



revista de arte

Núm. XLV, 2025

Servicio de Publicaciones



2025

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:

Rosa María Perales Piqueres. 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); Angélica García Manso, 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 Ángel 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); Alejandro Jaquero Esparcia, Universidad de Castilla-La Mancha (Ciudad Real, 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. Nóbile, 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 Fribourg (Friburgo. Suiza).

EDITA

Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones.

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

Teléf.: 927 257 041

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: SCOPUS, 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 Sindéresis. oscar@editorialsinderesis.com

NORBA. REVISTA DE ARTE

ISSN: 0213-2214

Núm. XLV, 2025

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

PERALES PIQUERES, Rosa María, <i>Museos del siglo XXI: la nueva museología y las líneas de actuación museísticas</i>	13-15

ARTÍCULOS

I SECCIÓN: MUSEOS DEL SIGLO XXI: LA NUEVA MUSEOLOGÍA Y LAS LÍNEAS DE ACTUACIÓN MUSEÍSTICAS

ALCALÁ-MELLADO, José-Ramón, <i>Relato y musealización del New Media Art: un reto pendiente, 60 años después</i>	19-58
AYALA AIZPURO, Íñigo, <i>Del desarrollo del concepto de públicos, al desarrollo de públicos. Reflexión sobre el impacto de la terminología en la práctica de los museos</i>	59-77
BAZTÁN LACASA, Carlos, <i>Museo y lugar: notas (ligeras) sobre la Historia de los Museos de Arte</i>	79-112
GARCÍA MARURI, Marta, <i>Nuevos relatos para nuevos públicos</i>	113-136
GUASCH MARÍ, Yolanda, <i>Entre dos orillas: las artistas del exilio en los museos de México y España</i>	137-163
JAULÍN LECINA, Paula, <i>Museo Würth La Rioja: ejemplo de integración entre arte, industria y filantropía</i>	165-186
JUAN GARCÍA, Natalia, <i>Un museo en conexión permanente con la cultura contemporánea y la ciudad. El Centro de Arte y Naturaleza de Huesca</i>	187-208
LORENTE LORENTE, Jesús, <i>El auge de las presentaciones museográficas autorreferenciales, donde los museos de arte contemporáneo exponen su propia identidad e historia</i>	209-234
MANCERO ROCA, Juan Agustín, <i>Del Novecento a la superación del perímetro del arte: el Mart de Trento y Rovereto</i>	235-262

II SECCIÓN: ARTE Y PATRIMONIO

CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, María José, <i>Los grupos sociales ilustrados en el siglo XVIII y los nuevos usos iconográficos: la defensa de nuevos valores en las honras fúnebres reales</i>	265-286
DELGADO, Guilherme, <i>Cortes indolores: Gina Pane y la iconografía de los santos martirizados</i>	287-306
ENRÍQUEZ MARTÍN, Fernando, <i>Las intervenciones del maestro de cantería Pedro de Marquina en la iglesia parroquial de Santiago de Cáceres: el basamento del retablo de Berruguete</i>	307-330
FLORES MATUTE, Francisco Jesús, <i>Vida y obra religiosa del escultor malagueño Antonio Gutiérrez de León (1829-1891)</i>	331-359
GUERRERO SERRANO, Víctor, <i>El escultor Santiago Alemla (Madrid, 1909-Ciudad de México, 1977): una trayectoria olvidada</i>	361-384
LUQUE CARRILLO, Juan, <i>Sobre el desaparecido retablo mayor del Eremitorio de Nuestra Señora de Belén en Córdoba: una obra de los hermanos Juan Santiago y Manuel Prieto</i>	385-406
MIER-VALERÓN, Laura y SEVILLA-ÁLVAREZ, Juan, <i>La representación de los Picos de Europa en la imagen plástica contemporánea. De la plasmación topográfica a la ideación artística</i>	407-436
MUÑOZ NIETO, Enrique, <i>Juan de Dios Fernández (1745-1800): entre el gusto academicista y la tradición murillesca</i>	437-458
PANDURO SÁEZ, Iván, <i>La lucha contra el amaru en el Alto Perú: arte y moralidad</i>	459-469
PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, <i>Platería del monasterio de la Purísima Concepción (Franciscanas Descalzas) de Salamanca</i>	471-498
PORRES BENAVIDES, Jesús, <i>La técnica en el escultor Montes de Oca</i>	499-514
PUYA LUCENA, Juan Luis, <i>El Cristo de la Humildad y Paciencia de Cádiz. Repercusión de un modelo en el área limítrofe</i>	515-530
SÁNCHEZ MELLADO, Victoria, <i>¿Cambio o continuidad?: un siglo de rutas por los monumentos españoles (1847-1955)</i>	531-556
SAUMELL, Juan y PÉREZ MONGE, Lucas, <i>La estructura de la cubierta de la cabecera de la iglesia de Santiago de Cáceres</i> .	557-580

NOTA DE VARIA

MANCEBO ROCA, Juan Agustín, <i>Eusebio Sempere en París (1949-1960)</i>	583-592
TIENZA BECERRA, Jorge, <i>La proyección de la Casa de Feria: su escudo en la parroquia de Talavera la Real</i>	593-600

NOTICIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVANZI, Beatrice y SGARBI, Vittorio (eds.), <i>Realismi magici: Pyke Koch e Cagnaccio di San Pietro</i> .	
María Elena Giménez Reneses. Universidad de Castilla-La Mancha	603-605
BARGÓN GARCÍA, Marina, <i>La eternidad pétrea. El arte de la piedra seca, simbiosis entre cultura y naturaleza en Extremadura</i> .	
Pedro Plasencia-Lozano. Universidad de Oviedo	606-607
LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar, <i>Los poblados de los Saltos de Torrejón el Rubio (Cáceres) en la cuenca del Tajo: Memoria documental / Memoria inmaterial</i> .	
Marina Bargón García. Universidad de Oviedo	608-609
JAQUERO ESPARCIA, Alejandro y GARCÍA ALCÁZAR, Silvia (eds.), <i>Arte y devoción en Castilla-La Mancha durante la modernidad. Perspectivas interdisciplinares en torno a la Villa de El Bonillo</i> .	
Carmen Poblete Trichilet. Universidad de Castilla-La Mancha	610-613
PAZOS-LÓPEZ, Ángel, <i>Imágenes de la liturgia medieval. Planteamientos teóricos, temas visuales y programas iconográficos</i> .	
Vicente Méndez Hernán. Universidad de Extremadura	614-616
DEL RÍO, Víctor y SANTAMARÍA Alberto (coords.), <i>Imagen, lenguaje e ideología. Aproximaciones desde la historia y la teoría del arte</i> .	
María Carrión Longarela. Universidad de Santiago de Compostela	617-620
SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín, <i>El altar de plata de la Catedral de Sevilla</i> .	
Laura Illescas Díaz. Universidad Isabel I de Burgos.....	621-623

NORBA. REVISTA DE ARTE

ISSN: 0213-2214

Núm. XLV, 2025

CONTENTS

PRESENTATION

- PERALES PIQUERES, Rosa María, *21st century museums: new museology and museum action plan*..... 13-15

ARTICLES

I SECTION: 21ST CENTURY MUSEUMS: NEW MUSEOLOGY AND MUSEUM ACTION PLAN

- ALCALÁ-MELLADO, José-Ramón, *Narrative and musealisation of New Media Art: a pending challenge, 60 years later*..... 19-58
- AYALA AIZPURO, Íñigo, *From the development of the concept of audiences to audience development. Reflection on the impact of terminology on museum practice* 59-77
- BAZTÁN LACASA, Carlos, *Museum and place: (brief) notes on the History of Art Museums* 79-112
- GARCÍA MARURI, Marta, *New stories for new audiences*..... 113-136
- GUASCH MARÍ, Yolanda, *Between two shores: exiled women artists in the museums of Mexico and Spain* 137-163
- JAULÍN LECINA, Paula, *Wüirth Museum in La Rioja: an example of integration between art, industry and philanthropy*..... 165-186
- JUAN GARCÍA, Natalia, *A museum in permanent connection with contemporary culture and the city. The Huesca Centre for Art and Nature* 187-208
- LORENTE LORENTE, Jesús, *The rise of self-referential museographical displays, whereby museums of contemporary art show their identity and history* 209-234
- MANCEBO ROCA, Juan Agustín, *From Novecento to the overcoming of the perimeter of art: Trento e Rovereto's Mart* 235-262

II SECTION: ART AND HERITAGE

CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, María José, <i>Social groups portrayed in the 18th century and new iconographic uses: the defence of new values in royal funeral honours</i>	265-286
DELGADO, Guilherme, <i>Painless cuts: Gina Pane's actions photographs and the iconography of martyred saints</i>	287-306
ENRÍQUEZ MARTÍN, Fernando, <i>The interventions of master stonemason Pedro de Marquina in Santiago church of Cáceres: the foundation of the altarpiece of Berruguete</i>	307-330
FLORES MATUTE, Francisco Jesús, <i>Life and religious work of the Malaga sculptor Antonio Gutiérrez de Leon (1829-1891)</i>	331-359
GUERRERO SERRANO, Víctor, <i>The sculptor Santiago Lamela (Madrid, 1909 - Mexico City, 1977): a forgotten career</i>	361-384
LUQUE CARRILLO, Juan, <i>About the missing main altarpiece of the Hermitage of Our Lady of Bethlehem in Córdoba: a work by the brothers Juan Santiago and Manuel Prieto</i>	385-406
MIER-VALERÓN, Laura & SEVILLA-ÁLVAREZ, Juan, <i>The representation of the Picos de Europa in contemporary visual arts. From topographical recording to artistic conceptualization</i>	407-436
MUÑOZ NIETO, Enrique, <i>Juan de Dios Fernández (1745-1800): between the academic aesthetic and the murilloesque legacy..</i>	437-458
PANDURO SÁEZ, Iván, <i>The fight against amaru in Upper Perú: art and morality</i>	459-469
PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, <i>Silverware of the Monastery of the Immaculate Conception (Discalced Franciscans) in Salamanca</i>	471-498
PORRES BENAVIDES, Jesús, <i>The technique in the sculptor Montes de Oca</i>	499-514
PUYA LUCENA, Juan Luis, <i>The Christ of Humility and Patience of Cadiz. Impact of a model in the border area</i>	515-530
SÁNCHEZ MELLADO, Victoria, <i>Change or continuity?: a century of routes through spanish monuments (1847-1955)</i>	531-556
SAUMELL, Juan & PÉREZ MONGE, Lucas, <i>The structure of the head's cover of the church of Santiago of Cáceres</i>	557-580

VARIABLE NOTES

MANCEBO ROCA, Juan Agustín, <i>Eusebio Sempere in Paris (1949-1960)</i>	583-592
TIENZA BECERRA, Jorge, <i>The projection of the Feria House: its coat of arms in the parish of Talavera la Real</i>	593-600

BIBLIOGRAPHIC NEWS

AVANZI, Beatrice & SGARBI, Vittorio (eds.) <i>Realismi magici: Pyke Koch e Cagnaccio di San Pietro</i> .	
María Elena Giménez Reneses. University of Castilla-La Mancha	603-605
BARGÓN GARCÍA, Marina, <i>La eternidad pétrea. El arte de la piedra seca, simbiosis entre cultura y naturaleza en Extremadura</i> .	
Pedro Plasencia-Lozano. University of Oviedo	606-607
LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar, <i>Los poblados de los Saltos de Torrejón el Rubio (Cáceres) en la cuenca del Tajo: Memoria documental / Memoria inmaterial</i> .	
Marina Bargón García. University of Oviedo	608-609
JAQUERO ESPARCIA, Alejandro & GARCÍA ALCÁZAR, Silvia (eds.), <i>Arte y devoción en Castilla-La Mancha durante la modernidad. Perspectivas interdisciplinarias en torno a la Villa de el Bonillo</i> .	
Carmen Poblete Trichilet. University of Castilla-La Mancha	610-613
PAZOS-LÓPEZ, Ángel, <i>Imágenes de la liturgia medieval. Planteamientos teóricos, temas visuales y programas iconográficos</i> .	
Vicente Méndez Hernán. University of Extremadura	614-616
DEL RÍO, Víctor & SANTAMARÍA Alberto (coords.), <i>Imagen, lenguaje e ideología. Aproximaciones desde la historia y la teoría del arte</i> .	
María Carrión Longarela. University of Santiago de Compostela	617-620
SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín, <i>El altar de plata de la Catedral de Sevilla</i> .	
Laura Illescas Díaz. Isabel I University of Burgos	621-623

MUSEOS DEL SIGLO XXI: LA NUEVA MUSEOLOGÍA Y LAS LÍNEAS DE ACTUACIÓN MUSEÍSTICAS

21ST CENTURY MUSEUMS: NEW MUSEOLOGY AND MUSEUM ACTION PLAN

ROSA PERALES PIQUERES
Universidad de Extremadura

El espacio museístico en el siglo XXI se ha transformado de un lugar estático de conservación a un referente cultural dinámico, interactivo y socialmente comprometido, que utiliza la tecnología para democratizar el acceso, fomenta la reflexión crítica, fortalece la identidad comunitaria y se enfoca en la participación, la sostenibilidad y la construcción de narrativas complejas, trascendiendo la mera exhibición para convertirse en un motor de desarrollo social y humano.

El monográfico que presentamos se compone del estudio de diversos autores que trabajan en el ámbito del Museo, abarcando las nuevas arquitecturas, la revitalización urbana a través del Museo, la reflexión crítica, la sostenibilidad, y la participación de los ciudadanos como eje del nuevo discurso museístico. Conforman este monográfico, investigadores que reflexionan sobre las conexiones sociales que proponen los museos a través de la cultura, la conexión del Museo como lugar de preservación del pasado con la exploración de futuros posibles, y conectan el patrimonio con las preocupaciones contemporáneas. Para ello hemos contado con especialistas en la musealización de espacios como es el caso del arquitecto Carlos Baztán (Madrid), cuya trayectoria en la habilitación de edificios para museos y construcción de espacios artísticos ha sido clave en las últimas décadas; este autor plantea preguntas sobre el Museo como lugar, espacio accesible, atractivo, sostenible o tecnificado, aplicados estos términos a los diversos aspectos multifuncionales del Museo. Igualmente, investigadores universitarios que trabajan los diferentes modelos de museos, plantean la puesta en valor de los legados culturales convertidos en Museos: claro ejemplo es el Mart de Trento y Rovereto (Italia), cuya colección muestra a los artistas italianos más representativos del siglo XX, con una puesta en valor del lugar y de los recursos culturales no solo del museo, sino también del entorno, trabajo que ha sido

presentado por el Dr. Juan Agustín Mancebo Roca (Universidad de Castilla-La Mancha)

En esta línea de reflexión sobre el fenómeno museístico otros autores trabajan propuestas de nuevas visiones del edificio museístico y así como crítica a las carencias en los Museos del siglo XXI, de intervenciones, como el *New Art* que, siendo un arte dinámico, plural, tecnológico y socialmente comprometido, y además se usa en redes sociales, es poco representativo en las instituciones museísticas. El catedrático Jesús Pedro Lorente (Universidad de Zaragoza), refleja la tendencia de incorporar al edificio el protagonismo de su historia como un ente añadido al lugar del museo, a través del interés que suscitan los espacios de arte contemporáneos como edificios con identidad e historia, considerado por el autor como autobiografía metamuseográfica, desde una perspectiva de la museografía crítica. El catedrático José Ramón Alcalá (Universidad de Castilla-La Mancha) plantea las carencias que aún tienen algunos museos españoles, sobre formas de expresión artística como el *New Media Art* que, siendo referentes de los primeros síntomas de las nuevas tecnologías aplicadas al arte, sigue pendiente desde hace sesenta años de una correcta conservación, digitalización y difusión; a pesar de que explora nuevos medios y fomenta la reflexión crítica y la concienciación ciudadana. Para ello explora las posibles integraciones de espacios virtuales que conformen un lugar merecido en el Museo actual.

Otros autores desarrollan las iniciativas museísticas de arte contemporáneo que se centran en la experimentación, la reflexión social y la conexión con el público. La Dra. Paula Jaulin Lecina (Universidad de Zaragoza), se adentra en los nuevos espacios contemporáneos con el análisis del Museo Würth, grupo cultural, que ha impulsado un total de quince centros artísticos en distintos puntos de Europa. El estudio se centra en la sede ubicada en el Polígono Industrial El Sequero de Agoncillo, La Rioja. En el caso de la Dra. Natalia Juan García (Universidad de Zaragoza), explora en El Centro de Arte y Naturaleza de Huesca las iniciativas que fusionan el arte contemporáneo con la naturaleza, ya sea a través de exposiciones específicas, proyectos de *Land Art* o programas centrados en la sostenibilidad medioambiental, con un profundo estudio sobre arte y territorio.

Dos artículos que complementan este monográfico se refieren al público de Museos. Referente clave de la cultura contemporánea, el público del siglo XXI se ha convertido de un espectador pasivo a un participante activo, exigente y diverso, que busca conexión social, identidad, conocimiento crítico y experiencias significativas, impulsando a los museos a ser más inclusivos,

tecnológicos, participativos y socialmente comprometidos en temas como la sostenibilidad, la ética y la inclusión, yendo más allá de la mera exhibición para convertirse en catalizadores del pensamiento y el debate cultural. Marta García (Museo de Bellas Artes de Bilbao) reflexiona sobre nuevos relatos museísticos para nuevos usos, con la renovación de los ámbitos de gestión y la relación con sus públicos, así como la búsqueda del relato del arte y de los canales de difusión de la era digital. En la misma línea, Iñigo Ayala Aizpuru (Universidad de la Rioja), aborda el impacto que el desarrollo de audiencias ha tenido en los últimos años en los museos. Este enfoque de gestión pretende situar a los públicos en el centro de las organizaciones para transformarlas y adaptarlas a la sociedad del siglo XXI. Su finalidad es implementar estrategias que estén destinadas a atraer nuevos y diversos públicos y a fidelizar a los existentes. La Dra. Yolanda Guash (Universidad de Granada) aborda la presencia femenina en los museos internacionales, abarcando a las creadoras del exilio, y reivindica su puesta en valor en el ámbito artístico y su inclusión en el espacio museístico, recuperando su papel en la memoria historiográfica del arte.

En definitiva, estos artículos son la señal de una transformación museística de impacto en la sociedad de nuestro tiempo, planteando y cuestionando las diversas formas de encarar los nuevos espacios y la adecuación de los ya conocidos como lugares de transmisión de ideas y de conocimiento. De los museos del siglo XXI se espera que sean instituciones dinámicas, inclusivas y tecnológicamente avanzadas, que van más allá de la mera exhibición para convertirse en centros de debate social y transformación cultural.

ARTÍCULOS

*I SECCIÓN: MUSEOS DEL SIGLO XXI: LA NUEVA MUSEOLOGÍA
Y LAS LÍNEAS DE ACTUACIÓN MUSEÍSTICAS*



**RELATO Y MUSEALIZACIÓN DEL *NEW MEDIA ART*:
UN RETO PENDIENTE, 60 AÑOS DESPUÉS**

**NARRATIVE AND MUSEALISATION OF NEW MEDIA ART:
A PENDING CHALLENGE, 60 YEARS LATER**

JOSÉ-RAMÓN ALCALÁ-MELLADO
Universidad de Castilla-La Mancha

Recibido: 24/09/2025 / Aceptado: 15/12/2025

RESUMEN

El relato historiográfico de las artes mediales todavía está por escribir. La falta de responsabilidad de los (mal)llamados “museos de arte contemporáneo”, eludiendo su responsabilidad de incluir en sus colecciones y musealizar las prácticas artísticas mediales creadas desde mitad del siglo XX, exige un ejercicio de Gobernanza que implica explicar qué son las artes mediales; construir su relato; contextualizarlas y musealizarlas, asumiendo responsabilidad institucional con todo este nuevo patrimonio artístico y cultural, que necesita ser conservado, ordenado, exhibido, relatado y divulgado.

Este texto, escrito desde la experiencia artística, curatorial, teórica, docente y de gestión museográfica en el ámbito de los nuevos medios, explica cada uno de estos aspectos, describiendo las actuaciones necesarias para solventar esta “historia pendiente” y preservar esa “memoria en riesgo” a la que alude el título.

Palabras clave: Artes mediales, Historia del arte actual, historias de las artes mediales, musealización del arte digital y electrónico.

ABSTRACT

The historiographical account of media arts is yet to be written. The lack of responsibility of the (mis)named “contemporary art museums”, evading their responsibility to include in their collections and to musealize the media art practices created since the middle of the 20th century, demands an exercise of Governance that involves explaining what media arts are; constructing their account; contextualizing them and musealizing them, assuming institutional responsibility with all this new artistic and cultural heritage, which needs to be preserved, organized, exhibited, narrated and disseminated.

This text, written from artistic, curatorial, theoretical, teaching and museum management experience in the field of new media, explains each of these aspects, describing the actions necessary to solve this “pending history” and preserve this “memory at risk” to which the title alludes.

Keywords: New Media Art, Contemporary Art History, Media Art Histories, Digital & Electronic Art Museography.

1. UNA HUIDA HACIA ADELANTE

ÍNDICE

1. Una cuestión preliminar: musealizar el arte digital no es lo mismo que digitalizar el museo de arte.
2. Musealización del Media Art, I. Nuevas condiciones
3. Musealización del Media Art, II. Colecciones y relato
4. Musealización del Media Art, III. Conservación y preservación
5. Musealización del Media Art, IV. Exhibición y Difusión
6. Conclusiones

1. UNA CUESTIÓN PRELIMINAR: MUSEALIZAR EL ARTE DIGITAL NO ES LO MISMO QUE DIGITALIZAR EL MUSEO DE ARTE

Comencemos realizando una necesaria distinción previa: no es lo mismo *medializar* -otros utilizarían el término menos riguroso “digitalizar”- el museo del arte tradicional (físico, objetual), que concebir, desarrollar y poner en funcionamiento el museo de las artes no objetuales (arte electrónico, digital, virtual, de la redes, etc.).

La sociedad digital y digitalizada actual exige una comunicación que contemple los nuevos parámetros que han puesto en funcionamiento nuevas formas de comunicación, de gestión de la información y de acceso al conocimiento (virtualidad, multimedialidad, interactividad, cultura-en-red, flujo constante, velocidad de “tiempo real”, glocalidad, consenso del acto creativo entre creador y consumidor, etc.). Para responder a la sociedad actual y conectar con sus potenciales visitantes, el museo debe de adaptarse a estos nuevos paradigmas y actualizar -o reinventar- sus estructuras funcionales, sus estrategias expositivas y sus programas didácticos. Algunos de los museos más visitados del mundo lo están intentando, siendo ejemplar el caso del Museo del Prado (ver su web con sus actividades expandidas más allá de sus paredes: “**PRADOEDUCACION** es un proyecto vivo que quiere ser el puente entre el Museo y la sociedad del siglo XXI”, <https://www.museodelprado.es/aprende/pradoeducacion> ; o su presencia en redes -Instagram: <https://www.instagram.com/museoprado/> o TikTok: [museodelprado dj.-](https://www.tiktok.com/@museodelprado)).

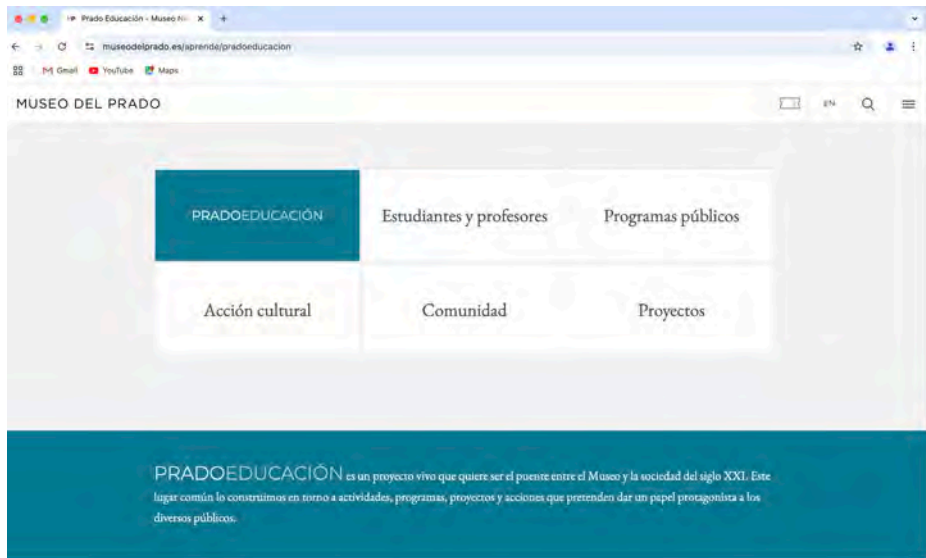


Fig. 1a. Museo del Prado. **PRADOEDUCACION**. Estructura de su website. (de Internet).

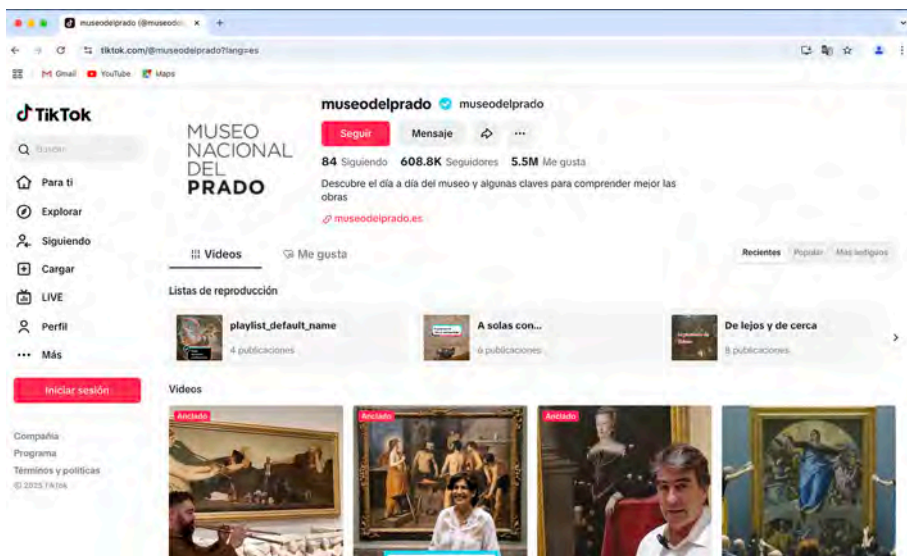


Fig. 1b. Museo del Prado. Perfil en Instagram. (de Internet).

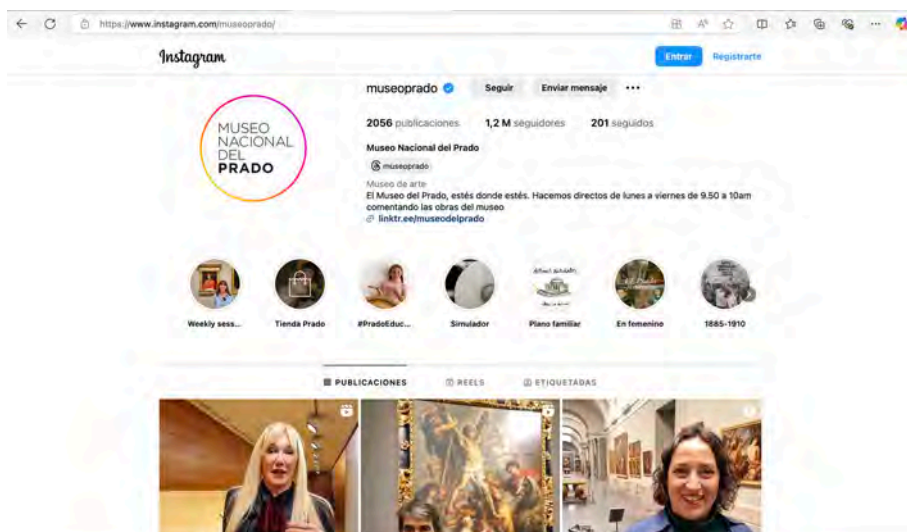


Fig. 1c. Museo del Prado. Perfil en TikTok. (de Internet).

También, por poner solo un ejemplo más, el Rijksmuseum (ver su comunicación y actividades expandidas a través de TikTok: <https://www.tiktok.com/@rijksmuseum>).

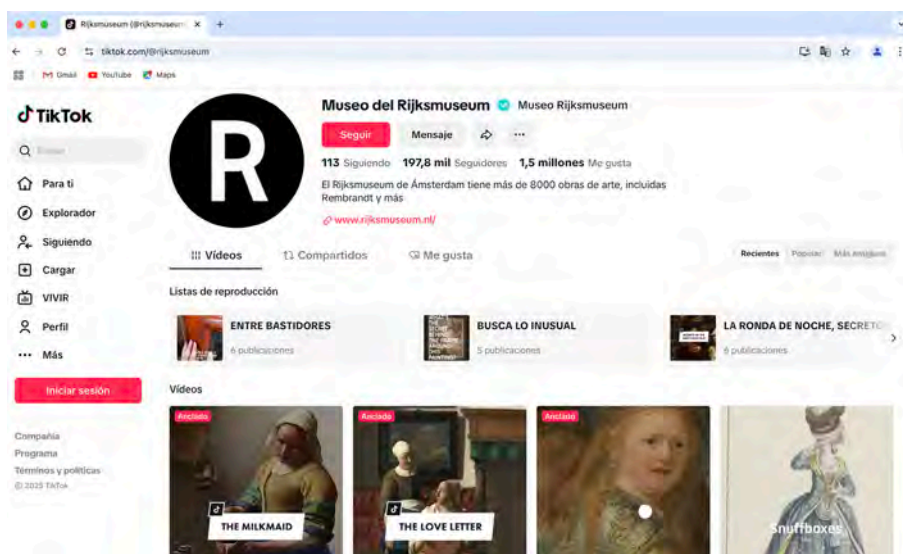


Fig. 2. Rijksmuseum. Perfil en TikTok. (de Internet).

2. MUSEALIZACIÓN DEL MEDIA ART, I. NUEVAS CONDICIONES

El museo tradicional, aunque responda positivamente y se adapte a la sociedad del siglo XXI, tiene ante sí el complicado reto de asumir en su relato, en sus colecciones, en sus exposiciones y en su programa pedagógico, el arte virtual en todas sus prácticas. No fue concebido para ello y, además, aunque hiciera el inmenso esfuerzo de adaptar sus estructuras, es obvio que un arte cuyo entorno natural y propio es el espacio electrónico y sus redes online no necesita paredes, un espacio físico. Se desenvuelve mejor y se siente más pleno y conecta mejor con su público potencial a través de las pantallas. El museo del arte tradicional que se ha adaptado a las peculiaridades y paradigmas de la sociedad digital del siglo XXI sabe que sus estrategias museográficas y su concepción museológica pasan ahora por descentralizar la obra de arte del objeto que la sustenta y da forma, para otorgarle el lugar central al archivo. Este representa el concepto ampliado de obra de arte, acogiendo en sus entrañas (que ahora dejan de ser físicas para ser digitales) toda la información ampliada en torno a su obra, a sus autores, y a su contexto. La naturaleza de la información que se va añadiendo -en capas superpuestas- a la obra primigenia (que necesariamente habrá debido ser digitalizada) es multimedia (ficheros visuales, sonoros,

animados, matemáticos, estadísticos, textuales) y convierte al archivo que ahora representa cada obra musealizada en datos variables, en permanente flujo, en red, interactivos y versátiles).

Las obras digitales (que no digitalizadas) nacen ya desde esta concepción del archivo de datos. Es por ello que los -pocos- museos concebidos desde su creación como museos de artes digitales poseen otro concepto y, por tanto, otra estructura conceptual y funcional. Han sido concebidos como bases de datos que tiene la capacidad de mostrarse accesibles (siendo esta capacidad museografía una posibilidad más entre sus múltiples capas de forma y de sentido).

Uno de los ejemplos más significativos -y avanzados- de este segundo modelo de museo (el que nace con la voluntad de acoger el arte digital) es sin duda el que ofrece Google en Internet: *Google Arts & Culture* <https://artsandculture.google.com/?hl=es>.

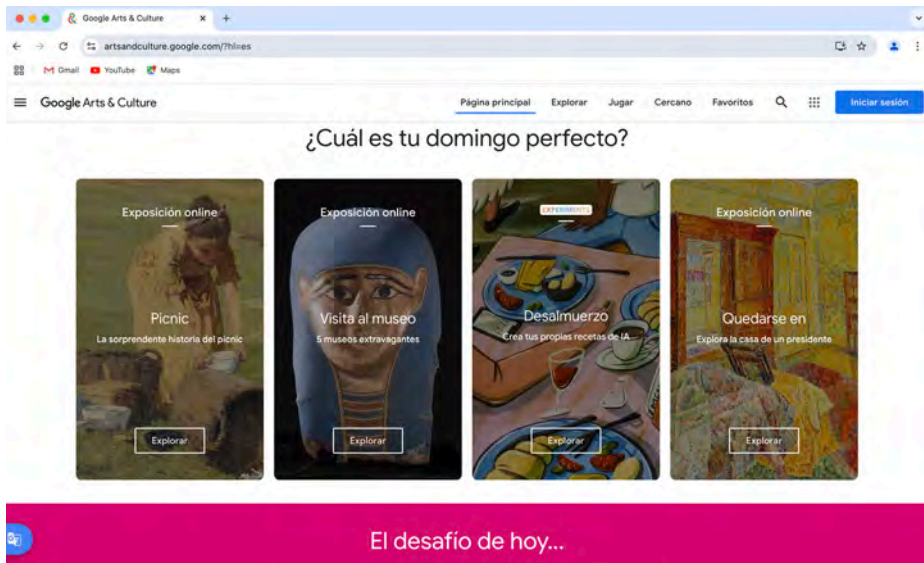


Fig.3. Google Arts & Culture. Página de su website. (de Internet).

Su página de inicio ya resulta significativamente diferente a las de los museos de arte tradicional (incluso a los que de forma más avanzada se han adaptado al espacio electrónico). No nos invita a visitar sus colecciones, sino que nos da la bienvenida con un sorprendente: “¿Cuál es tu domingo perfecto?”, y “El desafío de hoy”. Además de las tres exposiciones online que aparecen - como tres opciones más entre todas las posibles-, la cuarta opción es

“Experiments”, que ofrece esta mañana “Desalmuerzo. Crea tus propias recetas de IA” <https://artsandculture.google.com/experiment/food-mood/HwHn-GalZ3up0EA?hl=es> . Las ilustraciones que acompañan este texto -algunos pantallazos de la navegación interactiva por esta sección del museo de Google- dan buen muestra de cuán diferente es el planteamiento de un “museo de artes digitales” frente los de las artes tradicionales. Es evidente que un público no nativo digital quedará confundido y, probablemente, en muchos casos, ni siquiera sabrá ser usuario -visitante- de este nuevo museo.

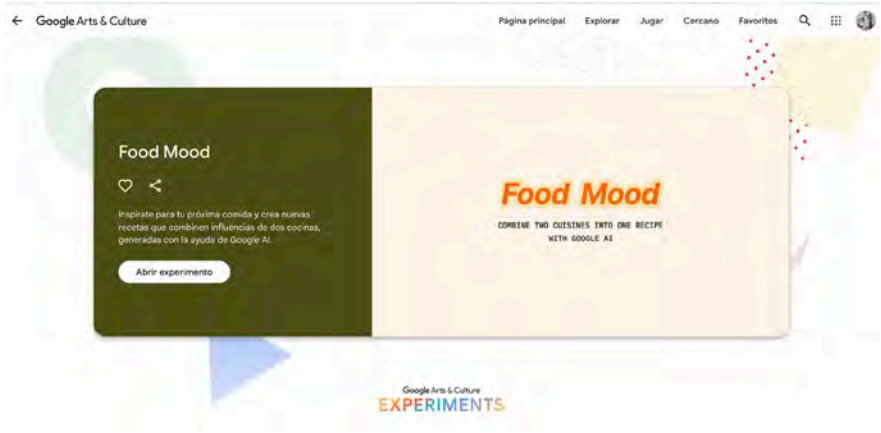


Fig.4a. Google Arts & Culture. “Desalmuerzo” / “Experiments”.
Página de su website. (de Internet).

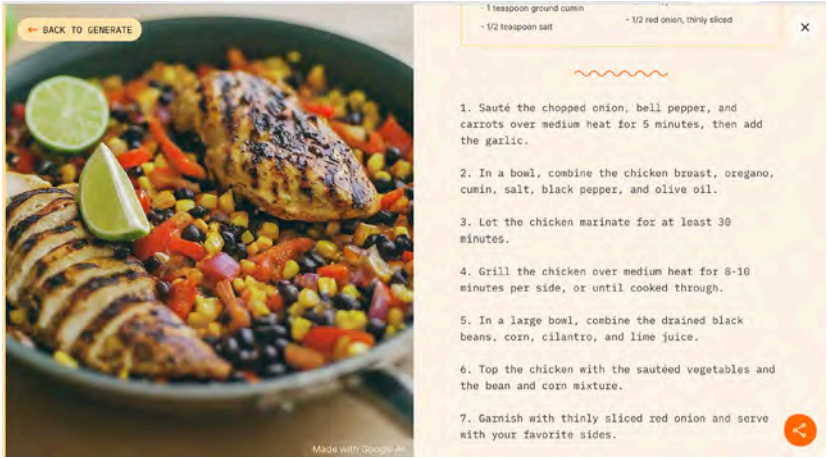


Fig.4b. Google Arts & Culture. “Desalmuerzo” / “Experiments”.
Página de su website. (de Internet).



Fig.4c. Google Arts & Culture. “Desalmuerzo” / “Experiments”.
Página de su website. (de Internet).

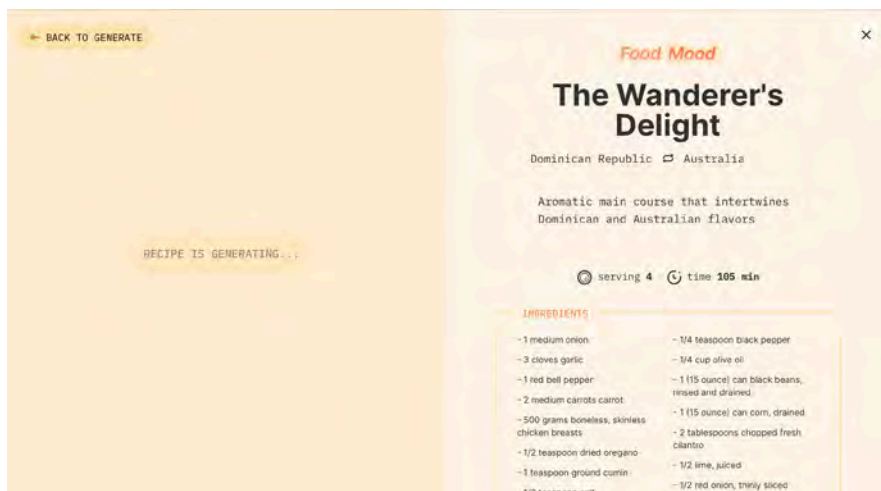


Fig.4d. Google Arts & Culture. “Desalmuerzo” / “Experiments”.
Página de su website. (de Internet).

Seguro que muchos habrá que no quieran aceptar este nuevo “museo” como un museo. Esto nos lleva al pasado reciente: comienzos de los años 90 del siglo pasado, los pioneros artistas digitales, los que nos sumamos al

“Manifiesto del net.art ¹ deseamos, en nuestra iconoclasta actitud creativa, que el arte fuese algo que sucediese en el espacio-entre-pantallas. Ya no hará falta el museo para acoger, generar su relato y divulgar nuestro arte digital -el net.art-. Fue una utopía a la que se sumaron muchos artistas, la mayoría de los artistas que hacían arte digital, y que estuvimos a punto acariciar -de hecho, llegamos a tocarla con la punta de los dedos-, pero, upsss, algo salió mal: el pontificado del arte, la bendición del nuevo arte, que ahora era impartida -*urbi et orbi*- por su público a través de su ranking de visitas -perfectamente ordenado por los algoritmos de los buscadores/navegadores de Google-, de su número de *likes* otorgados, no sólo eliminó a los intermediarios (los especialistas, los críticos, los historiadores, los gestores culturales), tradicionales validadores de la obra de arte, (Baricco, 2019), sino que trató de borrar de la faz de la tierra (del planeta *Google Maps*) el museo.

Sin embargo, trascurridas apenas tres décadas desde ese sueño colectivo, la sensación de orfandad y frustración entre aquellos pioneros artistas, era más que evidente: “Si soy un artista tan famoso y reconocido, por qué no solo no soy rico, sino que ni tan siquiera puedo comer de mi arte” y “El museo -tradicional- ha olvidado en su relato hegemonizador al arte digital que, encima, es el que mejor -si no acaso el único- es capaz de representar el *zeitgeist* de este tiempo nuestro finisecular.” ¡qué brutal paradoja!, aquellos artistas iconoclastas que rechazábamos el museo tradicional como “la casa de nuestro arte” estamos ahora frustrados y cabreados con el museo tradicional por habernos obviado e invisibilizado nuestras producciones, las obras de arte que, sin duda, representan el signo del tiempo finisecular entre el siglo XX y el XXI.

3. MUSEALIZACIÓN DEL MEDIA ART, II. COLECCIONES Y RELATO

Parece lícito preguntarse llegados a este punto: ¿por qué no se conforman, por qué no nos conformamos con la existencia -y acogimiento de nuestras obras de arte digital- en estos espacios-en-red alternativos al museo tradicional, que representan, sin duda, con toda dignidad -aunque no sabemos si con el rigor que los críticos e historiadores le atribuyen al modelo tradicional- *Google Culture & Arts* o *ZKM Zentrum für Kunst und Media Karlsruhe* <https://zkm.de/en> , *Ars Electronica Center Linz* <https://ars.electronica.art/center/en/> o *DAM Digital Art Museum* <https://www.dam.org/>

1 “Manifiesto Introducción al Net.Art. 1994 - 1999” compilado por los artistas Natalie Bookchin y Alexei Shulgin. Disponible en Internet en: <https://colaboratorioaim.wordpress.com/2013/03/27/manifiesto-introduccion-al-net-art-1994-1999-por-natalie-bookchin-alexei-shulgin/> (Consultado el 03/03/2025).

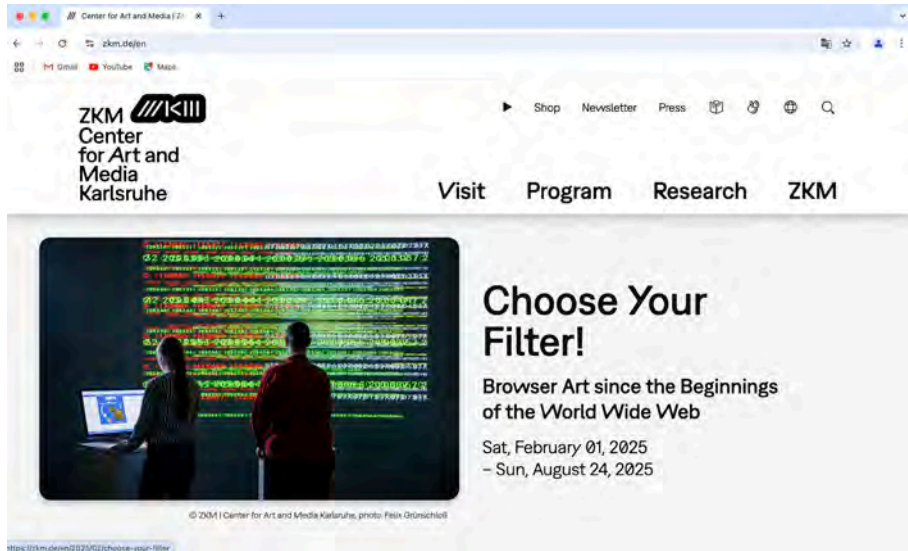


Fig.5. Zentrum für Kunst und Media Karlsruhe ZKM. Página de su website. (de Internet).

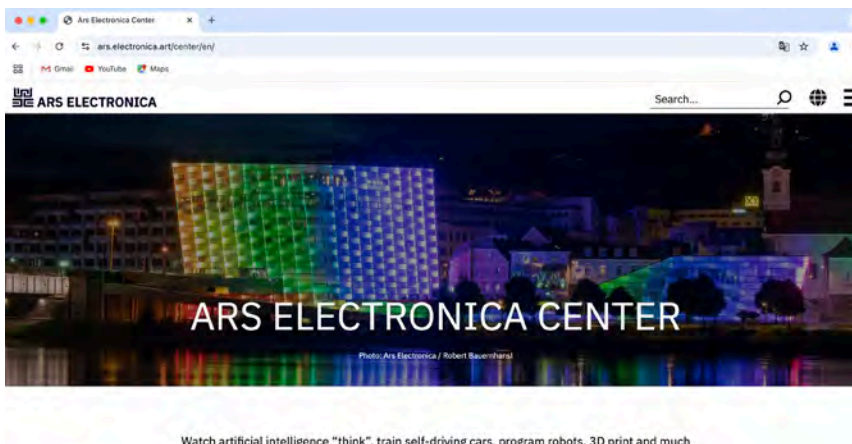


Fig.6. Ars Electronica Linz Center. Página de su website. (de Internet).

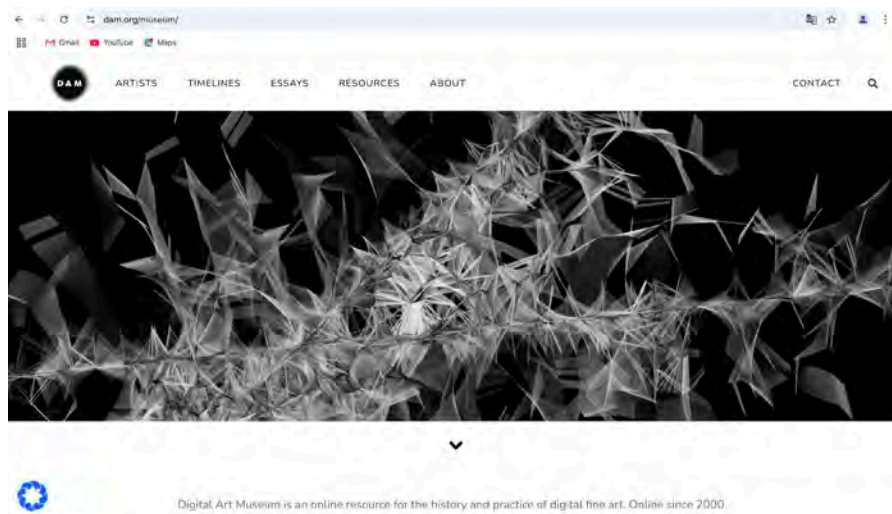


Fig.7. Digital Art Museum DAM. Página de su website. (de Internet).

El orgullo o la vanidad propias de todo artista pueden explicar este comportamiento contradictorio y paradójico, esta “regresión” ideológica al llegar a la madurez vital, tan solo unas pocas décadas después de vociferarle al mundo el último *Manifiesto* de una vanguardia artística -el net.art-. Pero también puede que haya algo de razón, de verdad, en esta amarga queja. Si el museo -el tradicional, el de toda la vida, el físico y objetual- es la institución encargada por la sociedad -desde que lo inventó como modelo actual que es el emperador Napoleón Bonaparte, el hijo de la ilustración, que no el general del sacro imperio francés- para seleccionar, relatar y mostrarle al pueblo los signos propios de su cultura, de cada cultura, entonces, el museo del arte contemporáneo (por mucho que nos pese que su nombre sea una contradicción en sí mismo) tiene la obligación de coleccionar, construir el relato y presentar -en una determinada puesta en escena que lo explique- las obras de arte que explican la transición de la sociedad y la cultura analógicas finiseculares del siglo XX a la digital del siglo XXI actual. Y parece más que demostrado que estas son sobre todo las artes digitales y electrónicas y en-red, como las obras de los Impresionistas lo fueron de la recién creada sociedad industrial en el siglo XIX.

Si, con la distancia perspectiva suficiente para poder comprender la magnitud de esos cambios y la proposición formulada por esas nuevas obras de arte -tan difíciles de explicar entonces-, los historiadores de comienzos del siglo XX se convencieron de que eran precisamente estas -en su pequeñez y endeblez y a

pesar de estar “tan mal pintadas”- y no las inmensas obras de los académicos pintores *pompier*s -tan robustas y bien pintadas- las que deberían colgar en las mejores paredes de los grandes museos, al ser las que mejor explicaban el *zeitgeist* de aquella época recién vivida, entonces, ¿por qué no hacemos hoy día lo mismo con todas estas obras digitales? No debió de ser fácil para el director del Museo del Louvre o del *Jeu de Paume* parisinos descolgar esos enormes cuadros de historia y de mitología de las paredes de sus mejores salas expositivas y remplazarlos por esas pequeñas telas tan “mal pintadas” y de temas de la vida diaria tan “vulgares”. “Es el signo de los tiempos, idiota”, que diría el economista...

A las colecciones tradicionales -las que comenzaron a finales del siglo XX- generadas por los espacios de arte ya mencionados (ZKM, Ars Electronica, DAM), a las que tendríamos que sumar, entre otros, el Museo Internacional de Electrografía de Cuenca (España) -MIDECIANT- [https://www.uclm.es/centros-investigacion/MIDE](https://www.uclm.es/centros-investigacion/MIDE/Museo)), fundado en 1989, en el seno de la Universidad de Castilla La Mancha, poseedor de colecciones con relato de Arte Digital, Arte Multimedia, Gráfica Electrográfica y Copy Art o Mail Art, con más de 150.000 piezas inventariadas y digitalizadas, o el Museo Extremeño Iberoamericano de Arte Contemporáneo -MEIAC- en Badajoz (España) <http://meiac.es/index.php> , que desde 2000 colecciona y museografía arte digital y net.art, se han ido sumando, desde comienzos del presente siglo XXI, varias colecciones exclusivamente dedicadas a ese arte digital tan “huérfano de museo”, tan “frágil, vulnerable y obsolescente”.

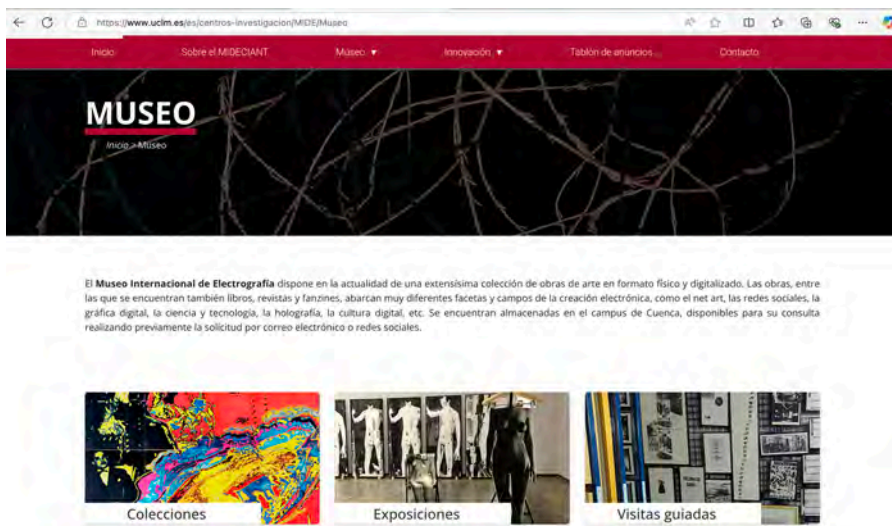


Fig.8a. MIDECIANT. Página de su website. (de Internet)



Fig.8b. MIDECIANT. Colecciones. Página de su website. (de Internet)

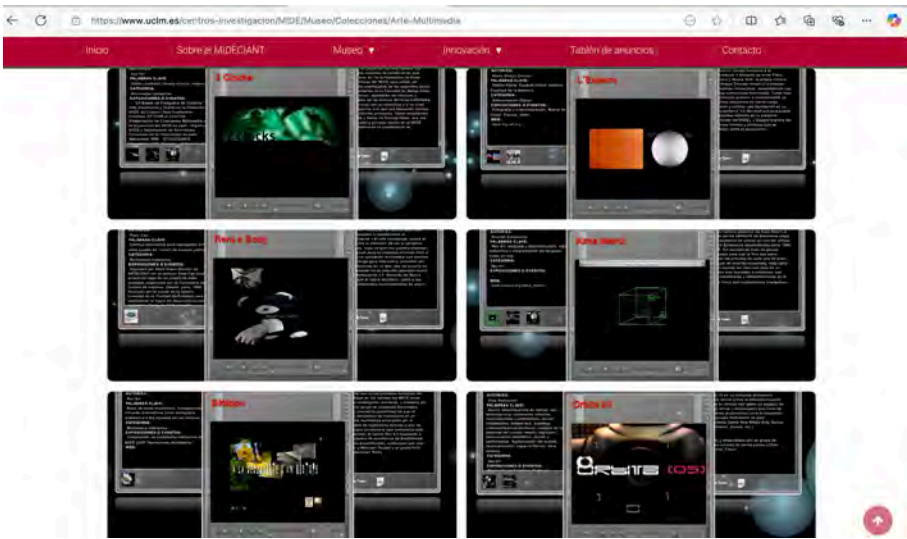


Fig.8c. MIDECIANT. Colección de Arte Multimedia. Página de su website. (de Internet)

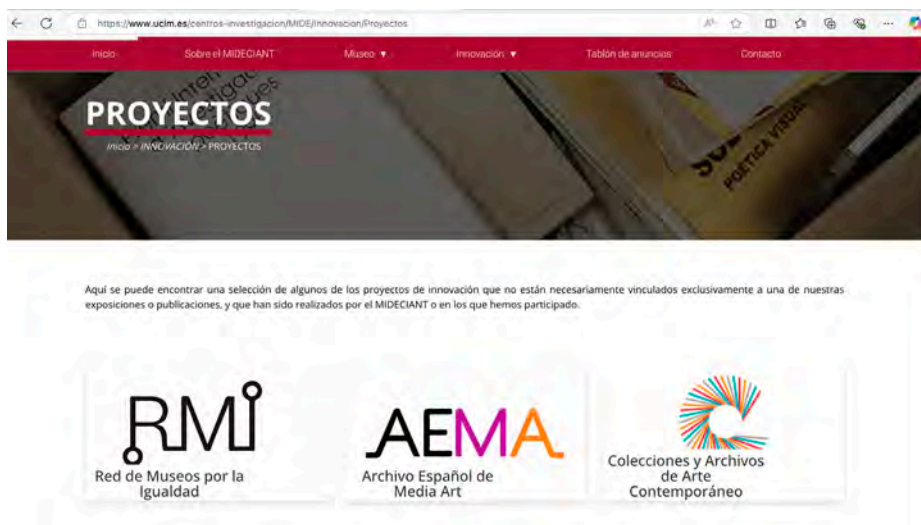


Fig.8d. MIDECIANT. Proyectos de investigación sobre Media Art. Página de su website.
(de Internet)



Fig.9a. MEIAC. Página de su website. (de Internet)



Fig.9b. MEIAC. Exposición *El Discreto Encanto de la Tecnología*. Página de su website. (de Internet)



Fig.9c. MEIAC. Proyecto *Net_Escopio*. Desde 2008. Página de su website. (de Internet)



Fig.9d. MEIAC. Exposición del Proyecto *Net_Escopio*. Página de su website. (de Internet)

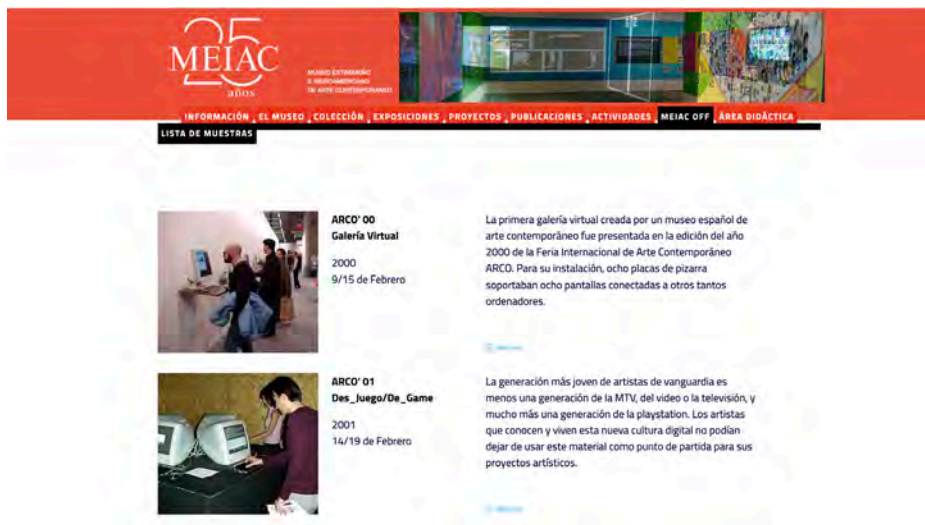


Fig.9e. MEIAC OFF. Página de su website. (de Internet)

Así, y por citar sólo el caso español, en 2003 nació la NewArt { collection; }, antes conocida como Colección Beep de Arte Electrónico <https://www.newart-foundation.art/es>

“Es fruto de la unión de intereses de Marie-France Veyrat y Andreu Rodríguez Valveny, artista y pionero tecnológico, y de su amistad con Arnau Puig, cofundador de Dau al Set, quien le propuso celebrar el Premio Beep de Arte Tecnológico en Barcelona. Este proyecto inicial recibió en 2006 un nuevo impulso con la creación de los premios ARCO-BEEP de Arte Electrónico, en colaboración con la feria de arte ARCO.” (De su página web)

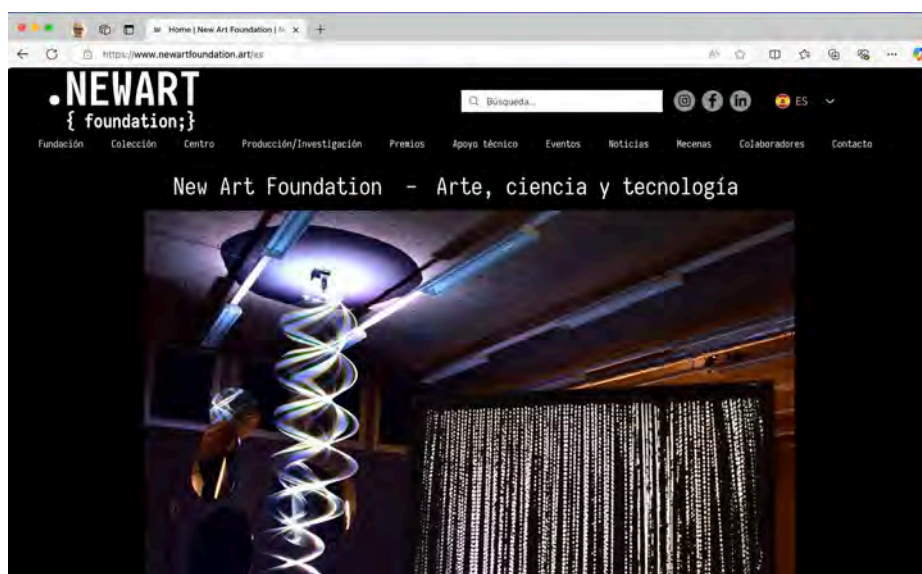


Fig.10a. New Art Foundation. Página de su website. (de Internet)

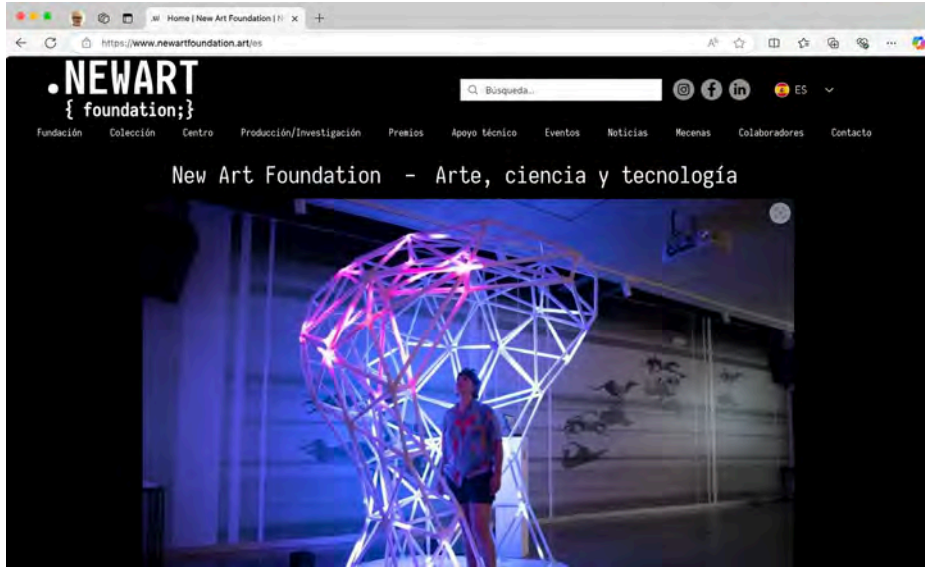


Fig.10b. New Art Foundation. Página de su website. (de Internet)

Este “nuevo impulso” para la creación de la hoy ya significativa colección de arte electrónico de la New Art Collection respondió a la estrategia de adquisición de obras más inteligente que se haya establecido en toda la historia del New Media Art, porque parte de un conocimiento profundo del mecanismo de funcionamiento de la lógica museística. Ésta liga el deseo primigenio del coleccionista con la construcción del relato de la vanguardia artística por parte del museo. Cuando los gestores de esta fundación artística española decidieron añadir al proceso de construcción de su colección la compra de algunas de estas obras en la feria de arte contemporáneo más importante de España, fueron perfectamente conocedores de que el mercado estaba todavía de espaldas a estas nuevas prácticas artísticas (por los motivos ya detallados), así que decidieron incentivar previamente el interés de los galeristas presentes en ARCO (que son elegidos mediante selección previa y que son los que deciden qué obras van a exponer -y poner a la venta- en sus stands) mediante la creación de un Premio a la obra/pieza/instalación de arte electrónico más interesante, elegida por un jurado nombrado a tal efecto (no exclusivamente formado por expertos en arte electrónico y digital, sino también por renombrados críticos y comisarios pertenecientes a los lobbies más influyentes del panorama del arte contemporáneo español). La obra premiada - que es comprada por la New Art Collection para ser incorporada a su colección permanente en cada edición de la feria-, queda de esta manera pontificada -

bendecida- por el establishment del arte contemporáneo. ¿Qué ha sucedido? Una operación perfectamente calculada para integrar el arte electrónico/digital en el relato oficial hegemónico del arte contemporáneo.

Vamos a tratar de explicar con precisión cuál fue este mecanismo funcional empleado, y que no responde sino a la perversa lógica que siempre ha funcionado para las obras de arte (sobre todo, para las vanguardias) desde que existe un mercado del arte: para que una obra de arte perteneciente a una nueva vanguardia sea incluida en la historiografía del arte con un relato propio, esta debe de estar incorporada a las colecciones de los museos de arte, pues sólo estos han demostrado capacidad y autoridad para generar este relato, ya que los historiadores que lo construyen entienden que sólo las obras que están contempladas por los museos, formando parte de sus colecciones permanentes, poseen la suficiente importancia y valor, distinguiéndose del resto, para ser ejemplificaciones del *zeitgeist* de su época, y que, solo a través del relato que estos construirán, pasarán a formar parte de la historia del arte, convirtiéndose en modelos ejemplares que explican o dan forma al espíritu de la época en la que fueron creadas.

Pero resulta que los museos, a través de las elecciones consensuadas por los miembros sus patronatos, sólo compran obras a las galerías de arte (no lo hacen de forma directa a los artistas o a coleccionistas particulares). Es un acuerdo tácito de “buenas prácticas”, pues a través de este mecanismo comercial el museo, generalmente financiado con dinero del contribuyente, contribuye a sostener el mercado del arte contemporáneo. Así que, lo que vendan las galerías de arte es lo que acabará teniendo presencia en el museo. La pelota está ahora en el tejado de los galeristas. Así que la estrategia de creación del Premio por parte de la NAF les genera un importante incentivo para presentar en sus stands obras de arte electrónico en la más importante feria de arte contemporáneo, pues, además de recibir un reconocimiento realizando una importante venta, esta va a quedar además “bendecida” por el establishment del arte contemporáneo.

Ahora solo queda la parte más difícil, la que más precisa del buen hacer del galerista: convencer a sus clientes (el coleccionista de arte) de que esas obras merecen la pena ser compradas. Con el premio, la galería ha añadido a su lista de razones esta no menos significativa y atractiva para sus clientes. Ahora bien, el dueño de una galería entiende del arte que vende y se ha educado en su historia y pormenores, con lo que, más allá de esgrimirle al potencial comprador argumentos relacionados con el arte como valor de inversión, un valor seguro en el mercado y por el que, antes o después, obtendrá importantes beneficios económicos, nuestro atrevido galerista que ha apostado por el complejo y vulnerable arte electrónico tratará de educar al coleccionista -a su cliente- en este nuevo arte que va

a adquirir. Y para ello va a necesitar “tomar prestado” un relato, una “historieta” mitificadora y mitománica que nos conecte con el alma profunda del autor, ese artista lleno de anécdotas e intrahistorias que ponen en valor el arte que ha realizado y que -por ser vanguardia- todavía no ha sido aceptado, comprendido, por su sociedad. Y si no me creen, estúdiense la creación del movimiento especulativo que se produjo en la Europa de mediados del siglo pasado para poner en valor (y hacer llegar al alma de todos los amantes del arte) movimientos de vanguardia como el impresionismo o el cubismo. ¿Acaso no es significativo que en la entrada de la monumental exposición de Cézanne en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, los visitantes fueran recibidos por un inmenso cartel de una histórica fotografía del viejo Paul saliendo, en 1906, de su casa de Les Lauves, arrastrando su vieja silla, para poder desplazarse hasta los pies de la Montaña Sainte Victoire con el fin de aportar unas pinceladas más -las correspondientes a la luz particular de ese día- a su experimental pintura de paisaje? ¿Acaso los responsables del museo no estaban apelando con este guiño sentimental (con esta intrahistoria artística que pretende mitificar al artista precursor del cubismo) a los sentimientos del visitante, tratando de conectarle con relatos para-artísticos para incentivar su interés por visitar la exposición? Es evidente que cuando alguien se sitúa delante de una de esas complejas pinturas del artista francés está disfrutando de algo más que de su innovadora composición o de su vibrante cromatismo (no nos engañemos, las pequeñas telas cubistas no son fáciles de degustar), probablemente esté conectándose con el espíritu del artista rememorando los pasajes de su famoso epistolario con sus colegas pintores que trataban de reinventar la pintura, que tan nítidamente quedaron plasmados en ese maravilloso retrato de plateadas tonalidades.

Volvamos al rigor historiográfico de nuestra metodología crítica, resumiendo lo contado: el complejo proceso necesario para que una obra de arte electrónico (de cualquier arte contemporáneo) quede bendecida por el museo, pasa inicialmente por un acto, de naturaleza íntima, privada, que se da en la galería de arte entre su potencial comprador y la obra misma, bajo la intermediación del galerista: el enamoramiento por una obra de arte, que le hace desear al coleccionista su adquisición. Esto requiere de su capacidad por conocer, comprender y apreciar estas obras (ayudado en gran medida por el acompañamiento de numerosos relatos para-artísticos -de tono mitificador- en torno a sus autores y a sus disciplinas). Cuando el galerista comprende que es capaz de obtener un beneficio redundante de la venta de este tipo de prácticas artísticas, pone en funcionamiento la maquinaria del mercado que permite hacer una sólida apuesta por este tipo de producto. Es entonces cuando lo muestra en ferias de arte, tratando de convencer al museo que este arte debe de estar en sus

colecciones. Para dar ese paso, el museo apela al buen criterio y argumentario de críticos, historiadores y comisarios de arte capaces de ponerlo en valor mediante la generación de los correspondientes relatos historiográficos que contextualizan y establecen criterios de calidad, importancia e interés dentro del relato general de la historia del arte. A partir de ese momento, el trabajo está hecho: el galerista puede vender arte electrónico porque sabe venderlo, ayudado de los relatos de los expertos y del pontificado del museo.

Pero avancemos un paso más y analicemos, a través de unos pocos ejemplos de nuestro parama artístico español, algunas de las alternativas al museo tradicional como soporte, como “casa” del arte electrónico y digital.

En 2015, el artista cordobés Solimán López, afincado actualmente en París, <https://solimanlopez.com> crea en Internet *Harddiskmuseum* <https://harddisk-museum.com>, en cuyo *Statement* afirma

Cuando mencionamos la palabra museo nuestra mente automáticamente la asocia a la arquitectura. (...)

Con la burbuja de la alta tecnología y el ejemplo de los grandes centros de arte como piedras angulares de la cultura de las ciudades donde se construyeron, el ladrillo pasó a ser sinónimo de cultura.

Pero el concepto de arte, cultura y su significado puede encontrar refugio en otros entornos. Representa un bien intangible que se mantiene y crece dentro del imaginario colectivo, que puede o no encontrar refugio en un espacio tridimensional.

Hoy en día, este mundo digital se traslada a una sociedad donde la palabra, la expresión y todos los canales de información se expanden a través de las redes sociales, los blogs, los videos, así como a través de una oferta online sin fin. (...)

El museo visto como centro de arte, espacio cultural o galería está completamente conectado con la idea de un espacio tridimensional que ofrece un contenido artístico e informativo de interés.

Pero, ¿acaso un disco duro no puede considerarse arquitectura? ¿No se representa la memoria y la obra del artista en paredes colgadas, ya sea proyectadas o instaladas? (...)

Un museo puede responder a todas estas preguntas, pero en su concepto más amplio, etimológicamente correcto, un disco duro también puede hacerlo. (...)

Harddiskmuseum, no pretende desviarse hacia una serie de propuestas alternativas, más aún, intenta unir el arte urbano, el net.art y otros fundamentos para hablar de esta estructura del arte y de la sociedad, e intenta trazar una línea confusa entre la figura del artista, del museo, de los presupuestos de cultura, de la

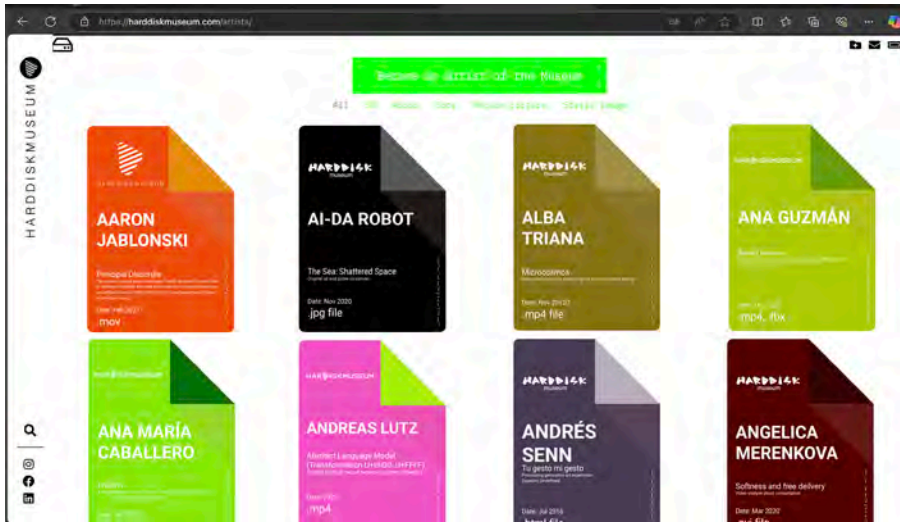


Fig.11c. Solimán López. *Harddiskmuseum*. Página de su website. (de Internet)



Fig.11d. Solimán López. *Harddiskmuseum*. Página de su website. (de Internet)

Como vemos, la historia empieza a complicarse. Ya no se trata -sólo- de que los museos tradicionales sepan comunicar a través de las redes online, ni siquiera de que éstos se esfuercen por acoger entre sus colecciones arte digital

o/y online, adaptando nuevas estrategias museográficas, sino de que este arte virtual -en la mayoría de los casos, digital en su naturaleza primigenia- está tratando de encontrar su espacio natural, utilizando sistemas y lenguajes de comunicación y acceso, interfaces intuitivas y estructuras conceptuales y funcionales propias del siglo XXI, acordes con la manera particular y específica de gestionar la realidad digital que tienen las jóvenes generaciones, y que le permita ser-en-plenitud. Me viene a la memoria la época finisecular (entre el siglo XIX y XX) en la que el cine trataba de encontrar no sólo su lenguaje natural y específico, sino su estructura -o dispositivo- comunicacional propio, lo que no lograra hasta la creación de la sala de proyección, espacio en el que el cine podía ser-en-plenitud y donde el espectador pudo educarse como espectador cinematográfico.

Así, surgen interesantes iniciativas, dignas de estudio, que muestran modelos propositivos llenos de potencialidad. Tal es el caso -por poner sólo un par de ejemplos bastante recientes y llenos de interés- de C/FRA www.cifra.com, plataforma dedicada al arte online “*You are in the Right Place to Experience Digital Art; Art that matters here and now*” (“Estás en el lugar adecuado para experimentar el arte digital; El arte que sucede aquí y ahora”). La intro de su página web (de su plataforma online) es toda una declaración de intenciones que recoge y resume en tan sólo 10 palabras la nueva -y revolucionaria- concepción de “ser arte”, “ser museo”, “ser comunicación”, “ser dispositivo”.

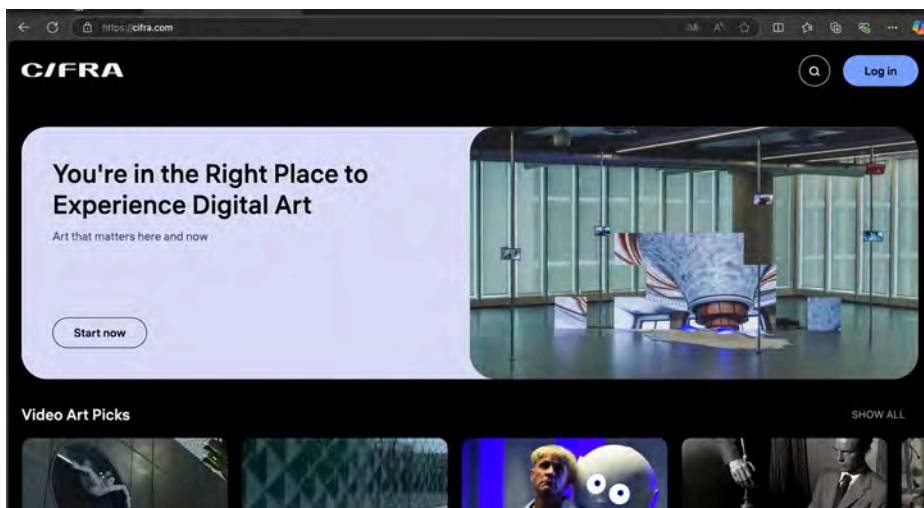


Fig.12a. C/fra. Página inicial de su website. (de Internet)

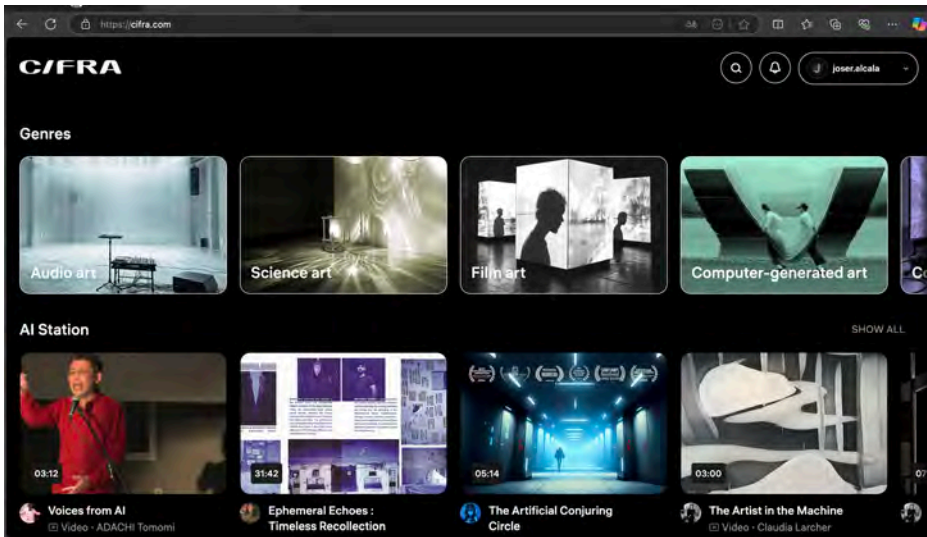


Fig.12b. C/fra. Página de su website. (de Internet)

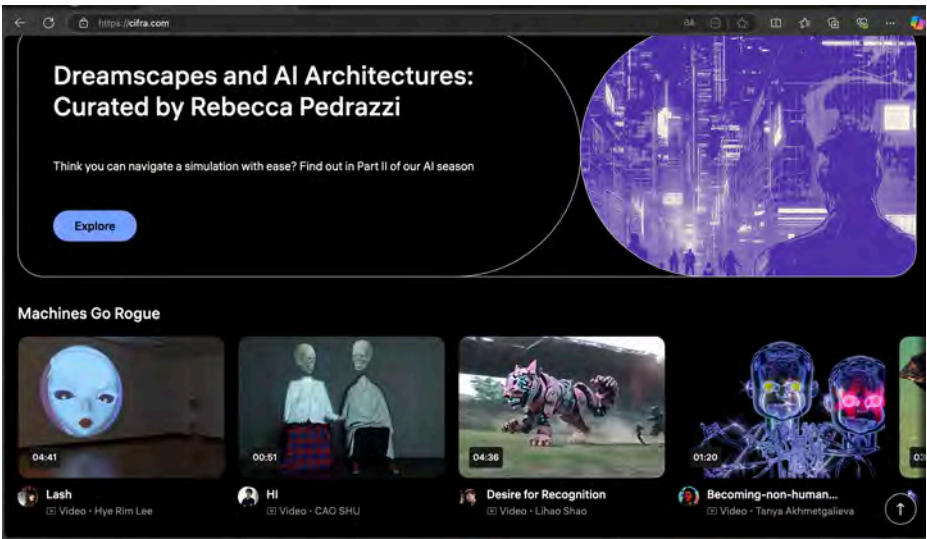


Fig.12c. C/fra. Página de su website. (de Internet)

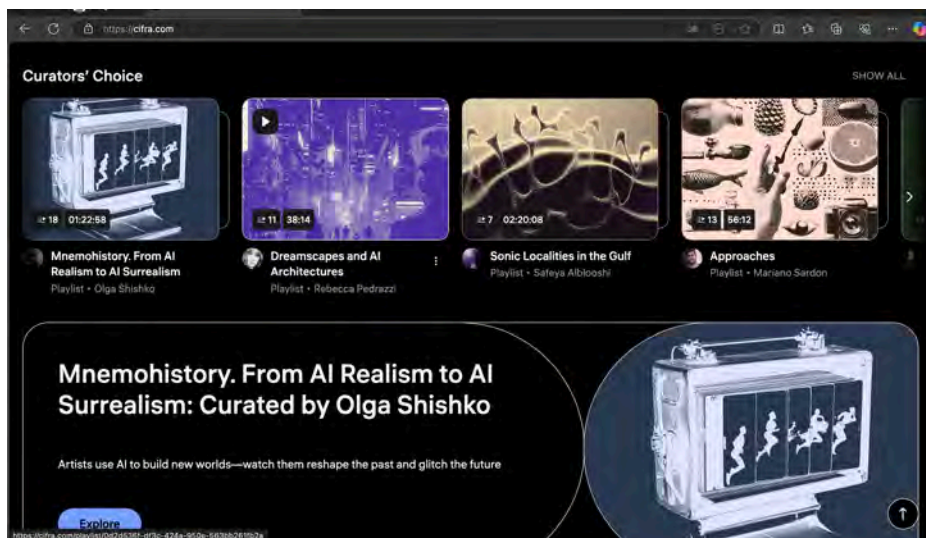


Fig.12d. C/fra. Página de su website. (de Internet)

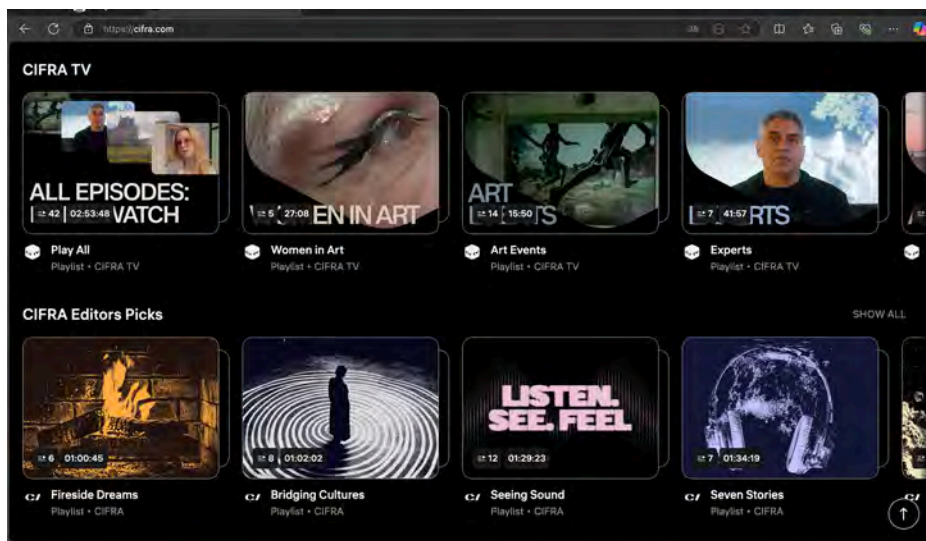


Fig.12e. C/fra. Página de su website. (de Internet)

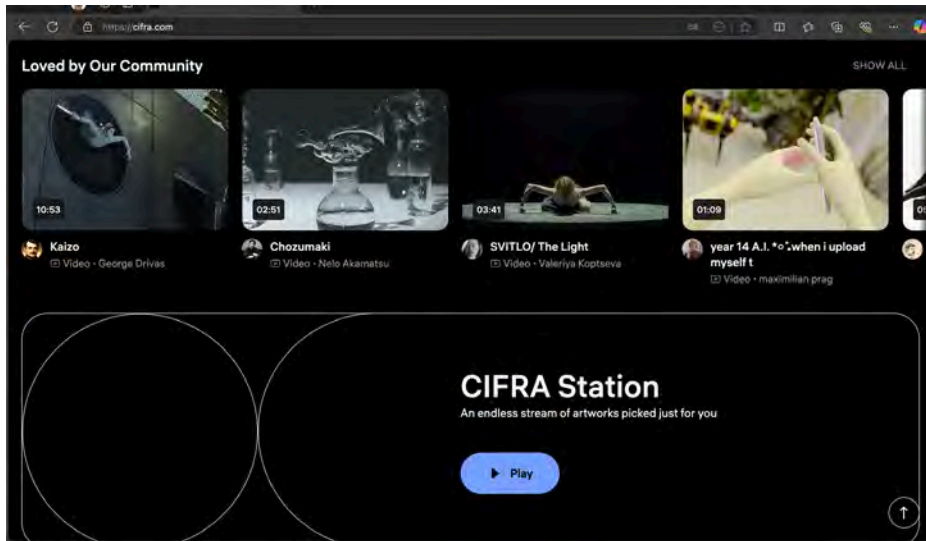


Fig.12f. C/fra. Página de su website. (de Internet)

Estructuras museográficas que vemos repetidas en otras muchos espacios-red focalizados en el arte digital y online. Y también en *The Wrong Biennale* - nuestro segundo ejemplo-, ya en su 7ª edición (*actual call*) <https://thewrong.org/>, bienal exclusivamente focalizada en el arte online, y que en sus ya seis ediciones celebradas ha mostrado más de 20.000 obras digitales de artistas de los cinco continentes. La prensa más reputada ha dicho sobre ésta cosas tan relevantes como que TWB "da forma activa a la narrativa de lo que puede ser la expresión artística en la era digital". (*falsewhale.xyz*); o "Contando su audiencia en millones, lo incorrecto podría ser la bienal de arte más grande del mundo: la respuesta del mundo digital a Venecia". (*The New York Times*). "Lo incorrecto", utiliza el periodista, ironizando sobre el apelativo que David Quiles, su creador y director, decidió utilizar para denominarla. "The Wrong", "el arte equivocado", "los artistas equivocados", como definieron a lo que vieron en su primera edición en las pantallas a través de la virginal interfaz de su sistema funcional, liberada -gracias a una brillante estratagema técnica ideada por Quiles- del odioso dirigismo al que nos someten actualmente los algoritmos de Google en nuestras navegaciones, en nuestro procrastinar habitual por Internet, y por lo que nada nos puede sorprender ya, porque nuestros viajes lo son siempre, y de forma invariable, hacia rutas pre-deseadas inconscientemente, planificadas -de forma personalizada para cada usuario/viajero- por esa IA que cree conocernos mejor que nosotros mismos. Así,

los viajes por las obras digitales de lxs artistas presentes en cada edición de TWB devienen itinerarios fascinantes, llenos de sorpresas e inimaginables escalas técnicas para cada visitante. Una máquina de propulsión blanda, un software cuya programación está basada en el mecanismo de puro azar, tal y como navegamos por *Chatroulette* <https://chatroulette.com>, tratando de entablar conversaciones audiovisuales -interactuando telemáticamente- con *partners* azarosos, que -ubicados físicamente en cualquier rincón conectado del planeta- aparecen en el espacio-entre-pantallas que compartimos tet-à-tete, peer-to-peer, sin ningún requisito preestablecido.

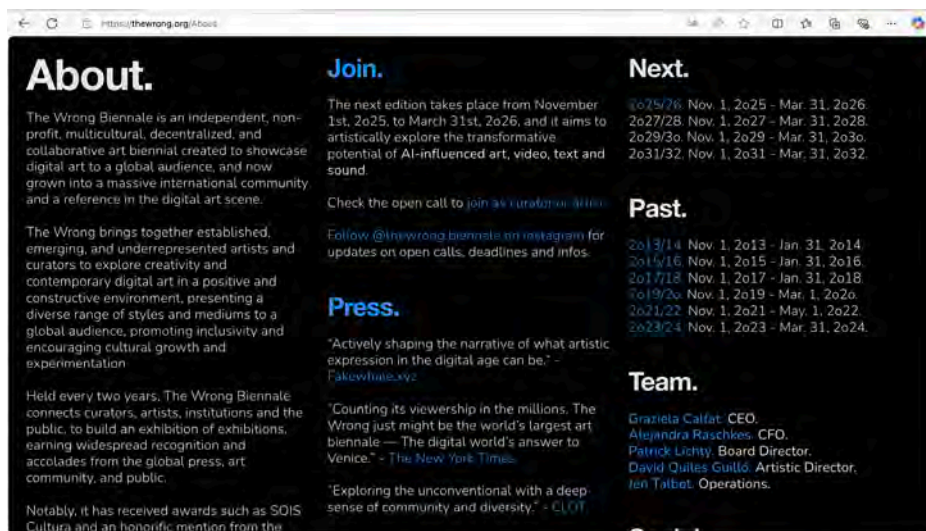


Fig.13a. The Wrong Biennale. Call de su 7ª edición. Página de su website. (de Internet)

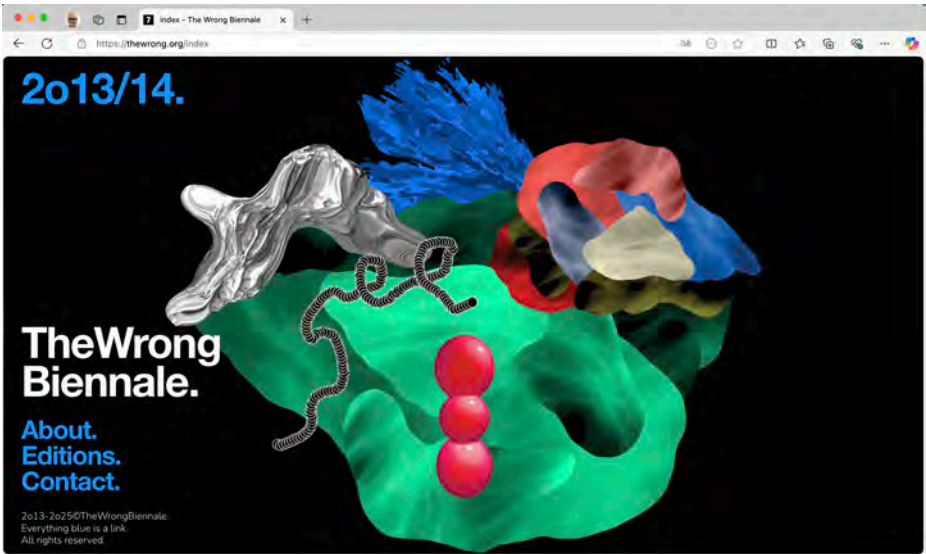


Fig.13b. The Wrong Biennale. Página de su website. (de Internet)

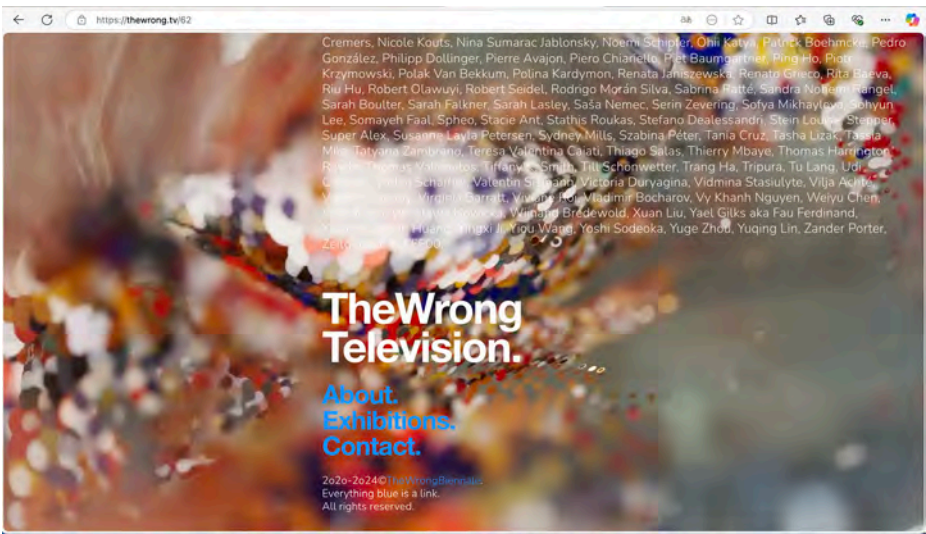


Fig.13c. The Wrong TV. Página de su website. (de Internet) <https://thewrong.tv/>

Todo lo cual nos hace observar no sólo un cambio de paradigmas en el arte y en la cultura, sino una verdadera revolución en la sociedad actual. Así lo explicaba Alessandro Baricco al afirmar que:

(...) muchas son las revoluciones que cambian el mundo, y que a menudo son tecnológicas; pero son pocas las que cambian a los hombres y lo hacen radicalmente: quizá sería el caso de llamarlas Revoluciones Mentales. Lo curioso es que, de manera instintiva, colocamos nuestra revolución, la Revolución Digital en el segundo grupo, entre las revoluciones mentales. Aunque nos parezca evidentemente una revolución tecnológica, le atribuimos el alcance del que las revoluciones tecnológicas suelen carecer: le reconocemos la capacidad de generar una nueva idea de humanidad.²

4. MUSEALIZACIÓN DEL *MEDIA ART*, III. CONSERVACIÓN Y PRESERVACIÓN

Sin embargo, cuando creíamos que todo estaba solucionado, que nuevas formas y estructuras de musealización del New Media Art habían prendido en la cultura funcional del nuevo usuario, otro obstáculo no menor va y aparece ante los responsables y gestores de la institución museística (sea tradicional o posmoderna): la conservación y preservación de las obras de New Media Art temerosamente incorporadas a sus colecciones. La virtualidad e inmaterialidad de sus soportes, la vulnerabilidad de sus sistemas de archivación, la obsolescencia voraz y veloz de sus sistemas tecno-funcionales (software, hardware y sistemas operativos), la competencia monetizada de sus estándares, la pereza de los usuarios hacia un reciclaje y aprendizaje constantes, todo complicación tras complicación para estas dos tareas fundamentales de la museografía de los nuevos medios en aras, no sólo a conservar su patrimonio, sino a mantener activa su accesibilidad.

Esta situación genera una imperiosa necesidad de incorporar a los gabinetes y departamentos de restauración y conservación de las obras de los museos de arte moderno o contemporáneo personal técnico cualificado especializado en el ámbito de las obras digitales, electrónicas y de naturaleza virtual. Existe ya en la universidad varios Grados superiores y cursos propios, así como Másteres y cursos de Posgrado especializados en la conservación y restauración del arte digital y multimedia (como el de la Universidad Politécnica de Valencia, entre los más reconocidos), que preparan con suficiente solvencia técnica y teórica a especialistas en este campo, y que deberían entrar a formar parte de las

2 Baricco, Alessandro: *The Game*. Barcelona: Anagrama, 2019. P.34.

plantillas estables de estos museos que poseen ya colecciones permanentes de New Media Art.

Debido a la obsolescencia de los programas y equipamientos con los que fueron creadas y producidas estas obras, y a las condiciones especiales que reclaman para su correcta exhibición -en un museo no concebido arquitectónicamente ni preparado técnicamente para ello-, su restauración es muchas veces una tarea arduo complicada, cuando no imposible. Existen ejemplos de referencia de estas problemáticas que se han hecho virales en el mundo de la museografía del Media Art, como la dificultad para mantener en funcionamiento los antiguos monitores de televisión -que funcionaban con transistores- que el artista surcoreano Nam June Paik -miembro cofundador del movimiento Fluxus- utilizaba para la construcción de sus videoinstalaciones. El Museo Vostell Malpartida de Cáceres, que posee en su colección permanente varias de estas instalaciones videográficas, no ha encontrado hasta el momento solución a la reposición de estos monitores de TV cuando los originales quedan inservibles y son irreparables. La contemplación de estas videoinstalaciones a través de las modernas pantallas planas de LEDs que sustituyen a los voluminosos monitores de transistores originales conduce a una desvirtuación de la percepción objetiva-escultórica de la instalación concebida y creada por su autor.

Esta misma problemática, si no aún más compleja, es la que presentan las pioneras obras de multimedia interactivo o de net art de los años noventa, que ya no son gestionables por los nuevos sistemas operativos de la informática actual, ni pueden fluir través de los navegadores actuales, por lo que han dejado de ser accesibles. Comprometidos con este descomunal reto técnico se encuentran algunos de los pocos museos interesados por estas obras del New Media Art, como el caso del programa *Rhizome*, creado en 1996 y ligado, desde 2003, al neoyorkino *New Museum of Contemporary Art*, que tenía como objetivo encontrar estrategias museográficas eficaces para su preservación y conservación:

Además de conservar obras de arte individuales y otros artefactos culturales, el equipo de preservación de *Rhizome* desarrolla infraestructura, investiga y prueba nuevos métodos de preservación y participa en proyectos de software de código abierto. El programa se inició en respuesta a las necesidades de *ArtBase*, el archivo de *Rhizome* de obras de arte digital. Hoy, su objetivo es desarrollar enfoques para la conservación del arte digital en apoyo del campo en su conjunto.

(de su página web: <https://rhizome.org/tags/preservation/>, consultado el 06/03/2025).



Fig.14. Rhizome. New Museum of Contemporary Art. Página de su *website*. (de Internet)

Este pionero programa de preservación y restauración de arte digital recibió, en 2014, una suculenta cantidad de dinero de una prestigiosa fundación cultural norteamericana para poner en funcionamiento una ambiciosa actuación para la restauración de obras históricas de arte digital, optando por una estrategia técnica de reprogramación de algunas de estas piezas (una selección de más de un centenar de las obras históricas más representativas), eligiendo para ello el lenguaje HTML. El resultado, siendo todo un hito más que alabable, fue sin embargo para muchos de sus autores decepcionante, al comprobar cómo su código quedaba traducido y con ello desvirtuado, no reconociéndolo como de su autoría. No olvidemos que para muchos artistas-programadores pioneros del arte electrónico, la verdadera belleza de sus piezas residía en la personalidad de la programación de su códigos -no en vano existe entre los movimientos más radicales del New Media Art el Codex Art, que basa su lenguaje y estilo gráfico en la personalidad creativa del código de creado durante la programación de la pieza.

Esta experiencia negativa sirvió para que los responsables del programa *Rhizome* revisaran sus planteamientos y estrategias operativas y lo abordaran de una manera más eficiente y dentro de un marco de mayor estabilidad museal. El resultado es el actual “Servicio de Conservación” del *New Museum*:

Servicios de conservación

El equipo de conservación de *Rhizome* se especializa en la conservación de arte en red, obras de arte digitales y publicaciones multimedia. Ofrecemos servicios a instituciones de recolección, organizaciones comunitarias y estudios de artistas que buscan ofrecer acceso a largo plazo a un proyecto web, un CD-ROM, un juego creado por un artista, etc., en línea o fuera de línea.

Desde 2014, *Rhizome* ha construido una infraestructura de conservación sofisticada que administra entornos de software heredados, accesibles en la web o en computadoras locales. Esto abarca servidores encapsulados que ejecutan versiones obsoletas de ColdFusion, PHP, Ruby, etc. en sistemas de escritorio como una versión de 1999 de Mac OS o Windows 98, incluidos navegadores contemporáneos, complementos y otras dependencias. (de su página web: <https://rhizome.org/tags/preservation/> , consultado el 06/03/2025).

Todos estos ejemplos ponen en evidencia la complejidad y la dificultad para gestionar, conservar y restaurar las obras y piezas del New Media Art, que no suponen sino una razón más para afrontarlo desde la museografía actual, en un ejercicio de responsabilidad institucional y de Gobernanza.

Lo más curioso -que se torna en frustrante al comprobar la todavía resistencia actual- es que el coste y mantenimiento del personal especializado y de las infraestructuras y equipamientos de estos talleres, laboratorios y gabinetes para el New Media Art en los museos -sobre todo en los más grandes y mejor dotados- sería sensiblemente inferior al que destinan anualmente a la restauración y conservación de las obras físicas tradicionales. No es, por tanto, un problema de recursos presupuestarios, sino una cuestión de mentalización, de “nueva cultura” museográfica, que debe estar impulsada por el ejercicio de responsabilidad que la nueva sociedad digital y sus dinámicas culturales propias les impone.

Una vez asumida esta responsabilidad, aparece en el horizonte de esta nueva museografía una última fase: la gestión del arte digital (virtual). Para afrontarlo con las debidas garantías no podemos pasar por alto que el museo se debe a las dinámicas propias establecidas por el mercado del arte, ya que, como hemos analizado, se nutre en buena medida del trabajo de selección y comisariado que realizan las galerías de arte. El problema principal es que el museo de arte contemporáneo está basado en el modelo del “White Cube” del pasado siglo XX, que sólo contemplaba la gestión de objetos físicos y su exhibición -

desde parámetros de su máxima esteticidad- en los suelos y paredes del edificio museal.³

Sin embargo, todas estas nuevas obras y materiales producidos por los artistas del New Media Art se caracterizan por haber provocado una crisis de tales dimensiones en el arte occidental que han sido capaces de socavar los paradigmas tradicionales sobre los que se sustentaba, desde el arte del Renacimiento, habiendo permanecido inalterables durante los últimos seis siglos. Así, el, nuevo arte ha pasado de la producción de objetos a la atención por el proceso; del interés por la imagen al interés por su concepto y desde una actitud iconoclasta; del cuadro como objeto final al archivo (la obra como documento); de la especificidad y especialización de las técnicas artísticas a un carácter interdisciplinar; de la manualidad del producto artístico a su tecnologización (de la artesanía a la industrialización de la obra de arte); de la coherencia y sintonía entre artista e institución-arte a su rechazo radical y programático (aunque se atisba en los últimos años una tendencia hacia una actitud de incoherencia del artista medial -sobre todo entre los pioneros net-artistas en su pretensión por volver tener presencia en el museo); de la necesidad de una perspectiva histórica entre producción artística y su musealización a la historificación-entorno-real de las prácticas artísticas contemporáneas a través del espacio-red en permanente flujo; del apoyo constante de la institución arte a la creación de la literatura artística en cada nuevo movimiento o vanguardia a la falta de interés en torno a todas estas nuevas prácticas, que se ha traducido en la ausencia casi total de materiales y de documentación al respecto en el museo, lo que está impidiendo la creación de esa mencionada literatura para-artística que permita la construcción de la necesaria mitomanía alrededor de sus artistas y de sus producciones.

Todos estos cambios profundos en el concepto de obra de arte y de práctica artística desde la especificidad del New Media Art sitúan al museo-centro de arte contemporáneo ante una nueva encrucijada: el reto urgente de asumir la especificidad del arte digital y, por tanto, la necesidad de reinventarse, revisando sus políticas museográficas, lo que implica un cambio en las estrategias de coleccionismo, de conservación, de exhibición, así como la obligación de modificar -actualizando- sus relatos hegemónicos.

3 Para ampliar, ver Alcalá, J.R.; Fernández, L.; Rico, J.C.: *¿Cómo se cuelga un cuadro virtual? Las exposiciones en la era digital*. Gijón: Trea, 2009.

5. MUSEALIZACIÓN DEL *MEDIA ART*, IV. EXHIBICIÓN Y DIFUSIÓN

Pero aquí no finalizan los problemas para el arte digital y online en relación con el museo. A continuación, se abre un nuevo frente, no menos complejo y novedoso: el de su difusión. Porque, si bien es cierto que hemos podido comprobar cómo, en la última década, la mayoría de los museos (grandes y pequeños, poderosos y humildes) han constituido gabinetes didácticos, han contratado *web-masters* y *community managers*, integrándolos en sus plantillas profesionales con el objetivo de lograr la inserción de las nuevas estrategias de promoción y difusión de sus colecciones tradicionales en las redes sociales y en el espacio electrónico, adaptando el tradicional lenguaje de la historia del arte y de la museografía convencional a los nuevos surgidos con la aparición de la sociedad-red, para conseguir la atención del público más joven, lo cierto es que realizar esta misma operación con el patrimonio del New Media Art implica forzar todavía más la transformación y adaptación del museo a las nuevas condiciones (ya mencionadas).

El museo actual trabaja ya con repositorios, archivos y listas. Se integra en plataformas de distribución (webs, blogs, redes sociales online, encuentros, etc.). Establece nuevas políticas institucionales basadas en objetivos y actuaciones estratégicas que toman en consideración los nuevos dispositivos museográficos y de atención a todo este nuevo patrimonio artístico (como observatorios internacionales, comunidades-red, nuevas disciplinas -como la *Media Archaeology*-) 4. Esta es la razón por la que, en paralelo a esta necesaria nueva “educación museal” por parte de los responsables institucionales (y también de los historiadores, críticos y comisarios del arte actual), muchos están siendo los intentos por encontrar soluciones globales que satisfagan en su conjunto a todas estas nuevas necesidades y retos que plantea la musealización del New Media Art. Soluciones que impliquen la concepción y creación de sistemas completos, de plataformas que asuman en su génesis creacional y funcional las peculiaridades de todos los aspectos que comporta esta nueva gestión de las artes mediales: coleccionismo, clasificación, gestión del archivo, conservación y restauración, control de la autoría y de la propiedad, divulgación eficiente en el espacio electrónico (webs, Internet y redes sociales online), comisariados y exhibiciones bajo demanda, etc.

4 Para ampliar, ver: Jussi Parikka: *What is Media Archaeology?*. Cambridge: Polity. 2012; Jussi Parikka: *A Geology of Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2015; Zielinsky, Siegfried: *Deep Time of the Media. Toward an Archaeology of Hearing and Seeing Technical Means*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. 2006.

Véase como ejemplo, la propuesta del dispositivo conceptual “Terminal” y su herramienta técnica “Tetra Art”, desarrollado por los artistas digitales José Ramón Alcalá Mellado, Fred Adam, Juan Alonso López Iniesta y el ingeniero Manuel Escuin, e inscrito en el registro de la Propiedad Intelectual de la Comunidad Valenciana el 21/08/2021⁵. Se trata de un sistema pionero diseñado para abordar el desafío de la gestión museográfica, la obsolescencia y el olvido de las obras de arte digitales. Este sistema se fundamenta en el uso de data centers como entornos de almacenamiento de los archivos digitales. Terminal-TetraArt se presenta como una solución integral a los problemas que enfrentan las obras artísticas digitales, particularmente aquellas vinculadas a tecnologías computacionales obsoletas o en desuso.

Este sistema no solo busca preservar el código y la esencia de las obras, sino también facilitar su exposición y comercialización en un contexto contemporáneo, desafiando los paradigmas tradicionales de la museografía del arte. La propuesta responde a la necesidad de un marco teórico y práctico que permita a las prácticas artísticas digitales, a menudo marginadas o incomprendidas por las instituciones artísticas tradicionales, ser plenamente reconocidas y valoradas dentro del canon del arte contemporáneo. TetraArt es la herramienta tecnológica que ofrece, dentro de la arquitectura conceptual que es Terminal, una respuesta a esta necesidad mediante la creación de un ecosistema digital que asegura la existencia, conservación y accesibilidad de las obras de arte digitales, respetando su originalidad y su contexto tecnológico y cultural.

A nivel técnico, TetraArt se apoya conceptualmente en la misma idea que *Rhizome* del *New Museum* de la no reprogramación de los códigos de las obras digitales, sino en la utilización del hardware y software originales con los que fueron creadas, y que son implementados en las potentes máquinas de los *data centers*. Técnicamente, TetraArt está basado en meta-software para la federación de *data centers*, emuladores de sistemas operativos y herramientas para el comisariado y la mediatización de la información sobre las obras. Utiliza para su comunicación con el usuario una nube privada que garantiza la soberanía de datos (a través de la federación de *data centers* de Aire Networks) que garantiza que, estén donde estén alojados, al final, el propietario es el museo/galería/coleccionista. Toma en consideración el *Acta Patriótica* (USA), la certificación digital mediante cadenas Blockchain y la admisión de objetos digitales NFT. Ello impide las filtraciones

5 Para ampliar, ver: Alcalá-Mellado, J.R. et López-Iniesta, J.A.: “TetraArt: Un sistema de conservación y existencia del arte digital vinculado al código de programación”. *Conservación de Arte Contemporáneo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2021. Pp. 11-22. <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/idurl/5/103507>

(Intranet de alta seguridad), utilizando una encriptación de alto rango y garantizando la permanencia en el tiempo de los datos introducidos (los archivos de las obras y piezas de arte digital). El modelo federado de *data centers* en el que confía Terminal-TeatraArt pertenece al sistema de identificación a través de Gaia X (que es un ecosistema de datos europeo con financiación de la UE).

Todas estas características implementadas en el sistema permiten -y garantizan- una gestión eficiente y segura de las obras digitales, promoviendo su difusión y comprensión a un público más amplio, que subraya la importancia de adaptar las estrategias de conservación del arte a las realidades tecnológicas del momento. Representa un avance significativo en la preservación de bienes culturales intangibles y demuestra el potencial de España como líder en la innovación tecnológica aplicada al arte contemporáneo.

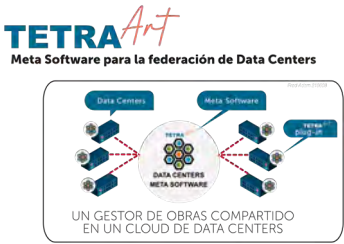


Fig.15a. TetraArt. Metasoftware



Fig.15b. TetraArt. Emulador



Fig.15c. TetraArt. Comisariados online



Fig.15d. TetraArt. Gestor de Salas de exposiciones online



Fig.15e. TetraArt. Mediatización



Fig.15f. TetraArt. Compraventas online

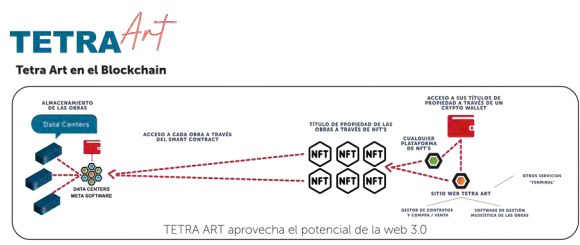


Fig.15g. TetraArt. Blockchain

En cualquier caso, y en paralelo a este esfuerzo de adaptación por parte del museo tradicional, el New Media Art busca con ahínco su propio espacio museal, proponiendo nuevas plataformas que, desde una revolucionaria concepción y estructura tecno-funcional, permita a todas estas prácticas artísticas ser-en-plenitud. Todavía un largo camino aún por recorrer, pero tan necesario como urgente.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ-MELLADO, José Ramón, *La Piel de la imagen. Ensayos sobre gráfica en la cultura digital*, Valencia, Sendemá. 2011.
- ALCALÁ MELLADO, José Ramón, LÓPEZ INIESTA, Juan Alonso: “Tetra-Art: Un sistema de conservación y existencia del arte digital vinculado al código de programación”, en *Conservación de Arte Contemporáneo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2021. <https://ladigital-delreina.mu-seoreinasofia.es/idurl/5/103507>
- ALCALÁ, J.R., FERNÁNDEZ, L., RICO, J.C., *¿Cómo se cuelga un cuadro virtual? Las exposiciones en la era digital*, Gijón, Trea. 2009.
- BARICCO, Alessandro, *The Game*, Barcelona, Anagrama. 2019.
- BREA, José Luis, *Las tres eras de la imagen. Imagen-Materia, Film, E-Image*, Barcelona:, Akal (col. Estudios Visuales), 2010.
- CARRIÓN, Jorge, *Todos los museos son novelas de ciencia ficción*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2022.
- COOK, Sarah, GRAHAM, Beryl, MARTIN, Sarah, *Curating New Media*, Baltic. Gateshead (G.B.), B. Read Series/Six, 2001.
- LABATUT, Benjamín, *MANIAC*, Barcelona, Anagrama. 2023.
- MARTÍN-PRADA, Juan, *Teoría del Arte y de la Cultura Digital*, Madrid, Akal. 2023.
- JUSSI, Parikka, *What is Media Archaeology?*, Cambridge, Polity, 2012.
- JUSSI, Parikka, *A Geology of Media*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2015.
- ZIELINSKY, Siegfried, *Deep Time of the Media. Toward an Archaeology of Hear-ing and Seeing Technical Means*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2006.

José-Ramón Alcalá-Mellado

Universidad de Castilla-La Mancha
<https://orcid.org/0000-0002-3655-3665>
joser.alcala@uclm.es



**DEL DESARROLLO DEL CONCEPTO DE PÚBLICOS, AL
DESARROLLO DE PÚBLICOS. REFLEXIÓN SOBRE EL IMPACTO
DE LA TERMINOLOGÍA EN LA PRÁCTICA DE LOS MUSEOS**

**FROM THE DEVELOPMENT OF THE CONCEPT OF AUDIENCES
TO AUDIENCE DEVELOPMENT. REFLECTION ON THE IMPACT
OF TERMINOLOGY ON MUSEUM PRACTICE**

INIGO AYALA AIZPURU

Universidad Internacional de La Rioja

Recibido: 10/06/2025 / Aceptado: 24/12/2025

RESUMEN

El uso de un término u otro a la hora de definir algún aspecto en ocasiones supone un cambio en la concepción de aquello que se está queriendo definir. Esta investigación pone de manifiesto cómo afecta el uso de diferentes conceptos por parte de los museos para definir a los públicos. En clave de reflexión crítica y mediante la revisión de la literatura, en este artículo se aborda, en primer lugar, el uso de los distintos términos utilizados históricamente y el impacto de la traducción de nuevos conceptos como *audience development*. Después, se profundiza en el enfoque del desarrollo de públicos y en su impacto en distintos países a través de la identificación de buenas prácticas. Finalmente, se expone cuáles son las principales áreas abordadas mediante el desarrollo de públicos y su impacto.

Palabras clave: desarrollo de públicos, desarrollo de audiencias, museos, públicos, participación.

ABSTRACT

The use of one term or another when defining some aspect sometimes implies a change in the conception of what is being defined. This research exposes how the use of different concepts by museums to define their publics affects them. Through a critical reflection and a review of the literature, this article first addresses the use of the different terms used historically and the impact of the translation of new concepts such as audience development. Secondly, it explores the approach to audience development and its impact in different countries through the identification of good practices. Finally, the paper discusses the main areas addressed by audience development and their impact.

Keywords: audience development, museums, publics, participation.

1. DEL PÚBLICO A LA COMUNIDAD: UNA REFLEXIÓN CRÍTICA SOBRE LAS CATEGORÍAS DEL VISITANTE DE MUSEOS

Desde el surgimiento de los museos como instituciones culturales en el siglo XVIII, estos han ido cambiando y evolucionando: desde la forma de exponer, mostrar el patrimonio y presentar los discursos, hasta la relación con la sociedad y la forma de denominar a las personas que traspasan sus puertas. Es en este último punto donde se inscribe esta investigación. En primer lugar, se presenta una reflexión sobre las distintas formas que existen para denominar a estas personas. A través de este recorrido se profundiza en teorías y variables que acompañan a cada uno de estos términos. Después, se ha realizado un análisis sobre el enfoque de gestión denominado *audience development* y las implicaciones que tiene el uso de sus traducciones más frecuentes: desarrollo de audiencias o gestión de públicos. Finalmente, se exponen las principales perspectivas teóricas que existen dentro de este enfoque de gestión y se ilustran con ejemplos de buenas prácticas.

En muchas ocasiones, al referirnos a las personas que acuden a los museos o que interactúan con ellos desde el mundo virtual, se utilizan indistintamente términos como: *público*, *públicos*, *visitante*, *audiencia*, *cliente*, *consumidor*, *ciudadano* y *comunidad*. Sin embargo, estos no son conceptos equivalentes ni neutros; cada uno encierra una visión distinta sobre qué es el museo, cuál es su función y cómo se establece la relación con quienes lo frecuentan o se ven interpelados por sus propuestas (Pérez Castellanos, 2021). Además, también

encarnan diferentes modelos de gestión, políticas culturales e imaginarios sobre el papel del museo en la sociedad. Estas categorías conllevan posicionamientos ideológicos y funcionales que afectan desde el diseño expositivo hasta las estrategias de mediación y participación. También presentan diversas corrientes teóricas que respaldan el uso de un concepto u otro.

Tradicionalmente, el *público* se entendía como una entidad homogénea, compuesta por personas anónimas que visitaban el museo o podían hacerlo. Esta noción universalista fue dominante en la modernidad, especialmente en los museos nacionales europeos del siglo XIX, que se concebían como templos del saber destinados a ilustrar al ciudadano medio. Este es un concepto abstracto, genérico, que alude a una masa sin distinción interna (Hooper-Greenhill, 2000). Tal visión comenzó a cuestionarse en la segunda mitad del siglo XX con la emergencia de enfoques socioculturales que evidenciaron las barreras de acceso y las desigualdades culturales, abordadas entre otros autores por Bourdieu y Darbel (1969).

Desde la Museología Crítica y la Museología Social, se comenzó a hablar de *públicos*, en plural, reconociendo que los visitantes no constituyen una entidad homogénea, sino un conjunto de individualidades distintas entre ellas (Lorente, 2015; Navajas y Gonzáles, 2018). Utilizar el plural del término implica reconocer la diversidad de trayectorias culturales, intereses, edades, capacidades, niveles educativos o identidades étnicas y de género, entre otros. Esta perspectiva obliga a segmentar y a diseñar propuestas diferenciadas para evitar la reproducción de lógicas excluyentes. Además, el esfuerzo de identificar barreras y limitaciones también permitió conocer mejor a los destinatarios y atender sus intereses y situaciones, hecho que supuso que las personas cobraran un mayor protagonismo dentro de las organizaciones culturales (Rosas, 2023). En consecuencia, los museos se han visto impulsados a realizar estudios de públicos que permitan comprender mejor a quienes están (y a quienes no) (Falk y Dierking, 2016). También exige estrategias de mediación, comunicación y participación diferenciadas para cada segmento (Simon, 2010). Como define Rosas (2023, p. 44):

Los públicos son conjuntos de desconocidos que se constituyen al congregarse, de manera voluntaria, en torno a una oferta cultural (discurso, texto, imagen, sonido, espectáculo). Ésta los interpela al circular públicamente y volverse –en principio– universalmente accesible, de manera presencial o mediatizada. A partir de esta participación se generan sentidos de comunidad y formas diversas de estar juntos. Su creación como públicos, con formas distintas de acceso y distribución en el espacio y las redes, establece y organiza las diferencias.

Por su parte, el término *visitante* remite a una categoría más concreta que la de público. Estos (los visitantes) han sido concebidos como sujetos pasivos que ‘visitan’ una exposición. Sin embargo, desde comienzos del siglo XXI, con las renovadas corrientes museológicas contemporáneas influenciadas por enfoques constructivistas y socioculturales del aprendizaje, se ha promovido una visión más activa del visitante. Autores como Falk (2009) abordan a los visitantes como agentes activos y defienden cómo estos llegan al museo con identidades motivacionales diversas (exploradores, facilitadores, buscadores de experiencias, profesionales, etc.), lo que debe ser considerado en el diseño de las experiencias museales.

Como sostiene Pérez Castellanos (2021), se puede distinguir entre visitantes in situ o virtuales, entre visitantes ocasionales o asiduos, entre individuales o grupales, etc. Disciplinas como la sociología y el marketing han aportado herramientas metodológicas para profundizar en su conocimiento a través de los estudios de públicos o visitantes. Sin embargo, es preciso matizar cómo, en ocasiones, el número de visitantes también se utiliza para evaluar a las instituciones y el éxito de estas (Garde y Varela, 2010). Además, políticas culturales vinculadas con la democratización cultural buscan ampliar el número y diversificar el grupo de visitantes atendiendo a la premisa: *más igual a mejor* (Pérez Castellanos, 2021).

Otro concepto cada vez más frecuente es el de *audiencia*. Este se utiliza en muchas ocasiones como una traducción directa del inglés *audience*, aunque en castellano es más frecuente encontrar literatura donde se utilice el término *públicos* o *visitantes* (Cuenca-Amigo y Makua, 2017). El término audiencia(s) está conectado estrechamente a los medios de comunicación y audiovisuales. Su uso suele estar vinculado a los estudios realizados entorno al enfoque de *audience development* desarrollado en el ámbito anglosajón a finales del siglo XX y que se explica más adelante.

Desde un punto de vista económico y mercantilista, también han sido utilizados los términos *cliente* y *consumidor* cuando se han trasladado lógicas de la empresa al campo de los museos. En contextos donde la gestión museística se alinea con lógicas neoliberales, los usuarios del museo pasan a ser vistos como *clientes* o *consumidores*. Este enfoque implica que el museo ofrece un “producto” o “servicio cultural” a un individuo que puede elegir, pagar y evaluar esa oferta en función de su satisfacción personal (Pinochet y Güell, 2018). Es decir, los museos se convierten en prestadores de servicios culturales y el visitante se transforma en un cliente que debe ser satisfecho.

Esta perspectiva ha favorecido procesos de profesionalización, mejora de la experiencia de usuario, aumento de ingresos propios y fidelización mediante tarjetas de socios, tiendas o cafés. No obstante, también ha sido objeto de crítica por desplazar la misión social del museo y subordinarla a objetivos de rentabilidad y competitividad. Es decir, el valor educativo, crítico y patrimonial del museo se diluye a favor de criterios de rentabilidad y satisfacción, debilitando su potencial transformador y educativo (Message, 2006). Como sostienen Garde y Varela (2010), con este enfoque se corre el riesgo de que las cifras de asistentes sean el único indicador que se utilice para gestionar los museos y se comprenda este número como la herramienta idónea para atraer, satisfacer y fomentar la fidelización de los públicos.

Así mismo, cada vez se utiliza con más frecuencia la figura del *ciudadano/a* como sujeto de derechos culturales y se remite a la dimensión política de la relación entre el individuo y el museo. Este enfoque, ligado a la Museología Crítica y a los derechos humanos, considera que todas las personas tienen derecho a participar en la vida cultural, acceder al patrimonio y contribuir a su interpretación. El museo, en este contexto, no es solo un lugar de contemplación, sino un espacio de diálogo, debate y participación democrática. Como sostienen Pinochet y Güell (2018), desde esta perspectiva los museos son los encargados de otorgar a sus públicos las herramientas necesarias para desarrollar una educación crítica en su papel como ciudadanos del mundo. Desde esta óptica, los programas de accesibilidad, la inclusión de colectivos históricamente excluidos y la participación ciudadana en la gestión y programación museística, dejan de ser ‘acciones especiales’ para convertirse en ejes estructurales del funcionamiento institucional. El museo se percibe como un espacio de debate, formación crítica y participación democrática, en sintonía con la Museología Social y los museos comunitarios (Janes y Sandell, 2019). La ciudadanía cultural implica corresponsabilidad y agencia: el museo deja de hablar *por* las personas para hablar *con* ellas. De acuerdo con Bonet y Négrier (2019), aunque aumentar el número de personas que acuden a organizaciones culturales está directamente vinculado al marketing cultural, la participación cultural va más allá y no solo pretende ‘más’, sino que también quiere desarrollar ‘mejores’ experiencias en el consumo cultural. Como señalan estos autores, esta perspectiva está directamente relacionada con la democratización cultural, enfoque que no cuestiona qué es cultura y qué no es, sino que busca eliminar las barreras que impiden su consumo.

Finalmente, el término de *comunidad* trasciende al individuo para centrarse en colectivos con identidades compartidas, que pueden ser territoriales, culturales, étnicas, lingüísticas, afectivas o de memoria. Desde la Museología Social

y la Museología Comunitaria, se reivindica la idea del museo como espacio al servicio de las comunidades, no como contenedor de objetos, sino como generador de vínculos y procesos colaborativos (Navajas y González, 2018). Trabajar con comunidades implica co-construir el museo como espacio de representación, reparación y visibilización. No se trata de atraer visitantes, sino de generar procesos colaborativos sostenidos (Golding y Modest, 2013). Este enfoque ha dado lugar al surgimiento de museos comunitarios, etnográficos participativos, ecomuseos o centros culturales gestionados desde abajo, donde la comunidad no es objeto de estudio sino sujeto activo en la construcción del relato museal (Golding y Modest, 2013). Con este término se prioriza el proceso sobre el producto, la relación sobre la representación, y la sostenibilidad social sobre la espectacularidad mediática.

Otro término que ha quedado relegado para futuras investigaciones sería el “no público”, grupo que recoge a todas las personas que no encajan en las categorías anteriores. La dificultad de definición y acotamiento, unida a que se trata de un campo fuera de actuación de los límites de los museos, hace que no haya sido un área abordada con profundidad por la academia, aunque existan estudios que de forma tangencial se hayan detenido puntualmente a trabajar este concepto (Delgado, 2012).

2. DEL DESARROLLO DE AUDIENCIAS A LA GESTIÓN DE PÚBLICOS

Antes de abordar la problemática sobre la traducción de *audience development* al castellano, es importante definir qué es. Por ello, se va a utilizar el término en inglés y, tras presentar y evaluar las distintas opciones de traducción, se propondrá la más adecuada atendiendo a las implicaciones terminológicas abordadas anteriormente.

De acuerdo con Hadley (2021), *audience development* tradicionalmente ha sido un término poco abordado y de forma muy heterogénea por distintos autores e instituciones culturales. Como sostiene este autor, dentro de este concepto podemos englobar teorías como el marketing cultural, la participación social y la democratización cultural de las artes. *Audience development* puede definirse como un proceso proactivo de involucrar, educar y motivar a diversas comunidades o segmentos de la población para que participen en las artes y la cultura mediante la creación y el fortalecimiento de relaciones a largo plazo (Walker-Kuhne, 2005). En el volumen colectivo coordinado por Hadley (2024), se muestra en los distintos capítulos cómo *audience development* no alude únicamente a la estrategia de aumentar el número de visitantes, sino de construir

relaciones significativas, fomentar la participación activa y eliminar barreras estructurales de acceso a la cultura. Por tanto, combina elementos de marketing, mediación cultural, participación ciudadana y planificación institucional. Este enfoque responde a una concepción de la cultura como bien común, reconociendo los derechos culturales y la necesidad de adaptar las instituciones a una sociedad diversa y cambiante. Entre las múltiples definiciones propuestas, esta investigación ha seleccionado la establecida en el año 2012 por la Comisión Europea:

Un proceso estratégico, dinámico e interactivo que pretende hacer las artes ampliamente accesibles. Su objetivo es involucrar a personas y comunidades en la experiencia, el disfrute, la participación y la valoración de las artes a través de varios medios disponibles hoy para los agentes culturales, desde las herramientas digitales hasta el voluntariado, desde la co-creación hasta las alianzas (Comisión Europea, 2012, p.2).

Como se deduce en las definiciones anteriores, el término *audience development* es un concepto amplio y heterogéneo, lo que le permite ser abordado desde diferentes perspectivas, como se muestra más adelante. Es decir, constituye una estrategia transversal en las instituciones culturales, orientada no solo a aumentar la asistencia, sino también a transformar las dinámicas internas y externas de relación con la comunidad. Aunque no se trata de una disciplina científica en sentido estricto, sino más bien de un enfoque de gestión estratégico y progresivo para atraer, ampliar, diversificar y profundizar la relación con los públicos de las instituciones culturales (Cuenca-Amigo y Makua, 2017), su importancia ha crecido en las últimas décadas hasta convertirse en un eje estructural de muchas organizaciones culturales.

Sin embargo, su traducción y aplicación práctica difiere significativamente según el contexto cultural. En el ámbito hispanohablante, la traducción de *audience development* ha generado debates terminológicos que reflejan distintos modelos de gestión cultural. Los términos predominantes son: ‘desarrollo de audiencias’ (traducción literal del inglés), ‘gestión de públicos’ (traducción matizada por el debate terminológico en torno a los públicos) y ‘desarrollo de públicos’ (un uso mixto de los anteriores).

En el contexto hispanohablante, la traducción como ‘desarrollo de audiencias’ conserva la ambigüedad original del término, permitiendo una interpretación abierta e integradora. Partiendo del apartado anterior, esta opción semántica pone el énfasis en la construcción activa de vínculos con nuevos públicos, manteniendo el espíritu democratizador que la noción tuvo en sus orígenes europeos. Así, ‘desarrollo de audiencias’ se ha utilizado como un marco que

abarca desde estrategias de fidelización hasta prácticas de inclusión social (Antoine, 2012), aunque el uso del término audiencia puede recordar a los medios audiovisuales, tal y como se ha presentado anteriormente. La elección terminológica no es neutra: usar ‘desarrollo de audiencias’ permite abrir el campo hacia prácticas participativas, interactivas y con un fuerte componente educativo, adoptando esta noción para implementar políticas de inclusión de nuevas comunidades o de co-creación con el territorio (Simon, 2010), aunque esta traducción pierda así la esencia del debate terminológico existente en torno al concepto de públicos

Por otro lado, la alternativa ‘gestión de públicos’ introduce una connotación más técnica y orientada a la administración eficiente de los públicos existentes. En este sentido, este concepto pondría el foco en la gestión cultural y su vinculación con el marketing estratégico (Colomer, 2011). Sin embargo, el término públicos reconoce el debate existente en castellano entorno a la terminología y la pluralidad de las personas que interactúan con los museos. Las instituciones que optan por esta opción suelen adoptar un enfoque más centrado en la segmentación, el análisis de datos y la eficiencia en la captación y retención de visitantes (Oliveira y Capriotti, 2013). Esto no implica necesariamente una menor calidad ética o social, pero sí marca una diferencia en cuanto al modelo de relación entre institución y ciudadanía. Sin embargo, esta opción responde al debate terminológico presentado anteriormente.

Finalmente, está la propuesta defendida por diferentes autores como Colomer (2025) y organizaciones como la Red Latinoamericana de Desarrollo de Públicos (REDLAP, s.f.). El término ‘desarrollo de públicos’ aboga por un equilibrio entre las bondades del término *development* sin renunciar a las virtudes de utilizar el término ‘públicos’. De esta forma, al abordar el ‘desarrollo de públicos’, se reconoce la necesidad de llevar a cabo estrategias de participación social y de democratización cultural. Es decir, va más allá de la gestión, buscando desarrollar los públicos: mejorar la relación con los existentes y atraer a nuevos, entendiendo que quienes quieren participar no se limitan a un grupo unitario, sino que poseen una gran heterogeneidad (Pérez Castellanos, 2021). Por ello, esta investigación defiende el uso del término ‘desarrollo de públicos’ como traducción no literal de *audience development*.

2.1. Corrientes teóricas y prácticas detrás del desarrollo de públicos

Como se ha explicado a través de la definición del desarrollo de públicos propuesta por la Unión Europea, este enfoque se sitúa en la intersección de tres grandes áreas: la programación, el marketing y la educación o mediación

cultural. Esta visión, propuesta por Rogers (1998), ha sido reforzada y adaptada por estudios posteriores, como el de Cuenca-Amigo y Makua (2017), donde se distinguen tres enfoques que confluyen entre sí: el del marketing cultural, el de la experiencia artística y el enfoque social. Por su parte, Bollo *et al.* (2017a) identifican ocho ámbitos estratégicos de intervención: marketing cultural, programación y adaptación artística, mediación cultural, participación social, transformación digital, uso de datos y análisis de públicos, transformación interna y formación de las plantillas de profesionales. Estos configuran una hoja de ruta para una gestión cultural centrada en los públicos, donde su vinculación con la institución no se reduce a la asistencia, sino que se extiende hacia la colaboración activa y el aprendizaje mutuo. A continuación, se ha profundizado en estos ámbitos a través de su agrupación y análisis en ocho dimensiones.

En primer lugar, el marketing es una de las dimensiones más estudiadas dentro del desarrollo de públicos. Su enfoque parte de la segmentación y el análisis de intereses específicos, con el objetivo de diseñar estrategias personalizadas para atraer y fidelizar a los diversos grupos sociales (Gorziglia, 2015). Como plantean Tomlinson y Roberts (2011), el uso combinado de datos cuantitativos y cualitativos permite a las organizaciones conocer mejor a sus públicos y establecer relaciones duraderas y estables con ellos. Esta visión va más allá de la simple promoción: integra estrategias de comunicación y de vinculación con la sociedad, lo que permite a las instituciones culturales dialogar de forma más efectiva con su entorno. En esta línea, Colbert y Cuadrado (2003) y Colomer (2011, 2013) han propuesto estrategias sólidas para comprender cómo el marketing cultural puede contribuir a ampliar la base de públicos sin sacrificar la calidad artística ni los valores institucionales.

La programación y adaptación artística es otra de las áreas clave analizadas, en tanto se refiere a la oferta cultural como puente directo entre la institución y sus públicos. Adaptar la programación no significa necesariamente renunciar a la excelencia, sino repensar los formatos, temáticas y horarios en función de los intereses, hábitos y barreras del público real y potencial (Bollo *et al.*, 2017a). Este enfoque también implica reconsiderar los criterios curatoriales y asumir una actitud más inclusiva, accesible y flexible para potenciar los cambios dentro de estas instituciones frente a la diversidad cultural y social existente (Simon, 2016; Navajas, 2024).

La mediación cultural es el espacio donde se produce el encuentro significativo entre las personas y las obras. Desde este enfoque, el desarrollo de públicos se nutre de una visión pedagógica y relacional que busca profundizar la experiencia artística más allá del consumo inmediato. Cuenca-Amigo y Makua

(2017) identifican la experiencia artística como uno de los tres enfoques fundamentales del desarrollo de públicos. Esta perspectiva permite establecer vínculos emocionales, críticos y participativos con las personas, transformando su rol de espectador pasivo a participante activo (Golding y Modest, 2013), ideas respaldadas por los postulados de la democratización y de la democracia cultural (Bonet y Négrier, 2019; Hadley y Belfiore, 2018).

Además, dentro del desarrollo de públicos se encuentra el fenómeno de la participación social directa y la co-creación de contenidos (Brown, Novak-Leonard, y Gilbride, 2011; Simon, 2010). Este tipo de estrategias permite además relacionarse con comunidades locales o colectivos tradicionalmente no representados dentro de los visitantes de museos (Tomlinson y Roberts, 2011), aspectos muy relacionados con las teorías museológicas como la Museología Social (Navajas y Gonzáles, 2018) como iniciativas de co-creación que fortalecen el sentido de pertenencia y legitiman otras formas de conocimiento y expresión dentro de las instituciones culturales y favorecen la democratización de la cultura (Bonet y Négrier, 2019; Hadley, 2021).

Por su parte, la transformación digital ha sido uno de los principales retos para los museos en los últimos años (Asensio y Asenjo, 2011) y más desde la COVID-19 (Amaral, 2021). Como se demostró en 2020, aquellos museos que ya habían apostado por una transformación digital pudieron mantener gran parte de sus funciones a pesar de las restricciones. La resiliencia demostrada permitió otorgar un gran beneficio a la sociedad durante los meses más duros (Capano *et al.*, 2022). Esta transformación, unida a la que ya se había ido desarrollando a lo largo del siglo XXI, ha ampliado las posibilidades de interacción con los públicos, tanto en el plano comunicativo como en el diseño de experiencias virtuales (Colomer, 2013). Esto ha permitido establecer nuevos canales para atraer nuevos perfiles y reforzar la relación con los públicos existentes. El uso estratégico de tecnologías digitales permite además segmentar mejor, analizar patrones de comportamiento y ofrecer contenidos personalizados tanto a los públicos presenciales como a los virtuales (Colomer, 2013).

El uso de datos y análisis de públicos es una herramienta eficaz y esencial dentro del desarrollo de públicos, ya que este requiere una base sólida de información. El análisis de datos (de acceso, satisfacción, barreras, comportamiento, perfil demográfico, etc.) permite tomar decisiones fundamentadas y diseñar estrategias en función de la realidad existente. Mayoritariamente, dentro del campo de los museos, esta dimensión ha estado vinculada a los estudios de visitantes o públicos (Pérez Castellanos, 2016; Pérez Santos, 2018). Esta información también es vital para identificar al “no público” y entender las barreras

(materiales, simbólicas o sociales) que impiden su participación (Tomlinson y Roberts, 2011).

Como sostienen Cuenca-Amigo y Makua (2018), el desarrollo de públicos implica una transformación interna en las instituciones culturales. Esta transformación no solo afecta a los departamentos de comunicación o mediación, sino a toda la estructura organizativa, que debe adoptar un enfoque centrado en las personas. Tal reconfiguración obliga a repensar los objetivos institucionales, los modelos de liderazgo y las dinámicas de trabajo internas. Otro aspecto significativo que requiere una gran transformación es la sostenibilidad atendiendo a las dimensiones medioambientales, económicas, sociales y culturales. Como sostienen Fehér y Ásványi (2023), muchos museos ya han comenzado a modificar sus misiones para atender a estas nuevas realidades y retos al igual que ha realizado el ICOM en 2022 en su definición de museo. Esta transformación y adaptación a la realidad actual junto con otras tan relevantes como la digital son clave para la relevancia de estas instituciones y su supervivencia a medio y largo plazo.

Por último, la formación continua del personal y la creación de capacidades internas son fundamentales para sostener una estrategia de desarrollo de públicos a largo plazo. Como señala Colomer (2013), esta formación debe ser interdisciplinaria, incluyendo conocimientos de marketing, sociología, economía, pedagogía y animación sociocultural. Sin este componente formativo, difícilmente puede consolidarse una cultura institucional orientada a los públicos.

En definitiva, el desarrollo de públicos es una estrategia integral que atraviesa todos los niveles de la institución cultural. Es una herramienta eficaz para trabajar dentro de los museos ya que no se limita a una táctica de captación, sino que conlleva una transformación profunda de las lógicas de trabajo, los valores curatoriales y las formas de relacionarse con la sociedad. Solo desde una mirada transversal y coordinada entre áreas se puede construir una cultura realmente orientada a los públicos y a la diversidad que representan.

2.2. La aplicación geográfica y práctica del desarrollo de públicos

La implantación del desarrollo de públicos en las organizaciones culturales no es un proceso homogéneo. Lejos de tratarse de una fórmula universal, su aplicación revela profundas diferencias geográficas e ideológicas. Existe una gran cantidad de variables que es importante tener en cuenta, desde las necesidades de cada institución, hasta la tradición cultural existente en cada país (Cuenca-Amigo y Makua, 2017). De acuerdo con el estudio comparativo

llevado a cabo por Bollo *et al.* (2017b), en Europa se pueden establecer tres grandes grupos de países europeos en función del grado de implantación del desarrollo de públicos atendiendo a las principales áreas existentes dentro de este enfoque. Los criterios de agrupación se han establecido desde los enfoques predominantes y el grado de implementación en cada país y los grados de participación y co-creación existentes. Como sostiene Hadley (2024), se observa una falta generalizada de estudios y literatura científica en torno a este fenómeno; por ello, los ejemplos de buenas prácticas introducidos en este apartado están vinculados a distintas organizaciones culturales más allá de las instituciones museísticas, sirviendo esta selección de ejemplos inspiradores para los museos y otras organizaciones culturales.

En primer lugar, destacan los países con un enfoque más integral que afecta a la estructura de las organizaciones culturales. En este grupo se engloban países como Reino Unido, Suecia y Dinamarca. Los casos de estudios analizados en estos contextos se caracterizan por una aproximación transversal al desarrollo de públicos, cuentan con un gran desarrollo del marketing cultural y con estrategias que combinan análisis de públicos, mediación cultural, innovación digital y participación comunitaria. En estas tres organizaciones se han encontrado rasgos comunes como la participación activa de los públicos, la existencia de modelos flexibles y horizontales de organización y una fuerte integración de las actividades culturales con las políticas educativas. Las instituciones analizadas han sido:

- *The Point* (Eastleigh, UK), teatro que trabaja con públicos locales mediante una estrategia multicanal que incluye precios accesibles, mediación educativa, trabajo en red con universidades y asociaciones y un enfoque en públicos por hábito y sorpresa.
- *Cirkus Cirkör* (Suecia) emplea una estructura organizativa adaptativa, desarrollando públicos mediante inclusión social, educación y producción artística participativa.
- *CLICK Festival* (Dinamarca) tiene un enfoque de co-creación con públicos por elección, articulando redes internacionales y promoviendo diálogos sobre temas contemporáneos.

En segundo lugar, se ha analizado la situación de países como Francia, Bélgica, Italia y España, donde las estrategias de desarrollo de públicos analizadas están más vinculadas a la mediación cultural. Los casos de estudio abordados ponen el foco en la inclusión y la participación a través de mecanismos pedagógicos y comunitarios. Los ejemplos señalados en este contexto son:

- *Maison des Métallos* (París): este espacio cultural trabaja con públicos excluidos mediante proyectos intensivos de accesibilidad, programación flexible y participación comunitaria, buscando transformar la audiencia por sorpresa en audiencia por hábito.
- *Kilowatt Festival* (Italia): este festival multidisciplinar involucra activamente a públicos jóvenes en la programación, integrando residencias artísticas con procesos de co-creación y diálogo con el territorio.
- *Auditorio de Tenerife* (España) implementa estrategias diferenciadas según el tipo de público, desde precios reducidos hasta formación de públicos mediante programas como "Escuelas de Teatro".

En estos tres ejemplos existen políticas de accesibilidad y equidad que defienden el acceso universal a la cultura. Además, se implementan estrategias participativas de co-creación a través del trabajo con comunidades determinadas.

En el tercer grupo se han alineado algunos países en transición que poseen modelos emergentes. Destacan los casos de Eslovenia, Rumania y Croacia. En estos contextos, el desarrollo de públicos se articula como una respuesta innovadora frente a la limitada infraestructura o a la baja participación cultural estructural. En este contexto, existen estrategias de innovación cultural, aunque se deben más a la escasez de recursos para realizar políticas culturales más amplias. También debe destacarse cómo las formas de participación adquieren un concepto más territorial. Los casos de estudios analizados han sido:

- *Bunker* (Eslovenia): este espacio de teatro y danza desarrolla públicos desde una estructura horizontal, integrando a la comunidad en el diseño de los proyectos y aplicando métodos cualitativos de análisis.
- *Asociația Culturală Metropolis* (Rumanía) lleva el cine a espacios abiertos y grupos excluidos, trabajando con niños, minorías y voluntarios para ampliar el acceso y promover una cultura audiovisual crítica.
- *CORNERS of Europe* (multipaís) despliega un enfoque descentralizado basado en co-creación y participación local en zonas periféricas, fomentando el desarrollo de públicos como herramienta de empoderamiento territorial.

Finalmente, para abordar la situación del desarrollo de públicos en otros territorios, se ha realizado el análisis del continente americano. Tanto en América del Norte como Central y del Sur, hay una gran diversidad de planteamientos: aunque influido por las dinámicas europeas, el concepto ha sido

reinterpretado de maneras distintas en función de los contextos políticos, culturales y sociales de cada país.

En EE. UU., de modo similar al de Reino Unido, el desarrollo de públicos surgió como parte del paradigma del marketing cultural, vinculado a la necesidad de sostener financieramente las instituciones culturales en un entorno de mercado competitivo (Kotler y Scheff, 1997). Destaca la labor de organizaciones como The Wallace Foundation o el National Endowment for the Arts que promueven estudios sobre segmentación, fidelización y análisis de públicos para justificar el retorno social de la inversión en cultura (Brown y Ratzkin, 2011). Sin embargo, en la última década se ha producido un giro hacia modelos más participativos y centrados en la equidad. Organizaciones como ArtsEmerson o The Public Theater han adoptado estrategias de desarrollo de públicos con enfoque comunitario, trabajando con grupos locales racializadas, migrantes o sin hogar. El programa *Building Audiences for Sustainability* es un ejemplo de cómo se están integrando prácticas de justicia cultural, inclusión y accesibilidad desde una perspectiva institucional. Este cambio refleja una tensión persistente entre la lógica de mercado y la transformación social, aún sin resolverse plenamente. Por su parte, Canadá presenta una situación intermedia, influida tanto por modelos continentales europeos como por el enfoque anglosajón. El desarrollo de públicos se articula a través de políticas multiculturales y de descentralización, donde se prioriza la diversidad lingüística y cultural, especialmente en regiones como Quebec o la Columbia Británica. Organizaciones como Canada Council for the Arts han integrado la vinculación con la comunidad en sus líneas estratégicas, promoviendo la accesibilidad cultural de pueblos indígenas, migrantes y comunidades rurales. Las instituciones culturales trabajan con una lógica de sostenibilidad cultural más que económica, y se valora la innovación organizacional a través de la co-creación, la mediación y la evaluación participativa. Ejemplos como el National Arts Centre (Ottawa) y el Vancouver East Cultural Centre muestran cómo se articula una oferta cultural desde la diversidad, integrando herramientas digitales, mediación territorial y gobernanza colaborativa. Dentro de América Latina, existen diferentes interpretaciones y formas de trabajar, vinculadas a la situación política y económica de cada estado. Sin embargo, destaca la ya nombrada Red Latinoamericana de Desarrollo de Públicos (REDLAP, s.f.), donde se aborda el desarrollo de públicos desde la situación específica de cada país a través de encuentros, publicaciones y trabajos colaborativos. En general, se puede argumentar cómo el término desarrollo de públicos se ha adaptado de forma crítica, priorizando enfoques centrados en la mediación y los derechos culturales. Las desigualdades estructurales, la fragmentación territorial y la pluralidad cultural han llevado a considerar la

cultura, no como producto, sino como proceso social. Países como México, Colombia, Chile o Argentina han desarrollado programas que vinculan el trabajo con públicos con objetivos de inclusión social, educación no formal y participación comunitaria. En el caso de México, destaca el programa *Alas y Raíces*, donde se trabaja con públicos infantiles desde una perspectiva inclusiva y territorial. Por su parte, en Colombia, a través del *Programa Nacional de Salas Concertadas* del Ministerio de Cultura, se vincula el concepto de salas independientes con proyectos de mediación comunitaria a través de los distintos barrios. En Chile, a través de las últimas políticas culturales, se ha incorporado el enfoque de derechos culturales, promoviendo procesos participativos desde espacios como centros culturales municipales o bibliotecas públicas. Finalmente, en Argentina destacan experiencias como las del Centro Cultural Kirchner, que articulan programación inclusiva y acciones de formación de públicos desde el Estado. Estas iniciativas suelen operar en contextos de desigualdad estructural y fragmentación institucional, lo que implica desafíos significativos para la sostenibilidad, pero también una gran capacidad de innovación desde lo comunitario y lo afectivo.

3. REFLEXIÓN FINAL

En conclusión, este estudio refuerza la idea de que el desarrollo de públicos no constituye una práctica homogénea ni universalizable, sino un campo diverso y dinámico, profundamente influido por las realidades institucionales, culturales, políticas y sociales de cada país y de cada comunidad. Su implementación responde a tradiciones culturales específicas, modelos de política pública, capacidades organizativas y prioridades sociales, por lo que presenta una gran variedad de enfoques: desde el marketing estratégico y la segmentación de audiencias, hasta la participación ciudadana radical, la mediación crítica y la co-creación territorial. Lejos de ser una simple técnica de gestión, el desarrollo de públicos constituye una auténtica filosofía institucional que redefine la misión de las organizaciones culturales. Desde la concepción del término ‘públicos’, donde se reconoce la heterogeneidad de estos, esta pluralidad es clave para avanzar hacia prácticas de desarrollo de públicos más inclusivas, sostenibles, relevantes y coherentes con los desafíos culturales contemporáneos. Instituciones culturales como los museos pueden llevar a cabo diferentes estrategias basadas en esta diversidad para atraer a nuevos públicos, mejorar la relación con los ya existentes y convertirse en organizaciones culturales en las comunidades en las que se inscriben.

Cualquier iniciativa vinculada con el desarrollo de públicos debe partir de las ocho dimensiones clave propuestas por Bollo *et al.* (2017a). Sin embargo, su ejecución desde sus orígenes hasta la actualidad ha variado. En un primer momento se focalizó en estrategias más vinculadas al marketing cultural. Actualmente está enfocada, de forma generalizada, en aspectos más centrados en la participación y la democracia cultural, como demuestran los ejemplos abordados en esta investigación. Muchas de las acciones establecen relaciones con colectivos y grupos vulnerables para establecer prácticas basadas en la democratización cultural. Es decir, el desarrollo de públicos, además de ser un enfoque de gestión, es una herramienta eficaz para democratizar instituciones culturales como los museos y establecer relaciones duraderas con las distintas comunidades con las que se relaciona.

Este artículo es fruto de un proceso de participación en abril de 2025 en el Foro de Estudios de Públicos Iberoamericano. En él se han recogido los resultados de la investigación llevada a cabo y las impresiones obtenidas de las personas expertas participantes en el Foro.

BIBLIOGRAFÍA

- AMARAL, L., “Los museos durante la pandemia: el importante papel de las redes sociales”, *Revista PH. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 102, 2019, pp. 193–195.
- ANTOINE, C., “Modelos teóricos para el desarrollo de audiencias”, *Proyecto Fondecyt Museos & Audiencias*, 2012, pp. 1-14.
- ASENSIO, M. y ASENJO, E. (Eds.), *Lazos de Luz Azul: museos y tecnologías 1, 2 y 3.0*, Barcelona, Editorial UOC, 2011.
- BOLLO, A., *et al.*, *Study on Audience Development: Study on Audience Development - How to Place Audiences at the Centre of Cultural Organisations*, European Commission, Luxemburgo, Oficina de publicaciones de la Unión Europea, 2017a.
- BOLLO, A., *et al.*, *Catalogue – Case studies: Study on Audience Development - How to Place Audiences at the Centre of Cultural Organisations*, European Commission, Luxemburgo, Oficina de publicaciones de la Unión Europea, 2017b.
- BONET, L. y NÉGRIER, E., “La participación cultural en la tensión dialéctica entre democratización y democracia cultural”, en CUENCA-AMIGO, M. y CUENCA, J. (Eds.), *El desarrollo de audiencias en España. Reflexiones desde la teoría y la práctica*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2019, pp. 37–54.

- BOURDIEU, P. y DARBEL, A., "L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public", Ediciones de Minuit, 1969.
- BROWN, A. S.; NOVAK-LEONARD, J. L.; GILBRIDE, S. *Getting In On the Act. How arts groups are creating opportunities for active participation*, London: Bloomsbury, 2011.
- CAPANO, G., *et al.*, "Long-term policy impacts of the coronavirus: Normalization, adaptation, and acceleration in the post-COVID state", *Policy and Society*, vol. 41, nº 1, 2022, p. 1-12.
- COLBERT, F. y CUADRADO, M., *Marketing de las Artes y la Cultura*, Barcelona, Ariel, 2003.
- COLOMER, J. *La formación y gestión de públicos escénicos en una sociedad tecnológica*, Madrid, Fundación Autor, 2013.
- COLOMER, J., *Elaboración de un plan de desarrollo de públicos culturales (PDPC)*, 2ª ed., 2025.
- COLOMER, J., "La gestión de públicos culturales en una sociedad tecnológica", *Periferica*, nº12, 2011, pp. 113-131.
- COMISIÓN EUROPEA, *European Audience: 2020 and Beyond*, Publications Office of the European Union. Dirección General de Educación, Juventud, Deporte y Cultura, 2012.
- CUENCA-AMIGO, M. y MAKUA, A. *Cómo situar al público en el centro de tu gestión. Guía para implantar un enfoque de desarrollo de audiencias en las organizaciones culturales*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2018.
- CUENCA-AMIGO, M.; MAKUA, A. "Audience development: a cross-national comparison", *Academia Revista Latinoamericana de Administración*, vol. 30, nº 2, 2017, p. 156-172.
- DELGADO, C., "El museo de arte y el no-público. El problema de los estereotipos", *Revista Colombiana de Sociología*, vol. 35, nº 2, 2012, pp. 161-181.
- FALK, J. H. y DIERKING, L. D., *The Museum Experience Revisited*, New York, Routledge, 2016.
- FALK, J. H., *Identity and the Museum Visitor Experience*, New York, Routledge, 2009.
- FEHÉR, Z. y ÁSVÁNYI, K., "Differences in sustainability approaches from the mission statements of museums – the case of CEE and other European contemporary art museums", *Journal of Contemporary Central and Eastern Europe*, vol. 31, nº 3, 2023, pp. 683-701.
- GARDE LÓPEZ, V. y VARELA AGÜÍ, E., "¿Al servicio de la sociedad y de su desarrollo? El Laboratorio Permanente de Público de Museos: una herramienta de gestión", *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, nº 5, 2010, pp. 208-221.

- GOLDING, V. y MODEST, W. (eds.), *Museos y comunidades. Curadores, colecciones y colaboración*, Londres, Bloomsbury, 2013.
- GORZIGLIA, H. “Marketing Cultural. La gestión de públicos en espacios de exhibición de artes escénicas”, *Revista Eltopo*, nº 4, 2015, pp. 12-41.
- HADLEY, S. y BELFIORE, E., “Cultural democracy and cultural policy”, *Cultural Trends*, vol. 2, nº 3, 2018, pp. 218-223.
- HADLEY, S., *A Reader on Audience Development and Cultural Policy*, London, Routledge, 2024.
- HADLEY, S., *Audience Development and Cultural Policy*, London, Palgrave Macmillan, 2021.
- HOOPER-GREENHILL, E., *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, London, Routledge, 2000.
- ICOM, “New Museum Definition Approved”, 2022. [Consulta: 08/06/2025]. Disponible en: <https://icom.museum/en/news/icom-approves-a-new-museum-definition/>
- JANES, R. R. y SANDELL, R., *Museum Activism*, London, Routledge, 2019.
- KOTLER, P. y SCHEFF, J., *Standing Room Only: Strategies for Marketing the Performing Arts*, Boston, Harvard Business Press, 1997.
- LORENTE, J.P., “Estrategias Museográficas Actuales Relacionadas con la Museología crítica”, *Complutum*, vol. 26, nº 2, 2015, pp. 111-120.
- MESSAGE, K., *New Museums and the Making of Culture*, London, Routledge, 2006.
- NAVAJAS-CORRAL, Ó. y GONZÁLEZ, J., “La aplicación de la Museología Social en España: desafíos para su implementación en el sureste de la Comunidad de Madrid”, *E-cadernos CES*, nº 30, 2018, pp. 39-55.
- NAVAJAS-CORRAL, Ó., “El museo sin musas. Nuevas coordenadas para una museología posthumana en el siglo XXI”, *MIDAS. Museus e estudos interdisciplinares*, 19, 2024, pp. 1-16.
- OLIVEIRA, A. y CAPRIOTTI, P., “Gestión estratégica de los públicos en museos. De la identificación a la comunicación”, *Profesional de la Información*, vol. 22, nº 3, 2013, pp. 210-214.
- PÉREZ CASTELLANOS, L. “Estudios de públicos. Definición, áreas de aplicación y escalas”, en PÉREZ CASTELLANOS, L., *Estudios sobre públicos y museos. Volumen I. Públicos y museos: ¿Qué hemos aprendido?*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2016, pp. 20-45.
- PÉREZ CASTELLANOS, L. “Las personas y los museos. Transfiguraciones múltiples”, *Educación + Públicos*, 2021, pp. 76-83.
- PÉREZ SANTOS, E., “Buenas prácticas en la investigación del público en museos”, en PÉREZ CASTELLANOS, L., *Estudios sobre públicos y museos*,

- Ciudad de México, Publicaciones digitales Encrym, INAH, 2018, pp. 26-36.
- PINOCHET, C. y GÜELL, P., “Visitantes, audiencias, públicos. Apuntes para un estudio desde las prácticas culturales”, *Atenea*, n° 518 (2), 2018, pp. 151-166.
- REDLAP, Red Latinoamericana para el Desarrollo de Públicos, s.f. [Consulta: 08/06/2025]. <https://redlap.org/>
- ROGERS, R. *Audience Development: Collaborations between Education and Marketing*, London, Arts Council of England, 1998.
- ROSAS MANTECÓN, A., “Pensar los públicos. Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana”, *Pléyade. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, n° 33, 2023, pp. 185-190.
- SIMON, N., *The Art of the Relevance*, Santa Cruz, CA. Museum 2.0, 2016.
- SIMON, N., *The Participatory Museum*, Santa Cruz, CA, Museum 2.0, 2010.
- TOMLINSON, R. y ROBERTS, T., *Aforo Completo. Cómo Convertir los Datos en Audiencias*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Autor, 2011.
- WALKER-KUHNE, D., *Invitation to the Party: Building Bridges to the Arts, Culture and Community*, New York, Theatre Communications Group, 2005.

Iñigo Ayala Aizpuru
Universidad Internacional de La Rioja
<https://orcid.org/0000-0002-0038-453X>
inigo.ayala@unir.net



MUSEO Y LUGAR: NOTAS (LIGERAS) SOBRE LA HISTORIA DE LOS MUSEOS DE ARTE

MUSEUM AND PLACE: (BRIEF) NOTES ON THE HISTORY OF ART MUSEUMS

CARLOS BAZTÁN LACASA
Arquitecto

Recibido: 27/07/2025 / Aceptado: 11/12/2025

RESUMEN

El artículo quiere servir a la enseñanza de la historia de los museos de Arte occidentales. Parte de definiciones de museo, desde la Antigüedad para analizar la evolución de su concepto y siguen 10 apartados titulados con 10 palabras que se unen a “lugar” y una propuesta. En ellos se describen ejemplos de creación y renovación de museos del pasado que siguen actuales criterios y que además de conservar, exhibir, crearon patrimonio mueble y arquitectónico y urbano de su tiempo e innovaron.

Se destaca la relación histórica entre patrimonio y museo, que unida a otros conceptos, pueden ser útiles para actuar en el actual panorama de valoración, extensión, diversidad y complejidad de la institución, siguiendo el consejo de Oteyza de avanzar como los remeros, mirando hacia atrás.

Palabras clave: Museo/ Lugar / Historia/ Patrimonio / Arquitectura.

ABSTRACT

This article aims to serve as a teaching resource for the history of Western art museums. It begins with definitions of museums, from ancient times, to analyze the

evolution of their concept. It is followed by ten sections titled with ten words that are linked to "place" and a proposal, provide descriptions of historical museum creations and renovations. These examples adhere to current criteria and, in addition to preserving and exhibiting, also created their own movable, architectural, and urban heritage while innovating.

The article highlights the historical relationship between heritage and museums. This relationship, combined with other concepts, can be useful for navigating the current landscape of the institution's valuation, extension, diversity, and complexity. This approach follows Oteyza's advice to move forward like rowers, by looking backward.

Keywords: Museum / Place / History/ Heritage/ Architecture.

1. EL MUSEO EN PALABRAS

Un museo ¿ha sido lo mismo hace siglos que ahora? Sabemos que la palabra museo, deriva de la latina *museum* y a su vez de la griega *museion*, que fue un "lugar de las musas" de la Alejandría de tiempos de los Ptolomeos¹. También leímos que la palabra museo quedó dormida durante siglos y que se despertó en la primera mitad del siglo XVI a orillas del lago de Como².

Si saltamos unos 500 años, el International Council of Museum, ICOM, acordó el 24 de agosto de 2024 que:

"Un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos"³.

Es decir: se ha pasado de una definición de 4 a 71 palabras. Si leyera esto Alicia Moreno quizá le oiríamos decir una frase de su abuela: "o calvos o

1 SCHAEER, ROLAND, *"L'invention des musées"*, Découvertes Gallimard. Réunion des Musées Nationaux, Madrid. 1993, pp. 11 y 12.

2 SCHAEER *op. cit.* p. 20

El Museo Gioviano, siguió ideas y experiencias del *Museion*, pero con diferencias notables. Dio más protagonismo a los objetos y abrió ese camino. En lo común, se preocuparon de buscar el conocimiento a partir de la sabiduría de grandes personajes desaparecidos y vivos.

3 [Consulta:13/09/ 2025], *vid. https://icom.museos*

tres pelucas”. Y además de lo estrictamente definido, el ICOM considera museos, entre otras entidades, determinados monumentos, bibliotecas, zoológicos... Algo confuso.

Pensando en esto llamé a mis nietos, que tienen nueve años, a Frankfurt, dónde viven y les pregunté qué es para ellos un museo; Jacob me contestó “es un sitio con cosas muy interesantes que sirve para aprender” y Willy ratificó: “es lo que dice Jacob...pero hay muertos”. Jacob estuvo de acuerdo “sí, hay muertos”. Debe de ser amor de abuelo, pero me gusta la definición corta de mis nietos; y la observación de Willy puede que sea porque les impresionan las momias que ven en museos. Tomada en sentido figurado, da en qué pensar. ¿Cómo se ha pasado de una definición tan breve a otra tan extensa?

Me puse a buscar definiciones de museo en diccionarios y enciclopedias del pasado.

Resumo.

Primero se mantiene que el museo es un lugar consagrado a las musas, luego se define como un lugar de estudio, para después incluir dos acepciones, una referida al edificio o lugar destinado al estudio y otra como lugar dónde se “guardan” y exhiben distintos conjuntos objetos de interés.

Lo más repetido en las definiciones, hasta que se creó el ICOM en 1946, fue empezar por la palabra “lugar”, para después indicar que en ese sitio se conservan y exhiben objetos de interés que sirven para estudiar (o aprender). O sea, con otras palabras, lo que me dijeron mis nietos ⁴.

Leo en internet que la primera definición de museo del ICOM ya abandonó la palabra “lugar”, y la sustituyó, desde 1961, por “institución” y desde entonces la mantiene y la adoptan otros organismos ⁵. La Real Academia Española de la Lengua, RAE, la recoge en la segunda de las siguientes cuatro acepciones actuales:

“1.m. Lugar en que se conservan y exponen colecciones de objetos artísticos, científicos, etc

4 “museo, lugar de las Musas”, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Covarrubias, 1611 «lugar destinado al estudio de las ciencias, letras humanas y artes liberales». *Diccionario de Autoridades*, RAE, 1734. “Edificio o lugar destinado al estudio de las ciencias, letras humanas y artes liberales”, RAE, 1803; “Lugar destinado al estudio de las bellas artes”, *museum* = gabinete de antigüedades o de medallas. Taboada, *Diccionario Español-Francés*, 1830.

5 Normas y directrices, El ICOM publicó diferentes definiciones de museo en 1946, 1951, 1961, 1974, 1989, 2001, 2007, 2022 y 2024. Las palabras iniciales fueron: “colección” en 1946, “establecimiento” en 1951 y, desde 1961, “institución”, [Consulta: 12/07/2025] [https:// www.icom.museum](https://www.icom.museum).

2.m. Institución, sin fines de lucro, cuya finalidad consiste en la adquisición, conservación, estudio y exposición al público de objetos de interés cultural.

3.m. Lugar donde se exhiben objetos o curiosidades que pueden atraer el interés del público, con fines turísticos.

4.m. Edificio o lugar destinado al estudio de las ciencias, letras humanas y artes liberales”

Creo que la RAE intenta definir el museo a partir del uso más extendido de la palabra entre los que somos hispano - hablantes y con continuidad con otras del pasado; mientras que las definiciones del ICOM parecen más la manifestación de lo que esa organización desea que sea, en cada momento⁵.

El concepto de museo ha evolucionado en las últimas décadas rápidamente, como una muestra más de la “modernidad líquida”, como caracterizó Zygmunt Bauman a nuestro tiempo⁶.

Siguen unas notas sobre la historia de los museos de arte occidentales desde el Renacimiento (y pido perdón por mi eurocentrismo). Se toman prestadas palabras de definiciones de antes y ahora y se da el protagonismo al término “lugar”, que es más amplio que “edificio” y lo incluye.

No se dedicarán apartados específicos a dos palabras esenciales: “conservación” y “exhibición”, tantas veces tratadas, pero aparecerán relacionadas a otros conceptos.

2. LUGAR INSPIRADOR

La primera definición de museo hace referencia poética a un sitio inspirador (aunque fue mucho más). La voz museum, parece que se acalló cuando enmudeció la Alejandría romana y que Paolo Giovio la hizo “renacer” en la primera mitad del Cinquencento. Giovio fue médico, prelado e historiador y biógrafo y desde cerca de 1520, fue encargando retratos de hombres ilustres (y ninguna mujer) a diversos artistas, algunos de fama. Levantó hacia 1553, en la orilla del lago de Como, una villa donde se rodeó de cerca de esas 400 pinturas, la abrió a un determinado público y nos regaló la palabra museo². Pero el Museo Gioviano concebido como lugar inspirador de virtudes y sabiduría no sobrevivió a la muerte de su creador.

6 BAUMAN, ZYGMUNT, vid. “*Modernidad líquida*”, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003

Sin embargo, hubo iniciativas anteriores que pudieron llamarse museo.

El Papa Julio II reunió hacia 1503, al aire libre y en su famoso Patio de las Estatuas del Belvedere Vaticano, una importante colección de esculturas clásicas a la que, en 1506, sumó el Laocoonte. Una intención declarada fue que “sus” artistas aprendieran de aquellas esculturas ⁷. Se cuenta que a Rafael le inspiraba trabajar en una estancia desde la que veía el Apolo Belvedere. Años después se colocó en el Patio el Torso Belvedere y Miguel Ángel se declaró discípulo de esta escultura. En el Jardín de San Marco o Academia Medicea de Florencia, creada por Lorenzo el Magnífico, se había enseñado a crear belleza, copiando belleza. Allí inició su formación Miguel Ángel junto con otros jóvenes ⁸. Esta práctica se siguió y se sigue en museos. Para favorecer la inspiración de los museos se dieron privilegios de acceso y uso a artistas.

Después de abrirse el que se llamaría el museo del Louvre, a finales del siglo XVIII, se reservó el acceso a los artistas siete de cada diez días ⁹. Se facilitaba la práctica o el oficio del copista, y también la inspiración de grandes creadores, que se mantuvo cuando se revolucionó la pintura al aparecer la fotografía. Varios de los grandes pintores impresionistas copiaron y se inspiraron en cuadros del Louvre. Manet se inspiró en obras de Tiziano, Rembrandt y Delacroix, Degas, de Ingres y Renoir y Sisley solían reunirse en el Louvre para copiar y conversar ¹⁰.

Renoir llevó a una situación simétrica. Creó en Giverny un jardín, que le inspiró a pintar la serie magistral de *Los Nenúfares*. Hoy ese jardín forma parte de una casa - museo y esas obras son tesoros de museos de arte de tres continentes ¹¹. También el Museo del Prado ha sido y es un gran lugar de inspiración de una larga lista de grandes pintores del siglo XX y XXI, entre ellos Picasso y Dalí. La capacidad de inspiración artística de los museos no es sólo pictórica. Se atribuye a Henri Moore la frase: “todo lo que necesitaba lo encontré en Picasso y el Museo Británico”. El MoMA amplió el campo de inspiración artística actual al atender a la arquitectura, el diseño, la fotografía, el cine...

7 El Patio de las Estatuas es antecedente de jardines de esculturas de museos de arte que podemos visitar como el del Rodin o el del MoMA. BAZÍN, GERMAIN, “*El tiempo de los museos*”, Madrid. Daimon. 1969, p. 48 a 51.

8 [Consulta: 10/05/2025], vid. <https://www.enflorencia.com/jardin-de-san-marcos-florencia/>

9 BAZÍN op. cit. p. 171

10 vid. PAVEL ANCA. “*The Art of the Copy: The Copying of Old Masters in European Art from the Renaissance to the Present Day*”, Ashgate publishing. Aldershot, Reino Unido, 2014.

11 vid. A.A.V.V., “*Giverny. Le jardin de Claude Monet*”, Edition Eugen Ulmer, Paris. 2020.

Desde el inicio del siglo XX aparecieron críticas de intelectuales hacia los museos. Marinetti publicó en 1909 “nosotros queremos destruir los museos”¹² y décadas más tarde Theodore Adorno enunció la ecuación “museo = mausoleo”. Como antídoto, se acuñó el lema del “*museo vivo*” y un aspecto no siempre suficientemente valorado es el del museo que propicia patrimonio de futuro¹³. Se ha escrito sobre el poder inspirador de obras de arte (muebles) del museo, pero podemos extender esa capacidad. Hay museos que han inspirado a otros museos y que, adoptando críticamente hallazgos anteriores, han contribuido a generar una cultura de cómo crear, renovar, ampliar o gestionar un museo. Como ejemplo, leí en alguna parte que Robert Venturi declaró que su proyecto de espacios expositivos de la ampliación de National Gallery de Londres se había inspirado en los de la Dulwich Picture Gallery de John Soane¹⁴.

Pero hay un momento en el que diccionarios y enciclopedias cambian la definición de museo, o se comparte con otra acepción, para significarlo como “lugar de estudio”.

3. LUGAR DE ESTUDIO

El Diccionario de Autoridades de la RAE, en su edición de 1734, define “museo” como “lugar destinado para el estudio de las Ciencias, letras humanas y artes liberales”. El museo como lugar de estudio tiene antecedentes renacentistas previos a Giovio. Federico de Montefeltro, el guerrero, culto y mecenas Señor (y luego duque) de Urbino, creó un palacio contemporáneo que albergó, en 1473, el studiolo que lleva su nombre. Es un espacio cuyo perímetro está recubierto de paneles de taraceas de madera, donde, con un asombroso virtuosismo técnico y perspectivo se simulan armarios en los que creemos ver diversos objetos del interés de Montefeltro. Era un lugar de uso personal, de estudio e inspiración que fue y contuvo arte¹⁵. El studiolo no supera en planta los 20 m2. Mi vista ha recorrido miles de m2 de grandes museos y el studiolo de Urbino está grabado tanto o más en mi memoria. Tenemos noticia de otros pocos studiolo, en Gubbio, Ferrera, Mantua y Florencia.

12 del Manifiesto futurista publicado en 20 de febrero de 1909 en el Diario Le Fígaro de París.

13 vid. ADORNO, THEODORE W. *Crítica de la cultura y la sociedad I*, Akal, Prismas, Madrid, 2008.

14 Si se comparan imágenes de ambos espacios de exposición, la influencia es patente.

15 El studiolo de Urbino pudo ser un heredero de los museos de la Roma clásica, que eran lugares de estudio y aprendizaje. Ni en Alejandría ni en Roma los museos estuvieron protagonizados por colecciones de objetos. Montefeltro sin embargo sí lo hizo. vid. TORRITI, PIERO, “*Urbino*”, Edizioni Scala. Firenze, 1971, p. 28 a 30.

Decía Einstein que la curiosidad es más importante que el conocimiento. Se podría decir que la curiosidad y el placer del descubrimiento antecede al estudio.

En el siglo XVI se utiliza la conocida división de objetos entre Naturalia y Artificialia ¹⁶. Se extiende el interés de los objetos realizados por los seres humanos a los creados por la Naturaleza. En términos actuales, se diferencia el Patrimonio Natural del Cultural. Los coleccionistas además de interesarse por objetos que les parecen bellos y ejecutados con virtuosismo, también buscan los que son raros, exóticos, ingeniosos o curiosos. Algo parecido sucede con el arte contemporáneo, aunque no siempre ha sido contemplado con virtuosismo por los expertos. En consecuencia, se crearon gabinetes o cámaras artísticas, maravillosas o de curiosidades, donde los objetos se dispusieron ordenadamente en espacios interiores, algunos de escala doméstica y se exhibieron “por acumulación”. Fueron, de hecho, lugares de estudio ¹⁷.

Las colecciones y museos enciclopédicos se multiplicaron y las obras de arte convivieron con objetos que a veces nos producen repugnancia o miedo. Cómo dijo mi nieto Willy, “... sí, pero hay muertos”. En la búsqueda de lo raro o curioso incluso se exhiben en tarros fetos deformes de seres humanos. Los museos no son ya solo lugares inspiradores de belleza y sabiduría, sino que, como queremos ahora, “ofrecen experiencias variadas” y algunas son aterradoras. El museo puede ser también un lugar estudiado.

En el siglo XVII, triunfa la pintura y aparecen pinacotecas, como el famoso Gabinete de Pintura del Archiduque Leopoldo Guillermo, que se albergó a mediados del siglo XVII en el Palacio de Coudenberg de Bruselas. Permaneció solo unos diez años, pero podemos estudiar el lugar por las pinturas de David Teniers y la colección por el “Theatrum Pictorum”, una obra titánica con grabados de 243 cuadros ¹⁸.

David Teniers fue un estudioso de aquel gabinete y a la vez conservador, restaurador, asesor de adquisiciones, investigador, responsable de comunicación y difusión... un antecedente de diversas profesiones actuales del mundo del museo. Por otro lado, en Gran Bretaña, el jardinero real John Tradescant creó una numerosa, diversa y valiosa colección de “rarezas” que albergó en su

16 vid. ADALGISA, LUIGI, “*Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopédico nelle wunderkammern d’Europe*”. Milano, Ed. Mazzota, 1983, (Segunda edición. 1990).

17 vid. SCHLOSSER, JULIUS VON, “*Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*”, Madrid, Akal, 1988.

18 vid. BROWN, JONATHAN, “*El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*”, Madrid, Editorial Nerea, 1995; PADRÓN, MATIAS Y ROYO - VILANOVA, MERCEDES; “*David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pintura*”, Madrid, Museo del Prado, 1992.

casa de Londres. Su hijo homónimo heredó y amplió la colección y la legó a Elias Ashmole, político, anticuario y científico, que, a su vez, la cedió a la Universidad de Oxford con la condición de que se creara un museo integrado en su sistema educativo ¹⁹.

En 1683 se inauguró en Oxford el Museo Ashmolean. Una institución de enseñanza universitaria promovía un museo abierto al público que contó con una sede exenta, de nueva planta, de uso exclusivo y en posición urbana céntrica. O sea, lo que se pretende para las sedes de museos actuales. Sus colecciones eran, sobre todo, de historia natural, pero incluían objetos artísticos. El hoy llamado Old Ashmolean anuncia el cambio de definición de museo como “lugar de las musas” a “lugar de estudio” adelantándose a la ola del pensamiento ilustrado. En el siglo XVIII convive la concepción elitista del museo con el giro a que sea un instrumento de educación colectiva.

El Grand Tour se inició a finales del siglo XVII para jóvenes de clase alta de Gran Bretaña y su práctica se extendió y perduró poco más de un siglo. Ofreció visitas habituales a museos y, colecciones, sobre todo, de Roma, Nápoles y Florencia. La imagen de una visita a los Uffizi permanece en el famoso cuadro de Johan Zofanny²⁰. Al tiempo se abrían museos con la nueva concepción ilustrada. Pedro I el Grande concibió la Kunstkámara de San Petersburgo “para la educación del pueblo “. En 1753 el Parlamento británico fundó el British Museum “para beneficio y educación de la Humanidad” y El Museo Friedricianum de Kassel abrió sus puertas en 1779 para poner el conocimiento al alcance de la población ²¹.

Pero el gran cambio llegó con el estado revolucionario francés que promovió un conjunto de museos de arte, en Francia y en países ocupados por Napoleón, con el Louvre como tutor ²². Se abrían a todos los ciudadanos, sin distinción, aunque pretendían educar adoctrinando en los valores republicanos y de identidad nacional. El fervor nacionalista se extendió por Europa sobre todo cuando muchos de los bienes expoliados fueron devueltos a partir de 1815. A partir de colecciones de arte de las monarquías se crean en Europa un con-

19 SCHAER *op. cit.* p. 31 a 34

20 *vid.* MUÑOZ DE JULIAN, DANIEL “*El Grand Tour: guía para viajeros ilustrados* “. Ediciones Akal. Madrid. 2017. El cuadro de Johan Zofanny, “La Tribuna de los Uffizi” está fechado en 1977, El Grand Tour fue un antecedente del actual turismo cultural internacional de alto nivel adquisitivo

21 En Alemania el Friedricianum se conoce como el “primer museo público del continente”. Hoy ese edificio acoge la Documenta de Kassel, BAZIN *op. cit.* 169-178.

22 En el capítulo 9 se describe de manera extensa la influencia de la Revolución Francesa en la creación de museos en Francia y en Europa, BAZIN *op. cit. cev.* p. 169 a 191.

junto de museos nacionales de Arte ²³, y los estados y gobiernos crean algunos novedosos. Los museos de South Kensington de Londres, se concibieron a partir de 1857 como un “aula para todos”; buscaron la democratización del aprendizaje e incorporaron una escuela de arte. Pero además este museo tomó como objeto de estudio la conservación de las colecciones ²⁴.

En 1920 el British Museum incorporó a su organigrama un Departamento de Conservación e Investigación Científica. para garantizar la conservación y restauración de las colecciones. Antecede a importantes centros de investigación que hoy existen en un conjunto de museos o en estrecha relación con ellos²⁵.

En el siglo XX las funciones y en consecuencia los programas de espacios de los museos se hacen más extensos y complejos, tanto en lo relativo a los espacios públicos como los internos. Los nuevos museos los incorporan, pero para que los existentes puedan contar con ellos, necesitan renovarse y, por lo general, ampliar su dimensión. La ampliación de la National Gallery de Washington, inaugurada en 1978, dio la pauta de cómo hacerlo ²⁶. No solo los creadores se inspiraron y se inspiran en los museos de arte. También aprenden y usan técnicas del pasado.

Pero ¿es imprescindible que un museo sea una institución?

4. LUGAR INSTITUCIONAL

El ICOM cambió la palabra “lugar” que desde hacía siglos iniciaba la definición de museo, primero por “colecciones”, luego por “establecimiento” y desde 1961 por “institución” ⁵. Después han iniciado la definición de museo con “institución” otros organismos como la UNESCO o la RAE. Pero no parecen conceptos excluyentes, una definición conciliadora podría comenzar por: “museo es un lugar de titularidad y/o gestión de una institución...”. El ICOM une las palabras “institución” y “permanente”. En todo caso, fue y es funda-

23 Entre los museos nacionales citados el del Prado abrió sus puertas en 1819, aunque en ese momento eran propiedad de Fernando VII. En 1869 pasó a ser del Estado, BAZIN *op. cit.* 169-191.

24 *vid.* BARTON, ANTHONY, “*Vision & Accident: The Story of the Victoria and Albert Museum*.” V&A Publication, London, 1999.

25 “*100 years of Science and conservation*”, British Museum. 2020, [Consulta: 20/06/2025] <https://www.britishmuseum.org/blog/100-years-science-and-conservation>

26 *vid.* KOPPER, PHILIP, “*America’s National Gallery of Art. A gift to the Nation*”, Harry Abrams Inc. New York, 1991.

mental que los museos estén dotados establemente de medios físicos, técnicos, humanos y económicos para permanecer.

Es interesante conocer cómo nos han llegado museos nacidos hace siglos.

Varios de los grandes museos de arte que hoy visitamos libremente nacieron por el impulso de una persona de una familia poderosa o del papado (y a veces de ambas). Fueron conservados e incluso enriquecidos durante generaciones y hoy son de propiedad y gestión pública. Dos, entre muchos, ejemplos: la sede y colecciones del Museo Nacional de las Marcas de Urbino se originaron por el impulso de Federico de Montefeltro, pasaron a su familia, luego a otras y ahora es del Estado de Italia. Los Uffizi fueron creados, conservados y mejorados por los Médicis, su última gran duquesa los cedió al gobierno de la Toscana y hoy son también del Estado Italiano. A su vez los Museos Capitolinos nacieron de una donación del Papa Sixto IV en 1471 y desde entonces son propiedad de lo que hoy se llama la Comune di Roma ²⁷. Los Museos Vaticanos tienen su origen en decisiones del Papa Julio II a principios del Cinquecento. En el último tercio del siglo XVIII, Clemente XIV y Pío VI crearon el museo Pío Clementino al que siguieron en el siglo XIX el Museo Chiaramonti, el excelente, innovador y neoclásico Braccio Nuovo y los museos Gregorianos (egipcio y Etrusco) y otros tres en el siglo XX. El actual Vaticano casi podría considerarse un Estado - Museo ²⁸.

Sin embargo, varios museos de arte generados por profesionales o comerciantes del Renacimiento que sabemos que existieron, no permanecieron, como el de Paolo Giovio. El caso citado del Ashmolean de Oxford es singular, porque abrió el camino a crear y gestionar permanentemente museos por universidades. Hoy hay cientos. También nos han llegado muy importantes museos generados por las monarquías europeas a partir de sus colecciones artísticas. Catalina la Grande dio origen desde 1752 a lo que sería el inmenso y lujoso Museo Hermitage de San Petersburgo. Fue mantenido por sucesivos zares, y ampliado y convertido en museo público por Nicolás I ²⁹. En 1917 pasó al estado soviético y actualmente es de la Federación de Rusia. Ya hemos mencionado los museos estatales británico y franceses.

A lo largo del siglo XIX grandes colecciones artísticas de las monarquías pasan a conformar museos públicos. Entre otros, el Museo del Prado abre es-

27 A.A.V.V., “*Les musées Capitols*”, Federico Garolla editores, Milano, 1986.

28 A.A.V.V., “*Los Tesoros del Vaticano*”, Ediciones Skira y Ediciones Destino, Laussanne, 1962.

29 A.A.V.V., “*Museo del Hermitage. Historia de sus edificios y colecciones*”, Editorial de artes “Alfa - colour”, San Petersburgo, El Hermitage de Catalina la Grande y el de Nicolás I, 2001, pp.18 a 21 y 112 a 116.

pacios en 1819 con la colección de Fernando VII y la institución pasa a ser del Estado en 1868. El Altes Museum de Berlín se inaugura en 1830 y el Kunsthistorische de Viena en 1891 incorporando parte de la colección que reunió el Archiduque Leopoldo Guillermo³⁰. Por otro lado, desde 1860 se van creando sucesivamente por los estados de Europa museos de artes decorativas siguiendo el modelo de los museos de South Kensington de Londres.

En el siglo XIX se pone el museo al servicio de la identidad y el orgullo nacional y esa idea todavía permanece. El caso del Museo Nacional de Antropología de México abierto en 1964 es claro³¹, como lo es el del actual e inmenso Gran Museo Egipcio³². A finales del siglo XIX se promueve el Museo Metropolitano de Nueva York por un grupo de ciudadanos organizados en un “trust of board”. Aparece ese tipo entidad no lucrativa, que será una figura habitual en EEUU. Otro ejemplo, entre cientos, es el del MoMA³³. Un organismo ejemplar de EEUU es el Smithsonian Institute,³⁴ que solo en Washington es titular y gestiona 16 museos y conforma uno de los ámbitos culturales urbanos más importantes que existen: el National Mall.

En Europa la entidad equivalente al “trust of boards” es la fundación. Por solo referirnos a España, los museos Guggenheim de Bilbao, de Arte Abstracto de Cuenca, Miró, Tapies o Lázaro Galdiano son de titularidad y gestión de fundaciones. A los estados nacionales o federales, se suman regiones y provincias (comunidades autónomas y diputaciones en España) y ciudades en la creación de museos de arte. Como ejemplos españoles, el IVAM es de titularidad de la Generalitat de Valencia y el MUGAB de Alicante de la Diputación de esa provincia. También hay museos en los que la titularidad es de una institución y la gestión de otra. En España hay más de 60 museos de titularidad estatal y de gestión transferida a las comunidades autónomas y los hay gestionados por consorcios como el MACBA o el MNAC de Barcelona³⁵. La concertación público - pública y pública - privada, permite que conjuntos de museos extiendan sus beneficios a la escala urbana, como el citado National Mall de Washington, la

30 vid. PEVSNER, NIKOLAUS, “Historia de los tipos arquitectónicos”, (Capítulo Museos), Madrid, Editorial Gustavo Gili, 1979.

31 El proceso de creación de este museo merece ser estudiado. Nació de la voluntad política del presidente López Mateos y se concibió, proyectó y culminó en un tiempo cortísimo. Se adelantó a su tiempo, se preparó con éxito para ser un museo de masas y tuvo un programa de espacios inédito, vid. A.A.V.V., “Museo Nacional de Antropología de México”, GV Editores, Ciudad de México, 1994.

32 [Consulta 23/05/2025], <https://www.grdegyptianmuseum.org>.

33 A.A.V.V “Grandes museos del mundo, (Metropolitan Museum y MoMA), V.I, nsº,3,4,7,9, El Mundo, Madrid,2004.

34 [Consulta: 23/05/2025], <https://www.si.edu>.

35 Este directorio recoge datos de más de 1500 museos y colecciones de España, [Consulta23/05/2025]. <https://directoriomuseos.mcu.es/dirmuseos/>

Isla de los Museos de Berlín o el Paseo del Arte de Madrid. En todo caso, el viejo invento de los museos, elevado al rango de insustituible institución cultural y aunque enfrentándose nuevos retos, sigue más vivo y goza de mayor prestigio que en ningún momento de la Historia. La UNESCO publicó que en 1975 había unos 22.000 y últimamente calcula que hay cerca de 104.000 museos ³⁶.

Pero un asunto esencial fue a quién se permitía entrar y a quien no.

5. LUGAR ACCESIBLE

Patrimonio, lugar dotado y accesibilidad son palabras clave en el concepto de museo. Las constituciones de muchos países recogen hoy, de forma parecida, lo que establece el artículo 44 de la nuestra: “los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura a la que todos tienen derecho”; y los museos públicos, son esenciales en este empeño. La historia de los museos podría dividirse en dos etapas: antes y después de su libre acceso de todos. A principios del Quincucento, el papa Julio II ordenó grabar en un acceso del Patio de las Estatuas la frase “Procul este profani”³⁷, algo así como “lejos de aquí, profanos”. Es decir que solo debían acceder personas entendidas. Hasta finales del siglo XVII el acceso a las colecciones y museos de arte se reducía, en general, a aquellas personas cuyos propietarios permitían acceder. Sin embargo, el citado Museo Ashmolean de Oxford, permitió la visita pública, de pago. Copio una cita de la época “... incluso las mujeres son admitidas por 6 peniques”. Como dirían en el colegio: haga un comentario de texto y subraye la palabra “incluso” ³⁸.

Al individualismo renacentista le suceden preocupaciones colectivas. Hemos dado algunos ejemplos de cómo el afán educativo corrió paralelo al de una mayor apertura al público durante del siglo XVIII y cómo desde el siglo XIX va triunfando la idea de que sus beneficios deben abrirse a toda persona. Hoy nos afanamos en hacer efectiva la idea de garantizar el acceso a los museos a cualquier ser humano, sea cual sea su condición. En su preocupación por recalcar esa idea, el ICOM define que los museos son (deberían ser) “abiertos al público, accesible e inclusivos y ... fomentan la diversidad. Con la participación de las comunidades ...”. Quizá con decir que sus beneficios deben abrirse a cualquier persona, bastaría.

36 Para mayor información sobre este tema consultar: <https://unesco.org/es/museums>

37 CAMPITELLI, ALBERTA, “*Los jardines del Vaticano*”, Lunwerg, Barcelona, 2009, p. 48.

38 BARTON, *op. cit.*

Con el objetivo de acercarse a la utopía de que cualquier ser humano pueda acceder a un museo, se identifican barreras que lo impiden y se busca como derribarlas. Leamos algunos ejemplos: Una barrera para el acceso de muchas personas a los museos, fue y es el horario. En la segunda mitad del siglo XIX, millones de personas trabajaban del amanecer al ocaso y no hay que olvidar que el horario de apertura de los museos dependía del horario solar. Los Museos de South Kensington de Londres implantaron la iluminación artificial para ampliar el horario y paliar el problema. La barrera económica se resuelve ofreciendo un horario gratuito y para saltar la barrera educativa los museos se dotan de departamentos especializados ³⁹.

En los años 60 del siglo XX volvieron a su casa de Estados Unidos desde Vietnam miles de militares mutilados de guerra y no podían acceder a zonas públicas de museos. Se exigió que no existieran barreras físicas en los museos ⁴⁰. Pronto se tuvo consciencia de que había otros colectivos de personas con discapacidades que había que tener en cuenta y apareció el concepto de “accesibilidad universal” para abordar el problema en toda su dimensión con la ayuda de la tecnología y de medidas de gestión.

Sin embargo, todavía hay barreras intangibles a derribar. Por poner un solo ejemplo, hay muchos miles de madrileños que no han accedido ni accederán en su vida al Museo del Prado, uno de los mejores museos de arte que existen y que mayor empeño ponen en eliminar todo tipo de barreras.

El reto ya no es solo hacer los museos accesibles, sino hacerlos, a la vez, atractivos.

6. LUGAR ATRACTIVO

Hasta comienzos del siglo XVIII un atractivo para los visitantes de museos de arte era sentirse afortunados. Hemos citado algunos museos del Siglo de las Luces que ofrecieron el atractivo de que cualquier persona pudiera contemplar

39 El Museo del Prado hace grandes esfuerzos de accesibilidad. Toda la zona pública es accesible sin barreras físicas, cuenta con un Departamento Educativo, con una web ejemplar y ha establecido unas horas a la semana de acceso gratuito

40 En 1968 se promulgó en EEUU la Ley ABA para la eliminación de barreras arquitectónicas en edificios federales: El ejemplo se extendió a equipamientos culturales de promoción privada. Las rampas se incorporaron como otro elemento de comunicación vertical, [Consulta:01/06/2025]: <https://northeastada.org/es/recurso/ley-de-barreras-arquitectonicas-aba>.

lo que antes solo veían ojos privilegiados. Hoy se mide (equivocadamente, si es el único indicador) el éxito de un museo por su número de visitas anuales.

En los museos de arte la capacidad de atracción de las obras maestras fue y es fundamental. Hay unas pocas, que se identifican por ellas, como el MNCARS por el Guernica. El Louvre calcula que cerca del 80% de los más de 8 millones de visitas que recibe los últimos años (descontando los de la pandemia), pretenden contemplar la Gioconda ⁴¹. Se podrían concebir museos de una sola obra, que atrajeran a millones de personas al año, pero hay miles de museos que no pueden ofrecer una obra maestra. Hay museos, cuya mayor y mejor pieza es su sede, como el Guggenheim de Bilbao, aunque sedes históricas pequeñas como la del Museo Sefardí de Toledo que atraen por su patrimonio material e inmaterial ⁴².

La Primera Feria Universal de Londres demostró en 1851, el poder de atracción de las exposiciones temporales, basada en la oportunidad (“visítela ahora o nunca”) ⁴³. Desde entonces es raro el museo de arte que renuncia a ellas.

El MNCARS de Madrid, además de su inmensa sede de Atocha cuenta con dos espacios filiales: los Palacios de Cristal y de Velázquez en el Parque del Retiro, dedicados solo a exposiciones temporales. Según las estadísticas oficiales, muchos años, estos dos espacios han atraído a más personas que a la “exposición permanente”, (Guernica incluido) ⁴⁴. Otro procedimiento ha sido implantar temporalmente obras actuales en diálogo o confrontación con las de la “exposición permanente”. George Henri Rivière en los años 60 del siglo XX promovió, en el sótano del Museo de Artes y Tradiciones Populares de París, una “galería de investigadores”. Fue el precedente de almacenes que se abren al público con éxito ⁴⁵, como el reciente West StoreHouse del V&A Museum que hace accesibles gratuitamente al público más de 250.000 objetos de artes decorativas ⁴⁶.

41 [Consulta: 01/06/2025], <https://www.artnews.com/list/art-news/artist/why-is-the-mona-lisa-so-famous>

42 El Ministerio de Cultura publicó que en 2024 el pequeño Museo Sefardí recibió 251.740 visitas. La ciudad de Toledo, donde se sitúa, tenía ese año 86.526 personas empadronadas, [Consulta: 12/12/2025], <https://www.cultura.gob.es/actualidad/2025/01/250102-visitas-museos.html>.

43 AUERBACH, JEFFREY A, “*The Great Exhibition of 1851*”, Yale University Press, London, 1999.

44 [Consulta: 12/12/2025], <https://www.cultura.gob.es/actualidad/2025/01/250102-visitas-museos.html>.

45 CUISINIER, JEAN y TRICORNOT, MARIE CHANTAL *Musée national des Arts et Traditions populaires: guide*. Réunion des musées nationaux, Paris 1987.

Este museo se creó gracias a Rivière y se implantó, de nueva planta, en el Bois de Boulogne de París. Fue un hito de la museología y museografía. Hoy no existe y sus colecciones forman parte del Museo de las Civilizaciones de Europa y el Mediterráneo de Marsella.

46 [Consulta 18/09/2025], <https://architecturetoday.co.uk/va-east-storehouse>

ICOM incide en atraer público a los museos con “otras experiencias”. Unas son culturales, otras no. “Chick” Austin accedió en 1927 a la dirección del Wadsworth Atheneum de Hartford, y lo revolucionó. Extendió la sede histórica siguiendo los principios del movimiento moderno, con uno de los mejores auditorios de su época, amplió la colección artística histórica con obras contemporánea, algunas encargadas y programó con igual criterio cine, teatro, danza, música, poesía...⁴⁷. La gestión de actividades culturales en un museo es otra vía de atracción de alto interés. Pero también se recurre desde muy antiguo a otras formas de atraer público.

Se cuenta que Pedro I de Rusia en su afán de atraer a más ciudadanos a sus colecciones en San Petersburgo ofreció gratuitamente a cualquier visitante el acceso y vodka o café ⁴⁸.

Hace años, en Nueva York, Jonathan Brown, me comentó que había muchos miles de neoyorquinos acostumbraban a tomarse un “brunch” en el Museo Metropolitano sin ponerse delante de ninguna obra de arte. Muchos museos incorporan cafeterías y restaurantes, que devienen en lugares de relación y atraen a miles de visitantes; desde los que cuentan con restaurantes con estrellas Michelin, hasta los que ofrecen una máquina de café. En el Gran Louvre podemos estudiar experiencias de atracción de visitantes de todas las condiciones y edades. Por algo es, hoy por hoy, el museo de arte más visitado del planeta. Ilustra cómo, para ese fin, los museos existentes se han dotado de nuevos programas de espacios para el público y han necesitado crecer ⁴⁹.

Pero hoy toda iniciativa humana debe reflexionar sobre su sostenibilidad.

7. LUGAR SOSTENIBLE

El ICOM incluyó por primera vez la palabra “ambiente” en su definición de 2007 de museo, la sustituyó por “sostenibilidad” en 2022 y la ha mantenido

47 A.A.V.V., “*The spirits genius. Art at the Wadsworth Atheneum*”, Hudson Hills Pres, New York, 1992, p. 11 a 36.

48 El edificio de la Kunstkamera se abrió al público después de la muerte de Pedro I, pero varias fuentes mencionan que ese zar, en vida, atrajo de esta manera a los ciudadanos a sus colecciones en las sedes provisionales de San Petersburgo.

49 Desde principios de los años 80 la mayoría de los más importantes museos de arte del mundo se han extendido o bien manteniendo su sede, como el Staatliche Museum de Stuttgart, proyectado por Stirling y Wildford o bien cambiando a una nueva como en el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, proyectado por Moneo, A.A.V.V., “*El Grand Louvre. El palacio, las colecciones, los nuevos espacios*”, BeauxArts Magazine, Paris, 1997.

en 2024. Esta palabra es más amplia porque tiene una doble acepción: ambiental y económica.

7.1. Ambiente

Si desde el siglo XVI, cómo hemos indicado, se reunieron colecciones de objetos de la Naturalia y la Artificialia, desde mediado el siglo XIX se fue abriendo paso la preocupación por lo que hoy llamamos Patrimonio Natural. A finales de ese siglo aparece en EEUU el concepto de interpretación ⁵⁰ y en 1916 se creó el National Park Service, NPS, que fue promoviendo centros de interpretación y museos en lugares que gestiona, algunos con colecciones de arte vernáculo ⁵¹.

Los eco museos nacieron en Francia a finales de los años 60 del siglo XX ⁵² y entre los cientos que se han ido creando, los hay que se ocupan de las “artes populares”, como el de La Marquêze en Las Landas, fundado en 1969, que aspira a funcionar como un museo vivo. Algunos museos del NPS de EEUU y eco museos, fueron pioneros en lo que el ICOM denomina “participación de las comunidades”.

Otro tipo de museos implantados en el medio natural se centra en la relación de Arte y Naturaleza; un ejemplo es la Fundación privada Inhotim ⁵³ implantada en un territorio del estado brasileño de Minas Gerais. Busca la relación poética entre obras contemporáneas de diferentes autores y la naturaleza y da atención a la protección y fomento de la biodiversidad y a la educación medioambiental. Otros museos hacen aportaciones medioambientales a sus ciudades y pueblos. Uno de ellos es la Fundación Gulbenkian de Lisboa que regala a la ciudad un hermoso parque ⁵⁴, como la Fundación Monet es fundamental para la pequeña población de Giberny ⁵⁵. La preocupación medioambiental lleva a muchos museos existentes a reconsiderar sus fuentes de energía y el plantea-

50 TILDEN, F. “*Interpreting Our Heritage*.” The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1957.

51 [Consulta: 21/09/2025], <https://www.nps.gov/es-es/jotr/learn/historyculture>.

52 RIVIÉRE, GEORGE HENRI, “*Dossier écomusée*”, Multigraphies, Paris, 1978.

53 El Instituto Inhotim fue creado por el empresario Bernardo Paz. <https://inhotim.org.br>.

54 Antes de decidirse por Lisboa, Gulbenkian intentó, sin éxito, implantar su fundación y su museo en España. A.A.V.V. “*Do Estádio Nacional ao jardim Gulbenkian*”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2003.

55 A.A.V.V., “*Giberny. Le jardin de Claude Monet*”, Edition Eugen Ulmer, 2010.

miento de sus instalaciones, para sustituirlas, al menos parcialmente, por energía limpia y renovable.

Pero la sostenibilidad ambiental debería ir acompañada de la económica.

7.2. Economía

Crear y mantener un museo cumpliendo todo lo que indica en su última definición el ICOM necesita de mucho dinero. Leer que un museo es una institución sin ánimo de lucro me hace sonreír, porque si cumple con todo el resto de condiciones y gana dinero, es para nota... Parece claro que desde el origen de los museos hasta nuestros días el enriquecimiento económico no fue, ni es, la razón fundamental que movió y mueve a personas o grupos de personas a crearlos. Por eso quizá el ICOM se excede en sus últimas definiciones. Hay museos que son factores de desarrollo en lugares del llamado tercer mundo a los que exigirles tanto no parece lógico.

En la economía de un museo, podemos diferenciar dos etapas y dos conceptos. Para su creación se necesita una fuerte inversión y unos gastos corrientes iniciales. La inversión se realiza en pocos años, pero una vez abierto el museo es necesario garantizar unos gastos recurrentes estructurales, de personal, de energía, limpieza, seguridad... y de actividad, cada año (“para siempre”, con perdón).

Es clave acertar con el tamaño de un museo. Si nos quedamos cortos de dimensión no podrá cumplir con sus propósitos y si le damos más de la necesaria pagaremos una inversión excesiva y lastraremos su gasto corriente. No resisto la tentación de comparar dos iniciativas extremas. Se anuncia que el nuevo Gran Museo Egipcio⁵⁶ se acerca al medio millón de metros cuadrados; por otro lado, en Dharvadi, uno de los barrios más vulnerables de Bombay, un diseñador español y una conservadora de museos de los Países Bajos crearon lo que llamaron un museo de menos de 4 m² ⁵⁷.

Afortunadamente el valor cultural no depende de la dimensión. Hay edificios de un millón de metros cuadrados que nunca estarán en la Historia del Arte mientras que el studiolo de Urbino lo está y lo seguirá estando. A medida que se les ha pedido más y más a los museos, han tenido que reducir gastos y han necesitado más ingresos. Para esto, buscan “otros atractivos” con rentabilidad

56 [Consulta: 15/06/2025], <https://www.grandegyptianmuseum.org>

57 [Consulta: 15/06/2025], <https://www.designmuseumdharavi.org>

económica. En todo caso es importante para la economía de un museo, acertar en su concepción como lugar tecnificado.

8. LUGAR TECNIFICADO

Los museos de South Kensington contaban, hacia 1878, con electricidad e iluminación y también ventilación artificial. Pronto estas innovaciones se extendieron a otras instituciones. Los museos debían conectarse a redes de gas y electricidad. En las tres primeras décadas del siglo XX se va imponiendo la modernidad en el arte y en la arquitectura de la mano de innovaciones técnicas.

La primera sede del MoMA, se inauguró en 1939 ⁵⁸y simbolizaba la modernidad que propugnaba. Contó con ascensores lo que permitió que tuviera un desarrollo vertical de seis niveles (algo inédito) y sistemas de ventilación y de aire acondicionado. El auditorio incorporó sistemas de proyección y la iluminación artificial no sólo independizó el horario de apertura de la luz del sol, sino que permitió mejorar la presentación de las colecciones, y la telefonía facilitó su gestión. Un propósito del MoMA fue difundir la relación entre arte y tecnología.

Las investigaciones del siglo XX sobre conservación preventiva, llevaron a incorporar cada vez más equipos técnicos especiales en los espacios de conservación y restauración de los museos. Las ampliaciones de la National Gallery de Washington ⁵⁹y del Louvre ⁶⁰ se dotaron de innovaciones como la implantación de escaleras mecánicas y sistemas de seguridad antirrobo y anti incendio. La presencia de instalaciones y equipos técnicos en los espacios expositivos suponen un nuevo reto de proyecto, para que no disturben la percepción de las obras de arte. A su vez, la incorporación de “otros atractivos”, como los servicios de hostelería, condicionan la arquitectura del museo y sus accesos.

En consecuencia, como ya se ha indicado, los programas de espacios se hacen más complejos. En los años 90 del siglo XX llegan internet y la digitali-

58 ABRAMS, HARRY, “*The Museum of Modern Art, New York*”, *The History and the collection*, New York, 1984.

59 AMERY, COLIN, “A celebration of Art & Architecture, The National Gallery Sainsbury Wing”, National Gallery Publications Limited, London, 1991.

60 vid. A.A.V.V., “El Grand Louvre, El Palacio, Las Colecciones, Los Nuevos espacios”, BeauxArts Magazine, Paris, 1997.

zación y hoy triunfan las “no -cosas”⁶¹. Entre sus efectos positivos permiten a los museos trabajar e informar y formar mejor al visitante, en la sede y en el “ciberspacio”, como en ningún momento de la Historia. Nace el arte digital y se crean atractivos para los públicos más jóvenes⁶². En suma, los actuales museos tienden a estar cada vez más tecnificados y es clave encontrar el nivel más acertado en cada caso. Walter Benjamin nos regaló esta frase: “entre las funciones sociales del arte, la más importante es la de establecer un equilibrio entre el hombre y el sistema de aparatos”⁶³.

Pensemos ahora lo importancia de que un museo sea un lugar bien gestionado.

9. LUGAR GESTIONADO

Las personas pasamos, las instituciones pueden permanecer, aunque es diferente que una institución se gestione por personas de unas u otras. Unas mismas colecciones en un mismo lugar pueden hacerse accesibles a todos o no, conservarlas y exhibirlas bien o mal, hacer la institución útil a la sociedad o no, ser inclusiva o no, etc. Lo más permanente son las colecciones y el lugar dotado. A veces, una misma obra de arte ha formado parte de más de un museo y ha sido exhibida en diferentes lugares; y un mismo museo ha podido tener varias sedes. Obras que estuvieron en el Hermitage hoy están en la National Gallery de Washington y el British Museum estuvo albergado en Montagu House primero y luego en el edificio proyectado por Smirke, que a su vez ha sido sucesivamente ampliado. Mas efímeras, en términos históricos, son las personas que dirigen un museo. Incluso un mismo director y equipo pueden variar los propósitos que orientan la gestión de un museo.

Podemos diferenciar dos etapas de la vida de un museo que requieren de agentes y procesos diferentes. En la creación de museos han sido y son esenciales los coleccionistas y en segundo lugar los arquitectos. Hay una legión de sedes de museos que están en la Historia de la Arquitectura, gracias a grandes talentos como Vasari, Buonaiuti, von Klenze o Schinkel, van der Rohe, Scarpa o Kahn...⁶⁴ Y hoy hay arquitectos que reciben un encargo detrás de otro, como

61 vid. BELLIDO GANT, MARIA LUISA, “Arte, museos y nuevas tecnologías”, Ediciones Trea, Gijón, 2001.

62 vid. HAN, BYUN - CHUL, “No cosas” Editorial Taurus, Barcelona, 2021.

63 vid. BENJAMIN, WALTER, *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, Alianza Editorial, Madrid, 2021.

64 PEVSNER, NIKOLAUS, *ob. Cit.*

Foster, Nouvel, Siza, Moneo o Chipperfield, por mencionar cinco⁶⁵. Unos aprendieron y aprenden de otros. También hubo y hay grandes directores gestores de museos como Vivant Denon en el Louvre, Waagen en el Altes Museum de Berlín, Alfred Barr en el MoMA⁶⁶... o Chick Austin. Por medio de la gestión y con ayuda de suministros y tecnología un museo puede aprovechar al máximo sus posibilidades para cumplir sus propósitos. Kenneth Hudson pregonó que el mejor museo es el que aprovecha mejor lo que tiene. En realidad, es un buen consejo de vida⁶⁷. Recientemente ha irrumpido en el debate sobre la ética de los museos la “descolonización”. El Museo Quai Branly y el presidente francés Macron han dado ejemplo devolviendo el tesoro de Benin a Daho-mey⁶⁸.

En todo caso, una relación clave, en un museo, es la de patrimonio y lugar.

10. LUGAR Y PATRIMONIO

He dejado para el final escribir brevemente sobre la esencial relación entre lugar y patrimonio, para recalcar una idea sencilla: un museo no sólo debe conservar, exhibir e incrementar su patrimonio mueble, también puede crear patrimonio inmueble y urbano de futuro.

El ICOM ha acertado incluyendo en sus definiciones las palabras “patrimonio material e inmaterial”. Cuando dudo si algo es un museo o no, me pregunto ¿conserva y exhibe patrimonio, o no? y sus (supuestos) “bienes culturales” ¿para quienes son de interés? Pienso que un propósito básico de un museo debería ser responder y despertar al y el interés de muchas personas. Hoy hay multitud de jóvenes que prefieren una pantalla a un lienzo o un mármol. Es un problema y una oportunidad. También se puede crear patrimonio en y con una pantalla y los museos virtuales llegan a ser excelentes medios para informar, estudiar e incluso inspirar, aunque, en mi opinión, nada puede sustituir comple-

65 Hoy es raro el arquitecto de fama que no ha proyectado un nuevo museo de arte de importancia o la renovación de uno que ya existe, en su país o fuera de él. En los estudios de algunos de estos arquitectos se formaron otros también demandados, como Tuñón y Mansilla que trabajaron después en proyectos de museos contemporáneos.

66 *op.cit.* BAZIN. En este libro se describe la gestión de varios de los más importantes directores de museos de arte de la Historia y su contribución a la museología.

67 Hudson avanzó ideas luego adoptadas por el ICOM, *vid.* HUDSON, KENNETH, “*Museums of influence*”, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1987.

68 El documental “Dahomey” dirigida por Mati Dio en 2024 trata la devolución por parte de Francia de 26 piezas del Tesoro de Benin a esa república, que le habían sido arrebatadas en 1892. Esas piezas habían formado parte de las colecciones del Museo del Quai Branly. Las piezas se conservan y exhiben hoy en el Museo de Abomey,

tamente a la relación directa de un ser humano con un objeto. Por otro lado, creo que el destino de los museos corre parejo al del Patrimonio y hoy el panorama de ambos es de extensión, diversidad y complejidad ⁶⁹.

Solo apuntar tres ideas sobre la obligación de todo museo de conservar su patrimonio y legarlo.

La primera es que es una preocupación muy antigua, sobre la que hubo respuestas eficaces en el pasado. La segunda es que un museo cerrado puede estar haciendo esa labor esencial. La tercera es que debe plantearse teniendo en cuenta la sostenibilidad económica y ambiental; como la decisión de si dotar o no al museo de aire acondicionado ⁷⁰. Es claro que el lugar que alberga y dónde se sitúa la institución, es, en muchas ocasiones, patrimonio; e incluso espacios o elementos de ese lugar. Hemos mencionado actuaciones de Montefeltro en Urbino o de los Médicis de la segunda mitad del siglo XVI de Florencia, la de los Museos Capitolinos en el Campidoglio de Roma ⁷¹. En estos lugares podemos realizar iniciar un viaje inolvidable algo lejos de las puertas de museo. En el Museo de las Marcas de Urbino es patrimonio cultural el centro histórico de la población donde se sitúa y también el palacio que le sirve de sede, como lo es el studiolo y dentro de ese espacio lo son las taraceas de maderas y su techo; además de las excepcionales colecciones que alberga el complejo edificado y es patrimonio inmaterial su asombrosa historia... ⁷² Si nos convirtiéramos por arte de magia en un mirlo que se ha colado en el interior de uno de esos museos podríamos enfocar un objeto de arte de pocos centímetros que está en una vitrina junto con otras obras de arte y luego girar la cabeza y ver que estamos en un espacio interior admirable que tiene bienes culturales inmuebles (una pintura mural, un techo...); y si saliéramos por una ventana y nos eleváramos hacia el cielo comprobaríamos que el edificio es también patrimonio arquitectónico y subiendo aún un poco más admiraríamos que está en un conjunto histórico y éste en un paraje natural protegido... En ellos podemos ir de la ciudad a la

69 En las últimas décadas los museos no sólo han extendido sus lugares de implantación, sus programas de espacios y su dimensión, como se ha apuntado, también se han ampliado y diversificado sus temáticas, sus plantillas, sus necesidades económicas, su número de visitantes, su tecnología ...

70 La conservación es la primera obligación de un museo, aunque en estas páginas no le demos protagonismo. Desde la Antigüedad se difundieron consejos de conservación para las obras de arte de mayor riesgo de deterioro, degradación o robo. La mayor preocupación en el Renacimiento fue con las obras sobre papel, las que se realizaron con materiales orgánicos y con pigmentos.

71 El papa Pablo III encargó la renovación del Campidoglio en 1536 a Miguel Ángel, que solo vio en vida realizar una parte del Complejo y de la renovación del Palacio de los Conservadores. La ejecución de lo que hoy llamaríamos un Plan director, continuó con otros arquitectos y fue culminado, prácticamente como Miguel Ángel lo proyectó, un siglo después de su muerte. El Palazzo Nuovo fue una ampliación de los Museos Capitolinos. Hoy el Campidoglio está declarado Patrimonio de la Humanidad.

72 *op. cit.* TORRITI.

obra de arte, como cuando abrimos una “matrioska”, viendo que cada muñeca incluida en la anterior es distinta y valiosa.

La relación entre colecciones y lugar es un asunto crucial.

Rafael Moneo me regaló una frase hace 40 años que me abrió los ojos y la mente. Me dijo que para él lo más importante de su proyecto de la nueva sede del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, es “que las piezas se sientan cómodas”. Cuando repaso imágenes de museos que se han quedado prendidas en la retina de mi memoria creo que hay un denominador común. Pienso que las piezas “se sienten cómodas” y están “envueltas” en eso tan esencial y difícil de definir como es la atmósfera de un lugar⁷³. Pienso en espacios que no se me olvidan del Museo Soane de Londres ⁷⁴, del interior del pequeño Museo del Tesoro de San Lorenzo de Génova ⁷⁵, del Castellvechio de Verona ⁷⁶ o del Neues renovado de Berlín ⁷⁷... o en la nueva sede del Museo de Arte Romano de Mérida ⁷⁸. Para nombrar lo que he sentido, la palabra “disfrute” se me queda corta (y siento no saber encontrar la palabra exacta).

73 ZUMTHORN, PETER “*Atmósferas*”, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

La importancia del concepto de atmósfera en la arquitectura queda patente en este pequeño libro, basado en una conferencia) del gran arquitecto suizo.

74 THORNTON, PETER & DOREY, HELEN “*Sir John Soane. The architect as collector*”, Sir John Soane Museum. London, 1992

Este museo nace del empeño del arquitecto John Soane, que adquirió en 1792 el número 12 de Lincoln Inn Field de Londres y a lo largo de su vida fue comprando edificaciones colindantes, dotándolas de unidad y de una iluminación natural cenital innovadora. En su interior dispuso, por acumulación, una variada colección de objetos y reproducciones de arte. Es una de las casas - museo de referencia cuya atmósfera es única.

75 El pequeño y subterráneo Museo del Tesoro de la Catedral de San Lorenzo de Génova se inauguró en 1956. Franco Albini proyectó su arquitectura y su museografía. Concibió una serie de espacios circulares que evocan la atmósfera de las criptas de los “Tesoros” cristianos de monasterios y catedrales, pero que son, a la vez, plenamente contemporáneos. BARTOLINI, CRISTINA; BOGGERO, FRANCO, “*Franco Albini a Genova. Il Museo del Tesoro di San Lorenzo*”, SAGEP Editori, Génova, 2015.

76 Carlo Scarpa marcó un hito en el Castelvecchio de Verona, en la forma de rehabilitar edificios monumentales como museos, integrando, con alto interés, la arquitectura existente, la arquitectura y la museografía creada y las piezas de la institución. Ya no se puede concebir la escultura de Cangrande en otro lugar, ni ese lugar si el Cangrande.

77 En la renovación del Neues Museum de Berlín, Chipperfield, da, en mi opinión, otra lección de cómo rehabilitar un edificio histórico arruinado en un museo con lugares emocionantes.

78 En el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida Rafael Moneo evoca con modernidad la arquitectura del mundo romano, para albergar la colección artística de ese mundo rescatada por la arqueología. Es ejemplo de cómo respetar, conservar y exhibir el patrimonio del pasado, aprender de la historia y crear patrimonio de futuro. Un acierto fue denominarlo Museo de Arte.

Moneo colocó a Extremadura en el mundo de los museos y Helga de Alvear y Tuñón y Mansilla han hecho una contribución impagable a la ciudad de Cáceres. Cuando escribo estas páginas tengo la duda de si llegará a buen puerto o no un nuevo museo para Extremadura y para Cáceres: el museo del Madruelo, con la colección Helena Folch - Rusiñol, cedida por la generosidad del coleccionista Alejandro Maluquer y con una sede proyectada con talento por Patxi Mangado que supera el interés arquitectónico.

11. CONCLUSIÓN. LUGAR DE ORIGEN

Germain Bazin escribió: “cuando la presente pesa demasiado, hay dos formas de liberarse: el pasado y el futuro”⁷⁹ y Jorge de Oteyza nos aconsejó avanzar hacia el futuro cómo lo hacen los remeros: mirando hacia atrás. Si al mundo de los museos hoy “el presente le pesa”, podemos avanzar más ligeros hacia el futuro mirando selectivamente hacia atrás.

Arriesgando un resumen, hay dos momentos a resaltar en la historia de los museos: cuando se “recrea” en el Renacimiento y cuando la Ilustración lo reformula y aspira a que sus beneficios lleguen a todos. Podríamos añadir un tercero, en el que estamos, cuando se expanden universalmente y se hace más complejos, diversos y tecnificados.

Desde el primer Renacimiento hubo museos (se llamarán así o no) que adoptaron propósitos y características del *Museion* y del *museum* romano, pero con diferencias importantes.

Por lo que sabemos, el *Museion* tuvo un sentido religioso (las musas eran diosas) y su propósito fue hacer más sabias, para acercarlas a la verdad y la bondad y más creativas. Dependiente del *Museion* o en estrecha relación existió la gran Biblioteca con cientos de miles de papiros que intentaban reunir todo el conocimiento escrito del mundo. La unión de museo y biblioteca debió ser ejemplar.⁸⁰ Pero el *Museion* propiamente dicho parece que no conservó ni exhibió objetos (colecciones) más que los que tuvieron un carácter instrumental. Se dedicó a las ciencias y a las letras y artes vivas, pero no hay noticias que aten-

⁷⁹ BAZIN *op. cit.*

⁸⁰ VALLEJO, IRENE “*El infinito en un junco*”. Siruela. Madrid. 2019. Grecia. Capítulo 18

No está claro si el *Museion* y la gran Biblioteca fueron dos instituciones o una sola, aunque, sin duda, estuvieron relacionadas. La definición del *Museion* de Alejandría como “lugar de las musas” no por ser corta se refería a una institución simple. Fue de una gran complejidad y diversidad de espacios y funciones. El concepto del *Museion*, por lo que es sabido, fue distinto al que todavía permanece en los museos y compendia lo que ofrecen varios tipos actuales de instituciones culturales y científicas.

diera a otras “bellas artes”. Y un aspecto esencial: quiso cumplir sus propósitos atrayendo a personas sabias y de gran talento de muy diversas disciplinas y procedencias fomentando la relación entre ellas y con quienes querían aprender de ellas y hacerlo en comunidad.

12. PROPUESTA

Podemos mejorar experiencias del pasado valiéndonos de medios actuales, como sustituir cientos de miles de papiros por un móvil y tener “el infinito en una mano”.

Desde el Renacimiento los museos nos han aportado el interés (y a veces el placer) de relacionarnos con ciertos objetos y aprender con ellos. El Museion nos puede enseñar a sumar otro valor: la relación directa, incluso oral, entre personas sabias y de talento de diversas disciplinas con sentido del bien común entre sí y con cualesquiera otras personas que quieren aprender.

Hagamos mejores museos para hacer mejores personas.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Do Estádio Nacional ao jardim Gulbenkian*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- AA.VV., *El Grand Louvre. El palacio, las colecciones, los nuevos espacios*, París, BeauxArts Magazine, 1997.
- AA.VV., *Giberny. Le jardin de Claude Monet*, París, Edition Eugen Ulmer, 2020.
- AA.VV., *Les musées Capitolins*, Milán, Federico Garolla editores, 1986.
- AA.VV., *Los Tesoros del Vaticano*, Laussanne, Ediciones Skira y Ediciones Destino, 1962.
- AA.VV., *Museo del Hermitage. Historia de sus edificios y colecciones*, San Petersburgo, Editorial de artes “Alfa - colour”, 2001.
- AA.VV., *Museo Nacional de Antropología de México*, Ciudad de México, GV Editores, 1994.
- AA.VV., *The spirits genius. Art at the Wadsworth Atheneum*, Nueva York, Hudson Hills Press, 1992.
- ABRAMS, Harry, *The Museum of Modern Art, New York, The History and the collection*, Nueva York, 1984.
- ADORNO, Theodore W., *Crítica de la cultura y la sociedad I*, Madrid, Akal, 2008.

- ADALGISA, Luigi, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopédico nelle wunderkammern d'Europe*, Milán, Ed. Mazzota, 1983 (segunda edición, 1990).
- AUERBACH, Jeffrey, A., *The Great Exhibition of 1851*, Londres, Yale University Press, 1999.
- AMERY, Colin, *A celebration of Art & Architecture, The National Gallery Sainsbury Wing*, Londres, National Gallery Publications Limited, 1991.
- BARTOLINI, Cristina; BOGGERO, Franco, *Franco Albini a Genova. Il Museo del Tesoro de San Lorenzo*, Génova, SAGEP Editori, 2015.
- BARTON, Anthony, *Vision & Accident: The Story of the Victoria and Albert Museum*, Londres, V&A Publication, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt, *vid. Modernidad líquida*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BAZÍN, Germain, *El tiempo de los museos*, Madrid, Daimon, 1969.
- BELLIDO GANT, María Luisa, *Arte, museos y nuevas tecnologías*, Gijón, Ediciones Trea, 2001.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, Madrid, Alianza Editorial, 2021.
- BROWN, Jonathan, *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*, Madrid, Nerea, 1995.
- CAMPITELLI, Alberta, *Los jardines del Vaticano*, Barcelona, Lunwerg, 2009.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- CUISINIER, Jean y TRICORNOT, Marie Chantal, *Musée national des Arts et Traditions populaires: guide*, París, Réunion des musées nationaux, 1987.
- DICCIONARIO DE AUTORIDADES, RAE, 1734.
- HAN, Byun - Chul, *No cosas*, Barcelona, Editorial Taurus, 2021.
- HUDSON, Kenneth, *Museums of influence*, Cambridge, Nuevo York, Cambridge University Press, 1987.
- KOPPER, Philip, *America's National Gallery of Art. A gift to the Nation*, Nueva York, Harry Abrams Inc., 1991.
- MUÑOZ DE JULIÁN, Daniel, *El Grand Tour: guía para viajeros ilustrados*, Madrid, Ediciones Akal, 2017.
- PAVEL, Anca, *The Art of the Copy: The Copying of Old Masters in Euro-pean Art from the Renaissance to the Present Day*, Aldershot, Ashgate, 2014.
- PADRÓN, Matías y ROYO-VILANOVA, Mercedes, *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pintura*, Madrid, Museo del Prado, 1992.
- PEVSNER, Nikolaus, *Historia de los tipos arquitectónicos* (capítulo "Museos"), Madrid, Editorial Gustavo Gili, 1979.
- RIVIÉRE, George Henri, *Dossier écomusée*, París, Multigraphies, Paris, 1978.

- SCHAER, Roland, *L'invention des musées*, París, Découvertes Gallimard. Réunion des Musées Nationaux, 1993.
- SCHLOSSER, Julius von, *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*, Madrid, Akal, 1988.
- TABOADA, *Diccionario Español-Francés*, 1830.
- TILDEN, F., *Interpreting Our Heritage*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1957.
- TORRITI, Piero, *Urbino*, Florencia, Edizioni Scala, 1971.
- THORNTON, Peter y DOREY, Helen, *Sir John Soane. The architect as collector*, Londres, Sir John Soane Museum, 1992
- VALLEJO, Irene, *El infinito en un junco*, Madrid, Siruela, 2019.
- ZUMTHORN, Peter, *Atmósferas*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006.

WEBGRAFÍA

- [Consulta:13/09/ 2025], vid. <https://icom.museos>
- [Consulta: 12/07/ 2025] [https:// www.icom.museum](https://www.icom.museum).
- [Consulta: 10/05/2025], vid. <https://www.enflorencia.com/jardin-de-san-marcos-florencia/>
- [Consulta: 20/06/2025] <https://www.britishmuseum.org/blog/100-years-science-and-conservation>
- [Consulta 23/05/2025], <https://www.grdegypcianmuseum.org>.
- [Consulta: 23/05/2025], [https:// www.si.edu](https://www.si.edu).
- <https://directoriomuseos.mcu.es/dirmuseos/>
- <https://unesco.org/es/museums>
- [Consulta:01/06/2025],<https://northeastada.org/es/recurso/ley-de-barreras-arquitectonicas-aba>.
- [Consulta: 01/06/2025],[https://www.artnews.com/list/art-news/artist/ why-is-the-mona-lisa-so-famous](https://www.artnews.com/list/art-news/artist/why-is-the-mona-lisa-so-famous)
- [Consulta:12/12/2025],<https://www.cultura.gob.es/actualidad/2025/01/250102-visitas-museos.html>.
- [Consulta:12/12/2025], <https://www.cultura.gob.es/actualidad/2025/01/250102-visitas-museos.html>.
- [Consulta 18/09/2025], <https://architecturetoday.co.uk/va-east-storehouse>
- [Consulta: 21/09/2025], [https://www.nps.gov/es-es/jotr/learn/historycul-
ture](https://www.nps.gov/es-es/jotr/learn/historyculture). [https:// innhotim.org.br](https://innhotim.org.br).
- [Consulta: 15/06/2025], [https://: www.grandegyptianmuseum.org](https://www.grandegyptianmuseum.org)
- [Consulta: 15/06/2025],[https://: www.designmuseumdharavi.org](https://www.designmuseumdharavi.org)

Carlos Baztán Lacasa

Arquitecto
baztanlc@gmail.com

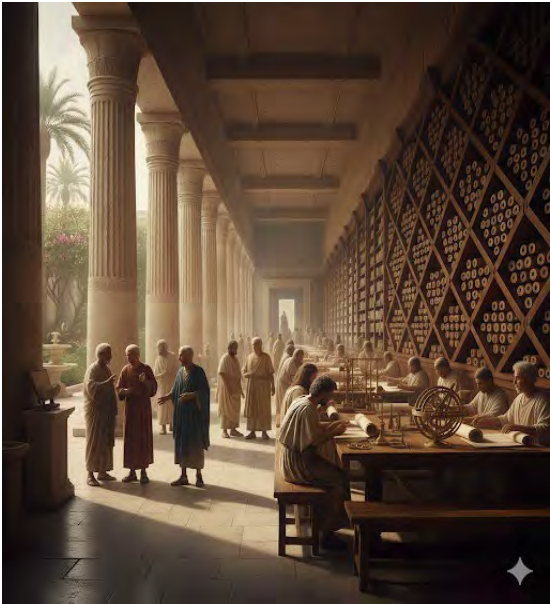


FIG. 1. C. 300 a. J.C. MUSEION. ALEJANDRÍA. EGIPTO

Imagen ficticia del peripato del Museion. Formó parte del complejo palacial con la Gran Biblioteca. Su sede, se construyó de nueva planta, con escala monumental y rodeada de jardines y huertos. Imagen generada por IA de Google Gemini.



FIG. 2 C. 1537. MUSEO GIOVIANO. COMO. ITALIA

Detalle del cuadro pintado en 1619 de una perspectiva del Museo Gioviano. La villa, donde también residió temporadas Giovio, albergó además de los cerca de 400 de retratos de hombres ilustres, colecciones diversas. Se creó de nueva planta. Imagen: Wikimedia Commons



FIG. 3. C. 1580 - C. 1775. LOS UFFICI. LA TRIBUNA. FLORENCIA

Lienzo de Johann Zoffany fechado entre 1772 y 1778, que representa la visita de un grupo de británicos a la Tribuna. Promovida por Francisco I de Médici y proyectado por Buontalenti., se concibió para exhibir lo mejor de las colecciones de Los Uffizi y se adelantó a la utilización de la iluminación alta, liberando los paramentos de ventanales. Imagen: Wikimedia Commons

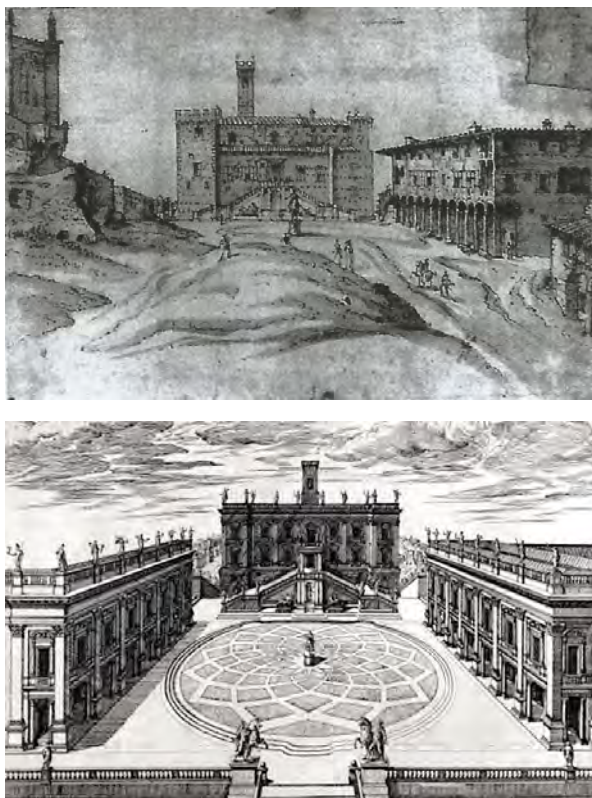


FIG. 4. 1471 - 1563 - 1675? EL CAMPIDOGLIO Y LOS MUSEOS CAPITOLINOS.

ROMA

Imágenes del Campidoglio, antes y después del proyecto de Miguel Ángel. Los Museos Capitolinos de titularidad de la ciudad de Roma, se albergaron primero en el Palacio de los Conservadores (situado a la derecha) y se extendieron en el siglo XVII al Palacio Nuevo y formaron parte del excepcional proyecto urbano.

Imagen de la derecha grabado de Etienne Duperac: Wikimedia Commons



FIG. 5. 1683. VIEJO MUSEO ASHMOLEAN. OXFORD. GRAN BRETAÑA

Fachada este de la sede del museo promovida por la Universidad de Oxford. Era exenta, de formalización monumental, de uso exclusivo como museo y situada en posición urbana céntrica. Imagen: Fotografía de netNicholls . flickr



FIG. 6. 1793 - [...]. EL LOUVRE. PARÍS. FRANCIA

Lienzo de Hubert Robert pintado entre 1801 y 1805 que representa la Gran Galería del Louvre con las obras enajenadas y expuestas. Una vez más se implantó un museo por rehabilitación de espacios de un palacio, pero que había sido enajenado por el Estado junto con el núcleo de las colecciones artísticas que se exhibían y que se abrieron a todos los ciudadanos, sin distinción.

Imagen: Wikimedia Commons



FIG. 7. 1830 - [...]. EL ALTES MUSEUM Y LA ISLA DE LOS MUSEOS. BERLÍN. ALEMANIA

Imagen de la Isla de los Museos. La concentración de museos se inició en 1830 con el Altes Museum, proyectado por Schinkel, que tuvo una gran influencia en la arquitectura de museos y que se proyectó antecedida por una plaza en explanada.

Imagen: Plan director de la isla de los museos

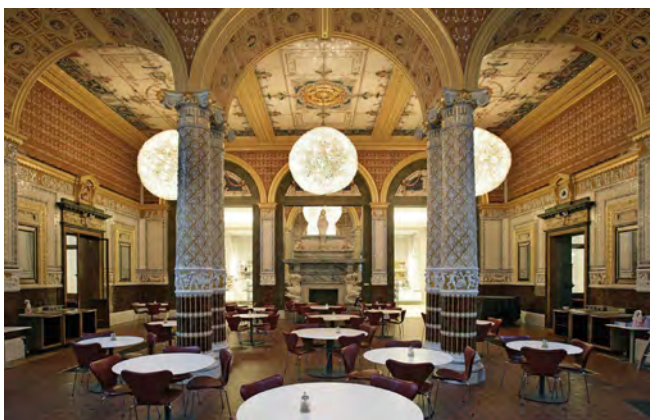


FIGURA 8. 1868 - 1899 - [...]. MUSEOS DE SOUTH KENSINGTON Y V&A MUSEUM. LONDRES. GRAN BRETAÑA

Restaurante (Gamble Room) del actual Victoria & Albert Museum, renovado a partir del que existió desde 1868 en los Museos de South Kensington.

Imagen: <https://www.vam.ac.uk/articles/a-first-of-its-kind-history-of-the-refreshment-rooms>



FIG. 9. 1959 - [...]. MUSEO DE CASTELLVECHIO. VERONA. ITALIA.

Carlo Scarpa dio ejemplo en el Castelvechio de Verona de como respetar el patrimonio del pasado creando patrimonio de futuro. En la imagen la escultura ecuestre del Cangrande que “anuncia” el museo.

Imagen: Wikimedia Commons



FIG. 10. 1978 - [...]. AMPLIACION DE LA NATIONAL GALLERY DE WASHINGTON

Andrew Mellon, solicitó al gobierno federal para realizar su “regalo a la Nación de una Galería Nacional un terreno amplio junto al Mal y con vistas al capitolio y con capacidad para que pudiera

extenderse. Su hijo Paul Mellon financió la ampliación, que mostró el camino de como revitalizar un museo existente dotándolo de un programa de espacios mucho más extenso y complejo.

Imagen : <https://artandartifice.org/national-gallery-of-art-in-washington.php>



NUEVOS RELATOS PARA NUEVOS PÚBLICOS

NEW STORIES FOR NEW AUDIENCES

MARTA GARCÍA MARURI

Subdirectora de Comunicación, Museo de Bellas Artes de Bilbao

Recibido: 27/10/2025 / Aceptado: 22/12/2025

RESUMEN

Desde su fundación en 1908, el Museo Bellas Artes de Bilbao ha concretado un modelo propio en el que las instituciones, la ciudadanía y la comunidad artística contribuyen a su enriquecimiento y aggiornamento constantes. En la segunda década del s. XXI, señala su historia con una nueva arquitectura, a cargo de Norman Foster y Luis María Uriarte, que tracciona una renovación de los ámbitos de gestión y, de modo especial, de la relación con sus públicos, del relato del arte y de los canales de difusión de la era digital. La iniciativa BBKateak, que vamos a analizar aquí, condensa esos cambios y cuestiona la museografía tradicional, al convertir las salas en un laboratorio en el que la flexibilidad cronológica y la orientación multidisciplinar reformulan la colección y su contemplación.

Palabras clave: Públicos / Colección / Museografía / Relato / Canales digitales.

ABSTRACT

Since its founding in 1908, the Bilbao Fine Arts Museum has developed its own unique model, in which institutions, citizens, and the artistic community contribute to its constant enrichment and updating. In the second decade of the 21st century, continues its history with a new architecture by architects Norman Foster and Luis María

Uriarte, which drives a renewal of management and, especially, of the relationship with its audiences, the narrative of art, and the dissemination channels of the digital age. The Cara a Cara BBKateak initiative, which we will analyze here, condenses these changes by questioning traditional museography and transforming the galleries into a laboratory in which chronological flexibility and a multidisciplinary approach reframe the collection and its contemplation.

keywords: Publics / Collection / Museography / Story / Digital Channels.

1. INTRODUCCIÓN

En diciembre de 2018 el Patronato del Museo de Bellas Artes de Bilbao aprobó el Plan estratégico 2019-2022¹ presentado por su director, Miguel Zugaza, que contemplaba la ampliación física y la reorientación de diversos aspectos clave relacionados con la gestión del museo.

Poco después, en febrero de 2019, se convocó un Concurso internacional de proyectos para la Ampliación y Reforma del Museo de Bellas Artes de Bilbao, cuyo fallo se dio a conocer en julio a favor de la propuesta presentada por Foster+Partners+LM Uriarte Arkitektura con el lema *Agravitas*². El dictamen unánime del jurado resumió de este modo sus fortalezas: “Tecnológica en su imagen, humanística en su enfoque y ecológica en su sostenibilidad, la propuesta aúna calidad arquitectónica, sensibilidad urbana y responsabilidad social para levantar un hito luminoso y leve en el corazón histórico de Bilbao”.

Entre los grandes logros del proyecto están el significativo aumento del espacio del museo -tanto para las actividades públicas como para los servicios internos- y la mejora de la accesibilidad física y la sostenibilidad energética: la actuación se cifra en 6.743 m² de nueva construcción y la remodelación de otros 8.000 m² ya existentes. Junto a ello, se respetan y revalorizan las arquitecturas de 1945 y 1970, y la ubicación verde del museo -en pleno parque de doña Casilda-, revalidando así el interés de la histórica pinacoteca dentro del catálogo arquitectónico de la ciudad.

Con la obra actualmente en curso, y el horizonte de su inauguración en 2026, la filosofía del “abierto por obras” se viene aplicando con notable capacidad de adaptación y grandes dosis de imaginación no exentas de dificultad.

1 www.bilbaumuseoa.eus/museo/transparencia.

2 www.bilbaumuseoa.eus/Agravitas.

Una vez más, la historia viene al rescate con las balsámicas palabras que dejó escritas hace un siglo el crítico Joaquín de Zuazagoitia: “Nuestro museo debería ser una antena sensible a todos los mensajes, sin importar cuán lejanos o extraños puedan parecer. Su trabajo como centinela debe asumir todos los riesgos, incluso el de equivocarse”.

2. EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO

2.1. Origen y evolución

La historia³ del museo de Bilbao comienza en la primera década del pasado siglo coincidiendo con el enorme desarrollo que experimentó la ciudad gracias a las minas de hierro del territorio y a su privilegiada situación portuaria que darían origen a una pujante industria siderúrgica y naval. La riqueza económica favoreció el auge de una prominente burguesía que, en sintonía con la mentalidad que durante el siglo XIX impulsó la creación de instituciones museísticas por toda Europa, advirtió la conveniencia de acompañar su prosperidad de una legitimación cultural fundamentada en el museo y su potencial educativo. Este ideal movilizó entonces a las instituciones —el Ayuntamiento de la Villa y la Diputación Provincial—, a unos pocos coleccionistas con ánimo filantrópico y al inquieto grupo de artistas vascos que, conectado con la modernidad artística en París, se constituiría en uno de los principales focos de renovación del arte español.

Sobre este humus en 1908 se fundó el Museo de Bellas Artes de Bilbao⁴, cuya primera sede -tres salas de la Escuela de Artes y Oficios- abrió en 1914 con una incipiente colección de arte antiguo y moderno europeo, creada gracias a depósitos y donaciones. Fue su primer director el pintor Manuel Losada, retratado con un grupo escolar en una hermosa fotografía de época [fig. 1] que deja así testimonio de esa primera misión pedagógica del museo. Pocos años más tarde, los jóvenes artistas entendieron la urgencia de atender también el arte contemporáneo, y con ese fin abrió en 1924 el Museo de Arte Moderno, alojado en unas dependencias de la Diputación y dirigido por el también pintor Aurelio Arteta.

3 GARCÍA MARURI, Marta (ed.) *Maestros*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2016, pp. 4-17. 4 GARCÍA MARURI, Marta/VIAR, Javier (eds.) *Guía de Artistas Vascos: Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2008.

4 ZUGAZA MIRANDA, Miguel, *110 años 110 obras*. [Cat. exp.] Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2018, pp. 15-23.



Fig. 1 El director Manuel Losada recibe una visita escolar en las salas del primer Museo de Bellas Artes en Atxuri, c. 1924.

El crecimiento de las colecciones hizo pronto evidente la necesidad de contar con instalaciones adecuadas para su conservación y exhibición. Pero en 1936 la Guerra Civil⁵ cercenó dramáticamente todos los proyectos y las obras de arte tuvieron que ser salvaguardadas, almacenando una parte y evacuando por mar a Francia otra. Tras la guerra, las instituciones acordaron al fin la construcción de un museo.

2.2. Arquitecturas

La primera arquitectura⁶ *ex novo* (1945) fue proyectada por Gonzalo Urrutia y Fernando Cárdenas bajo un repertorio neoclásico [fig. 2]. Las dos colecciones originarias

5 MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier, *El museo ausente: la evacuación del Museo de Arte Moderno de Bilbao durante la Guerra Civil*. Leioa: Universidad del País Vasco = Euskal Herriko Unibertsitatea, 2017.

6 PALIZA MONDUATE, Maite, *Las arquitecturas del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2019.



Fig. 2 Fachada del edificio proyectado por Fernando Urrutia y Gonzalo Cárdenas, c. 1945.

-una de arte antiguo y otra de arte contemporáneo- se unieron, determinando de este modo la amplitud de la secuencia cronológica y la inapelable aspiración contemporánea, dos señas que aún hoy en día caracterizan la colección. Durante la segunda mitad del siglo, los fondos continuaron aumentando y con ello también las necesidades de espacio: la segunda arquitectura (1970) - primer edificio de nueva planta en el Estado para albergar arte contemporáneo- se levantó siguiendo las directrices del Movimiento Moderno, según proyecto de Álvaro Libano y Ricardo Beascoa [fig. 3]. A comienzos de siglo una sustancial reforma (2001) a cargo de Luis María Uriarte amplió significativamente la superficie destinada a la conservación y exposición de las obras de arte y a la recepción de visitantes, e introdujo mejoras en la accesibilidad y la comunicación espacial.



Fig. 3 Fachada del edificio proyectado por Álvaro Líbano y Ricardo Beascoa, c. 1975. (imagen: Archivo del Colegio Oficial de Arquitectos Vasco Navarro-Delegación en Bizkaia).

2.3. Colección

En la actualidad, la colección⁷ reúne más de veinte mil objetos artísticos: en números redondos, más de 2.300 pinturas, 600 esculturas, 13.000 obras sobre papel, 1.500 fotografías y otros tantos carteles, junto a piezas de artes aplicadas y objetos de diseño y arquitectura. Un dato relevante conecta con los orígenes del museo: el 60 % de las obras de la colección proceden de legados y donaciones de particulares, artistas, corporaciones e instituciones.

La cronología fundamental arranca en el siglo XIII y llega hasta el siglo XX⁸, aunque hay también objetos arqueológicos y crecientes incorporaciones de obras del siglo actual. Una selecta nómina⁹ incluye a Lucas Cranach el Viejo, Martin de Vos, El Greco, Orazio Gentileschi, Sofonisba Anguissola, Anton van Dyck, Jan Gossart, José de Ribera, Antonio Moro, Francisco de Zurbarán, Bartolomé Esteban Murillo, Francisco de Goya, Mary Cassatt, Paul Gauguin, Ignacio Zuloaga, Joaquín Sorolla, Francis Bacon, Eduardo Chillida, Antoni Tàpies, Richard Serra, Susana Solano, Cristina Iglesias o Miquel Barceló.

7 ONANDIA GARATE, Mikel, *Los orígenes de una colección. Los museos de Bellas Artes y Arte Moderno de Bilbao, 1914-1945*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2024.

8 GARCÍA MARURI, Marta, *Guía. Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao [2º ed.], 2011.

9 VV. AA., *110 años 110 obras*. [Cat. exp.] Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2018.

3- HACIA UN NUEVO HORIZONTE

Con este bagaje histórico y material, en 2018 el museo impulsó un proceso de reflexión interna cuyas conclusiones quedaron concretadas en el citado Plan estratégico. El documento recoge la misión, la visión y los valores de la institución, y define dos grandes ejes (grupos de interés y áreas de actuación) y dos grandes movimientos estratégicos (modernización de la organización y ampliación de infraestructuras) para los que, a su vez, establece un itinerario de acciones y objetivos concretos.

En esencia, propone un plan global que, por un lado, reflexiona sobre las comunidades que participan en la vida del museo y sobre los bienes materiales e intangibles que definen su identidad cultural y, por otro, traza el proceso de cambio físico y organizativo enmarcado en el contexto actual.

Los objetivos estratégicos identificados para cada uno de estos aspectos son los siguientes:

3.1. Eje 1. Grupos de interés

Visitantes

Convertir el museo en un lugar de encuentro de la ciudadanía con la cultura y el arte.

Amigos del Museo

Favorecer la participación, activa y directa, de las personas en la vida del museo.

Patronos

Por un balance positivo para la sociedad y para las empresas patrocinadoras.

Instituciones

Promocionar y desarrollar el cuidado del arte y su accesibilidad.

Equipo humano

Confianza en un equipo capacitado, comprometido y experimentado, favoreciendo su desarrollo.

3.2. Eje 2. Áreas de actuación

Colección

Puesta en valor del museo y de sus colecciones ante la sociedad vasca y el nuevo turismo cultural.

Exposiciones

Proponer un programa internacional de exposiciones y actividades de arte antiguo, moderno y contemporáneo.

Conservación-Investigación

Aportar un conocimiento experto en conservación e investigación de la colección.

Educación-difusión

Concebir el museo como un lugar donde se generan valiosas experiencias de conocimiento y aprendizaje.

Museo online

Adaptar el museo a los hábitos de comunicación de las nuevas audiencias.

3.3. Movimiento 1. Modernización de la organización

Transformar y modernizar la estructura organizativa del museo para encarar con solvencia la gestión del cambio.

3.4. Movimiento 2. Ampliación de infraestructuras

Dotar al museo del espacio adecuado para la conservación y exhibición del arte al servicio de la sociedad.

A grandes rasgos, el Plan estratégico aborda buena parte de los planteamientos de la museografía contemporánea, que trasciende el papel primordial del museo como contenedor experto del patrimonio artístico y su conocimiento¹⁰ para centrarse en el desarrollo de audiencias como estrategia para afrontar los retos contemporáneos y reavivar su papel sociocultural con una mentalidad de apertura y servicio a la comunidad. Junto a este objetivo late el papel medular de la colección, que, lejos de perder protagonismo, adquiere

¹⁰ SCHUBERT, KARSTEN, *El Museo. Historia de una idea. De la Revolución Francesa a hoy*. Granada : Turpiana, 2008.

formas de estar en las salas del museo que apelan a nuevos públicos con relatos inéditos y propuestas participativas que cambian radicalmente su relación con el patrimonio artístico, hasta ahora basada, principalmente, en la recepción pasiva. En este sentido, el plan reconsidera los perfiles profesionales de toda la organización y, especialmente, la labor curatorial y de comisariado, que tiene, por fuerza, que comprometerse con esta nueva visión.

El historiador Francis Haskell advirtió hace ya un tiempo de la crisis que provocaría el incremento de las exposiciones temporales¹¹ y su cada vez mayor inversión en términos económicos -transportes, seguros, campañas de marketing...-, materiales, conservación y seguridad de las obras- e, incluso, curatoriales, con el temible agotamiento de los grandes temas del arte. Más vehementemente analizó Jean Clair (director del Museo Picasso de París entre 1989 y 2005) la pérdida de la estudiosidad del museo del siglo XXI a causa de una crisis en sus funciones que, a menudo, ha hecho que sea reemplazada por el marketing y el espectáculo.¹²

Con este panorama, ensombrecido aún más por el sobrepasado turismo de masas, en el siglo XXI los museos abordan su enésima reinención abriendo sus puertas a todos los públicos y convirtiendo la colección permanente en una cámara de maravillas de donde extraer nuevas narrativas que se superponen al relato canónico de la historia del arte. Enriquecidos modos de ver -*Ways of seeing*, tomando el título del escritor y crítico John Berger¹³- interrogan el pasado desde nuestra perspectiva contemporánea construyendo una visita capaz de renovarse *ad infinitum*: todo un hallazgo de transversalidad en el que, imprescindiblemente, la misión del museo debe ceñir el equilibrio entre educación y entretenimiento.

Un ejemplo paradigmático de esta reformulación expositiva que no puedo dejar de mencionar aquí fue la exposición *ABC. El alfabeto del Museo de Bilbao*, para la que, en 2018, se contó con un comisariado literario de excepción. El escritor Kirmen Uribe (Ondarroa, Bizkaia, 1964) compuso un itinerario siguiendo un abecedario concretado en palabras cuyo significado dio soporte curatorial a cada una de las salas [fig. 4], de este modo protagonizadas por las historias e intrahistorias contenidas en objetos artísticos de muy diversa naturaleza y cronología¹⁴ Convertido no solo en comisario sino también en

11 HASKELL, Francis, *El museo efímero: Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*. Barcelona: Editorial crítica, 2002.

12 CLAIR, Jean, *Malestar en los museos*. Gijón: Ediciones Trea, S. L., 2011.

13 BERGER, John, *Modos de ver*. Barcelona: Editorial GG, S. L., 2016.

14 URIBE, Kirmen, *ABC El alfabeto del Museo de Bilbao*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2018.

embajador de la exposición, Uribe locutó en euskera los textos de la audioguía. El propio escritor resumió así la experiencia: "más que el tiempo, han sido las ideas las que han unido las obras, dando a la colección un sentido diferente".

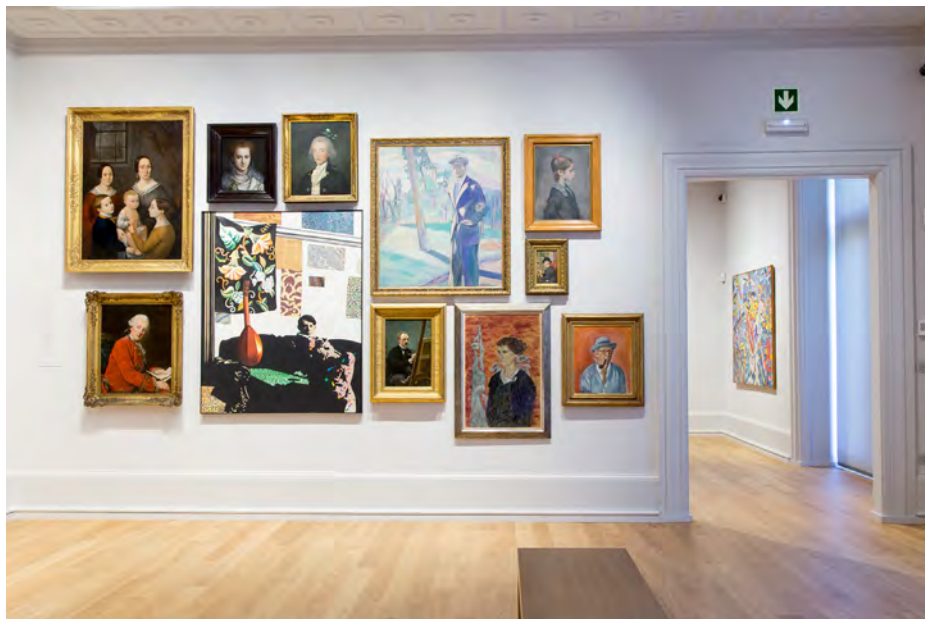


Fig. 4 Exposición ABC. *El alfabeto del Museo de Bilbao*, sala R (retrato), 2018.

4. BBKATEAK

4.1. Un modelo dinámico en un contexto de cambio

El 17 de junio de 2022 el Museo de Bellas Artes de Bilbao puso en marcha una iniciativa inédita, en buena medida propiciada por el momento de transformación física y la disponibilidad cambiante del espacio expositivo a causa del desarrollo de las obras de ampliación. En este momento tan señalado de la historia del museo, su disposición en dos arquitecturas -como he referido, la “clásica” de 1945 y la “moderna” de 1970- y, sobre todo, la singularidad del proyecto *Agravitas* de Foster y Uriarte -que añade una nueva arquitectura que se levanta entre las anteriores sin comprometer radicalmente todo el espacio público del museo-, hicieron posible repensar la colección asumiendo riesgos y experimentando opciones imaginativas.

De este modo, el almacén se convirtió en una *wunderkammer* de la que extraer obras de arte de todas las épocas y disciplinas con el propósito de ofrecer montajes temporales en 21 salas del edificio de 1945. Tanto por su formato (dos artistas en cada sala) como por su propuesta de contenido (eminentemente formal) y por la cadencia semanal, esta iniciativa trasgredió el concepto habitual de colección permanente exhibida de forma secuenciada siguiendo criterios cronológicos, de género artístico o escuela para, en su lugar, establecer un diálogo ácrono, multidisciplinar y organicista en una cadena (“katea” en euskera) de encuentros protagonizados por los nombres propios de la colección.

La filosofía del proyecto sustituyó el constructo académico por una propuesta centrada en los aspectos medulares de la creación artística y basada en la rotación de fondos con el propósito de dar visibilidad a un gran número de artistas y obras, y de mantener una relación dinámica con el público, ofreciendo nuevos alicientes para el público “frecuentador”.

4.2. Compromiso (Fundación Bancaria BBK)

Otro de los objetivos prioritarios durante el desarrollo de las obras de ampliación es el mantenimiento de los principales programas vinculados a la Comunidad Corporativa [3 Patronos Fundadores, 1 Patrono de Honor, 1 Patrono Estratégico, 11 Patronos, 10 Empresas Colaboradoras y 24 Empresas Amigas], con la que el museo comparte objetivos y, especialmente, iniciativas que construyen el valor social del museo.

Dentro de este entramado de colaboraciones, la Fundación Bancaria BBK es la entidad más veterana dentro del conjunto de instituciones y agentes que participan en el

desarrollo de la labor cultural del museo. Desde finales de los años setenta ha patrocinado programas expositivos y educativos y desde 2001 -año en que se constituyó la Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao- es patrono. En 2011 pasó a ser Patrono de Honor y miembro del Comité Ejecutivo junto con las tres instituciones fundadoras (Ayuntamiento de Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia y Gobierno Vasco). Ese mismo año se estableció el Programa BBK Museo con las líneas de actuación conjunta y en 2019 se firmó un nuevo acuerdo de colaboración que, bajo la identidad *BBK Museoa*, operará en el nuevo espacio de la ampliación. Este compromiso a alto nivel con uno de los principales patronos de la Fundación, que debía tener también reflejo durante el proceso de transformación física del museo, se ha podido mantener visible y activo gracias a la iniciativa *BBKateak* que es objeto de este artículo.

4.3. Nuevos relatos

Ya he comentado anteriormente el fin de la idea de “colección permanente” y, en consecuencia, la aplicación de una temporalidad inédita que propone una nueva forma de contemplar la colección que trasgrede la taxonomía tradicional de la historia del arte y se fundamenta en la cultura visual, por otra parte, inherente a la imparable tecnologización de nuestra era.

En este sentido, el emparejamiento de muy diversas formas de arte contemporáneo y antiguo ha permitido, por ejemplo, provocar encuentros entre el arte oriental y la pintura europea, apreciar la continuidad en la representación de estándares temáticos, presentar obras de adquisición reciente, incidir en el trabajo de mujeres artistas o confrontar diferentes disciplinas y prácticas artísticas. *BBKateak* ha incluido cerca de trescientos trabajos de un centenar de artistas que han permitido mostrar la extensa cronología y la riqueza de la colección.

Sirva de ejemplo paradigmático la sala que asoció una de las obras maestras de la colección, el lienzo *San Sebastián curado por las santas mujeres* (c. 1620-1623) de José de Ribera, con una escultura adquirida en 2023 dada a conocer en este contexto: *No lo sé nº1* (1987), de Susana Solano.

Con el título “Poética textil”, el comentario de sala ofrecía, o más bien sugería, estas claves de lectura:

“En un recinto geométrico de hierro y contundencia preindustrial, cuelga un objeto escultórico -bolsa o saco, esta vez de plomo- cuya apariencia blanda evoca una artesanía textil. Se asienta en el espacio con una rotundidad y un equilibrio misteriosos que nos

llevan hacia su interior o hacia nuestra introspección dubitativa. Comenzó Solano su trayectoria en los años ochenta, sometiendo tejidos a la estructura y el pliegue, como hacían los pintores barrocos en paños de pureza y elegantes tornasolados, o en el simple trozo de tela grisácea que Ribera suspende del brazo de una santa” [fig. 5].

Cabe mencionar que algunos comentarios de sala y sus títulos también apoyaron la reflexión en clave artística de algunas cuestiones que interesan a la sociedad contemporánea: “Ecosofía”, “Biosfera”, “Sororidad” o “Maternidad, o no”.



Fig. 5 Exposición *BBKateak*, obras de José de Ribera y Susana Solano, 2024.

4.4. Museografía

Otro aspecto muy estimulante de este diálogo entre arte antiguo y contemporáneo fue la posibilidad de experimentar formas de exponer obras de diferentes estilos, intereses, formatos y disciplinas. De este modo, entre junio de 2022 y junio de 2024 se presentaron un total de 70 montajes que incluyeron pintura, escultura, dibujo, grabado, fotografía, video e instalación. El programa concluyó con un encuentro especial entre dos grandes del arte español del siglo XX, Godofredo Ortega Muñoz y Eduardo Chillida, comisariado por el historiador Javier González de Durana.

Un video¹⁵ en el que junto al equipo del museo participan artistas da idea del proceso de montaje de obras tan diversas como una *corner piece* de Pello Irazu (Andoain, Gipuzkoa, 1963) en diálogo con una pintura de Francis Bacon o de una escultura suspendida de Elena Mendizabal con un lienzo de Robert Delaunay.

También aquí he de mencionar el precedente de la exposición *ABC El alfabeto del Museo de Bilbao*, en la que la poética propuesta por Kirmen Uribe desencadenó montajes tan sugerentes como el que conformaron *Lavanderas en Arlés* de Paul Gauguin con una serie de grabados de Joseph Beuys y objetos prehistóricos procedentes de la cueva de Ekain (Gipuzkoa). La pintura de Gauguin se presentó sin marco y entre dos vidrios para poder mostrar al público las inscripciones y etiquetas de su trasera; la materialidad más privada y desnuda de una obra de arte.

15 <https://www.youtube.com/watch?v=v52CdRmWG54>

4.5. Los (y las) artistas

Como decía al principio de este artículo, la comunidad artística forma parte esencial del origen del museo y ha mantenido un protagonismo esencial a lo largo de toda su historia. Sus primeros directores, Manuel Losada y Aurelio Arteta, fueron pintores y un activo grupo de artistas fue el responsable directo de la creación del Museo de Arte Moderno, donando, además, obras propias con las que dotar la colección.

Con esta seña de identidad, en 2022 el museo apeló de nuevo a la comunidad artística cercana para participar significativamente en este momento de transformación, no solo a través de la exposición de sus creaciones sino también con su intervención en los montajes y con su participación protagonista en actividades públicas. La nómina de artistas (110) y el número de encuentros expositivos (70) de la iniciativa *BBKateak* incluyó, por supuesto, obras destacadas de la colección, pero buscó también la representatividad de creadoras y creadores contemporáneos: casi un tercio (33) del colectivo de artistas seleccionados está hoy en activo y de este número, 26 son mujeres.

Vale la pena recordar aquí los nombres de todas las artistas visibilizadas por el proyecto: Sofonisba Anguissola, Mary Cassatt, Rosa Bonheur, María Blanchard, María Helena Vieira da Silva, Sonia Delaunay, María Paz Jiménez, Isabel Baquedano, Menchu Gal, Aurèlia Muñoz, Marta Cárdenas, Mari Puri Herrero, Susana Solano, Montserrat Ribas, Inés Medina, Ana Isabel Román, Susana Talayero, Miren Arenzana, Elena Mendizabal, Itziar Okariz, Ana Laura Aláez, Dora Salazar, Gema Intxausti, Elena Aitzkoa, Nadia Barkate y el colectivo Jeleton.

4.6. Nuevos públicos

La elaboración de una agenda de actividades públicas fue otro de los objetivos principales del proyecto, sustentado en la base teórica del Plan estratégico 2019-2022 y en su extensión a través del Plan director anual hasta la inauguración de la ampliación.

Como explicaba con anterioridad, junto con la ampliación física del museo, el plan atraviesa los grupos de interés, las áreas de actuación y la modernización de la organización. De este modo, y como uno de los grandes motores del cambio, en 2022 se creó en el organigrama del museo una nueva Área de Actividades públicas cuyo principal objetivo es la mediación entre la institución y la sociedad para ofrecer actividades complementarias y favorecer programas abiertos al debate.

Uno de sus intereses es el desarrollo de propuestas que aborden nuevas relecturas de la colección y de las exposiciones, haciéndolas accesibles a la ciudadanía y conectando con asuntos acuciantes de la sociedad contemporánea. Con ese propósito, la historia y el arte se integran con otras disciplinas, como la danza, la música o la literatura con el objetivo de enriquecer la experiencia del museo.

Más allá de los *heavy users*, los colectivos de interés se amplían y atienden con propuestas interdisciplinares y heterogéneas que incluyen formatos conversatorios, performativos o participativos que conectan con nuevas audiencias¹⁶ y diversifican y profundizan la relación del museo con sus públicos¹⁷. Sirvan de ejemplo estas iniciativas recientes:

El Observatorio. Grupo de estudio

Erotismo, violencia y drama. Un viaje bizarro por la colección

Programa en grupo que analiza cuestiones como la erótica oculta, la violencia o el drama presentes en obras de la colección como *El rapto de Europa* de Martin de Vos.

En Claves. Música

El programa En Claves mantiene su esencia intimista en el hall antiguo como escenario privilegiado en donde disfrutar de propuestas con música en vivo.

Laboratorios de imaginación artística

Durante la Navidad la actividad infantil *Historias desde el museo* partió de una instalación de Xabier Salaberria para construir un punto de encuentro sobre historias y leyendas vinculadas a la tradición.

También en este aspecto, el proyecto *BBKateak* sirvió como laboratorio de actividad¹⁸ con una nutrida oferta de actividades:

16 <https://aced.adestepplus.eu>

17 <http://connectingaudiences.eu>

18 La dinámica semanal de presentaciones sostuvo la producción de todas las áreas del museo: propuesta curatorial/montaje expositivo/diseño de la imagen de cada nueva rotación/edición de hojas de mediación, cartelas y plano de sala/ actualización del microsite/producción de videos/organización de actividades públicas y educativas relacionadas/producción de reels y contenido social media y presentación de contenidos en la newsletter semanal.

Aurrez Aurre (cara a cara, en euskera). Charlas participativas

Todos los martes, in situ y a museo cerrado, artistas y conservadores/as del museo comentaron en sesiones (44) de aforo reducido los diálogos establecidos en las salas. Los artistas Susana Talayero, Gelen Jeleton, Alfonso Gortázar, Darío Urzay, Jesus Mari Lazkano, Txomin Badiola, Susana Solano o Inés Medina, entre otros, intervinieron para explicar su trabajo y la relación entre las obras expuestas. [fig. 6]



Fig. 6 Encuentro con Elena Mendizabal, obras de la artista y de Robert Delaunay, 2024.

#Descubre dos artistas. Visitas guiadas

Cada miércoles, se programaron 30 minutos de mediación gratuita dirigida al público individual adulto.

#Conferencias *Una aproximación a... Chillida-Ortega Muñoz*

Cuatro sesiones exclusivas para Amigos del Museo.

#Conferencia “Camino de encuentro en el horizonte”

A cargo del historiador Javier González de Durana -comisario de la exposición *Eduardo Chillida-Godofredo Ortega Muñoz*- y dirigidas al público general.

Paralelamente, el Departamento de Educación y Acción Cultural dio continuidad a las actividades que programa para un amplio espectro de públicos: comunidad escolar, familias, jóvenes, público adulto y mayores, asociaciones

culturales y colectivos de personas con necesidades especiales y en programas de inserción social.

Uno de los programas más significativos de este periodo de cambio es la residencia **#En obras**, un espacio de experimentación y co-creación cultural dirigido a jóvenes de entre 18 y 24 años que, durante siete semanas y en siete encuentros de dos horas de duración cada uno, comparten ideas sobre la transformación del museo [fig. 7].

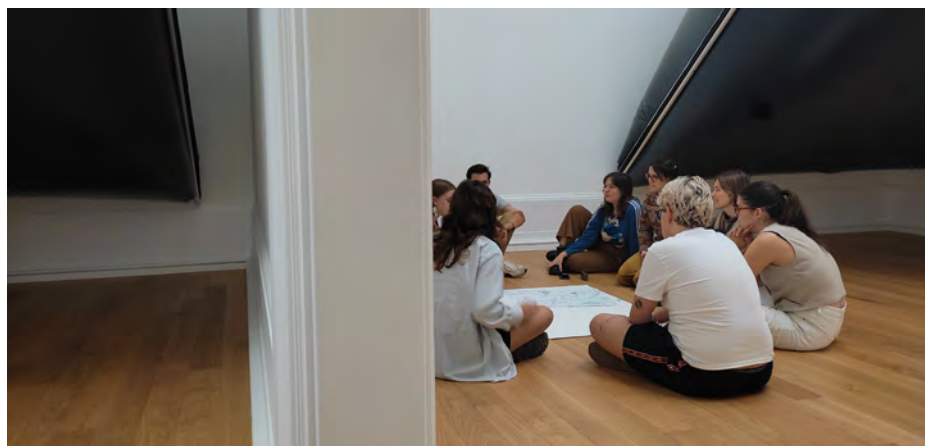


Fig. 7 Programa residencia En obras, 2024.

4.7. Comunicar un proyecto propio

Tras la reorganización de las áreas de gestión del museo propuesta por el Plan estratégico para afrontar el cambio, el área de Comunicación planifica, dirige y ejecuta las actuaciones de tres departamentos que tienen como objetivos generales y compartidos la creación, edición y gestión de contenidos, y la gestión de los planes de comunicación y publicaciones, y del ecosistema digital. De forma específica, estos son los objetivos prioritarios de cada uno de estos tres departamentos:

4.7.1. Medios

Gestiona la relación con los medios de comunicación y elabora contenido escrito, gráfico y multimedia. Planifica y desarrolla el Plan de Comunicación con el calendario de encuentros de prensa y la estrategia de comunicación del Plan de Actuación del museo.

Durante la vigencia del proyecto, este departamento organizó los siguientes actos dirigidos a los medios de comunicación:

- Rueda de prensa de presentación del proyecto y de la primera serie de 21 encuentros artísticos en las salas del edificio antiguo (17 junio, 2022).
- Convocatoria gráficos para el acto institucional de inauguración del programa (20 junio, 2022).
- Rueda de prensa de presentación de la primera rotación de salas y del programa de actividades públicas (5 octubre, 2022).
- Rueda de prensa de presentación de nuevas rotaciones de salas y del programa de encuentros con artistas (4 octubre, 2023).
- Rueda de prensa de finalización del programa con un cara a cara entre obras de Eduardo Chillida y Godofredo Ortega Muñoz (25 junio, 2024).
- Convocatoria crónica social inauguración conjunta exposiciones verano (25 junio, 2024).

4.7.2. Edición

Proporciona soporte editorial y gráfico a toda la estructura y contempla la gestión integral de la edición de impresos efímeros, cuadernos, libros y catálogos del museo, así como el control y desarrollo de la identidad visual de la institución.

Para *BBKateak*, este departamento ha editado y coordinado la producción de todos los elementos gráficos, impresos y digitales que, semanalmente y durante dos años, han dado soporte al programa: hojas virtuales de sala, planos impresos, cartel de obra y paneles de sala.

Como finalización del programa editó el libro *Eduardo Chillida, Godofredo Ortega Muñoz. Caminos de encuentro en el horizonte*, que reflejaba la mirada del historiador Javier González de Durana sobre las relaciones formales de las obras de ambos artistas.

4.7.3. Desarrollo Digital

Con el objetivo de ofrecer la experiencia online del museo y su colección, este departamento se responsabiliza de la gestión de la web, los perfiles en redes sociales y el email marketing del museo, y de todas aquellas actuaciones que tengan soporte en el ecosistema digital. Junto a la difusión en medios, estos

canales contribuyen de forma significativa y creciente al conocimiento y difusión de toda la actividad pública del museo.

Microsite

La principal actuación de este departamento en el marco del proyecto *BBKateak* fue el desarrollo de un microsite específico¹⁹ para alojar en la web [446.799 visitas y 1.025.261 páginas vistas en 2024] todo el material de conocimiento y difusión que el proyecto ha ido generando a lo largo de sus dos años de vigencia: el comentario conceptual de cada una de las salas, la visión curatorial de todas las obras expuestas, las reseñas biográficas de las y los artistas representados, el plano de sala y las imágenes de las obras.

Además incluye la serie audiovisual compuesta por 70 videos de sala que muestran los montajes o las entrevistas con artistas o con el equipo de Conservación del museo. A este material audiovisual se puede también acceder directamente desde el canal de YouTube del museo, que incluye, además, la serie de 22 videos con los encuentros con artistas, denominada *Aurrez Aurre*.

Con este contenido se ha configurado un repositorio de todas las hojas de sala virtuales en formato web –disponibles en euskera, castellano, inglés y francés– que puede ahora consultarse y que, en su momento, podía descargarse gratuitamente en dispositivos móviles mediante códigos QR que se pusieron a disposición del público. La web, además, ha dado cobertura a la oferta de actividades públicas relacionadas.

A lo largo de este proceso, el proyecto ha servido, además, como catalizador de la transformación digital de la organización al potenciar la conexión de los equipos y evidenciar la necesidad de una línea transversal de trabajo para lograr un contenido multimedia de calidad que encuentre su mejor expresión en la web y en el resto de las herramientas digitales.

Redes Sociales

Durante el desarrollo de *BBKateak* las redes sociales del museo [154.246 seguidores en 2024] han dado cobertura al proceso de transformación del museo al tiempo que han proyectado el valor de su colección y la especificidad del proyecto. El planteamiento estratégico general incide en la línea editorial de construir historias en torno al arte y en el objetivo de poner la audiencia social

19 <https://bilbaumuseoa.eus/BBKateak>

media (visitante local/visitante internacional/interesado/profesional/público joven) en el centro.

Las líneas generales de contenido, diseñadas para reflejar la misión del museo, las obras de arte que conserva y los y las artistas que las crean, las exposiciones que organiza y las actividades que ofrece quedan recogidas en estos cinco ejes de comunicación:

#SomosObras #SomosArtistas #SomosExposiciones #Somos Actividades
#SomosMuseo

BBkateak se ha incardinado en esos ejes y, al mismo tiempo, ha contribuido a la consolidación de formatos como el *reel* de Instagram, que, en este caso, ha reflejado las intervenciones de artistas y conservadores/as del museo. Estos videos cortos se han potenciado como elementos de interés dentro de una estrategia de contenido que visibiliza a las personas del equipo. Junto a ello, la agenda de actividades ha ocupado también un lugar relevante en el calendario editorial.

El epígrafe Comunidad del Social Media Plan resume estos propósitos: atraer nuevos públicos, especialmente entre el segmento joven, fidelizar a los existentes y crear conexiones entre las personas y el arte, fomentando la interacción desde el entretenimiento. El *storytelling* de BBKateak generó un calendario de publicaciones apoyado en estos contenidos: aviso de cambio de sala, video de la nueva sala, comentario obra de arte, comentario obra de arte 2, comentario artista 1, comentario artista 2 y charla participativa Aurrez Aurre.

Newsletter

Este canal es uno de los nexos más eficaces con la audiencia del museo, tal y como demuestra su muy positiva métrica de la tasa de apertura [46 %]. Este público está compuesto principalmente por Amigos del Museo y suscriptores [6.107 en 2024], que semanalmente reciben información sobre las actividades del museo. Además, se envían monográficos a listados segmentados: colectivos de docentes y familias del Departamento de Educación, agentes turísticos, asistentes a cursos o ciclos cinematográficos, entre otros.

A lo largo del proyecto *BBKateak*, este canal ha apoyado esta nueva aproximación al arte del museo y a todas las actividades asociadas a esta secuencia de encuentros entre artistas de distintos estilos, cronología y procedencia.

CONCLUSIÓN

A lo largo de una historia ya centenaria, el Museo de Bellas Artes de Bilbao ha construido un paradigma en cuyo origen están el valor cultural del arte y la participación de la sociedad. Lejos de conformar un proyecto cerrado, ha sido capaz de evolucionar a lo largo de décadas ampliando y diversificando su proyección pública gracias a una actualización constante de la praxis museográfica.

Como otras instituciones relevantes del sector, el museo de Bilbao ha convertido la experiencia individual del arte en una propuesta colectiva, la atención a la creación local en una aspiración universal y la colección en un *continuum* de objetos y relaciones de arte que, manteniendo el rigor intelectual, sirven al fomento de la cultura.

Ahora, la nueva arquitectura Agravitas, a cargo de Norman Foster y Luis María Uriarte, va a provocar un cambio cualitativo en la gestión del neo museo y, por lo tanto, un nuevo capítulo en su historia [fig. 8].



Fig. 8 Proyecto Agravitas, Norman Foster y Luis María Uriarte, renderización vista exterior.

Entre los retos más inmediatos está el significativo cambio de escala que va a redefinir el concepto museográfico expandiendo las posibilidades de las colecciones y sus relatos. En segundo lugar, el vuelco del conocimiento y el saber hacer del museo en el ámbito digital, entendido no como una extensión de la experiencia de visita sino como una expresión con entidad, herramientas y canales propios que será comisariada en continuidad por la institución. Por último, y como energía de progreso, ha de asumir el reto de servir de espejo de la sociedad, fomentando el alcance de la participación de sus públicos. En este sentido, la nueva ágora de recepción de visitantes [fig. 9] planificada por Foster y Uriarte propone un nuevo corazón que, como metáfora de intenciones, se convertirá en el eje vertebrador del museo [fig. 10].



Fig. 9 Proyecto Agravitas, Norman Foster y Luis María Uriarte, renderización atrio Arriaga.

Para afrontar estos nuevos desafíos la convicción de que “el museo es uno de los lugares que dan una más alta idea del ser humano” -citando a André Malraux- y la evidencia de que es una de las instituciones mejor valoradas por la sociedad contemporánea²⁰ son el aliciente perfecto.

20 VAN RIEL, Cees B. M. y HEIJNDIJK, Patricia. “Why People love art museums”. Rotterdam School of Management. Erasmus University, 2017. https://www.rsm.nl/fileadmin/About_RSM/Discovery/Documents/rsm-why-people-love-museums.pdf

Al fin y al cabo, ¿quién no querría formar parte del prodigioso caudal que lleva una nota de Bach, un verso de Shakespeare o una pincelada de Velázquez?

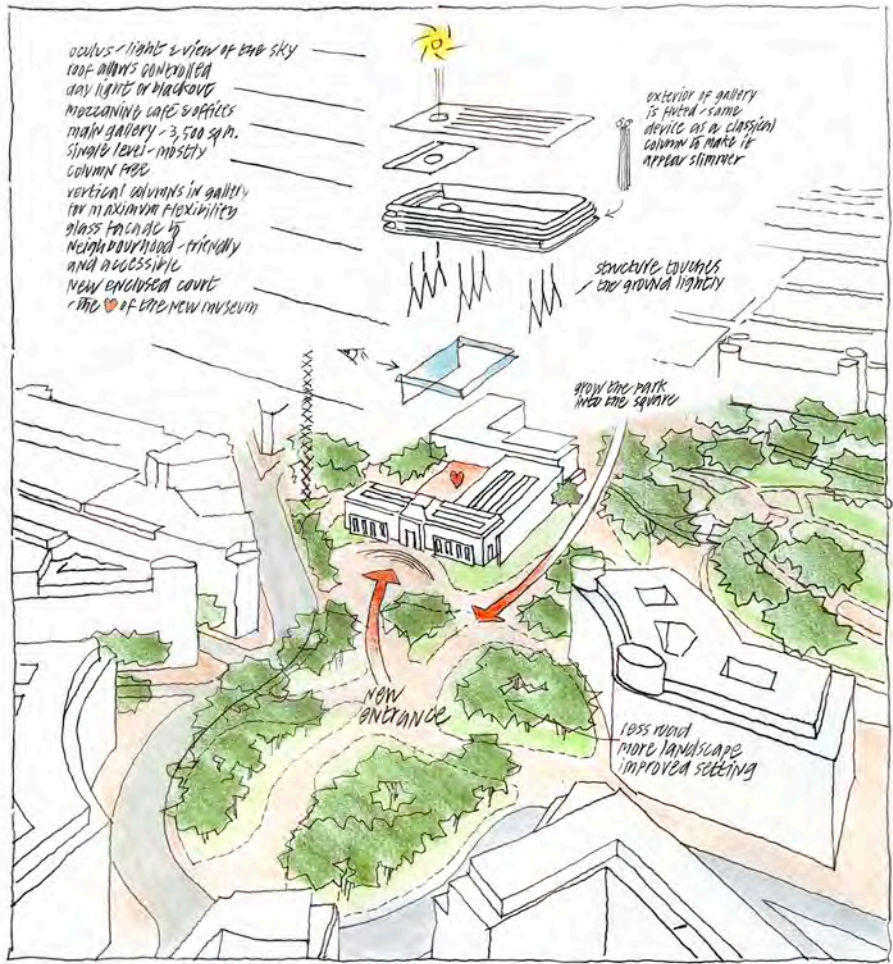


Fig. 10 Proyecto Agravitas, dibujo de Norman Foster.

BIBLIOGRAFÍA

- BERGER, John, *Modos de ver*. Barcelona: Editorial GG, S. L., 2016.
- CLAIR, Jean, *Malestar en los museos*. Gijón: Ediciones Trea, S. L., 2011.
- GARCÍA MARURI, Marta (ed.) *Maestros*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2016, pp. 4-17. 4
- GARCÍA MARURI, Marta/VIAR, Javier (eds.) *Guía de Artistas Vascos: Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2008.
- GARCÍA MARURI, Marta, *Guía. Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao [2º ed.], 2011.
- HASKELL, Francis, *El museo efímero: Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*. Barcelona: Editorial crítica, 2002.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier, *El museo ausente: la evacuación del Museo de Arte Moderno de Bilbao durante la Guerra Civil*. Leioa: Universidad del País Vasco = Euskal Herriko Unibertsitatea, 2017.
- ONANDIA GARATE, Mikel, *Los orígenes de una colección. Los museos de Bellas Artes y Arte Moderno de Bilbao, 1914-1945*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2024.
- PALIZA MONDUATE, Maite, *Las arquitecturas del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2019.
- SCHUBERT, KARSTEN, *El Museo. Historia de una idea. De la Revolución Francesa a hoy*. Granada: Turpiana, 2008.
- URIBE, Kirmen, *ABC El alfabeto del Museo de Bilbao*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2018.
- VAN RIEL, Cees B. M. y HEIJNDIJK, Patricia, “Why People love art museums”. Rotterdam School of Management. Erasmus University, 2017.
- VV. AA., *110 años 110 obras*. [Cat. exp.] Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2018
- ZUGAZA MIRANDA, Miguel, *110 años 110 obras*. [Cat. exp.] Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2018, pp. 15-23.

Marta García Maruri

Subdirectora de Comunicación, Museo de Bellas Artes de Bilbao mgmaruru@bilbaomuseoa.eus



ENTRE DOS ORILLAS: LAS ARTISTAS DEL EXILIO EN LOS MUSEOS DE MÉXICO Y ESPAÑA

BETWEEN TWO SHORES: EXILED WOMEN ARTISTS IN THE MUSEUMS OF MEXICO AND SPAIN

YOLANDA GUASCH MARÍ
Universidad de Granada

Recibido: 30/07/2025 / Aceptado: 1/12/2025

RESUMEN

El presente artículo estudia la presencia de obras de artistas exiliadas en los museos españoles y mexicanos. A través de la selección de siete creadoras, el trabajo aúna historiografía y trabajo de campo, tanto en España como en México, para analizar y poner en valor la obra de las artistas que tuvieron que exiliarse al país mexicano tras el final de guerra civil española. El objetivo principal es situar su producción en un contexto más amplio y en relación con el propio escenario cultural en el que se produjeron y dotarlas de reconocimiento en la actualidad.

Palabras clave: Artistas, Exilio, Museos, España, México.

ABSTRACT

This article studies the presence of works by exiled artists in Spanish and Mexican museums. Through the selection of seven creators, the work combines historiography and fieldwork, both in Spain and Mexico, to analyze and highlight the work of the artists who had to go into exile in Mexico after the end of the Spanish Civil War. The

main objective is to place their production in a broader context and in relation to the cultural scenario in which they were produced and to give them recognition today.

Keywords: Artists, Exile, Museums, Spain, Mexico.

1. INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas hemos asistido a una sustanciosa ampliación y revisión historiográfica, tanto en temas específicos sobre el exilio español como los referidos a estudios de género, que han generado, a su vez, el conocimiento sobre artistas de cualquier periodo. La cuantiosa literatura científica¹ nos sitúa en un positivo momento que ha permitido, también, otros cambios igualmente relevantes en España como las propias políticas públicas traducidas, por ejemplo, en nuevas leyes como la de Memoria Histórica (52/2007), con la que se creó el Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca (Real Decreto 697/2007), la Ley Orgánica para la Igualdad efectiva de Mujeres y Hombres (3/2007), que obliga a las instituciones culturales españolas a “*promover una presencia equilibrada de mujeres y hombres en su oferta artística y cultural pública*”² o la reciente Ley de Memoria Democrática (20/2022)³. Son cambios culturales evaluables, por ejemplo, el reordenamiento de colecciones y discursos museográficos, como el que ha hecho el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del que hablaremos más adelante o la firma del convenio, en el año 2009, entre el Ministerio de Cultura y la Universidad Complutense de Madrid, a instancias del Instituto de Investigaciones Feministas, “para adecuar la catalogación de los fondos [de los museos] y su difusión al re-equilibrio de sexos”⁴.

1 En México dio comienzo casi desde la llegada del exilio. En cambio, en España hubo que esperar a los años 80 del siglo pasado, para que se pusieran los primeros cimientos de una recuperación historiográfica que llega hasta nuestros días. Tanto es así, que el pasado 25 de junio la Universitat de València inauguró con unas jornadas la recién creada Cátedra del Exilio, conjuntamente con el Ateneo Español de México.

2 Cfr. Artículo 26, Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres. BOE núm. 71, de 23/03/2007. <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-6115&p=20190307&tn=0>

3 Sobre las leyes de memoria histórica véase GÓMEZ BRAVO, G., “Breve introducción a la memoria histórica del caso español”, en REAL LÓPEZ, I. y DOMÈNECH CASADEVALL, G. (eds.), *Exposiciones para la reconstrucción de la memoria*, Gijón, Trea, 2023, pp. 13-27.

4 Cfr. LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, M., “Introducción. Mujeres y género. Patrimonio y educación para la igualdad”, en LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, M., FERNÁNDEZ VALENCIA, A. y BERNÁRDEZ RODAL, A., (eds.), *El protagonismo de las mujeres en los museos*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2012, p. 9.

En suma, el panorama es más positivo, pero no es suficiente, aunque para el tema que nos ocupa la implementación de todas estas acciones está permitiendo la visibilización y el retorno de obras producidas por un alto número de artistas que formaron parte del exilio español ocurrido tras el final de la guerra civil española. Aunque esta diáspora fue amplia y se dispersó por muchos territorios, en este trabajo nos centramos específicamente en el espacio mexicano con el objetivo de que, a través de las obras de las artistas exiliadas, tanto en museos de México como de España, se pueda poner en valor un legado que ha sufrido, más que ningún otro, el olvido y desconocimiento por parte de la academia y de la ciudadanía. Si bien es cierto, que esta situación es diferente según la creadora estudiada, proponemos en este texto una selección que nos permita una visión general de la situación. Así se ha abordado la presencia o ausencia en instituciones museísticas de Remedios Varo, Carmen Cortés, Manuela Ballester y Elvira Gascón integrantes de la llamada primera generación; Marta Palau y Mary Martín, quienes llegaron siendo niñas y se formaron en México; y, finalmente, un tercer grupo en el que incluimos a aquellas que iniciaron su vocación artística en México, pero que por edad lo pudieron haber hecho en España, como María Teresa Toral⁵.

Para ello, se ha realizado una selección de museos mexicanos y un primer acercamiento a los españoles, lo que también plantea, de entrada, diferencias sustanciales porque la mayor parte del patrimonio de las artistas, como analizaremos, está ubicado en México. No obstante, este artículo, precedido de una amplia investigación y trabajo de campo con resultados parciales ya publicados⁶, busca no solo localizar, catalogar y poner en valor a las artistas sino, también, situar su producción en un contexto más amplio y en relación con el propio escenario cultural en el que se produjeron, pero, también y no menos importante, dotarlas de reconocimiento en la actualidad.

La recuperación del patrimonio del exilio con nombres de mujeres por parte de instituciones culturales públicas y privadas o colecciones particulares ha venido precedida de un impulso historiográfico que ha resignificado sus trayectorias artísticas y que ha permitido abrir nuevas vías de trabajo de interés creciente. Sin ánimo de realizar un estado de la cuestión exhaustivo, hay que señalar que en la actualidad contamos desde trabajos genéricos sobre el exilio

5 Un total de siete artistas, a las que podríamos haber unido otros nombres como Soledad Martínez, Elena Verdes-Montenegro, las hermanas Rosa y Josefina Ballester, Paloma Altolaguirre, Lucinda Urrusti, Carmen Millà, Regina Raull o Julia Giménez Cacho.

6 Como "Artistas españolas exiliadas en las colecciones de México", *Cuadernos Americanos*, n°180, 2022, pp. 129-150.

español y el legado cultural⁷, aunque dentro de esta tipología el nombre de mujeres suele ser insignificante; estudios específicos sobre el exilio artístico⁸, tanto genéricos como por países⁹; libros sobre el escenario cultural mexicano¹⁰; investigaciones concretas sobre el legado de las artistas¹¹; y, finalmente, monografías¹².

Igualmente, se han llevado a cabo estudios sobre la presencia del arte del exilio en los museos españoles, pero no así en los mexicanos. Por este motivo, para la presente investigación adquiere una especial relevancia el publicado bajo el título *Vae victis! Los artistas del exilio y sus museos*¹³, aunque en él no aparece recogido el nombre de ninguna creadora, aspecto que queda justificado en la introducción: “es un fenómeno todavía en plena efervescencia que, en el futuro, sin duda contará con nuevos centros y fundaciones con los que cambiará bastante el panorama presentado en este libro”¹⁴.

Algunos años después se publicó *El retorno artístico del patrimonio del exilio*¹⁵, por Inmaculada Real López¹⁶. En síntesis, este libro muestra como ha habido un mayor interés por artistas ya consagrados y recuperados que por la apuesta de retorno de nombres olvidados y, especialmente, de mujeres de las que no hay ningún ejemplo¹⁷. Esta situación se debe a que, en gran medida, la

7 Aunque, por ejemplo, en el catálogo de la muestra realizada en el 2019, “1939. Exilio republicano español”, se incluyó un texto específico sobre las artistas. Véase MURGA, I. y AZNAR SOLER, M., (coord.), 1939. *Exilio republicano español*, Madrid, Ministerio de Justicia, 2019.

8 Entre otros BRIHUEGA, J., (coord.), *Después de la alambrada. El arte español en el exilio (1939-1960)*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.

9 En el caso de México véanse trabajos de CABAÑAS BRAVO, M., “Los artistas del exilio español de 1939 en México. Caracterización y panorama”. *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, nº 17, 2015, pp. 97-116.

10 Algunos de los que tratan alguna artista exiliada: HAMMER, M., *Mujeres muralistas del Museo Nacional de Antropología*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011.

11 GAITÁN SALINAS, C., *Las artistas del exilio republicano español. El refugio latinoamericano*, Madrid, Cátedra, 2019; o GUASCH MARÍ, Y., *Mujeres artistas en México. Las generaciones del exilio español*, Gijón, Trea, 2021.

12 Como Elvira Gascón o María Teresa Toral.

13 LORENTE, J.P., SÁNCHEZ GIMÉNEZ, S., y CABAÑAS, M., (eds.), *Vae victis! Los artistas del exilio y sus museos*, Gijón, Trea, 2008.

14 *Ibidem*, p. 10.

15 REAL LÓPEZ, I., *El retorno artístico del patrimonio del exilio*, Madrid, Editorial Síntesis, 2016.

16 Aunque nos hemos centrado en los trabajos publicados como libros, de la misma autora se han consultado otros trabajos como REAL LÓPEZ, I., “Los museos del exilio, espacios para la recuperación de los legados de la diáspora”, *Revista de Museología*, nº 69, 2017, pp. 22-29; o “Museos para el arte del exilio. La múltiple recuperación de la memoria”, *Her&Mus*, nº 21, 2020, pp. 135-153.

17 En el apartado de Anexos, la autora incorpora una tabla a modo de síntesis en la que expone datos muy interesantes sobre quiénes y porqué han sido recuperados. Cfr. REAL LÓPEZ, I., *El retorno artístico del patrimonio*, *op. cit.*, pp. 285-292.

obra de las creadoras está mucho más dispersa y, además, es mucho menos conocida. Sin embargo, gracias a las donaciones, como la de Ramón Gaya, artistas como Soledad Martínez, cuya obra se localiza mayoritariamente en colecciones particulares tanto de México como en España, tiene presencia, aunque de manera muy simbólica, en el Museo Ramón Gaya¹⁸.

Tras esta publicación el trabajo más completo, posiblemente, sea *Las colecciones y los museos del exilio*. En el mismo, se “presentan diferentes proyectos museísticos puestos en marcha en España desde el tardofranquismo hasta nuestros días”¹⁹, dedicando el primer capítulo a la soriana Elvira Gascón. Sin embargo, el trabajo, redactado por su hija Guadalupe Fernández Gascón, no representa un proyecto museístico sino, más bien, se desgrana la labor de protección del tesoro artístico realizada por la pintora y por Roberto Fernández Balbuena.

Más recientemente, *Los otros guernicas*²⁰, si bien se centra, por un lado, en la obra de Picasso y su impacto en el ámbito artístico nacional e internacional, y, por otro, en su análisis como icono de la guerra y en su regreso a España, es utilizado por la autora como un marco comparativo para abordar nuevamente el retorno de los legados del exilio. Así lo señala en la introducción: “Poco se ha dicho, en cambio, de las vías y los momentos en los que entraron otros *guernicas* procedentes de la diáspora; regresos en los cuales el Estado apenas tuvo un protagonismo, siendo la cuestión gestionada principalmente por los propios artistas”²¹.

El libro profundiza en la producción realizada por artistas durante la guerra civil, a través de nombres sobradamente conocidos como José Bardasano, Antonio Rodríguez Luna, Helios Gómez y, entre de las creadoras, Francis Bartolozzi o Kati Horna. Para el tema que nos ocupa son significativos los capítulos 4 y 5. En el cuarto²² se analiza la dispersión que sufrieron muchas de las obras en un contexto de guerra; sin embargo, una vez más, el número de artistas citadas se reduce a referencias de Elvira Gascón, quien, pese haber regresado a España, no es objeto de un análisis específico. Tampoco en el capítulo quinto, centrado en el regreso, adquiere relevancia el caso de Manuela Ballester

18 Véase el catálogo de la exposición sobre Soledad Martínez realizada en 2008, aunque no se indican las obras que pertenecen al museo. Agradecemos a su director, Rafael Fuster Bernal, por facilitarnos la información.

19 REAL LÓPEZ, I., *Las colecciones y los museos del exilio*, Madrid, Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática, 2021, p. 11.

20 REAL LÓPEZ, I., *Los otros guernicas*, Gijón, Ediciones Trea, 2024.

21 *Ibidem*, p. 13.

22 *Ibidem*, pp. 129-196.

(Valencia, 1908-Berlín, 1994), que volvió a su ciudad natal en 1979, mientras que sí se aborda el de Josep Renau quien visitó Valencia por primera vez en 1976²³. Del mismo modo, Elvira Gascón vuelve a ocupar un lugar central, esta vez a propósito de un proyecto que no llegó a materializarse²⁴.

La situación del patrimonio exiliado en México es diferente ya que, de entrada, la mayor parte de las obras creadas por los y las exiliadas están ubicadas allí. Sin embargo, en el caso de las artistas, exceptuando el caso de Remedios Varo, el legado está disperso y poco representado en las colecciones permanentes.

Asimismo, no existe un trabajo que muestre la situación museística del exilio español y sus protagonistas en las instituciones culturales mexicanas, como los mencionados en el caso español. Más bien, contamos con una literatura científica centrada, genéricamente, en colecciones específicas como la del Ateneo Español de México o la del Museo Kaluz²⁵, o en artistas concretas como Remedios Varo, cuya obra cuenta con un catálogo razonado. En consecuencia, la localización de las obras de las artistas aquí estudiadas, en el caso de México, responde a otros factores, a los que se intentará dar respuesta.

2. LOS MUSEOS Y LAS COLECCIONES DEL EXILIO, DESDE LO PÚBLICO Y LO PRIVADO

Con la llegada de la democracia en España —tras unos tímidos intentos durante el franquismo²⁶ y el retorno de algunos artistas en distintos momentos—²⁷, se produjo la descentralización de la gestión de los museos, dando comienzo a la incorporación del arte realizado por el exilio español. Establecer una fecha exacta supondría simplificar un proceso complejo que implica no solo el retorno físico de la obra, sino también su incorporación a los discursos museográficos y el reconocimiento de su valor por parte del conjunto de la ciudadanía.

23 *Ibidem*, pp. 224-226.

24 *Ibidem*, p. 260.

25 Ambas instituciones cuentan con el catálogo de su colección publicado.

26 Durante los años cincuenta se inició el interés por la adquisición de obra de autores que habían conformado la llamada “Escuela de París” y, posteriormente, integrados en el grupo de exiliados en Francia como Joaquín Peinado o Francisco Bores, pero la compra no se efectuó. Cfr. *Ibidem*, pp. 206-207.

27 No olvidemos que algunos y algunas lo hicieron desde finales de la década de los cuarenta de forma temporal, hecho que fue muy criticado por la comunidad en el exilio, calificándolos de traidores. Entre los que lo hicieron son de sobra conocidos los casos de Gregorio Prieto (1947); Manuel Colmeiro (1950). Victorio Macho (1952); Cfr. *Ibidem*, pp. 207-220.

Una primera iniciativa del retorno del arte del exilio a nivel institucional podemos situarla con la celebración de la muestra *El exilio español en México* en 1983, en el Palacio de Velázquez²⁸. Sin embargo, serán las comunidades autónomas quienes asumirán, de entrada, la responsabilidad de gestión y puesta en valor de los primeros legados del exilio como el de Eugenio Fernández Grannell o el de Antonio Rodríguez Luna, poniéndose en marcha “la tipología museística que será predominante y característica de las colecciones del exilio. Nos referimos a los “museos monográficos”, que tienen principalmente un interés biográfico [...] Se desvincula a este de sus connotaciones políticas y se pone en valor su obra”²⁹. Existe otro conjunto en el que una determinada figura se convierte en un elemento articulador de la colección presentada como Luis Seoane en el Museo de Bellas Artes de La Coruña³⁰.

Ahora bien, el primer proyecto en este ámbito fue, en realidad, el Museo Gallego de Arte Contemporáneo Carlos Maside, de iniciativa privada. Su origen debe situarse en el *Laboratorio de Formas de Galicia*, un proyecto cultural de carácter empresarial impulsado en 1963 con el objetivo de restablecer la memoria histórica del exilio. Concebido, en Buenos Aires, el proyecto partía de la idea de unir la dos Galicias -la exiliada o emigrada y la vinculada al territorio de origen-³¹. Esta iniciativa, promovida por Luis Seoane junto a Isaac Díaz Pardo, constituye uno de los ejemplos más señeros en España de creación cultural privada orientada a “suturar las costuras históricas, más que establecer nuevas particiones de aguas”³².

El laboratorio fue trasladado a España en 1968 y se convirtió en el germen del Museo Gallego de Arte Contemporáneo Carlos Maside, inaugurado en mayo de 1970. Este constituyó “la primera institucionalización del patrimonio del exilio con colecciones procedentes de la diáspora, tratándose de la primera

28 Otro tema de enorme interés es el de las exposiciones al que no nos referimos en este artículo. Para un primer acercamiento cfr. REAL LÓPEZ, I. y DOMÈNECH CASADEVALL, G., (eds.), *Exposiciones para la reconstrucción de la memoria*, Gijón, Trea, 2023; y específicas sobre el exilio GUASCH MARÍ, Y., “Fortuna expositiva. Artistas plásticos exiliados en México en el ochenta aniversario”, MEJÍA FLORES, J. F. y MORENO RODRÍGUEZ, L. B., (coords.), *Redes políticas desde los exilios iberoamericanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y El Caribe, 2022, pp. 373-392.

29 REAL LÓPEZ, I., *Los otros...* op. cit, pp. 207-220;

29 *Ibidem*, p. 246.

30 *Ibidem*, p. 250.

31 Cfr. REAL LÓPEZ, I., *El Laboratorio de Formas y las políticas de la memoria. Recuperar las huellas del pasado*, Madrid, Editorial Académica Española, 2018.

32 LORENTE, J. P., “Presentación”, en REAL LÓPEZ, I., *El Museo Gallego de Arte Contemporáneo Carlos Maside*, Gijón, Trea, 2018, p. 12.

iniciativa que surgía en la España tardofranquista”³³. El museo, ubicado en un edificio de nueva planta, se distanció del tono adoptado para otros espacios dedicados a artistas del exilio, especialmente los monográficos, al proponerse ressignificar el olvido de una generación mediante un modelo de musealización de carácter memorialista³⁴.

Entre 1986 y 1995 hubo una eclosión de museos contemporáneos orientados a modernizar y conectar la escena nacional con el ámbito internacional. En este contexto puede citarse el Institut Valencià d’Art Modern (IVAM), donde están depositados el Fondo de Josep Renau y el Archivo Manuela Ballester desde 1989. No obstante, será la creación del Museo Centro de Arte Reina Sofía, establecido por Real Decreto en 1988 e inaugurado en 1992³⁵ del que hablaremos en el capítulo siguiente, el que adquirirá con el paso del tiempo una mayor responsabilidad en los procesos de recuperación y visibilización del exilio.

Por otro lado, el único ejemplo de una colección dedicada de forma específica a una artista es la reunida por la familia de María Teresa Toral (Madrid, 1901-1995). Pintora y grabadora, formada en España como química³⁶ y farmacéutica, se exilió a México en 1956 tras pasar seis años en distintas cárceles franquistas. En 1959 inició su actividad artística, que se prolongó hasta el final de su vida. Tras su fallecimiento, fue su hermano Enrique Toral quién emprendió una ardua labor de recuperación de los grabados de María Teresa Toral dispersos en México, mediante la creación de la Asociación Enrique Toral y Pilar Soler, con sede en Alcalá la Real (Jaén). La colección, integrado hoy por alrededor de un centenar de piezas, tuvo su origen en la donación de las obras que se encontraban en manos de Enrique Toral, en torno al año 2004-2005³⁷. Posteriormente, se incorporaron compras y, tras el fallecimiento de su hermana Margarita, se sumó otro importante conjunto³⁸. A lo largo de sus veinte años de

33 REAL LÓPEZ, I., *El Museo Gallego de Arte Contemporáneo Carlos Maside*, Gijón, Trea, 2018, p. 16.

34 *Ibidem*, p. 35.

35 Cfr. REAL LÓPEZ, I., *Los otros...op. cit.*, pp. 253-254.

36 Uno de los premios nacionales para menores de 40 años lleva su nombre, Premio Nacional de Investigación “María Teresa Toral”, en el área de ciencia y tecnologías químicas.

37 Véase una aproximación de la colección en MONTAÑES, M. J. y GUASCH MARÍ, Y., (textos), *María Teresa Toral. Obra Gráfica*, Alcalá la Real, Fundación Enrique Toral y Pilar Soler, 2012.

38 Además, el hijo de Carmen Caamaño, Ricardo Fuente e Isabel de Madariaga, sumaron dos piezas más.

existencia, este acervo ha sido presentado en distintas exposiciones celebradas en España y México³⁹.

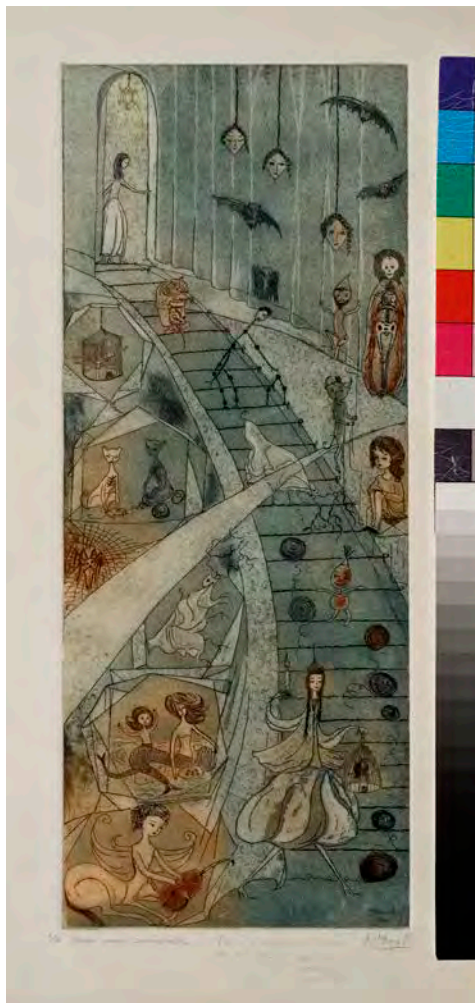


Fig. 1. María Teresa Toral. Hora quasi sonámbula. 1965. Aguafuerte y aguatina entintado a la poupée. 40 x 16, 5 cm. Asociación Cultural Enrique Toral y Pilar Soler, Alcalá la Real, Jaén.

³⁹ Una de las más importantes fue la presentada, con el título “María Teresa Toral. El regreso”, en la Sala Ex.Presa2 de La Cárcel - Segovia Centro de Creación, en 2013, dotando de un nuevo significado a este espacio en el que estuvo encarcelada la grabadora. En cuanto a México, estuvieron presentes en la muestra “Exiliadas de España. Artistas en México”, (Colegio de San Ildefonso, diciembre 2024-abril 2025).



Fig. 2. María Teresa Toral. Y me metí por esa gatera que conocéis (León Felipe, 'Delirio'). 1969. Aguafuerte entintado en hueco y relieve. 42,8 x 34,7 cm. Asociación Cultural Enrique Toral y Pilar, Alcalá la Real, Jaén.

En cuanto a México sobresalen dos instituciones. Por un lado, el Ateneo Español, fundado en 1949 y creado por el propio exilio y, por otro, el Museo Kaluz que abrió sus puertas en el año 2019. El primero de ellos, el Ateneo, constituye en la actualidad el espacio más relevante del exilio, ya que, como se ha señalado, “representa la casa natal, que es a la vez una casa abierta. Alberga el contacto entre España y México y muestra ese encuentro a través de la obra

artística que encontramos catalogada”⁴⁰. Ahora bien, no se trata de un museo ni cuenta con una colección visitable, aunque se desarrolla una intensa labor de difusión mediante actividades culturales y exposiciones. Su colección, integrada por más de 400 obras y publicada en al menos dos ediciones, constituye una amplia selección del arte del exilio español. La importancia de este conjunto radica, asimismo, en el elevado número de artistas representadas, entre las que se encuentran Paloma Altolaguirre, Josefina Ballester, Manuela Ballester, Rosa Ballester, Elvira Gascón, María Teresa Toral o Lucinda Urrusti, entre otras⁴¹.



Fig. 3. Rosa Ballester. 21 Pájaro mosca Rubí-Topacio (*ornismya mosschita*) 1965. Grabado en color. 22.5x26 cm. Colección plástica Ateneo Español de México A.C., Ciudad de México.

40 OLABUENAGA, T., “70 años”, en AA. VV., *Colección plástica del Ateneo Español de México. 70 años de pluralidad*, México, Ateneo Español de México, 2018, p. 17.

41 *Ibidem*, pp. 17-21 y 160-177.

En cuanto a la colección Kaluz, nace por el interés y afán coleccionista de su propietario, Antonio del Valle, quien desde 1990 comenzó a gestar el acervo privado más importante del país relacionado con la diáspora, al que se unen otros artistas importantes. De hecho, como apunta Rita Eder, “la mayor parte de las pinturas, los dibujos, los grabados y las esculturas pertenecientes a la Colección Kaluz pueden ubicarse en los límites cronológicos de la modernidad”⁴². Pero si hay alguien que conoce la colección en profundidad es el galelista José Ignacio Aldama⁴³, quien ha visto crecer casi desde el inicio el acervo. Las primeras piezas fueron de autores como Ángel Zárraga, Dr. Alt o José Agustín Arrieta, a los que se sumaron Andrés de Islas, pintor activo en el siglo XVIII; Pelegrín Clavé, Felipe Santiago Gutiérrez, del siglo XIX; o Carlos Orozco, Alfredo Ramos Martínez, Diego Rivera o Hermenegildo Bustos, del siglo XX. Todas ellas atienden a los propios intereses de Antonio del Valle centrados en cuatro grandes géneros: paisaje, naturaleza muerta, retrato y pintura de costumbres. En líneas generales el conjunto habla, como apunta Aldama, “de lo nuestro: de nuestro entorno, nuestras cosas, nuestra gente y nuestras tradiciones”⁴⁴, fiel reflejo de “los gustos del coleccionista por la figuración plástica mexicana, procediendo con absoluta libertad a reunir obras de distintas épocas, estilos y corrientes”⁴⁵.

Si bien esta parte del acervo resulta de gran relevancia, no lo es menos la dedicada a la pintura del exilio, un rasgo singular y peculiar que configura la más completa representación de la producción artística desarrollada en México. Tanto es así que el museo se inauguró en 2019 con la exposición titulada “80 años. Artistas del exilio español en México”, que, aprovechando la efeméride, presentó una cuidada selección de sus piezas más significativas y se incluyeron obras procedentes de otros acervos con el fin de subrayar la riqueza y diversidad del exilio. Esta estrategia permitió la presencia, por ejemplo, de artistas como el giennense José Horna o la fotógrafa Kati Horna⁴⁶, cuyas obras no están presentes en Kaluz.

42 EDER, R., “Preámbulo: paisaje y género en Vista de Iztaccíhuatl de Joaquín Clausell”, en AA. VV. *Colección Kaluz*, México, México, Horz Asociados, 2018, p. 19.

43 Quiero agradecer la inestimable ayuda que me ha ofrecido desde que lo conocí.

44 ALDAMA, J.I., “La colección Kaluz”, en VV.AA., *Colección Kaluz*, México, México, Horz Asociados, 2018, p. 12.

45 *Ibidem*.

46 Aunque se hizo un catálogo de la muestra, no se incluyeron aquellas piezas que no formaban parte de la colección Kaluz. Cfr. PORRAZ DEL AMO, P., (coord. edit.), *80 años: Artistas del exilio español en México*, México, Kaluz, 2019.

De la colección son sobradamente conocidos los éxodos de Antonio Rodríguez Luna⁴⁷, de los que conserva los mejores ejemplos; los retratos de Cristóbal Ruiz; o los paisajes de Arturo Souto, Roberto Fernández Balbuena o José Bardasano. Además, en los últimos años han sumado esfuerzos por reunir y completar el acervo con piezas de pintoras. Desde sus inicios, el museo, se mostró sensible a la incorporación de féminas, lo que se visibiliza con la presencia de obras de Angelina Beloff o María Izquierdo. Sin embargo, el empeño en reunir pinturas, dibujos o grabados de artistas del exilio ha sido mucho mayor. En la actualidad están representadas nombres de Paloma Altolaguirre (2 pinturas); Manuela Ballester (6 pinturas); Lucinda Urrusti (8 óleos); Remedios Varo (1 pintura); Puri Yáñez (2 óleos); Elvira Gascón (58, entre óleos, dibujos y tintas)⁴⁸, y Mary Martín (36, óleos, tintas, grabados y serigrafías). Como se puede comprobar las dos últimas artistas aglutinan el 80% de lo adquirido y constituyen, además, la mejor representación de su trayectoria.

Centrándonos en Mary Martín (Salamanca, 1927-Ciudad de México, 1982), llegó a México a bordo del “Mexique”, en 1939, junto a sus padres, ambos como exiliados políticos. Estudió en la Academia Hispano-Mexicana y en el Instituto Luis Vives, y completó su formación con el arquitecto y dibujante Roberto Fernández Balbuena y, durante un tiempo, con José Bardasano, ambos igualmente exiliados. Entre 1944 y 1948, estudió en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura “La Esmeralda” y, entre 1952 y 1956, fue ayudante del pintor Diego Rivera, con el que colaboró en los murales del Estadio de la Ciudad Universitaria (1951 y 1952) y en el del Teatro Insurgentes (1954), donde realizó algunos rostros de los burgueses⁴⁹. Paralelamente, en 1952, ingresó en el Taller de Gráfica Popular (TGP). De su presencia en último espacio se conserva *Tragedia*, perteneciente al Museo Nacional de la Estampa⁵⁰. Todo lo expuesto indica su activa participación en el escenario cultural mexicano. No obstante, su obra apenas está representada en instituciones culturales públicas, de ahí que

47 Este pintor originario de Montoro (Córdoba), está muy presente en la colección.

48 Fue la primera pintora en ser adquirida, en 2018. A ella le siguió Manuela Ballester.

49 Sobre esta participación cfr. VV. AA., *Entre andamios y muros: ayudantes de Diego Rivera en su obra mural*, México, CONACULTA/INBA, 2001; y más recientemente GAITÁN SALINAS, C., “Los muros de México: un reto para las artistas españolas del exilio”, *Investigaciones Feministas*, n.º 9, 2018, pp. 47-66.

50 Fundado en 1986, está integrado por más de 12.000 obras, entre estampas, ediciones y matrices originales. Su colección constituye uno de los acervos de obra gráfica más importantes del país. También se localizan tres obras de María Teresa Toral y una de Elena Climent. Agradezco la información ofrecida por Gabriela Gutiérrez López, responsable de Acervo, Registro y Control de obra del MUNAE.

sea tan significativa la colección adquirida por Kaluz, ya que supone una visión amplia de la producción de la artista salmantina.



Fig. 4. Mary Martín. Maternidad. 1975. Óleo sobre tela. 85 x 60 cm. Colección Museo Kaluz, Ciudad de México.



Fig. 5. Elvira Gascón. Ángel sin alas. 1977. Óleo sobre tela. 79 x 94 cm. Colección Museo Kaluz, Ciudad de México.

3. PATRIMONIO DISPERSO Y ARTISTAS DEL EXILIO

Como se apuntaba en la introducción, existe un corpus significativo de investigaciones, —en su mayoría desarrolladas durante la última década— que ha contribuido a dotar de significado y reconocimiento a las obras de las artistas exiliadas tanto en instituciones mexicanas como en españolas. No obstante,

aunque los países analizados responden a realidades distintas, en ambos casos, y con algunas excepciones, se trata de creaciones que no forman parte de las colecciones permanentes. En el caso de México esta situación se explica porque, pese al reconocimiento general del exilio, no la totalidad de los actores que lo conformaron ha suscitado un interés suficiente por parte de la historiografía artística del siglo XX, lo que ha relegado estas obras a formar parte de los depósitos museísticos. En cuanto a España, la ausencia de obras en la mayoría de los casos dificulta su presencia en instituciones culturales, un problema que se ha ido resolviendo mediante adquisiciones o donaciones, si bien esta vía plantea a su vez diversas problemáticas.

Entre las creadoras que llegaron al exilio mexicano habiendo desarrollado ya una trayectoria artística en España, pueden destacarse figuras como Manuela Ballester, Juana Francisca Rubio, Soledad Martínez, Remedios Varo, Elena Verdes-Montenegro, Margarita de Frau, Elvira Gascón, Elisa Piqueras o Carmen Cortés. Todas ellas formaban parte del escenario cultural español de las décadas de 1920 y 1930 y asumieron durante la Guerra Civil distintos roles vinculados al compromiso político y cultural. De hecho, al igual que sus homónimos varones, participaron en la fundación de revistas, en tareas de protección del tesoro artístico y en prácticas como el dibujo, la ilustración o la elaboración de carteles, empleadas tanto para denunciar las atrocidades del como manifestar su compromiso con el gobierno legítimo. Sin embargo, en el contexto del exilio mexicano, la continuidad como creadoras estuvo condicionada, en un primer momento, por las propias circunstancias de asentamiento y adaptación al nuevo país, factores que determinaron, también, su futuro profesional.

Entre todas, Remedios Varo configura un caso singular en el mapeo de artistas analizadas, entre otras cosas, porque el acervo más importante está ubicado en una única institución: el Museo de Arte Moderno de México⁵¹. Fundado en 1964, atesora uno de los mayores fondos de arte mexicano del siglo XX, conformado por unas 3.000 pinturas, esculturas, fotografías, dibujos y grabados. Entre los autores exiliados figuran nombres como Rodríguez Luna, Francisco Camps Ribera, Antoni Peyrí, Francisco Moreno Capdevila y, entre las artistas, Marta Palau⁵². En su colección se reúne el conjunto de obras más

51 No obstante, su pintura está presente en numerosas instituciones internacionales como el Museo de Arte de Nueva York o Museo Malba de Buenos Aires. Asimismo, se localizan piezas dispersas en México en la colección BANAMEX, donde se ubica *Catedral vegetal* (1957) y *Monja en bicicleta* (1961); la colección Pérez Simón o la colección FEMSA, en Monterrey. Es la única artista, además, que cuenta con un catálogo razonado del que se han hecho, al menos, 4 versiones. Cfr. GRUEN, W., (coord.), *Remedios Varo*, México, Ediciones Era, 2008 (Cuarta edición).

52 El catálogo de obras no está disponible en su totalidad en red. La información fue facilitada por el personal del museo, al que agradecemos su actitud colaborativa.

importante de Remedios Varo, así como su archivo personal compuesto por cartas, textos, dibujos, bocetos y múltiples objetos, fruto de la donación de Walter Gruen, última pareja de la artista, así como de Anna Alexandra Varsoviano, esposa del anterior⁵³.

En España, el Reina Sofía, ha hecho en los últimos años un esfuerzo para representar en su colección permanente el periodo del exilio⁵⁴ y adquirir y enriquecer la colección con obras de féminas. En este sentido, en el mismo año de la presentación de sus nuevas salas, en 2021, adquirió tres grabados de Manuela Ballester⁵⁵ realizados para el libro *La perla que naixqué en lo fang* (1934) y en el 2022, la pieza de Elvira Gascón, *Micos 26*⁵⁶. Otras artistas que están presentes son Remedios Varo, cuya pintura está expuesta; Juana Francisca Rubio, como exponente del cartelismo desarrollado durante la guerra civil; y, finalmente, Margarita de Frau, cuya pieza ingresó en 1988, procedente de la ordenación de fondos del Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) y está en el depósito.

El Museu Nacional d'Art de Catalunya es otro de los museos españoles que ha hecho un esfuerzo por mejorar la representación de las artistas y su labor en el conflicto, remodelando su espacio permanente con una sala dedicada al arte en tiempos de guerra. Sin embargo, la mayoría de las obras que resguarda de las artistas del exilio pertenecen a su periodo previo como *Accidentalitat de la dona-violència* (1932-1936)⁵⁷, de Remedios Varo; o el retrato de *Núria Aguadé Cortés* (1932) y *Reposo* (ca. 1936), de Carmen Cortés⁵⁸.

53 Específicamente en lo referido a las creaciones, el legado ha quedado conformado por 39 lienzos, 250 bocetos y un número importante de dibujos preparatorios. Cfr. VV.AA, *Catálogo Exposición Adictos a Remedios Varo*. Nuevo legado 2018, Ciudad de México, Museo Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno, 2018, p. 13. Según la información facilitada por el personal del museo con el que nos reunimos en agosto de 2022, el número total asciende a 293.

54 En el año 2021 se presentó una remodelación del museo con una nueva sala dedicada al “Exilio y la Autarquía”. <https://elpais.com/cultura/2021-11-26/el-museo-reina-sofia-se-reordena-y-cuenta-otra-historia-del-arte.html>. [Fecha de acceso: 25 de mayo de 2025]. Sin embargo, el museo está de nuevo implementando cambios y esta sala ya no se puede visitar.

55 Además, entre las compras del año 2025 figura *Recuerdo de Valencia* (1939), de Manuela Ballester. Cfr. <https://www.museoreinasofia.es/prensa/nota-de-prensa/en-2025-el-museo-reina-sofia-incorpora-sus-colecciones-404-obras-de-130> [Fecha de acceso: 12 de enero de 2026].

56 En los últimos años, también, han comprado piezas de José y Kati Horna. De ellos existe un importante acervo en México (Sucesión Archivo Kati y José Horna), gestionado por los nietos.

57 Pieza donada al museo por María Rosa Fernández Palau en memoria de su marido, Jaume Cassañes en el año 2016. Cfr. RIUS VERNET, N. y DÍAZ DE OTAZU, J., (Comisarios), *Artistes compromesos amb la República (1931-1939)*, Barcelona, Consors del Patrimoni de Sitges, 2022, p. 33.

58 También se localizan piezas de Juana Francisca Rubio.

Volviendo a Ciudad de México, no hay que obviar que es una de las capitales que concentra más museos en el país⁵⁹, siendo su diversidad un aspecto destacable. Entre las colecciones públicas una de las más interesantes para el tema que nos ocupa es la conformada gracias al programa Pago en Especie, de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, que permite a los y las artistas pagar sus impuestos mediante la donación de obra. Aunque el acervo patrimonial está disperso por distintas instituciones administrativas de todo el país y embajadas en el extranjero, cuenta con un museo propio, conocido como Museo de Hacienda y Crédito Público⁶⁰, en el centro histórico que abrió sus puertas en 1995.

Este programa se inició en 1957 cuando David Alfaro Siqueiros propuso la iniciativa al entonces director del Impuesto sobre la Renta, Hugo B. Margáin, iniciándose el fondo de arte contemporáneo. La idea fue apoyada por numerosos artistas activos como Diego Rivera, Raúl Anguiano o Rufino Tamayo, entre otros. Igualmente, fueron partícipes y mostraron su interés tres personajes importantes para la cultura de México: la galerista Inés Amor, el coleccionista Alvar Carrillo Gil y Carmen Marín de Barreda⁶¹. Aunque ese primer proyecto no conllevó la instauración del Programa Pago en Especie, sí se sentaron las bases de lo que posteriormente sería la Colección con el ingreso en 1957, y en los años siguientes, de un conjunto de obras de los artistas que hoy se conocen como los Fundadores. La mayoría de ellos pertenecían a la Escuela Mexicana de Pintura en su primera y segunda generación⁶².

La propuesta no volvió a retomarse a la década de los setenta, bajo la presidencia de Luis Echeverría, y con el liderazgo de Mercedes Iturbide, entonces directora del Salón de la Plástica Mexicana. Corría el año 1975 y la idea se convirtió en un hecho a través del Decreto de 6 de marzo, “que autoriza el pago en especie del impuesto de las personas físicas que causen quienes produzcan obras de artes plásticas”⁶³, reformado por Decreto de 9 de marzo de 1984, bajo la presidencia de Miguel de la Madrid Hurtado. El proyecto que se mantiene vigente en la actualidad tuvo la intención de constituir un acervo representativo

59 El Sistema de Información Cultural de México da el dato de 186. https://sic.cultura.gob.mx/lista.php?table=museo&estado_id=9&municipio_id=-1

60 Bajo tutela de la Secretaría de Hacienda y Crédito Pública también están el Antiguo Palacio del Arzobispado, la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, el Recinto Homenaje a Benito Juárez, el Fondo Histórico de Hacienda Antonio Ortiz Mena, el Recinto Parlamentario y la Galería de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

61 RUIZ MONTES, J. S., “El Programa y la Colección Pago en Especie”, en VV. AA., *200 años de la Hacienda Pública en México (1810-2010)*, Tomo II, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 2010, p. 281.

62 *Ibidem*.

63 *Ibidem*, p. 285.

del arte mexicano ya que “proteger y acrecentar los bienes y valores que constituyen el acervo cultural de la Nación y hacerlos accesibles a la colectividad constituyen una de las finalidades de la función social educativa”⁶⁴.

Para considerar el valor de la obra se utilizó inicialmente el sistema llamado de Valuación, que consistía en tomar en cuenta el valor monetario de la obra para cubrir el monto del impuesto a pagar. Era el propio artista quien determinaba la relevancia de su obra y entregaba el número de piezas necesarias para pagar sus impuestos. Si este excedía, el sistema permitía tramitar una devolución en efectivo o bien conservar un saldo a su favor. Para seleccionar las piezas se constituyó una comisión Intersecretarial integrada por las Secretarías de Hacienda y Crédito Público, de Educación Pública y Patrimonio, además de una comisión asesora de especialistas, entre los que estuvieron Miriam Kaiser o Mariana Pérez Amor⁶⁵. Este sistema fue modificado por el Decreto de 1984, implementándose el Sistema de Tabla de Equivalencias, que indicaba que, dependiendo del número de producciones vendidas en el año fiscal, se entregaba la cantidad de piezas que se indicaba en dicha tabla. Otras medidas del nuevo decreto fueron la distinción entre valor económico y valor artístico⁶⁶.

Una nueva derogación se produjo en 1994, bajo la presidencia de Carlos Salinas de Gortari por Decreto de 31 de octubre, implementándose cambios sustanciales como la no consideración del valor económico de la pieza. Además, se instauró el término “representativo” indicando que los artistas debían entregar obra significativa de su trayectoria; permitiéndose, también, que se pudieran donar producciones a museos pertenecientes a la Federación, a una Entidad Federativa, Municipio u organismo descentralizado, disminuyéndose, de esta forma, la cantidad de obras a entregar como pago en especie que, no obstante, tenían que cumplir una serie de requisitos como estar firmadas, fechadas y enmarcadas⁶⁷. Por su parte, la institución estaba obligada a mantener un registro público de todas las piezas recibidas, trabajo que no se hizo con la suficiente diligencia produciéndose pérdidas inexplicables que provocaron denuncias en prensa en 2003. A partir de entonces se publicó un eficiente sistema de registro y control de obras pudiéndose consultar la totalidad de piezas y su localización. Hasta ese momento el inventario había sido supervisado por la Dirección de Promoción Cultural, Obra Pública y Acervo Patrimonial pasando a ser función

64 *Ibidem*, p. 288.

65 *Ibidem*.

66 *Ibidem*, p. 292.

67 *Ibidem*, p. 295.

de la Administración Central de Asistencia al Contribuyente del Servicio de Agencia Tributaria (SAT)⁶⁸.

Asimismo, el Decreto de 1994 especificó que la convocatoria estaba dirigida a personas dedicadas a las artes plásticas, residentes en el país, así como a mexicanos residentes en el extranjero. Esta ampliación permitió el ingreso de artistas como Leonora Carrington, Mathias Goeritz, Gunther Gerzso y, entre los exiliados, Antonio Rodríguez Luna⁶⁹. Hasta la promulgación del decreto de 1994, únicamente se admitían obras de pintura, escultura y gráfica lo que hizo necesario, en 2006, introducir un cambio normativo que permitió la incorporación de fotografías, instalaciones y obras realizadas en soportes distintos a los previamente contemplados, como arte digital⁷⁰.

Al analizar el repertorio⁷¹, se observa que algunos artistas han procurado donar lo más representativo de su producción, basándose en criterios como la obtención de premios o la participación en concursos⁷², mientras que otros han entregado, por ejemplo, lo que no han logrado vender. Esto da lugar a un fondo heterogéneo, pese a que desde 1994 se estableció la medida de no admitir piezas con una antigüedad superior a tres años.

Como colección de gestión pública, es la que posee el número de obras más importante de artistas exiliadas después del Ateneo y del Museo Kaluz con piezas de Montserrat Aleix (3), Paloma Altolaguirre (5), Elena Climent (1), María Teresa Toral (9) y Marta Palau (6).

En el caso de Marta Palau, se trata de la artista mejor representada en los museos mexicanos como exponente de la segunda generación. Nacida en Lérida en 1934, llegó al a México siendo aún una niña. En 1955 inició su formación en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda", en Ciudad de México. Posteriormente, estudió grabado con Guillermo Silva Santamaría (1921-2007) en el Taller de la Ciudadela y con Paul Lingren (1923-1989) en la Universidad Estatal de San Diego. A finales de la década de 1960 se trasladó a Barcelona para profundizar en las técnicas textiles con Josep Grau Garriga (1928-2011). Su producción ha transitado del papel a los textiles, las instalaciones o el grabado, y ha alcanzado un reconocimiento unánime,

68 *Ibidem*, pp. 299-300. En la actualidad la web está en revisión y no puede consultarse.

69 *Ibidem*, p. 319.

70 *Ibidem*, p. 300.

71 Entre 1985 y 2007, se han publicado catálogos que ofrecen información sobre los ingresos. Igualmente, desde la apertura del Museo de la SHCP, se han realizado muestras anualmente, con su correspondiente catálogo.

72 Es representativo, en este sentido, el caso de Vicente Rojo quien siempre cuidó, desde su primera entrega en 1976 hasta 2021 año de su muerte, hacer una donación selectiva y representativa.

reflejado en los numerosos premios y reconocimientos que ha recibido. Además de formar parte de la colección de Pago en Especie, su obra se localiza en el Museo de Arte Moderno, en el Museo Rufino Tamayo, en el Museo Universitario del Chopo y en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, entre otros⁷³.



Fig. 6. Marta Palau. Riu Blau. 1981. Alto listo. 90 x 180 x 36 cm. Colección Pago en Especie, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Ciudad de México.

⁷³ También está presente en otros museos e instituciones de México como Centro Cultural Tijuana (Tijuana), Centro de Arte Moderno (Guadalajara), Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez (Zacatecas) o Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce (Morelia).



Fig. 7. La obra *Cascada* ha sido expuesta recientemente en la exposición “Marta Palau. Mis caminos son terrestres”, en la Fundación Tàpies. Barcelona, 29 de julio.
Fotografía de la autora.

De todas las instituciones mencionadas destacan las piezas ubicadas en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC). Dependiente de la UNAM, su colección arranca en los años cincuenta y constituye, como el resto de las instituciones culturales y espacios museográficos de la institución

universitaria, un referente en el país⁷⁴. Una de las obras más interesantes que poseen de Paula es *Cascada*, “una enorme ambientación hecha de tiras de nylon blanco que albergan pequeños bultos o nódulos de textil”⁷⁵. Expuesta, en 1978, en el Museo de Arte Moderno, se convirtió en la instalación más importante de ese periodo de la artista, en el que no solo logró reivindicar el trabajo textil en el contexto artístico sino, también, con ella desafió la museografía del momento.

Un caso particularmente significativo es el de Elvira Gascón quien, pese a su dilatada trayectoria y a haber sido una de las artistas con mayor presencia e integración en el contexto cultural mexicano, continúa siendo una figura infravalorada. Con una producción prolífica en técnicas y géneros, la totalidad de su producción se ubica en México. Aunque en 2007 se planteó un intento de adquisición en su ciudad natal, la posterior crisis económica bloqueó avance en este sentido, sin que la iniciativa haya sido retomada desde entonces. No obstante, cabe señalar, que el Reina Sofía ha realizado esfuerzos por adquirir piezas suyas.

Como indicamos, el Museo Kaluz y el Ateneo Español, son las instituciones mexicanas que conservan el número más importante de la artista de Almenar (Soria). Solamente El Colegio de México y el Museo Carrillo Gil⁷⁶ son depositarios cada uno de una pieza, curiosamente de la misma tipología: los murales portantes, titulados ambos “Toros” y que fueron presentados en el Instituto Francés de América Latina, en 1961⁷⁷. La peculiaridad de estos murales es que están realizadas en una técnica que la propia artista bautizó como “concreto teñido”.

En los últimos años, una de las artistas que ha adquirido una mayor visibilidad es Manuela Ballester, en gran medida gracias al impulso investigador de Carmen Gaitán responsable de la publicación de sus *Diarios*⁷⁸ y de la exposición celebrada en 2024, “Manuela Ballester. Pintar frente a todo”⁷⁹, promovida

74 Cfr. RICO MANSARD, L. F., “El museo en la UNAM (México). Arquetipos, procesos y nuevos compromisos”, *Cuadernos de la Universidad de Arte de la Universidad de Granada*, n° 49, 2018, pp. 53-68.

75 Sobre esta obra y otras producciones del periodo véase MEDINA, C., “Escultura suave, disidencia suave”, en VV. AA., *Marta Palau. Naualli*, México, Turner, 2007, p. 201.

76 Aunque en este trabajo nos hemos centrado en Ciudad de México, cabe mencionar el Museo Iconográfico del Quijote en Guanajuato con pinturas de Elvira Gascón.

77 RAMÍREZ SÁNCHEZ, M. C., *Elvira Gascón, la línea de una artista en el exilio*, México, El Colegio de México, 2014, p. 130.

78 GAITÁN SALINAS, C., (Edición crítica, introducción y notas), *Manuela Ballester, Mis días en México. Diarios (1939- 1953)*, Sevilla, Renacimiento, 2021.

79 Cfr. VV. AA., *Manuela Ballester. Pintar frente a todo*, València, Universitat de València, 2024. Disponible en: https://www.uv.es/vrexpos4/2024_Manuela%20Ballester/Cat%c3%a1logoManuelaBallester.pdf

por la Universitat de València. En la actualidad, su obra forma parte no solo del Reina Sofía sino, también, del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias “González Martín” (Valencia), que conserva más de 50 obras cuya cronología abarca prácticamente toda su trayectoria, desde la década de 1920 hasta los años sesenta, incluyendo su etapa de exilio en México. Este espacio, junto con el Museu d’Art Contemporani “Vicente Aguilera Cerni” (11 obras), en Vil·lafamè, atesoran la mayor colección de obras de Manuela Ballester conservado actualmente en España.

En Valencia, también, encontramos obras de Ballester en el Museo de la Ciudad (Valencia), donde se ubican un magnífico retrato de Josep Renau (1934) y la pintura *Mis hermanitas Rosita y Fina* (1929). Asimismo, el IVAM, por su parte, conserva un archivo donado por la propia artista, aunque según consta en la web está sin catalogar, conformado por 24 obras gráficas (grabados y un cartel). Por otro, hay que destacar la tela *Muchachita* (1941) que conserva la Biblioteca de la Dona, de la Generalitat Valenciana. Y, por último, el *Autorretrato* (1950) del Museo de Bellas Artes.

4. CONCLUSIONES

Lo expuesto en este trabajo permite corroborar que se han puesto en marcha distintos mecanismos destinados a intentar paliar el desconocimiento y la escasa presencia de las artistas aquí estudiadas en los museos mexicanos y españoles.

El mapeo realizado por diversas instituciones culturales y museísticas pone de manifiesto la necesidad de continuar, por un lado, profundizando en el estudio de las obras de estas creadoras y reforzar su puesta en valor y, por otro, en el caso español, de seguir implementando políticas de adquisición que faciliten el retorno de obras de las artistas del exilio. A ello, se la importancia de situar aparte sus trayectorias -más allá de sus valores plásticos- en el marco de una historia del arte contexto más amplia, abierta e igualitaria.

Asimismo, resulta imprescindible intensificar los procesos de transferencia a la ciudadanía, lo que implica la organización de exposiciones temporales como la dedicada a Manuela Ballester, que, junto con Remedios Varo, constituye uno de los escasos ejemplos en los que se ha llevado a cabo una exposición monográfica.

En el contexto mexicano, si bien el arte del exilio cuenta con una mayor representación, se hace igualmente necesita, y de forma muy especial en el caso de las mujeres, una reestructuración de los discursos y de las colecciones

permanentes que permita comprender el legado cultural español como parte integrante del patrimonio nacional, evitando que quede relegado a instituciones surgidas en el seno del propio exilio, como el Ateneo Español, o a los intereses particulares de determinados coleccionistas.

En lo que respecta al panorama cultural español, la inserción de obras en colecciones públicas, junto con el impulso de exposiciones que visualicen el retorno simbólico y material de las artistas a sus territorios de origen, contribuirá a ofrecer una visión más completa y no fragmentada de nuestra historia del arte, condicionada por razones de acontecimientos políticos.

Si bien la tarea pendiente es aún considerable, el análisis desarrollado permite albergar una cierta esperanza en la construcción progresiva de un relato historiográfico crítico y representativo del desarrollo artístico de los últimos ochenta años.

BIBLIOGRAFÍA

- ALDAMA, J. I., “La colección Kaluz”, en AA. VV., *Colección Kaluz*, México, México, Horz Asociados, 2018, pp. 12-13.
- BRIHUEGA, J., (coord.), *Después de la alambrada. El arte español en el exilio (1939-1960)*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.
- CABAÑAS BRAVO, M., “Los artistas del exilio español de 1939 en México. Caracterización y panorama”. *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, n° 17, 2015, pp. 97-116.
- EDER, R., “Preámbulo: paisaje y género en Vista de Iztaccíhuatl de Joaquín Clausell”, en AA. VV. *Colección Kaluz*, México, México, Horz Asociados, 2018, pp. 17-23.
- GAITÁN SALINAS, C., “Los muros de México: un reto para las artistas españolas del exilio”, *Investigaciones Feministas*, n.º 9, 2018, pp. 47-66.
- GAITÁN SALINAS, C., *Las artistas del exilio republicano español. El refugio latinoamericano*, Madrid, Cátedra, 2019.
- GAITÁN SALINAS, C., (Edición crítica, introducción y notas), *Manuela Ballester, Mis días en México. Diarios (1939- 1953)*, Sevilla, Renacimiento, 2021.
- GÓMEZ BRAVO, G., “Breve introducción a la memoria histórica del caso español”, en REAL LÓPEZ, I. y DOMÈNECH CASADEVALL, G. (eds.), *Exposiciones para la reconstrucción de la memoria*, Gijón, Trea, 2023, pp. 13-27.

- GUASCH MARÍ, Y., *Mujeres artistas en México. Las generaciones del exilio español*, Gijón, Trea, 2021.
- GUASCH MARÍ, Y., “Fortuna expositiva. Artistas plásticos exiliados en México en el ochenta aniversario”, MEJÍA FLORES, J. F. y MORENO RODRÍGUEZ, L. B., (coords.), *Redes políticas desde los exilios iberoamericanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y El Caribe, 2022, pp. 373-392.
- GUASCH MARÍ, Y., “Artistas españolas exiliadas en las colecciones de México”, *Cuadernos Americanos*, nº180, 2022, pp. 129-150.
- GRUEN, W., (coord.), *Remedios Varo.*, México, Ediciones Era, 2008 (Cuarta edición).
- HAMMER, M., *Mujeres muralistas del Museo Nacional de Antropología*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, M., “Introducción. Mujeres y género. Patrimonio y educación para la igualdad”, en LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, M., FERNÁNDEZ VALENCIA, A. y BERNÁNDEZ RODAL, A., (eds.). *El protagonismo de las mujeres en los museos*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2012.
- LORENTE, J.P., SÁNCHEZ GIMÉNEZ, S., y CABAÑAS, M., (eds.), *¡Vae victis! Los artistas del exilio y sus museos*, Gijón, Trea, 2008.
- LORENTE, J. P., “Presentación”, en REAL LÓPEZ, I., *El Museo Gallego de Arte Contemporáneo Carlos Maside*, Gijón, Trea, 2018, pp. 11-13.
- MEDINA, C., “Escultura suave, disidencia suave”, en AA.VV. *Marta Palau. Naualli*, México, Turner, 2007, pp. 181-211.
- MONTAÑÉS, M. J. y GUASCH MARÍ, Y., (textos), *María Teresa Toral. Obra Gráfica*, Alcalá la Real, Fundación Enrique Toral y Pilar Soler, 2012.
- MURGA, I. y AZNAR SOLER, M., (coord.), 1939. *Exilio republicano español*, Madrid, Ministerio de Justicia, 2019.
- OLABUENAGA, T., “70 años”, en AA. VV., *Colección plástica del Ateneo Español de México. 70 años de pluralidad*, México, Ateneo Español de México, 2018, pp. 13-18.
- PORRAZ DEL AMO, P., (coord. edit.), *80 años: Artistas del exilio español en México*, México, Kaluz, 2019.
- RAMÍREZ SÁNCHEZ, M. C., *Elvira Gascón, la línea de una artista en el exilio*, México, El Colegio de México, 2014.
- REAL LÓPEZ, I., *El retorno artístico del patrimonio del exilio*, Madrid, Editorial Síntesis, 2016.
- REAL LÓPEZ, I., “Los museos del exilio, espacios para la recuperación de los legados de la diáspora”, *Revista de Museología*, nº 69, 2017, pp. 22-29.

- REAL LÓPEZ, I., *El Laboratorio de Formas y las políticas de la memoria. Recuperar las huellas del pasado*, Madrid, Editorial Académica Española, 2018.
- REAL LÓPEZ, I., *El Museo Gallego de Arte Contemporáneo Carlos Maside*, Gijón, Trea, 2018.
- REAL LÓPEZ, I., “Museos para el arte del exilio. La múltiple recuperación de la memoria”, *Her&Mus*, nº 21, 2020, pp. 135-153.
- REAL LÓPEZ, I., *Las colecciones y los museos del exilio*, Madrid, Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática, 2021.
- REAL LÓPEZ, I. y DOMÈNECH CASADEVALL, G. (eds.), *Exposiciones para la reconstrucción de la memoria*, Gijón, Trea, 2023.
- REAL LÓPEZ, I., *Los otros guernicas*, Gijón, Ediciones Trea, 2024.
- RICO MANSARD, L. F., “El museo en la UNAM (México). Arquetipos, procesos y nuevos compromisos”, *Cuadernos de la Universidad de Arte de la Universidad de Granada*, nº 49, 2018, pp. 53-68.
- RIUS VERNET, N. y DÍAZ DE OTAZU, J., (Comisarios), *Artistes compromesos amb la República (1931-1939)*, Barcelona, Consors del Patrimoni de Sitges, 2022.
- RUIZ MONTES, J. S., “El Programa y la Colección Pago en Especie”, en AA.VV., *200 años de la Hacienda Pública en México (1810-2010)*, Tomo II, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 2010, pp. 279-328.
- VV.AA., *Entre andamios y muros: ayudantes de Diego Rivera en su obra mural*, México, CONACULTA/INBA, 2001.
- VV.AA., *Marta Palau. Naualli*, México, Turner, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno del Estado de Michoacán, Difusión Cultural UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, Centro Cultural Tijuana, Fundación BBVA-Bancomer, 2006.
- VV. AA., *Catálogo Exposición Adictos a Remedios Varo*. Nuevo legado 2018, Ciudad de México, Museo Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno, 2018.
- VV.AA., *Manuela Ballester. Pintar frente a todo*, València, Universitat de València, 2024.

Yolanda Guasch Marí

Universidad de Granada

<http://orcid.org/0000-0001-9447-065X>

yguasch@go.ugr.es



MUSEO WÜRTH LA RIOJA: EJEMPLO DE INTEGRACIÓN ENTRE ARTE, INDUSTRIA Y FILANTROPÍA*

WÜRTH MUSEUM IN LA RIOJA: AN EXAMPLE OF INTEGRATION BETWEEN ART, INDUSTRY AND PHILANTHROPY

PAULA JAULÍN LECINA
Universidad de Zaragoza

Recibido: 23/07/2025 / Aceptado: 08/12/2025

RESUMEN

Desde 1991 el Grupo Würth, impulsado por el coleccionista y empresario Reinhold Würth, ha desarrollado una red de trece museos europeos, entre ellos el Museo Würth La Rioja. El presente estudio parte de la hipótesis de que esta red actúa como herramienta de identidad empresarial y mecenazgo corporativo. Se analizan los museos en este contexto, así como la colección de arte contemporáneo del grupo y, en particular, el Museo Würth La Rioja. La metodología combina revisión de fuentes sobre mecenazgo, museología y arquitectura con trabajo de campo en las sedes de La Rioja y Bolduque. Como conclusión principal podemos establecer que el Grupo Würth y su red museística presentan un ejemplo paradigmático de iniciativa empresarial, compromiso social y mecenazgo artístico.

*Este artículo es resultado del proyecto de investigación «Museos de arte moderno/contemporáneo en España: su engarce territorial e internacional» financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación con fondos FEDER: "Una manera de hacer Europa". A su vez, se enmarca dentro de las actividades del grupo de investigación Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública (OAAEP), financiado por el Gobierno de Aragón con fondos FEDER.

Palabras clave: Reinhold Würth, Museos Corporativos, Arte Contemporáneo, Museos Privados, Museo Würth La Rioja.

ABSTRACT

Since 1991, the Würth Group has developed a network of thirteen European museums, including the Museo Würth La Rioja. This study departs from the hypothesis that this network serves as a tool for corporate identity building and corporate patronage. The analysis focuses on museums within this framework, as well as on the group's contemporary art collection and, in particular, the Museo Würth La Rioja. The methodology combines a review of sources on patronage, museology, and architecture with fieldwork conducted at the La Rioja and 's-Hertogenbosch venues. As a main conclusion, we argue that the Würth Group and its museum network constitute a paradigmatic example of business initiative, social commitment and artistic patronage.

Keywords: Reinhold Würth, Corporate Museums, Contemporary Art, Private Museums, Museo Würth La Rioja.

1. MUSEOS CORPORATIVOS: FILANTROPÍA E IDENTIDAD CULTURAL

Movidos por una vocación filantrópica y una voluntad de mecenazgo cultural, diversos miembros de la élite británica impulsaron, entre finales del siglo XIX y principios del XX, la fundación en Inglaterra de museos de arte contemporáneo¹. Esta tendencia no tardó en expandirse al resto de Europa, en particular en el ámbito germánico, donde empresarios enriquecidos gracias a sectores como la industria, la banca o el transporte comenzaron a desarrollar labores de impacto social positivo a través de la exhibición de sus colecciones de arte, con el fin de acercar la cultura a sus conciudadanos². A partir de entonces, numerosas empresas han encontrado en las últimas décadas una nueva vía para potenciar su identidad cultural y celebrar su historia corporativa: la creación de museos corporativos. Dicha iniciativa no solo ofrece una mejora en su imagen pública, sino que también supone una herramienta de *marketing* que, a largo plazo,

1 LORENTE, J.P., *Los museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico*, Gijón, Trea, 2008, pp. 114-126.

2 WALKER, G. (2019). *The private collector's museum. Public good versus private gain*, London, Routledge, pp. 1-6

les genera beneficios comerciales³. En este sentido, Danilov define un museo de este tipo como una “instalación corporativa con objetos tangibles y/o exposiciones, presentados en un entorno similar al de un museo, que comunica la historia, operaciones y/o intereses de una compañía a empleados, visitantes, clientes y/o el público”⁴. No obstante, el autor advierte que estos espacios generalmente poseen un carácter comercial y operan sin personal especializado. Esta definición, sin embargo, deja de lado dimensiones esenciales como la función simbólica de estos museos en la legitimación del poder corporativo y su papel en la construcción de una sinergia entre empresa y cultura, los cuales son aspectos claves en la decisión de apertura de estos centros.

En este contexto destaca la red museística del Grupo Würth como un modelo singular dentro de la tipología de museos corporativos. Para situar su aportación, resulta necesario revisar brevemente algunos antecedentes directos en el ámbito alemán, cuyos desarrollos sentaron las bases sobre las que Würth configuraría posteriormente su propio proyecto museístico. A diferencia de otros museos privados de arte surgidos en Alemania a principios de siglo, como por ejemplo el Museo Folkwang Essen, inaugurado en 1922, el caso de Würth se inscribe en la tradición corporativa, caracterizada por la vinculación entre empresa, identidad industrial y exhibición pública de su patrimonio.

Los primeros ejemplos en esta línea se remontan a las grandes empresas industriales y automovilísticas alemanas. La compañía Daimler Motor, asentada en Stuttgart y conocida posteriormente como Mercedes-Benz AG fruto de su fusión con Daimler-Benz AG, comenzó a coleccionar y exhibir coches antes de 1911. A esta iniciativa le siguió el Museo Siemens, perteneciente a Siemens AG, cuya primera actividad se documenta en 1916, coincidiendo con el centenario del fundador de la empresa. Posteriormente se consolidó como Museo en 1922 en Múnich. El último precedente destacable y más directo lo encontramos en el KHD Engine Museum, creado en 1935 por Klöckner-Humboldt-Deutz AG, una empresa dedicada a la fabricación de maquinaria automovilística y aeronáutica⁵.

3 NISSLEY, N., CASEY, A., “The Politics of the Exhibition: Viewing Corporate Museums Through the Paradigmatic Lens of Organizational Memory”, *British Journal of Management*, vol. 13, 2002, p. 36.

4 Traducido del original: “corporate facility with tangible objects and/or exhibits, displayed in a museum-like setting, that communicates the history, operations, and/or interests of a company to employees, guests, customers and/or the public” en DANILOV, V.J., *A Planning Guide for Corporate Museums, Galleries, and Visitor Centers*, New York, Greenwood Press, Westport, CT, 1992, p. 4.

5 DANILOV, J. V., *A planning Guide for Corporate Museums, Galleries, and Visitors Centers*, New York, Greenwood Press, Westport, CT, 1992, pp. 5-7.

Tradicionalmente, este tipo de instituciones museísticas han sido comúnmente analizadas desde los ámbitos de la sociología y la administración empresarial, ya que suelen ser empleadas como escaparate de los productos fabricados y comercializados, pero también como hitos históricos de la empresa⁶. Sin embargo, a partir de la Segunda Guerra Mundial, proliferó un novedoso surgimiento de museos corporativos que conservaban las características propias de vinculación a las empresas, tales como el carácter identitario y la arquitectura como seña asociada a la imagen corporativa pero que contaban con un nuevo factor principal: la exhibición de colecciones artísticas en sus sedes⁷, siendo uno de los ejemplos más destacados de este fenómeno el grupo que en este estudio se busca analizar. A raíz de esta tendencia, se inició una nueva etapa en la evolución del museo de empresa, donde la cultura pasó a ser un vehículo de prestigio a la par que una estrategia de legitimación y comunicación.

2. MUSEOS WÜRTH: ENTRE IDENTIDAD CORPORATIVA Y MECE-NAZGO ARTÍSTICO

Pionero en la fabricación y venta de material industrial, el Grupo Würth ha impulsado, desde 1991, una red de centros artísticos en Europa que se distancian de los modelos convencionales de este tipo de instituciones. A excepción del *Museo de los Tornillos y Roscas* en Künzelsau, única sede del grupo destinada a la promoción sus productos comerciales, el resto de los centros se orientan a la difusión de la colección de arte contemporáneo perteneciente al filántropo y empresario Reinhold Würth, promotor de la compañía. Con más de 20.000 piezas en sus fondos, esta colección se corona como una de las más importantes, tanto en número como en calidad, del continente europeo⁸. Este conjunto artístico se exhibe de manera rotatoria a través de sus trece sedes museísticas, repartidas entre Alemania, Francia, Italia, Austria, Suiza, Países Bajos, Dinamarca y España.

Pese a tratarse de una red de museos corporativos, el caso Würth se aleja de los modelos más representativos, como el BMW Museum de Múnich o el Porsche Museum en Stuttgart, donde el recorrido expositivo gira en torno a los

6 NISSLEY, N., CASEY, A., *op. cit.*, p. 36.

7 DANILOV, J. V., *op. cit.* p. 21.

8 VELTHUIS, O., KOLVE, K., AENGENHEYSER, J., FRIEDMANN-ROZENBAUM, A., GERA, M., ZHANG, M., *Beyond The Global Boom: Private Art Museums in the 21st Century*, Amsterdam, University of Amsterdam, 2023, p. 32.

productos y evolución de la empresa; en particular, al ámbito automovilístico. En cambio, los museos Würth se articulan en torno a la exhibición artística, sin una promoción explícita de los bienes que fabrican. No obstante, como ha señalado Danilov⁹, los museos de empresas, incluso aquellos protagonizados por la puesta en valor del arte, responden a una serie de finalidades comunes: transmitir y preservar la historia de la firma, fomentar el orgullo e identificación de los empleados, ofrecer información sobre los productos y negocios a clientes y visitantes y atraer al público a sus instalaciones. Desde esta perspectiva, la red Würth participa de muchos de estos objetivos, lo que permite interpretarla como una relectura del museo corporativo tradicional.

2.1. Historia y hazañas de la empresa

El Grupo Würth entiende la cultura corporativa como el conjunto de actividades, eventos y valores que constituyen el legado de una empresa. Esta concepción remarca la idea de la creación de museos como plataformas para comunicar dicha herencia y reforzar la narrativa institucional. Con ello, los centros del Grupo Würth no solo cumplen funciones culturales, sino que también operan como estrategias identitarias que actúan como antesala y vestíbulo de la compañía. No obstante, y aunque el eje central de estos espacios es la colección artística fundada por Würth, las sedes incluyen dispositivos museográficos que insertan la trayectoria empresarial del grupo en el espacio cultural.

Un ejemplo de esta integración lo encontramos en el hecho de que los museos se ubican en las inmediaciones empresariales y a menudo comparten espacio con zonas laborales del grupo, especialmente administrativas. Otro ejemplo sería la creación de salas orientadas a la puesta en valor de la empresa, como la Sala 004 en el Museo Würth La Rioja, reservada para la difusión, trayectoria histórica y el legado empresarial. En este espacio se ofrece una panorámica del resto de centros culturales del grupo mientras que destaca el compromiso de la empresa con la responsabilidad social corporativa. De esta manera, la inclusión de la figura del fundador dentro del recorrido museográfico nos recuerda que, incluso en un entorno artístico, la narrativa empresarial mantiene una presencia constante y prioritaria. (Fig. 1)

Esta estrategia se refuerza con la exposición *conmemorativa 75/65 – El coleccionista, la empresa y su colección*, celebrada inicialmente en la sede de Künzelsau y posteriormente itinerada a Estrasburgo y La Rioja. En ella se conmemoró el 75º cumpleaños de Reinhold Würth y el 65º aniversario de la

9 DANILOV, J. V., *op. cit.*, p. 5.

fundación de Adolf Würth GmbH & Co. KG, matriz del grupo empresarial principal. El recorrido expositivo presentó 75 obras de la colección, cada una de ellas correspondiente a un año comprendido entre el nacimiento de Reinhold Würth y 2010, año de la muestra. A través de estas piezas, se articuló una narración paralela entre el recorrido histórico de la empresa y la evolución artística de su colección¹⁰. Esta exposición constituyó un ejemplo paradigmático de fusión entre imagen corporativa y relato artístico, situando al fundador como protagonista y fusionando su trayectoria empresarial con su faceta como coleccionista. De este modo, se generó una narrativa en la que arte, empresa y figura fundacional se reforzaban, revalorizando al mismo tiempo el patrimonio artístico junto con el éxito corporativo.



Fig. 1. Espacio Educativo y Espacio Würth, situados en la planta principal del Museo Würth La Rioja. Fotografía: Paula Jaulín Lecina

2.2. Arquitectura y contexto urbano como reflejo de calidad

En el año 1985 el empresario Reinhold Würth concibió la idea de construir un entorno laboral inspirado en los campus universitarios estadounidenses, donde los trabajadores pudiesen disfrutar de zonas de recreo y descanso que

10 WEBER, C. S., “75/65/40/20: Pasajes de una época”, VVAA., 75/65 – *El coleccionista, la empresa y su colección*. Catálogo de exposición, 04 marzo 2011 – 24 febrero 2013, Museo Würth La Rioja, Alemania, Künzelsau Swiridoff, 2010, pp. 13-20.

supusiesen una mejora en la calidad de vida de estos y, al mismo tiempo, incentivasen su producción laboral. Este planteamiento comenzó a tomar forma a través de un concurso arquitectónico convocado para la ampliación de su sede principal en Künzelsau, cuya resolución supuso la creación de la Academia Würth, el Museo Würth y varias instalaciones complementarias¹¹. Pese a que desde el grupo se defiende la heterogeneidad formal de sus distintas sedes en base a los rasgos estilísticos arquitectónicos del contexto local, lo cierto es que todas sus sedes, tanto empresariales como culturales, comparten rasgos similares comunes que otorgan uniformidad en todos sus centros.

Resulta especialmente significativo que una de las colecciones de arte contemporáneo más importantes, tanto en número como en calidad, de todo el continente se ubique en polígonos industriales, en lugar de contar con espacios museísticos independientes en capitales europeas. Esta decisión no es casual, sino que refuerza el vínculo entre cultura y empresa mientras que contribuye a la revitalización de áreas industriales e impulsa el acceso directo al arte por parte del personal laboral. Museos ubicados en zonas como el Polígono Industrial de Agoncillo en La Rioja, el Bedrijvenpark de Brand en Bolduque o incluso la sede central de la compañía de Gaisbach, al sur de la ciudad alemana Künzelsau, ejemplifican este fenómeno. Esta integración ha derivado en la visión de los museos Würth como una suerte de rebozo cultural para la compañía, lo cual es una constante en museos corporativos de diversos sectores¹².

El punto de partida de este hito arquitectónico fue la sede de Gaisbach, cuya expansión comenzó con la construcción en 1969 por parte de Hans-Peter Sperling de unos almacenes, caracterizados por una llamativa fachada de aluminio, que se amplió en 1974 bajo la dirección del alemán Sep Ruf. Con la intención de integrar espacios culturales y sociales, en 1985 se promovió una nueva convocatoria de arquitectura, en cuyas bases se recomendó mantener cierta continuidad estilística con los espacios previos. El diseño ganador, de los arquitectos Maja Djordjevic y Siegfried Müller, apostó por una construcción basada en el protagonismo de materiales como el cristal, el hierro y el hormigón, generando una estética que sería replicada en sucesivas sedes alemanas y, posteriormente, europeas. A su vez, y con la intención de humanizar estos entornos fabriles, se promovió la creación de espacios verdes, que en varios emplazamientos se concibieron como jardines escultóricos, introduciendo elementos de

11 WÜRTH, R., *Management Culture: the Secret of Success. An Entrepreneur Takes Stock*, Frankfurt, Campus Verlag, 1995, p. 299.

12 KATARZYNA PIATKOWSKA, K., "The Corporate Museum: A new Type of Museum Created as a Component of Marketing Company", *The International Journal of The Inclusive Museum*, vol. 6, Issue II, 2014, p. 31.

contemplación artística¹³. Estos jardines, además, cumplen con la función simbólica de crear una experiencia estética sin la necesidad de ingresar en el museo, reforzando con ello la idea del entorno como prolongación de contenido artístico y dando la bienvenida al público desde su exterior. De esta manera, la arquitectura y el paisajismo no solo unen las dependencias fabriles con las artísticas creando un todo, sino que también se convierten en un elemento activo de su relato y generan una valiosa relación entre arte y naturaleza. (Fig. 2)



Fig. 2. Jardín escultórico del Kunslocatie Würth de 's-Hertogenbosh (Países Bajos).
Fotografía: Paula Jaulín Lecina

Otro elemento de cohesión es el uso sistemático del color corporativo RAL 3020, presente en el logotipo de la empresa y también en múltiples elementos de sus edificaciones. Desde molduras externas de ventanas, estructuras de soporte e incluso elementos internos como el mobiliario, paredes o suelos, el rojo institucional se emplea constantemente como un recurso identitario. A través de este tratamiento cromático, cada espacio cultural se transforma en una prolongación visual de los edificios empresariales y de la marca, contribuyendo de nuevo a esa homogeneidad y creación de narrativa institucional. En este

13 KNAPP, G., SMITH, A., *Building for the World. Architecture at Würth. Bauern für die Welt. Architektur bei Würth*, Künzelsau, Swiridoff Verlag, 2001, pp. 18-50.

sentido, se puede afirmar que la arquitectura del Grupo Würth constituye uno de los mayores símbolos de identidad cultural de la empresa, destacando la hegemonía estilística entre sus espacios laborales y museísticos.

2.3. Relación con el empleado

Si bien la colección está abierta al público general, su localización, integrada en los entornos laborales del grupo, facilita el acceso cotidiano del personal laboral a las obras. Según pensaba Reinhold Würth, esta práctica podría reforzar en los empleados de la compañía su vínculo con la empresa, mejorando su bienestar laboral, al convivir con las obras en su día a día¹⁴. Sin poner en duda esas motivaciones filantrópicas, el empleo del arte como un incentivo en las condiciones laborales ha desembocado en una mejora en la rentabilidad económica de la empresa y, con ello, un aumento en la productividad de los empleados. Como apuntan Knapp y Schmid¹⁵, tras la implantación de estos espacios culturales se registraron disminuciones en las tasas de fluctuación y en los índices de baja por enfermedad, lo que pone de manifiesto que la implementación de oferta cultural ha proporcionado a la empresa ganancias derivadas del bienestar corporativo.

Este enfoque pone de manifiesto que el Grupo Würth ha logrado conseguir un perfecto equilibrio entre entidad corporativa, interés público y bienestar laboral, todo ello gracias a su mecenazgo artístico y la puesta a disposición de su colección a la sociedad. De esta manera, los museos Würth invitan a pensar en nuevas formas en las que la identidad corporativa se adentra en la esfera pública, sin dejar por ello de ofrecer experiencias culturales valiosas para la sociedad. Este fenómeno sitúa al Grupo como un ejemplo pionero de integración entre arte e industria.

2.4. Centro cultural como captación de visitantes y clientes

Como queda dicho, la decisión de emplazar los museos Würth en las inmediaciones de sus centros fabriles respondió a una combinación de motivaciones simbólicas y sociales. Por una parte, Reinhold Würth buscó reforzar la identidad corporativa del grupo, creando una imagen coherente y homogénea entre los ámbitos laborales y culturales. Al mismo tiempo, esta proximidad

14 ELSSEN-SCHWEDLER, B., WEBER, S., WÜRTH, R. *Würth and the Arts. A Company's Commitment to Culture*, Künzelsau, Swiridoff Verlag, 1997, p. 21.

15 KNAPP, G., SMITH, A. *Building for the World 2. Architecture at Würth. Bauen für die Welt 2, Architektur bei Würth*, Künzelsau Swiridoff Verlag, 2020, p. 14.

sirvió como un medio para acercar el arte a sus empleados, promoviendo su participación en la vida cultural e incentivando un mayor sentido de pertenencia y orgullo hacia la empresa. Pero, a su vez, se tuvo en cuenta un tercer y último objetivo fundamental que influyó directamente en esta decisión. Consciente del interés que el público general sentía por el funcionamiento interno de sus instalaciones industriales, Würth permitió el acceso a visitantes y clientes a las mismas. Con ello, y bajo el pretexto de poder contemplar la colección artística, el público pudo obtener información sobre las actividades de la compañía, sirviendo el museo en este caso como un incentivo para dar a conocer el resto de los espacios vinculados con la empresa, como el centro de fabricación y distribución de materiales¹⁶. De este modo, los museos se configuraron como dispositivos culturales, pero también herramientas estratégicas de comunicación corporativa.

Según Knapp y Smith¹⁷, estos espacios han funcionado como puntos de atracción para nuevos públicos y en ocasiones nuevos clientes quienes, motivados por el acceso a las exposiciones, acaban vinculándose con la identidad de la empresa. Con ello, lejos de entenderse como un gasto improductivo, el propio Reinhold Würth ha señalado en diversas ocasiones que la inversión en bienes artísticos y en la promoción de nuevos modelos culturales ha supuesto un beneficio económico indirecto para la empresa. De esta manera, el museo actúa como una herramienta entre la cultura y lógica empresarial, contribuyendo a reforzar la imagen pública del grupo. Esta conexión entre arte y empresa ha generado interrogantes y críticas entre sus detractores, quienes se preguntan si la cultura puede estar siendo utilizada como una herramienta más. Frente a ello, Würth responde de forma directa: “¿Quién podría oponerse a que la empresa Würth y la Fundación Würth obtengan cierto beneficio de su apoyo a las artes y las ciencias o de sus actividades benéficas?”¹⁸.

En conclusión, podemos establecer que todos los elementos identitarios anteriormente analizados del Grupo Würth y su red de museos no constituyen únicamente una imagen institucional hacia el exterior, sino que también contribuyen a consolidar un profundo sentido de pertenencia entre su colectivo laboral. Pero, especialmente, generan una oferta artística singular y pionera en Europa.

16 ELSSEN-SCHWEDLER, B., WEBER, S., WÜRTH, R., *op. cit.*, p. 18.

17 KNAPP, G., SMITH, A., *op. cit.*, pp. 14-15.

18 Traducido del original: “Who could possibly object if the Würth company and the Würth Foundation themselves derive a certain benefit from their support of the arts and sciences or from their charitable activities?”, en ELSSEN-SCHWEDLER, B., WEBER, S., WÜRTH, R., *op. cit.*, p. 25.

3. RED MUSEÍSTICA WÜRTTH: MUSEO WÜRTTH LA RIOJA

La extensa colección del Grupo Württh, protagonizada por obras de arte moderno y contemporáneo, especialmente pintura y escultura, reparte sus fondos entre trece museos corporativos repartidos por el continente europeo. Siete de ellos se ubican en Alemania, nación originaria de la empresa, y el resto se dividen entre diversos países. Como hemos citado anteriormente, esta red fue inaugurada en 1991 con la apertura de la sede central en Künzelsau, a la cual le siguieron el Art Forum Württh (Austria, 1999), Kulturforum Württh (Dinamarca, 1999), Kunsthalle Württh Schwäbisch Hall (Alemania, 2001), Kunstlocatie Württh (Países Bajos, 2002), Forum Württh (Suiza, 2002, 2003, 2013), Galleri Württh (Noruega, 2003), Art Forum Württh (Italia, 2006), Museo Württh (España, 2007), Musée Württh (Francia, 2008) y por último, la más reciente de sus sedes, el Museo Württh 2 de nuevo en la sede central alemana (2020)¹⁹. (Fig. 3)



Fig. 3. Localización de las trece sedes museísticas de arte contemporáneo del Grupo.
Fotografía: Alexrk2, *Europe blank laea location map* (2010), bajo licencia CC BY-SA 3.0.
Modificado por la autora.

¹⁹ *Art at Württh. Collection, Museum and associated galleries*. Disponible en: <https://kunstkultur.wuerth.com/artsculture/venues/associated-galleries/Associated-Galleries.php> (Fecha de consulta: 02/07/2025).

Tal y como se puede observar, nos encontramos frente a una problemática en lo que a la nomenclatura de las sedes se refiere. De los trece centros artísticos citados, cuatro se referencian como museos, otros cuatro como foros de arte y encontramos un ejemplo de cada una de las siguientes categorías: *kunsthalle*, *kulturforum*, *kunstlocatie*, *galleri* y *art room*. El motivo principal por el cual ciertos espacios reciben estas denominaciones y no son reconocidos como museos tiene que ver principalmente con dos motivos. En primer lugar, se trata de una cuestión de tamaño, ya que aquellos centros que no son lo suficientemente grandes no pueden ser considerados como museos. Esto ocurre, por ejemplo, con la sede neerlandesa de s'Hertogenbosch, que debido a contar con una superficie de 520 metros cuadrados, pasa a denominarse *Kunstlocatie*²⁰. Por otra parte, el mismo fenómeno se da cuando los centros culturales no cuentan con una exposición permanente y se dedican únicamente a la muestra de exhibiciones temporales, puesto que en estos casos tampoco se consideran instituciones museísticas, sino centros expositivos, pese a que las muestras itinerantes se compongan siempre de manera exclusiva a partir de los fondos de la colección Würth.

A partir de la iniciativa del Director General de Würth España, Juan Ramírez, se escogió Agoncillo como el lugar definitivo para erigir el museo español, impulsado especialmente por su relación con el Presidente de la Comunidad Autónoma de La Rioja. La otra opción habría sido ubicarlo en el polígono Palau-Solità i Plegamans de Barcelona, que alberga la sede principal de Würth España. Sin embargo, pese a que el museo no llegase a este municipio próximo a la ciudad condal, cabe destacar el hecho de que se creó en el mismo un pequeño jardín escultórico. Este fenómeno lo vemos en otras sedes europeas las cuales, pese a no contar con un centro museístico propio donde exhibir la colección, mantienen unos espacios propios dedicado al arte en forma de jardines escultóricos para así continuar conectando a los empleados de todas las sedes con la cultura. Con todo ello, se constituyó en 2008 la onceava sede del grupo y el segundo centro con la denominación de museo, generando una yuxtaposición entre la cultura, industria y filosofía museística del grupo²¹.

20 Extraído de la entrevista realizada a Brigitte Hoppenbrouwers, directora de Relaciones Públicas del Kunstlocatie Würth en s'Hertogenbosch (17/06/2025).

21 LINDNER, S., PALACIOS, C. "Museo Würth La Rioja, por amor al arte", *Codal*, 1, 2008, pp. 154.

3.1. Colección Würth España

Reinhold Würth heredó la empresa de su padre, tras su repentino fallecimiento en 1954. El heredero era un joven de 19 años que durante décadas concentró sus esfuerzos en ampliar y consolidar ese legado, lo que terminó desembocando en la configuración de un conglomerado empresarial con presencia en 86 países y la creación de más de 85.000 puestos de trabajo a lo largo de sus 400 sedes²². Sin embargo, el año 1972 marcó un punto de inflexión en su trayectoria personal, ya que fue entonces cuando adquirió su primera obra de arte: *Reflejo de nubes en las marismas* de Emil Nolde, hoy en día considerada el inicio de la colección. A raíz de este hecho, Würth se introdujo en el mundo artístico, asistiendo a ferias, creando contactos con artistas, galeristas e historiadores del arte y ampliando paulatinamente su colección²³. Cuatro décadas más tarde, en el año 2009, los fondos superaban las 10.000 obras; dos años después alcanzaban las 14.000 y, en 2025, son más de 22.000 piezas las que se reparten entre las diversas sedes del grupo. Este crecimiento refleja no solo la solvencia económica de la empresa y su compromiso con la adquisición de arte, sino también el constante interés por parte de Würth en compartir su patrimonio con el público.

Uno de los pilares fundamentales del pensamiento empresarial de Würth es el siguiente lema: *delegar, descentralizar y dividir*. Este principio, que ha orientado la organización funcional del grupo, defiende una división de trabajo entre las sedes centrales a nivel global, lo que ofrece una mayor productividad y ha demostrado ser efectivo en el planteamiento de trabajo²⁴. Además, este enfoque se ha visto trasladado al ámbito cultural. A través de la citada descentralización del grupo, en algunos de los países que cuentan con un organismo museístico en sus inmediateces, se ha promovido autonomía en la administración de sus fondos artísticos, bajo la supervisión y aprobación última de la comisión artística de Künzelsau. En el año 1999, Reinhold Würth comenzó a interesarse por autores españoles de la talla de Eduardo Chillida o Pablo Picasso, lo que le impulsó a contactar con el experto Kosme María de Barañano y Letamendía para comisariar la exposición *Spanische Kunst am Ende des Jahrhunderts* (Arte Español al final del siglo) en la sede principal de Künzelsau. Esta exposición supuso el origen no sólo de la Colección Würth España, sino

22 *Ibidem*, p. 152.

23 WOLFGANG, B., “Miradas, Vistas, Visiones. Reinhold Würth conversa con Wolfgang Bok” en VVAA., 75/65 – *El coleccionista, la empresa y su colección*. Catálogo de exposición, 04 marzo 2011 – 24 febrero 2013, Museo Würth La Rioja, Alemania, Künzelsau, Swiridoff, 2010, p. 39.

24 WÜRTH, R., *op. cit.*, p. 306.

también del Museo Würth La Rioja²⁵. Es una rama de la colección empresarial, pero reconocida como entidad propia, cuyo foco de interés no es exclusivamente el arte español, pues la pieza inaugural de la Colección Würth España fue *Slippery When Wet*, del escultor británico Richard Deacon. A partir de su adquisición, los fondos han aumentado atendiendo a una serie de criterios definidos, como la puesta en valor de diversas disciplinas artísticas, la inclusión de artistas consagrados internacionales y la visibilización de artistas emergentes y locales²⁶.

3.2. Narrativa museográfica y programación educativa

El Museo Würth La Rioja cuenta con un total de 3.000 metros cuadrados dedicados a la exhibición artística. Y aunque cuenta con una colección permanente distribuida entre la planta principal, la planta baja y la segunda planta, son las exhibiciones temporales el contenido esencial dentro de su programación. Estas muestras, de carácter itinerante, recorren las distintas sedes europeas del grupo. Si bien cada centro presenta configuraciones espaciales diferentes, el centro riojano, gracias a su amplitud y diafanidad, se presenta como uno de los espacios expositivos más versátiles, lo que le permite albergar un número significativo de piezas frente a otros centros que, debido a sus espacios más reducidos, se ven obligados a realizar una selección de piezas cuando reciben las muestras.

Como se ha señalado, la Colección Würth España simboliza un apéndice de la colección principal. Es por ello por lo que dispone de un fondo propio almacenado en el centro de Agoncillo, que es mostrado al público de manera permanente, pero con carácter rotatorio. La pieza icónica por excelencia es *Lily*, que funciona como “la cara del museo”. Se trata de una escultura de Manolo Valdés que, gracias a sus grandes dimensiones y su disposición en el vestíbulo central, puede ser contemplada desde todas las plantas del museo e incluso desde el exterior, convirtiéndola en un hito visual que da la bienvenida a los visitantes. La acompañan otras piezas relevantes como *Expanded Field – Hill* de Darío Urzay, una fotografía digital sobre soporte metálico concebida como obra *site-specific*, o una monumental escultura de hierro con forma de brazo, creada por Xavier Mascaró. (Fig. 4)

25 DE BARAÑANO, C., *Reintroducción a Arte español en el fin de siglo*, en *Arte Español a partir de la Colección Würth*. Catálogo de la exposición, 30 noviembre 2019 – 10 octubre 2021, Museo Würth La Rioja, Agoncillo (La Rioja), Museo Würth La Rioja, 2019.

26 LINDNER, S., PALACIOS, *op. cit.*, pp. 156-158.



Fig. 4. Vista de la planta principal del Museo Würth La Rioja. Fotografía: Paula Jaulín Lecina

De esta manera, la planta principal del museo se reserva para la muestra de exposiciones temporales, que continúan su recorrido en varias salas de la planta inferior. La primera planta, de acceso restringido, alberga las oficinas del grupo, lo que permite a los trabajadores mantener un contacto visual constante con la colección, en línea con la filosofía de Reinhold Würth de aproximar el arte al entorno laboral. Continuando con el recorrido nos trasladamos a la segunda planta, donde se muestran una selección de piezas de la colección española, tales como las esculturas de acero inoxidable de Blanca Muñoz, *Timbal* y *Azulina*, ambas de 2003, o *Cuatro Estaciones*, una serie de esculturas enmarcadas en la abstracción geométrica del artista palentino David Rodríguez Caballero.

Por último, la planta baja reserva un espacio para la muestra del núcleo de la exposición permanente, donde se desarrolla una museografía crítica que invita al visitante a una interpretación personal de las obras, libre de cartelas explicativas. Un panel inicial ofrece una serie de pautas a seguir durante el recorrido: mirar, preguntar e investigar. Con esta estrategia se busca provocar una experiencia reflexiva en el espectador, quien debe cuestionarse cómo le hace sentir el contacto directo con el arte. No obstante, para quienes deseen profundizar, el museo dispone catálogos y manuales, así como la aplicación móvil *Würth Collection*, que facilita información detallada de cada uno de los museos del grupo y sus colecciones. En esta sala se incluyen piezas como *Sitting Tattoo*

VI, una colosal escultura lumínica de Jaume Plensa, cuya contemplación se acompaña de interrogantes sugerentes: “¿Cuánto de ti muestras exteriormente?” o “¿Cómo convertirías una idea en un cuerpo volumétrico?”. A ella se suman *Vestigio Industrial*, una instalación de Miquel Navarro, *Trip Time* de Tony Oursler (2007) o *Bibliothèque avec lumière blanche* (1986) de Miquel Barceló, ofreciendo una variada selección de técnicas y soportes artísticos, reflejo de la variedad de disciplinas que conforman la colección²⁷.

Un elemento decisivo que configura la identidad visual y corporativa del grupo es el uso cromático, en particular del RAL 3020, aplicado en distintos recursos arquitectónicos. En el caso del museo riojano destaca especialmente la escalera diseñada en 2006 por el arquitecto Joaquín Sierra, que recibe el nombre de Nautilus y que, dispuesta en el vestíbulo principal del museo, constituye un perfecto ejemplo de integración cromática en el recorrido expositivo y sirve como balcón para poder observar los diferentes espacios abiertos del atrio. Además, al conectar los distintos niveles del museo, se alza como un símbolo de conexión entre arte y discurso institucional. (Fig. 5)



Fig. 5. Vista panorámica del interior del Museo Würth La Rioja desde la segunda planta. Fotografía: Paula Jaulín Lecina

²⁷ RAMÍREZ, J., WEBER, C. (eds.), *Figura humana y abstracción*. Catálogo de la exposición, 7 septiembre 2007 – 16 marzo 2008, Museo Würth La Rioja, Agonicllo, Cambridge, Swiridoff Verlag, 2007.

Por último, en esta planta principal se encuentran otros espacios culturales integrados en la programación museística. El auditorio acoge de manera regular actividades públicas, tanto promovidas por la empresa como por agentes externos, ya que su uso se ofrece gratuitamente. Asimismo,

Por último, el museo dispone de un área específica dedicada al ámbito didáctico, uno de los pilares fundamentales del proyecto. En este espacio se desarrolla una amplia programación educativa, centrada especialmente en las visitas de grupos escolares, quienes no solo acceden al contenido cultural, sino que también realizan visitas a la fábrica y al centro logístico. Así, se establece un recorrido completo a través de los dos grandes ejes de la compañía: cultura e industria. Tanto la entrada al museo como todas estas actividades son gratuitas, en armonía con el espíritu filantrópico de Reinhold Würth, quien ha manifestado reiteradamente su deseo de devolver a la sociedad parte de los beneficios obtenidos gracias a ella²⁸.

3.3. Arquitectura y paisajismo

Como se ha señalado en apartados anteriores, la arquitectura de un museo corporativo supone un reflejo de la seña de identidad de la empresa y los valores que esta desea mostrar a la sociedad. Igual que ocurre en el resto de los centros del grupo, en el Museo Würth La Rioja, diseñado por el arquitecto Enric Henri, se observan múltiples ejemplos de esta relación entre arquitectura e imagen institucional. Destacan especialmente dos elementos: su emplazamiento dentro del edificio empresarial y próximo al almacén logístico y la gran bóveda acristalada de 1.400 metros cuadrados que envuelve al museo.

En primer lugar, este cerramiento de vidrio no solo permite la abundante entrada de luz natural, generando un ambiente luminoso y acogedor en el que disfrutar de la visita, sino que refuerza la conexión física y visual entre arte y trabajo. Hacia el norte, el museo se orienta en dirección a los edificios logísticos, subrayando así la interacción entre colección y trabajadores; mientras que, hacia la zona sur, conecta con la entrada al polígono industrial, invitando al público a adentrarse en el museo y descubrir el resto de las piezas. La bóveda, ejecutada por Ingeniería Torrella, se concibió mediante un innovador sistema de fijación de placas acristaladas, denominadas “garra”, del cual se conserva un

28 Extraído de la entrevista realizada a Laura Peña Ibáñez, coordinadora cultural del Museo Würth La Rioja. (17/05/2024)

ejemplar expuesto en el recorrido museográfico de la segunda planta como si de una pieza más de la colección se tratase²⁹.

El jardín escultórico que rodea al edificio constituye no solo un espacio de transición entre arte y naturaleza, sino también una prolongación de la colección artística al exterior. Desde el interior del museo, la citada quinta pared acristalada permite mantener una relación constante con el paisaje exterior a lo largo del recorrido. A lo largo de sus 12.000 metros cuadrados, los diseñadores paisajísticos, Pablo Serrano y Blanca Elorduy, buscaron evocar la propia naturaleza a través de líneas irregulares que recordasen a ramas y hojas, pero sin perder con ello la armonía de un diseño cuidado. El resultado fue un espacio equilibrado, combinando volúmenes de madera, árboles y pasarelas de hormigón pensadas para el paseo, la contemplación y el descanso. Además, se incorporó el elemento del agua mediante un pequeño lago que conecta físicamente el museo con el almacén logístico, favoreciendo la integración entre arte e industria gracias a una transición natural y equilibrada³⁰. A los pies de este lago se dispone el conjunto escultórico *Conversación*, de Félix Reyes, compuesto por tres figuras femeninas que se sientan en un banco, invitando al público a compartir ese gesto (Fig. 6).



Fig. 6. Edificios logísticos a la izquierda y Museo Würth a la derecha, separados por el jardín escultórico. Fotografía: Paula Jaulín Lecina

29 KNAPP, G., SMITH, A. *op. cit.*, pp. 253-260.

30 SERRANO, P., "Jardín del Museo Würth. La Rioja. España", *Paisea: revista de paisajismo*, nº 19, 2011, pp. 26-29.

Distribuidas por el resto del jardín, encontramos otras obras de la colección, como *Calibres* (2016) de Miquel Navarro, un ejemplo característico de sus composiciones metálicas. Cabe mencionar también *Vacío del cilindro 20*, del barcelonés Ramón Cerezo, una pieza especialmente significativa en la que el vacío adquiere protagonismo y sirve como un volumen que configura una perspectiva tridimensional. Completando esta representación del panorama artístico español, nos encontramos con obras de Koldobika Jauregi y Blanca Muñoz. El primero está presente a través de *Kantu ixila* y *Kantu ixila X*, ambas realizadas en 2006 en mármol gris de Lastur, y que reflexionan sobre cuestiones filosóficas acerca del ser y el destino, fruto de la influencia en el artista de la filosofía *zen*. Por su parte, Muñoz incorpora en su escultura el lenguaje geométrico dotado de un gran dinamismo, como en *Espacio negativo* (1997), que se sitúa junto a la entrada principal del museo (Fig. 7). El recorrido por el jardín concluye en el ala este con *The Three of Us*, una obra *site-specific* del británico Richard Deacon, quien visitó el polígono de Agoncillo antes de que el museo fuese inaugurado y escogió este lugar de forma deliberada. Su intención era la de orientar la cara frontal de la pieza hacia el comedor de los empleados, lo que se sitúa en sintonía con los valores de la empresa³¹.



Fig. 7. Vista del jardín escultórico, ubicado frente a las inmediaciones empresariales del Grupo Würth. Fotografía: Paula Jaulín Lecina

31 RAMÍREZ, J., WEBER, C. (eds), *op. cit.*

Este museo constituye un caso paradigmático de integración no sólo entre paisaje y arquitectura, sino también entre paisaje y arte. Esto fenómeno se consigue gracias a *Expanded Field – Hill (Proyecto Würth)*, creada por el artista vasco Darío Urzay en 2007. Mientras que desde la zona norte se contempla el jardín escultórico gracias a la bóveda de cristal, al sur se divisa Cerro Cuestarrón, inspiración directa de esta obra. Concebida *ex profeso* para este lugar, la pieza de Urzay establece un diálogo explícito con la colina. *Proyecto Würth* forma parte de la serie *Topogramas*, en la que Urzay, como parte del proceso artístico, selecciona un territorio concreto sobre el que toma fotografías y recolecta materiales que luego incorpora en las obras. Estas imágenes son intervenidas digitalmente, alterando sus colores y formas, para después aplicar una última capa de óleo y resina, que genera un efecto espejo y protege la superficie de la luz solar. Pese a que la obra recuerde a una composición abstracta, en realidad representa la morfología del cerro, hasta el punto de incluir su mapa topográfico a modo de firma³².

Para Urzay, la disposición de la pieza era un elemento crucial. Mientras que en un primer momento, debido al diseño espacial del museo, el vestíbulo obligaba a colocarla de espaldas al cerro, el artista exigió la reconfiguración del espacio para poder permitir su orientación directa hacia el paisaje. Como resultado, se aumentó la conexión ya existente entre interior y exterior para ir un paso más allá, incorporando el paisaje directamente en una obra de la Colección Würth España.³³

4. CONCLUSIONES

En conjunto, el Grupo Würth y su red museística representan un ejemplo paradigmático de convergencia entre iniciativa empresarial, compromiso social y mecenazgo artístico. Este modelo trasciende la noción tradicional conocida hasta el momento de museos corporativos, ofreciendo una alternativa innovadora que sitúa al grupo como un pionero en la integración del arte dentro de la identidad empresarial.

La continua expansión de su red museística con la apertura de nuevas sedes, la más reciente inaugurada en 2020, pone de manifiesto el continuo compromiso del grupo con el arte y la filantropía, lo cual augura un futuro prometedor en esta forma de oferta cultural impulsada desde el ámbito privado. En este

³² *Ibidem*.

³³ Extraído de la entrevista realizada a Laura Peña Ibáñez, coordinadora cultural del Museo Würth La Rioja. (17/05/2024)

contexto, el Museo Würth La Rioja destaca especialmente dentro del panorama nacional. Su consolidada y laboriosa programación artística y educativa ha contribuido a situar el municipio de Agoncillo como un punto de referencia dentro del ámbito del arte contemporáneo en España.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAM, G., *The Rise and Rise of the Private Art Museum*. London, Lund Humphries, 2021.
- DANILOV, J. V., *Corporate Museums, Galleries, and Visitor Centers: A Directory*. Greenwood Press, New York, Westport, CT, 1991.
- DANILOV, J. V., *A planning Guide for Corporate Museums, Galleries, and Visitors Centers*, New York, Greenwood Press, Westport, CT, 1992.
- DE BARAÑANO, C., *Reintroducción a Arte español en el fin de siglo*, en *Arte Español a partir de la Colección Würth*. Catálogo de la exposición, 30 noviembre 2019 – 10 octubre 2021, Museo Würth La Rioja, Agoncillo (La Rioja), Museo Würth La Rioja, 2019.
- ELSEN-SCHWEDLER, B., WEBER, S., WÜRTH, R. *Würth and the Arts. A Company's Commitment to Culture* Künzelsau, Swiridoff Verlag, 1997.
- KATARZYNA PIATKOWSKA, K., "The Corporate Museum: A new Type of Museum Created as a Component of Marketing Company", *The International Journal of The Inclusive Musuem*, vol. 6, Issue II, 2014, pp. 29-37.
- KNAPP, G., SMITH, A., *Building for the World. Architecture at Würth. Bauewn für die Welt. Architektur bei Würth*, Künzelsau, Swiridoff Verlag, 2001.
- KNAPP, G., SMITH, A., *Building for the World 2. Arquitecture at Würth. Bauen für die Welt 2, Architektur bei Würth*, Künzelsau, Swiridoff Verlag, 2020.
- LINDNER, S., PALACIOS, C. "Museo Würth La Rioja, por amor al arte", *Codal*, 1, 2008, pp. 151-166.
- LORENTE, J.P., *Los museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico*, Gijón, Trea, 2008, pp. 114-126.
- NISSLEY, N., CASEY, A., "The Politics of the Exhibition: Viewing Corporate Museums Through the Paradigmatic Lens of Organizational Memory", *British Journal of Management*, vol. 13, 2002, pp. 35-45.
- RAMÍREZ, J., WEBER, C. (eds), *Figura humana y abstracción*. Catálogo de la exposición, 7 septiembre 2007 – 16 marzo 2008, Museo Würth La Rioja, Agoncillo, Cambridge, Swiridoff Verlag, 2007.

- SERRANO, P., “Jardín del Museo Würth. La Rioja. España”, *Paisea: revista de paisajismo*, nº 19, 2011, pp. 26-29.
- VELTHUIS, O., KOLVE, K., AENGENHEYSER, J., FRIEDMANN-ROZENBAUM, A., GERA, M., ZHANG, M., *Beyond The Global Boom: Private Art Museums in the 21st Century*, Amsterdam, University of Amsterdam, 2023.
- WALKER, G. (2019). *The private collector's museum. Public good versus private gain*, London, Routledge, pp. 143-169.
- WEBER, C. S., “75/65/40/20: Pasajes de una época”, VVAA., 75/65 – *El coleccionista, la empresa y su colección*. Catálogo de exposición, 04 marzo 2011 – 24 febrero 2013, Museo Würth La Rioja, Alemania, Künzelsau, Swiridoff, 2010, pp. 13-20.
- WOLFGANG, B., “Miradas, Vistas, Visiones. Reinhold Würth conversa con Wolfgang Bok”, en VVAA., 75/65 – *El coleccionista, la empresa y su colección*. Catálogo de exposición, 04 marzo 2011 – 24 febrero 2013, Museo Würth La Rioja, Alemania, Künzelsau, Swiridoff, 2010, pp. 20-49.
- WÜRTH, R., *Management Culture: the Secret of Success. An Entrepreneur Takes Stock*, Frankfurt, Campus Verlag, 1995.

Paula Jaulín Lecina

Universidad de Zaragoza
<https://orcid.org/0000-0002-3642-127X>.
pjaulin@unizar.es



**UN MUSEO EN CONEXIÓN PERMANENTE CON LA CULTURA
CONTEMPORÁNEA Y LA CIUDAD. EL CENTRO DE ARTE
Y NATURALEZA DE HUESCA**

**A MUSEUM IN PERMANENT CONNECTION WITH
CONTEMPORARY CULTURE AND THE CITY. THE HUESCA
CENTRE FOR ART AND NATURE**

NATALIA JUAN GARCÍA
Universidad de Zaragoza

Recibido: 16/06/2025 / Aceptado: 09/12/2025

RESUMEN

Este texto analiza la trayectoria del Centro de Arte y Naturaleza ubicado en Huesca con el fin de determinar cómo su relación con el paisaje está presente, no solo en la colección que conserva, sino en las obras artísticas *site specific* que promueve y se irradian por el territorio. La justificación de este análisis se debe a que próximamente esta institución museística cumplirá dos décadas, por lo que el objetivo se centra en conocer su evolución y trascendencia. Para ello, se ha seguido una metodología basada en el estudio de fuentes bibliográficas, vaciado de hemeroteca, entrevistas y, por supuesto, la participación activa en sus diversas actividades, lo que permite llegar a conclusiones sobre cómo este lugar se encuentra en conexión permanente con la naturaleza y la ciudad a través del arte.

Palabras clave: museo, colección, naturaleza, territorio, intervención.

ABSTRACT

This text analyzes the trajectory of the Center for Art and Nature located in Huesca in order to determine how its relationship with the landscape is present, not only in the collection it preserves, but in the artistic works that it promotes and which radiate through the territory. The reason for this analysis is that soon this museum institution will complete its two decades, so the objective is to know its evolution and significance. To this end, we ought to follow a methodology based on the study of bibliographical sources, emptying of archives, interviews and, of course, the active participation in its various activities which allow to reach conclusions about how this place is in permanent connection with nature and the city through art.

Keywords: museum, collection, nature, territory, intervention.

1. INTRODUCCIÓN

Si existe una institución museística que responde bien al concepto de imbricación en el territorio, es el CDAN¹. Este *Centro de Arte y Naturaleza* ubicado en las afueras de la ciudad de Huesca nació, creció y sigue evolucionando vinculado al concepto de la intervención artística en el paisaje. Una filosofía que se plasma no solo en el origen de su colección y la temática de sus exposiciones temporales, sino también en toda la didáctica y las actividades que emanan de su seno, incluidas las jornadas², cursos³, talleres para adultos⁴, talleres

1 Este artículo es parte del trabajo desarrollado dentro del proyecto de I+D+i *Museos de arte contemporáneo en España: su engarce territorial e internacional* (PID2022-139553NB-I00) financiado por MCIN/ AEI/10.13039/501100011033/ y FEDER: "Una manera de hacer Europa".

2 El CDAN organiza a lo largo del año numerosas jornadas de gran impacto científico y enorme repercusión social como son, por ejemplo, las últimas organizadas bajo el título *Nuevas maneras de habitar*, que se celebraron el 25 y el 26 de octubre de 2024 y contaron con un potente programa que puede consultarse en <https://www.cdan.es/jornadas-nuevas-maneras-de-habitar/>

3 Junto con la Universidad Internacional Menéndez Pelayo se realizan cursos relacionados con la temática de sus exposiciones temporales, como el último titulado *Jardines vivos. Jardines de papel* organizado durante los días 16 y 17 de mayo de 2025. Más información en <https://www.cdan.es/jardines-vivosjardinesdepapel/>.

4 Es el caso, por ejemplo, del taller de ilustración botánica realizado por la doctora en Biología e ilustradora científica Iara Chapuis dentro del ciclo *Universo Jardín*. En relación a este ciclo se organizó un taller en el torno a las acciones que el CDAN plantea en torno al conocimiento, al estudio, la observación y la difusión del propio jardín del CDAN. Se realizaron cuatro talleres diferentes, destinados a personas interesadas en la botánica que se acercan a ella a través de la ilustración científica y naturalista durante las cuatro estaciones del año. Cada taller giraba en torno a una temática diferente vinculada con la flora del jardín del CDAN, que era el escenario de los cambios estacionales en la vegetación. Más información en <https://www.cdan.es/ciclo-de-talleres-de-ilustracion-con-la-biologa-e-ilustradora-cientifica-iaara-chapuis/>

didácticos para familias dirigidos a un público infantil⁵, publicación de actas⁶, un programa de radio⁷ y hasta un club de lectura propio⁸. A punto de cumplir veinte años desde que sus puertas abriesen, es momento de hacer una reflexión con la ponderación que otorga el tiempo sobre una institución museística con clara vocación de ser un ‘tercer lugar’, en palabras del sociólogo estadounidense Ray Oldenburg, esto es, un sitio al que acudir a reflexionar sobre las relaciones entre creación artística y la cultura contemporánea. A lo largo de estas dos décadas ha sorteado numerosos impedimentos y muchas más dificultades, pero lo ha conseguido. El CDAN tiene una orientación rizomática, pues no solo genera, sino que fomenta la creación de arte contemporáneo, y no lo hace en un único espacio (los sinuosos muros proyectados por Rafael Moneo), sino que produce brotes a través de todas las piezas que hay diseminadas en el territorio de la provincia fusionando arte y paisaje lo que, sin duda, construye su engarce en el territorio con unas raíces profundas que parten de una semilla inicial.

2. EL ORIGEN DE TODO

El paisaje y la naturaleza están presentes no solo en la obra pictórica de José Beulas —el germen del que surge el CDAN—, sino en la propia colección que atesoró el pintor de origen catalán a lo largo de su vida, por lo que hilo conductor orbita alrededor de estos dos conceptos⁹.

El *Centro de Arte y Naturaleza* es una institución museística que tiene forma jurídica de Fundación con el apellido del pintor. Se gestiona a través de un patronato, una entidad sin ánimo de lucro, compuesto por un triunvirato formado por el Gobierno de Aragón, la Diputación Provincial de Huesca y el

5 La didáctica es uno de los pilares del CDAN, con especial mención en las actividades dirigidas a un público infantil, cuya difusión se realiza a través de agendas culturales como RADAR <https://radar-huesca.es/eventos/taller-de-familias-nuevas-maneras-de-habitar-3/>

6 Las últimas actas, publicadas bajo el título *La transformación contemporánea del territorio*, CDAN, Huesca, 2024, recogen por escrito las ponencias que tuvieron lugar en el curso organizado por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en el CDAN los días 28 y 29 de septiembre de 2023 bajo el título ‘La transformación contemporánea del territorio. La sostenibilidad y la puesta en valor de los paisajes culturales como ejes de intervención’.

7 Sobre los podcasts de radio CDAN, consúltese este link <https://www.cdan.es/radio-cdan-nuevo-podcast-de-investigacion-meterse-en-un-jardin/>.

8 Y sobre el Club de lectura, véase <https://www.cdan.es/nace-el-club-de-lectura-del-cdan-un-espacio-para-pensar-el-arte-desde-la-literatura/>

9 Una reflexión sobre los museos de artistas puede consultarse en LORENTE, Jesús Pedro, “Museos monográficos dedicados a artistas del siglo XIX: las galerías *d’auteur* como referentes de distritos culturales”, en MARTÍNEZ PLAZA, Pedro J. (coord.), *Las donaciones y legados de los museos españoles de titularidad pública. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2023, pp. 35-44.

Ayuntamiento de la capital oscense, esto es, tres instituciones públicas. Este patronato está integrado por veintitrés miembros que son sustituidos cada vez que hay elecciones autonómicas y municipales, con lo que esto significa. Afortunadamente, el personal del CDAN no cambia, aunque vive en permanente inestabilidad, pues permanece pendiente a los virajes de rumbo y las diferentes dinámicas que surgen desde “arriba”. Las tres instituciones colaboran económicamente en su mantenimiento, aunque la que más capital aporta es la primera, esto es, la Diputación General de Aragón. En un primer momento también hubo participación privada de algunos patronos de la Fundación, como fue el caso de Enate y Nozaleda, que siguen vinculados al CDAN con colaboraciones. Esta Fundación fue la que encargó a Rafael Moneo la construcción de un edificio que se inauguró el 27 de enero de 2006¹⁰, pero el proyecto tiene un largo recorrido que viene de mucho más atrás.



Figura 1. Imagen del 27 de enero de 2006 inauguración del CDAN con Marcelino Iglesias, Presidente del Gobierno de Aragón (1999-2011) que conversa con Teresa Luesma (izquierda), José Beulas, Eva Almunia (Consejera de Educación, Cultura y Deporte) y el alcalde de Huesca Fernando Elboj (derecha). Fuente: Archivo CDAN. Fotógrafo Pablo Otín con autorización del CDAN para su publicación.

¹⁰ MONTSERRAT, Concha, “Huesca abre el Centro de Arte y Naturaleza. El museo, proyectado por Rafael Moneo, acoge el legado de José Beulas”, *El País*, 28/01/2006 https://elpais.com/diario/2006/01/28/cultura/1138402805_850215.html

3. DE LA COLECCIÓN PARTICULAR DE UN ARTISTA A UN CENTRO PÚBLICO DE ARTE Y NATURALEZA

José Beulas no es un artista local que haya impulsado la creación de un museo de arte de su propia trayectoria en su ciudad natal (como ocurre en tantas ocasiones en los centros de arte contemporáneo en nuestro país), sino que fue oscense de adopción, y en el CDAN nunca ha existido una exposición permanente de sus propias creaciones. Huesca fue el lugar en el que Beulas residió hasta su muerte en 2017. Nació noventa y seis años antes en un pequeño pueblo gerundense llamado Santa Coloma de Farners, pero, vericuetos del destino, fue destinado a cumplir el servicio militar en la capital altoaragonesa en el año 1942. En esta pequeña ciudad de provincia se sintió como en casa, y decidió instalarse definitivamente cuando se casó cuatro años más tarde con María Sarrate. Un año después de su matrimonio obtuvo una beca de la Diputación Provincial de Huesca y el Ayuntamiento de la ciudad. Esta beca obtenida en su juventud le permitió ingresar en la Escuela de Bellas Artes de la Real Academia de San Fernando de Madrid, donde no solo se formó, sino que le facilitó entrar en contacto con artistas y creadores con los que mantendría contacto toda su vida¹¹. Además, desde esta institución pudo seguir su formación artística al obtener otra beca para residir y formarse en la Academia Española de Bellas Artes en Roma, todo lo cual le llevó a convertirse en el pintor paisajista que fue y cuya temática no abandonó durante toda su trayectoria. La gratitud que recibió de la primera beca oscense nunca la olvidó; todo lo contrario: se sintió tan agradecido por aquella concesión que, décadas más tarde, ya en 1991, quiso devolver a la ciudad lo recibido en forma de legado patrimonial.

El matrimonio Beulas-Sarrate decidió donar a la ciudad de Huesca la colección de arte contemporáneo que habían venido atesorando desde los años cincuenta. La donación se hizo a goteo. Así, la primera cesión se produjo entre 1991-1992, e incluía veintiocho obras de la época de formación del propio pintor y sesenta y dos piezas escultóricas de artistas españoles de mediados del siglo XX. Al año siguiente se produjo otra donación formada por veintiocho tapices, obra sobre papel y sesenta y cuatro obras de pintura española de artistas del siglo XX. A partir de estas dos actuaciones, el Ayuntamiento de la ciudad promovió que se constituyese la Fundación Beulas que, finalmente, vio la luz en el año 1999. El acuerdo al que llegó el patronato de la Fundación en este concierto público-privado incluía el terreno donde se emplazaba la vivienda y

11 Como consecuencia de estas becas entró en contacto con creadores importantes del panorama artístico de nuestro país, como Francisco Echaz, Reyes Torrent, Joaquín García Donaire o César Montaña, de quienes adquirió piezas para su propia colección de arte.

el taller-estudio, determinando que el artista los tendría en usufructo hasta su fallecimiento, momento en el que pasarían a ser propiedad del Ayuntamiento de Huesca.

La tercera donación tuvo lugar un año después de que el CDAN hubiese abierto sus puertas. Así, en 2007 se donaron cuarenta obras de la colección particular y, dos años después, ocurrió lo mismo con todo el archivo documental, que incluye fotografías, documentos, prensa, variada correspondencia, publicaciones libros, dibujos de su etapa de formación, carteles y una infinidad de objetos personales. En 2013 donó cuatro tapices, y su última donación en vida fue en el mismo año en el que falleció, 2017, cuando entregó dos óleos, seis acuarelas, cincuenta y tres serigrafías, quince grabados y diecisiete *carborundums* de su propia autoría. A partir de su fallecimiento, el Ayuntamiento de la ciudad se convirtió en el propietario de la finca, incluida su vivienda, realizada por Victorián Benosa, y el estudio diseñado por García de Paredes. Desde entonces el consistorio oscense está pensando qué hacer con estas edificaciones, cómo dotarlas de un uso público ciudadano y que se cumplan los deseos de su antiguo propietario. Que en los últimos días de 2024 el CDAN haya sido el único centro de arte aragonés propuesto por el Ministerio de Cultura en sus ‘Ayudas para la producción de proyectos artísticos en residencia’¹² hace pensar que van a soplar mejores vientos para estas edificaciones, que se hallan cerradas a cal y canto desde que falleció José Beulas. Y no será porque desde el *Centro de Arte y Naturaleza* no se hayan pensado propuestas y no se hayan planteado ideas para buscar adecuada solución a esta situación¹³.

4. ENGARCE CON EL LUGAR

Con todo lo dicho anteriormente, se entiende que el nacimiento del CDAN se ubique donde está. Tratándose de un *Centro de Arte y Naturaleza* no parece que tuviera mucho sentido que se dispusiera en el centro de la ciudad, sino que era más coherente que se encontrara lo más cerca posible del entorno natural. Que el CDAN se sitúe físicamente en una finca situada en el camino Cruz del Palmo, y no en otro lugar, se debe a la propia existencia del taller y la residencia de este pintor paisajista rodeada de un inmenso jardín. Esa propiedad, de casi

¹² <https://culturadearagon.es/noticias/el-cdan-unico-centro-de-arte-aragones-propuesto-por-el-ministerio-de-cultura-en-sus-ayudas-para-la-produccion-de-proyectos-artisticos-en-residencia/>

¹³ Así se plasma en la prensa, como puede leerse en MAZA, Ana Rosa, “Un espacio onírico accesible y un anhelo por cumplir”, *Diario del Altoaragón*, Huesca <https://www.diariodelaltoaragon.es/noticias/huesca/2024/05/19/un-espacio-onirico-accesible-y-un-anhelo-por-cumplir-1734863-daa.html>

diez hectáreas, situada a las afueras de Huesca, fue el sitio determinado para crear un espacio museístico en el que poder exponer la colección que Beulas adquirió con su esposa. Si bien esta cercanía a la naturaleza no resulta muy operativa para sus visitantes, pues los habitantes de esta pequeña capital de provincia tienen a gala como máxima ciudadana que ‘en Huesca no hay distancias’, parece, sin embargo, que supone una frontera casi infranqueable el desplazarse a este centro de arte contemporáneo, que tendría más visitantes foráneos que oscenses si no fuera por la intensa actividad didáctica y divulgativa que ofrece¹⁴. Con todo, y salvada la distancia física (que no de vinculación con la sociedad, que es algo que se mantiene), el CDAN se ha convertido en una referencia del arte contemporáneo que ha pasado por diferentes fases en su gestión.



Figura 2. Detalle de una de las piezas que componen la exposición titulada *Jardín de tinta y trazo* de Iara Chapuis y Marlen López en la sala 2 dentro de la exposición Gilles Clément sobre *Jardines de pape* que puede verse en el CDAN hasta el 11 de enero de 2026. Fotografía: Natalia Juan, con autorización del CDAN para su publicación.

14 El CDAN organiza los llamados paseos botánicos, en los que la ciudadanía puede inscribirse a través de la *web* de la oficina de turismo del ayuntamiento de Huesca. El fin no es solo llegar al CDAN (objetivo último para poder visitar su exposición), sino el recorrido de su camino para llegar hasta él observando la naturaleza. Véase GARCÍA MAICAS, Isabel, “Huesca descubre los edificios y esculturas ocultos tras los setos en la finca de Beulas”, en <https://www.heraldo.es/noticias/ocio-y-cultura/2022/01/24/huesca-descubre-edificios-y-esculturas-ocultos-finca-jose-beulas-1548237.html>

5. LA GESTIÓN MUSEÍSTICA DEL CDAN

El *Centro de Arte y Naturaleza* fue dirigido en su primera época por Teresa Luesma (2005-2012), recogiendo el testigo de un proyecto previo impulsado desde el año 1994 por la Diputación Provincial de Huesca donde ella era técnico de cultura (y a donde regresó tras su paso por el CDAN), denominado *Arte y Naturaleza*. El objetivo de aquel programa era contribuir al enriquecimiento del tejido patrimonial natural y cultural del territorio a partir de dos grandes actuaciones. Por un lado, mediante el encargo de obras de arte contemporáneo en la provincia de Huesca, cuya instalación dio como resultado una colección-itinerario de artistas internacionales. Por otro, la puesta en marcha de un proyecto pionero sustentado en un importante marco teórico pilotado y bien trabajado por Javier Maderuelo, catedrático de Arquitectura del Paisaje de la Universidad de Alcalá de Henares, que contribuyó a enriquecer el pensamiento contemporáneo del arte y la cultura, tal y como quedó recogido en cinco publicaciones, iniciadas en 1995 y finalizadas en 1999, que a día de hoy siguen siendo míticas¹⁵ y todo un referente para la disciplina.

Desde mediados de la década de los noventa fueron celebrándose cursos especializados e invitaciones a artistas reconocidos por su relación con la naturaleza. La institución provincial apostó por el desarrollo de obras *site-specific*, esto es, prácticas artísticas pensadas para un lugar concreto, que estuvieran relacionadas con la idiosincrasia del paisaje altoaragonés. Estamos hablando de auténticos precursores del *land art* como los británicos Richard Long o David Nash, el alemán Ulrich Rückriem, el irano-estadounidense Siah Armajani o el hispano-brasileño Fernando Casás quienes crearon obras que hoy resultan icónicas, se han quedado en el territorio y resultan todo un referente de la práctica artística contemporánea.

Así, la que fuera la primera directora, Teresa Luesma, concibió el CDAN como el resultado de todo el bagaje intelectual puesto en marcha desde hacía años en la Diputación Provincial de Huesca. Por ello, cuando se inauguró en 2006 el *Centro de Arte y Naturaleza* se convirtió inmediatamente en un espacio que era mucho más que un lugar con carácter expositivo donde, además, se conservaba una importante colección propia de arte contemporáneo, que llegó a destacar por la relevancia que otorgó a las áreas de Didáctica, Comunicación e Investigación. Tanto es así que, a los cuatro meses de su inauguración, y con motivo del Día Internacional de los Museos, el 18 de mayo de 2006 abrió sus puertas también el INDOC, que llevaba por aquel entonces un largo apellido:

15 MADERUELO, Javier, *Arte y Naturaleza. Actas, n.º 1*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1995.

“Centro de documentación sobre las relaciones entre arte, naturaleza y paisaje”, que es el servicio de atención a la comunidad investigadora en todo lo relativo a la temática sobre arte público, arte y naturaleza, estudios sobre paisaje que extienden su línea de trabajo mediante proyectos con otros centros nacionales e internacionales, así como con diversos colectivos sociales. Por esto, y por muchas otras razones, la primera etapa del *Centro de Arte y Naturaleza* fue muy positiva para esta institución (pensando siempre que lo mejor está por venir) y se caracterizó por la excelencia de su programación, numerosas actividades y sus publicaciones científicas.

La segunda etapa del CDAN se vivió tras las elecciones autonómicas, que provocaron un cambio en la dirección encabezada por Antonio González (2012-2016). Este gestor cultural venía de dirigir el Centro Dramático de Aragón (2008-2012) y, al llegar al CDAN, tuvo que enfrentarse a un abrupto recorte presupuestario (que se redujo en un 40%) como consecuencia de la crisis económica¹⁶. La situación fue tan dramática para el Centro que se llegaron a anular servicios claves de primer nivel como, entre otros, el INDOC, el cual, cuando se iban a cumplir los 15 años de su apertura, no solo no fue objeto de la oportuna celebración, sino que llegó a desaparecer hasta que, en 2019, tres años después, volviera a activarse, dotándose de la necesaria plantilla, con el tercer y último director que ha tenido el Centro de Arte y Naturaleza, Juan Guardiola (2016-2021). Desde entonces, el CDAN sigue con un rumbo fijo, pero sin patrón que dirija el barco. Es la propia tripulación, que se guía por su propio sextante, la encargada de llevarlo a buen puerto.

Frente a la carencia de la figura institucional de dirección hay que subrayar que una de las principales fortalezas del CDAN es que su colección va más allá de las paredes onduladas del edificio de Moneo, pues las obras se irradian por todo el territorio de la provincia en todo su abanico de posibilidades, lo que conecta con la audiencia tanto local como internacional. De hecho, tiene obra depositada en diferentes lugares de la provincia. Uno de ellos es el Museo de Dibujo Julio Gavín (MUDDI), ubicado en un pueblecito de montaña llamado Larrés, con el que el CDAN estrecha vínculos de diferentes maneras, y donde tiene en depósito 10 obras sobre papel¹⁷. También tiene en depósito dos obras

16 Así se recogió en la prensa del momento: <https://www.heraldo.es/noticias/aragon/huesca/2012/02/28/el-patronato-del-cdan-destituye-la-actual-directora-178292-2261127.html>

17 Sobre el Muddi véase LORENTE, Jesús Pedro, “Un museo de arte contemporáneo español singular: el Museo de Dibujo Julio Gavín (MUDDI), en el castillo de Larrés”, en JUAN GARCÍA, Natalia y JUBERÍAS GRACIA, Guillermo (eds.), *Lugares para la memoria: la percepción del patrimonio y su musealización en los Pirineos*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses (Diputación Provincial de Huesca), 2023, pp. 79-93.

de arte antiguo y temática religiosa de Ramón Bayeu en el Museo de Huesca, así como dos obras en el Museo Diocesano de Huesca, una pintura con temática de la Santa Faz en el obispado de Gerona, otra pintura en el Ayuntamiento de Huesca y una pieza escultórica de David Nash en la Diputación Provincial de Huesca.



Figura 3. Dos obras propiedad de la colección del CDAn que se hayan cedidas para la exposición permanente del Museo de Dibujo Julio Gavín de Larrés. Fotografía: Natalia Juan, con autorización del MUDDI y CDAN para su publicación.

El despliegue de intervenciones artísticas abarca diferentes accidentes geográficos, que van desde las faldas de las montañas, donde se instaló en 1994 *A circle in Huesca* de Richard Long en La Maladeta, el primer *site specific* que tuvo Huesca antes incluso de soñar con la creación del CDAN, pasando por la obra *Árboles como arqueología* de Fernando Casás, de 2003, ubicada en el escarpado desfiladero del desierto de Monegros en Piracés, hasta llegar a las piezas promovidas ya desde el CDAN, como es el caso de *As árvores florescem em Huesca*, que realizó Alberto Carneiro en 2006 y se plantó en la chopera de una barranquera del valle del Belsué.

Con la provincia de Huesca como espacio de trabajo está claro, y no hay duda, el compromiso del engarce con el territorio que respalda a este centro de arte. Si las obras salen al exterior, ¿cómo no lo van a hacer las actividades didácticas y de difusión que nacen desde el CDAN? Sus propuestas reclutan a quienes son capaces de disfrutar de experiencias con la naturaleza y les inducen a reflexionar con espíritu crítico sobre el mundo en el que vivimos conectando el arte contemporáneo con la sociedad. Por si fuera poco, el CDAN convocó durante cinco años –de 2007 al 2011– un concurso de piezas audiovisuales, *Instantes de paisaje*, en colaboración con la Fundación Festival de Cine de Huesca, con el fin de fomentar la idea de paisaje y la creación audiovisual o excursiones para visitar las piezas. Además, promovió las *Ayudas a la investigación María Sarrate*, que estuvieron en marcha desde 2008 hasta 2011. O las *Ayudas de la Investigación Pensar el paisaje*, convocadas los años 2010 y 2011, con el objetivo de promover los estudios sobre el paisaje en sus aspectos teóricos incitando a la redacción de trabajos de índole general que pudieran abrir caminos a otros estudios. Con título homónimo se organizaron los cursos universitarios dedicados a *Pensar el paisaje*, coordinados científicamente por Javier Maderuelo, con los que se pretendía explicar qué es el paisaje y cómo se relaciona con el pensamiento, el arte, el territorio, la historia y el patrimonio. De todos ellos queda la publicación de sus actas, editadas en colaboración con Abada, que recogen íntegramente las ponencias de los cursos monográficos como *Paisaje y pensamiento* (2006), *Paisaje y arte* (2007), *Paisaje y territorio* (2008), *Paisaje e historia* (2009), *Paisaje y patrimonio* (2010), y cuyos textos son solventes referencias bibliográficas de esta temática.

Todo lo que emana del CDAN está articulado para aproximar el conocimiento científico del arte contemporáneo que surge del propio centro a la sociedad con el fin de sensibilizar en las relaciones entre la naturaleza y el paisaje, propiciar encuentros entre artistas, comisarios e investigadores, así como fomentar la cooperación entre diferentes entidades y organizaciones, a nivel nacional e internacional. Pero es que, además, la intensa actividad de este *Centro de Arte y Naturaleza* se complementa con publicaciones, monografías de artistas y los preceptivos catálogos de las exposiciones que organizan. Con todo esto, no es extraño que el CDAN haya aparecido referenciado en el Observatorio de la Cultura de La Fundación Contemporánea¹⁸, puesto que se preocupa de tejer relaciones con otros centros similares a escala nacional e internacional, además de acometer acciones que fomenten el conocimiento mutuo de agentes artísticos.

18 RAMOS, Roberto, “El INDOC. De la investigación a la cooperación sobre arte y naturaleza”, *Clip de SEDIC, Revista de la Sociedad Española de Documentación e Información Científica*, nº 86, 2021, pp. 84-91.

Eso sin olvidar que las acciones cumplen los objetivos de la agenda 2030, en los que prima la sostenibilidad y el compromiso con el entorno y la ciudadanía y, por supuesto, la colaboración con instituciones, colectivos y (cada vez más) empresas privadas que permiten llevar a cabo los proyectos expositivos.

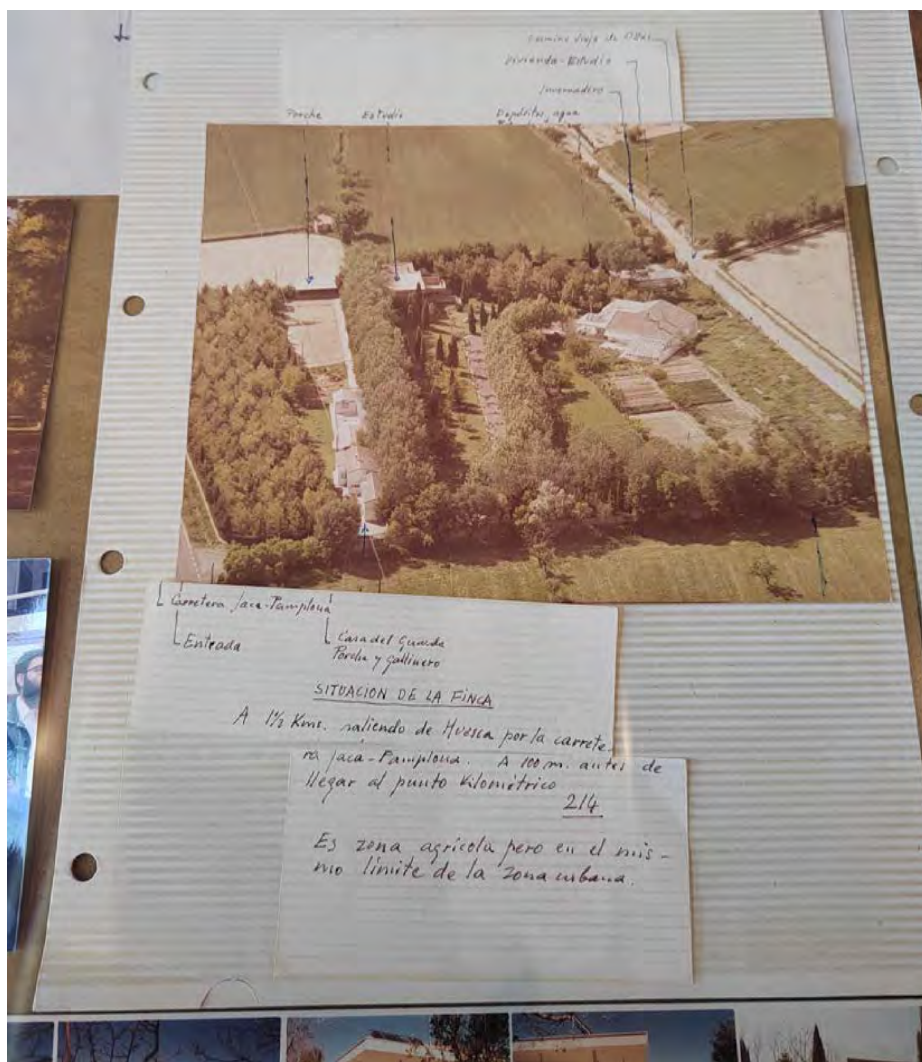


Figura 4. Documentación expuesta sobre el estudio realizado por García de Paredes y la vivienda diseñada por Victorián Benosa, que pudo verse en una vitrina del propio hall del CDAN hasta el 18 de mayo de 2025. Fotografía: Natalia Juan con autorización del CDAN para su publicación.

6. UNA FINCA Y UN JARDÍN LLENO DE ARTE

La Finca Beulas está configurada por dos edificios emblemáticos, con permiso de la obra de Moneo, que aún podrían haber sido uno más si se hubiera llevado a cabo en 2010 el estudio proyectado por el arquitecto Sixto Marín¹⁹. En esta finca se encuentra el estudio que el pintor encargó al arquitecto José María García de Paredes en 1973, a quien Beulas conoció en Roma gracias a la beca de juventud (Fig. 3). El edificio diseñado en la finca oscense reproduce la misma estructura del que ya le había realizado para El Escorial y para su casa estudio de Santa Coloma de Farnés. Años más tarde, en 1980, junto al estudio, Beulas encargó su vivienda al arquitecto oscense Victorián Benosa. Alrededor del jardín que rodea a ambos se encuentran obras de diferentes escultores como José Carrilero, Joaquín García Donaire, Eduardo Cajal²⁰ o Víctor Mira²¹, que hoy en día forman parte de la colección del CDAN. En efecto, el *Centro de Arte y Naturaleza* no solo tiene obra dispersa por toda la provincia de Huesca²², sino que alrededor del propio edificio de Rafael Moneo, del que podría decirse que es una gran escultura habitable, hay diferentes piezas artísticas que merecen tanta atención como las que se hallan a kilómetros de distancia del CDAN.

La pieza *Los novios* de Joaquín García Donaire (1922-2003) es la escultura que más próxima está al CDAN. Data del año 1995, cuando el escultor manchego, por encargo de José Beulas compañero durante su estancia en la Academia de España en Roma, realizó este grupo escultórico, que en un principio se llegó a instalar en el interior del CDAN. Esta obra ampliaba una adquirida anteriormente en el año 1958 por el pintor para instalarse en los jardines de la finca de Beulas. En su momento ya se consideró que, en un futuro, podría estar destinada a incluirse posiblemente en el Legado Beulas-Sarrate, junto con la colección de pintura y escultura donada por el pintor al Ayuntamiento de Huesca. El primer modelo de esta escultura inspirada en una escultura del Museo Etrusco de Roma fue regalado por Beulas a los reyes de España cuando estuvieron de visita en Huesca. García Donaire tiene otras obras situadas en un lateral de la vivienda del Beulas. Una es la escultura de bronce titulada *Desnudo*,

19 Para conocer más sobre el proyecto ideado por Sixto Marín para el diseño de un estudio destinado a alojar a los artistas o investigadores becados por la Fundación Beulas para el desarrollo de sus trabajos, así como para el desarrollo de distintas actividades vinculadas a dicha Fundación, véase <https://sixtomarin.com/trabajo/estudio-beulas/>

20 En el jardín de Beulas hay una pieza de Eduardo Cajal realizada en hierro pulido, que se data en el año 1989 y fue legada al Ayuntamiento de Huesca en el año 1992.

21 En el jardín de Beulas hay una pieza de Víctor Mira titulada *Natura morta*, realizada en bronce, realizada en 1983 y que fue una donación de la albacea al Ayuntamiento de Huesca en el año 2018.

22 Las obras que el CDAN tiene dispersas por el territorio de la provincia de Huesca pueden consultarse en <https://www.cdan.es/arte-y-naturaleza/>

y otra es la titulada *Maternidad*, ambas realizadas en 1960, que fueron legadas al Ayuntamiento de Huesca en 1992 para poder ser contempladas en la finca Beulas. Estas dos piezas ubicadas cerca en el jardín de la vivienda de Beulas, hasta que el consistorio no diga lo contrario, se contemplan únicamente en contadas ocasiones. Las mismas en las que pueden verse las cuatro esculturas de José Carrilero Gil, que se caracterizan por la monumentalidad y volúmenes redondos. Es el caso de dos esculturas que responden al mismo título *Mujer embarazada*, una de pie y otra sedente. Ambas se datan en 1985 y las dos fueron legadas al ayuntamiento en 1992. Una tercera escultura de José Carrilero lleva por título *Violonchelista* y fue realizada en 2001. Esta gran figura escultórica está situada en frente del acceso al estudio diseñado por Victorián Benosa y fue donada por la albacea del testamento de Beulas en el año 2018, al igual que la titulada *Areade. Ninfa de las Montañas*, que fue realizada entre 1999-2000 y que destaca no solo por el claro dominio de la técnica, el uso del material y la proporción de escala, sino también por su resultado, que demuestra el virtuosismo del autor en la práctica del oficio y del trabajo de modelado. Como se puede comprobar, las piezas de Carrilero no relatan acontecimientos históricos, ni se dedican a ensalzar épica concretas, sino que se focalizan en estados y momentos. Sus figuras se caracterizan por la fuerza de las muecas y los gestos de los rostros, la tensión de los cuerpos y su movimiento contenido.



Figura 5. Fotografías expuestas sobre el estudio realizado por García de Paredes y la vivienda diseñada por Vitorián Benosa para la finca Beulas que pudieron verse en una vitrina en la entrada del CDAN hasta el 18 de mayo de 2025. Fotografía: Natalia Juan con autorización del CDAN para su publicación.



Figura 6. Vista aérea del Cdan. Fuente: Archivo CDAN. Fotografía: Javier Romeo Frances, con autorización del CDAN para su publicación.

Una pieza que sí puede contemplarse en la visita a los jardines es la obra de Ulrich Rückrie que se ubica en el camino que une la finca Alguerdia con el edificio de Moneo, y que el propio Beulas recorría cada día cuando observaba el avance de las obras del *Centro de Arte y Naturaleza* mientras duró su construcción. Allí, a mitad del camino yergue un bloque vertical que, aunque pudiera parecer que forma parte de las ruinas de una gran estructura arquitectónica, no es así en absoluto. Las piedras verticales y las estelas han sido el tema central de la trayectoria artística de Rückrie. Esta, además, forma parte de uno de los proyectos de mayor entidad que ha realizado el artista alemán. Si bien habitualmente sus obras no tienen título, en este caso se trata de una excepción. Se titula *Estela XXI*²³, y se vincula con la instalación formada por veinte piezas ubicadas en un campo agrícola del término municipal de Abiego (en la provincia de Huesca), realizadas en 1995, y que tienen por nombre *Siglo XX*²⁴. Sin duda, es

23 La escultura *Estela XXI* del artista alemán Ulrich Rückrie fue realizada en 1995 y tiene unas medidas de 350 x 100 x 100 cm y pertenece a la colección propia del CDAN.

24 El campo de estelas situado en un campo de Abiego está formado por 20 tótems de 3,50 x 1 x 1 m. Dispuestas en una cuadrícula de 20 metros de lado y ordenadas mediante una ley combinatoria de

uno de los proyectos de mayor envergadura que ha acometido Rückriem en su dilatada trayectoria artística²⁵. Con el fin de crear un vínculo urbano con la ciudad, Rückriem decidió colocar una estela en el parque Miguel Servet de Huesca, trabajada con el mismo material (en granito rosa de Porriño en Galicia), el mismo procedimiento y las mismas dimensiones que el conjunto de Abiego, el cual, sin embargo, varía en la complejidad de su dibujo interno, en referencia a la arquitectura que la rodea. Sin embargo, la *Estela XXI*, ubicada en origen en el parque más antiguo de la ciudad, tuvo que ser trasladada. El motivo no fue otro que una enfermedad de los pinos que rodeaban a la escultura, por lo que el ayuntamiento de Huesca tuvo que remodelar la zona del parque. Su nueva localización debía ser propuesta y consensuada con el autor, pero distintas circunstancias personales del artista y diversas propuestas en el plano urbanístico impidieron tomar una decisión sobre su nuevo emplazamiento. Así todo, la estela se acabó retirando del parque Miguel Servet. En 2007, se aprobó la colocación definitiva de la *Estela XXI* en el jardín del CDAN donde, para contemplar esta pieza, hay que desplazarse y realizar un recorrido que permite comprenderla en su totalidad. La *Estela XXI* resulta distinta de las veinte estelas que se hallan en Abiego, si bien se trata de un bloque de granito, extraído de la cantera y cortado a cuña a una medida precisa, dividido en tres partes. En este caso, la parte central recibe tres cortes verticales, quedando dividida en cuatro partes iguales. Colocado de nuevo en su posición original, el bloque está hundido hasta su primera fisura horizontal. Las marcas de extracción y las líneas irregulares de fisura enfatizan la operación manual; las proporciones y la combinación de los lados entre sí acentúan la intencionalidad artística en la que seguro se detenía José Beulas en sus paseos de su vivienda al CDAN.

Otra de las obras situadas en el jardín del CDAN es la del artista (y también escritor) Per Kirkeby²⁶. Se trata de una construcción en ladrillo *Sin título*²⁷ que conecta con la obra que realizó en el pueblo de Plan en el año 2009 a medio

infinitas posibilidades que impide el cruce de sus ejes. La composición responde a un orden geométrico estricto.

25 Véase RÜCKRIEM, Ulrich, *Pirineos. Huesca. 1995*, Heinrich Ehrhardt, Textos de Alicia Chillida y José Lebrero Stals, Ostfildern-Ruit, Cantz, 1997. Esta publicación es el catálogo de la intervención realizada por el artista Ulrich Rückriem en el paisaje de la localidad de Abiego (Huesca). La obra recoge la historia del proceso de creación de la escultura, que forma parte de la Colección-Itinerario Arte y Naturaleza del CDAN, e información para su correcta difusión y estudio. Los textos se complementan con extraordinarias fotografías que permiten valorar lo que supone enmarcar esta intervención en un paisaje tan rico y variado como el de la provincia de Huesca.

26 Per Kirkeby estudió Geología en la Universidad de Copenhague y posteriormente se matriculó en la Escuela de Arte Experimental, la llamada *Ex School*, de Copenhague, donde se interesó por la pintura, el diseño gráfico, el cine en 8 mm y la *performance*.

27 La obra *Sin título* del danés Per Kirkeby data de 2009 y tiene unas dimensiones de 42 x 623 x 623 cm.

camino entre la escultura monumental y la arquitectura *sin función* que Kirkeby suele plantear no solo para lugares urbanos sino también para paisajes²⁸. Parece un edificio a medio empezar o la simulación de unas trazas arquitectónicas, pero no es ni lo uno ni lo otro. Se trata de un *site specific* ubicado al exterior del CDAN, que fue colocado con motivo de la exposición que el CDAN dedicó a Kirkeby, razón por la cual se construyó en el jardín una instalación vinculada al diseño de su intervención en Plan (Huesca).

Los motivos que aparecen en su obra provienen de la naturaleza y de la cultura, entendida esta como el resultado de la actividad humana. Todos ellos están tratados desde la consciencia del artista de que, en realidad, la naturaleza es para él un acto antrópico al realizarse a través del filtro del bagaje cultural de quien la contempla. El uso del ladrillo en la trayectoria de Kirkeby es una constante desde que, en el año 1973, realizó una serie de obras de arte público de apariencia arquitectónica que ha diseminado por toda la geografía europea. Hitos a medio camino entre la arquitectura y la escultura que atraían la atención porque no sólo modifican los procedimientos escultóricos habituales, apropiándose del ladrillo, el material más carismático de la obra arquitectónica, sino que permiten introducirse en su construcción interior saltando el murete. En el caso del CDAN, se trata de la intersección de dos estructuras iguales de planta cuadrada que creaban en su parte interior una nueva zona cuadrangular de dimensiones más pequeñas. A priori parecía un edificio cerrado sin acceso, pero era posible transitarlo a través de sus caminos interiores. Se generaban tres espacios a los que se podía acceder por una serie de huecos que recordaban las puertas de una vivienda; a través de tales oquedades descubrimos fragmentos de la geografía del valle de Gistaín, como Peña Mediodía, Peña Lisa, Peña Cuez, Punta Llerga y parte del cielo pirenaico, engarzando esta obra con el territorio de la provincia de Huesca. Aunque resultaba tentador, el sentido de esta obra no había que buscarlo en la arquitectura o, ni mucho menos, a través del análisis de su técnica constructiva. La relación de esta escultura con la arquitectura era meramente casual. Su significado radicaba en traspasar los límites de las artes defendiendo la autonomía de la obra de arte sin tener que depender de clasificaciones tipológicas.

La obra más reciente que llegó a formar parte del jardín de esculturas es una pieza de Mario Molins, pues, después de que realizara una exposición monográfica en el CDAN en 2013, se decidió erigir en su recinto un tótem de

28 PAZ, Marga, MADERUELO Javier y KIRKEBY Per, *Per Kirkeby*, Huesca, Centro de Arte y Naturaleza, Fundación Beulas, 2009.

madera titulado *Ascla IV*²⁹. La pieza de Molins era fruto de un proceso de trabajo realizado desde el respeto hacia el medio ambiente en materiales como piedra, bronce y madera. El artista proponía que sea el material el que establezca una conexión entre el arte y la naturaleza examinando dentro de los troncos, investigando el paisaje al que perteneció el árbol para que pueda expresarse y mostrar su esencia que después oculta aplicando fuego a la madera. El concepto *ascla* se refiere a un fragmento de piedra obtenida a partir de un proceso que pasa por trabajar el material hasta convertirla en una herramienta útil. Esta escultura se colocó en el exterior del museo para dar la bienvenida al equinoccio otoñal con el fin de poner en valor la presencia de las estaciones del año a las que tan vinculadas está el propio jardín que rodea el edificio del CDAN. La instalación vivió su propio proceso de ruina hasta llegar a su desaparición, por eso fueron retiradas sus huellas, y así se borró su presencia.

7. VEINTE AÑOS ES MUCHO

Confiemos en que, cuando se celebre el vigésimo aniversario de la apertura de sus puertas, en enero de 2026, el reconocimiento por parte de las instituciones sea tan elocuente como el centro se merece por su trayectoria³⁰. En el último periodo, desde enero de 2021 hasta día de hoy, el equipo del CDAN trabaja sin ningún cargo de dirección, lo que no quiere decir sin rumbo. Las propuestas se piensan de manera transversal y se ejecutan de forma colaborativa, aunque todo sigue pasando por la toma de decisiones del patronato que rige el CDAN y que se caracteriza por fomentar el arte y la cultura contemporáneos.

Por todo lo expuesto se puede concluir que Centro de Arte y Naturaleza de Huesca representa un modelo ejemplar de institución museística que ha logrado trascender los límites físicos de sus muros para convertirse en un verdadero agente cultural del territorio. A lo largo de casi dos décadas, el CDAN ha demostrado que su compromiso con el arte contemporáneo y el paisaje no es meramente discursivo, sino que se materializa en una red de intervenciones artísticas que irradian por toda la provincia, creando un diálogo permanente entre creación, naturaleza y sociedad.

29 La pieza *Ascla IV* de Mario Molins es de madera de álamo y posee unas dimensiones de 175 x 65 x 65 cm.

30 Un breve apunte se dio a conocer en JUAN GARCÍA, Natalia y LORENTE LORENTE, Jesús Pedro. "El Centro de Arte y Naturaleza de Huesca, en vísperas de su 20º aniversario", *Artigrama*, Universidad de Zaragoza, 2024, nº 39, pp. 523-529.



Figura 7. Imagen de una de las conferencias celebradas en el CDAN con motivo de las Jornadas tituladas *Nuevas maneras de habitar* que se celebraron el 25 y el 26 de octubre de 2024. Fotografía: Javier Broto Hernando, con autorización del CDAN para su publicación.

Nacido del legado generoso de José Beulas y María Sarrate, este centro ha sabido honrar su origen paisajístico no solo conservando una colección relevante (la cual será objeto de estudio en otro trabajo), sino promoviendo activamente la creación de obras *site-specific* que engarzan el arte con el territorio altoaragonés con piezas dispersas por toda la geografía provincial. Su arquitectura, proyectada por Rafael Moneo, se complementa con un jardín-museo que alberga esculturas significativas que esperan formar parte algún día del jardín de unas residencias artísticas, tal y como el propio Beulas pensó en un primer momento.

La trayectoria del CDAN, marcada por tres etapas de gestión diferenciadas y por los inevitables avatares económicos y políticos, evidencia su resiliencia institucional. Pese a haber atravesado recortes presupuestarios significativos y periodos sin dirección formal, el centro ha mantenido una programación de excelencia gracias al compromiso de su equipo y a una visión clara de su misión: ser un espacio de reflexión sobre las relaciones entre arte contemporáneo, naturaleza y cultura.

Especialmente destacable resulta su intensa labor didáctica y divulgativa, que incluye publicaciones, programas de radio, talleres, un club de lectura y jornadas científica como la que está prevista tenga lugar para celebrar su vigésimo aniversario³¹. Esta dimensión educativa y comunitaria es la que verdaderamente conecta al centro con la ciudadanía, compensando su ubicación periférica y transformándolo en un referente accesible e inclusivo.

El CDAN encarna plenamente la definición contemporánea de museo que propone el ICOM: una institución al servicio de la sociedad que investiga, conserva, interpreta y exhibe patrimonio, fomentando la diversidad, la sostenibilidad y el intercambio de conocimientos. Al cumplir veinte años de existencia, este centro merece un reconocimiento institucional proporcional a su impacto cultural y a su capacidad para mantener vivo el vínculo entre arte, naturaleza y territorio, demostrando que es posible construir proyectos culturales sólidos y transformadores incluso desde la periferia geográfica.

La pregunta final del artículo ¿qué más tiene que hacer el CDAN para ser profeta en su tierra? revela una reflexión necesaria sobre la valoración del patrimonio cultural contemporáneo. El CDAN no solo ha cumplido con los objetivos para los que fue creado, sino que los ha superado, convirtiéndose en un modelo de gestión cultural sostenible, comprometida y conectada con su contexto. Su futuro, especialmente respecto al uso de las edificaciones de Beulas (la vivienda de Benosa y el estudio de García de Paredes) representa una oportunidad para consolidar aún más su papel como centro de creación, investigación y residencia artística, asegurando que las próximas décadas sean tan fructíferas como las primeras veinte.

En definitiva, el CDAN ha conseguido ser una institución educadora y muy próxima a la definición de museo que recoge el ICOM cuando afirma que “un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos”. Así que ¿qué más tiene que hacer el CDAN para ser profeta en su tierra?

31 El CDAN en colaboración con la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, organiza el curso *Museos de arte contemporáneo y su engarce con el territorio* [<https://www.cdan.es/curso-veinte-anos-cdan/>] que tendrá lugar los días 30 y 31 de enero de 2026.

BIBLIOGRAFÍA

- CASTRO FLÓREZ, Fernando, PELAYO GONZÁLEZ Laura y BENOSA LAGUNA Juan, Una geografía personal. Colección Beulas-Sarrate, Huesca, Centro de Arte y Naturaleza, 2006.
- DEL DIEGO BARQUÍN, Elena y GRACIA MORENO, Arantza. "Experiències didàctiques en el CDAN: Una aproximació al paisatge", en MACAYA, Albert, RICOMÀ VALLHONRAT, Rosa M y SUÁREZ, Marisa (coords.), *Art i paisatge: Diàlegs entre arts visuals i entorn*, V Jornades de Pedagogia de l'Art i Museus, Tarragona, Diputació de Tarragona, 2008, pp. 55-69.
- JUAN GARCÍA, Natalia y LORENTE LORENTE, Jesús Pedro. "El Centro de Arte y Naturaleza de Huesca, en vísperas de su 20º aniversario", Artigrama, Universidad de Zaragoza, 2024, nº 39, pp. 523-529.
- LORENTE, Jesús Pedro, "Museos monográficos dedicados a artistas del siglo XIX: las galerías d'auteur como referentes de distritos culturales", en MARTÍNEZ PLAZA, Pedro J. (coord.), *Las donaciones y legados de los museos españoles de titularidad pública: Actas del Congreso Internacional*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2023, pp. 35-44.
- LORENTE, Jesús Pedro, "Un museo de arte contemporáneo español singular: el Museo de Dibujo Julio Gavín (MUDDI), en el castillo de Larrés", en JUAN GARCÍA, Natalia y JUBERÍAS GRACIA, Guillermo (eds.), *Lugares para la memoria: la percepción del patrimonio y su musealización en los Pirineos*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses (Diputación Provincial de Huesca), 2023, pp. 79-93.
- LUESMA; Teresa, MONEO. CDAN, Huesca, Centro de Arte y Naturaleza de la Fundación Beulas, 2006.
- LUESMA, Teresa, Revista de Arquitectura de paisaje; [https://urldefense.com/v3/__https://www.horticom.com/revistasonline/cuadernos/cuadernos7/060_067.pdf__;!!D9dNQwwGXtA!R9YB8RSOVA1P61nuASJG86owUhtyEEGmweewQf-fie9UJ7dgIhIiJBcXmwGof_U8WYgal1if96l-4dB2dYZL7E\\$](https://urldefense.com/v3/__https://www.horticom.com/revistasonline/cuadernos/cuadernos7/060_067.pdf__;!!D9dNQwwGXtA!R9YB8RSOVA1P61nuASJG86owUhtyEEGmweewQf-fie9UJ7dgIhIiJBcXmwGof_U8WYgal1if96l-4dB2dYZL7E$)
- LUESMA, Teresa y MORENO Jesús "Centro de Arte y Naturaleza. Fundación Beulas. Huesca", II *Encuentro Internacional sobre Tecnologías en Museografía*, Zaragoza, 2007, [s.p.].
- MADERUELO, Javier, *Arte y Naturaleza. Actas, n.º 1, Huesca, 1995*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1996.
- MARCÉN GUILLÉN, Elena. 2010. "Donde el arte se funde con la tierra: la arquitectura discreta del Centro de Arte y Naturaleza (CDAN) Fundación

- Beulas, Huesca", *AACA Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, 12: [s.p.]
- MONTSERRAT, Concha, "Huesca abre el Centro de Arte y Naturaleza. El museo, proyectado por Rafael Moneo, acoge el legado de José Beulas", *El País*, 28/01/2006 https://elpais.com/diario/2006/01/28/cultura/1138402805_850215.html
- NAGORE, Obarra, "El CDAN. Centro de Arte y Naturaleza de Huesca, desde el origen a la actualidad", en *Art i Natura*, Mahón, Institut Menorquí d'Estudis, 2023, en prensa.
- OLDENBURG, Ray, *The Great Good Place: Cafes, Coffe Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and Other Hangouts at the Heart of a Comunity*, Nueva York, Marlowe & Company, 1999.
- PAZ, Marga, MADERUELO Javier y KIRKEBY Per, *Per Kirkeby*, Huesca, Centro de Arte y Naturaleza, Fundación Beulas, 2009.
- RAMOS, Roberto, "El INDOC. De la investigación a la cooperación sobre arte y naturaleza", *Clip de SEDIC, Revista de la Sociedad Española de Documentación e Información Científica*, nº 86, 2021, pp. 84-91– DOI: 10.47251/clip.n86.98.
- RAMOS, Roberto, "Del territorio al paisaje. Algunos referentes de espacios de arte y naturaleza", en Europa, [https://urldefense.com/v3/__https://issuu.com/diputacionprovincialdehuesca/docs/jornadas_territorio_cultura_def_1_/s/12883194_!!D9dNQwwGXtA!R9YB8RSOVA1P61nuASJG86owUhtyEEGmweewQf-fie9UJ7dgIhIiJVBCXmwGof_U8WYgal1if96l-4dBhGR7Ga8\\$](https://urldefense.com/v3/__https://issuu.com/diputacionprovincialdehuesca/docs/jornadas_territorio_cultura_def_1_/s/12883194_!!D9dNQwwGXtA!R9YB8RSOVA1P61nuASJG86owUhtyEEGmweewQf-fie9UJ7dgIhIiJVBCXmwGof_U8WYgal1if96l-4dBhGR7Ga8$)
- RÜCKRIEM, Ulrich, *Pirineos. Huesca.1995*, Heinrich Ehrhardt, Textos de Alicia Chillida y José Lebrero Stals, Ostfildern-Ruit, Cantz, 1997.

Natalia Juan García

Universidad de Zaragoza
<https://orcid.org/0000-0002-2506-6503>
 natajuan@unizar.es



EL AUGE DE LAS PRESENTACIONES MUSEOGRÁFICAS AUTORREFENCIALES, DONDE LOS MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO EXPONEN SU PROPIA IDENTIDAD E HISTORIA¹

THE RISE OF SELF-REFERENTIAL MUSEOGRAPHICAL DISPLAYS, WHEREBY MUSEUMS OF CONTEMPORARY ART SHOW THEIR IDENTITY AND HISTORY

JESÚS PEDRO LORENTE
Universidad de Zaragoza

Recibido: 31/07/2025 / Aceptado: 18/11/2025

RESUMEN

Sin duda los más osados discursos autorreferenciales en los museos, como en la literatura, se han potenciado especialmente a partir de la posmodernidad, cuando se puso en cuestión el autocomplaciente relato teleológico moderno por los adictos de la “museología crítica”. Desde entonces han proliferado como nunca los museos de arte contemporáneo, que están cultivando este tipo de reflexiones no solo en exposiciones temporales, pues resulta cada vez más habitual que consagren espacios permanentes a reevaluar su pasado. Es una tendencia actual en la que cabe distinguir dos tipologías espaciales, aquí analizadas a través de numerosos ejemplos, a partir de los cuales podrán expandirse buenas prácticas museográficas.

Palabras clave: Museología, historia, museos, arte, contemporáneo.

¹ Este artículo es resultado del proyecto de investigación “Museos de arte moderno/contemporáneo en España: su proyección territorial e internacional”, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación con fondos FEDER.

ABSTRACT

Without a doubt, the most daring self-referential discourses in museums, as in literature, have been especially fostered since postmodernism, when the self-complacent modern teleological story was questioned by the addicts of ‘critical museology.’ Since then, contemporary art museums have proliferated like never before, cultivating this type of reflection not only in temporary exhibitions, but also increasingly in permanent spaces dedicated to reconsider their past. This is a current trend in which two spatial typologies can be distinguished, analysed here through numerous examples, from which good museographical practices can be further expanded.

Key words: Museology, history, museums, contemporary, art.

Presentarse es uno de los ritos de sociabilidad más acendrados, no solo entre personas, sino también en todo tipo de establecimientos, muchos de los cuales nos dan la bienvenida con explicaciones sobre su historial y *modus operandi*, e incluso con un organigrama de su plantilla laboral. Eso ya es algo usual en museos norteamericanos, que gustan de complementar con fotos de sus equipos humanos la información introductoria, en la que suelen incorporar algún texto sobre su respectivo *mission statement* e historia; pero ocurre también en Europa, en cuyos museos se va haciendo normal recibir a los visitantes con una presentación de la institución y su pasado. No es casual que estén a la cabeza en esa tendencia los museos que presumen de ser los más antiguos, como el Ashmolean Museum de Oxford, el British Museum de Londres o el Louvre en París. Este último ha sentado el precedente más ambicioso, en términos de espacio y contenidos, pues desde 2016 mantiene una exposición permanente en el Pavillon de l’Horloge sobre la evolución del palacio y del museo. Su emulación en museos españoles cuenta ya con ejemplos excepcionales, notablemente las salas subterráneas del Museo del Prado, junto a la puerta de Murillo, dedicadas a la historia de la institución –su arquitectura, evolución institucional, y memorabilia personal o museográfica–, además de las equivalentes salas de autopresentación en el Museo de Málaga, el Museo Arqueológico de Asturias o el Museo Arqueológico Nacional, etc. (Lorente, 2019)².

2 Otro de mis ejemplos favoritos era también la *Sala de los orígenes del museo* en el Museo Nacional de Antropología. Este espacio existía desde 1992, remedando los sobrecargados gabinetes de curiosidades pre-científicos, habiéndosele añadido a partir de 2015 un discurso interpretativo crítico en paneles explicativos, escritos en español e inglés, con ilustraciones fotográficas de la historia del museo, con valoraciones no siempre encomiásticas, redactadas por el actual director, Fernando Saéz, quien supo mostrar con distanciamiento epistemológico cómo el museo había ido evolucionado desde una



Fig. 1 Presentación del CGAC con pictogramas en una vitrina junto a la entrada (foto Jesús Pedro Lorente, 2025)

En este artículo trataré de argumentar que aún serían más necesarias tales presentaciones en los museos de arte moderno y contemporáneo. El significado de esa nomenclatura no es obvio, y el hecho de que los museos con tal especialización usen tantos apelativos a base de siglas o acrónimos coadyuba a que parezcan entes abstrusos a ojos de las personas no iniciadas. Por tanto, convendría descifrar su identidad institucional, cuidando más las estrategias de acogida al gran público. Dar explicaciones sobre el propio museo y su historia es una estupenda praxis, que no solo hay que ofertar a través de visitas guiadas, talleres participativos, redes sociales, internet u otros recursos divulgativos, sino también en el propio montaje museográfico, evitando usar meramente textos, como si se tratase de páginas de un libro colocadas en la pared. Es aún excepcional el uso de pictogramas, como los que en una vitrina a la entrada del Centro Galego de Arte Contemporánea, en Santiago de Compostela, nos dan la bienvenida con dibujos y frases en gallego y castellano: “El CGAC lleva el arte y la cultura de Galicia a todo el mundo y trae el arte y la cultura mundial a Galicia [...] El

concepción anatómica de la antropología a darle una dimensión cultural. Todo ello ha desaparecido en la reciente reforma, pues desde 2023 ya no existe esa sala sobre la historia de la institución.

CGAC se inauguró en el año 1993. El CGAC es un lugar donde se muestra y se apoya el arte contemporáneo” —nótese que para este concepto se indica en el dibujo, realizado en 2021, el rango temporal 1950-2020. Menos raro es el uso de fotografías o vídeos u otros recursos museográficos, especialmente las maquetas arquitectónicas, sobre todo para poner en valor su edificio. Si nuestros museos de arte moderno y contemporáneo dedican algún espacio en su recorrido a presentar su identidad e historia, el principal rasgo definitorio suele ser su arquitectura.

1. SIN PASAR DEL ZAGUÁN: EL EDIFICIO COMO SINÉCDOQUE DEL MUSEO

Resulta habitual, en cualquier idioma, identificar a las instituciones con su sede, así que cuando nos referimos a determinado ayuntamiento, colegio, parroquia o universidad, nuestros interlocutores han de deducir por el contexto si se trata de la entidad abstracta o del edificio que alberga su materialización real. No son una excepción los museos, especialmente las grandes galerías históricas, que a menudo designamos por el nombre de su respectivo ámbito urbano o palacio epónimo, cosa que también ocurre con algunos museos de arte contemporáneo. El primero creado con esa especialización fue, en 1818, el Musée du Luxembourg, llamado así por el recinto palaciego parisino donde sigue existiendo un establecimiento con ese nombre, que tiene sendos carteles en la verja exterior y en el atrio de entrada para evocar brevemente la memoria de aquel museo decimonónico dedicado a artistas vivos: algunos detalles sobre el edificio y su decoración o ciertos elementos del diseño son los que protagonizan más párrafos e imágenes en esos paneles informativos, tanto de puertas afuera como en el zaguán interior. Salvando las diferencias, tenemos en España, no lejos del Prado, otro ejemplo de tal identificación nominal con un paraje o edificio: La Neomudéjar. Este museo de arte contemporáneo se llama así por la arquitectura en ladrillo de su sede, los talleres contruidos en Atocha a mediados del siglo XIX para el ferrocarril Alicante-Madrid-Zaragoza, donde antes estuvo la huerta de La Campanilla, nombre que se ha recuperado para el jardín exterior, tal como indica un modesto cartel colocado en el muro lateral del recinto, con un incisivo resumen histórico ilustrado con fotos, planos u otra documentación de archivo. No es el típico texto institucional para conmemorar el pasado con un relato encomiástico, pero sigue siendo un escrito en la pared. Con ayuda de un diseñador se podría ofrecer una explicación gráfica de mayor impacto, como el atractivo panel histórico que hay en el interior de La Nau Gaudi, sede del Consorci Museu d'Art Contemporani de Mataró, constituido

en 2009 por acuerdo del municipio con el coleccionista Lluís Bassat; aunque nada sobre esa institución se cuenta en su breve cronograma ilustrado, cuyo relato temporal culmina con la rehabilitación del edificio en 2002. Aún más atractiva visualmente y bastante más detallada es, en Berlín, la introducción a la Hamburger Bahnhof-Nationalgalerie der Gegenwart, aunque sólo un par de breves párrafos están dedicados a la definición del museo y a su política de coleccionismo en un espacio llamado “Forum Hamburger Bahnhof”, situado delante de la taquilla, a la izquierda del hall de entrada: es una exposición permanente de acceso gratuito que presenta desde junio de 2023 todo tipo de materiales –desde textos, mapas, planos, fotos, vídeos hasta instrumentos históricos o equipamientos técnicos– para narrar la historia de la antigua estación ferroviaria y la evolución de su barrio³.



Fig. 2. “Forum Hamburger Bahnhof”, en el hall de la Nationalgalerie der Gegenwart, Berlín (foto Jesús Pedro Lorente, 2025)

³ El “Forum Hamburger Bahnhof”, ubicado en el ala oeste, entre la librería y las exposiciones seleccionadas de la colección, cuenta la historia del edificio desde su inauguración en 1848, con documentos y objetos de archivo, incluyendo video-entrevistas con personas relacionadas con el barrio desde la década de 1980 hasta la actualidad. Su núcleo es un espacio de encuentro y debate, que invita al público a participar en la reflexión sobre todo lo que el museo ha sido y podría llegar a ser. Cfr. <https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/forum-hamburger-bahnhof/>

Pero la sinécdoque arquitectónica no es exclusiva de esos museos cuyo nombre es el del contenedor que les acoge, pues la asumen comúnmente todo tipo de instituciones museísticas al presentarse, ya sea en sus publicaciones impresas o por redes sociales o en espacios de recepción. El exordio histórico estándar, por lo general muy sintético y autoindulgente, suele describir ante todo la arquitectura del museo, quizá detallando sus renovaciones/ampliaciones, mientras que apenas se comenta la relevancia y crecimiento de sus colecciones u otros aspectos de su labor. Parece un orden de prioridades perfectamente razonable, ya que el edificio es lo primero que llama la atención de los visitantes que se acercan a un museo, más aún si se trata de un insigne patrimonio arquitectónico reutilizado, pues muchas personas con curiosidad histórica se sentirán atraídas por verlo, independientemente de sus contenidos actuales. Por eso, el Kunstmuseum Moritzburg en Halle cuenta con un espacio introductorio en las escaleras que bajan a la consigna y baños, donde además de la historia del castillo que lo aloja y la maqueta de su ampliación museística –diseñada por Fuentasanta Nieto y Enrique Sobejano en 2008– se resume la historia de lo que ahora es un museo generalista, aunque en su momento de esplendor, bajo la República de Weimar, estuvo especializado en arte moderno de vanguardia, hasta que los nazis llegaron al poder. También desde 2023 hay en la Cartuja de Sevilla una sala de recibimiento, justo al lado de las nuevas taquillas, para que todo tipo de públicos puedan encontrar unos momentos de reflexión sobre los complejos legados patrimoniales de ese monumento histórico-artístico, antes de visitar el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC).

El protagonismo del recinto y su historia previa a la institución museística predomina incluso en algún edificio nuevo, para cuya construcción se derruyó el antiguo, como es el caso del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), que recibe a sus visitantes con un panel en el cual se cuenta que allí hubo un baluarte militar hasta que se construyó una prisión franquista, demolida a su vez para erigir este museo de nueva planta diseñado por José Antonio Galea, manteniendo la estructura del panóptico. A diferencia de la página web –donde también se informa de que, tras su inauguración en 1995, se barajaron ideas de ampliación y hasta hubo un concurso de proyectos con motivo del décimo aniversario– todos los textos e imágenes de ese panel de presentación se refieren a la antigua cárcel, no al museo, que parece seguir habitado por los fantasmas de aquel correccional, hasta el punto de que en el verano de 2025 la exposición conmemorativa del 30 aniversario del museo, titulada “Variaciones sobre el panóptico” propuso recordar los espacios y las huellas de los presos, muchos de los cuales eran homosexuales que, por el mero hecho de serlo, fueron encarcelados y maltratados. Me recuerda lo que ocurre

en Cracovia con la antigua fábrica de Oskar Schindler, parcialmente destruida para construir el flamante Museo de Arte Contemporáneo (MOCAK), inaugurado en 2011, con una llamada Gallery Re —a la que se puede acceder gratis directamente por la puerta de entrada en la parte trasera—, donde se rememora la antigua factoría y muy particularmente las penalidades de sus trabajadores judíos bajo los nazis en una sección titulada “*History and Oskar Schindler*” sin escatimar todo tipo de referencias a la película de Steven Spielberg (Potocka, 2021). ¡Pero no se cuenta nada sobre la historia del museo en sí!



Fig. 3. Zaguán del MEIAC de Badajoz, con panel de presentación (foto Jesús Pedro Lorente, 2025).

Esta atención preeminente al inmueble también es típica de museos de arte moderno y contemporáneo para los que se construyó a propósito un icónico edificio, cuya arquitectura marcó un hito en su contexto. Por ejemplo, el parisino Palais de Tokyo, sede del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, que tras su última reforma en 2021 dedica un preámbulo, frente a la rotonda que da a la puerta en la orilla del Sena, a rememorar la Exposición Internacional de 1937 para la que fue erigido según el proyecto de los arquitectos Dondel, Aubert, Viart y Dastugue, con la colaboración del escultor Alfred Janniot, cuyo programa decorativo también está muy bien explicado, con textos, planos, fotos y alguna de sus esculturas; pero, a pesar del rótulo *Naissance du Musée d'art moderne*, nada se cuenta allí sobre los contenidos y evolución de este museo municipal, inaugurado en 1961. Otro tanto ocurre en la sede de la Galleria d'Arte Moderna (GAM) de Turín, primer edificio museístico diseñado de nueva planta en Italia allá por 1959, de lo cual la institución presume mucho, con razón, en la ilustrada síntesis histórica que decora su vestíbulo, donde en cambio nada se indica sobre el polémico *riallestimento* de contenidos desde 2009 con las obras maestras de la colección presentadas en cambiantes ejes temáticos (Lorente, 2023). Obviamente, el protagonismo del contenedor es aún mayor en los recientes museos diseñados por algún arquitecto-estrella; el caso más paradigmático sería el Museo Guggenheim Bilbao, con una antesala educativa, el Zero Espazioa, reformada en 2018 con motivo del vigésimo aniversario de la institución, así que desde entonces da la bienvenida a sus visitantes con una instalación audiovisual inmersiva combinando imágenes y música que celebran el “milagro” que ha supuesto la revitalización de una decadente ría industrial, pero ni se mencionan las controversias sobre el museo ni se nos presenta su organización e identidad institucional. Muchos otros museos de arte contemporáneo construidos en España al socaire del “efecto Guggenheim” también alardean muchísimo y ante todo de su espléndida arquitectura, especialmente cuando tras su inauguración han sufrido prolongada crisis, de manera que apenas pueden vanagloriarse de otras cosas. El Centro de Arte Moderno y Contemporáneo Museo Daniel Vázquez Díaz, en Nerva (Huelva), tiene junto a la cancela del atrio exterior al aire libre un muy elaborado rótulo explicativo que ante todo menciona al arquitecto local Julio A. Sánchez Prieto, alabando una llamante fachada que “se viste exteriormente con paneles prefabricados de cobre oxidado que recuerdan el color y la actividad minera de esta tierra”. Igualmente lisonjera, pero más recatada, es la presentación que en el vestíbulo del MUSAC de León se dedica al colorista edificio de Mansilla y Tuñón, con letreros en braille y una maqueta para explicar su arquitectura (**Fig. 3**). Otro tanto podría decirse del vídeo y la vitrina con maqueta y documentación en el “Espacio Mo-neo”, a la entrada del CDAN en Huesca, focalizando en el famoso arquitecto

todo el protagonismo; en cambio, nada se cuenta sobre la evolución del museo ni de sus actividades, salvo a través de los carteles de algunas exposiciones pretéritas enmarcados en la pared de otro espacio anejo, una sala polivalente con máquina de refrescos (Juan y Lorente, 2024). ¡Al menos es mejor que la desordenada decoración con carteles de actividades programadas en años pasados con las que ha sido decorada la caja de escaleras en el MuHKA de Amberes!

Lo que tienen en común todos estos espacios de recepción en los umbrales de los museos es estar muy sucintamente dedicados a sus orígenes y en especial a su edificio, tras cuya inauguración se suele detener esa breve crónica histórica, que en modo alguno pretende ser una biografía de la institución, ni mucho menos un autoanálisis crítico. La arrogancia triunfal se cultiva bastante en los museos identificados con las vanguardias de la modernidad, la cual siempre se ha percibido como una línea de inexorable progreso, celebrando todas las novedades como pasos adelante. Una rara excepción es el Van Abbe Museum en Eindhoven inaugurado en 1936 con un retrato en piedra del fundador ornamentando la entrada de su moderna sede; pero dentro, al comenzar la visita, se encuentra hoy día un cartel en holandés e inglés que describe a Henri van Abbe como un capitosté del sistema extractivo colonial⁴.

No es el caso del Museo Ralli en Marbella, cuyo atrio decora un busto en bronce de Harry Recanati, sin entrar en detalles sobre la peripecia vital de aquel financiero judío heredero del banco suizo Ralli Brothers Ltd., muy conectado por sus negocios con América Latina pero también con España, pues llegó a tener residencia en la Costa del Sol. En los vecinos paneles informativos solo como coleccionistas de arte son presentados Harry y su esposa Martine, creadores de la Fundación Recanati, que impulsó en 2000 la inauguración de este museo, como parte de una constelación mundial con museos en Punta del Este (Uruguay), Santiago (Chile) y Cesarea (Israel), todos ellos orgullosos de combinar cultura local e internacional, según esa introducción en español e inglés. Cosa excepcional, aquí no hay ninguna información sobre el contenedor, un lujoso restaurante que tenía terrazas y reservados muy del gusto de la cosmopolita *jet set* de Puerto Banús, donde ahora se acoge gratuitamente a gentes de toda condición, tal vez un poco apabulladas en esa ostentosa arquitectura posmoderna.

4 Otro retrato suyo al óleo preside en la planta sótano el inicio de la exposición temporal “*Hidden Connections: Colonial past of the Van Abbemuseum*”, programada de marzo de 2024 a abril de 2026, donde se revisa la biografía de este magnate del tabaco y el sistema esclavista de las plantaciones en Sumatra que fueron la base de su riqueza.



Fig.4. Atrio del Museo Ralli en Marbella, con busto en bronce del fundador y paneles sobre la historia e identidad de la institución (foto Jesús Pedro Lorente, 2025)

Por otra parte, tampoco es habitual que los numerosos museos de arte contemporáneo nacidos en el cambio de milenio nos reciban con preámbulos auto-críticos, donde revelan contradicciones, errores o rectificaciones. Un raro ejemplo sería el Museo Trinkhall en Lieja, que ha llenado el *hall* y un pasillo lateral de textos explicativos sobre su historia previa, cuando se llamaba MADmusée, por su especialización en *outsider art*, más la historia de la colección CRĖAHM, sus logros y reveses, hasta ser alojado desde 2020 en un moderno pabellón del parque Avroy. Pero durante mi visita no vi a nadie que se parase a leer esos escritos, pues quienes entran a un museo y ven largas parrafadas en una pared normalmente tienden a seguir adelante sin detenerse a leer tal prefacio. Del mismo modo que muchos lectores prefieren saltarse los prólogos de los libros, también la gente con prisa sorteja los textos preliminares para adentrarse cuanto antes en el meollo del museo.

2. MUSEOS QUE DEDICAN ESPACIOS CENTRALES A PRESENTAR SU PROPIA IDENTIDAD E HISTORIA

La autorreferencialidad museográfica es una práctica que en el nuevo milenio está cobrando gran protagonismo, para centrar más atención de los visitantes en la propia memoria del museo, que es un legado histórico tan digno de ser estudiado e interpretado con perspectivas museológicas actuales como las colecciones expuestas (Newhouse, 2005). Cada vez más museos dedican algún espacio central a llamar la atención sobre sí mismos con perspectiva histórica. También en esos casos suele tener primacía el edificio, sobre todo si se trata de un monumento histórico, con salones de gran valor patrimonial o que fueron escenario de importantes eventos protagonizados por personalidades famosas. Un ejemplo estupendo es el Museo de Arte en Vidrio de Alcorcón (MAVA), albergado en el castillo de San José de Valderas, “el edificio civil más importante de la ciudad”, según el portal web de la institución, que narra con todo detalle la historia de la mansión y también la creación –a iniciativa del escultor en vidrio Javier Gómez– de ese museo municipal de arte contemporáneo inaugurado en 1997: literalmente el mismo texto que se puede leer también en un panel colocado en la antigua salida al jardín trasero, presidiendo el rellano antes de subir las escaleras. Lo peculiar de este caso es que la historia del edificio y sus moradores se evoca además, a través de obras *site specific* realizadas por artistas del vidrio, como Mónica Gener, que en 2019 realizó por encargo del museo una instalación para el hueco de las ya citadas escaleras, un lucernario que marca el eje central de todo el espacio arquitectónico. Son típicos frascos de conservas donde la artista introdujo fotografías antiguas –cianotipos sobre papel japonés en impresión digital– brindando “imágenes relacionadas con la historia del castillo-palacio, sus habitantes y visitantes ilustres, vicisitudes, rehabilitación y transformación en museo”. Así las describe el texto interpretativo, accesible a través de un código QR en la cartela museística, que informa de su título, *Luces del pasado*, e interpreta esos frascos iluminados por dentro como “capsulas de memoria”. A mí me encanta esa lámpara, pero me gustaría aún más si la historia rememorada no terminase con la rehabilitación del castillo y su conversión en museo.

Por eso, me parece un ejemplo francamente excepcional en muchos sentidos la sala donde presenta su historia el Musée d'Art moderne, d'art contemporain et d'art brut de Lille Métropole (LaM). Con motivo del cuadragésimo aniversario de la institución, se encargó a Eddy Pluskota, una artista empleada como guía-intérprete del museo, que pintase un enorme mural en una sala situada a mitad del recorrido de la exposición permanente, representando algunas de las personalidades e hitos de su historia. Inicialmente el museo había sido inaugurado en 1983 con el nombre de Musée d'art moderne de Villeneuve d'Ascq; pero, tras una expansión arquitectónica y de sus colecciones, reabrió en

2010 con una nueva orientación: ahora su objetivo es cuestionar el heredado canon histórico-artístico de grandes genios, mostrando no solo icónicas piezas de las vanguardias del arte moderno junto a creaciones contemporáneas, sino también obras de lunáticos, autodidactas, artistas *outsiders* de todo tipo, para construir una historia desde los márgenes. No es una apuesta fácil, ni para el gran público ni para los expertos, pues tras ver juntas obras de artistas consagrados y marginales uno sale del museo lleno de dudas sobre cómo definimos y valoramos el arte; por eso resulta muy valiente que LaM exponga explícitamente la evolución de su identidad institucional en un espacio de paso obligado, que está en la intersección entre el edificio moderno y la ampliación posmoderna, aunque es lástima que los textos interpretativos, únicamente en francés, sean tan parcos –mientras en el resto del museo los paneles de sala ofrecen explicaciones más detalladas, en francés, flamenco e inglés– y también choca que la sala esté tan vacía, con tan solo una modesta vitrina, en la que se muestran materiales de desigual interés, quizá para no robar protagonismo al mural artístico⁵.

Otras muchas colaboraciones de artistas podrían citarse, pues son incontables las pinturas, esculturas u otras creaciones *site specific* concebidas para interiores museísticos de todo tipo, siendo los museos de arte contemporáneo especialmente afectos a esas intervenciones artísticas, no siempre planteadas como mera decoración, pues a menudo hacen referencia al propio contexto institucional e incluso lo interpelan críticamente. Más aún desde que se ha puesto de moda la llamada “crítica institucional” de la mano de artistas que a través de sus obras brindan polémicas reflexiones sobre el sistema del arte contemporáneo. Hace tiempo que sus controvertidas creaciones se han convertido en parte del engranaje artístico normal, pues las principales galerías e instituciones museísticas dedican exposiciones y encargos a célebres artistas que se han especializado en este nuevo género artístico, que también goza de gran predicamento en España⁶. Hay señeros ejemplos en nuestros principales museos de arte contemporáneo, gestionados por equipos directivos que aspiran a ejercitar una “institucionalidad crítica”, locución muy exitosamente esgrimida por Manuel Borja-Villel, inspirador de amplísimos debates e introspecciones

5 En la vitrina hay bocetos inéditos y planos firmados en 1978 por el arquitecto del museo Roland Simounet y en 2002 por Manuelle Gautrand, autora de su ampliación; pero también el álbum de familia de los donadores Geneviève y Jean Maurel 1950-2003, más documentos donados por Dominique Bozo, fotos y testimonios datados entre 1982 a 1992 de los fundadores y algunos miembros de la asociación L'Aracine para el arte outsider, e incluso el libro de oro del LaM. Sobre esta sala véase: <https://www.mu-see-lam.fr/fr/40-ans-dhistoire>

6 Desbordaría los límites de este artículo hacer un estado de la cuestión sobre el arte de “crítica institucional”, que ya se ha ofrecido, con abundante bibliografía, en publicaciones especializadas (e.g. Aldaz, 2015; Cordero, 2019).

curatoriales en diferentes foros museísticos (Borja-Villel, 2010)⁷. Pero esas reflexiones apenas han llegado a culminar –quizá por falta de apoyo en instancias superiores– con el autoanálisis de la respectiva institución en sus salas permanentes.



nentes.

Fig. 5 Sala 10 del museo LaM, cuya historia se evoca mediante un mural encargado a la artista Eddy Pluskota, y una vitrina con muy diversa documentación (foto Jesús Pedro Lorente, 2024)

⁷ Algunas instituciones artísticas desarrollaron una reevaluación crítica bajo el título *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, proyecto cuyo resultado fue primero una exposición celebrada en 2005 en el MACBA y luego en Granada en el Centro José Guerrero, seguida de una serie de publicaciones en coproducción con otras instancias, entre las que acabó incluido el MNCARS: <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos> (consultado el 1 de abril de 2024). Paralelamente, en 2017 se programó en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC) de Santiago de Compostela una reconsideración de la historia de muestras controvertidas en España: *[Ex]posiciones críticas. Discursos críticos en el arte español, 1975-1995*. Más allá de estas u otras panorámicas sobre nuestro sistema artístico contemporáneo, al contar cada cual su propia historia, han sido escasas las instituciones de que se han atrevido a romper con la tradición de hacer circular publicaciones de autobombo, siendo muy contados los casos en los que se ha dado a luz una reflexión curatorial e histórico-artística sobre su respectiva trayectoria con miradas autocríticas (e.g. Rodrigo, 2007; Sola, 2019). Manuel Borja Villel, quien ha publicado libros con sus agudas opiniones sobre el mundo del arte (Borja-Villel, 2020), quizá un día escriba un balance de su carrera al frente de museos, como ya lo ha hecho, con estilo muy personal y crítico, quien fue su director de Programas Culturales en el MNCARS (Carrillo, 2022).

Su colega Zdenka Badovinac, quien también ha transitado por la dirección de importantes museos de arte contemporáneo y de hecho se ha convertido en una de las figuras más destacadas en los foros museísticos de la confederación *L'internationale*, es igualmente partidaria de que los museos nos hagan pensar críticamente sobre el sistema artístico. También ella es muy fan de artistas que inspiren reflexiones metamuseológicas, como Igor Grubi, cuyos rótulos ha ido expandiendo por el Museo de Arte Contemporáneo de Zagreb desde que en 2022 la nombraron directora. Antes dirigía en Liubliana el Museo de Arte Contemporáneo Metelkova (+MSUM) donde hizo colocar, junto a ventanales con vistas al antiguo cuartel militar transformado en corazón del barrio bohemio que da nombre al museo, algunas obras artísticas de la colección permanente alusivas a episodios de la *okupación* y gentrificación de Metelkova Mesto (Bishop, 2014, p. 49). Pero ella no se conformó con materializar esas reconsideraciones históricas vicariamente, a través de artistas críticos, pues también puso en la entrada principal, frente a la librería y al lado de la biblioteca, un cronograma bilingüe con los hitos de la historia del museo, inaugurado en 2011. Ya entonces había expresado su fervor metadiscursivo con elocuentes palabras: *The museum of contemporary art must constantly reflect on its own position and observe itself as if from an external meta-position* [“El museo de arte contemporáneo debe reflexionar constantemente sobre su propia posición y observarse a sí mismo como desde una metaposición externa”]⁸. Siempre, a lo largo de toda su trayectoria, ha practicado en sus museos la autorreferencialidad curatorial, pero particularmente en la Moderna Galerija de Liubliana. Tras el zaguán, presidido por el busto del historiador y crítico de arte Izidor Cankar, instigador de la fundación de este museo inaugurado en 1948, hay una gran galería central donde, con motivo del 70 aniversario de la institución en 2018, Badovinac montó una revisión histórica titulada *Points in Time, 1889-1991* que revisa los principales hitos del contexto expositivo esloveno en el siglo XX, contado con las fotos y textos de un cronograma bilingüe presentado en las paredes en el sentido de las agujas del reloj, en torno a maquetas, esculturas y pinturas de la colección permanente⁹.

8 Badovinac, 2011, p. 48.

9 Zdenka Badovinac asumió en 1993 la dirección del museo, que articuló en torno a esta narrativa histórica, así descrita in situ: *Circular timeline and selection of works are an addition to and continuation of the permanent exhibition 20th Century. Continuities and Ruptures* and the guide to same.



Fig. 6. Galería central de la Moderna Galerija en Liubliana, con obras de la colección y un relato histórico en las paredes (foto Jesús Pedro Lorente, 2023)

No tenemos en España nada similar a esa sala, que es la espina central del primer museo de arte moderno fundado en Yugoslavia; solo en parte sería comparable el Museo de Arte Abstracto Español en Cuenca, que también dedica su médula espinal a presentarnos su propia historia, las reformas de su edificio y el legado de Fernando Zóbel, en espacios identificados alfabéticamente en el plano como salas A-D¹⁰. Sería lógico que allí, para captar la atención de la gente, se contase más detalladamente la historia de las Casas Colgadas, en una habitación donde se conserva e interpreta un mural del siglo XVI; del mismo modo que la especialización del museo en arte abstracto podría explicarse en la alcoba donde se exponen los libros donados por el fundador Fernando Zóbel, así como algunas obras de arte más personalmente vinculadas con él. Esto último me parece una muy buena práctica curatorial y también es digno de elogio que el espacio donde presentan el cronograma histórico exponga variada memorabilia, incluyendo objetos históricos como la llave y cerradura originales del portón de

¹⁰ Sobre la fundación del museo y aquel contexto cultural hay además otro espacio al final del recorrido, donde desde 2023 se presenta un ciclo de vídeos con entrevistas apropiadamente titulado “Las Memorias”.

las Casas Colgadas y relevante documentación —una carta de Alfred Barr, recortes de prensa, folletos—, además de numerosas fotos, en la vistosa sinopsis que se inicia en 1961 con la restauración del inmueble y por ahora en termina en 2016. Al parecer, tienen intención de poner al día ese relato histórico con motivo del sesenta aniversario y sería estupendo si un cambio en la señalética diera mayor protagonismo a estas salas, en torno a las cuales se articula un itinerario de galerías marcadas con números correlativos, que son los que tienden a seguir la mayoría de los visitantes. Al ser gratuita la entrada al museo, lo recorre cualquiera que esté visitando Cuenca, le guste o no el arte moderno, aunque solo sea por hacerse fotos en el edificio más icónico de la ciudad; pero me temo que solo la gente con más tiempo y curiosidad accede desde el zaguán por una estrecha escalera a esos aposentos históricos. Más allá del intrínseco valor de la colección del museo, sin duda su historia debiera considerarse otro valioso activo de este establecimiento, por ser en su modalidad uno de los más veteranos en España y por el interés patrimonial de las Casas Colgadas, dos bazas a las que convendría dar protagonismo desde el punto de vista museográfico.



Figura 7. Cronograma con fotos, documentación y objetos colocados en la sala dedicada a la historia del Museo de Arte Abstracto Español en Cuenca (foto Jesús Pedro Lorente, 2024)

Puede parecer paradójica esta tendencia de los museos de arte contemporáneo a dedicar algún espacio permanente a contar su propia historia, pues la mayoría son fundaciones relativamente recientes, pero resulta que algunos son instituciones con muchos años de vida y abundantes avatares. Si la historia de las exposiciones y los museos se ha convertido en un asunto cardinal en los estudios críticos del patrimonio, por consiguiente ese tipo de autobiografía metamuseográfica debiera ser una cuestión medular para los propios museos, dedicándole lugar de honor en su columna vertebral, que son las salas permanentes. En el cambio de milenio este tipo de autorreferencialidad –favorita piedra de toque para la museología crítica–, ha ido ganando visibilidad en los Estados Unidos de América y también se ha extendido por museos europeos. En Alemania se cultivó mucho tras la reunificación un radical revisionismo de la política cultural, que no solo planteó renovar los museos en sus infraestructuras, sino también revisar sus legados intelectuales, su propia idiosincrasia institucional (Sheehan, 2000, p. 189). Así lo hizo la Alte Nationalgalerie de Berlín, venerable institución dedicada al arte desde el romanticismo al posimpresionismo, pues tras la ambiciosa remodelación, realizada con motivo de su 125 aniversario, reabrió sus puertas en 2001 reservando el corazón de su planta primera a una pequeña sala –Saal 1.04a– discretamente conservada tal como era a finales del siglo XIX. Esta especie de “cápsula del tiempo” presenta una sintética selección de peculiares repertorios museísticos de entonces con fotografías e información específica¹¹. Se trata de “acupunturas” de reflexión histórica a base de pequeñas catas de museografías pretéritas con las que se pretende visibilizar las diversas capas previas que han ido conformando cada discurso museístico, según recomendó Karsten Schubert en su influyente libro *El museo. Historia de una idea* (Schubert, 2008, p. 157). Parece muy interesante esta reflexiva *mise en abyme*, que también revela en esa sala cómo era la museografía de antaño, siguiendo una estrategia compartida en otros casos (Leahy, 2012); pero resultaría aún más sugestivo que los museos nos presentasen sus transformaciones con una visión panorámica de toda su historia, planteando críticamente un resumen de toda su evolución institucional. Por ahora, esa aplicación

11 En realidad, es una reflexión focalizada en un episodio inicial de esa trayectoria, que no ofrece una síntesis global de su historia. Del mismo modo, un moderno templo del diseño como es el Museum für Kunst und Gewerbe de Hamburgo presenta en un pasillo de la planta baja dos vitrinas del siglo XIX para dar testimonio de los diversos intereses de su primer director, Justus Brinckmann, quien coleccionaba todo tipo de objetos: desde la cerámica antigua hasta la porcelana de Sèvres y las artes aplicadas del Art Nouveau, o desde la orfebrería y el textil hasta el arte popular, lo cual les sirve como pie para explicar los múltiples contenidos de la institución hasta nuestros días. Posiblemente sea una influencia de la galería *The Transparent Museum* en la vecina Hamburger Kunsthalle, que ofrece una visión de los desafíos clave de coleccionar, preservar, investigar, exhibir y comunicar según los cambiantes criterios en el trabajo curatorial del museo.

de la museología crítica ha cuajado más en museos de antropología o historia natural, donde es ya muy frecuente encontrar algún espacio dedicado a revisar críticamente su historia e identidad.¹² Pero en nuestros museos de arte contemporáneo cabe mencionar la sala 004, en el Museo Würth de la Rioja, pues no solo dedica un espacio central en el corazón de su moderna sede, inaugurada en 2007, a presentarse con un mapa y textos en las paredes, vídeos, publicaciones en vitrinas, sino que además coloca también algunas obras de su colección permanente en ese denominado “Espacio Würth”, cuyo discurso interpretativo está jalonado por preguntas que inducen a sus visitantes hacia reflexiones críticas (Jaulín, 2025).

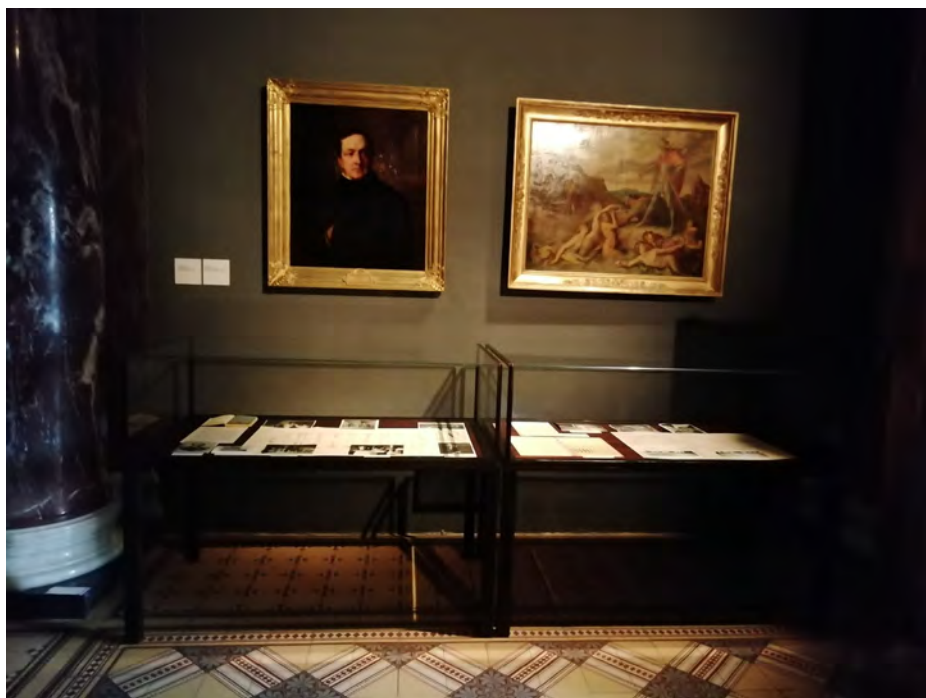


Figura 8. Sala 1.04 de la Nationalgalerie en Berlín, con documentación en vitrina y obras de arte, mostrando cómo era ese museo en el siglo XIX (foto Jesús Pedro Lorente, 2019)

12 Uno de mis ejemplos favoritos es el Museo de Ciencias de Boston, que cuenta, en el segundo piso, con una sección específica llamada *Museum Then and Now*, donde se revisan artefactos y criterios de exhibición propios de las diferentes etapas de su historia. Cfr. <https://www.mos.org/node/1919411> (consultado el 1 de abril de 2024).

Serían más audaces todavía si se atreviesen a revelar en esa sala conflictos, errores o desarticulaciones, aunque sigue siendo raro. Muy comentada en ese sentido fue la reevaluación autocrítica que montó el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York en 2015 con una exposición temporal titulada “Me-tiéndose con el MoMA: intervenciones críticas en el Museo de Arte Moderno desde 1939 hasta la actualidad” [*Messing with MoMA: Critical Interventions at the Museum of Modern Art 1939-Now*], organizada por la bibliotecaria Jennifer Tobias. Con todo, tal vez esta exposición temporal de objetos efímeros en la biblioteca del Servicio Educativo del MoMA corroboraría las dudas de Victoria Walsh sobre la museología crítica como una tendencia que florece fuera del eje nuclear del museo, que son las salas donde se presentan las colecciones (Walsh, 2015, p. 200). Por eso es mucho más relevante el ejemplo de la Gallery of Modern Art (GoMA) de Glasgow, inaugurada en 1996 en una mansión neoclásica, construida en el siglo XVIII para un marchante esclavista: desde 2017 dos espacios ovales bajo la cúpula central no solo cuentan críticamente la historia del edificio, sino también la del museo, con documentación y fotos sobre las protestas de los artistas escoceses frente a las adquisiciones y exposiciones decididas por el polémico primer director, Julian Spalding.



Figura 9. Sección en el GoMA de Glasgow titulada *Stones Steeped in History*, donde revisa críticamente la historia del edificio y del museo en los balcones 1 y 2, bajo la cúpula central (foto Darío Lorente, 2025)

Es un caso excepcional, pues aún siguen muchos “templos del arte” muy centrados en sus contenidos, sin pararse a reconsiderar su trayectoria como instituciones, cuando precisamente la reflexión sobre los modos en que han coleccionado, conservado, expuesto y contado determinadas narrativas histórico-artísticas se ha convertido en objeto de estudio muy reivindicado por los historiadores del arte (Noronha, 2014). Supuestamente, en nuestras instituciones artísticas las museografías metadiscursivas son uno de los rasgos al alza en el siglo XXI. Según Marie Fraser “éestas se estarían convirtiendo en el lugar donde una perspectiva museal y curatorial reflexiva haría posible repensar el museo, o incluso reposicionarlo” [*celles-ci seraient devenues le lieu où une approche muséale et curatoriale réflexive serait à même de repenser le musée, voir de le repositionner*] (Fraser, 2023, p. 40). Por ello, a los museos de arte les convendría particularmente hacer reflexionar a sus visitantes sobre cómo son construidas, expuestas, relatadas y visitadas sus colecciones. Un ejemplo excepcional es el Stedelijk Museum en Amsterdam, que desde 2022 ha reorganizado sus salas, para mostrar en la planta baja una selección de la colección de 1880 a 1950, con discursos críticos que destacan las conexiones entre el arte moderno y el colonialismo cultural o que tratan de reivindicar la importancia de las mujeres en el sistema artístico, empezando por la principal impulsora de la creación de este museo municipal, Sophia Adriana Lopez Suasso-de Bruijn, con cuyo retrato se inicia la primera sala, donde se evidencia la importancia que tenían originalmente las artes decorativas u otras.

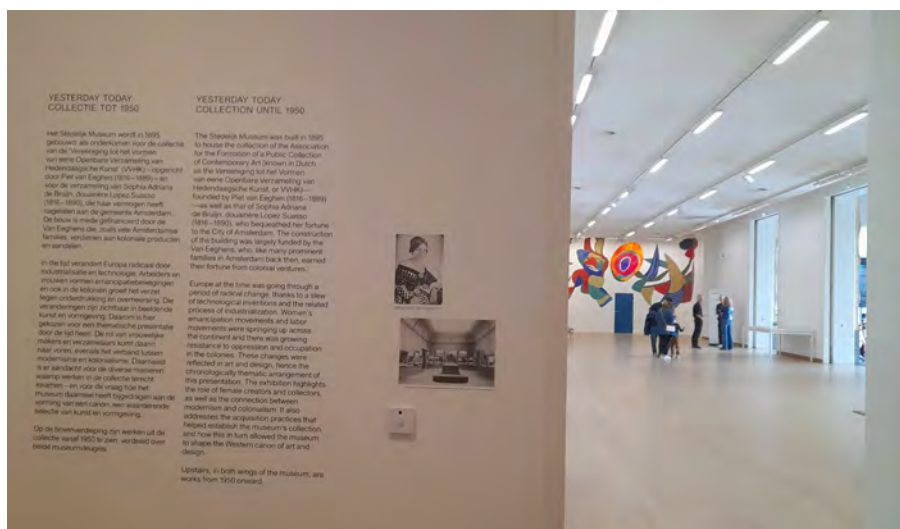


Figura 10. Primera sala de *Yesterday Today: Collection Until 1950*, en la planta baja del Stedelijk Museum de Amsterdam (foto Jesús Pedro Lorente, 2024)

En España, nuestros grandes museos de arte contemporáneo han sido teóricamente sensibles a la museología crítica. Basta ver cómo se presenta en su página web el MNCARS,¹³ mientras que la misión del MACBA, según su portal, es, entre otras cosas, “participar en una sociedad más libre y con espíritu crítico”, usando como estrategia “una praxis museística propia, singular y a menudo innovadora”¹⁴. Sin duda esos dos museos se han convertido en referentes del pensamiento crítico, planteando en sus exposiciones y en los correspondientes catálogos abundantes interrogantes sobre el sistema del arte en general, pero de una forma algo críptica y elusiva en la presentación de sus colecciones que no siempre están evidenciando sus derivas museográficas. También en eso fue precursora Zdenka Badovinac en la Moderna Galerija de Liubliana, rompiendo con la puritana austeridad del moderno *white cube* con abigarrados montajes expositivos historicistas que evocan los modos de ver de diferentes épocas.¹⁵ Ahora bien, más que el historicismo lo que quizá importaría poner en valor es la autenticidad histórica, pues en lugar de reinventar pretéritos lenguajes expositivos los museos que investigan su propio pasado y rescatan sus propios dispositivos expográficos heredados de otras épocas, invitan arqueológicamente a su reconsideración por el público. Antiguas vitrinas y dioramas, salas con decoraciones alusivas, interiorismos con diseño de época, son vestigios museográficos revisados junto a los testimonios de anteriores intervenciones arquitectónicas en el Neus Museum de Berlín. También lo viene haciendo desde hace tiempo el Museum Fridericianum de Kassel, sede cada cuatro años de las famosas *Documenta*, en las que ha sido frecuente encontrar dispositivos, fotos u otros memoriales que reenvían a convocatorias anteriores de esa cuadrienal (Floyd, 2017). ¡Tanto o más oportuno sería promoverlo también en el núcleo

13 Según su portal <https://www.museoreinasofia.es/museo/mision> (consultado el 15 de febrero de 2025), donde se pueden consultar el plan general de actuación 2014-2017 en el que uno de los propósitos señalados era “la comprensión crítica del arte contemporáneo por parte del público” <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/plan-general-actuacion-2014-2017.pdf> y uno de sus objetivos para 2028-2021 la “realización de exposiciones prospectivas que alimenten procesos críticos y de reflexión” https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/plan_general_de_actuacion_2018-2021_baja.pdf mientras que para 2021-28 Manuel Segade dice pretender “que la Colección, como la de casi todos los grandes museos, también se cuente a sí misma y el cómo ha sido conformada” de manera que “puedan hacerse transparentes al público general sus intenciones de crecimiento” <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/proyecto-2023-2028.pdf>

14 Citas tomadas de <https://www.macba.cat/es/mision/> y <https://www.macba.cat/es/estrategia/> consulto el 15 de febrero de 2025.

15 El circuito de salas consagradas a una selección de su colección permanente combina un discurso metamuseográfico, con el relato de los sucesivos “ismos” artísticos buscando en paralelo cierta sintonía con los respectivos modos expositivos coetáneos: el arte de cada generación se muestra así con su correspondiente expografía, casi como si fueran *period rooms*. Quizá ese sea un caso extremo, no generalizable; pero siempre estará justificado tal protagonismo del lenguaje expositivo cuando se trate de prácticas curatoriales que hayan marcado la historia e identidad de un museo.

de los museos de arte contemporáneo! En ellos nunca hay montajes perennes, son siempre narrativas transitorias, que conviene revisar cada pocos años. Lo correcto sería revelar y razonar esas alteraciones, especialmente si ha habido rupturas o discontinuidades controvertidas. Debieran seguir los pasos de los museos de etnología o de historia natural, que están siendo redefinidos desde replanteamientos poscoloniales, con tal pasión autorreferencial, que al decir del antropólogo y museólogo Mark Thurner (2025) la verdadera vocación del museo sería no representar nada más que su propia heterotopía, y que la tarea de la museografía metahistórica consistiría en exhibir esa vocación y volver al museo hacia sí mismo, mostrar sus propios fantasmas, exponer su complejidad.

CONCLUSIONES

Un museo no es un mero contenedor de tesoros culturales: la propia institución puede ser un legado histórico que merecería ser objeto de conservación, estudio, interpretación y difusión, en espacios introductorios, e incluso de forma protagonista en las mal llamadas salas que presentan de forma permanente –que mejor deberíamos llamar ‘estable’– una selección de la colección. El “efecto museo” que convierte en patrimonio cualquier material musealizado, puede aplicarse a la propia museografía gracias a estrategias curatoriales con un fin autorreferencial: “El museo se muestra a sí mismo” [*The museum itself is on display*] (Kirshenblatt-Gimblett, 2006, p. 41). Ese debería ser el diseño de la museología crítica que, según afirmó polémicamente Anthony Shelton, no pretende reformar las instituciones, sino “sostener un continuo diálogo crítico y dialéctico que engendre una actitud autorreflexiva constante hacia las prácticas de los museos y sus más amplios consignatarios” [*to sustain an ongoing critical and dialectical dialogue that engenders a constant self-reflexive attitude toward museum practices and their wider constituencies*] (Shelton, 2013, pp. 18-20). Hay que reconocer que en Europa esta corriente no ha cobrado mucha pujanza, aunque sí ha calado significativamente en países que estuvieron al otro lado del Telón de Acero, ansiosos ahora por contestar su pasado desde instancias culturales, a veces muy críticas con su propia historia (Piotrowski, 2011). Quizá no sea casualidad que allá hayan proliferado a la vez la museología crítica y los museos de arte contemporáneo (Orišková, 2015; Jagodzińska, 2020). Si en ellos encontramos guiños museográficos que reflexionan sobre su propio cometido no es por narcisismo, sino para mostrar una institucionalidad artística hoy día en revisión, que hay que reconsiderar desde perspectivas periféricas, según ha reclamado András Szántó (2020, p. 81).

Al replantear su historia como un relato de cambios y discontinuidades los museos reclaman críticamente nuestra atención sobre sí mismos, para mostrárenos, mediante esos reflejos de ayer, como narrativas en (re)construcción permanente (Smeds, 2022). También en España cada vez más museos dedican espacios específicos permanentes a reconsiderar su trayectoria. Suelen disponerse junto al ingreso, pues parece apropiado recibir a los visitantes con unas explicaciones sobre el pasado y presente de la institución a modo de presentación. Es una tendencia pujante también en los museos de arte moderno/contemporáneo, pues ya hay algunos que consagran un protagonismo museográfico a su autobiografía institucional, incluso en espacios nodales, que constituyen su *sancta sanctorum*. Por otra parte, los ejemplos de algunos museos dedicados al arte reciente que nos presentan su propia historia en espacios específicos muestran cómo se van abriendo camino últimamente esas autobiografías institucionales: casi siempre como relatos apologéticos y fragmentarios –centrados en el edificio y sus modificaciones–, a menudo relegados a salas preliminares o espacios al margen del circuito permanente; pero a veces también en el eje central de ese recorrido y con una perspectiva amplia e incluso crítica.

Son ejemplos de buenas prácticas, especialmente cuando, además de un relato a base de textos ilustrados con algunas fotos, presentan materiales con valor patrimonial, protagonistas estelares de la labor curatorial. Por supuesto, entre esos objetos se pueden incluir los documentos, folletos y catálogos históricos; siempre será una buena idea facilitar en esos espacios museísticos dedicados al propio museo algunos libros de consulta que podrán ser importante contribución al conocimiento situado del mundo artístico, sobre todo en la medida en que sus autores no solo sean personas de la respectiva institución, sino también ajenas a ella. Además, por supuesto, los recursos técnicos como los sitios *web* y las redes sociales son excelentes plataformas para recordar al público los acontecimientos históricos de los museos o las imágenes pasadas de su historia. Habría que dedicar otro artículo a buenas prácticas de memoria autorreferencial en Facebook, X o Instagram, que son actualmente utilizados por los museos para conmemorar los aniversarios de algunos de sus hitos históricos: una especie de autobiografía administrada en pequeñas dosis. Con esas meditaciones sobre su pasado, que divulgan los debates presentes y los desafíos futuros, se alienta a todo tipo de públicos a participar reflexivamente con sus diversas interpretaciones y sugerencias.

BIBLIOGRAFÍA

- ALDAZ ENRIQUE, M. T., *Crítica institucional y crítica de la representación: conocimiento y transformación de la institución arte desde las prácticas artísticas contemporáneas*. Universidad de Castilla-La Mancha (tesis doctoral), 2015.
- BADOVINAC, Z., 2011, "The museum of contemporary art", en Hansen, T. (Ed.), *(Re)Staging the art museum*. Revolver Publishing, 2011, pp. 149-184.
- BISHOP, C., *Radical Museology, or, what's "contemporary" in museums of contemporary art?* Koenig Books, 2014.
- BORJA-VILLEL, M., "¿Pueden los museos ser críticos?", *Carta: Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, 1, 2010, pp. 1-2.
- BORJA-VILLEL, M., *Campos magnéticos: Escritos de arte y política*. Arcàdia, 2020.
- CARRILLO, J., *El museo, un proyecto inacabado: Experiencias institucionales en el Museo Reina Sofía 2007 -21*. La Oveja Roja, 2022.
- CORDERO MARTÍN, B., "Artistas contra el museo. Breve recorrido por la crítica institucional estadounidense entre las décadas de los sesenta y noventa", *Anales de Historia del Arte*, nº 29, 2019, pp. 245-263. DOI: <https://doi.org/10.5209/anha.66062>
- FLOYD, K. M. "The museum exhibited: *Documenta* and the Museum Fridericianum", en Troelenberg, E.M. y Savino, M. (eds.), *Images of the Art Museum: Connecting Gaze and Discourse in the History of Museology*. De Gruyter, 2017, pp. 65-90.
- FRASER, M., "La muséologie événementielle ou la resilience des collections", en Boucher, M., Fraser, M. y Lamoureux, J. (Eds.), *Réinventer la collection. L'art et le musée au temps de l'événementiel*, Québec, Presses de l'Université de Québec, 2023, pp. 21-42.
- GOFF, P. M., "The museum as a transnational actor", *Arts and International Affairs*, vol. 2, nº1, 2017, pp. 117-140.
- GÓMEZ, J., *Museografía comparada*. Trea, 2023.
- JAGODZINSKA, K., *Museums and Centers of Contemporary Art in Central Europe after 1989*. Routledge, 2020.
- JUAN, N. y LORENTE, J.P., "El Centro de Arte y Naturaleza de Huesca en su 20º aniversario", *Artígrama*, nº 39, 2024, pp. 523-530.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B., "Exhibitionary complexes", en I. Karp, C.A. Kratz, L. Szwaja & T. Ybarra-Frausto (Eds.), *Museum frictions:*

- Public cultures/global transformations* Durham & Londres, Duke University Press, 2006, pp. 35-45.
- LEAHY, H. R., "Making an exhibition of ourselves", en Kate Hill (Ed.), *Museums and Biographies. Stories, Objects, Identities*. Newcastle University-The Boydell Press, 2012, pp. 145-155).
- LORENTE, J. P., "A room of one's own: Museos que dedican alguna sala al reflejo/reflexión crítica de su historia", *Anales de Historia del Arte*, nº 29, 2019, pp. 169-186. DOI: <https://doi.org/10.5209/anha.66057>
- LORENTE, J. P., *Reflexiones sobre museología crítica*. Trea, 2022.
- LORENTE, J. P., "Self-reflective museums and (meta)museographical reappraisals", en *The Large Glass. Journal of Contemporary Art, Culture and Theory*, nº 35/36, 2023, pp. 12- 19.
- NEWHOUSE, Victoria, *Art and the Power of Placement*. Nueva York, Monacelli Press, 2014.
- NORONHA, E., "A musealização da arte contemporânea como um processo discursivo e reflexivo de reinvenção do museu", *MIDAS – Museus e Estudos Interdisciplinares*, nº 3, 2014, <https://journals.openedition.org/midas/563>
- ORISKOVA, M., "Museums that listen and care? Central Europe and critical museum discourse", en Murawska-Muthesius, K. & Piotrowski, P. (Eds.), *From Museum Critique to the Critical Museum*. Ashgate, 2015, pp. 163-178.
- PIOTROWSKI, P. *Muzeum Krytyczne*. Rebis, 2011.
- POTOCKA, M. A., *Schindler's Factory. Then and Now*. Museum of Contemporary Art in Krakow (MOCAK), 2021.
- RODRIGO, J., *Pràctiques dialògiques: Interseccions de la pedagogia crítica i la museologia crítica. Prácticas dialógicas: Intersecciones entre la pedagogía crítica y la museología crítica. Dialogical Practices: Intersections between Critical Pedagogy and Critical Museology*. Es Baluard Museu d'Art Modern i contemporani de Palma, 2007.
- SCHUBERT, K., *El museo. Historia de una idea: de la Revolución Francesa a hoy*. Turpiana, 2008.
- SHEEHAN, J., *Museums in the German Art World from the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*. Oxford University Press, 2000.
- SHELTON, A., "Critical Museology. A Manifesto", *Museum Worlds Advances in Research*, vol. 1, nº 1, 2013, pp. 7-23. DOI: 10.3167/armw.2013.010102
- SMEDS, K. (2021), "Critical museology in Scandinavia and Finland: a basis for change?", en Tzortzaki D. & Keramidas, S. (eds.), *Theory of Museology: Main Schools of Thought, 1960-2000*. Norwegian Institute of Athens, 2021, pp. 179-202.

- SOLA PIZARRO, B., *Exponer o exponerse: la educación en museos como producción cultural crítica*. Catarata, 2019.
- SZANTO, A., *The Future of Museums: 38 Dialogues*. Hatje Cantz Verlag, 2020.
- THURNER, M., *The Museum of Babel: Meditations on the Metahistorical Turn in Museography*. Routledge, 2025.
- WALSH, V., "The context and practice of post-critical museology", en Murawska-Muthesius, K. & Piotrowski, P. (Eds.), *From Museum Critique to the Critical Museum*. Ashgate, 2015, pp. 195-214.

Jesús Pedro Lorente

Universidad de Zaragoza

jpl@unizar.es

ORCID 0000-0003-4500-5182



DEL NOVECENTO A LA SUPERACIÓN DEL PERÍMETRO DEL ARTE: EL MART DE TRENTO Y ROVERETO¹

FROM NOVECENTO TO THE OVERCOMING OF THE PERIMETER OF ART: TRENTO E ROVERETO'S MART

JUAN AGUSTÍN MANCEBO ROCA
Universidad de Castilla La Mancha

Recibido: 05/06/2025 / Aceptado: 15/12/2025

RESUMEN

Concebido como un espacio que resume y proyecta el legado cultural del Trentino, el Mart, el Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, se ha convertido en la referencia cultural de la ciudad, la provincia y de la oferta museística del norte de Italia. Con una colección estructurada sobre la lectura del *Novecento* italiano y el arte contemporáneo internacional, sus exposiciones ponen en valor sus fondos artísticos y documentales, la herencia de Fortunato Depero, las vanguardias italianas, los movimientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX y el trabajo de los creadores contemporáneos hasta la actualidad. En relación con los fondos documentales sobresalen el Archivo del '900 y el Archivo degli artisti contemporanei trentini, ADAC. La filosofía del Mart trasciende los límites del museo para proyectarse como un ágora de

1 Este artículo ha sido escrito mediante el programa de estancias en universidades y centros de investigación en el extranjero 2025 del Plan Propio de Investigación de la Universidad de Castilla-La Mancha y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER). El autor agradece a Paola Pettenella, Duccio Dogheria, Mariarosa Mariech (responsable de la biblioteca), Patrizia Regorda, Giosuè Ceresato, Olimpia Di Domenico y, especialmente, a Federico Zanoner, del Archivo del '900 del Mart de Rovereto y a Denis Viva profesor del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Trento su generosa ayuda para su elaboración.

intercambio y promoción cultural cuya oferta expositiva, didáctica y educativa lo convierten en uno de los espacios imprescindibles del panorama museístico europeo.

Palabras clave: futurismo, museo, arquitectura, arte contemporáneo, educación, Trentino. Italia.

ABSTRACT

Conceived as a space that summarizes and projects the cultural legacy of Trentino, the Mart, the Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, has become the cultural landmark for the city, the province and the museum offer of northern Italy. With a collection structured on the reading of the Italian Novecento and international contemporary art, its exhibitions highlight its artistic and documentary collections, the legacy of Fortunato Depero, the Italian avant-garde, the artistic movements of the second half of the 20th century and the work of contemporary creators up to the present day. The museum offer is completed by the documentary offer through the Archivio del '900 and the Archivio degli artisti contemporanei trentini, ADAC. The Mart's philosophy transcends the limits of the museum to project itself as an agora for cultural exchange and promotion, whose museum, didactic and educational offerings make it one of the essential spaces on the European museum scene.

Keywords: futurism, museum, architecture, contemporary art, education, Trentino. Italy.

INTRODUCCIÓN

El Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, conocido como Mart, se fundó en 1987 atendiendo a dos factores. El primero, corresponder y poner en valor el legado de los artistas más significativos de la Italia del siglo XX reconstruyendo su conflictiva historia determinada por la relación entre el arte y la política de la primera mitad del siglo pasado². El segundo, manifestaba la inquietud de una región que ha considerado –y lo sigue haciendo–, la educación y la cultura como valores intrínsecos que enriquecen la vida de sus ciudadanos. Actualmente, el Mart es uno de los museos más relevantes de la Europa meridional a través del programa de exposiciones y actividades complementarias desarrolladas en sus tres sedes. En Rovereto se en-

2 CIOLI, M., *Il fascismo e la "sua" arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, Florencia, Olschki, 2011, pp. 209-311.

cuentran el Mart, el edificio diseñado por el arquitecto Mario Botta (1943-) y el ingeniero Giulio Andreolli (1951-2019) en Corso Bettini 43 y la Casa d'Arte Futurista Depero en via Portici 38, en el Monte dei Pegni, un edificio del siglo XVI. En el centro histórico de Trento se encuentra la Galería Civica en la via Rodolfo Belenzani 44.

El Mart Rovereto comparte espacios con el Auditorium Melotti y la Biblioteca Civica Tartarotti, así como con algunos inmuebles gestionados por la Universidad de Trento en los palacios del siglo XVIII Annona y Alberti Poja respectivamente, que forman parte del patrimonio histórico-artístico de la ciudad. Todo ello configura un área que trasciende el concepto del museo tradicional para proyectarse en la ciudadela del Polo Culturale Museale, que reinterpreta el pasado con una clara vocación de futuro.



Fig.1. Mario Botta y Cesare Andreolli. Exterior de la Cúpula del Mart. Fuente: Mart

La estructura de Botta y Andreolli propone áreas externas como el jardín de esculturas y el gran patio central, que constituye una relectura postmoderna del Panteón de Agripa³. Al tratarse de un complejo arquitectónico carente de

3 BERTELLI, C., "Il passato presente", en STUDIO MARIO BOTTA (ed.), *Mario Botta. Architetture 1960-2010*, Milán, Silvana, 2010, p. 76.

fachada e integrado en estructuras arquitectónicas previas establece una entrada simbólica que Franco Battaglia ha comparado con la cueva de Próspero: “no es un lugar de tesoros, sino de magia”⁴, que recibe y dialoga con el visitante, convirtiéndose en un reflejo de la ciudad y de su historia.



Fig. 2. Mario Botta y Cesare Andreolli. Cúpula del Mart. Fuente: Mart

La colección del museo reconstruye a través de más de veinte mil piezas la historia del arte del siglo XX y los inicios del XXI. Centrada en el *Novecento* y el legado de Fortunato Depero (1892-1960), la primera idea del Mart fue la de una colección sobre futurismo y movimientos de vanguardia de la primera mitad del siglo XX en un periodo que pretendía desligar el arte de su marcado condicionante político. A partir de ese impulso, en el que los fondos futuristas ocupaban una cuarta parte de la colección⁵, la propuesta se expandió al arte italiano del siglo XX a través de un programa de adquisiciones y préstamos de larga duración de colecciones de arte italianas y alemanas que conforman su base en la actualidad. Otra característica del Mart es que su historia arranca mucho antes de su fundación, articulándose sobre el patrimonio artístico y los

4 BATTAGLIA, F., “La grotta di Prospero. La nascita del Mart a Rovereto”, en CERRONE, R. (ed.), *Rovereto e il nuovo Polo Museale*, Rovereto, Nicolodi, 2003, p. 27.

5 BELLI, G., *Futurismo. Le raccolte pubbliche nel Trentino*, Trento, Mart, 1994, p. 2.

fondos documentales de la Casa d'Arte Futurista Depero, por lo que es impensable la conformación del museo sin su legado. De hecho, la muestra *Depero New Depero*, desarrollada entre noviembre de 2021 y junio de 2022, se estructuraba en la indisoluble relación ente su legado y la creación del museo de Rovereto⁶.



Fig. 3. Galleria Civica, Trento. Fuente: Autor

En este sentido, la prehistoria del Mart se inició con la cesión de los fondos artísticos y documentales del artista, junto a la donación de los archivos de Angiolo Mazzoni en 1974, y la cesión de materiales de algunos historiadores y teóricos del arte del Trentino que son el origen del Archivo del '900 y que formaron un ente independiente dentro del museo durante un periodo. En cualquier caso, los fondos documentales conforman el corazón del Mart, ya que el Archivo del '900 genera gran parte de sus muestras de la sede de Rovereto, así como de la Casa d'Arte Futurista Depero. El Archivo del '900 ha provocado, por extensión, la creación de un fondo documental dedicado a los artistas de la

6 BOSCHIERO, N., *Depero New Depero*, Milán, Silvana, 2022, pp. 17-21.

provincia autónoma en la Galería Cívica de Trento, el Archivio degli artisti contemporanei trentini (ADAC). El Mart se erige sobre el legado artístico y documental de creadores, historiadores, críticos y coleccionistas, ejes vertebradores de las diferentes etapas del archivo y el museo tal y como se concibe en la actualidad.



Fig. 4. Mario Botta y Cesare Andreolli, interior del museo y jardín de esculturas.

Fuente: Autor

Este artículo estudia el proceso de gestación del Mart sobre la herencia cultural de la ciudad de Rovereto y el Trentino partiendo de una serie de actuaciones que se retrotraen a la Edad Moderna. Esta actividad cultural sostenida en el tiempo posibilitó la aparición de una serie de artistas nacidos a finales del siglo XIX y principios del XX que fueron los protagonistas esenciales del arte italiano contemporáneo. Asimismo, trata su desarrollo a través del legado de Fortunato Depero e incide en el rol fronterizo de la ciudad y su papel en la Gran Guerra. Señala la crisis económica de los años setenta y la reconversión cultural de la ciudad en el contexto del valle de la Vallagarina, que fundamentó la reordenación de los espacios expositivos del Trentino sobre las colecciones del si-

glo XIX en Trento y del siglo XX en Rovereto. Con una clara vocación internacional, el Mart cierra la prodigiosa aventura iniciada a mediados de los años cincuenta con una serie de actuaciones que determinaron su fundación y configuran su espíritu y lo definen dentro del ámbito europeo. Finalmente, el estudio incide en la incertidumbre provocada por la injerencia política que ha variado notablemente su política expositiva en los últimos años, y que pone en duda el proyecto y la vocación con la que nació el museo.

EL MUSEO PRELIMINAR

Tras la Segunda Guerra Mundial, el futurismo, movimiento de vanguardia que había reclamado orgulloso el genio italiano⁷, quedó bajo sospecha por sus relaciones políticas. El grupo fundado y financiado por Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) había formado parte del protofascismo y el fascismo, concurriendo juntos a las elecciones en 1919 –con su histórica derrota–, contribuyó a la creación de los Fasci italiani di Combattimento el 23 de marzo de ese año y se convirtió, durante el régimen de Benito Mussolini (1883-1945), en uno de sus más fieles aliados políticos y culturales. En 1924, el *pope* futurista reimprimía con el título *Futurismo e fascismo*⁸ una selección de ensayos políticos entre los que destacaban *Guerra sola igiene del mondo* (1915) y *Democrazia futurista* (1919), textos programáticos en la configuración del fascismo⁹.

Entre los artistas futuristas, uno de los casos que no ofrecía duda de sus afinidades ideológicas fue el de Fortunato Depero. El pintor, que se adscribió oficialmente al grupo en 1915, había defendido vehementemente la identificación del futurismo y el arte fascista. Tras haberlo exaltado en obras, intervenciones públicas y escritos promocionales y autobiográficos como *Depero Futurista 1913-1927* (Dinamo Azari, Milán, 1927) y *Fortunato Depero nelle opere en ella vita* (Temi, Rovereto, 1940), lo haría explícitamente en su artículo *Arte fascista. Elementi per la battaglia artistica* (1927), volumen colectivo a cargo de Fillia (Luigi Colombo, 1901-1936) que afrontaba la relación del futurismo como expresión estética del nuevo estado¹⁰.

7 MARINETTI, F. T., BOCCIONI, U., RUSSOLO, L., SANT'ELIA, A., SIRONI, M. y PIATTI, U., "L'Orgoglio Italiano. Manifesto futurista", *Direzione del Movimento futurista*, corso Venezia 61, Milán, 11 de diciembre de 1915 [consulta 1 de junio de 2025].

<https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/I/76.pdf>.

8 MARINETTI, F. T., *Futurismo e fascismo*, Foligno, Franco Campitelli, 1924.

9 AURREKOETXEA, A., *Futurismo y fascismo. Estéticas y poéticas de la modernidad*, Granada, Comares, 2019.

10 SALARIS, C., *Storia del futurismo. Libri, giornali, manifesti*, Roma, Riuniti, 1992, p. 82.

Cuando a principios de los años treinta el futurismo se articuló sobre la estética *aeropictórica*, Depero se alejó del núcleo romano de Mario Carli (1888-1935), Mino Somenzi (1899-1948) y el propio Marinetti. Impulsado por la necesidad de congraciarse con las autoridades para obtener encargos públicos, propuso en 1936 el proyecto de la *Officina d'arte fascista Depero*¹¹, una evolución con intervención estatal de la Casa d'Arte Depero, su taller de artes aplicadas que había funcionado ininterrumpidamente desde 1919 y que el pintor cerró en 1942 cuando se refugió en Serrada de Folgaria. Comisionado por el Estado, había ilustrado *I Dopolavoro Aziendali in Italia* (Rovereto, 1938)¹², en el que de nuevo celebraba la política fascista¹³. Por problemas de suministro, en Serrada no pudo pintar y se dedicó a organizar su archivo. En este contexto bélico publicó *A passo romano* (Trento, 1943)¹⁴, libro en el que recuperaba el belicismo exacerbado de los primeros años de la vanguardia. El volumen se configuró como una *damnatio memoriae*¹⁵ y, cuando el artista retornó a Rovereto en otoño de 1945, destruyó la mayoría de los ejemplares, lo que convierte al libro en una rareza por su contenido, su vanguardista diseño gráfico y la escasez de volúmenes.

Con la intención de poder trabajar tras la reinstauración democrática, renegó del fascismo en un texto exculpatorio: *Relazione dei miei rapporti artistici con il fascismo*¹⁶. Su situación económica era tan precaria que intercambiaba cuadros por comida e incluso fue repudiado por sus vecinos por sus afinidades políticas¹⁷. Por otra parte, se hizo una lectura parcial del futurismo considerándolo únicamente hasta la muerte de Umberto Boccioni (1882-1916) y Antonio Sant'Elia (1888-1916), aislando del discurso historiográfico la época de 1916 a 1944. Depero, sin mercado para su obra, realizaría un segundo viaje a los Estados Unidos que resultó catastrófico. Con una situación económica cada vez más incierta que le afectaría a la ya de por sí delicada salud, Depero se vio obligado a vender en 1947 la práctica totalidad de sus obras al coleccionista Gianni Mat-

11 DEPERO, F., "Officina d'arte fascista Depero. Progetto antisanzionista per lo sviluppo commerciale degli arazzi e cuscini DEPERO". 29.4.XIV (1936), [consulta 1 de junio de 2025]. http://cim.mart.tn.it/cim/pages/documenti_c.jsp?sid=&method=ric&lang=it&expand=460217&fromp=risc_ricerca.jsp.

12 DEPERO, F., *I Dopolavoro aziendali in Italia*, Rovereto, Manfrini, 1938.

13 MANCEBO ROCA, J. A., "El libro como proyecto autobiográfico: ediciones de Fortunato Depero", *Arte, Individuo y Sociedad*, 35 (4), 2023, p. 1429. <https://doi.org/10.5209/aris.88504>

14 DEPERO, F., *A passo romano. Lirismo fascista e guerriero programmatico e costruttivo*, Turín, NovAntico, 2020.

15 CARRERA, M., "Le edizioni di Depero 1913-1960. Fortunati deperilibri = deperibibli (non deperibili)", en BOSCHIERO N. (ed.), *Depero. Il Mago*, Milán, Silvana, 2017, pp. 47-59.

16 CAMILLINI, G., "Credere, Obbedire, Lavorare. I rapporti artistici tra Fortunato Depero e il fascismo", *Rivista internazionale di grafica*, 33, 2018, pp. 35-48.

17 SCUDIERO, M., *Depero. L'uomo e l'artista*, Rovereto, Egon, 2009, p. 554.

tioli (1903-1977). Ese aislamiento lo excluyó de las bienales de São Paulo (1953) y Venecia (1954) y, como protesta, publicó el libelo *Antibiennale* (1954).

Su recuperación estuvo articulada en dos ámbitos: el de la provincia de Trento y la reivindicación de los artistas del segundo futurismo. En 1958, el historiador Enrico Crispolti (1933-2018), en el catálogo de la muestra *Il secondo futurismo. Torino 1923-1938*, iniciaba la enmienda del futurismo post-boccioniano a partir del legado de Giacomo Balla (1871-1958) y Fortunato Depero —en una actuación que ha redefinido el movimiento como ha señalado la exposición del museo Guggenheim de 2014¹⁸—, proyectando un campo de actuación sobre el futurismo de la segunda generación a los que contribuyeron, entre otros, los estudios de Mario Verdone (1917-2009), Maurizio Fagiolo dell'Arco (1939-2002) y Bruno Passamani (1930-2010). Por otra parte, a principios de los cincuenta se publicaron dos textos de su obra: el opúsculo de Gianpiero Giani (1912-1964) y una monografía a cargo de Riccardo Maroni (1896-1993)¹⁹.

En 1953 el presidente provincial Remo Albertini (1920-2005) le comisionó la decoración de la Sala del Consiglio provincial que abarcó tres años de trabajo. En ese periodo se actualizó la idea que había lanzado el artista en 1941 sobre la creación de un museo sobre su obra en Trento. Como señalaba el poeta Lionello Fiumi (1894-1973) en un texto del citado *Antibiennale*: “Depero ha sido un formidable archivista de sí mismo, ha recogido, distinguido, inventariado en su casa de Viale dei Colli, con los cuadros, el testimonio de millares de periódicos críticos de cualquier parte del mundo que se han ocupado de su arte”, es decir, que en su archivo estaba inscrito el preliminar de su museo²⁰.

En 1957, tras un año de negociación, Depero cedería su patrimonio artístico y documental al Comune de Rovereto a cambio de un espacio permanente para su obra, modificado en 1959 por una pensión vitalicia para él y su esposa Rosetta Amadori (1893-1976). La Galleria-Museo Depero, que fue supervisada y sostenida por el artista y por empresas de la ciudad, se inauguraría provisio-

18 GREENE, V., *Italian Futurism 1909-1944. Reconstructing the Universe*, Nueva York, Guggenheim, 2014, p. 21.

19 GIANI, G., “Fortunato Depero, pittore”, en *Collana d'arte “Generazioni”*, Milán, Conchiglia, 1951 y MARONI, R., “Fortunato Depero”, en *Collana di artisti trentini*, Trento, Saturnia, 1953, pp. 223-312. Maroni publicó posteriormente *Depero. Prose futuriste*, Trento, Voci della Terra Trentina (V.D.T.T.), 1973.

20 VELARDITA, F., *Fondo Depero*, Rovereto, Nicolodi, 2008, p. 16.

nalmente el 1 de agosto de 1959. Depero fallecería en noviembre de 1960 sin conocer la ubicación definitiva de su museo en via de la Terra 53²¹.



Fig. 5. Casa d'Arte Futurista Depero. Fuente: Mart

Galleria-Museo Depero se cerró tras su apertura hasta 1975, cuando abrió en el periodo estival. Con el fallecimiento de su mujer en 1976, el patrimonio lo administró el Comune di Rovereto. Bruno Passamani realizó una serie de actuaciones para la difusión de su obra. En 1981, la Galleria-Museo entró en la gestión del Museo Civici de Trento y en 1986 en las de los museos provinciales, que se convierte en el paso previo a la fundación del Mart en 1987.

21 La entrada por via Della Terra, emblemática calle del centro histórico de la ciudad, se mantuvo hasta 1991, cuando tras la ampliación del museo se estableció la entrada por la via Portici, 38. Véase RIZZI, R., *Galleria Museo Depero. Progetto di ristrutturazione*, Rovereto, Manfrini, 1991, s. p.



Figura 6. Palazzo Annona y Palazzo Aberti Poja. Entrada al Mart desde Corso Cesare Bettini. Fuente: Autor

EL NACIMIENTO DEL MART: EL EDIFICIO DE BOTTA Y ANDREOLLI

El Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto se creó en 1987 con la fusión de la Sección de Arte Contemporáneo del Museo Provincial de Arte de Trento – ubicado desde 1981 en el Palazzo delle Albere, edificio del renacimiento construido por los Madruzzo, familia de obispos-príncipes de la ciudad, para el Concilio– y el Museo-Galleria Depero, con el objetivo de impulsar la oferta museística y cultural del Trentino.

El proyecto se inició en 1973 cuando el Estado transfirió las competencias del Museo Nacional de Trento, que pasó a denominarse Museo Provincial de Arte²². En 1979 se realizó un encuentro para proponer ideas sobre el museo de arte contemporáneo impulsado por el asesor cultural Guido Lorenzi (1927-

22 LORENZI, G., “Introduzione ai lavori”, en VV. AA., *Incontro per un Museo d’Arte Contemporanea a Trento. Palazzo delle Albere*, 26-27 junio de 1979, Trento, Alcione, 1979, pp. 9-12.

2019)²³ en el que participaron, entre otros, el divulgador Giovanni Carandente (1920-2009), la investigadora Rosanna Bossaglia (1925-2013), el pintor Bruno Colorio (1911-1997), el artista Diego Mazzonelli (1943-2014), el escritor Gian Pacher (1935-1987), el crítico de arte Luigi Serravalli (1914-2002) y el poeta visual Emilio Villa (1914-2003).

En 1987 el propósito del Mart era trascender el concepto de museo local para establecer una narrativa del arte italiano contemporáneo, por lo que desde principios de los ochenta se había considerado la creación de un centro específico sobre el futurismo: “el proyecto de mayor relevancia en este sector –escribía Gabriella Belli en 1995– está constituido por la actividad del *Centro Studi Internazionale del Futurismo*, que encontrará sede definitiva en los archivos y biblioteca, en un espacio generado a propósito”²⁴. La idea era la de un museo que uniera el patrimonio pictórico de Trento con las colecciones y fondos de Depero en Rovereto. Se consideró que la sede estuviera en Trento, puesto que las colecciones del XIX las había organizado Gabriella Belli (1952-) en el Palazzo delle Albere²⁵, impulsora y primera directora del Mart, pero la idea evolucionó a un museo con dos sedes, la de Palazzo delle Albere para las colecciones del XIX y las del siglo XX en Rovereto atendiendo a la relación de Fortunato Depero con la ciudad. Pero en Rovereto existía el problema de que no había inmuebles adecuados. El Museo-Galleria Depero era una sede “demasiado pequeña y poco accesible”²⁶, con un espacio reducido en el que apenas se podían organizar los fondos artísticos y los archivos del pintor. Se consideró el edificio del Palazzo Parolari, sede del Museo Civico desde 1851, que también quedó descartado.

La primera sede del Mart se constituyó provisionalmente en el Urban Center de Rovereto, un edificio situado en corso Rosmini 58 donde se ubicaron las colecciones y los fondos documentales del Archivio del '900, que era una sede independiente en el marco del organigrama de las tres sedes: el Palazzo delle Albere, el Museo Fortunato Depero y el Archivio. La colección del Mart se distribuía en cinco salas: *Esperienze prefuturiste*; *Il primo futurismo*; *Accenti cubo futuristi*; *Il futurismo negli anni Venti e Trenta*; *La aeropittura futurista*²⁷. Actualmente el Urban Center contiene elementos gráficos que recuerdan su anterior actividad.

23 Guido Lorenzi, consejero de Cultura de la Provincia Autónoma de Trento durante tres legislaturas (1968-1983), creó en 1977 el Sistema Bibliográfico Trentino, uno de los más innovadores del país, que actualmente abarca 150 bibliotecas y más de cinco millones de libros y material digitalizado.

24 BELLI, G., “Il progetto culturale”, en BOTTA, M. y ANDREOLLI, G. (eds.), *Il Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto*, Milán, Skira, 1995, p. 15.

25 TIDDIA, A., *Palazzo delle Albere. Le collezioni del XIX del Mart*, Milán, Skira, 2005.

26 Nicola MARZOT, N. y BELLI, G., “Coloquio con il direttore”, en CAPELLATO, G. (ed.), *Mario Botta. Mart. Opera Progetto*, Bologna, Compositori, 2003, p. 89.

27 BELLI, G. *Futurismo. Le raccolte pubbliche nel Trentino*, op. cit., pp. 5-15.

Fue en ese momento cuando Mario Botta y Giulio Andreolli propusieron al Comune de Rovereto y a la Provincia la construcción de un nuevo edificio en los solares ubicados en la parte posterior de los palacios Annona y Alberti Poja, enlazando la nueva estructura con las preexistentes de Corso Bettini. La característica esencial del proyecto es que, además del espacio para desarrollar con garantías la estructura, no alteraba el patrimonio histórico-artístico preexistente. El encargo definitivo se haría efectivo un año después. La elección de Botta y Andreolli, sin un concurso previo, facilitaba la realización del programa de creación de un edificio en apenas una década puesto que, de lo contrario, hubieran sido necesarios cinco años más.

Como reconocía el alcalde de Rovereto y primer presidente del Mart Pietro Monti (1943-), el proyecto del nuevo edificio que se desarrolló entre 1988 y 1992 quedó en una especie de *impasse* ya que había dudas sobre su impacto en una ciudad relativamente pequeña como Rovereto, que sufría la reconversión industrial de los sectores ligados a la electrónica, al textil y al tabaco. En este sentido, Gabriella Belli apuntaba que esa crisis podía ser considerada como una oportunidad, “que la operación de la nueva sede del Mart podía ser muy interesante desde el punto de la reconversión económica de una ciudad que no había tenido nunca una posibilidad de turismo cultural como Trento”²⁸.

Hubo voces críticas que consideraban que un edificio de esas características era demasiado ambicioso²⁹ ya que solo los gastos de mantenimiento de un museo de arte con vocación internacional ascenderían a más de un millón de euros mensuales. Por ello, se encargó a la Università Bocconi de Milán un análisis de viabilidad que concluyó que el Polo Museale era factible en Rovereto teniendo en cuenta el reclamo turístico para las ciudades padanas, así como el tránsito de la autovía de Brennero.

En agosto de 1993 se confirmaron los primeros cuarenta mil millones de liras –aproximadamente veinte millones de euros– para la primera parte del proyecto que se financiaron al noventa por ciento por la Provincia y el diez por ciento restantes por el Comune. Las obras de la nueva sede del Mart se iniciaron en 1996 y concluyeron en diciembre de 2002, transformando el entramado arquitectónico y cultural a partir de un espacio en el que confluían modernidad y tradición para elaborar el presente y el futuro de la ciudad, la provincia y el norte de Italia³⁰, transformando una economía industrial a una basada en el sector servicios. Su ideología, por otra parte, no se circunscribía a la idea clásica

28 MARZOT y BELLI, “Coloquio con il direttore”, *op. cit.*, p. 91.

29 BATTAGLIA, F., “La grotta di Prospero. La nascita del Mart a Rovereto”, *op. cit.*, pp. 26-28.

30 POLI, M., *Mart. Nascità di un museo*, Milán, Electa, 2004.

del museo como receptáculo de obras de arte, sino como una médula para la tutela y conservación del patrimonio cultural, “un centro privilegiado para la información, documentación y la investigación, la didáctica y la difusión de formas de arte diferentes, un museo-oficina”³¹. Una de las características determinantes de este centro sin fachada³², algo inusual para una institución como un museo³³, es el del gran corredor preexistente entre los edificios que proyecta al visitante hacia el gran patio central, estableciendo los puntos de ruptura y continuidad en la que la plaza opera como el espacio simbólico bajo su cúpula de acero y vidrio³⁴. Como explicaba Mario Botta en 1995:

Aquí en Rovereto, nos encontramos frente a un patrimonio arquitectónico extraordinario, aunque obsoleto desde el punto de vista funcional. Como un salón del siglo XVIII, Corso Bettini presenta una dimensión bien definida de boulevard histórico, partiendo de la presencia de edificios importantes, como el Palazzo Alberti y el Palazzo Annona, que determinaban el efecto teatral de la arteria pública. De la observación nació la idea de partir del estrecho recorrido entre estos importantes edificios, convirtiéndolo en el motor de una reestructuración urbana de gran amplitud. La calle de acceso al museo parte de Corso Bettini, determinando un corredor entre Palazzo Alberti y Palazzo dell’Annona: así hemos acentuado su carácter implícito de cordón umbilical con el centro, dotándolo de una dirección y una terminación, la nueva plaza entorno a la cual se construye el museo. Es un trabajo en negativo [...] de modo se resalta claramente las potencialidades latentes en la estructura urbanística del área³⁵.

Además, el carácter translúcido de la cúpula, que conecta la arquitectura con la naturaleza, señala otro de los principios inherentes de la ciudad. Como apuntaba Botta: “En Rovereto hemos partido de la relación crítica con lo anterior –la calle, su consistencia arquitectónica, su conexión con el centro, su relación con el fondo de las montañas– atribuyendo a nuestra propuesta un rol

31 MAGGIONI, L., *Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto*, Milán, Skira, 2003, p. 12.

32 “[...] la fachada del museo no existe, está escondida entre la arquitectura del siglo XVIII de Corso Bettini. El modelo proyectual de Botta, a propósito de la relación entre la arquitectura del presente y el establecimiento histórico consolidado, debería ser un espacio común para la arquitectura de nuestros días: es importante el protagonismo expresivo, de una parte, es fundamental mantener la propia identidad dialogando y respetado el tejido urbanístico y arquitectónico preexistente, sin forma de historicismo de derivación postmoderna”. DORFLES, G., COLONETTI, A., y BOTTA, M., “Dal cucchiaino all’architettura”, en STUDIO MARIO BOTTA (ed.), *Mario Botta. Architetture 1960-2010*, Milán, Silvana, 2010, p. 26.

33 CAPPELLATO, G., *Mario Botta. Luce e gravità. Architetture 1993-2003*, Bolonia, Compositori, 2003, p. 154.

34 MOLINARI, L., “Un marziano a Rovereto”, en CAVAZZINI, E. (ed.), *Mario Botta. Il Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto*, Milán, Skira, 2003, p. 19.

35 IRACE, F. y BOTTA, M., “Effetto Museo”, en BOTTA, M. y ANDREOLLI, G. (eds.), *Il Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto*, op. cit., p. 22.

relacional y no solo objetual”³⁶. En cierto sentido el edificio del Mart trascendía el concepto de museo para convertirse en una microciudad cultural en el que el museo es una catedral del arte³⁷.

La nueva estructura enlazaba con edificios del siglo XVIII y se extiende en el jardín de esculturas y, finalmente, el gran espacio central que funciona como espacio de acogida y receptáculo de distribución. El edificio del Mart de Rovereto enlaza con la Biblioteca Cívica Tartarotti –con un catálogo de cuatrocientos mil libros aproximadamente³⁸– y el Auditorium Melotti –que toma el nombre del escultor Fausto Melotti por su relación musical³⁹ (**Fig. 7**). El museo como tal está constituido en tres sedes, el Museo, la Casa d’Arte Futurista Depero en Rovereto y la Galería Cívica de Trento que se incorporó el 19 de octubre de 2013, además del Palazzo delle Albere, recuperado y actualmente relanzado para albergar exposiciones temporales.



Figura 7. Archivos Históricos de la Biblioteca Cívica G. Tartarotti. Fuente: Biblioteca Cívica G. Tartarotti

36 IRACE, F. y BOTTA, M., “Effetto Museo”, *op. cit.*, p. 23.

37 MAGGIONI, L., *Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto*, *op. cit.*, p. 11.

38 “Storia della Biblioteca”. [consulta 1 de junio de 2025]. <https://www.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Informazioni/Storia-della-Biblioteca>.

39 FIZ, A. (ed.), *Fausto Melotti. Segno, musica e poesia*, Milán, Skira, 2000; POLI, F. (ed.), *Cuando la música diventa scultura*, Milán, Skira, 2017 y Jean BLANCHART, J., ed., *Ricostruzione armonica dello spazio: Fausto Melotti e la musica*, Florencia, Giunti, 1986.



Figura 8. Palazzo delle Albere, Trento (s. XVI). Fuente: Autor

LA COLECCIÓN DEL MART

El Mart cuenta con más de veinte mil obras, resultado de una política de adquisiciones, cesiones y donaciones. Como es preceptivo en una institución de estas características, sus fondos están en permanente transformación. Además, se ha implementado una política de depósitos a largo plazo que abarcan más de un centenar de colecciones entre las que destacan los acuerdos con Panza di Biumo⁴⁰, Giovanardi⁴¹ y la fundación alemana VAF⁴² —especializada

40 BELLI, G. y PANZA DI BIUMO G., *La Collezione Panza di Biumo. Artisti degli anni '80 e '90*, Milán, Electa, 1996; BELLI, G. y KOSHLEK, R., *Conceptual Art. The Panza Collection*, Rovereto, Mart, 2010 e ISAIA D. y MARANIELLO, G., *La materia della forma*, Collezione Panza di Biumo, Rovereto, Mart, 2017.

41 LAMBERTI, M. M., *La Collezione Giovanardi. Capolavori dell' pittura italiana del '900*, Milán, Electa, 1998; BELLI, G y BOSCHIERO, N. (eds.), *Capolavori del '900. La collezione Giovanardi*, Rovereto, Nicolodi, 2005; BELLI, G y FIZ. (eds.), *Percorsi privati. Lo sguardo di un collezionista da Balla a Chen Zhen*, Milán, Skira, 2007.

42 FEIERABEND, V., WEISS, E., y Klaus WOLBERT, K. (eds.), *Un secolo di arte italiana. Lo sguardo del collezionista. Opere dalla Fondazione VAF*, Milán, Skira, 2005. BELLI, G y FERRARI, D.,

en arte italiano del siglo XX— y que posibilitan no hipotecar la colección si esta tiene que transformarse debido a los cambios y bifurcaciones de las nuevas narrativas de la historia del arte. En la actualidad el proyecto expositivo del Mart Rovereto se divide en dos secciones que atienden a la cronología del siglo XX y al inicio del XXI: *la invención de lo moderno y la irrupción de lo contemporáneo*.

La invención de lo moderno plantea un recorrido por las obras de finales del siglo XIX que anunciaban las transformaciones de la vanguardia en el primer cuarto del siglo XX. En ese sentido, el arranque de la colección es similar al de la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma, articulándose sobre los estertores modernistas para focalizarse en la escultura de Medardo Rosso (1858-1928). Los hallazgos de la escultura de Rosso constituyen la antesala del siglo XX, ya que sirvió de puente entre la tradición francesa e italiana —París y Milán concretamente— así como de los siglos XIX y XX, articulando esa tensión narrativa entre clasicismo y modernidad que caracterizará la historia del arte de la primera parte del siglo XX.

Al igual que Rosso, el divisionismo, pese a su epígono tradicionalista, llevaba inscrito gran parte del discurso rupturista respecto al pasado que constituirá la época pre-vanguardista. Por ello, tras las piezas dedicadas a los pintores divisionistas aparece la irrupción futurista protagonizada por los divisionistas reconvertidos al orden de lo moderno por el llamado de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944): Giacomo Balla (1871-1958), el mayor de todos ellos, que desde su estudio romano impartiría lecciones de pintura moderna a sus jóvenes discípulos, Umberto Boccioni (1882-1916) y Gino Severini (1883-1966), a los que se unirían los otrora simbolistas Carlo Carrà (1881-1966) y Luigi Russolo (1885-1947), es decir, la práctica totalidad de los artistas que aparecieron en la fotografía de los pintores futuristas italianos en la Galería Bernheim-Jeune de París (1912).

Tras el periodo heroico, la colección se centra en los artistas del denominado “segundo futurismo”, término problemático instituido por Enrico Crispolti que engloba a los futuristas durante la época fascista y que abarca piezas de Balla, Enrico Prampolini (1894-1956) y de Fortunato Depero (1892-1860). Por lo tanto, la colección del Mart focaliza su atención sobre el origen del futu-

Percorsi riscoperti dell'arte italiana VAF Stiftung, Milán, Silvana, 2011; FERRARI, D., ed., *The Collection VAF. General Catalogue*, Milán, Silvana, 2012; FERRARI, D. (ed.), *VAF Early 20th Century*, Imola, Manfredi, 2021. Archivo y biblioteca de Volker W. Feierabend (1935-) están depositados en el Archivo del '900. DOGHERIA D., MARIECH, M., PETTENELLA, P. y ZANONER, F. *Guida all'Archivio del '900*, Rovereto, Mart, 2020, pp. 164-166.

rismo y especialmente la *Ricostruzione futurista dell'universo* (Milán, 11 de marzo de 1915).

Esa parte de la colección se inicia con las series de *Compenterazioni Iridescenti*, ejercicio sobre las diferentes gradaciones del color que realizó Balla en la Casa Löwenstein en Düsseldorf (1912), experiencia que inició el cambio de orientación de la praxis futurista. La experiencia de la guerra –que se complementa en el Museo Storico della Guerra⁴³, situado en el castillo de los Castelbarco y el Museo Aeronautico Gianni Caproni en Trento⁴⁴– y el fascismo ordenan el último grupo de obras dedicadas al futurismo a través de piezas de Severini, Tullio Crali (1910-2000) –*In tuffo sulla città* (En picado sobre la ciudad, 1939), una de las obras maestras de la *aeropintura*– y *Profilo continuo del Duce* (1933) de Renato Bertelli (1900-1974), imagen de uso cotidiano en la Italia del régimen. También se hace referencia a la investigación *ruidista* de Luigi Russolo a partir la reconstrucción de los *intonarumori*, remarcando la variedad de intereses del futurismo italiano⁴⁵. Estas piezas se completan con la documentación del Centro Internacional de Archivos sobre el Futurismo en el Archivo del '900, que ha constituido la base de gran parte de sus exposiciones.

La reacción a la Gran Guerra tuvo su réplica en la vía metafísica y el retorno al orden. Esa vuelta al *mestiere* volvía al punto donde fracasó el programa de la vanguardia y en el que la mirada al acervo cultural fue uno de los símbolos de esa lectura. En este caso, la colección estructura esta parte en obras de los hermanos De Chirico, Giorgio (1888-1978) y Alberto Savinio, (1891-1952), Mario Sironi (1885-1961), Arturo Martini (1889-1947), Marino Marini (1901-1980) y Achille Funi (1890-1972), e incluye piezas de artistas que habían abandonado el futurismo como Carrà, Severini y Sironi.

La obra de los De Chirico se nutre de la confrontación de la filosofía de raíz germana con la imaginería clásica italiana creando el denominado *arte extrañamente metafísico*, en palabras de Apollinaire, “una rememoración onírica que produce desasosiego”. Desde las plazas a la creación de juguetes gigantes de referencia a la mitología grecolatina. Carrà parte del ideario metafísico para

43 “Museo Storico Italiano della Guerra”. [consulta 1 de junio de 2025] <https://museodellaguerra.it/>.

44 “Fondazione Museo Storico del Trentino”/“Museo dell’aeronautica Gianni Caproni”. [consulta 1 de junio de 2025] <http://www.museostorico.it/index.php/Luoghi/I-luoghi-della-Fondazione/Museo-dell-aeronautica-Gianni-Caproni/> <https://mostre.museocaproni.it/sala/>. Véase MANCEBO ROCA, J. A., “Reliquias del sueño de Ícaro. El Museo De La Aeronáutica Gianni Caproni”. *Diferents. Revista De Museus*, 8 (8), pp. 32-51. <https://doi.org/10.6035/diferents.7654>.

45 BELLORINI G., GASPAROTTO, A. y TAGLIAPIETRA, F., *Luigi Russolo. La musica, la pittura, il pensiero. Nueve ricerche sugli scritti*, Florencia, Olschki, 2011; Mara FOLINI, A. GASPAROTTO A. y TAGLIAPIETRA F., *Al di là della materia*, Milán, Skira, 2014; BOSCHIERO N. y DOGHERIA D., *Tuumultum!*, Rovereto, Casa d’Arte Futurista Depero, 2020.

buscar en los grandes referentes en los que justifican su vuelta al orden: Giotto (1297-1337) y Paolo Uccello (1397-1475) a través de su emblemático *Le figlie di Lot* (1919), el mismo año en el que Giovanni Papini (1881-1956) publicó su *Esperienza futurista* y Giorgio de Chirico hizo lo propio con *Il ritorno al mestiere* en “Valori Plastici” reivindicando la habilidad técnica, el museo y la superación de cualquier conato de originalidad a favor del *pictor classicus*.

Por otra parte, el arte se convierte en un problema de Estado. Margherita Sarfatti (1880-1961) no solo construyó la figura del Duce, sino que instituyó de una de las grandes líneas del argumento estético del régimen: el *Novecento*, presentada en la muestra “Plasticidad y resalutación de los volúmenes” (1926).



Figura 9. Fausto Melotti. *Scultura H (La Grande Clavicola)*, 1971.
Jardín de Esculturas del Mart, Rovereto. Fuente: Autor

El Mart dedica espacios a obras de grandes maestros como Felice Casorati (1883-1963), que se podría englobar dentro de la tendencia del realismo mágico preconizada por Franz Roh (1890-1965) y que tuvo al escritor Massimo Bon-

tempelli (1878-1960) como uno de sus máximos valedores⁴⁶, mientras que la obra de Giorgio Morandi (1890-1964) y Fausto Melotti (1901-1986) cerraría el primer itinerario. El caso concreto de Melotti sintetiza “el encuentro entre el desarrollo histórico de las artes y sus arquetipos irreductibles”⁴⁷.

La segunda parte de la colección, *la irrupción de lo contemporáneo*, se basa en las propuestas artísticas que investigan los límites del arte y que tuvieron una relevante presencia en Italia a partir de la relectura de las propuestas internacionales: el arte conceptual, el mínimo y las investigaciones que se interrogan sobre el estatuto del arte. Tras la Segunda Guerra Mundial hay referencias a la investigación sobre la espacialidad de arte en las investigaciones de los Alberto Burri (1915-1995), Lucio Fontana (1899-1968) y Afro Basaldella (1912-1976). Los nuevos comportamientos de Piero Manzoni (1933-1963) y su permanente interrogación de los confines del arte, la influencia del pop de Mimmo Rotella (1918-2006) y Michelangelo Pistoletto (1933-) y los americanos como Robert Morris (1931-2018) –al que el museo le dedicó la muestra *Films & Videos* en 2016⁴⁸–, Bruce Nauman (1941-) y Joseph Kosuth (1945-).

Como señaló Germano Celant (1940-2020) en *Precronistoria* (1976) existió una reescritura de lo material sobre lo inmaterial en los diversos movimientos de la época⁴⁹ –como traslada la colección de *povera*– que reflexionan sobre la condición del ser en el contexto infinito del tiempo de la obra de Mario Merz (1925-2003), Giovanni Anselmo (1934-2023), Giuseppe Penone (1947-), Gilberto Zorio (1944-) y Alighiero Boetti (1940-1994).

La crisis anicónica y la vuelta al *mestiere* de la tradición está relatado por las políticas de la obra cálida de Anselm Kiefer (1945-), cuya dimensión histórica y mítica se abre a las últimas propuestas e invita a derribar el perímetro del arte. Además, no se olvida la gran influencia de los popes del arte italiano del novecientos, los citados Marinetti o Salfatti y los comisarios surgidos en los años sesenta que plantearon el cuaderno de ruta de las tendencias italianas e internacionales: Celant (1940-2020) y Achille Bonito Oliva (1939-). En este caso se representa el trabajo de los pintores de la transvanguardia italiana, Sandro Chia (1946-), Francesco Clemente (1952-) y Enzo Cucchi (1949-), el cual abre la colección a otras tendencias internacionales en Europa y los Estados Unidos, de los que se documentan especialmente los últimos años con obra de Jenny Holzer (1950-), David Salle (1952-), Peter Halley (1953-) y Julian Sch-

46 BONTEMPELLI, M., *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, Milán, Absconditè, 2006.

47 VV. AA., *Mart guida. Le collezioni*, Milán, Electa, 2016, p. 17.

48 MARANIELLO G. y ISAIA, D., *Robert Morris. Scritti, film, video*, Milán, Electa, 2017.

49 CELANT, G. *Precronistoria 1966-1969*, Roma, Quodlibet, 2017, p. IX.

nabel (1951-). El museo, por otra parte, ha facilitado la creación de obras específicas piezas en relación con el entorno⁵⁰.

LA GESTIÓN DEL MART. DEL OPTIMISMO A LA INCERTIDUMBRE

Desde su fundación hasta diciembre de 2011, el museo estuvo dirigido por Gabriella Belli, que trabajó para crear un fondo artístico a partir de la cesión de préstamos de larga duración de colecciones de arte internacionales y generó una serie de muestras temáticas que operaron como elementos de consolidación del nuevo espacio. Asimismo, Belli mostró atención por el cuidado y la ampliación de los archivos del siglo XX y de los artistas contemporáneos del Trentino. Las muestras que propuso pusieron en valor sus colecciones y fondos documentales. Entre las exposiciones más relevantes destacaron *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900* (2007), *Le Stanze dell'Arte: Figure e immagini del xx secolo* (2002), *Mitomacchina. Storia, tecnologia e futuro del desing dell'automobile* (2006), *La Danza delle Avanguardie. Dipinti, scene e costumi: da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring* (2006), *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900* (2007) y *La rivoluzione dello sguardo* (2011). Del mismo modo impulsó una serie de muestras sobre arquitectos trentinos de relevancia internacional como Ettore Sottsass Sr. (1892-1953), Luciano Baldessari y Adalberto Libera con el objetivo de ponerlos en valor y conseguir la donación de sus archivos. Abandonó el Mart cuando fue elegida directora de la Fondazione Musei Civici di Venezia (MUVE), cargo que ocupa actualmente.

Desde febrero de 2012 la dirección fue asumida por la historiadora del arte Cristiana Collù (1969-), que había dirigido el Museo de Arte de Nuoro (Cerdeña) aceptando un encargo de tres años que no renovó puesto que su gestión chocó con la idea de la presidenta de la institución Ilaria Vescovi (1962-). Entre las muestras desarrolladas durante su dirección destacan *La magnifica ossessione* (2012), que establecía los parámetros relacionales de las colecciones con el público a partir de nuevos modelos de observación, y, en 2014, coincidiendo con el centenario de la Gran Guerra, *La guerra che verrà non è la prima. Grande guerra 1914-2014*, una muestra en la que el concepto de guerra-fiesta se convertía en el trágico preludio de lo que en realidad conforman los conflictos bélicos y *Pertudi nel paesaggio* (2014). Poco después de su renuncia, Cristiana Collù fue nombrada directora de la Galería Nacional de Arte Moderno en Roma.

50 CAVAZZINI E., *Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto. Guida*, Milán, Skira, 2021, p. 84.

A partir de junio de 2015 el Mart lo dirigió Gianfranco Maraniello (1971-), historiador de arte que había hecho lo propio en el MAMBo en Bolonia por nominación del Consejo de Administración con un mandato de cinco años. Durante su dirección artística decreció el número de espectadores ya que orientó sus proyectos a un público más especializado. Sus exposiciones más destacadas fueron *Giuseppe Penone. Scultura* (2016), *Francesco Lo Savio* (2018) y *Richard Artschwager* (2019). Junto al Museo del Novecento de Milán proyectó *Margherita Sarfatti. Il Novecento Italiano nel mondo* (2018), una muestra que evocaba “una era dramática de la historia de Italia”⁵¹ y que partía en parte del Fondo Sarfatti que está en posesión del Mart⁵². En abril de 2019, tras la llegada a la presidencia del Mart del controvertido Vittorio Sgarbi (1952-), Maraniello no renovó como director.

Actualmente Vittorio Sgarbi es el presidente y se ocupa de facto de la dirección artística. Su nombramiento fue polémico ya que Sgarbi es un personaje mediáticamente conocido por sus controvertidas intervenciones televisivas y su desempeño político conservador. Pese al rechazo inicial, las voces críticas se apagaron durante la pandemia Sars Cov-2 y la política expositiva del Mart se proyecta como un espacio de intervención de Sgarbi sobre lo clásico y lo contemporáneo. De hecho, algunas de las muestras han sido acusadas de depredación cultural, como lo fue su primera muestra *Caravaggio. Il contemporaneo* (2020), en la que solo se expuso uno de sus cuadros con una enorme disputa por las condiciones de su traslado. En la misma línea se ubican *Picasso, de Chirico, Dalí. Dialogo con Raffaello* (2021), *Canova tra innocenza e peccato* (2021) e *Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento* (2021). Con motivo del vigésimo aniversario del museo se proyectó la muestra *Depero New Depero* (2022).

Este giro en la política expositiva, así como la incertidumbre del futuro del presidente-director actualmente Subsecretario de Cultura del Gobierno, configuran un espacio incierto en el presente inmediato del museo, pese a que como institución esté consolidado en el espacio cultural de Italia del siglo XXI.

En septiembre de 2025 Micol Forti (1964-) que ha dirigido la Colección de Arte Modernos y Contemporáneo de los Museos Vaticanos fue nombrada nueva directora del Mart.

51 MARIANELLO, G., en FERRARI, D., DANKA, G., y MARIA MONTALDO, A., *Margherita Sarfatti*, Milán, Electa, 2017, p. 19.

52 DOGHERIA D., MARIECH, M., PETTENELLA, P. y ZANONER, F., *Guida all'Archivio del '900*, op. cit., pp. 325-330.



Figura 10. Fortunato Depero. *Festa della sedia* (1927) e *Il conteo della gran bambola*. Depero New Depero, 2021.

CONCLUSIONES

Probablemente el Mart sea uno de los museos de arte contemporáneo con vocación internacional que rompan con la tendencia de museo-espectáculo que se generó a raíz del Museo Guggenheim de Bilbao en 1997 y el efecto dominó que provocó con la creación de edificios firmados por grandes arquitectos o estudios de arquitectura en los que era más relevante el edificio que la función para la que habían sido concebidos. Del mismo modo, algunos de esos espacios, como era el caso de Bilbao, no tenían relación con el territorio al fomentar un proceso de colonización cultural ligado a lo económico.

Ante la constitución del espectáculo cultural preconizado por Guy Debord en 1967, el Mart está ligado indisolublemente a la identidad de su historia y de su geografía. Por una parte, la ciudad como cruce de caminos entre Italia y el centro de Europa; por otro, el carácter de periferia y frontera, de área entre dos culturas y, a la vez, lugar privilegiado de ambas. Ha sido esa dimensión y la preocupación por la cultura de sus artistas, intelectuales y gobiernos gestada

durante más de doscientos años la que ha concluido con la creación del Polo Museale. Además, en ese sentido, está implícita la preocupación por una concepción cultural que revirtiera y mejore la vida de los ciudadanos.

El proyecto del Mart se concretó a raíz de la reconversión industrial de la ciudad y de la provincia, la cual tuvo presentes los valores previos de sus centros artísticos con el fin de crear una sinergia de flujo de turismo cultural, algo impensable en una ciudad como Rovereto vinculada históricamente al sector industrial y aislada de los circuitos culturales del norte de Italia. Por otra parte, su creación estaba vinculada a actuaciones previas en las que han sido fundamentales la trascendencia de los arquitectos y artistas del Trentino cuya trayectoria artística ha sido analizada en grandes exposiciones. Además, la adquisición de fondos, junto con las donaciones, han permitido que se convierta en un referente documental de los artistas de *Novecento* italiano.

En cuanto a la creación de una colección de fondos artísticos que identifiquen al museo en un contexto italiano e internacional, el Mart partió de los fondos propios con la intención de constituir una colección ligada al futurismo a finales de los ochenta, idea que se ha transformado a partir de la particularidad de la provincia autónoma y la libertad que como tal le otorga su estatuto. Gracias a ello, ha podido realizar una ambiciosa política de compra, cesiones y préstamos de larga duración. En cierto sentido, el edificio de Botta y Andreolli opera metafóricamente como proyección de esa política cultural en la que se ha implementado un edificio a partir de los elementos histórico-artísticos preexistentes, un museo que se constituye sobre el pasado para escribir el presente y trascender en el futuro.

El prestigio del Mart ha estado asociado a una serie de exposiciones que han construido, en su primera cronología, la conflictiva historia del *Novecento* italiano, a partir de sus fondos artísticos y documentales y en las que gran parte de los mismos ha nacido de esos archivos. Como toda institución de ese calibre, el Mart ha estado y está sometido a las derivas determinadas por los poderes políticos y económicos que han condicionado la última década de este. La gestión actual, determinada por una *berlusconización* de la cultura en la que el poder mediático ha contaminado la propia dimensión y gestión del museo, plantea un espacio de incertidumbre en su gestión a corto y medio plazo. Pese a estos intereses, que tienen más que ver con la política que con la cultura, el proyecto del Mart está más que consolidado, siendo uno de los espacios de referencia del arte contemporáneo italiano e internacional.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTINI, E., *Fortunato Depero Epistolario. La sala del consiglio provinciale di Trento nelle lettere inedite al presidente dott. Remo Albertini*, Rovereto, Nicolodi, 2005.
- AURREKOETXEA, A., *Futurismo y fascismo. Estéticas y poéticas de la modernidad*, Granada, Comares, 2019.
- BELLI, G. y PANZA DI BIUMO, G., *La Collezione Panza di Biumo. Artisti degli anni '80 e '90*. Milán, Electa, 1996.
- BELLI, G. y KOSHALEK, R., *Conceptual Art. The Panza Collection*. Rovereto, Mart, 2010.
- BELLI, G. y BOSCHIERO, N. (eds.), *Capolavori del '900. La collezione Giovanardi*. Rovereto, Nicolodi, 2005.
- BELLI, G., y FIZ, A. (eds.), *Percorsi privati. Lo sguardo di un collezionista da Balla a Chen Zhen*, Milán, Skira, 2007.
- BELLI, G., *Futurismo. Le raccolte pubbliche nel Trentino*, Trento, Mart, 1994.
- BELLI, G., y FERRARI, D., *Percorsi riscoperti dell'arte italiana VAF Stiftung*, Milán, Silvana, 2011.
- BELLI, G., *Il museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto*, Milán, Skira, 1995.
- BELLI, G., BOTTA, M., y MOLINARI, L., *Il Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto*, Milán, Electa, 2003.
- Bellorini, G., Gasparotto, A. y Tagliapietra, F., *Luigi Russolo. La musica, la pittura, il pensiero. Nueve ricerche sugli scritti*, Florencia, Olschki, 2011.
- BLANCHART, J. (eds.), *Ricostruzione armonica dello spazio: Fausto Melotti e la musica*, Florencia, Giunti, 1986.
- BONTEMPELLI, M., *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, Milán, Absconditá, 2006.
- BOSCHIERO, N. (ed.), *Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto. Cinque anni di attività 1990-1995*, Milán, Electa, 1995.
- BOSCHIERO, N. (es.), *Depero New Depero*, Silvana, Milán, 2022.
- BOSCHIERO, N., y DOGHERIA, D., *Tuumultum!*, Rovereto, Casa d'Arte Futurista Depero, 2020.
- BOTTA, M., *Quasi un diario 2003-2013*, Florencia, Le Lettere, 2014.
- BOTTA, M., *Etica del costruire*, Roma, Laterza, 1996.
- BOTTA, M., y ANDREOLLI, G., *Il Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto*, Milán, Skira, 1995.
- CALZÀ, P. y BERSELLI, E., *Rovereto. Nuovi sguardi sulla città*, Rovereto, Via Della Terra, 2020.

- CARRERA, M., “Le edizioni di Depero 1913-1960. Fortunati deperilibri = deperibili (non deperibili)”, en BOSCHIERO, N. (ed.), *Depero. Il Mago*, Milán, Silvana, 2017, pp. 47-59.
- CAMILLINI, G., “Credere, Obbedire, Lavorare. I rapporti artistici tra Fortunato Depero e il fascismo”, *Rivista internazionale di grafica*, 33, 2018, pp. 35-48.
- GABRIELLE, C. (ed.), *MART. Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto. Opera Progetto*. Rivista Internazionale di Architettura Contemporanea. Bologna, Compository, 2003.
- CAPELLATO, G., *Mario Botta. Luce e gravità. Architetture 1993-2003*, Bologna, Compositori, 2003.
- CELANT, G., *Precronistoria 1966-1969*, Roma, Quodlibet, 2017.
- CERONE, R. (ed.), *Rovereto e il nuovo polo culturale*, Rovereto, Nicolodi, 2003.
- CIOLI, M., *Il fascismo e la “sua” arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, Florencia, Olschki, 2011.
- COLLÙ, C. y BELLI, G. (eds.), *Capolavori del '900. Dall'avanguardia futurista al “ritorno all'ordine”*, Milán, Silvana, 2010.
- CAVAZZINI, E., *Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto*, Milán, Skira, 2021.
- DEPERO, F., *Officina d'arte fascista Depero. Progetto antisanzionista per lo sviluppo commerciale degli arazzi e cuscini “DEPERO”*, http://cim.mart.tn.it/cim/pages/documenti_c.jsp?sid=&method=ric&lang=it&expand=460217&fromp=ris_ricerca.jsp
- Depero, F., *I Dopolavoro aziendali in Italia*, Rovereto, Manfrini, 1938.
- Depero, F., *A passo romano. Lirismo fascista e guerreiro programmatico e costruttivo*, Trento, Edizione di “Credere, obbedire, combattere”, 1943.
- Depero, F., *AntiBiennale*, Rovereto, Manfrini, 1955.
- Dogheria, D., MARIECH, M., PETTENELLA, P. y ZANONER, F., *Guida all'Archivio del'900*, Rovereto, Mart, 2021.
- FERIERABEND, V., WEISS, E., y WOLBERT, K. (eds.), *Un secolo di arte italiana. Lo sguardo del collezionista. Opere dalla Fondazione VAF*, Milán, Skira, 2005.
- FERRARI, D. (ed.), *The Collection VAF. General Catalogue*, Milán, Silvana, 2012.
- FERRARI, D. (ed.), *VAF Early 20th Century*, Imola, Manfredi, 2021.
- FERRARI, D., GIACON, D. y MONTALDO, A. M., *Margheritta Sarfatti*, Milán, Electa, 2017.
- FIZ, A. (ed.), *Fausto Melotti. Segno, musica e poesia*, Milán, Skira, 2000.
- FOLINI, M., GASPAROTTO, A. y TAGLIAPIETRA, F., *Al di là della materia*, Milán, Skira, 2014.

- GIANI, G., “Fortunato Depero, pittore”, Conchiglia, Milán, 1951.
- GREENE, V., *Italian Futurism 1909-1944. Reconstructing the Universe*, Nueva York, Guggenheim, 2014.
- ISAIA, D., y MARIANELLO, G., *La materia della forma. Collezione Panza di Biumo*, Rovereto, Mart, 2017.
- LAMBERTI, M. M. (ed.), *La Collezione Giovanardi. Capolavori della pittura italiana del '900*, Milán, Electa, 1998.
- MAGGIONI, L., *Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto*, Milán, Skira, 2003.
- MANCEBO ROCA, J. A., “El libro como proyecto autobiográfico: ediciones de Fortunato Depero”, *Arte, Individuo y Sociedad*, 35 (4), 2023, p. 1415-1535. <https://doi.org/10.5209/aris.88504>
- MANCEBO ROCA, J. A., “Reliquias del sueño de Ícaro. El Museo De La Aeronáutica Gianni Caproni”. *Diferents. Revista De Museus*, 8 (8), pp. 32-51. <https://doi.org/10.6035/diferents.7654>
- MARIANELLO, G., e ISAIA D., *Robert Morris. Scritti, film, video*. Milán, Electa, 2017.
- MARINETTI, F. T., “L’Orgoglio Italiano. Manifesto futurista”, <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/I/76.pdf>
- MARONI, R., *Fortunato Depero, pittore*, Trento, Saturnia, 1953.
- MARONI, R., *Depero. Prose futuriste*, Trento, Voci della Terra Trentina (V.D.T.T.), 1973.
- PAPINI, G., *Esperienza futurista*, Florencia, Vallecchi, 1919.
- POLI, M., *Mart. Nascità di un museo*, Milán, Electa, 2004.
- POLI, F. (eds.), *Cuando la musica diventa scultura*, Milán, Skira, 2017.
- RIZZI, R., *Galleria Museo Depero. Progetto di ristrutturazione*, Rovereto, Manfrini, 1991
- SALARIS, C., *Storia del futurismo. Libri, giornali, manifesti*, Riuniti, Roma, 1992.
- SCUDIERO, M., *Depero. L’uomo e l’artista*, Rovereto, Egon, 2009.
- STUDIO BOTTA, (ed.), *Mario Botta. Poetica dell’architettura*, Milán, Rizzoli, 2000.
- TIDDIA, Alessandra. *Palazzo delle Albere. Le collezioni del XIX del Mart*, Milán, Skira, 2005.
- VELARDITA, F., *Fondo Depero*, Rovereto, Nicolodi, 2008.
- VERZOTTI, G., *Mart. Nascità di un museo*, Milán, Electa, 2004.
- VIVA, D., *Angelo geometrico*, Milán, Electa, 2012.
- VV. AA., *La Biblioteca di Girolamo Tartarotti, intellettuale roveretano del Settecento*. Rovereto, Comune di Rovereto, 1995.

- VV. AA., *Incontro per un Museo d'Arte Contemporanea a Trento*, Trento, Al-
cione, 1979.
- VV. AA., *Mart guida. Le collezioni*. Milán, Electa, 2016
- VV. AA., “Itinerari sui luoghi della Grande Guerra”.
<http://www.itinerarigrandeguerra.it/code/55031/Sentiero-della-Pace>.
- VV. AA. “Storia della Biblioteca”.
<https://www.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Informazioni/Storia-della-Biblioteca>.
- VV. AA., “Museo Storico Italiano della Guerra”. <https://museodellaguerra.it/>.
- VV. AA., “Fondazione Museo Storico del Trentino”.
[http://www.museostorico.it/index.php/Luoghi/I-luoghi-della-Fonda-
zione/Museo-dell-aeronautica-Gianni-Caproni](http://www.museostorico.it/index.php/Luoghi/I-luoghi-della-Fondazione/Museo-dell-aeronautica-Gianni-Caproni)
- VV. AA., “Museo dell’aeronautica Gianni Caproni”.
<https://mostre.museocaproni.it/sala/>

Juan Agustín Mancebo Roca

Universidad de Castilla-La Mancha
<https://orcid.org/0000-0003-4942-8879>
Juan.Mancebo@uclm.es

ARTÍCULOS

II SECCIÓN: ARTE Y PATRIMONIO



LOS GRUPOS SOCIALES ILUSTRADOS EN EL SIGLO XVIII Y LOS NUEVOS USOS ICONOGRÁFICOS: LA DEFENSA DE NUEVOS VALORES EN LAS HONRAS FÚNEBRES REALES¹

SOCIAL GROUPS PORTRAYED IN THE 18TH CENTURY AND NEW ICONOGRAPHIC USES: THE DEFENCE OF NEW VALUES IN ROYAL FUNERAL HONOURS

MARÍA JOSÉ CUESTA GARCÍA DE LEONARDO
Universidad de Castilla La Mancha

Recibido: 28/05/2025 / Aceptado: 21/07/2025

RESUMEN

A lo largo del s. XVIII, las honras fúnebres reales realizadas lejos de la corte se utilizan por distintos grupos sociales para reforzar su prestigio en la ciudad y consolidar sus valores. Es en este siglo cuando se elevan en la escala social nuevas clases ilustradas que van a usar los mismos rituales para afianzarse en el mismo contexto, pero sus valores serán distintos a los anteriores lo que implicará nuevos usos iconográficos. El objetivo de nuestro estudio contempla este proceso a través de algunos ejemplos.

Palabras clave: Honras fúnebres reales; Siglo XVIII; Clases ilustradas; Carlos III.

1 Esta investigación está vinculada a la Red temática «Música, Arte e Imagen pública de la monarquía: proclamaciones y funerales regios de los Borbones españoles (desde el siglo XVIII hasta nuestros días)» (Universidad de Málaga, Plan Propio de Investigación, PPRP-D5-2024_01).

ABSTRACT

Throughout the s. XVIII, the royal funeral services held away from the court are used by different social groups to strengthen their prestige in the city and consolidate their values. It is in this century when new enlightened classes rise on the social scale and will use the same rituals to establish themselves in the same context, but its values will be different from the previous ones, which will imply new iconographic uses. The objective of our study contemplates this process through some examples.

Keywords: Royal funeral honors; 18th century; Illustrated classes; Carlos III.

Cuando el 21 y 22 de noviembre del año 1760 la Real Maestranza de Granada² levanta un t mulo³ para honrar el fallecimiento de la reina María Amalia de Sajonia (mujer de Carlos III, fallecida el 27 de septiembre), imprime una descripción del mismo y de las honras⁴ y la manda al rey, mostrando el cumplimiento del deber de tal celebraci n⁵, según sus estatutos⁶. (Figuras 1 y 2)

2 La Real Maestranza de Caballería de Granada se creó por la nobleza local en 1686 con el patronazgo de la Inmaculada (como Virgen del Triunfo) y con unos primeros estatutos en 1687; en 1741 Felipe V confirma su vínculo con la realeza al instaurar como hermano mayor de la misma a un hijo suyo, cargo que pasa a miembros de la casa real reinante; en 1764 el rey Carlos III aprobó nuevos estatutos. ARIAS DE SAAVEDRA, I., "La Real Maestranza de Caballería de Granada", en *Identidad e Imagen de Andal c a en la Edad Moderna* [Consulta: 2-9-24]. <https://www2.ual.es/ideimand/la-real-maestranza-de-caballeria-de-granada/>

3 No contamos con imagen del túmulo cuyo diseño y elaboración se debió a Juan de Perea, "muy acreditado en la construcción de grandes Mausoleos... seal ndole por límites para la obra, los que él pudiese hallar en el ingenio, y en las fuerzas humanas" (*Apotheosis, o consagracion de lealtad, y amor, que a la venerable memoria de la muchas veces Augusta Difunta, Sra. Nra. Doña Maria Amalia de Saxonnia, Reyna antes de Napoles, y despues de las Españas, hizo en magestuosas exequias la Real Maestranza de Granada en los dias 21 y 22 de Noviembre de este año de 1760. Siendo en ellas orador el M.R.P. Joachin Lopez, de la Compañía de Jesus, Maestro de Philosophia en su Colegio de San Pablo de Granada, Examinador Synodal del Obispado de Guadix, y Baza. Y los Comissarios Los Señores D. Joseph Miguel Cañaverall, y D. Francisco Xavier de Fuentes. Quienes en nombre de su nobilissimo Cuerpo de Señores Maestranteras lo ofrecen con el mayor respeto a la Magestad Catholica del Rey Nuestro Señor D. Carlos III, que Dios guarde. Con Licencia: Impresso en Granada por los Herederos de D. Joseph de la Puerta.*, p. 3). La ceremonia fue en la iglesia de las religiosas de la Inmaculada Concepción, lugar usado por la Maestranza para estos actos. Ver: ESCALERA PÉREZ, R., *La imagen de la sociedad barroca andaluza*, Málaga, Universidad de Málaga, 1994, pp. 180-181.

4 Es el texto sealado: *Apotheosis* ...

5 "Esta Maestranza de fidelissimos Vassallos de V. M., que por gozar el alto honor de tener por Gef  y Hermano Mayor al que lo es... de V. M. ... [aplaud ] la primera en esta Ciudad... la venida de V. M. y de Nra. Difunta Sra. a engrandecer mas estos Reynos... por la misma razón... interesada en la posthuma gloria de la gran Reyna, juzgó que le pertenec  también antes que a todos perpetuar en la memoria de los hombres alguna parte de aquellos exemplos con que se hizo exemplar de todos, la que fue exemplar de Reynas y Reyna sin exemplar" (En la dedicatoria a Carlos III; *Apotheosis*... s. p.)

6 *Reales cedulas y privilegios de la Hermandad de la Maestranza de Granada*. [Granada, Imprenta Real, 1749]; *Estatutos y ordenanzas de la Real Maestranza de la ciudad de Granada tomando*

Pero sobre todo, tal texto responde al propósito de divulgar entre los vecinos su especial vínculo con el monarca, dada la condición nobiliaria de sus miembros. En el texto se llama a Carlos “Sol de dos mundos”, por lo que, a la reina, “debíamos aplaudirla como Luna”⁷. Y ellos, los Maestranes, “nobilissimos individuos... [que asisten al funeral] enlutados ... con las casacas de su uniforme de azul y plata”⁸, son las estrellas relucientes en esa cosmografía.

No tenemos imagen del túmulo, sí descripción; esta evoca un aire rococó. Su planta inferior se rodea de esculturas de rostro dolorido que representan a España, Nápoles, Polonia y Sajonia, donde la difunta había sido princesa o reina. En el centro, se levanta el primer cuerpo, de sección cuadrada, con 12 columnas, tres por lado, de orden compuesto, la central de fuste salomónico. Imitan mármol blanco ribeteado de oro, como el resto de la fábrica. Entre ellas está el “altar del célebre”, junto a gran número de arañas y adornos (“caprichos, colgantes, follages, floreros, faxas, ráfagas y perfiles”), jeroglíficos y poemas. En las esquinas de la cornisa de este cuerpo, cuatro “estatuas de blanco y oro”⁹ con banderas de España; sobre las columnas salomónicas, pirámides con los mismos colores. Este esquema se repite en el segundo nivel, más estrecho (solo ocho columnas, todas salomónicas), con igual decoración, pirámides y estatuas en las esquinas; en su interior, el féretro cubierto de terciopelo carmesí con franjas doradas, sostiene el cetro y la corona, símbolo de realeza. Este espacio se cubre de un techo negro: “negro campo de una bien pintada noche, y brillaban clarísimos luceros, que rodeaban una llena Luna, que ocupaba el centro, llenándolo de esplendor. El misterio de estos astros...”¹⁰, se revelará con poemas que los identifican a los maestrantes, mientras se refieren a la reina como luna.

Sobre este cuerpo, un banco sujeta una media naranja. En las esquinas, cuatro estatuas con hachas encendidas y, sobre la media naranja, “dos caballos píos (blasón de Armas de la Real Maestranza) ... [los cuales] gallardeaban con un movimiento tan lleno de espíritu que, echadas las manos al ayre, parecían ofrecerse a correr con él parejas, dignos de servir a nuestra Luna”¹¹: el

por patrona a Maria Santissima en el misterio de su Purissima Concepcion, erigida bajo la real protección del Rey Ntro. Sor. (que Dios guarde) y logrando el honor de tener por Hermano Mayor al Serenissimo Señor Don Phelipe, Infante de España, Duque de Parma, Plasencia, y Guastala, etc. Madrid. Por Joachin Ibarra, calle de las Urosas, MDCCLXIV.

7 *Apotheosis* ... (s. p.). Para las comparaciones regias con el sol y la luna, y la iconografía derivada: MÍNGUEZ, V., *Los reyes solares. Iconografía astral de la Monarquía Hispánica*, Castellò de la Plana, Universitat Jaume I, 2001.

8 *Apotheosis*..., p. 7. Asistió la música de la catedral en la vigilia y en la misa.

9 *Apotheosis* ..., pp. 10-11.

10 *Apotheosis*..., p. 12.

11 *Apotheosis*..., pp. 12-13

protagonismo de la Maestranza se acentúa así y con un hacha encendida que ilumina desde el techo sobre los caballos.



Figura 1.- Escudo de la Real Maestranza. *Reales cédulas...* 1749.
(Biblioteca Universitaria de Granada, <http://hdl.handle.net/10481/9035>)



Figura 2. Escudo de la Real Maestranza. *Estatutos y ordenanzas...* 1764.
(Biblioteca Universitaria de Granada, <http://hdl.handle.net/10481/8405>)

Abundan hachas, velas, cornucopias y espejos¹² repitiendo la iluminación: “[parecía] una constelación en que se multiplicasen a millares los Astros”, evocando a los maestrantes, vivos y muertos, junto a la reina-luna fallecida:

¹² En tales espejos se pintaron calaveras “que encontraban para desengaño los que iban a mirarse” *Apotheosis ...*, p. 14.

La Noche, Estrellas y Luna... eran la empresa en que la corpulenta maquina hablaba eloquente a los ojos... [simbolizando a] la Heroína [y a]... los nobilísimos Señores... El motivo, que era la muerte, lo representaba la noche que daba obscuro fondo en que campeasen la Luna y las Estrellas”; “los Nobilísimos Señores se simbolizan en las Estrellas que traen tan de antiguo ser hieroglíficos de la Nobleza que en la inteligencia de Piero Valeriano quando le ofreció Dios á Abraham darle una descendencia como las Estrellas del Cielo, mas que la numerosidad de sus posterios, le significó su Magestad al Patriarca la Nobleza con que se habían de distinguir... La difunta Heroína se significaba en la Luna llena, por las muchas razones que se verán... en el subsiguiente Sermon¹³.

Y en las poesías y jeroglíficos que citan sus virtudes

En uno de los poemas habla la personificación de la Grandeza; para ella, la reina fue y es ejemplo ya que, al mostrarse muerta, enseña “que aun lo que es mas grande, es muy/ pequeño”¹⁴. En otro habla la Nobleza (ámbito de los Maestranes); ve en la reina “la virtud, que es carácter / De la mejor nobleza”¹⁵. Y en otro habla la Plebe (ennoblecida por su dolor): “Aunque llega a la Plebe/...de muy lexis/ La tragedia... Hierde tan en lo vivo/ A su leal afecto/ que sale... / Ennoblecida con el sentimiento”¹⁶. Y junto al féretro, entre otros versos, este: “La Luna es Amalia amada/ Noche es su muerte sentida/ Está de Astros rodeada / Porque oy aplaude su vida/ La Maestranza mas Granada”¹⁷.

Las virtudes de la reina según los jeroglíficos¹⁸ son: rechazo de riqueza¹⁹ y carácter no dominante²⁰, a pesar de ser reina de dos mundos; buena educadora de sus hijos, especialmente en lo religioso²¹; cúmulo de virtudes²²; se

13 *Apotheosis* ..., pp. 14; 15; 17.

14 *Apotheosis* ..., p. 25.

15 *Apotheosis* ..., p. 26.

16 *Apotheosis* ..., p. 27.

17 *Apotheosis* ..., p. 39.

18 Sobre los jeroglíficos en los túmulos, especialmente en Granada: ESCALERA PÉREZ, R., “La emblemática española en las decoraciones efímeras de los túmulos granadinos. Siglos XVII y XVIII”, *Literatura Emblemática Hispánica. Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*. La Coruña, 1996, pp. 429-445.

19 El jeroglífico (en todos: imagen, mote en latín, versos en latín y octava en castellano) es un ánade que, aunque va sobre agua, no moja sus plumas (*Apotheosis* ..., p. 29).

20 El jeroglífico es la suavidad y modestia del olivo, a pesar de su importancia (*Apotheosis* ..., p. 31).

21 El jeroglífico es el águila que enseña a sus hijos a mirar al sol, imagen de Dios en la educación de la reina (*Apotheosis* ..., p.32).

22 El jeroglífico es el ave Fénix que muere en fuego de ramas perfumadas y renace (*Apotheosis* ..., p. 34).

mortificaba con un cilicio²³; rezaba día y noche²⁴; no muere: su frecuente comunión²⁵ le da la vida eterna. Y se elogia en ella

su constante tarea en hacer labor [con sus manos, por lo] que llegó a hacerles aborrecible el ocio a las Señoras de la primera Grandeza...la empresa [fue] el Lucero de la mañana, de quien dixo Ovidio que tiene por oficio avisar a los hombres, que pongan mano al trabajo²⁶.

Tales virtudes son además difundidas con el sermón (más inteligible para la totalidad de asistentes), del mismo autor que los jeroglíficos²⁷; definen un modelo de reina pero sobre todo de mujer, de cualquier estamento: reservada, hogareña, sumisa, religiosa, dedicada a sus hijos y laboriosa: lección, transversal en lo social (y mucho más extensa en el tiempo), referida a toda mujer y aplicable a su cotidianeidad, lectura inexistente en un túmulo regio masculino²⁸.

Concepto referido a la mujer que se une al de la estratificación y jerarquía social; ambos son justificados desde lo divino: según la descripción, las dos funciones religiosas se llevan a cabo con

inmenso concurso de ambos sexos y de todos estados y hyerarquias, con respetuosa, atenta y devota admiración no menos encantados los ojos con la regia magnificencia de tan autorizado acto y rumboso Theatro que hechizadas las almas de las virtudes con que engrandeció a la misma Real grandeza nuestra Augustissima Reyna”²⁹.

En definitiva, ante esa totalidad estamental local (de distintos niveles intelectuales), se logra “admirar”, “encantar” y “hechizar”, es decir: afianzar y legitimar en vínculo con lo sagrado y por la vía emocional, no solo a la monarquía sino también al estrato social que se presenta unido a ella, y a sus valores. Al ser de una mujer, definen el debido comportamiento -en cualquier situación social- de esta. Pero, además, estas honras se usan para el realce urbano del estamento que ocupa la jerarquía más elevada en la ciudad, cuyos componentes conforman esta Real Maestranza.

23 El jeroglífico es una rosa revestida de espinas (*Apotheosis* ..., p. 35).

24 El jeroglífico es un girasol que siempre mira al sol, como la reina a Dios (*Apotheosis* ..., p. 36).

25 El jeroglífico es el Árbol de la Vida en el Paraíso, lleno de frutos (*Apotheosis* ..., p.37).

26 *Apotheosis* ..., p. 38.

27 El autor es el jesuita Joaquín López, según las aprobaciones.

28 Sobre la definición de mujer traducida en la iconografía de los túmulos: ESCALERA PÉREZ, R., “«Mulier fortis». Jeroglíficos, símbolos y alegorías en las exequias de las reinas en Granada y Sevilla (siglos XVII y XVIII)”, en Ana Martínez Pereira, María Inmaculada Osuna Rodríguez, Víctor Infantes de Miguel (coord.), *Palabras, símbolos, emblemas: las estructuras gráficas de la representación*, Sociedad Española de Emblemática, Madrid, Turpin Editores, 2013, pp. 245-256.

29 *Apotheosis* ..., p.14.

Así reparamos en cómo, lejos de la corte, la estructura estamental local utiliza las honras reales para reafirmarse a sí misma. Cada estamento, en marcados protocolos, interviene en las celebraciones oficiales traduciendo su propio poder; en las honras fúnebres, afirma su fidelidad al rey que fue y al que será, pero, además, defiende su altura jerárquica entre sus vecinos y justifica sus valores.

Con el avance del siglo XVIII, los cambios sociales comienzan a resquebrajar la rigidez estamental: el Despotismo Ilustrado extiende esa ilustración y otras capas sociales, no nobles, formadas intelectualmente y enriquecidas, a las que podemos llamar “burguesas”, muchas de origen gremial, reivindicarán un protagonismo que mimetizará muchos de los usos sociales y urbanos existentes, pero traduciendo sus nuevos valores³⁰. Para la transmisión de estos, el lenguaje del mito y de la emblemática queda vacío y obsoleto, lejano de una comunicación real y efectiva entre unos vecinos a los que se quiere hablar y, al igual que antes, convencer; pero ahora, en estos, el asombro que antes conducía sus emociones y, tras ellas, sus actos, ahora no tiene tanto efecto. Por eso, tal convencimiento requiere una argumentación que se va a centrar en lo cercano y habitual.

Años después, en las honras de Carlos III en 1789³¹, observaremos esas diferencias reveladoras de los cambios en la estructura social. Lo veremos en el túmulo que le levantó la Sociedad Médica de Sevilla³². Pero ayudará a comprender el cambio si nos referimos al primero que dicha Sociedad había elaborado³³ (Figura 3), al fallecer Felipe V en 1746³⁴. En él, el ritual civil y religioso copia el

30 Para el proceso histórico de las honras reales: VARELA, J., *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid, Turner, 1990. En lo que aquí nos ocupa, ver pp. 159 y ss.

31 Carlos III fallece el 14 de diciembre de 1788. Morales Folguera observa cómo sus honras se multiplican en la metrópoli y en el territorio español, alcanzando un número mayor al de los monarcas anteriores. (MORALES FOLGUERA, J. M., “Los túmulos funerarios de Carlos III y la imagen del rey”, *Boletín de Arte*, nº 9, 1988, pp. 135-158; aquí: p. 135).

32 *Relación de las Solemnnes exequias hechas al Rey N. S. D. Carlos III. Por la Real Sociedad de Medicina y demás Ciencias de Sevilla*. Con el sermón predicado en ellas por su socio de erudición el P. M. Manuel Gil de los Clérigos Menores. Con licencia: en Madrid. En la oficina de Benito Cano. Año de MDCCLXXXIX. Comenta este túmulo y la evolución estilística en los del momento: SOTO CABA, V., “Los catafalcos de Carlos III: entre la influencia neoclásica y la herencia del barroco”, *Fragments, Carlos III 1788-1988*, números 12-13-14, Madrid, 1988 pp. 129-143.

33 “Esta institución fue la primera de este tipo fundada en España, la cual el 25 de mayo de 1700 recibe de Carlos II la aprobación de sus constituciones y el 1 de octubre de 1701 la primera cédula real concedida por Felipe V por la que pasaban a denominarse Regia Sociedad de Medicina y demás ciencias de Sevilla. El rey Carlos III, en 1760, introduce en el escudo de la institución, en un medallón en el campo inferior, el cuartelado del escudo de armas de la casa de Borbón y en 1784 les da unas nuevas ordenanzas”. (RUIZ JIMÉNEZ, J., “Exequias de Carlos III celebradas por la Real Academia de Medicina y demás ciencias de Sevilla (1789)” (s. p.). *Paisajes sonoros históricos*, 2017. <https://www.historicalsoundscapes.com/evento/729/sevilla>

34 *Oracion funebre en las exequias reales celebradas por la Regia Sociedad Medica de Sevilla en el Real Templo de los RR. PP. Mercenarios Descalzos Dia 27 de septiembre de 1746*. Dixola el

usado por las instituciones que tradicionalmente lo han hecho: Ayuntamiento, Catedral, Universidad, comunidades religiosas o de especial vinculación con la nobleza. Es un modelo que prestigia e identifica el acto. No contamos con imagen de este túmulo, pero sí con una descripción breve³⁵, en la que se indica su grandiosidad (11,7 metros³⁶ y 5 cuerpos vestidos de terciopelo -quizás negro-, galoneado en plata, sosteniendo la urna sepulcral que sujeta almohada con corona y cetro), así como su recubrimiento con “tarjetas con los Blasones del Rei, y de la Sociedad, Thropheos, Hieroglíficos, Emblemas, y Epigramas”³⁷. De los jeroglíficos descritos (se avisa que no son todos), solo en uno se menciona a la Sociedad, aludiendo a la ayuda que obtuvo del rey para su crecimiento; el resto son elogios tópicos al rey Felipe V³⁸, traductores del papel asignado al monarca. Se elaboran con símbolos y alusiones al mito, comunes en este lenguaje. Totalidad iconográfica y textual que se dirige a una élite urbana entre la que los miembros de tal Sociedad quieren instaurar su prestigio, demostrándolo en la complejidad de la decoración, oscurecida en jeroglíficos y textos en latín, alarde de erudición. Y es ahí donde este grupo social (médicos, cirujanos, químicos, botánicos) busca su espacio. Al resto del conjunto social, esa demostración ininteligible les parece inalcanzable y les causa admiración, mecanismo emocional ya resaltado y tradicionalmente usado para afianzar un poder desde las elites que más lo detentan³⁹; proceder que forma parte del mimetismo al que antes me refería, adoptado por las instituciones que comienzan a surgir en estos momentos. Pero, en ese mimetismo y progresivamente, como señalamos, la importancia concedida a esa forma de admiración y asombro decrece.

M.R.P.M. Nicolas de Estrada, de la Compañía de Jesus, Socio Theologo, y de Erudicion, y Examinador Synodal del Arzobispado de Sevilla. Diola a la estampa la misma Real Sociedad, y la dedicó al Rei N. Señor. Con licencia: En Sevilla, en la Imprenta de la Real Sociedad, en las Siete Revueltas.

35 Se hace un folleto descriptivo que incluye el sermón; se envía al nuevo rey, como es costumbre, pero sobre todo se divulga entre sus conciudadanos, honrando a la propia Sociedad.

36 Una vara castellana equivale a 0,835905 m. y el texto da como medida de altura 14 varas; el resultado es igual a 11,70267 m.

37 *Oracion funebre* ... s. p.

38 Los jeroglíficos o “symbolos” (imágenes con mote y epigrama en latín) descritos son: flor de lis con tres coronas (las que el rey tuvo en la tierra y la que tendrá en la otra vida); Argos dormido con sus ojos cerrados (como las luces que brillan en la noche y que ayudan a crecer a las ciencias y a los socios, lo que desaparece al apagarse o morir el rey); gusano de seda que sale de su capullo como mariposa volando (aludiendo a sus triunfos en la tierra pero no superados por el vuelo final al más allá); los dos mundos unidos por una corona metálica y otra de ramos de oliva y laurel (evocando el dominio del rey en el que busca extender la paz y el estudio).

39 MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1981; en especial: pp. 421-498.



Figura 3. Escudo de la Real Sociedad Médica de Sevilla.

<https://www.historicalsoundscapes.com/evento/729/sevilla>

Así, en 1789 dicha Sociedad ya no utiliza ese lenguaje críptico. Sí permanece el ritual acostumbrado, incluida la participación de la capilla de música de la Catedral⁴⁰, la asistencia del arzobispo y de los distintos estamentos

⁴⁰ “Cantose aquella tarde por la Capilla de la Catedral una solemnísima vigilia y responso, alternando los Beneficiados de la Veintena y Capellanes de Coro, lo qual duraría como tres horas” *Relación de las Solemnes exequias...* p. XVII.

(“tribunales, nobleza y estado militar”⁴¹), como en las honras a Felipe V. Se encargan de organizarlo “los Socios de número D. Juan de Pereira, Médico, y D. Miguel Ruiz, Cirujano, y D. Joseph Ramos, Socio Anatómico”⁴². Ellos se ocupan de publicar la descripción de las honras y del túmulo, el grabado de este y el sermón (predicado por Manuel Gil, de los clérigos menores⁴³, posible autor también de la idea desarrollada en el túmulo y de su descripción); envían y dedican tal publicación, como de costumbre, al sucesor de la corona. El dibujo del túmulo fue de Francisco Ximenez y la calcografía de José Braulio Amat⁴⁴, ambos prestigiados en la Sevilla contemporánea, lo que acentúa el reconocimiento de la Sociedad (Figura 4).

El túmulo levantado en el crucero de la iglesia de la Merced alcanzó los 17 metros de altura; imita ser de piedras blancas, oscuras y veteadas. Tiene unas líneas clasicistas y se levanta sobre un elevado podio con una sección cuadrada y con un cuerpo central definido por cuatro columnas corintias apoyadas en elevados podios, en las esquinas sobresalientes en sentido radial; imitan ser de mármol verde oscuro con basas y capiteles bronceados. Sobre el entablamento y en esas cuatro esquinas, las Cuatro Partes del Mundo, de simulado mármol blanco y según las alegorías tradicionales⁴⁵. El cuerpo interior se abre en cuatro arcos, en cuya clave, visualmente sobre el féretro de los restos reales⁴⁶ (que se halla dentro), se coloca el escudo de la Sociedad, sujeto por dos angelitos y

41 *Relación de las Solemnes exequias...* p. IV. Para estas honras, ver: Ruiz Jiménez, Juan: “Exequias de Carlos III ...” <https://www.historicalsoundscapes.com/evento/729/sevilla>; ESCALERA PÉREZ, R., Catafalcos reales, *Proyecto Imagen e Identidad de Andalucía en la Edad Moderna*. Consejería de Economía, Conocimiento, Empresas y Universidades. Junta de Andalucía. Editado por la Universidad de Almería, Almería. <https://www2.ual.es/ideimand/catafalcos-reales/>

42 *Relación de las Solemnes exequias...* p. II.

43 Manuel Gil hizo también sermón y descripción de las honras de Carlos III celebradas por el Ayuntamiento de Sevilla en la Catedral. (AGUILAR PIÑAL, F., “Sentimiento de Sevilla en la muerte de Carlos III”, *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 17, 1989, pp. 145-162). Y describió la proclamación de Carlos IV en Sevilla. MONTOYA RODRÍGUEZ, M. del C., “Sevilla y la monarquía en tiempos de la Ilustración Goyesca: la mirada de Manuel Gil, predicador, relacionero, político y periodista (1789-1808)”, en J. M. Imízcoz Beunza, J. E. Ochoa de Eríbe, A. Artola Renedo (coords.), *Los entramados políticos y sociales en la España Moderna: del orden corporativo-jurisdiccional al Estado liberal*, Vitoria-Gasteiz/ Madrid, Fundación Española de Historia Moderna, C.S.I.C., 2023, pp. 1011-1025.

44 Francisco Miguel Ximenez de Alamis (Sevilla, 1717-1793), pintor; José Braulio Amat y Garay (Sevilla, 1747- después de 1809), grabador. Desconocemos a los artífices de la arquitectura del túmulo y de las decoraciones icónicas.

45 En el grabado se distinguen Europa (con corona real, templo y cetro) a la izquierda, y América (corona de plumas, arco y flecha) a la derecha; detrás están Asia (con corona, incensario y ramo de flores) y África (con escorpión y cornucopia de frutos). Según se describe, llevan los atributos tradicionales, como los recogidos por Cesare Ripa (RIPA, C., *Iconología*, I y II, Madrid, Akal, 1987, [Roma, 1593], pp. 102-109). En sus pedestales llevan versos latinos para aludir a su dolor por la muerte del rey.

46 Que supuestamente contiene dichos restos.

cubierto de telas negras ribeteadas de oro, presidiendo de esta forma el conjunto. Dicho féretro, con almohada que sujeta corona y cetro, se levanta sobre una estructura mixtilínea y elevada que simula mármoles de distintos tonos y en cuya zona central se colocan las armas reales alternadas con trofeos de guerra; al frente, el escudo de Carlos III con corona y collar del toisón. Debajo del féretro, una inscripción latina lo dedica al rey, como benefactor de la Sociedad⁴⁷. Se rodea de candelabros con altas velas.

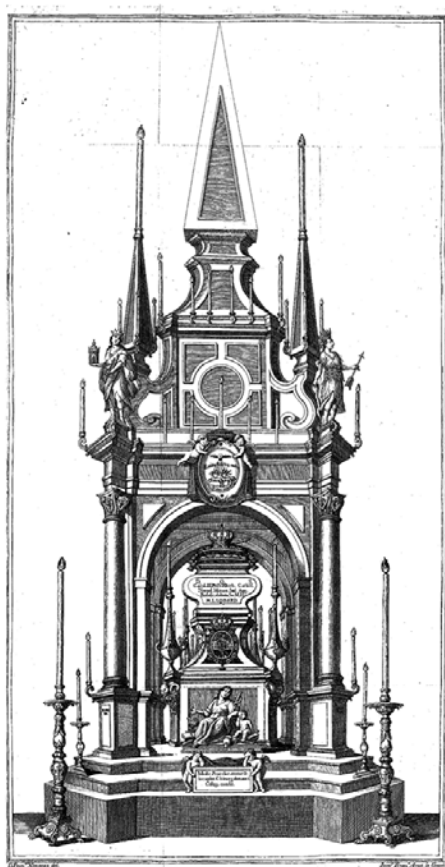


Figura 4. Túmulo de Carlos III levantado por la Sociedad Medica de Sevilla, 1789. (*Relación de las Solemnnes exequias...* Biblioteca Digital Hispánica https://catalogo.bne.es/permalink/34BNE_INST/f0qo1i/alma991002949379708606)

47 D. O. S. / CAROL. III. PHIL. V. FIL. BORB. / CATHOL. NEAPOL. HISPAN. / IND. AUG. / P. F. P. P. / BENEFIC. OBSTRICTA. SOCIET. / MED. HISPAL. / M. L. L. Q. D. S. P. D.

A los pies, cuatro grupos de personajes de imitado mármol blanco representan “las ciencias que cultiva la Sociedad”⁴⁸, las cuales, como se ve en el grabado, adquieren protagonismo en la decoración; valoran su utilidad social y agradecen el apoyo prestado por la realeza. En la parte frontal una mujer representa a la Medicina: sentada, con cara compungida y expresión de derrota. Apoya un bastón nudoso en el brazo izquierdo, al que rodea una serpiente. A su izquierda un niño (“Genio lloroso”⁴⁹) y a su derecha un gallo; se rodean de libros y jarrones caídos, “símbolos todos de la Medicina”⁵⁰. Delante, otros dos genios llorosos, alados, sujetan una lápida cubierta de paño negro, con inscripción latina⁵¹ que alaba el apoyo regio a los estudios de medicina y cirugía. En el lado derecho se representa la Botánica: mujer “coronada de yerbas y flores”⁵² que suponemos con semejante postura y expresión de tristeza, “puesta una mano en la mexilla y con la otra derramando una cornucopia llena de varias flores y plantas”⁵³. Un genio lloroso a su lado con “instrumentos de jardinería” e inscripción latina⁵⁴ que alaba el apoyo recibido. A la izquierda, la Química, con igual postura y ademán, “rodeada de sus alambiques, retortas, crisoles y otros instrumentos, con uno de ellos en una mano”⁵⁵. Y en la otra, lleva “un cartelillo con los nombres de algunos Chimicos famosos”⁵⁶, de los que no se da más noticia. Se rodea de libros junto al pequeño genio compungido. A los pies la inscripción latina⁵⁷ que señala su importancia, incluyendo los avances

48 *Relación de las Solemnes exequias* ... p. XI.

49 *Relación de las Solemnes exequias*... p. XI.

50 *Relación de las Solemnes exequias*... p. XI. Según Cesare Ripa, (Iconología, T. II, ... pp. 48-49), el gallo (dedicado a Esculapio, dios de la medicina) y la serpiente representan la vigilancia que se requiere a esta profesión; la serpiente, al cambiar de piel, añade el símbolo de la sanación. El bastón nudoso indica la dificultad de su aprendizaje, a lo que se añaden los libros de esos saberes y los frascos de medicinas.

51 “MEDICINA. PRAECLARIS. / MUNERIBUS. LOCUPLE-/TATA. CHIRURGIA. DO-/NIS. AUCTA. COLLEGIIS. / CONDITIS” (Cuando se fundaron las academias, la medicina se enriqueció por sus ilustres servicios y la cirugía se robusteció con los donativos). (Agradezco esta traducción del latín y las que siguen al Profesor Doctor en Lenguas Clásicas Andrés Masiá González). *Relación de las Solemnes exequias* ... p. XI.

52 *Relación de las Solemnes exequias* ... p. XII.

53 *Relación de las Solemnes exequias*... p. XII. La conformación de esta alegoría recurre a elementos reconocibles y evidentes en su símbolo, sin responder a ninguna definición previa.

54 “BOTANICES. LIBERALI-/BUS. SUMPTIBUS. SCUL-/PTA. HONORIBUS. ET. / PRAE-/MIIS. AD. FASTIGIUM. / INACCESSIBILE. SUBLATA” (La botánica, esculpida con gastos generosos, colocada con honores y premios junto a un inaccesible techo), *Relación de las Solemnes exequias* ...p. XII.

55 *Relación de las Solemnes exequias*...p. XIII. La conformación de esta figura alegórica recurre a elementos que aluden de forma fácil a su actividad, con los que tradicionalmente se la identifica. Ver MORALES Y MARÍN, J. L., *Diccionario de Iconología y simbología*, Madrid, Taurus, 1984, p. 286.

56 *Relación de las Solemnes exequias* ... p. XIII.

57 “CHIMIA. JURI. SUO. AM-/PLISSIMO. REDDITA. ACA-/DEMIIS. INSTITUTIS.SA-/LUTI. OPIBUS. DELITIIS. / CONSULENTIBUS” (La química, por su propio y muy notable derecho

médicos. Y en el lado opuesto a la Medicina, un grupo: la Teología (“con un triángulo por diadema en la cabeza y la sagrada biblia en la mano”⁵⁸), la Jurisprudencia (“con diadema de ráfagas y empuñando un cetro”⁵⁹) y, entre ellas, la Ciencia (“Niña sentada sobre un globo, matizado el vestido de diversas aves, peces, y animales, rodeada de libros, con un collar de diferentes piedras al cuello, en la mano derecha un compás y un cuadrante en la izquierda”⁶⁰). Delante, una inscripción latina⁶¹ que ensalza la utilidad de todo conocimiento, desde el más experimental hasta el de la teología.

No hay jeroglíficos ni mitología: los que hablan a través de estas alegorías son profesionales ilustrados, burgueses que no se identifican con aquella iconografía; que eligen otras imágenes con las que se refieren a ellos mismos, a sus conocimientos y prácticas profesionales, y que traducen lo que quieren decir a sus vecinos de forma inteligible. Con estas imágenes hablan de la conveniencia y utilidad de las ciencias que ellos desarrollan para la población; trabajo y conocimientos en que basan su prestigio social y quieren situar su valoración. Incluso la alabanza a Carlos se justifica en el apoyo que les ha concedido como institución y para su desarrollo.

En nombre de esa claridad transmisora, la elaboración de las alegorías se hace con elementos que están lejos de la ortodoxia del lenguaje iconográfico tradicional, pero que, sin embargo, se usan por su evidencia y fácil comprensión, que es el objetivo. Véase la configuración de la Teología con atributos identificables (triángulo alusivo a la Trinidad y Biblia), lejos de la mujer elevada al cielo por un ángel, observando precisamente ese triángulo entre nubes; o de la

fue restituida para la salud, cuidando sus recursos, una vez instituidas las academias). *Relación de las Solemnes exequias* ... p. XIII.

58 *Relación de las Solemnes exequias* ... p. XIII. Las características que conforman esta alegoría no siguen un modelo; usan elementos reconocibles como la Biblia o el triángulo (símbolo de la Trinidad).

59 *Relación de las Solemnes exequias* ... p. XIII. Las características con que se representa esta alegoría no siguen un modelo, solo buscan traducir de forma clara su sentido. Así, el cetro “es símbolo cierto y conocido de natural jurisdicción” (RIPA, C., *Iconología*, T. II, ... p. 8) y las ráfagas, representación de resplandores, aluden al sol, que todo lo ve, y a su poder de juzgar en relación con lo divino.

60 *Relación de las Solemnes exequias* ... p. XIV. La alegoría de la Ciencia contiene una síntesis de elementos, símbolo de la totalidad de sus saberes; añade útiles de estudio: libros, compás, cuadrante y una bola que incide en esa totalidad y “muestra que en la ciencia no existe contrariedad de opiniones, al igual que en el orbe no hay contrariedad de movimientos” (RIPA, C., *Iconología*, T. I. ... p. 188). Al ser una niña, evoca belleza, característica tradicional de la alegoría de la Ciencia para denotar lo benéfico de tales conocimientos. Su iconografía no sigue una descripción previa, busca su identificación de forma evidente.

61 “EGREGIAE. SCIENTIAE. / THEOLOGIA. JURISPRU-DENTIA. MATHESIS. PHI-/LOSOPHIA. NATURALIS. / HISTORIA. OMNIGENA. / ERUDITIO. CUMULATIS-/SIME. OR-NATAE” (Egregias ciencias y absolutamente honorables son la teología, la jurisprudencia, el conocimiento, la filosofía, la historia natural, la erudición de cualquier género). *Relación de las Solemnes exequias* ... p. XIV.

poseedora de dos rostros (evocadores de la vida terrenal y celestial), con una rueda (que solo toca en la tierra en un punto), etc., según describen conocidos textos normativos ⁶²; del resto de alegorías se puede hacer igual observación.

La idea a la que responde la iconografía del túbulo se prolonga en el sermón, ambos traductores de la visión ilustrada de Manuel Gil, que recoge la de la Sociedad. Junto a las virtudes en lo religioso, señala de Carlos los beneficios de su política en las Cuatro Partes del Mundo y le refiere como impulsor de cambios elogiados:

La ociosidad destruidora de la república y madre de los vicios se ha hecho infame... Todos los talentos ... se emplean en lo que puede contribuir a la común felicidad. El caballero que de su nobleza hacía antes neciamente un título para no servir al estado ... el grande desdeñoso que del honor e inmortales hazañas de sus antepasados se valía para manchar la gloria de estas... el Eclesiástico instruido que no apreciaba ... el honroso renombre y las obligaciones de Ciudadano que conserva; todas las clases ...unen sus trabajos ...la hermosa agricultura⁶³... la ingeniosa industria... las manufacturas;

Caminos públicos... canales de navegación... comunicación con nuestras Indias... correos reglados [que] aseguran ... comercio con las Américas;

Aseguró con dotación magnífica la existencia de nuestra Sociedad... la instrucción... con los raros y delicadísimos instrumentos que han inventado... para extender la enseñanza de vuestra facultad, demasiadamente despreciada... en daño de la salud pública... [con] pública enseñanza... con laboratorios... [Carlos], Rey apasionado por estas ciencias y que conocía toda su utilidad⁶⁴.

Magnífico es el túbulo que levanta también a Carlos III el gremio de los Mareantes⁶⁵ en Villanueva y Geltrú con una iconografía inteligible para sus vecinos ya que, sin jeroglíficos ni mitos ajenos, enaltece al rey, se remite a su

62 MORALES Y MARÍN, J. L., *Diccionario de Iconología y simbología*, Madrid, Taurus, 1984, p. 317; PILLARD-VERNEUIL, M., *Diccionario de símbolos, Emblemas, atributos y alegorías*, Barcelona, Eds. Obelisco, 1999 [Paris, 1897], p. 207; RIPA, C., *Iconología*, T. II. ... pp. 356-357.

63 Recordemos la importancia de la corriente fisiocrática en estos momentos y de ahí la relevancia de estos comentarios.

64 *Relación de las Solemnnes exequias* ... pp. 37; 43; 54. Son evidentes las alabanzas a Carlos III como rey ilustrado.

65 *Oración fúnebre que en las honras funerales hechas por el Real Gremio de Mareantes de la Ilustre Villa de Villanueva y Geltrú a la Catholica Magestad de Don Carlos III Rey de las Españas dixo el Doctor Don Jayme Pelfort Catedrático que fue de Filosofía y Sagrada Theologia y Rector del Real Colegio de San Carlos en la Pontificia y Real Universidad de Cervera: y en el día Canonigo de la Santa Iglesia de Tortosa, Examinador Sinodal de este Obispado e Individuo de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. El día 16 de Febrero del Año 1789. En la Iglesia Parroquial de San Antonio Abad. Sale a luz con la Relación de dichas Honras compuesta por el mismo Orador, a solicitudes del mencionado Real Gremio de Mareantes. Con licencia. Tortosa: Por Josef Cid, Calle de la Rosa.

profesión, mareantes, a la propia historia local, e incluso a la concreta realidad cotidiana de dicha población (Figura 5).



Figura 5. Túmulo de Carlos III levantado por el gremio Mareantes, Villanueva y Geltrú, 1789 (*Oración fúnebre ...* Biblioteca Universitaria de Granada, <http://hdl.handle.net/10481/37882>)

El comienzo de la descripción dice:

El Reynado de este gran Monarca ha sido para Villanueva, el engrandecimiento de la Población, el ornato de las calles y edificios, el adelanto del comercio y el ventajoso restablecimiento de la Marina... el aumento de industria y población... progresos... [de] la agricultura ...el comercio y [la] Marina [mejorando las estructuras portuarias] ... con el comercio de la América...⁶⁶.

En este sentido, recordemos el decreto concedido por Carlos III, el “Reglamento y Aranceles Reales para el Comercio Libre de España a Indias”, de 1778, que había eliminado el anterior monopolio para el comercio con América, sevillano y luego también gaditano, concediendo licencia a otros puertos del país (entre los que se cuentan Tortosa y Barcelona, de repercusión en Villanueva y Geltrú), con el consiguiente impulso industrial y mercantil de la zona. Por ello, las honras a Carlos tuvieron relevancia en la población; como se cuenta: “Dos fueron los Tumulos que se levantaron ... se hicieron también dos veces las Honras Funerales... [por los] vivos deseos de ...agradecimiento. Pero aquí solo se describe el que hizo el Gremio de Mareantes”⁶⁷.

Organiza tales honras Manuel Torrens, Comisario subdelegado de la Marina⁶⁸; fueron en la iglesia de San Antonio Abad, en cuyo presbiterio se levantó el túmulo⁶⁹. Este se componía de cuatro cuerpos de planta ochavada en tamaño decreciente desde el inferior al superior, donde descansa la urna funeraria que sujeta el almohadón con corona y cetro. A un lado de la urna, se levanta una cruz de plata. El conjunto refleja una figura piramidal, en la que las pilastras dóricas, sus zonas de base y sus entablamentos, muestran una deriva clasicista. Se simulan mármoles de distintas tonalidades. Los frentes se adornan con poemas elogiosos al rey fallecido, en el primer cuerpo; en el segundo se pintan “aparejos de embarcaciones, como Anclas, Gumelas⁷⁰, Palos con sus cargas y velas, sin que faltasen allí algunos trofeos de guerra”⁷¹; arriba: “variedad de blasones, unos de S. Magestad, otros con las Barras de Aragón”⁷². Se acompaña de candelabros y jarrones con velas.

Independientes y en las esquinas, cuatro altas columnas sostienen las alegorías de las Cuatro Partes del Mundo. Se identifican por los poemas castellanos inscritos en óvalos que sujetan con sus manos; en ellos, como si hablara esa

66 *Oración fúnebre* ... pp. 3-6.

67 *Oración fúnebre* ... p. 7.

68 *Oración fúnebre* ... p. 7.

69 Desconocemos el autor del túmulo y el del grabado calcográfico del mismo.

70 Gúmena (por gumela) es la maroma o cuerda gruesa, utilizada en las embarcaciones.

71 *Oración fúnebre* ... p. 11.

72 *Oración fúnebre* ... p. 11.

zona, elogian al rey, señalando la paz y la extensión del cristianismo a él debidas y que en tal territorio se goza. Con la mano cercana al túmulo, sujetan los cabos de las cortinas que conforman un “Pabellon que pendia de la bóveda de la Iglesia”⁷³, cuyo cierre cupulado por encima de la urna sostiene, en el punto central y más elevado, una gigantesca vela.

La vinculación de las Partes del Mundo con los navegantes y comerciantes insiste en las facilidades dadas por Carlos III. Con ellas y la iconografía marinera se señala el oficio y el protagonismo de quienes han levantado el túmulo, lo que también se traduce en los poemas (castellanos y latinos intercalados) con que se rodea, portadores de elogios a Carlos a través de alusiones marinerías, que se basan en la liberalización comercial señalada y sus beneficios:

“Del mar de Atlante pasas sin temores/ Costeando las tierras Africanas,/ o bien tuerces la Nave à los Azores,/ las Regiones buscando Americanas,/ Puedes, si el viento presta sus favores,/ Yr durmiendo à las Costas Mexicanas/ Ruega pues, que con paz reyne en el Cielo,/ Quien te logró tal paz, en mar y suelo”⁷⁴.

Textos e iconografía que, junto al rey, ensalzan la actividad profesional del gremio de cara a sus conciudadanos y es ahí donde buscan su reconocimiento. Y esto es lo que refleja el autor de tales poemas, de la iconografía que decora el túmulo y del sermón, Jayme Pelfort⁷⁵, Canónigo de la Catedral de Tortosa, miembro de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona. Además, en unión indisoluble, dicho autor revela un argumento esencial y sutil, vinculable a la aún cercana Guerra de Sucesión: es el recuerdo de la propia historia local con alusiones elogiosas a reyes de la Corona de Aragón del siglo XIV y XV, como Jaime II (quien vincula la población de Villanueva y Geltrú a la corona, con privilegios añadidos) o Pedro IV (quien posibilita el antes prohibido desembarco en su playa de víveres), entre otros. Y a estos se añaden las referencias elogiosas a Fernando VI (autor de mejoras urbanas) y en especial a Carlos III, cuyas alabanzas relativas a su gobierno en general o a lo referido a Villanueva, se detallan y son superiores a lo que han hecho los anteriores monarcas: la población fue

“mejorada en su Puerto por Carlos... [quien propició] ventajoso establecimiento de nuevas Fábricas... crecido número de Escuelas presididas por excelentes Maestros ... adelantamiento de las Ciencias y Artes... Montes pios para... las Viudas de los Militares.... Se ha quitado al Artesano el obstáculo de elevarse a superior altura por su industria y merecimientos y ... [también al] Labrador...

⁷³ *Oración fúnebre* ... p. 12.

⁷⁴ *Oración fúnebre* ... p. 15.

⁷⁵ Jayme Pelfort fue también el autor de la descripción de estas honras según se señala en una licencia. *Oración fúnebre* ... s. p.

La Navegación mas floreciente ... extendió nuestro comercio a todas las partes del Mundo ... Puede remontar ... el buelo de su industria sostenido sobre las alas de la libertad que le han dado las Reales Sanciones... Y en efecto esta Real disposición y la estimación con que ha atendido Su Magestad el mérito de los Gefes y miembros de este Real Gremio de Mareantes, ha sido para esta Ilustre Villa de Villanueva y Geltrú, un torrente de beneficencias... mas copioso que las ... que le concedieron el Rey Don Jayme, el Rey Don Pedro IV, el Rey Don Alonso y el Rey Don Juan II”⁷⁶.

Finalmente, se llora por todos ellos: “Porque su desapego [el de la Parca] no perdona/ la Aguila Austriaca, ni la Lis Borbona”⁷⁷. Alusión con la que pretende superar y cerrar la aún candente división derivada del conflicto bélico.

Como de costumbre, todas las iglesias publicaron las honras con sus campanas desde el día anterior; a la iglesia de S. Antonio llegaron las Comunidades de Capuchinos y Carmelitas Descalzos de Villanueva del Penedés,

combidadas de parte del Gefe del Real Gremio de Mareantes. Unidas estas Comunidades con el muy Reverendo Rector y Clero, y puestas en lugar correspondiente, hicieron junto al Real Tumulo las ceremonias acostumbradas y cantaron con la mayor solemnidad Maytines de Difuntos. Cantó después la Misa de Requiem el Doctor Don Jayme Brichfeus Canonigo de la Metropolitana Iglesia de Tarragona Primada de las Españas... y a lo ultimo se cantó con la Música el Responso⁷⁸.

En definitiva, los ejemplos observados nos posibilitan ver, a lo largo del s. XVIII, la transición de los usos en las celebraciones regladas, lejos de la corte, específicamente en las honras fúnebres reales. Desde los orígenes, estas suponen la utilización de un ritual cargado de simbolismo y claves urbanas por la propia tradición, y cada grupo social las utiliza para consolidar su estatus a nivel local: se elogia al difunto, pero sobre todo, se transmiten los valores de ese grupo. Y en el s. XVIII, ese ritual comenzará a ser usado por capas sociales emergentes que integrarán una iconografía inteligible entre sus vecinos por ser directa, sin evocaciones crípticas y ajenas, dado que incluso hablarán de ellas mismas. Con tal iconografía dichas capas transmitirán sus nuevos valores y buscarán también el reconocimiento social. Los cambios evidentes estarán en el lenguaje iconográfico y en lo que este traduce: quienes organizan las honras se remiten orgullosos a su trabajo desde un punto de vista de utilidad social. Y hay que señalar cómo el propio monarca es valorado desde este mismo punto de vista. El arte, lenguaje en el que todo lo anterior habría encontrado la forma

⁷⁶ Oración fúnebre ... pp. 48- 51.

⁷⁷ Oración fúnebre ... p. 19.

⁷⁸ Oración fúnebre ... p. 24.

de traducirse, responde igualmente ahora a las nuevas exigencias comunicativas.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR PIÑAL, F., "Sentimiento de Sevilla en la muerte de Carlos III", *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 17, 1989, pp. 145-162.

Apotheosis, o consagracion de lealtad, y amor, que a la venerable memoria de la muchas veces Augusta Difunta, Sra. Nra. Doña Maria Amalia de Saxonia, Reyna antes de Napoles, y despues de las Españas, hizo en magestuosas exequias la Real Maestranza de Granada en los dias 21 y 22 de Noviembre de este año de 1760. Siendo en ellas orador el M.R.P. Joachin Lopez, de la Compañía de Jesus, Maestro de Philosophia en su Colegio de San Pablo de Granada, Examinador Synodal del Obispado de Guadix, y Baza. Y los Comissarios Los Señores D. Joseph Miguel Cañaverall, y D. Francisco Xavier de Fuentes. Quienes en nombre de su nobilissimo Cuerpo de Señores Maestranes lo ofrecen con el mayor respeto a la Magestad Catholica del Rey Nuestro Señor D. Carlos III, que Dios guarde. Con Licencia: Impresso en Granada por los Herederos de D. Joseph de la Puerta. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/8698>

ARIAS DE SAAVEDRA, I., "La Real Maestranza de Caballería de Granada", en *Identidad e Imagen de Andalucía en la Edad Moderna* [Consulta: 2-9-24]. <https://www2.ual.es/ideimand/la-real-maestranza-de-caballeria-de-granada/>

ESCALERA PÉREZ, R., *La imagen de la sociedad barroca andaluza*, Málaga, Universidad de Málaga, 1994, pp. 180-181.

ESCALERA PÉREZ, R., "La emblemática española en las decoraciones efímeras de los túmulos granadinos. Siglos XVII y XVIII", *Literatura Emblemática Hispánica. Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*. La Coruña, 1996, pp.429- 445.

ESCALERA PÉREZ, R., "«Mulier fortis». Jeroglíficos, símbolos y alegorías en las exequias de las reinas en Granada y Sevilla (siglos XVII y XVIII)", en Ana Martínez Pereira, María Inmaculada Osuna Rodríguez, Víctor Infantes de Miguel (coord.), *Palabras, símbolos, emblemas: las estructuras gráficas de la representación*, Sociedad Española de Emblemática, Madrid, 2013, Turpin Editores, pp. 245-256.

ESCALERA PÉREZ, R., *Catafalcos reales, Proyecto Imagen e Identidad de Andalucía en la Edad Moderna*. Consejería de Economía, Conocimiento,

- Empresas y Universidades. Junta de Andalucía. Editado por la Universidad de Almería, Almería. <https://www2.ual.es/ideimand/catafalcos-reales/>
- Estatutos y ordenanzas de la Real Maestranza de la ciudad de Granada tomando por patrona a Maria Santissima en el mysterio de su Purissima Concepcion, erigida bajo la real protección del Rey Ntro. Sor. (que Dios guarde) y logrando el honor de tener por Hermano Mayor al Serenissimo Señor Don Phelipe, Infante de España, Duque de Parma, Plasencia, y Guastala, etc.* Madrid. Por Joachin Ibarra, calle de las Urosas, MDCCLXIV (Biblioteca Universitaria de Granada, <http://hdl.handle.net/10481/8405>)
- MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Ariel, Barcelona, 1981.
- MÍNGUEZ, V., *Los reyes solares. Iconografía astral de la Monarquía Hispánica*, Castellò de la Plana, Universitat Jaume I, 2001.
- MONTOYA RODRÍGUEZ, M. del C., “Sevilla y la monarquía en tiempos de la Ilustración Goyesca: la mirada de Manuel Gil, predicador, relacionero, político y periodista (1789-1808)”, en J. M. Imízcoz Beunza, J. E. Ochoa de Eribe, A. Artola Renedo (coords.), *Los entramados políticos y sociales en la España Moderna: del orden corporativo- jurisdiccional al Estado liberal*, Vitoria-Gasteiz/Madrid, Fundación Española de Historia Moderna, C.S.I.C., 2023, pp. 1011- 1025.
- MORALES FOLGUERA, J. M., “Los túmulos funerarios de Carlos III y la imagen del rey”, *Boletín de Arte*, nº 9, 1988, pp. 135-158.
- MORALES Y MARÍN, J. L., *Diccionario de Iconología y simbología*, Madrid, Taurus, 1984.
- Oracion funebre en las exequias reales celebradas por la Regia Sociedad Medica de Sevilla en el Real Templo de los RR. PP. Mercenarios Descalzos Dia 27 de septiembre de 1746.* Dixola el M.R.P.M. Nicolas de Estrada, de la Compañia de Jesus, Socio Theologo, y de Erudicion, y Examinador Synodal del Arzobispado de Sevilla. Diola a la estampa la misma Real Sociedad, y la dedicó al Rei N. Señor. Con licencia: En Sevilla, en la Imprenta de la Real Sociedad, en las Siete Revueltas. Biblioteca Universitaria de Granada, <http://hdl.handle.net/10481/5334>
- Oración fúnebre que en las honras funerales hechas por el Real Gremio de Mareantes de la Ilustre Villa de Villanueva y Geltrú a la Catholica Magestad de Don Carlos III Rey de las Españas dixo el Doctor Don Jayme Pelfort Catedratico que fue de Filosofía y Sagrada Theologia y Rector del Real Colegio de San Carlos en la Pontificia y Real Universidad de Cervera: y en el día Canonigo de la Santa Iglesia de Tortosa, Examinador Sinodal de este Obispado e Individuo de la Real Academia de Buenas*

- Letras de Barcelona*. El día 16 de Febrero del Año 1789. En la Iglesia Parroquial de San Antonio Abad. Sale a luz con la Relación de dichas Honras compuesta por el mismo Orador, a solicitudes del mencionado Real Gremio de Mareantes. Con licencia. Tortosa: Por Josef Cid, Calle de la Rosa. Biblioteca Universitaria de Granada, <http://hdl.handle.net/10481/37882>)
- PILLARD-VERNEUIL, M., *Diccionario de símbolos, Emblemas, atributos y alegorías*, Eds. Obelisco, Barcelona, 1999 [Paris, 1897].
- Reales cédulas y privilegios de la Hermandad de la Maestranza de Granada*. [Granada, Imprenta Real, 1749]; (Biblioteca Universitaria de Granada, <http://hdl.handle.net/10481/9035>)
- Relación de las Solemnes exequias hechas al Rey N. S. D. Carlos III. Por la Real Sociedad de Medicina y demás Ciencias de Sevilla*. Con el sermón predicado en ellas por su socio de erudición el P. M. Manuel Gil de los Clérigos Menores. Con licencia: en Madrid. En la oficina de Benito Cano. Año de MDCCLXXXIX. (Biblioteca Digital Hispánica https://catalogo.bne.es/permalink/34BNE_INST/f0qo1i/alma991002949379708606)
- RIPA, C., *Iconología*, I y II, Madrid, Akal, 1987, [Roma, 1593].
- RUIZ JIMÉNEZ, J., “Exequias de Carlos III celebradas por la Real Academia de Medicina y demás ciencias de Sevilla (1789)” (s. p.). *Paisajes sonoros históricos*, 2017. <https://www.historicalsoundscapes.com/evento/729/sevilla>
- SOTO CABA, V., “Los catafalcos de Carlos III: entre la influencia neoclásica y la herencia del barroco”, *Fragmentos, Carlos III 1788-1988*, números 12-13-14, 1988, pp. 129-143.
- VARELA, J., *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid, Turner, 1990.

María José Cuesta García De Leonardo

Universidad de Castilla-La Mancha
<https://orcid.org/0000-0001-5294-1935>
 Mariajosefa.cuesta@uclm.es



CORTES INDOLORES: LAS FOTOGRAFÍAS DE LAS ACCIONES DE GINA PANE Y LA ICONOGRAFÍA DE LOS SANTOS MARTIRIZADOS

PAINLESS CUTS: GINA PANE'S ACTIONS PHOTOGRAPHS AND THE ICONOGRAPHY OF MARTYRIZED SAINTS

GUILHERME DELGADO

Universidad del Estado de Rio de Janeiro

Recibido: 20/05/2025 / Aceptado: 09/12/2025

RESUMEN

Este artículo versa sobre la imagen del dolor en las fotografías de las *Acciones* de Gina Pane. Tales imágenes son menos espontáneas y más calculadas de lo que la noción de simple registro performativo suele suponer, pues traen consigo elecciones artísticas bastante explícitas. Una comparación con los videos que registran los mismos momentos esclarecerá este aspecto. Al exponer un cuerpo tan sereno, a despecho de las heridas que se ha provocado, la artista acaba por remitir a la iconografía cristiana del martirio. Esta capacidad sobrehumana de trascender la urgencia corporal del dolor establece el lazo entre dos cuerpos singulares: el del santo y el de la *performer*.

Palabras clave: Gina Pane, martirio, fotografía, dolor, cuerpo.

ABSTRACT

This article is about the image of pain in Pane's photographs of her Actions. These clichés are less spontaneous than one might suppose when considering some performance registers, as a matter of fact, they contain a clear artistic project. Comparing

them with the videos that register the same moments will make this assertion clearer. Exposing such a painless body, despite the wounds she had provoked on her skin, the artist establishes a connection with the Christian iconography of the martyrdom. This superhuman capacity of transcending pain's corporal urgency establishes the connection between two singular bodies: the saint's and the performer's.

Key words: Gina Pane, martyrism, photography, pain, body.

1. INTRODUCCIÓN

Las fotografías de las *Acciones* en las que Gina Pane se hirió están entre las imágenes más conocidas del arte contemporáneo. Su disposición al sacrificio ya ha proporcionado variopintas lecturas, del feminismo a la radicalización del binomio arte-vida. Como dice Juan Aliaga:

No hay un único sentido en la producción de la herida que oculta diversos pliegues, distintos recodos, diversos significados. Al largo de casi un decenio Gina Pane hirió su cuerpo en distintos puntos, movida no por un afán masoquista o por disfrutar de la experiencia del dolor, sino más bien para poner de manifiesto que el cuerpo está sujeto a imposiciones del tipo psicológico, educativo, familiar, sexual, social, económico, a ataduras de género¹.

Empero, hay algo inquietante en las fotos y que no parece haber recibido la debida atención: su impasibilidad, su tranquilidad corporal ante el dolor que se imagina que debía sufrir. Hay una paradoja, por lo mínimo curiosa, ya que la artista realizó actos dañosos a sí misma, que fueron registrados, – estas fotografías, por supuesto, han alcanzado un público bien más grande que la audiencia que presencié la performance – su disposición de cortarse es considerada como artísticamente radical y potente, pero, en las fotografías, apenas se ven expresiones de dolor.

Este espanto puede sonar algo exagerado, ¿no podría Pane sentir dolor y no expresarlo?; ¿expresarlo de una manera poco usual y por lo tanto menos reconocible?; ¿o no sentir dolor en absoluto? Seguramente las tres hipótesis serían creíbles y aceptables, si su discurso no insistiese tanto en la experiencia dolorosa como base de una comunicación, una abertura real al otro:

¹ ALIAGA, J., *Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, AKAL, 1ª ed., 2008, p. 274.

Cuando me hiro, destruyo una actitud mítica, de fábula, paso directamente a la reunión de un facto emotivo, que reestablece una realidad vivida: “el dolor”, una realidad afectiva, una realidad psíquica, como enlace esencial. La herida va hasta las últimas consecuencias².

Por otro lado, hay registros filmados de los mismos eventos, en los cuales se perciben varios pequeños movimientos corporales, contorsiones en el cuerpo, en especial en el rostro, que indican que la artista sí sentía dolor. A lo que hay que añadir un dato interesante: Pane reconocía las fotografías efectivamente como parte de su obra, pero no los videos, que jamás han tenido el mismo estatus. Hay razones para que la artista prefiriese las fotografías, pero salta a la vista el porqué de las imágenes “canónicas” del performance son las de herirse sin la expresión espontánea del dolor, aunque ello permee su reflexión. ¿A qué se refiere este cuerpo de la artista, cuyo dolor más presentimos que vemos?

Es conocido el interés y las referencias a algunos martirios de santos en la obra de Pane, e incluso un cierto grado de autoidentificación entre ella y algunas figuras del cristianismo. A partir de este punto de vista, se cree posible mejor comprender estos “cortes indolores” que tanto han repercutido en el universo artístico. Nuestra hipótesis es que estas imágenes, más que los performances que los originaron, son justamente el vínculo que construye esta relación. Su apropiación del cuerpo martirizado se da menos por sus heridas – siempre superficiales, muy lejos de la violencia presente en las hagiografías – que por su impasibilidad visual ante el daño y el dolor. La retomada de esta iconografía, de la resistencia sobrehumana a su carnalidad, trae consigo un lazo entre dos cuerpos que intentan pervivir para allá de sí mismos, el del mártir y el de la artista.

Para clarificar este argumento, volveremos a las antedichas cuestiones sobre dolor y representación artística, centrándonos en el caso de los martirizados. Desde ahí, reflexionaremos sobre el camino que va de los cuerpos santos a los de los héroes románticos y artistas contemporáneos. Por fin, trataremos de las identificaciones construidas por Gina Pane y sobre cómo ello organizó la forma como la artista quiso que sus performances se fotografiasen.

2 PANE, G., *Lettre à un(e) inconnu(e)*, Paris, Beaux-arts de Paris éditions, 1ª ed., 2012, cap. Blessures. Epub. Las citaciones de Pane provienen de una reunión de sus escritos, indicada en las referencias finales. Como esclarece el propio libro, muchos de sus textos fueron encontrados en cuadernos de la artista, junto a bocetos, o sea, no fueron preparados para divulgación pública. De los que aquí citamos, este el caso de todos menos “Lettre à un(e) inconnu(e)”. Pensamos que es importante resaltarlo, pero que ello no afecta para nada la argumentación que pretendemos desarrollar, especialmente porque notamos mucha coherencia entre lo que ella ha publicado en vida y las demás anotaciones.

Salvo las ediciones en castellano, todos los pasajes en otras lenguas fueron traducidas por el autor.

2. LA COMPLEJA CUESTIÓN DEL DOLOR Y SUS POSIBLES REPRESENTACIONES

Adentrar en el debate sobre el dolor del otro es inmiscuirse en terreno pantanoso. A despecho de ser una sensación conocida de todos, no hay límites claros entre lo físico y lo psicológico, tampoco entre calidades diferentes de dolor; sus causas pueden ser singulares o múltiples; las intensidades ante motivos aparentemente iguales pueden variar inmensamente de cuerpo a cuerpo; su expresión es atravesada por factores culturales, personales, circunstanciales... Para el ámbito que nos interesa, utilizaremos sólo autores que ponen su énfasis sobre los aspectos culturales, y restringiéndonos más aún a algunas posibilidades de expresar y representar el dolor. Empezaremos con David Morris, que expone:

Quiero enfatizar que la humanidad – al largo de sus culturas y épocas – ha comprendido insistentemente el dolor como un evento que requiere una interpretación. El dolor no apenas nos duele, sino que, frecuentemente, nos frustra, nos confunde y se nos resiste. Aparentemente, no podemos simplemente sufrir el dolor, pues casi siempre estamos compelidos a darle algún sentido³.

Las complejas interpretaciones que envuelven el dolor, desde la esfera personal hasta la histórica, están marcadas por su doble posición, al mismo tiempo como desproveído y sobrecargado de significación: “De hecho, el dolor transita en su existencia entre los extremos de la absoluta falta de sentido y del sentido pleno”⁴.

Como experiencia corporal tan intensa, el dolor, además de estar en el encuentro entre una construcción histórico cultural colectiva y cada sensibilidad orgánica, también presenta un embate entre la espontaneidad y el comportamiento esperado. Como dice Le Breton, la expresión del dolor permite algunas libertades sociales específicas:

El dolor induce a la renuncia parcial de sí mismo, a la continencia por que se apuesta en las relaciones sociales. El individuo relaja el control que de ordinario organiza las relaciones con los otros. Se permite actos (muecas, lloros, etc.) o palabras (juramentos, quejas, etc.) que rompen sus reglas de comportamiento habitual⁵.

Esta mezcla entre sensorialidades, códigos culturales, expresiones inauditas y los límites de los cuerpos justifica la frecuencia con que han aparecido

3 MORRIS, D., *The culture of pain*, Berkeley, University of California Press, 1ª ed., 1993, p. 251. Kindle.

4 *Ibid.*, p. 468.

5 LE BRETON, D., *Antropología del dolor*, Barcelona, Seix Barral, 1ª ed., 1999, pp. 25-26.

debates sobre la adecuación o no de determinadas representaciones del dolor. A despecho que nadie pueda mensurar con exactitud un dolor ajeno, la discusión sobre la verosimilitud de ciertas expresiones para determinados sufrimientos resuena en textos tan canónicos cuanto los comentarios de Wickelmann y Lessing sobre el *Laocoonte*. Dice el primero, interpretando la expresión contenida de dolor como prueba de la capacidad escultórica de transmitir la grandiosidad del héroe:

Laocoonte nos presenta el espectáculo de la naturaleza humana sometida al mayor dolor de que es capaz (...) El exceso de dolor hincha sus músculos y mantiene en violenta tensión sus nervios, y, no obstante, en su frente hinchada se ve toda la serenidad de su espíritu⁶.

Mientras el segundo corrobora parcialmente, reiterando el acierto estético en la contención de la expresión del rostro, pero atribuyéndolo no a la representación de un carácter, sino a condiciones formales de la elaboración escultórica:

El maestro quería representar el grado más elevado de belleza con el dato accidental del dolor físico. Éste, en toda su violencia, llegando a la contorsión, no podía aliarse con aquél. Así, pues, el artista se veía obligado a aminorarlo, a suavizar el grito hasta el suspiro; no porque la acción de gritar indique un alma baja, sino porque da al rostro un aspecto repulsivo⁷.

Y añade: “Si Laocoonte suspira, la imaginación puede oírle gritar; pero si grita no puede ni elevarse un grado sobre esta imagen ni descender un grado de ella sin verla en una condición más soportable, y, por consiguiente, menos interesante”⁸.

Sin tomar partido en el embate entre los teóricos, lo que nos interesa es el abanico de interpretaciones abiertas desde una determinada expresión de dolor. Más específicamente, cómo puede ser central en el debate sobre una obra si el dolor que representa suena fidedigno, atenuado o exagerado. Por razones distintas, ambos críticos se ponen de acuerdo en que la construcción serena de la expresión facial del *Laocoonte* es una de las claves de la excelencia de la escultura. O sea, las cuestiones involucradas en la representación estética del dolor no necesitan estar vinculadas a su eventual realismo, sino al horizonte interpretativo que son capaces de proporcionar, que puede llegar al estoicismo, la exageración, la parodia, la construcción de una relación de identificación junto al público y etc.

6 WINCKELMANN, J., *Historia del arte en la Antigüedad*, Madrid, Aguilar, 2ª ed., 1989, p. 419.

7 LESSING, G., *Laocoonte*, Madrid, Ediciones Ibérica. 1ª ed., 2012. Kindle, p. 618.

8 *Ibid.*, p. 655.

Estas reflexiones acaban por delimitar un campo tan amplio, y por esquivar de algunas dificultades que otras áreas necesariamente tienen que enfrentar. Toda la administración de analgésicos, para citar un ejemplo, necesita que la evaluación de los dolores expresados por quien los siente sea mínimamente adecuada, so el riesgo de sufrimientos evitables o muerte. Por más complejidad que haya en los estudios sobre el dolor, en nuestro contexto de representaciones artísticas, dejaremos de lado este largo (e interesante) enmarañado de problemas, para enfocarnos solamente en las imágenes artísticas donde vemos reacciones muy suaves al dolor que imaginamos, y sus posibilidades interpretativas.

3. EL CUERPO DEL SANTO Y LA AUSENCIA DE DOLOR APARENTE

Llama la atención de cualquier observador como es frecuente entre las imágenes medievales de martirios que el presunto sufriente no parezca sufrir, sino oscilar entre la calma e, incluso, un cierto placer. Como expone Javier Moscoso:

en la mayoría de las representaciones de violencia extrema relacionadas con las vidas de santos que fueron realizadas hacia el fin de la Edad Media, el rostro de las víctimas permanece inalterado, sin que la expresión facial ni ningún otro elemento permita inferir, más allá de la visualización del castigo, la magnitud del daño. La expresión tal vez constituya la primera y más básica forma de conocimiento de los estados anímicos, pero esos rasgos visuales, o la ausencia de ellos, deben reubicarse en la matriz cultural que los conforma y los hace al mismo tiempo posibles y significativos⁹.

Conforme el autor nos apunta, esta expresión insensible a las heridas y otros males trae una significación específica en nuestra cultura. El cuerpo del santo mártir no era un cuerpo cualquiera, cotidiano; en su *imitatio Christi*, su carnalidad convivía con una espiritualidad superior, muchas veces alcanzada justamente a través de una superación plena del dolor físico. El sufrimiento llegaba a ser deseado como vía para la santificación. Así nos demuestra el breve recorrido histórico de Marla Carlson:

La teología medieval había comenzado (...) tomando de los estoicos la impasibilidad o la habilidad de tolerar el dolor. Los primeros mártires cristianos introdujeron la idea de que Dios les permitía trascender el dolor plenamente, o sea,

9 MOSCOSO, J., *Historia cultural del dolor*, Madrid, Taurus, 1ª ed., 2011, cap. I. Kindle.

ser impasible. Tomás de Aquino refinó este concepto en el siglo XIII: santos eran inmunes al sufrimiento físico¹⁰...

Es como si el cuerpo santo se desdoblara, superara la corporeidad física rumbo a la existencia mística, justamente a través de la superación del umbral del dolor orgánico. Lo que ya apuntamos como característico de la sensación dolorosa – su sin sentido cargado de una necesidad de aun así simbolizarla – acaba por ser rellenado por la religión. El camino del sufrimiento era superado, transcendido, por tener al reino de los cielos como destino final. Este recorrido seguía incluso para allá de su desaparición, que jamás acontecía integralmente: en su culto – en sus representaciones, visuales o no – el cuerpo del santo permanecía presente, aunque estuviese muerto. Así nos desvela Robert Mills:

Generalmente, los sufrimientos de los mártires se dan en una zona suspensa, fronteriza; estos sufrimientos no representan la muerte como tal, en su horror sin sentido, sino el espacio entre dos muertes: la muerte natural que permite a la santa escapar de sus cadenas terrenas y la aniquilación que debería de seguirse como resultado. Esta segunda, la muerte definitiva, no llega jamás en la hagiografía. Aún más: en los escritos sobre la vida de las santas, la mártir muere estrictamente en el sentido literal, ella sigue viviendo a través de su culto y de la diseminación de sus reliquias sagradas¹¹.

Por lo tanto, podemos pensar que es el propio martirio, el dolor máximo, que transforma este cuerpo en singular. No son seres *a priori* sobrehumanos, desafiados a mostrar super resistencias, sino cuerpos comunes que ante tal daño ultrapasan lo humano, lo sensible, lo cognoscible. Es la experiencia límite de la carnalidad que permite su superación, su despegar de lo terreno hacia lo celeste. El martirizado está en camino entre la escala máxima del dolor y el cese de toda medición posible. Singular y ejemplar, la representación de su cuerpo se expone como parámetro de toda sensación dolorosa vivenciada por los medievales.

El martirio instituye una forma de mediación, pero también un procedimiento de medida; una pauta imaginaria que permite distinguir el más del menos. La resistencia física de estos seres venerables configura un modelo emocional, pero también cognitivo, que determina cuánto duelen nuestros males y cómo de exagerados pueden ser nuestros lamentos. Comparados con los suyos, nuestras penas son exiguas y nuestras quejas desproporcionadas¹².

De esta forma, la impasibilidad de su expresión tiene un valor iconográfico fundamental. El dolor es inevitable para todos, soportable casi siempre por casi

10 CARLSON, M., *Performing bodies in pain*, New York, Palgrave, 1ª ed., 2010, p. 42.

11 MILLS, R. *Suspended animation – pain, pleasure and punishment in medieval culture*, London, Reaktion Books. 1ª ed., 2005, cap. IV. Kindle.

12 MOSCOSO, *op cit*, cap I.

todos, pero solamente lo supera el cuerpo que logra trascenderse. Que los rostros, donde todos buscamos interpretar las sensaciones de los otros, estén serenos, es parte fundamental de esta economía visual y teológica. Si los castigos infringidos tienen una riqueza de detalles visuales o no, si son más o menos realistas, no es importante; el efecto se da a través de que seamos capaces de imaginar un dolor insufrible siendo estoicamente soportado y espiritualmente transcendido.

4. IDENTIFICACIONES ARTÍSTICAS

Aunque las sociedades occidentales se hayan laicizado profundamente, la fuerza de la iconografía de indiferencia y superación del dolor físico ha mantenido determinados espacios de resonancia. Centrémonos en los artísticos, destacando que el romanticismo ha edificado una fuerte relación entre santidad, dolor y arte. Como ha dicho Esperanza Guillén:

Lo que es seguro para muchos románticos y para buena parte de los intelectuales del siglo XIX es que la particular constitución del artista genera procedimientos que a veces parecen superar su capacidad de resistencia, pero que el genio creador acepta con notable estoicismo, hasta el punto de invertir la lógica del dolor y hacer de éste algo positivo, capaz de potenciar su creatividad¹³.

Declaradamente, la gran fuente inspiración ha sido la propia cultura cristiana¹⁴: “El origen de la exaltación del dolor puede ser buscado en el pensamiento cristiano. Cristo, genio supremo, sufrió y se sacrificó”¹⁵. Si el artista genial decimonónico se aboga la capacidad de transformar su dolor en creación para la sociedad, también lo hacen los grandes héroes nacionales:

En la pintura de la historia, la representación de personajes protagonistas del relato que resultan heridos como consecuencia del fragor de un combate guarda relación con la inminencia de su muerte. Se trata de mártires, y, por lo tanto, sus heridas no tienen consecuencias circunstanciales que provoquen una discapacidad que altere su plenitud física o moral, sino que anuncian su entrada en el camino de la gloria¹⁶.

13 GUILLÉN, E., *Retratos del genio – el culto a la personalidad artística en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1ª ed., 2007, pp. 243-244.

14 El siglo XIX presenció a un gran aumento del número de cuadros de artistas autorretratándose como Jesús Cristo, véase: JUNOD, P., (Auto)portrait de l’artiste en Christ, en: *Chemins de traverse*, Gollion, Infolio, 1ª ed., 2007.

15 GUILLÉN, *op cit*, p. 245.

16 REYERO, C., *La belleza imperfecta*, Madrid, Siruela, 1ª ed., 2005, p. 35.

En estas situaciones, además de la justificación del dolor sufrido como necesario para que fuese posible entregar a la sociedad algo que ella necesitaba, se ha producido la imagen de la agonía trasmutada, transformada para allá de la carnalidad. Son los propios cuerpos del genio y del héroe que, así como el del mártir, mueren sin desaparecer. Sobreviven en cuanto reliquias laicas sus obras, sus hechos, sus biografías.

A despecho de su excepcionalidad, y también como los santos, sus sufrimientos se han transformado en un parámetro, en que se mide no más el dolor físico – remediado por analgésicos desde los finales del XIX – sino la propia autenticidad del vivir.

Tanto para el cuerpo del artista como para el del místico, el dolor ha sido una fuente de empoderamiento y una garantía de la autenticidad. Empero, simultáneamente, el dolor también genera materiales coleccionables por hagiógrafos y expertos en arte, los cuales pueden reaprovechar estas performances dialógicas y heteroglósicos del sufrimiento de formas reprochables para sus creadoras¹⁷.

Si hay una retomada de la iconografía hagiográfica por Pane, esta jamás podría haberse dado sin que este cuerpo santificado se actualizara en modo laico, se cargara de heroísmo y genialidad, dos nociones extrañas al contexto medieval, pero claramente constituyentes de todo movimiento estético del siglo XX. Sin esta sensibilidad cultural subyacente, sería imposible comprender la trayectoria de la artista, sus declaraciones, sus haceres artísticos, su relación con el mercado... Su insistencia en una comunicación y comunión sin barreras con el público está basada en un fuerte sentimiento de autenticidad de su obra, de la radicalidad de su experiencia corporal: “Mi trabajo tiene como principal objetivo la exposición del cuerpo a sí mismo, de forma que él se reconozca auténticamente”¹⁸.

5. LA RELACIÓN DE GINA PANE CON LOS SANTOS MARTIRIZADOS

Una anotación en uno de los cuadernos de la propia Gina Pane ya establecía las bases de la relación de su obra con el martirio:

La herida revisita los mártires. Aquí, aún se trata del cuerpo, se le quema, se le escarifica, se le hiere... Es siempre la sangre del hombre Dios. Sería necesario ignorar todo el saber teológico para comparar el mártir con un donarse

17 CARLSON, *op cit*, p. 102.

18 PANE, *op cit*, cap. Exposer le corps à lui-même.

voluntario. Estos puros no tenían ninguna intención de morir antes de su hora. El mártir cristiano se trata de la sangre que escurre por el otro¹⁹.

Como se percibe, la artista entiende su relación respecto al daño y a los cortes como una forma de amar al otro, como una apertura literal – de su propia piel – y simbólica a la alteridad; aunque deje claro que su acto, como voluntario, reverbera sin ocupar directamente la posición del martirizado. Esta identificación parcial nos parece muy explícita en la trayectoria de la artista, tanto en su etapa directamente involucrada en el arte corporal y el dolor, de las que hacen parte sus célebres *Acciones*²⁰, como después, cuando ha vuelto a trabajar con otros materiales. Especialmente en sus llamadas *Particiones*, la artista ha producido obras que hacían referencia directa a algunos santos o a algunas famosas pinturas de estos. Aunque se hayan explorado otras vías, había una nítida continuidad del proyecto performativo al plástico:

Este nuevo interés plástico conducirá Pane a una busca estético-filosófica acerca de la hagiografía de los mártires. La figura de la herida persiste, pero la artista pasa a interesarse por aquellas que sufrieron los santos, y a sus capacidades de trascenderlas. Entonces, Gina Pane para de servirse de la fotografía para retornar a materiales más tradicionales²¹.

Si esta mirada, desde las fotografías de las *Acciones* hacia el trabajo declaradamente inspirado en las hagiografías, denota la coherencia artística de su experimentación (Fig. 1), la observación al revés, o sea, desde las últimas obras de temática explícitamente cristiana hacia las imágenes de las performances, esclarece algunos aspectos iconográficos presentes en estas últimas. Esta ruta ha sido seguida por Janig Bénoc, que afirma:

Nuestra hipótesis general es que los gestos y las imágenes que fabrica Gina Pane son el síntoma de una pervivencia de formas y de imágenes arquetípicas, que tienen origen en un sentimiento de lo sagrado. Su uso de la sangre, particularmente puede ser considerado como una variación profana de la iconografía religiosa occidental, y, más precisamente, como una radicalización, en su propio cuerpo, de las posturas de los mártires.²²

19 *Ibid.*, cap J'ai travaillé un langage.

20 Entre las cuales, hay una titulada *Autorretrato* (1973). Ver figuras 3 y 4.

21 HONOU, J., "Le corps au mur – la méthode photographique de Gina Pane", *Études photographiques*, 8, 2000, pp. 124-137, p 128.

22 BÉNOC, J., "La vraie image selon Gina Pane. Quelques réflexions pour une anthropologie des images de l'art corporel, en: *Les fluides corporels dans l'art contemporain*, París, Francia, 2010, pp. 5-6.



Figura 1. Françoise Masson y Gina Pane. *Psique*, 1974. Centro de Arte Georges Pompidou. Imagen disponible en el sitio web de la institución.

Corroboramos esta hipótesis, y pretendemos desarrollarla con el foco en la relación entre el dolor presumido y las expresiones serenas de los dañados. Para tal, atentemos a los detalles de su referencia a San Sebastián. Esta se dio en una obra titulada *El martirio de San Sebastián, desde de una postura de Memling* (1984), o sea, Pane no se refirió a cualquiera de los cuadros de San Sebastián, sino a uno en que su cuerpo flechado está especialmente relajado, y su rostro refleja tristeza, pero no dolor físico. (Fig. 2). Nos parece significativo que, entre tantas opciones, tantas pinturas en que San Sebastián demuestra gran sufrimiento, Gina Pane haya escogido a un artista en cuya fortuna crítica se leen trechos como:

Aflojando los vínculos de lo dramático y lo místico, libera elementos conciliadores y distensivos; la gracia ciertamente melancólica y la delicadeza de sus pinturas tienen hontanar común con sus defectos: la incapacidad de ver en profundidad²³.

23 CORTI, M., FAGGIN, G., *La obra pictórica completa de Memling*, Barcelona, Noguer, 1ª ed., 1973, p. 8.



Figura 2. Hans Memling. El martirio de San Sebastián, 1475. Museo Real de Bellas Artes de la Bélgica. Imagen disponible en Wikipedia.

Por supuesto, no se está sugiriendo que *El Martirio de San Sebastián* (1475), de Hans Memling, sea una mala pintura, todo lo contrario; pero lo llamativo es exactamente la selección de una imagen más de decepción que de dolor ante el sufrimiento físico. También el maestro había pintado deliberadamente la ausencia de dolor, basta observar otra obra suya, *El Juicio Final* (1473), para ver como los condenados al infierno expresaban todo su daño y penar. San Sebastián inspira serenidad porque Memling quería señalar la singularidad de este cuerpo. Lo mismo puede ser expuesto acerca de *La muerte de Abel a partir de una postura de Salvatore Rosa – partición por una ofrenda* (1983), también una elección de Pane de una pintura con expresiones poco dolorosas entre las producidas por el artista. Igual para *El martirio de San Pedro a partir de una postura de una pintura de Filippino Lippi – partición por un cuerpo revirado* (1985), otra vez el santo nos aparece con una imagen más severa que sufrida, mientras Lippi, en obras de temática pagana, como *Historias de Virginia* (1480), presentaba figuras físicamente mucho más tensionadas.

La retomada del cuerpo santo del mártir, con su serenidad sobrehumana por la *performer*, no indica una pervivencia ocasional de esta iconografía, sino que hace parte de un conjunto más complejo de identificaciones entre santo y artista, que, como veremos, ya se reflejaban en las posturas de las fotografías de las *Acciones*. Al utilizarse de un discurso de radical altruismo – “Si abro mi ‘cuerpo’ para que ahí podáis ver vuestra sangre, es por amor a vosotros: el

otro”²⁴—, Gina Pane establece su relación con los martirios a partir de la noción de donación, como si lo entregarse fuera tan potente, que acabara por aminorar el dolor físico.

Expuestos los vínculos que constituyen la relación entre la artista y las imágenes de los martirizados, es fundamental debruizarse específicamente sobre las *Acciones* y sus fotografías. Al final, se trata de la parte más comentada y de mayor reverberación del trabajo de Pane. Y, por más que la artista haya insistido en el carácter inmediato, o sea, sin mediación de sus performances, su público ha estado en contacto con los registros de su obra con más frecuencia que la ha presenciado en directo. Máxime porque, desde su posición ya canónica en la historia del arte performativo de los años setenta, los registros son la única vía posible de contacto con sus propuestas.

Antes de todo, que un artista tenga sus performances fotografiadas es de lo más común, por la necesidad de attingir a un público más amplio, por dar permanencia a actividades que se encierran muy rápidamente y, también, por producir un material comerciable en el mercado de arte. Con todo, es muy raro que personas que se autoinfligen daños los dejen registrados en imágenes. *La peau et la trace*, estudio antropológico publicado por Le Breton²⁵, revela que cortarse es una práctica más frecuente de lo que se suele imaginar. Fotografiar los propios cortes no lo es. En general, se trata de un acto del individuo consigo mismo, un gesto extremadamente singular, que reorganiza su sensación corporal e identitaria. Estos cuerpos más “comunes”, “ordinarios”²⁶ no se cortan como donación al otro, conforme insiste Pane en el sentido social de su obra:

Mis experiencias corporales demuestran que el “cuerpo” es investido y moldado por la sociedad: ellas tienen el propósito de desmitificar la imagen del “cuerpo”, sentida como un bastión de la individualidad, para proyectarla en su realidad esencial, de función de mediadora social²⁷.

En este sentido, para allá de las razones obvias por las cuales un artista fotografía sus performances, la elección de Pane de vincularse a la tradición iconográfica de demostrar un dolor menor que el esperado, confiere a sus imágenes una dimensión de reliquia – una de las formas de pervivencia del cuerpo santo para allá de su vivencia física –. Pero hay más que decir sobre las fotografías de las *Acciones*, entremos en sus detalles.

24 PANE, *op cit*, cap. Lettre à un(e) inconnu(e).

25 LE BRETON, D., *La peau et la trace*, Paris, Métailié, 1ª ed., 2016, Epub.

26 Establecemos esta distinción frente a los actos de Pane. No entraremos en el debate de si los comportamientos de los individuos que se cortan deben ser caracterizados como patológicos.

27 PANE, *op cit*, cap. Lettre à un(e) inconnu(e).

6. REGISTROS PERFORMATIVOS

El importante libro que Kathy O'Dell dedicó al *body-art*, con una parte sustancial sobre Pane, propone una lectura del masoquismo como una forma contractual con reverberaciones políticas. La autora explicita que considera su argumento igualmente válido en la relación establecida entre los artistas y su audiencia directa, y entre los que han entrado en contacto con esas obras a través de sus registros.

Diferentemente de las reproducciones de otros tipos de obras de arte, las fotografías de los performances hacen de sus observadores espectadores plenamente conscientes de su presencia física como testigos del evento retratado (aunque esto se pase posteriormente). El involucrimiento de uno en el evento – la decisión de ser una “parte contrayente” – se hace palpable²⁸.

Sin embargo, nos parece muy difícil entender que la recepción presencial y la recepción de los registros de la obra no sean distintas. La naturaleza del pacto entre artista y espectador cambia radicalmente, además de poseer más estancias de mediación. Ignorarlo supondría que la fotografía sería la propia emanación de la realidad sin filtros, proposición que afirma el carácter de índice de estas imágenes, pero excluye sus otras dimensiones. Como expone Philippe Dubois, sin desconsiderar su aspecto de huella luminosa, es necesario comprender en la fotografía:

El conjunto de datos que definen, en todos los niveles, la relación de ésta con su situación referencial, tanto en el momento de la producción (relación con el referente y con el sujeto-operador: el gesto de la mirada sobre el objeto: momento de la ‘toma’) como en el de la recepción (relación con el sujeto-espectador: el gesto de la mirada sobre el signo: momento de la re-toma, de la sorpresa, del error)²⁹.

Antes de profundizar la relación entre el evento y la toma fotográfica, es importante mencionar, respecto a la recepción, que el “contrato” que contrae uno al mirar una foto es sustancialmente distinto al de un testigo³⁰. Fundamentalmente, porque el primero no tiene ninguna influencia sobre el acontecimiento pasado, independiente de lo que haga; por tanto, no es importante si está de acuerdo o en desacuerdo con lo sucedido, lo que transforma radicalmente la

28 O'DELL, K., *Contract with the skin – masochism, performance art, and the 1970s*, Minneapolis, University of Minnesota, 1ª ed., 1988, p. 13.

29 DUBOIS, P. *El acto fotográfico y otros ensayos*, Buenos Aires, La marca editora, 2ª ed., 2019, p. 83.

30 Con ello, no pretendemos que no pueda haber una relación de orden masoquista con el espectador de fotografías, pero que ello se daría a través de un pacto forzosamente distinto al de alguien presente en un evento.

presunta relación pactada. Por otro lado, el signo que observa – la fotografía – además de su carácter de índice, que sí remite al evento, también posee una dimensión icónica³¹; justamente el aspecto que, en el caso de Pane, pretendemos analizar en vista de sus referencias pictóricas.

En este sentido, nuevos esfuerzos críticos vienen justamente profundizando la investigación entre los performances y sus registros. No solamente fotografías, videos y relatos pueden ser más “documentales” o “ficcional”, como incluso pueden aportar diferencias significativas entre sí, respecto al mismo evento. En un pequeño texto, RoseLee Goldberg nos alerta sobre las diferencias de sensación proporcionadas por la fotografía y el video en los estudios sobre la historia de la performance:

Hasta muy recientemente, la fotografía ha sido la forma predominante de documentar el performance y una referencia clave para los historiadores (...) Hoy en día hay abundantes películas y videos de performance disponibles (...) y de pronto se introduce un elemento completamente nuevo en el ámbito del estudio del performance (...) Ahora presenciamos entonces un performance en tiempo real (...) Este cambio de percepción es mucho más importante de lo que uno de buenas a primeras pudiera imaginarse³².

En un libro justamente dedicado a la relación entre las performances en directo y sus maneras de registro, Sophie Delpeux analiza los métodos de trabajo de Gina Pane, so el siguiente diagnóstico: “[En su obra] Se mezcla, junto a una voluntad de controlar la recepción, otra más sutil, la de esquivarse de las cuestiones suscitadas por el hecho de haber delegado la realización de la imagen”³³. En su caso específico, esto se ha construido a través de una insistencia retórica acerca de la capacidad de las fotografías de sustituir la presencia de uno en el evento: “Gina Pane realmente insiste en la idea de que ‘nadie debía de frustrarse por no haber podido asistir la acción’, una vez que su lectura ideal estaba dada desde el punto de vista de la fotografía”³⁴. Asimismo, las fotografías de las *Acciones* fueron todas realizadas por una misma profesional – Françoise Masson –, que trabajaba de acuerdo con instrucciones muy específicas. Dice Gina Pane: “Durante la acción, la fotografía trabajaba enteramente de acuerdo con los dibujos preparatorios. El lenguaje fotográfico, trazo de la acción corporal, era tan indisociable del trabajo preparatorio del pensamiento, cuanto de la

31 “Ícono e índice no son excluyentes uno del otro...”. *Ibid.* p. 82.

32 GOLDBERG, R., “Sé mi espejo: el performance y la imagen en movimiento”, en: BARRAGÁN, P. (ed.), *No lo llames performance*, Nueva York, Museo del Barrio, 1ª ed., 2004, p. 27.

33 DELPEUX, S., *Le corps-caméra – le performer et son image*, Paris, Textuel, 1ª ed., 2020, p. 84.

34 *Ibid.*, p. 84.

acción real”³⁵. Ello se percibe en esta comparación entre uno de los bocetos de la performer y las fotos, la dimensión del cuerpo ante el fondo, así como la angulación, ya estaban sugeridas (Fig. 3 y 4). Como comenta Dubois, ella “concibe y ejecuta ciertas heridas sobre su cuerpo (...) en función de las posibilidades ‘expresivas’ del primer plano fotográfico”³⁶.

Además, hay que notar que los procedimientos relativos a la impresión, circulación y venta de las fotografías – o sea, todo que venía a la postre de la obtención de los clichés – han sido efectuados por Pane. Así describe Hontou:

Enseguida, en el laboratorio, la artista retrabaja largamente los negativos, ella puede reencuadrarlos, ampliarlos, modificarles los colores. Después, ella hace un tiraje único en papel de alto gramaje satinado. Entonces, ella los firma, los numera, a veces añade su sello en el reverso, y elabora su modo de presentación³⁷.

En esta etapa del trabajo, seguramente la elección de las imágenes ha desempeñado un valor particularmente relevante. Sigue Honou: “Ella retiene los momentos más significativos de la acción, constituyendo verdaderas cargas de sentido, con el propósito de restituir el discurso de la obra”³⁸. Es llamativo que este proceso selectivo era capaz de reiterar o aliviar aspectos de las *Acciones*, de acuerdo con las intenciones de la artista. Las fotografías, aunque efectivamente hayan registrado las performances, son profundamente retóricas.

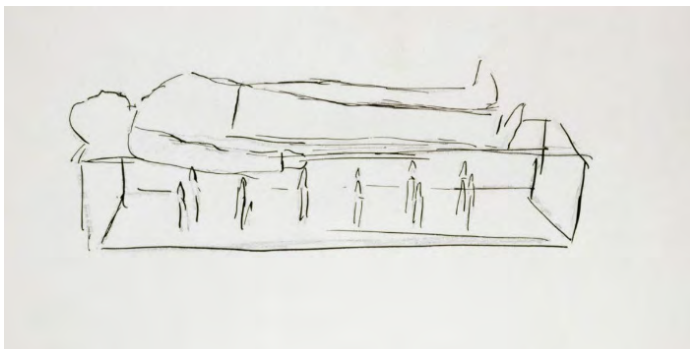


Figura 3. Gina Pane. Autorretrato, 1973. Centro de Arte Georges Pompidou. Imagen disponible en el sitio web de la institución.

35 *Apud* DELPEUX, *op. cit.*, p. 82.

36 DUBOIS, *op. Cit.*, p. 281.

37 HONOU, J., “Le corps au mur – la méthode photographique de Gina Pane”, *Études photographiques*, 8, 2000, pp. 124-137, p. 127.

38 *Ibid.*, p. 127.



Figura 4. Françoise Masson y Gina Pane. Autorretrato, 1973. Centro de Arte Georges Pompidou. Imagen disponible en el sitio web de la institución.

Un ejemplo, proporcionado por Aliaga, nos alerta de un caso claro de disonancia entre sus imágenes y lo que se había pasado en *Acción escalada no anestesiada* (1971). En esta performance, la artista no logró infringirse el daño que pretendía, lo que acabó por ocultarse en el registro fotográfico:

en realidad la experiencia no le produjo las heridas pensadas, pues las puntas eran romas o no estaban suficientemente afiladas. Las fotografías tomadas por Françoise Masson (...) han podido inducir al error y a la espectacularización y sobredimensión de una acción que no produjo, como se ha afirmado erróneamente, derramamiento de sangre³⁹.

Ya ante los videos, la posición de la artista se invierte. Si el discurso de Pane sobre la fotografía llegaba a excluir cualquier rasgo específico de Masson, que encuadraba y buscaba las poses bajo dibujos previamente hechos por la artista; la *performer* no les ha dado a los filmes el mismo valor. Con la excepción de *Acción Pequeño Viaje* (1978), que no se trata de una acción filmada, sino de una incursión de la artista en el campo del videoarte, los registros de las performances no han sido tratados por Gina Pane como si fueron parte de la

39 ALIAGA, *op cit*, p. 24.

obra. Esta falta de interés sugiere que tal vez las imágenes ahí presentes no remitiesen exactamente a lo deseado por la artista, escapasen de su control sobre la recepción, ya apuntalado por Delpeux. De hecho, la artista insiste en que los registros filmicos de estas performances apuntan a la reacción subjetiva que el eventual operador de la cámara tuviera ante la acción:

La relación entre la realización de los videos y mi contenido es aleatoria. Esto quiere decir que el operador de la cámara ignora una parte del desarrollo de la pieza. Él se encuentra en un espacio fuera de mi campo esencial, de mis actitudes (ocupado constantemente por la fotografía). La originalidad de estos videos consiste en la puesta en escena de una interpretación que conserva intacta a la relación entre *performer* y público. Pongamos que aquí tenemos a un punto de vista del espectador⁴⁰.

Por supuesto, los videos son distintos porque presentan varios planos, porque poseen una dimensión temporal, mas también por demostrar un nivel de dolor inexistente en las fotografías (lo que les vuelve bastante más difíciles de mirar, desde nuestro punto de vista). Con estos apuntes no pretendemos cuestionar si Pane ha sido de todo justa con Masson y sus filmadores, sino descreer que el tándem fotografía/objetividad del artista – video/subjetividad del operador de la cámara, corresponda a los hechos. Lo antedicho nos permite volver a la afirmación que, si las imágenes apenas presentan señales de dolor ante los cortes, es por una opción artística deliberada. Seguramente, se hizo una selección específica de momentos de mayor control de su sensibilidad (o, sugiriéndonos un daño más profundo que el factual, como en el caso mencionado)⁴¹.

7. CONCLUSIÓN

En este artículo partimos de uno de los tópicos más multidisciplinares – el dolor – tratando algunas de sus reverberaciones en el campo de la historia del arte. Específicamente, la cuestión de cómo ello ha sido representado en algunas imágenes de santos, héroes y, finalmente, por Gina Pane. Reconocer en artistas de la segunda mitad del siglo XX una retomada de formas y temáticas de siglos anteriores nos permite expandir nuestras evaluaciones críticas allende el marco conceptual de las vanguardias y posvanguardias.

40 PANE, *op cit*, cap. Quelques notes sur les vidéo-tapes.

41 En otra fotografía de la acción *Psique* (1974), que no es la figura 1, excepcionalmente, vemos una mueca de dolor. Al contrario de las otras imágenes, en esta la expresión es tan fuerte que nos remite más a una máscara antigua que al que podría ser su sensación. Si la foto “diverge” de las otras, no por ello deja de servir retóricamente al proyecto de una corporalidad singular.

También nos ha preocupado, y aquí creemos que sigue bastante por elucidar, un análisis de los registros de los artistas performativos más atento a las intenciones que han acompañado la realización de filmes, fotos, relatos de los acontecimientos y otras modalidades de propagación de unos performances, *a priori*, efímeros. Ya se han pasado décadas desde las más célebres obras del arte corporal, lo que, obviamente, reduce el número de artistas y espectadores todavía capaces de contestar nuestras cuestiones sobre estos eventos. En pocos años, sólo quedarán los registros y las narrativas grabadas, así que una reflexión que vea los acervos artísticos como construcciones intencionadas, y no apenas como material de investigación neutral, es profundamente necesaria.

En el caso que estudiamos, pudimos observar que Pane ha ejercido un riguroso control sobre las fotografías de sus *Acciones*. Al dañarse sin expresar dolor en las imágenes que circulan de obra, no apenas sugiere una identificación con la iconografía cristiana, sino también establece las bases para la creencia en que también reside algo de singular en el cuerpo de la artista. Santo y *performer*, pasando por los héroes románticos, son capaces de sufrir daño sin sentirlo, porque su apertura hacia la alteridad les hace superar aquello que sería insoportable para el individuo común. Esta capacidad de donarse trasciende lo físico, y permite al cuerpo pervivir en otras formas, de la reliquia a la fotografía.

Por supuesto, nadie precisa creer en ello, ni en los cristianos ni en la artista, pero este contexto es fundamental para que uno pueda comprender las iconografías en cuestión. Las significaciones que se quiera extraer de la performances y trabajos plásticos de Gina Pane dependen de que se entienda que la *performer* quiso hacer creer que había algo singular siendo experimentado, que no era la carne de cualquiera que se abría, sino una de alto voltaje simbólico.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIAGA, J., *Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Madrid, AKAL, 1ª ed., 2008.
- ALIAGA, J., *Gina Pane – intersecciones*, León, MUSAC, 1ª ed., 2016.
- BÈNOC, J., “La vraie image selon Gina Pane. Quelques réflexions pour une anthropologie des images de l’art corporel, en: *Les fluides corporels dans l’art contemporain*, Paris, Francia, 2010.
- CARLSON, M., *Performing bodies in pain*, New York, Palgrave, 1ª ed., 2010.
- CORTI, M., FAGGIN, G., *La obra pictórica completa de Memling*, Barcelona, Noguer, 1ª ed., 1973.

- DELPEUX, S., *Le corps-caméra – le performer et son image*, Paris, Textuel, 1ª ed., 2020.
- DUBOIS, P. *El acto fotográfico y otros ensayos*, Buenos Aires, La marca editora, 2ª ed., 2019.
- GOLDBERG, R., “Sé mi espejo: el performance y la imagen en movimiento”, en: BARRAGÁN, P. (ed.), *No lo llames performance*, Nueva York, Museo del Barrio, 1ª ed., 2004.
- GUILLÉN, E., *Retratos del genio – el culto a la personalidad artística en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1ª ed., 2007.
- HONOU, J., “Le corps au mur – la méthode photographique de Gina Pane”, *Études photographiques*, 8, 2000, pp. 124-137.
- JUNOD, P., (Auto)portrait de l’artiste en Christ, en : *Chemins de traverse*, Gollion, Infolio, 1ª ed., 2007.
- LE BRETON, D., *Antropología del dolor*, Barcelona, Seix Barral, 1ª ed., 1999.
- LE BRETON, D., *La peau et la trace*, Paris, Métailié, 1ª ed., 2016. Epub.
- LESSING, G., *Laocoonte*, Madrid, Ediciones Ibérica, 1ª ed., 2012. Kindle.
- MILLS, R. *Suspended animation – pain, pleasure and punishment in medieval culture*, London, Reaktion Books, 1ª ed., 2005. Kindle.
- MORRIS, D., *The culture of pain*, Berkeley, University of California Press, 1ª ed., 1993. Kindle.
- MOSCOSO, J., *Historia cultural del dolor*, Madrid, Taurus, 1ª ed., 2011. Kindle.
- O’DELL, K., *Contract with the skin – masochism, performance art, and the 1970s*, Minneapolis, University of Minnesota, 1ª ed., 1988.
- PANE, G., *Lettre à un(e) inconnu(e)*, Paris, Beaux-arts de Paris éditions, 1ª ed., 2012. Epub.
- REYERO, C., *La belleza imperfecta*, Madrid, Siruela, 1ª ed., 2005.
- WINCKELMANN, J., *Historia del arte en la Antigüedad*, Madrid, Aguilar, 2ª ed., 1989.

Guilherme Delgado

Universidade do Estado de Rio de Janeiro
<https://orcid.org/0000-0002-0226-6086>
emaildeguilhermedelgado@gmail.com



LAS INTERVENCIONES DEL MAESTRO DE CANTERÍA PEDRO DE MARQUINA EN LA IGLESIA PARROQUIAL DE SANTIAGO DE CÁCERES: EL BASAMENTO DEL RETABLO DE BERRUGUETE

THE INTERVENTIONS OF MASTER STONEMASON PEDRO DE MARQUINA IN SANTIAGO CHURCH OF CÁCERES: THE FOUNDATION OF THE ALTARPIECE OF BERRUGUETE

FERNANDO ENRÍQUEZ MARTÍN
Universidad CEU San Pablo

Recibido: 16/07/2025 / Aceptado: 18/11/2025

RESUMEN

Pedro de Marquina es uno de los maestros más influyentes en la arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI en la villa de Cáceres. A él le debemos importantes edificios como la torre de la iglesia parroquial de Santa María la Mayor o el balcón en esquina del palacio de Francisco de Godoy. Cercano a este palacio se encuentra la iglesia parroquial de Santiago de los Caballeros, fundada por los Frates de Cáceres. En ella se encontraron varios de los artistas y maestros más importantes que crearon el renacimiento extremeño, como Alonso de Berruguete, Rodrigo Gil de Hontañón, Pedro Gómez, Sancho de Cabrera y Pedro de Marquina. Una de las intervenciones que hizo el maestro en el templo fue el basamento del retablo mayor.

Palabras clave: Pedro de Marquina, Alonso Berruguete, Renacimiento, Arquitectura, Cantería.

ABSTRACT

Pedro de Marquina is one of the most influential masters in the architecture of the second half of the 16th century in the town of Cáceres. We owe him important buildings such as the tower of Santa María la Mayor Church or the corner balcony of the Godoy Palace. Near to this palace is Santiago de los Caballeros Church, founded by the *Fratres* of Cáceres. Several of the most important masters of the Extremadura Renaissance were found there, such as Alonso Berruguete, Rodrigo Gil de Hontañón, Pedro Gómez, Sancho de Cabrera and Pedro de Marquina. One of the interventions the master made in the temple was the foundation of the main altarpiece.

Keywords: Pedro de Marquina, Alonso Berruguete, Renaissance, Architecture, Stonemasonry.

1. LA IGLESIA PARROQUIAL DE SANTIAGO DE LOS CABALLEROS

Al norte de la ciudad de Cáceres, en la zona extramuros, se encuentra la iglesia de Santiago, una de las más antiguas de la ciudad. Fue levantada por los caballeros de la Orden de los *Fratres* de Cáceres, que posteriormente se refundó en la Orden de Santiago. La obra se comenzó sobre el año 1184, cuando el rey Fernando II de León conquistó la ciudad, pero las obras se paralizaron debido al retorno musulmán y se retomaron cuando Alfonso IX conquistó la ciudad de forma definitiva.¹

La primera iglesia de estilo románico contaba con tres naves, ábside y dos absidiolos. De la iglesia románica quedan los muros exteriores con los canecillos y el primer tramo de la torre con algunas ventanas tapiadas. Las puertas del Evangelio y la Epístola son de arcos apuntados, posteriores de estilo gótico.²

Tras hacerse cargo de la iglesia el arcediano de Plasencia, D. Francisco de Carvajal y Sande, decide ampliar el edificio en 1549. El arcediano tendría conocimiento de las modas del momento traídas de Italia, pues su tío fue D. Bernardino de Carvajal y Sande, el afamado cardenal de la basílica de Santa Cruz de Roma y embajador de los Reyes Católicos ante la Santa Sede, que se disputó el papado con el Papa Medici, León X. Tras su fallido intento y perder la

1 MÉLIDA, J. R. *Catálogo Monumental y Artístico de la provincia de Cáceres*. Madrid, Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, Madrid, 1924, pp. 7.

2 MÉLIDA, J. R. *Catálogo Monumental y Artístico de la provincia de Cáceres*. Madrid, Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, Madrid, 1924, pp. 8.

votación en el cónclave, huyó de Roma trayéndose consigo una pequeña pieza rectangular del Lignum Crucis que se guardaba en la basílica de Santa Cruz de Roma. Esta reliquia fue obsequiada a su hermano Juan de Sande y Carvajal, y se depositó en una capilla del palacio familiar de Cáceres, el actualmente conocido como palacio de los duques de Abrantes.³

En los años en que se decidió ampliar la iglesia de Santiago actuaba Rodrigo Gil como maestro mayor de las obras de la catedral de Plasencia. El arcediano trajo a Rodrigo Gil para que diese su parecer y aceptó el encargo. Rodrigo Gil dio condiciones para la obra, concibiendo una nueva iglesia de cruz latina con una cabecera poligonal y tres naves.

Comenzaron, como en la mayoría de las iglesias que se estaban ampliando en la época, por una nueva cabecera, a unos veinte metros del antiguo ábside románico. Las obras avanzaron y se construyó el tramo del presbiterio y la sacristía, trabajando en ella varios de los canteros que actuaban por entonces en la elevación de la torre de la iglesia de Santa María⁴.

Para la construcción del transepto había que derribar dos capillas y la antigua cabecera; sin embargo, los propietarios de las mismas se opusieron a ello, por lo que hubo que modificar el proyecto.

En 1554 se llama al maestro trujillano Sancho de Cabrera para dar las trazas del nuevo proyecto, en el que se cubre todo el espacio entre las dos capillas y el presbiterio con una bóveda con terceletes, mucho más pobre que las que habían sido trazadas por el maestro Rodrigo Gil en el proyecto inicial.⁵

Se encargará de las obras el maestro Pedro Gómez, quien finalizará el templo elevando los muros exteriores de la fábrica románica hasta la altura de la nueva iglesia, y cubrirá la luz de las tres antiguas naves por una sola bóveda de crucería con terceletes dividida en tres tramos.⁶

Para contrarrestar los empujes de los altos muros y la amplia luz de la nave, el maestro Gómez construirá cuatro contrafuertes en cada muro, de los cuales, los dos centrales de cada lado se apoyarán mediante arcos en dos columnas

3 FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, T. *El discutido extremeño Cardenal Carvajal*. Cáceres, Institución Cultural El Brocense. Exc. Diputación de Cáceres, 1981, pp. 117.

4 FLORIANO CUMBREÑO, A. *La Iglesia de Santiago de los Caballeros de Cáceres y el escultor Alonso de Berruete* (Historia Documental), Cáceres, 1918. pp. 13-19.

5 SOLÍS RODRÍGUEZ, C. "El arquitecto trujillano Sancho de Cabrera", *V Congreso de Estudios Extremeños, Ponencia IV*, Arte, Badajoz, Instituto Cultural "Pedro de Valencia", 1976, pp. 136-147

6 PULIDO Y PULIDO, T. *Datos para la Historia Artística Cacereña (Repertorio de artistas)*, Cáceres, Institución Cultural "El Brocense", 1980, pp. 177-191.

dóricas, cuyos tambores fueron reutilizados de los que ya estaban labrados para hacer los pilares del transepto trazado por Rodrigo Gil.

Tras el cierre de las bóvedas, y satisfechos por el trabajo realizado, se le encargará a Pedro Gómez dar trazas y condiciones del nuevo coro en los pies de la iglesia, completando la planta final de la iglesia (Figura 1). El coro se eleva sobre tres arcos de medio punto hechos a la manera romana, y bóvedas de crucería con terceletes.⁷

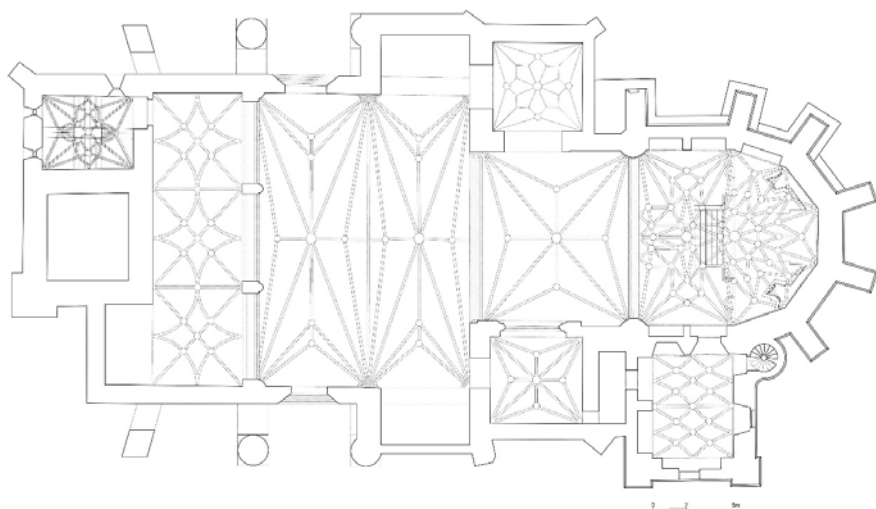


Figura 1: Planta de la iglesia parroquial de Santiago de los Caballeros, Cáceres. Dibujo del autor.

2. EL RETABLO DE ALONSO BERRUGUETE

Gracias al historiador Antonio C. Floriano, en sus incontables búsquedas y transcripciones de escritura procesal del XVI en los protocolos notariales del archivo histórico de Cáceres, ha llegado a nuestros días la escritura de contratación del retablo a Berruguete (Figura 2), que tendría por esas fechas unos sesenta y ocho o setenta años.⁸

Se otorgó el 24 de noviembre de 1557, en el interior de la iglesia de Santiago, donde las nervaduras y bóvedas diseñadas por Rodrigo Gil ya estaban

⁷ FLORIANO CUMBREÑO, A. *La Iglesia de Santiago de los Caballeros de Cáceres y el escultor Alonso de Berruguete* (Historia Documental), Cáceres, 1918, pp. 18.

⁸ FLORIANO CUMBREÑO, A. *La Iglesia de Santiago de los Caballeros de Cáceres y el escultor Alonso de Berruguete* (Historia Documental), Cáceres, 1918, pp. 37.

cerradas. Ante el escribano Diego Pacheco y Francisco de Villalobos Carvajal, testamentario del fallecido Arcediano Don Francisco de Carvajal, se presenta Berruguete comprometiéndose a construir un retablo, colocarlo, pintarlo, estofarlo y dorarlo.⁹

En la escritura de contrato se dictan trazas y condiciones, enumerando en las capitulaciones cómo deben ser distribuidas las historias que se representarán en el retablo.¹⁰

El retablo está dividido en tres calles. En el centro se efigia al apóstol Santiago montado en su caballo y luchando contra los sarracenos; sobre él, una imagen de la Virgen, y en lo alto la Crucifixión de Jesús con dos esculturas de la Virgen y San Juan a ambos lados.

En la calle del lado del Evangelio, de abajo a arriba, se muestran las escenas de la adoración de los Reyes Magos y la entrada de Jesús a Jerusalén; en la cima hay un escudo de los Carvajal sostenido por dos ángeles, al igual que en la calle del lado de la epístola, donde se representan los estigmas de San Francisco y la Resurrección.

En la zona inferior se representan los evangelistas San Juan y San Mateo, en alto relieve, a los dos lados de la Custodia, y por encima, sobre la cornisa y de menor tamaño, San Marcos y San Lucas.

El retablo se construyó en el taller de Berruguete en Valladolid. Según el contrato, el retablo debía estar terminado y colocado antes del 24 de junio de 1560, pero se retrasó debido a las ocupaciones de Berruguete con el enterramiento del Cardenal Tavera en Toledo.¹¹

Por desgracia Berruguete falleció un año después, en 1561, sin poder terminar el retablo, siendo su taller quien lo hiciera. Se entregaron las primeras cajas con varias piezas, columnas y esculturas del retablo cuatro años después, el 24 de Julio de 1565, y finalizando el montaje con las últimas carretas llegadas desde Valladolid en 1567. En 1571 se termina de pintar, estofar y dorar el retablo, catorce años después de la contratación de Berruguete.¹²

9 FLORIANO CUMBREÑO, A. *La Iglesia de Santiago de los Caballeros de Cáceres y el escultor Alonso de Berruguete* (Historia Documental), Cáceres, 1918, pp. 38.

10 FLORIANO CUMBREÑO, A. *La Iglesia de Santiago de los Caballeros de Cáceres y el escultor Alonso de Berruguete* (Historia Documental), Cáceres, 1918, pp. 38.

11 FLORIANO CUMBREÑO, A. *La Iglesia de Santiago de los Caballeros de Cáceres y el escultor Alonso de Berruguete* (Historia Documental), Cáceres, 1918, pp. 41.

12 FLORIANO CUMBREÑO, A. *La Iglesia de los Caballeros de Cáceres y el escultor Alonso de Berruguete* (Historia Documental), Cáceres, 1918, pp. 44-68.



Figura 2: Alonso Berruguete, retablo mayor de la iglesia parroquial de Santiago de los Caballeros, Cáceres. Fotografía del autor.

3. EL MAESTRO PEDRO DE MARQUINA

No están claros los orígenes de Pedro de Marquina, si bien existen pruebas documentales de que el mismo fue vecino de las villas de Alcántara, donde seguramente nació (sin conocerse la fecha), y de Cáceres, donde residió desde 1555 hasta su muerte entre 1573 y 1574.¹³

Fue en Alcántara donde seguramente recibió su formación como aprendiz, al servicio de los maestros Pedro de Ibarra y Pedro de Larrea. Su trabajo se desarrolló en la actual provincia de Cáceres, si bien trabajó en Béjar (Salamanca), perteneciente aún hoy a la Diócesis de Plasencia (Cáceres). Superado el periodo de aprendizaje pasa a ser cantero, denominado también oficial de cantería, y en calidad de tal existe constancia de trabajos realizados en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Arroyo de la Luz bajo las órdenes de Pedro de Ibarra.¹⁴

Tras el periodo, aproximadamente de dos años, y superadas las pruebas exigidas por el gremio, accede al cargo de maestro cantero, asimilable al título de arquitecto, denominación común para los maestros canteros después de importarse el término italiano *architetto* a fin de no confundirlos con los simples pedreros.

Y en calidad de tal intervino en numerosas obras, como las de la iglesia de Santa María la Mayor en Cáceres¹⁵, los palacios de Pereros y de Godoy en Cáceres¹⁶, diversas obras en los conventos franciscanos de Trujillo y Cáceres¹⁷, reformas en la iglesia parroquial de San Mateo de Cáceres¹⁸, la capilla de Piedrabuena de Alcántara¹⁹, obras en el palacio de los duques de Béjar²⁰, el palacio

13 ANDRÉS ORDAX, S. "El arquitecto Pedro de Marquina". *Norba, revista de arte*, 4, Cáceres, 1983.

14 SÁNCHEZ LOMBA, F. M. "La parroquia de la Asunción en Arroyo de la Luz, Cáceres". *Norba, Revista de Arte*, 7, Cáceres, 1987, pp. 83-96.

15 GARCÍA MOGOLLÓN, F.J. "La intervención del maestro Pedro de Ybarra en las reformas de la iglesia de Santa María la Mayor de Cáceres", *Revista de Estudios Extremeños*, XXXV, Badajoz, 1979, pág. 57-115.

16 ANDRÉS ORDAX, S. "El arquitecto Pedro de Marquina" *Norba, revista de arte*, 4, Cáceres, 1983.

17 Díez GONZALEZ, M. DEL C. *Arquitectura de los conventos franciscanos observantes en la provincia de Cáceres (S. XVI y XVII)*. Cáceres, Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura, 2003.

18 GARCÍA MOGOLLÓN, F. J. *La parroquia de San Mateo (Cáceres): historia y arte*, Parroquia de San Mateo, Cáceres, 1996.

19 NAVAREÑO MATEOS, A. "La Capilla del Comendador de Piedrabuena en el Convento de San Benito, Alcántara. Aportación documental", *Norba, revista de arte*, 14-15, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996.

20 MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. "El Corredor de la Yedra (Arquitectura abierta al jardín y el paisaje)", *Estudios Bejaranos*, 16, Béjar, 2012.

del marqués de Piovera en Valdefuentes²¹ o el palacio del marqués de la Conquista en Trujillo²².

En definitiva, dejó una impronta propia en numerosos edificios del Renacimiento en la provincia de Cáceres, reconocible en los mismos por su estilo y calidad de la construcción, siendo sus obras como cantero de una extraordinaria belleza, como puede apreciarse en el basamento del retablo de Santiago que sirve de pilar al magnífico retablo de Berruguete que preside la iglesia de Santiago en Cáceres.

4. UN ASIENTO Y ZÓCALO PARA EL RETABLO: EL BASAMENTO DE MARQUINA

Cuando Berruguete fue llamado a Cáceres para la contratación del retablo, Pedro de Marquina se encontraba inmerso en las obras de otras parroquias de la ciudad, en la continuación de los muros y bóvedas de la nave central de la iglesia de San Mateo y en la obra de la torre de la iglesia de Santa María la Mayor.²³

Tras su labra del bello balcón en esquina en el palacio de Francisco de Godoy, frente a la iglesia de Santiago, y la relación con la familia Carvajal y Sande, Marquina concertará las condiciones del basamento ante Juan de Mena, mayordomo de la iglesia.

En las condiciones (Figura 3) se cita que además de la labra del retablo, habría que aderezar unos enterramientos existentes, llamados carneros en las mismas condiciones, los cuales deberían cerrarse por unos arcos sobre los que apoyaría el suelo de losas de granito y que tuvieran dos puertas de acceso con los escudos (Figura 4). Estas puertas son las dos losas con los escudos que se sitúan en el suelo a cada lado del altar.²⁴

21 SANZ FERNÁNDEZ, F. “El palacio del marqués de la Piovera, Don Álvaro de Sande, y la Plaza Mayor de Valdefuentes”, *Boletín de Arte*, nº 26-27, Universidad de Málaga, 2005-2006, Málaga, 2006.

22 SANZ FERNÁNDEZ, F. “Nuevos aportes documentales sobre el palacio del marqués de la Conquista en Trujillo (Cáceres)”, *Norba, revista de arte*, 27, Cáceres, 2007, pp. 55-74.

23 GARCÍA MOGOLLÓN, F.J. “La intervención del maestro Pedro de Ybarra en las reformas de la Iglesia de Santa María la Mayor de Cáceres”, *Revista de Estudios Extremeños*, XXXV, Badajoz, 1979, pp. 57-115.

24 ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE CÁCERES (En adelante AHPC). Protocolo de Diego Pacheco. Legajo 4114. 18 de enero de 1567.

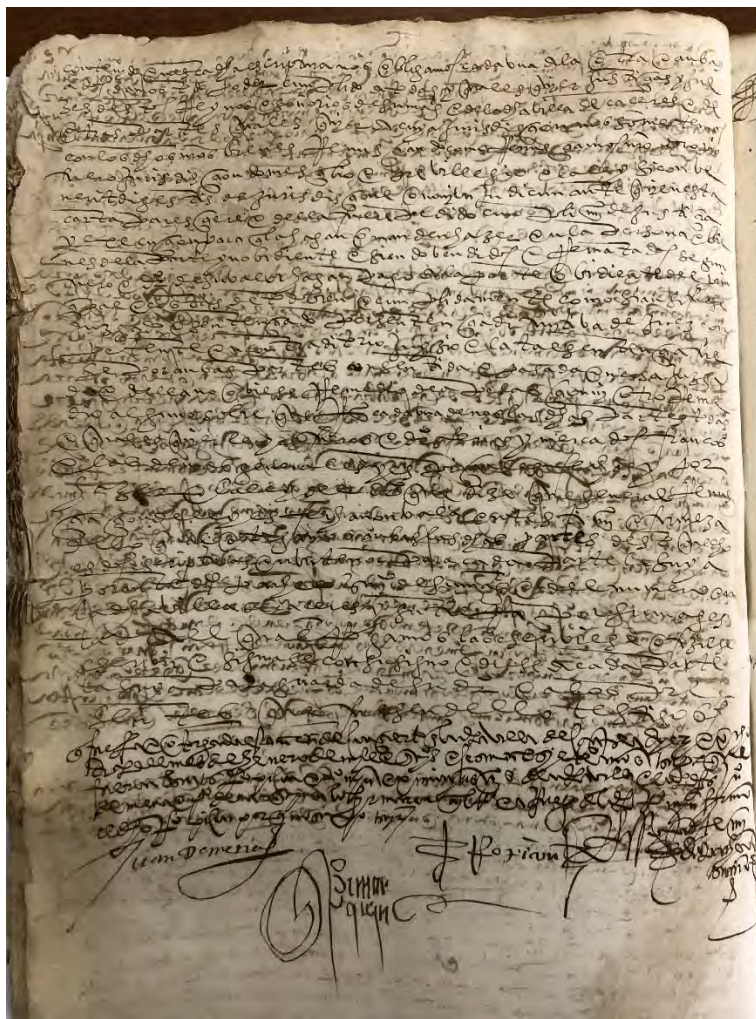


Figura 3: Condiciones del basamento del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santiago de los Caballeros de Cáceres firmadas por Pedro de Marquina. Archivo Histórico Provincial de Cáceres. Fotografía del autor.

Sobre este podio generado por los enterramientos se encuentra el basamento, que se divide en dos partes simétricas por la pieza del antiguo altar, y que tiene la misma altura que éste. Los dos se configuran de la misma manera, divididos en dos piezas de granito fino, la primera tiene una dimensión que corresponde a las tres cuartas partes de la altura del altar, y corresponde a la

altura de las cariátides y atlantes, incluidos su basa y capitel (Figura 5). La parte superior está formada por una tabla corrida, correspondiente a un cuarto de la altura del altar, dividida en artesones o casetones.

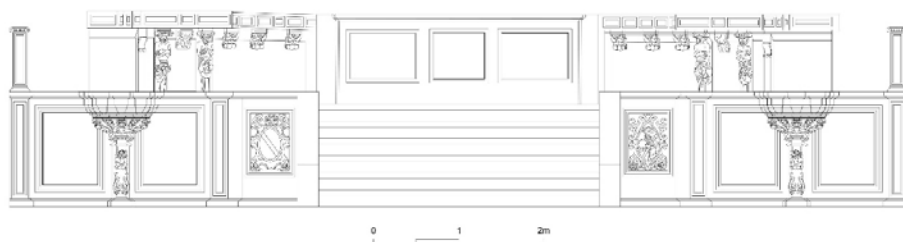


Figura 4: Alzado del estado actual de podio y basamento del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santiago de los Caballeros, Cáceres. Dibujo del autor.

Las columnas compuestas de orden gigante se apoyan en la parte de la tabla del basamento que sobresale sostenida por los atlantes y una ménsula de formas vegetales. De la columna al altar, la pieza tiene la misma altura para estar a nivel con el altar, y la tabla también está dividida en *artesoncitos*. Bajo la tabla, entre los *artesoncitos*, tres ménsulas con formas vegetales hacen de apoyo.

El frontal de la parte inferior, que hace de talud entre el suelo donde se asienta el basamento y el suelo de la iglesia, donde se aderezaron los enterramientos, no aparece en las condiciones de la obra, pero no hay duda que la labra es del mismo autor que el basamento.

Este frontal está configurado por tres pilastras en cada lado de la escalera central. Entre las tres pilastras, con cartuchos interiores, hay dos *cartonajes* con la misma moldura que el basamento. De las dos pilastras centrales de cada lado, sobresalen los púlpitos de la Epístola y el Evangelio, que se apoyan en una columna jónica con ornamentos grutescos y vegetales (Figura 6).

Cada púlpito está decorado con dos leones y dos amorcillos, y mujeres con alas de pájaro en el centro, posiblemente arpías, sirenas o esfinges, animales mitológicos muy similares a las ménsulas sobre la que apoya el entablamento del balcón del cercano palacio de Godoy (Figura 7).

La parte central con las escaleras de subida al altar se debió de modificar y adelantar tras el Concilio Vaticano II cuando se tuvo que ubicar el nuevo altar para celebrar la liturgia hacia los fieles. A ambos lados de la escalera aparecen dos escudos muy bien labrados, del mismo grano que la parte original de los

púlpitos. Estos escudos debieron de adelantarse al igual que la nueva escalera. El del lado del Evangelio muestra las armas de los Carvajal mientras en el de la epístola muestra la representación de San Pablo con la espada y el libro de la primera epístola.

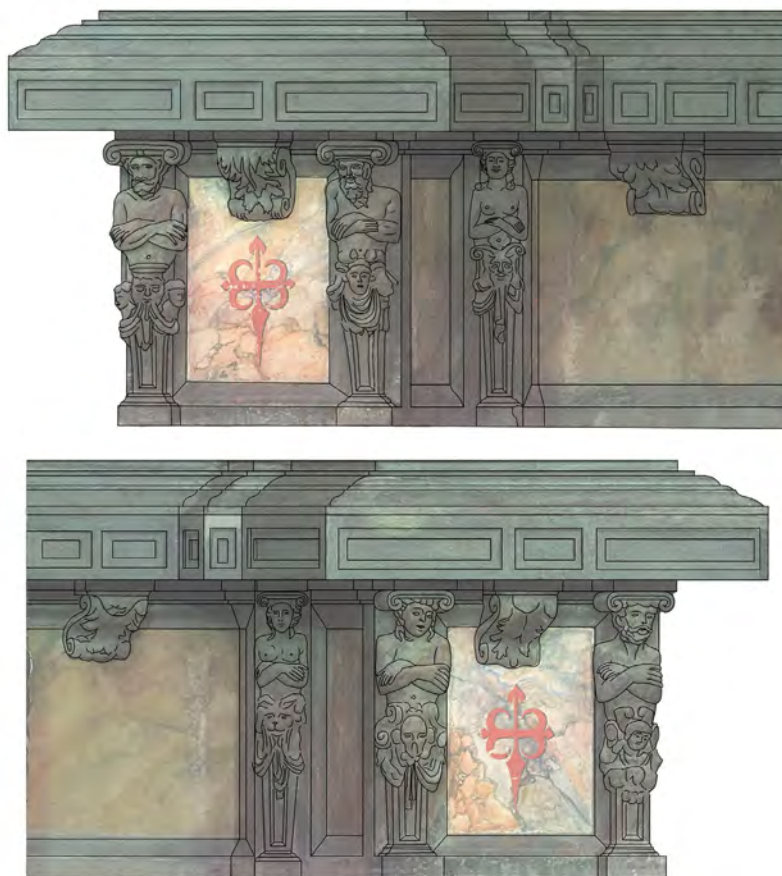


Figura 5: Pedro de Marquina, detalle de los lados del Evangelio y de la Epístola del basamento del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santiago de los Caballeros, Cáceres.

Dibujo de autor.

A los extremos del podio, sobre las pilastras con cartuchos pegadas a los muros de la iglesia, hay dos pilastras con capiteles jónicos, de la misma labra y

con la misma pigmentación que los púlpitos y los atlantes. En estas pilastras debían apoyar los extremos de la barandilla original de forja.

En 1565 habrían llegado las primeras cajas del retablo, por lo que Marquina pudo ver la decoración grutesca de los lados del retablo y las cariátides jónicas que hay en el primer cuerpo de la calle central del retablo, que le inspirarían para hacer la labra del basamento.²⁵

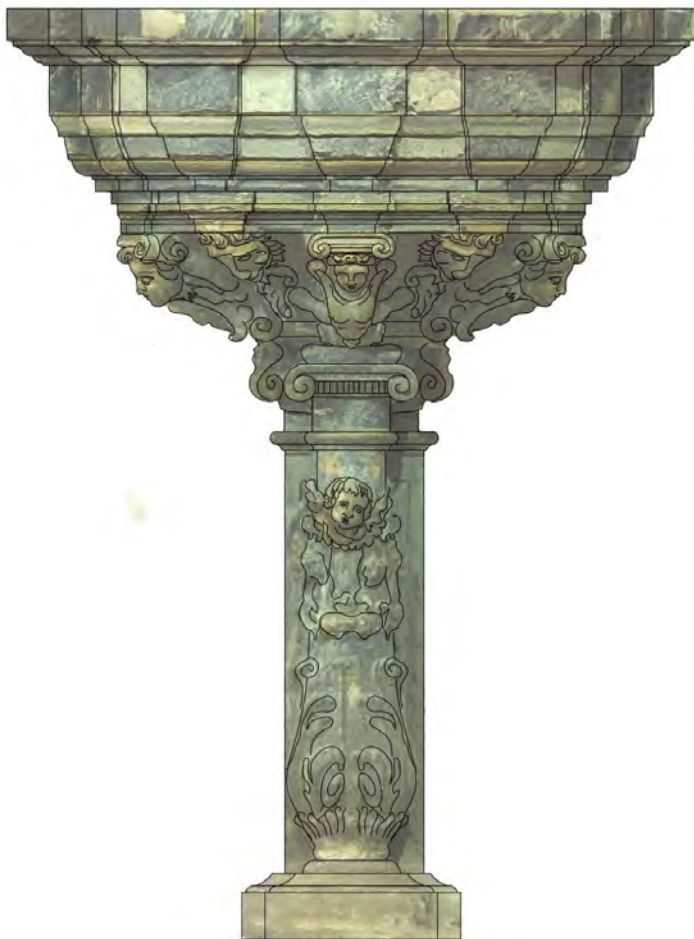


Figura 6: Pedro de Marquina, detalle del púlpito de la Epístola de la iglesia parroquial de Santiago de los Caballeros, Cáceres. Dibujo de autor.

25 FLORIANO CUMBREÑO, A. *La Iglesia de Santiago de los Caballeros de Cáceres y el escultor Alonso de Berruete* (Historia Documental), Cáceres, 1918, pp. 44-68.

Pero Marquina ya estaba muy familiarizado con los elementos grotescos, que habría utilizado sobre el balcón en esquina del palacio de Godoy, a los lados del escudo; además de la influencia que tenía del maestro Ibarra, y de su padre Juan de Álava.

Las condiciones de la obra se firmaron el 18 de enero de 1567 ante el escribano Diego Pacheco y estando presente Marquina y Juan de Mena. Los pagos se dividieron en cuatro y resulta curioso que se nombra al maestro que hiciese la obra como buen escultor, es decir que no podría ser cualquier maestro de cantería el que la tallase.

La obra quedó adjudicada al propio Marquina, y la realizó con mayor esmero que en las condiciones que había propuesto, pues labra capiteles jónicos en vez de almohadas sobre las dichas figuras que se mencionan en las condiciones.

El 5 de mayo del mismo año se liquida el cuarto pago y finiquito a Marquina, ciento veinticinco ducados. En el mismo día se firma la escritura de conformidad de la obra. Para ello Juan de Mena trae como testigo a Diego González, y Pedro Marquina trae a su amigo y colaborador Lorenzo Martín Paniagua.²⁶

Al ver la obra terminada, los testigos afirmaron que se había hecho igual que la traza, aunque faltaban los cartonajes de los dos laterales, ya que el espacio era muy reducido y no cabían en los rincones. Así mismo, mostraron su agrado con la labor del acabado de la obra, concretamente con los adornos y capiteles, ya que eran mucho más costosos de hacer que las almohadas que venían en la traza y condiciones.

Tras finalizar la labra del basamento del retablo de la capilla mayor de Santiago, Marquina marchará a Béjar para comenzar las reformas del Palacio Ducal. A su vuelta años más tarde, Juan de Mena le encargará hacer las nuevas escaleras para subir al coro de Pedro Gómez.²⁷

En ninguno de los documentos se habla de los púlpitos del coro, por lo que no sabemos si Marquina los ejecutó al mismo tiempo que las obras del basamento o se encargarían tras finalizarlo durante los meses anteriores a partir a Béjar para las reformas del Palacio Ducal, o de lo contrario a su vuelta antes de comenzar el proyecto de la escalera y sobrescalera de subida al coro en 1568.

26 AHPC. Protocolo de Antonio Gutiérrez. Legajo 3911, 5 de mayo de 1567.

27 ANDRÉS ORDAX, S. "El arquitecto Pedro de Marquina". *Norba, revista de arte*, 4, Cáceres, 1983, pp. 7-16



Figura 7: Pedro de Marquina, sirena del púlpito del Evangelio de la iglesia parroquial de Santiago de los Caballeros, Cáceres. Sirena del balcón en esquina del palacio de Francisco de Godoy, Cáceres. Fotografía del autor.

5. CONCLUSIONES

Según las condiciones establecidas por Marquina para la realización de la peana del retablo de Berruguete en la iglesia de Santiago de Cáceres, se indica que el maestro encargado de ejecutar los términos del ornamento del asiento debe ser escultor. Este documento constituye la única fuente conocida en la que se encuentra el término "escultor" empleado por Marquina. Curiosamente, la elección final para la ejecución de la obra recayó en el propio Marquina, ya que en ese momento en Cáceres pocas figuras poseían las habilidades escultóricas que él demostraba, salvo el maestro Pedro Gómez.



Figura 8: Pedro de Marquina, detalle de los atlantes del lado del Evangelio del basamento del retablo mayor de iglesia parroquial de Santiago de los Caballeros, Cáceres.

Fotografía del autor.

En la realización del basamento del retablo, se puede apreciar con precisión el detallado trabajo anatómico en las manos cruzadas de los atlantes de granito policromado que sostienen las columnas laterales (Figura 8). No todos los maestros de cantería eran capaces de ejecutar ese nivel de perfección, lo que nos lleva a pensar que Marquina pudo haber recibido formación en escultura de algún escultor. Aunque no necesariamente de Berruguete, sí es probable que estudiara las partes del retablo que iban llegando, aprendiendo también de otros escultores y entalladores como Guillén Ferrán y Roque Balduque, quienes en ese momento trabajaban en el retablo de Santa María la Mayor, mientras Marquina levantaba la torre de la iglesia. Además, en Alcántara, pudo haber perfeccionado sus conocimientos en escultura y anatomía humana con maestros como Lucas Mitata y Pedro de Ibarra.

Entre las obras escultóricas más delicadas realizadas por Marquina se encuentran las ménsulas en forma de sirenas aladas, que adornan el balcón en esquina del palacio de Francisco de Godoy y los púlpitos de la iglesia de Santiago. Aunque no se hayan encontrado aún las condiciones y trazas de los púlpitos de la iglesia de Santiago, debido a sus características y similitud con el balcón de Godoy y el basamento del retablo de Berruguete, suponemos que fueron labradas por Marquina.

Para finalizar, hemos de citar una de las características más importantes que tiene el basamento: el esviaje de los elementos constructivos. Marquina desarrolló el esviaje de los capiteles y las cornisas en otros edificios como en el balcón en esquina del palacio de Francisco de Godoy y en la escalera de honor del palacio de los duques de Béjar.

Pedro de Marquina se debió formar en la arquitectura oblicua y trazas de monte a partir de las enseñanzas de su maestro Pedro de Ibarra y el predominio en la zona de los manuscritos de Rodrigo Gil y el resto de manuscritos de trazas y cortes de monte de los canteros del norte.

En el basamento de Santiago, Marquina sigue las directrices de los planos del retablo de Berruguete, que se adapta a la forma poligonal de la cabecera, generando esviaje en los elementos de intersección entre los tres planos que conforma el retablo. De esta manera Marquina se adapta a estas condiciones geométricas para labrar los atlantes y cariátides jónicos esviados que soportan el podio del retablo (Figura 9).

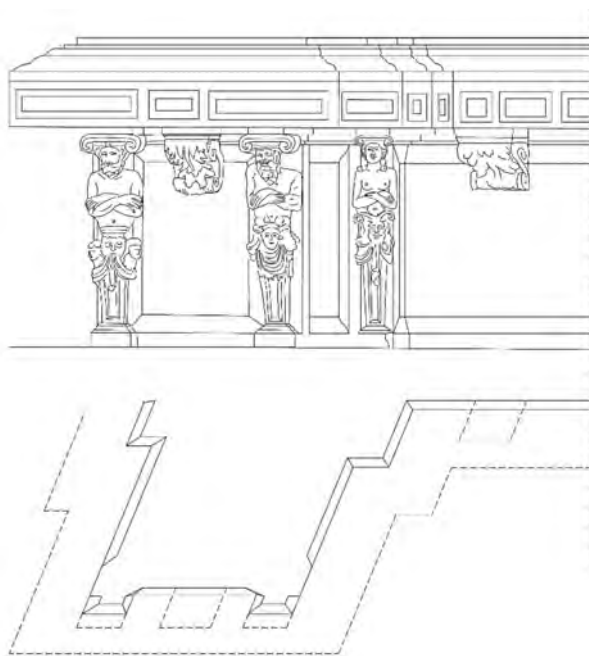


Figura 9: Pedro de Marquina, detalle del esviaje del lado del Evangelio del basamento del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santiago de los Caballeros, Cáceres. Dibujo del autor.

6. APÉNDICE DOCUMENTAL

6.1. CONDICIONES DE LA PEANA DEL RETABLO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SANTIAGO DE CÁCERES.

AHPC. Protocolo de Diego Pacheco. Legajo 4114. 18 de enero de 1567. Transcrito por Manuel Viola Nevado y Fernando Enríquez Martín.

Pág. 1

La manera y como se a de fazer el asiento e çocalo del/ retablo de la yglesia del señor santiago es la siguiente.

primeramente que en lo baxo e de(re)cho de/ donde viene el pedestal paralelo de la pared de / la capilla se cierre un arco que comprehenda /en el ancho e el ueco del carnero o enterramyento / que agora es ansi en el uno como en el otro y en el / alto que encima de los tardoses de los arcos / se asienten las losas

de manera que los carneros / se queden con todo el sitio que agora tienen en la / parte de abajo e los arcos tengan la mas vuelta / que se pueda retraer se an los escudos e puer / tas de las entradas de los dichos carneros tanto /a fuera que no ynpida el çocalo al abrir / e cerrar de dicho carnero.

En quanto al hornamento del d(ic)ho asiento que / el maestro que labrare los termynos sea es / cultor y les de el donayre que a buenas figuras / combiene / y en quanto al resto se guarde el al / teza del altar que agora esta hecho que encima / del se a de començar a asenttar la primera mol / dura de madera de manera que en el alto del / altar se hara el dicho çocalo para que todo benga a ny / bel e no sea mas alto lo uno que lo otro y en lo / demas se guarde la planta del retablo no co / rronpiendo cosa alguna en ella toda esta dicha obra / a de ser muy bien labrada e de piedra de grano me /nudo la mejor que se halle.

Yten entiendese que el d(ic)ho çocalo se a de fazer con / dos pieças que se bayan en ella los tres tercios / que sean enteras asta la tabla.

Yten toda esta obra a de ser conforme a una /muesa que esta formada del señor Juan de Mena

Pág. 1 vuelto

Y ansi mysmo formara Pº de marquyna eçeto que el / artesoncito que lleba por basa no se a de hazer por / que quytaria la gracia del arteson / que la misma / moldura del arteson sirba por basa /ansi /por el consiguiante se an de quytar los remates /que estan debuxados encima del termyno y q(ue) /no se quede sino fuere una almohadita e que /pase la tabla por todo por nybel.

Entiendese que los cartochos an de ser relevados / de la mysma pieça del arteson.

Yten la tabla de encima tendra una sesma e dos dedos / de grueso y el buelo una quarta bien hecha y en /tre cartochos e cartochos llebara su arteson por / la parte de abaxo con sus floroncitos en medio

Yten desde el pedestal de la columna hasta /el altar que sean pieças enteras de al / to de hasta la tabla de los artesones

Yten los cartochos tendrán de salida una ochava / y un quarto de alto.

Yten que el altar que se rretirara afuera / todo lo que fuere menester ansi como esta / d(ic)ho arriba a de ser cantería de esta obra /muy buena y muy bien labrada e a bista de o / ficiales y lo que an de dar al maestro es / cal y arena y madera si fuere menester / para asiento y el dinero en que fuere concertado / pagado en quatro pagas la una paga en / haciendo la escritura e

dando fianças / para sacar la piedra e las otras dos pa(r)a la /brar la piedra e para asentarla/ en / tiendese que en la segunda parte de / la paga a de ser encomendado a labrar / y la otra tercera paga se a de dar después

Pág. 2

de tener labrada la mayor parte de la piedra/e la quarta y ultima será después de aber / acabado la obra e dada por buena / a bista de oficiales.

Juan de Mena.

Pº de Marquyna.

6.2. ESCRITURA DE CONVENIENCIA Y CONCIERTO PARA LA OBRA DE LA PEANA DEL RETABLO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SANTIAGO DE CÁCERES.

AHPC. Protocolo de Diego Pacheco. Legajo 4114. 18 de enero de 1567. Transcrito por Fernando Enríquez Martín.

Pág. 1

Sepan quantos esta escritura de convenencia concierto e yqual vieren como yo Juan / de Mena Vº q soy de la noble e muy leal villa de caceres como mayordomo q soy de la capilla / e obras pias q construyo en la parroquial de Santiago de la dicha villa el ilustre señor /don franco. de Carvajal arcediano de Plasencia de buena memoria de una pte. e de la otra yo Pº / Marquyna como principal obligado e yo Ro. Myn Albonyz vº de la dicha villa como su fia / dor e principal cumplidor e nombrado juntamente de mancomun e a vos de uno e cada / uno de nos por si (ilegible) e por el todo renusciando de como renusciamos las leyes de / la mancomunidad y el avtentica presente de f. de juroribas y el autentica foryta de / enobus reis e las consentidas a los correos e fiadores e las cension / e todas las demás que sean e nuestro favor.

Otorgamos e renusciamos por esta presente escritura q somos convenydos e igualados e por la / presente nos convenymos e yqualamos que (ilegible) e (ilegible) q yo el dicho Juan de / Mena como el mayordom q soy decidire e pagare a vos el dicho Pº de Marquyna e a tyem /po poder ubiere ciento e veynte e cinco ducados de a treszientos e setenta e / cinco mrs. cada uno de la moneda (ilegible) el (ilegible) qesta / parte luego. e la otra quarta parte en comeen (ilegible) acabar la obra q (ilegible) / (ilegible) e otra quarta parte desde q sea labrada la mayor parte de la piedra q fuere /menester e la otra qta. parte (ilegible). acabada de fazer la dicha obra e de la dieren / por buena oficiales q d ella sepan nombrados por (ilegible) por q fagays e deys fecha e / acabada en la dicha yglesia (ilegible) una peana donde se a de montar el retablo / en la

capilla mayor de la q esta fecho conforme a una traza que dello esta fecha e firmada /de nos los dichos Juan de Mena e Pº de Marquyna e ansy mismo por quanto (ilegible) / (ilegible) los dichos enterramyentos q estan encima de las gradas de la dicha capilla / conforme a las condiciones q (ilegible) dello tenemos fymados de nos las dichas partes /todo lo qual aveys de fazer e dar fecho e acabado conforme a las dichas condiciones des /de hoy dia de (ilegible) del mes de março primero venydero deste siguen / te mes de myll e quinientos e sesenta e siete años e no lo faziendo e dando fecho e acabado / desde aquy a el dicho (ilegible) conforme a las dichas condiciones e traças que yo el dicho / Juan de Mena en nombre de la dicha capilla e qyen su poder (ilegible) / lo mandemos fazer e por lo q (ilegible) se mandare (ilegible) q consten / las dichas condiciones las firmamos ante (ilegible) / (ilegible).

Aqui estan las condiciones.

Las quales dichas condiciones firmadas de nos los dichos Juan de Mena e Pº de Marquyna / q (ilegible) consentimos ambas partes e las (ilegible) e la dicha (ilegible) / (ilegible) yo el dicho Pº de Marquyna, e nos los dichos Pº de Marquyna e Rº Myn (ilegible) / (ilegible) nos obligamos por mas personas e bienes presentes e futuros / de fazer e cumplir e que faremos e cumpliremos la obra e peana de suso /referidad dicha e de acavada por vos el dicho señor Juan de Mena en el dicho / tiempo e por la dicha quantia de mas e con las dichas condiciones confor / me a la dicha traça y a las penas e posturas de susodichas e declaradas / por vos el dicho señor Juan de Mena en o lo faziendo e cumpliendo ansi que /remos que la dicha capilla e nos el dicho señor Juan de Mena e quien (ilegible). Po / der oviere a su costa lo mandeys fazer conforme a la dicha traça / e condiciones e por la presente nos obligamos segun dicho es de pagar / todo los mrs que se gastaren en fazer la dicha obra con mas las costas / perdidas daños ynteresses y menos cabos q (ilegible) se recrescieren / a la dicha capilla (ilegible) e para que cada una de nos las /dichas partes cumpliremos pagaremos e avremos por final todo lo

Pág. 1 vuelto

contenido en esta dica escriptura nos obligamos cada una a la otra e ambas /a dos damos todo poder cumplido a todas y quales quier justicias y jue / zes destos reynos e señorios de su magestad e de la dicha villa de caceres e de / otras partes quales quier a cuya jurisdiccion nos sometemos / con los dichos mas bienes renunciando como renunciamos mio propio / fuero jurisdiccion de-recho e privilegio e la ley si conve / nerit digestis de jurisdiccion e comun judi-cum ante quien esta / carta paresciere e della fuere pedido cumplimyento de justicia / y execucion para que la fagan o manden fazer en la persona e bie /

nes de la parte y no bidiente e siendo bendidos e remataos según /fuero e derecho de su valor fagan pago a la parte e bidiente del prin / cipal e costas de todo bien e cumplidamente como fian si fuese / juzgado e sentenciado por sentencia definitiva de juez con / petente e contradictorio juyzio e la tal sentencia que / se pozan las partes consentida e pasada en cosa juzga / da e de lla no obiese remedio de apelacion y otro reme / dio alguno sobre que (ileible) cada una de nos las dichas partes todas /e qualesquier leyes fueros e derechos ferios y mercados francos /e las demas genera leyes principales fechas y por / fazer e la ley del derecho que dize que general renus /ciacion de leyes fecharon (ilegible) en testimonios e firmeza / de lo qual otorgamos e ambas las dichas partes desto que dicho /es dichas escripturas en un tenor para cada parte la suya /por ante Al^o Pacheco escribano de su magt. e del numero en / la dicha villa de caceres y su tierra por su mages / tad del qual rogamos las escribies o fiziese /escribir e firmase con su signo e diese a cada parte /la suya para guarda de su derecho e a los pre / sentes que fuesen dello testigos.

Q fue fecha e otorgada esta escriptura de concierto en la dicha villa de Caceres a diez e ocho / dias del mes de henero de myll e quinientos e sesenta e syete años testigos que / fueron presentes D^o Pacheco e R^o myn e (ilegible) V^{os} de la dicha villa e los dichos Juan / de Mena e P^o de Marquyna lo firmaron en el reverso e por el dicho R^o Myn firmo / el dicho R^o Picun porq no supo firmar.

Juan de Mena P^o de Marquina R^o Picun Paso ante mí: Diego Pacheco

6.3. CARTA DE PAGO Y FINIQUITO DE LA OBRA DE LA PEANA DEL RETABLO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SANTIAGO DE CÁCERES.

AHPC. Protocolo de Antonio Gutiérrez, legajo 3911, 5 de mayo de 1567. Transcrito por Manuel Viola Nevado y Fernando Enríquez Martín.

Pág. 1

Sepan quantos esta carta de pago e finiquito vieren como yo P^o de Marquina /cantero que soy de la noble y muy leal v(ill)a de Caceres digo que por quanto yo /juan de Mena v(ecin)o desta d(ic)ha villa que presente estamos convenimos e concertamos que /yo hiziese en la yglesia parrochial del señor santiago de esta d(ic)ha villa de caceres en la /capilla que en la d(ic)ha yglesia izo el Ilustre señor don francisco de Carbajal arcediano /de plasencia de buena memoria una peana de cantería labrada sobre la qual /se eregiese sentase un rretablo que pa(ra) la dicha capilla esta hecho e que la a /derezase unos entierros sobre que abia de cargar la dicha peana confor /me una traça que dello se me dio en ciertas condiciones conteni /das y espresadas en una escriptura

que sobre ello hezimos y otorga /mos ante di(eg)o pacheco notario p(ubli)co del num(er)o de esta d(ic)ha villa y /me refiero y esto por razon de que el d(ic)ho Juan de mena como mayor /domo de d(ic)ha capilla se obligo de me dar e pagar ciento e veynte e /çinco d(ucad)os e porque yo en cumplimy(ent)o dello hize labre y asente la dicha peana y /aderece los d(ich)os entierros conforme a como me avia obligado del /dicho j^o de mena como tal mayordomo de la d(ic)ha capilla me a dado /e pagado los d(ic)hos çiento e veyte y çinco d(ucad)os por tanto por esta pre /sente carta en la mejor manera via e forma que puedo y de d(erech)o debo otorgo /e conozco que me doy por contento e pagado del dicho Juan de mena de los /d(ic)hos çiento veynte y çinco d(ucad)os por quanto los rrecebi del en dineros /contados y los pase de su poder al mio bien e conplida real /mente y con efeto cerca de lo qual rren(unci)o la ley de la non conerta /pescoña e las dos leyes de prueba e pagala una ley que dice que el (e)scr(iban)o /y t(estig)os de la carta deven ver e a azer la paga en dineros contados en oro o en /plata o en cosa que lo valga e la otra ley que dize que gastados es con /plido e estenuado e obligado de mostrar e p(r)ovar la paga el que la haze a el /que la rreçibe si el que la rreçibe se la negare y todas las demas leyes que cerca /desto hablan e doy por libre e quito a la dicha capilla e su patron e capellanes /y a vos el dicho Juan de Mena de los dichos ciento veynte cinco ducados que por la

/razón dicha se me devian y prometo e me obligo de en ningun t(ienm)po yo ni mis herederos e subçeso /res ni otra por mi ni por ellos no os los pedir ni demandar /otra vez e si lo contrario hizie /remos no nos valga ni ap(r)oveche ni sobre ello seamos oydos en juyzio ni fuera del an /tes repelidos e desechados y por el mismo caso me obligo de vos pagar con el doble de cos /tas todo lo que ansi vos pidiere e demandare pa(ra) lo qual todo qual d(ic)ho es ansi tener /mantener guardar cumplir e pagar y aber por firme/ obligo mi persona e b(iene)s muebles /e rayzes e semovientes avidos e por aver y por esta presente carta e con ella /rruego e pido doy e otorgo todo poder cumplido a todos e qualesquier juezes e /justicias de estos reynos e señoríos de su magestad a la jurisdiccion de las quales e de cada /una dellas me someto renunciando como renunçio mi propio fuero jurisdicçiones do /miçilio e la ley si convenerit di gestas de juris dicionen onium judicun para por /todos los re(nunci)os e rigores de las fuerças de los d(erech)os me constringan conpelan y apre /mien a lo ansi tener mantener guardar cumplir e pagar todo bien e cumplida /mente como si ansi fuese sen(tenci)a fir(me) de juez competente por mi consentida e no a /pe-lada e pagada en cosa Juzgada sobre lo q(ua)l ren(unci)o todas qualesquier leyes fueros e d(erech)os /e ordenamientos escriptos o no escriptos ansi en general como en espicial e la ley e d(erech)o en que /dize q general reunciacion

de leyes fecha non vala en testimonio de lo qual otorgue esta carta de /pago e finiquito ante Antonio gutierrez (e)scriv(ano) pu(blic)o e uno de los del numero en la d(ich)a Vª /de Caceres e su tie /rra por su mag(estad) a el qual rogue q(ue) la escriba /o faga escrevir y la signe con su signo.

Que fue fecha e otorgada en la dicha villa de caceres a cinco días del mes de / mayo año del señor de mil e quinientos y sesenta e siete t(estig)os que fueron / presentes Alº Davila Juan de Pedraza e Benito sanchez nevado / vecinos della dicha villa de caceres e firmolo de si el otorgante en / desta carta (va testado del -).

P. Marquina

Paso ante mí. Antonio Gutierrez

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS ORDAX, S., “El arquitecto Pedro de Marquina”. *Norba revista de arte*, 4, 1983, pp. 7-16.
- DÍEZ GONZALEZ, M. DEL C., *Arquitectura de los conventos franciscanos observantes en la provincia de Cáceres (S. XVI y XVII)*. Cáceres, Universidad de Extremadura. Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura, 2003.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, T., *El discutido extremeño Cardenal Carvajal*. Cáceres, Institución Cultural El Brocense. Exc. Diputación de Cáceres, 1981.
- FLORIANO CUMBREÑO, A. (1918): *La Iglesia de Santiago de los Caballeros de Cáceres y el escultor Alonso de Berruguete (Historia Documental)*. Cáceres, 1979.
- GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., “La intervención del maestro Pedro de Ybarra en las reformas de la Iglesia de Santa María la Mayor de Cáceres”. *Revista de Estudios Extremeños*, 35, Cáceres, 1979, pp. 57-115.
- GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., *La parroquia de San Mateo (Cáceres): historia y arte*, Parroquia de San Mateo, Cáceres, 1996.
- LOZANO BARTOLOZZI, M. M., *El Desarrollo urbanístico de Cáceres (siglo XVI-XIX)*. Norba, revista de arte, Geografía e Historia, Cáceres, 1980.
- MÉLIDA, J. R., *Catálogo Monumental y Artístico de la provincia de Cáceres*. Madrid, Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, 1924.
- MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J., “El Corredor de la Yedra (Arquitectura abierta al jardín y el paisaje)”, *Estudios Bejaranos*, 16, Béjar, 2012.
- NAVAREÑO MATEOS, A., *Arquitectura y arquitectos del siglo XVI en Extremadura*. Cáceres, Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura, Universidad de Extremadura, 1994.

- NAVAREÑO MATEOS, A., “La Capilla del Comendador de Piedrabuena en el Convento de San Benito, Alcántara. Aportación documental”, *Norba, revista de arte*, 14-15. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996.
- PULIDO Y PULIDO, T., *Datos para la Historia Artística Cacerense (Repertorio de artistas)*, Cáceres, Institución Cultural “El Brocense”, 1980.
- SÁNCHEZ LOMBA, F. M., “La parroquia de la Asunción en Arroyo de la Luz, Cáceres”. *Norba, revista de arte*, 7, Cáceres, 1988, pp. 83-96.
- SANZ FERNÁNDEZ, F., “El palacio del marqués de la Piovera, Don Álvaro de Sande, y la Plaza Mayor de Valdefuentes”, *Boletín de Arte*, nº 26-27, Málaga, Universidad de Málaga, 2006.
- SANZ FERNÁNDEZ, F., “Nuevos aportes documentales sobre el palacio del marqués de la Conquista en Trujillo (Cáceres)”, *Norba, revista de arte*, 27, Cáceres, 2007, pp. 55-74.
- SOLÍS RODRÍGUEZ, C., “El arquitecto trujillano Sancho de Cabrera”, *V Congreso de Estudios Extremeños, Ponencia IV, Arte*, Badajoz, Instituto Cultural “Pedro de Valencia”, 1976.

Fernando Enríquez Martín

Departamento de Arquitectura y Diseño. Escuela Politécnica Superior.
Universidad CEU San Pablo
ORCID: 0000-0002-2618-2979
fernando.enriquezmartin@ceu.es



**VIDA Y OBRA RELIGIOSA DEL ESCULTOR MALAGUEÑO
ANTONIO GUTIÉRREZ DE LEÓN (1829-1891)**

**LIFE AND RELIGIOUS WORK OF THE MALAGA SCULPTOR
ANTONIO GUTIERREZ DE LEON (1829-1891)**

FRANCISCO JESÚS FLORES MATUTE
Investigador independiente

Recibido: 12/03/2025 / Aceptado: 14/10/2025

RESUMEN

En este artículo presentamos la biografía y numerosas obras documentadas y atribuidas razonadamente del escultor y catedrático de modelado de la Escuela de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, Antonio Gutiérrez de León, que lo fue desde mediados del siglo XIX. En el primer caso, aportamos datos novedosos y desconocidos sobre su vida, corrigiendo algunos que eran erróneos y se habían repetido por parte de la historiografía, y presentando otros totalmente inéditos. En el segundo caso, construimos un catálogo de la producción religiosa del escultor, con numerosísimas obras documentadas y otras tantas atribuidas totalmente inéditas y desconocidas. Gracias a esto, igualmente establecemos las características de la poética particular del artífice que diferencia su obra de la de su abuelo (Salvador) y su padre (Rafael), escultores como él.

Palabras clave: Escultura; Siglo XIX; Málaga; Academicismo; Barroco.

ABSTRACT

In this article we present the biography and numerous documented and reasonably attributed works of the sculptor and professor of modeling at the School of Fine Arts

of San Telmo in Malaga, Antonio Gutierrez de Leon, who was since the mid-19th century. In the first case, we provide unpublished and unknown data about his life, correcting some that were erroneous and had been repeated by historiography, and presenting others that were completely unpublished. In the second case, we built a catalog of the sculptor's religious production, with numerous documented works and many other attributed works that were totally unpublished and unknown. Thanks to this, we also establish the characteristics of the sculptor's particular artistic style that differentiate his work from that of his grandfather (Salvador) and his father (Rafael), sculptors like him.

Keywords: Sculpture; 19th century; Malaga; Academicism; Baroque.

1. INTRODUCCIÓN

Desde la llegada de Pedro de Mena y Medrano a la ciudad de Málaga, que supuso un revulsivo en el panorama escultórico del momento en la misma, esta experimentaría un verdadero desarrollo cualitativo de esplendor a lo largo del s. XVIII con nombres propios tan afamados como Fernando Ortiz y la familia Asensio de la Cerda, así como el itinerante José de Medina Anaya que acabaría estableciéndose definitivamente en Jaén. Tras estos, llegaría el canto del cisne con los escultores Francisco de Paula Gómez Valdivieso y las familias Gutiérrez Muñiz-Toro-Jimena y los Gutiérrez de León, alargándose hasta el siglo XX con la saga de los Palma.

Por desgracia, diversos avatares históricos sufridos por la ciudad durante el s. XIX y, más especialmente por cuanto nos atañe en este estudio, las destrucciones iconoclastas de 1931 y 1936, supuso la pérdida irreparable de cuantioso patrimonio artístico presente en templos y conventos, especialmente el escultórico y el retablistico, además del archivístico, que han dificultado enormemente a los investigadores interesados el poder reconstruir las producciones artísticas del pasado al faltar lo principal: los documentos-escultura y los documentos-escritos.

Por fortuna, la existencia de las sagas familiares ha facilitado, de algún modo, dicha reconstrucción, por cuanto se han conservado algunas imágenes y otras tantas se hallan documentadas, pudiendo conformar paralelismos de manera científica gracias a los débitos estéticos guardados entre todas ellas, que establecen la pertenencia a un obrador común. En estos casos, lo más complicado, con las pocas piezas de las que se dispone a la hora de montar estos puzzles tan complejos, es discernir quién hizo qué dentro del obrador, es decir,

conseguir, no solo cerciorar la presencia de un lenguaje estético común de todos los miembros, sino también lograr conocer las diferencias entre ellos y, por tanto, sus respectivas producciones.

Es el caso de la familia Gutiérrez de León, cuyos miembros eran conocidos, pero no excesivamente su producción artística, más allá de algunas pocas piezas documentadas de Salvador –el iniciador de la saga- y Antonio –nieto del primero-. Si bien existían en colecciones particulares de la ciudad varias obras perfectamente adscribibles a este obrador –por cuanto todas ellas tienen una serie de características comunes a nivel estético y también técnico-, el desconocimiento general llevaba a no poder identificar claramente qué piezas eran de una u otra mano debido a dudas razonables en algunos casos o, incluso, a no saber identificar la procedencia de la obra de turno como perteneciente a este taller familiar.

En los últimos años, el conocimiento sobre la obra de Salvador ha avanzado, encontrándose nuevas obras documentadas y otras atribuidas que han permitido perfilar su personalidad meridianamente bien pero aún falta por conocer parte de la producción de sus descendientes: Rafael –el más enigmático por el momento, debido quizás también a que hubo de tener una producción pequeña a tenor de una terrible enfermedad que le dejó medio cuerpo paralizado y que, quizás, a partir de ahí se enfocara más en la docencia en la Escuela de Bellas Artes de San Telmo de su ciudad, Málaga- y Antonio, del que nos ocuparemos en este artículo construyendo un catálogo con numerosas piezas documentadas que hemos localizado en un largo estudio de campo, atribuyéndole razonadamente otras tantas obras que, merced a las susodichas documentadas y en comparación con las de su abuelo Salvador se le pueden asignar. Con el conocimiento obtenido perfilaremos, igualmente, una personalidad artística propia, destacando los grafismos más identitarios en el hacer de Antonio y, por último, pero no menos importante, construiremos una biografía con los nuevos datos encontrados –y los que ya eran sabidos que, en algunos casos, matizaremos- que nos han permitido conocer su fecha de nacimiento, muerte, matrimonio, creación familiar, domicilios y pertenencia parroquial, amén de su actividad profesional como catedrático de la Academia de San Telmo y como escultor.

2. BIOGRAFÍA DE ANTONIO GUTIÉRREZ DE LEÓN. NUEVAS APORTACIONES DOCUMENTALES

Antonio fue hijo de Rafael Gutiérrez de León Atañé y María Dolores Martínez Carrillo de Alborno, naciendo en 1829¹. Sabemos que trabajaría desde niño en el taller paterno, junto a su hermana Magdalena. Así lo refiere la turista inglesa Msr. Romer cuando visitó Málaga –y particularmente y, entre otras cosas, el taller de Rafael- en 1842, encontrándose a ambos niños (de 13 y 11² años, respectivamente) ayudando a su padre en sus labores escultóricas³. Poco después, de 1844 a 1849 -entre los 15 a los 20 años de edad-, sería enviado a terminar de formarse como escultor a la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid⁴ y a su regreso definitivo a Málaga en ese último año se le confiaría la realización de su primera obra pública: un *Niño abrazando la cruz* tallado en mármol que ejecutaría para el mausoleo de la familia Enriquez en el cementerio de San Miguel de su ciudad (Fig. 1)⁵, que constituye toda una declaración de su formación academicista y su capacidad -por cuanto la escultura está realizada en piedra- y, a la vez, de su herencia familiar -por cuanto, estéticamente, el modelo es un trasunto entre lo barroco y neoclásico de su abuelo Salvador. De hecho, su rostro podría ser confundido con las producciones infantiles de este último-. Igualmente, pronto obtendría otros reconocimientos, como en 1851, donde se le concedería una medalla en la Exposición Universal de Londres, siendo nombrado por la obra que presentó a dicha exposición como

1 Conocemos dicha fecha -corrigiendo otras repetidas por la historiografía debido a datos erróneos aportados por el hijo de Antonio, Rafael (a partir de aquí, le añadiremos el numeral “II” para diferenciarlo de su abuelo, del mismo nombre), en una carta a Narciso Díaz de Escovar conservada-gracias a la localización de su registro matrimonial (ver notas a pie 10 y 11).

2 Podemos saber la edad de Magdalena Gutiérrez de León, hermana de Antonio, gracias a haber localizado su ficha en el registro civil de matrimonios de Málaga, donde se declara que tenía 20 años, cuando contrae matrimonio en 1851, habiendo nacido, por tanto, en 1831 (Archivo Municipal de Málaga (AMM), *Registro civil de matrimonios*, nº 4, de 10 de agosto de 1851 a 30 de septiembre de 1855, nº de asiento: 419). Por cierto, Magdalena casaría con el militar Juan Blanco Real, teniente del Batallón de la Reserva en aquel año (y, posteriormente, sabemos que ascendido a capitán), lo cual demuestra la buena posición social que tenía la familia Gutiérrez de León en la ciudad.

3 ROMER, *The Rhone, the Darro and the Guadalquivir. A summer ramble in 1842*, Londres, imprenta de Richard Bentley, 1843, vol. 1, p. 325.

4 PAZOS BERNAL, M. A., *La Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga en el siglo XIX*, Málaga, Ed. Bobastro, 1987, p. 183.

5 Su hijo Rafael, no obstante, afirmó en una carta que dicha escultura la realizó su padre cuando este contaba con 16 años, lo cual provocó, entre otras cosas, que tuviéramos una fecha de su nacimiento errónea: Archivo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Málaga (AMACPM), *Carta de Rafael Gutiérrez de León y Alcalá del Olmo a Narciso Díaz de Escobar*. Caja s/n-Orden 168(34).

miembro de la Academia Nacional de Francia al año siguiente, a propuesta de una comisión que esta envió para valorar los trabajos presentados⁶.



Fig. 1: Antonio Gutiérrez de León, *Niño abrazado a la cruz*, 1849, Cementerio de San Miguel, Málaga. Foto: el autor.

Con el fallecimiento de su padre Rafael el 10 de diciembre de 1855⁷, pasaría a ocupar de forma interina, un mes después -10 de enero de 1856-, la plaza

⁶ PAZOS BERNAL, M. A., *La Academia de Bellas Artes de San Telmo...*, op. cit., p. 183.

⁷ AMM, *Registro civil de muertos nº 17, de 1 de octubre de 1855 a 10 de septiembre de 1856*, s/n. Aquí se especifica que murió de la enfermedad que le venía aquejando según refirió su nieto: de “parálisis crónica” (¿un ictus cerebral?). *El Avisador Malagueño* del 12 de diciembre de 1855 (AMA-CPM), refirió la siguiente reseña: “Ayer fue conducida a su última morada el cadáver de D. Rafael Gutiérrez de León, escultor, catedrático de Bellas Artes, y tan conocido, particularmente por las primorosas figuras de costumbres andaluzas que salían de su taller. El mal tiempo impidió a muchos de sus amigos que asistiesen a sus funerales. ¡Descanse en paz!”. Rafael II, hijo de Antonio, no obstante, dio una fecha errónea de tal suceso, en el 10 de mayo de 1856, que es la que se ha venido repitiendo

de profesor de modelado y vaciado de adorno que su progenitor ocupaba⁸. Posteriormente, en el verano de 1856, sabemos que viajaría a Madrid para examinarse y conseguir la referida plaza de catedrático por oposición de forma definitiva, lo cual lograría, siendo expedido su correspondiente título el 24 de julio de dicho año⁹.

El 21 de agosto de 1858 casaría con Josefa Alcalá del Olmo y Díaz en la parroquia de los Santos Mártires¹⁰, teniendo él 29 años y ella 24¹¹ y estableciendo el domicilio familiar en la C/ San Telmo nº 2. Josefa, cuyos padres eran José Alcalá del Olmo Ayala y Josefa Díaz Torres, provenía de una familia de buena posición social en la burguesía malagueña¹², lo cual denota el igual estatus que tenía la familia Gutiérrez de León en el panorama local. Muy pronto vendría la descendencia, ya que el 20 de diciembre de ese mismo año nacería la primogénita del matrimonio: Araceli Josefa Magdalena Dominga, siendo bautizada en la parroquia de los Santos Mártires el 22 de dicho mes y año¹³.

por la historiografía hasta ahora, que presentamos estos hallazgos documentales: (AMACPM, *Carta de Rafael Gutiérrez de León...* Caja s/n-Orden 168(34).

8 OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del s. XIX*, Madrid, imprenta de Moreno y Rojas, 1883-1884, p. 320.

9 PAZOS BERNAL, M. A., *La Academia...*, op. cit., p. 183. Confirma dicho nombramiento también *El Avisador Malagueño*, 22 de agosto de 1856, p. 3. Este periódico reseña la noticia de la visita del duque de Rivas, presidente de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, a la homónima malagueña de San Telmo el 18 de agosto. En la misma refiere: “[...] Como era consiguiente, se halló también en este acto el nuevo profesor de modelado y vaciado de adorno don Antonio Gutiérrez de León, que hace poco ha conseguido su plaza en Madrid por oposición; y en cuya clase examinó trabajos en barro y yeso, hechos por los discípulos de ella, que pueden decirse suyos por el mucho tiempo que hace le ha estado desempeñando en interinidad”.

10 AMM, *Registro civil de matrimonios nº 6, de 18 de julio de 1858 a 31 de diciembre de 1859*, nº de asiento: 382. En dicho registro consignan que ambos vivían en aquel momento en la Plaza de Álvarez nº 5, que era el domicilio de los padres de Josefa. Igualmente, reseñar que el hijo de ambos, Rafael II, nos daría una fecha errónea, al decir que casaron en 1856 (AMACPM, *Carta de Rafael Gutiérrez de León...* Caja s/n-Orden 168(34).

11 Tal y como refleja el anterior registro matrimonial, es por lo que podemos decir que Antonio Gutiérrez de León nació en 1829 y no en 1830 o 1831, como hasta ahora se creía. Esta última fecha venía dada gracias al testimonio recogido por Llordén, que afirmaba que Antonio tenía 26 años al fallecer su padre. Como el hijo de este, Rafael II, aseguraba que su abuelo murió en 1856, es por lo que, en efecto, salía como fecha de nacimiento de Antonio la de 1830 (LLORDÉN, A., *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico-documental (siglos XV-XIX)*, Ávila, Ediciones del Real Monasterio de El Escorial, 1960, p. 346). Al descubrir nosotros que realmente el óbito sucedió a finales del año anterior, sí que sale la fecha de 1829, como igualmente lo afirma el registro matrimonial.

12 Gracias al registro del fallecimiento de la madre de Josefa que hemos localizado podemos corroborar esto, ya que se consigna que era “propietaria” y además, el secretario del Ayuntamiento se guarda de colocarle el tratamiento de “Don” tanto a ella como a su marido y padres de la finada, algo que no se hace con aquellas personas que pertenecían al vulgo (AMM, *Registro civil de muertos, Libro III, desde 1 de enero de 1863 a 26 de julio de 1863*, nº de asiento: 1915).

13 AMM, *Registro civil de nacidos nº 30, de 10 de julio de 1858 a 31 de diciembre de 1858*, nº de asiento: 3751.

El 8 de junio de 1861 nacería en la calle San Francisco nº 10¹⁴ su primer hijo varón y último continuador de la saga familiar en las labores escultóricas, Rafael José Salustiano Ciriaco, siendo bautizado al día siguiente en la parroquia de los Santos Mártires¹⁵. Una última hija vendría a añadirse a la unidad familiar, nacida el 18 de septiembre de 1870 en el domicilio habitual de San Telmo nº 2 y bautizada el 23 del corriente en la parroquia de los Santos Mártires. Su nombre: María de los Dolores Tomasa Josefa Ciriaco¹⁶.

Como catedrático de modelado y vaciado de adorno en la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y, por tanto, como digno representante de los valores estéticos e ideológicos académicos, Antonio mostraría su trabajo en importantes eventos culturales, ganando en algunos casos diversas condecoraciones. Además de exponer en la Exposición universal de Londres en 1851, como referimos, también lo hizo en 1862 en la Exposición de Bellas Artes y Floricultura celebrada por la Sociedad Económica de Amigos del País, ganando una medalla de plata de primera clase en su categoría al presentar una Virgen dolosa al pie de la cruz tallada en madera “llena de purísimo sentimiento místico”, como refirió el catálogo¹⁷.

Pocos años después, en junio de 1874, el Liceo de Málaga celebrará una exposición en la que se exhibirán obras de la familia Gutiérrez de León. Por un lado, el sr. José Gálvez cederá para la misma, y entre otras piezas, una terracota de la *Virgen de los Ángeles* sosteniendo al Niño Jesús ejecutada por Antonio Gutiérrez de León. Por otro, este último cederá unas piezas realizadas, en su caso, por su abuelo Salvador -creemos que en una interesante apuesta por revalorizar y actualizar su figura, por parte de su nieto, en la sociedad burguesa de su época-: un *majo a caballo* que formaba parte de una colección de barro pintoresquistas regalados a la familia real y un grupo escultórico de terracota, seguramente un boceto, de alguno de los cuatro conjuntos de santos expuestos

14 Creemos que lo que ocurrió es que el niño nació en el domicilio de los abuelos maternos, en la antigua Plaza de Álvarez, que era, en efecto, la misma calle de San Francisco. El cambio de denominación de este lugar de la ciudad se debe a que aquí se instaló una plaza de toros, conocida como de Álvarez por construirla Antonio Álvarez en el antiguo huerto del convento franciscano de San Luis el Real, es decir, lo que luego conoceríamos como Plaza de San Francisco.

15 AMM, *Comprobante del registro civil de nacidos*, primer semestre de 1861, nº 116. También salió referida la noticia en el periódico local: AMACPM, *El Avisador Malagueño*, 15 de junio de 1861, p. 3.

16 AMM, *Registro civil de nacidos nº 42, de 1 de julio de 1870 a 30 de septiembre de 1870*, s/n.

17 CARVAJAL-HUÉ, J., *Boletín de la Sociedad Económica de Amigos del País de Málaga*, Málaga, nº 31 y 32, año 3º, imprenta del Correo de Andalucía, 1863, pp. 122 y 128. También referido en DÍAZ DE ESCOVAR, N. y DÍAZ SERRANO, J., *Efemérides de Málaga y su provincia*, Málaga, imprenta de La Unión Mercantil, 1915, p. 125.

en las capillas del trancoro de la catedral de Málaga, toda vez que se indica en el catálogo que “sirvió como estudio para un grupo análogo de tamaño natural, tallado en madera por D. Salvador Gutiérrez de León, a principios del siglo actual”¹⁸.

Más adelante, tenemos constancia mismamente que, en una exposición celebrada por el Ayuntamiento de Málaga en 1880, Antonio presentaría una versión de la patrona de la ciudad, la *Virgen de la Victoria*, además de un barro costumbrista (un vendedor de boquerones) y un busto –entendemos que de carácter profano– También se apunta aquí que vive en la Plaza de Álvarez nº 7¹⁹, por lo que habría abandonado su primer domicilio familiar (en calle San Telmo) por el de la familia materna de su mujer, quizás porque esta heredara el inmueble tras la muerte de sus padres.

Por último, realiza en 1887, junto a su hijo Rafael, las tapas de un álbum que los profesores y alumnos de la Escuela de San Telmo regalan al papa León XIII con motivo de sus bodas de oro sacerdotales²⁰ que, aunque no es exactamente una pieza para exponer, sí fue realizada con objetivos propagandísticos del buen hacer de la susodicha escuela, prestigiando a sus artífices.

Por su cargo como catedrático de una importante institución cultural de la ciudad, Antonio será considerado el escultor oficialista de la misma y, aún más, de la potente burguesía local. Esto se vería reflejado, por ejemplo, en que fuera elegido tanto para realizar obras –generalmente de carácter devocional– para la susodicha burguesía de más alta consideración como para restaurar otras tantas piezas de importancia pertenecientes al patrimonio eclesiástico o particular o que fuera uno de los escultores mejor considerados por el ayuntamiento para sus proyectos de embellecimiento de la ciudad y proyección ideológica de los valores que la clase dominante pretendía exteriorizar a través de la construcción de ciertos monumentos públicos.

18 ANÓNIMO, *Catálogo de la exposición retrospectiva celebrada por el Liceo de Málaga en el mes de junio de 1874*, Málaga, imprenta de Rubio y Cano, 1874, pp. 23-24.

19 AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA, *Catálogo de la exposición artística, industrial y agrícola, inaugurada en 8 de septiembre de 1880*, Málaga, imprenta de Juan Giral Martí, 1880, p. 46. En esta exposición también exhibiría su hijo Rafael “dos cabezas, copias” (seguramente copiando bustos grecolatinos). Igualmente, es interesante apuntar como el escultor Federico Gutiérrez Jimena, de la otra gran familia de imagineros malagueños del s. XIX junto a los León, los Gutiérrez (Muñiz-Toro-Jimena), expondría un San Cayetano tallado en madera.

20 LUQUE MARTÍN, C., *Crónica de las fiestas celebradas en la ciudad de Málaga, desde el 18 al 31 de agosto de 1887, con motivo del IV centenario de su gloriosa reconquista por los Reyes Católicos, D. Fernando y Dña. Isabel, y la adquisición de la milagrosa imagen de su patrona, la Santísima Virgen de la Victoria*, Málaga, tipografía de Poch y Creixell, 1888, pp. 135 y 140.

En su faceta como restaurador, destacará entre todas las que efectuaría²¹, por el impacto que supuso la propia escultura en la sociedad malagueña del momento, la ejecutada sobre un recién descubierto crucificado que, venerado en lo alto del ático del retablo mayor de la iglesia conventual de Santo Domingo, fue bajado con motivo de poder ser procesionado por una joven hermandad en la Semana Santa de 1883 y que resultaría ser de Pedro de Mena y Medrano, tal y como el propio escultor advertiría a sus cofrades al examinarla por primera vez en su taller. La intervención restauradora, fue, por otra parte, y frente a lo inhabitual de la época, muy respetuosa con la obra original, en tanto solamente se le repararon las pequeñas faltas que tenía de volumen (dedos) y encarnadura, limpiándola correctamente, sin repintar encima, algo que el mismísimo Orueta alabaría cuando tuvo al Cristo de la Buena Muerte –que así se llamó este crucificado- delante²².

Por su parte, el ayuntamiento tendría a Antonio en consideración a la hora de llevar a cabo algunos monumentos públicos destinados a convertirse en embleáticos de su época, pese a que, por desgracia, diversas circunstancias terminarían por desbaratar los planes y dejarnos simplemente con la intención y algunos bocetos. El más importante de ellos habría sido uno consistente en una representación alegórica de Málaga como matrona grecolatina, que habría tomado como boceto un *modellino* en terracota previamente elaborado por Antonio en 1877 y presentado a una exposición artística celebrada dicho año con motivo de la visita del rey Alfonso XII a Málaga. Comenzándose las diligencias oportunas por parte del ente municipal en 1880, finalmente por una serie de desavenencias entre este y el escultor no terminó de construirse más que la estructura arquitectónica que culminaría la estatua, aparcándose definitivamente el proyecto de llevar a cabo la monumental escultura en diciembre de 1881²³. Unos años antes, en 1873, el ayuntamiento de la recién declarada República, pretendió levantar una estatua conmemorativa de tal hecho en la que actualmente es la Plaza de la Constitución de Málaga, encargándole el boceto de la misma a Antonio Gutiérrez de León, si bien tampoco pudo llevarse a cabo por

21 También apreciamos la mano de este escultor en ciertas dolorosas dieciochescas de culto privado en posesión de descendientes de la burguesía decimonónica de la ciudad. Generalmente consiste en colocarle una cabellera de estopa modelada a imágenes marianas “calvas”. En otros casos, también, existe repolicromía completa.

22 MATEO AVILÉS, E., “El redescubrimiento de Mena en Málaga a fines del s. XIX”, en MORALES FOLGUERAS, J. M. (coord.), *Pedro de Mena y su época, simposio nacional*, Málaga, gráficas Urania, 1990, pp. 92-95.

23 SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *La voz de las estatuas. Escultura, arte público y paisajes urbanos de Málaga*, Málaga, servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2005, pp. 71-73. MORALES FOLGUERAS, J. M., “Antonio Gutiérrez de León y el Triunfo de la Inmaculada de la plaza de Capuchinos de Málaga”, *Boletín de Arte*, nº 46, 2024, pp. 179-184.

las circunstancias desfavorables con las que se encontraron sus promotores en poco tiempo²⁴.

Por todos estos logros y terminando de prestigiar su figura, Antonio sería nombrado miembro de honor de la Academia francesa de Agricultura, Manufactura y Comercio y obtendría el galardón de Comendador de la Orden de Isabel la Católica gracias a lo que le agradó a Alfonso XII el comentado *modellino* de la Matrona de Málaga²⁵, falleciendo, finalmente, de una pulmonía el 11 de noviembre de 1891 a las nueve de la noche, en su casa de la Plaza de San Francisco n° 2²⁶. La enfermedad que le ocasionó el óbito, según su hijo Rafael, la cogería mientras colaboraba con una obra de caridad en el Círculo Mercantil²⁷. Dicha muerte la confirma la sección de última hora del periódico La Unión Mercantil de 12 de noviembre de dicho año, publicando la noticia²⁸. Al día siguiente se suspendieron las clases diurnas y nocturnas en la Escuela de Bellas Artes en su honor, postergándose la inauguración de la rifa benéfica del Círculo Mercantil en la que Antonio estaba involucrado, para el día 15²⁹. Igualmente, este medio publicó que era probable que se le organizara una velada literaria para honrar su memoria³⁰.

En 1896, sus compañeros de la Academia de Bellas Artes de San Telmo solicitarían al Ayuntamiento que este le cediera a perpetuidad el nicho en el que descansaban sus restos, ante lo cual accedió³¹, si bien a la postre sería inhumado

24 *Ídem*, pp. 111-112.

25 AMACPM, *Carta de Rafael Gutiérrez de León...*, Caja s/n-Orden 168(34). En esta carta, Rafael II explica que a él le concedieron la cruz de la Orden de Isabel la Católica pero que, por no costeársela, la perdió, algo que no ocurrió con su padre (la medalla de comendador de la misma Orden), ya que se la costeó el ayuntamiento de Málaga. También referido en DÍAZ DE ESCOBAR, N. y DÍAZ SERRANO, J., *Efemérides de Málaga...*, op. cit., p. 375.

26 AMACPM, *La Unión Mercantil*, 13 de noviembre de 1891, p. 4.

27 AMACPM, *Carta de Rafael Gutiérrez de León y Alcalá del Olmo a Narciso Díaz de Escobar*, 28 de mayo de 1911, p. 6. Caja s/n-Orden 168(34). La obra de caridad de la que habla debe ser una Rifa en el Círculo Mercantil de la que, de vez en cuando, en torno a los días del óbito de su padre Antonio, La Unión Mercantil se hace eco.

28 AMACPM, *La Unión Mercantil*, 12 de noviembre de 1891, p. 4. Tuvo que ser un empeoramiento de su pulmonía muy repentino y grave, ya que en la primera página de ese mismo número publicaron que “se halla gravemente enfermo nuestro querido amigo el conocido y notable escultor señor don Antonio Gutiérrez de León, profesor de la Escuela de Bellas Artes. Deseamos su completo alivio”.

29 AMACPM, *La Unión Mercantil*, 14 de noviembre de 1891, p. 2.

30 AMACPM, *La Unión Mercantil*, 13 de noviembre de 1891, p. 1. No encontramos más noticias de este respecto publicadas por el referido diario.

31 AMM, *Actas capitulares del Ayuntamiento de Málaga*, sesión de 23 de octubre de 1896, n° 297, fol. 185v.

su cadáver el 13 de junio del año siguiente para otro nicho –a perpetuidad, como se acordó- en el primer cuadro del centro del cementerio, en el número 734³².

3. DEFINICIÓN DE LA POÉTICA PARTICULAR DE ANTONIO Y CONSTRUCCIÓN DE UN CATÁLOGO: NUEVAS OBRAS DOCUMENTADAS Y ATRIBUIDAS

La poética propia de Antonio Gutiérrez de León –o, de otra forma: su estilo- está imbuida de su rotunda formación academicista y, sobre todo, de la de sus antecesores, especialmente de su abuelo Salvador, iniciador de la saga familiar, que a su vez aprendería el oficio presumiblemente del escultor jienense establecido en Málaga Antonio de Medina Moreno³³, si bien su obra trasluce influencias notables de la estética italianizante propugnada por Fernando Ortiz. Como magistralmente desarrollarían los profesores Sánchez López y Ramírez González, las sagas familiares de escultores malagueños de los siglos XVIII y XIX aplicarían tres conceptos clave: endogamia, proyección social y continuismo artístico, por cuanto el iniciador de la saga establecería en su taller desde bien pronto a sus hijos –y estos harían lo mismo con la siguiente generación- controlando unas formas estéticas y cualitativas que aseguraran la creación y mantenimiento de una “marca familiar” distintiva que proyectara

32 AMACPM, *Carta de Rafael Gutiérrez de León...*, Caja s/n-Orden 168(34).

33 Romero Torres plantearía que Salvador aprendería el oficio de su padre Antonio (ROMERO TORRES, J. L., *Los barrios malagueños*, Málaga, Unicaja, 1993, p. 52 y ROMERO TORRES, J. L., *La escultura del Barroco*, Málaga, Prensa malagueña, 2011, p. 130), si bien Gorgoglione Retana ha descubierto que fue cirujano-barbero, no escultor (GORGOGNONE RETANA, E., “Nuevas aportaciones a la producción religiosa de los Gutiérrez de León. Una dinastía de escultores en la Málaga del s. XIX”, *Revista Eviterna*, nº 16, 2024, p. 61). Guillén Robles afirmó que este había aprendido junto al escultor José de Medina Anaya (GUILLÉN ROBLES, F., *Historia de Málaga y su provincia*, Málaga, imprenta de Rubio y Cano, sucesores de Martínez y Aguilar, 1874, p. 663) pero esto sería imposible ya que murió en 1783 en Jaén y Salvador tenía 6 años, ya que había nacido y criado en Málaga en 1777. Flores Matute, por ciertas similitudes de la obra de Salvador con las de Medina Anaya y teniendo en cuenta la declaración de Guillén, que pudo confundirse con el nombre pero no con el apellido, planteó la hipótesis de que Salvador aprendiera el oficio realmente con Antonio de Medina, hijo de José, que desde Jaén, se establecería en Málaga hacia 1770 (FLORES MATUTE, F. J., “Los escultores malagueños Mateo Gutiérrez Muñiz y Diego Gutiérrez Toro. Nuevos datos y atribuciones”, *Ucoarte, Revista de Teoría e Historia del Arte*, nº 10, 2021, p. 158-nota 5; “La producción religiosa del escultor malagueño Salvador Gutiérrez de León (1777-1838) en la provincia de Cádiz y la ciudad de Ceuta”, *Ucoarte, Revista de Teoría e Historia del Arte*, nº 11, 2022, pp. 102-103). Segunda dicha opinión Gorgoglione Retana (“Nuevas aportaciones a la producción religiosa... *op.cit.*”, p. 61).

positivamente sus trabajos frente a una potencial clientela y los diferenciara de la competencia³⁴.

A pesar de esto, cada escultor de la saga, como es igualmente habitual y una vez emancipado del control paterno –generalmente por fallecimiento de este y herencia o independencia de su taller–, tiene sus propios modos de entender la construcción volumétrica de la fisonomía o de los textiles, dándose por tanto, la ambivalencia entre una cohesión estética familiar identitaria y un estilo propio distinguible e intransferible que permite determinar, dentro de la generalidad estética del obrador escultórico, la producción que cada uno de sus miembros ha realizado, si bien a veces la línea que separa ambas cuestiones es delgada y/o sutil, más aún cuando el desconocimiento sobre la producción del taller familiar sobrevuela ampliamente, lo cual ha dado lugar a elucubraciones y, a veces, equivocaciones sobre quién ha hecho qué dentro del referido obrador familiar, ocurriendo esto, habitualmente, cuando además se carecía de una visión global por falta de obras documentadas y/o atribuidas razonadamente.

Es lo que sucedía con Antonio Gutiérrez de León, del que únicamente se conocían tres obras documentadas que hubieran llegado hasta nuestros días y fueran de dominio público: el monumento funerario en mármol –el *Niño abrazado a la cruz*–; la dolorosa que acompaña al Cristo de la Sangre, de su hermandad homónima, actualmente advocada como *Virgen del Socorro* y que fuera realizada y regalada por este escultor a la referida cofradía en 1858³⁵ y la imagen de la *Virgen de la Soledad* que perteneciera a la familia Jiménez de Enciso³⁶ y que cediera a la hermandad homónima establecida en San Pablo tras la destrucción de su imagen titular original en 1931, la cual se halla autógrafa con la fecha de 1867.

A estas tres obras se ha sumado recientemente una dolorosa de colección particular firmada en 1856³⁷ y que, consideramos, pertenecería a una primera época del escultor, tanto por ser realizada poco después de la definitiva emancipación del taller paterno –por fallecimiento repentino de su maestro y

34 SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. y RAMÍREZ GONZÁLEZ, S. (2023), *La impronta de una familia. Los Asensio de la Cerda, escultores en la Málaga del siglo XVIII*, Málaga, Fundación Málaga, 2023, p. 57.

35 AMACPM, *La Unión Mercantil*, 4 de abril de 1858, p. 3: “[...] la Virgen de los Dolores es una nueva escultura, obsequio hecho por el conocido y acreditado escultor don Antonio León. La Señora está sentada al pie de la cruz y en su actitud y en su expresión representa a una verdadera Virgen de Dolores [...]”.

36 SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *El alma de la Madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, Hermandad de Ntro. Padre Jesús del Santo Suplicio, Stmo. Cristo de los Milagros y María Stma. de la Amargura, 1996, p. 307.

37 GORGOGNONE RETANA, E., “Nuevas aportaciones... *op.cit.*, p. 67.

progenitor- como por ser la imagen documentada -como seguidamente comprobaremos al compararla con las nuevas obras descubiertas de Antonio- más claramente apegada a los estilemas marcados por su abuelo Salvador, si bien también presenta sutiles diferencias morfológicas que declaran, como lo hace su firma autógrafa, su paternidad.

Así las cosas, al tener tan pocos ejemplares con los que comparar, piezas anónimas que se tenían claramente como salidas del obrador familiar de los Gutiérrez de León nadaban en un limbo atributivo entre el abuelo de Antonio, Salvador, y este último, caso por ejemplo de la emblemática *Virgen de la Amargura* (vulgo Zamarrilla)³⁸ o la antigua Inmaculada de la familia Romero de la Bandera que, posteriormente, sería acogida como titular de la hermandad de la Sentencia de Málaga y transmutada en dolorosa con la advocación de *Virgen del Rosario*³⁹.

En cuanto a los famosos barroos pintoresquistas, del que Antonio fue fiel continuador de dicha labor iniciada por su abuelo Salvador y prolongada por su hijo Rafael, padre del primero⁴⁰, al estar realizados la amplísima mayoría a partir de moldes heredados por sus antecesores⁴¹ no suponen una fuente excesivamente fiable y/o indiscutible a la hora de presentar grafismos propios de este escultor como sí lo hacen las piezas religiosas, por cuanto estas últimas traslucen la originalidad de la creación –su estilo- sin excesivos débitos a los de sus

38 Sánchez López la consideraba obra de Antonio (*El alma de la Madera... op. cit.*, pp. 340-341), al relacionarla con la *Virgen de la Soledad* de 1867, realizada por este, como igualmente así lo valora Gorgoglione Retana ("Nuevas aportaciones... *op.cit.*, p. 66) al contraponerla con una nueva dolorosa primeriza realizada por Salvador en 1804 y en colección particular (*Ídem*, p. 65). Flores Matute, por su parte, adscribe la *Virgen de la Amargura* a Salvador Gutiérrez de León, al percibir más cercanía formal y morfológica con imágenes como la *Virgen de los Dolores* de San Roque (FLORES MATUTE, F. J., "La producción sacra del escultor malagueño Salvador Gutiérrez de León (1777-1838)", *De Arte*, nº 20, 2021, pp.169-170) o el *San Juan Evangelista* del tabernáculo de la catedral de Ceuta (FLORES MATUTE, F. J., La producción religiosa del escultor malagueño Salvador Gutiérrez de León (1777-1838) en la provincia de Cádiz y la ciudad de Ceuta, *Ucoarte, Revista de Teoría e Historia del Arte*, nº 11, p. 116), realizadas ambas esculturas en 1828 y, por tanto, propias de la última etapa creativa de Salvador, más influida por el academicismo que la temprana dolorosa de 1804 presentada por Gorgoglione Retana, apegada, como es natural al ser de su primera etapa creativa, al barroco clasicista de cariz orticiano, por lo que la referida *Virgen de Zamarrilla* sería una obra realizada en torno a dichos años finales en la vida de Salvador -el cual falleció en 1838-.

39 Los técnicos de la Academia de San Telmo de Málaga, en un informe emitido a la hermandad de la Sentencia en 1938 la adscribían a Salvador Gutiérrez de León. No obstante, Romero y Sánchez la atribuyen a Antonio Gutiérrez de León (SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *El alma de la Madera... op. cit.*, p. 341). A nuestro parecer, esta imagen es, en efecto, propia de la labor de Antonio.

40 Para conocer más al respecto de los mismos, ver: ROMERO TORRES, J. L., *Los barroos malagueños*, Málaga, Unicaja, 1993.

41 Salvador le heredaría todos sus moldes y efectos de escultor a su hijo Rafael y este último, a su vez, a su hijo Antonio (LLORDÉN, A., *Escultores y entalladores malagueños... op. cit.*, pp. 333 y 346).

precursores –más allá de los referidos “aires de familia” que aseveran que su producción salió de un determinado obrador familiar-. Con este estudio, pues, intentaremos poner remedio a esto, al presentar un catálogo de numerosas piezas religiosas inéditas documentadas y otras tantas atribuibles razonadamente en base a las primeras que nos otorguen una visión global de la producción artística de Antonio que haga buenamente identificable su inherente poética personal, sus cualidades y grafismos propios y, en fin, la diferencia de su obra con respecto a la de sus antecesores.



Fig. 2: Antonio Gutiérrez de León, *San Francisco de Paula*, 1855, colección particular.
Foto: Alcalá Subastas.

Aparte de la primera obra conocida de Antonio, el ya referido *Niño abrazado a la cruz* presente en un mausoleo del cementerio de San Miguel de Málaga y realizada en 1849, cuando contaba con 20 años, la segunda obra documentada que ha llegado a nuestros días será un inédito y pequeño *San Francisco de Paula* (Fig. 2) de terracota policromada que localizamos y que se halla autógrafo en la peana con la fecha de 1855. El mismo es un ejemplo perfecto de la formación academicista de Antonio -recordemos que dicha educación la recibió en la Academia de San Fernando de Madrid entre 1844 y 1849-, al realizar una figura de raigambre neoclásica sobria en cuanto a dominio de los volúmenes, trabajados de forma dibujística con pliegues quebrados y geometrizados.

No escapa en la susodicha pieza tampoco la influencia realista heredada de los barrocos costumbristas de su obrador familiar, por cuanto el santo se presenta en una pose serena y relajada tomada ciertamente del natural. Desde el punto de vista del espectador, no obstante, Antonio realiza una pieza dialogante con el mismo, por cuanto alza la cabeza a este girando la propia mirada, lo cual es un recurso teatral barroco que demuestra todavía el débito del escultor con la herencia recibida de sus antecesores, que fueron escultores eclécticos en cuanto al uso de recursos y estéticas barrocas, neoclásicas y, en menor medida, academicistas. El punto focal de la escultura, el rostro, ya nos adelanta grafismos propios en la producción de Antonio que lo hacen muy identificativo y que secundarán las siguientes piezas que veamos, los cuales son: una proporción de la cabeza alargada (sobre todo si las comparamos con las cabezas de su abuelo Salvador, que tienden a ser cuadradas y/o achatadas, más aún en su última etapa creativa), una construcción morfológica limpia, con contornos bien dibujados, donde destaca la forma de realizar los ojos, con los párpados superiores quebrados hacia el lagrimal que les otorgan a estos una forma trapezoidal muy característica y los párpados inferiores algo abultados; una boca pequeña, de labios bien delimitados y una nariz recta con la punta algo ensanchada desde su nacimiento en el puente. Por último, la barba tiene dibujada una excelente caída de mechones serpentinos que se desparrraman por el pecho y los hombros de forma ligeramente asimétrica, con las guedejas bien delineadas, propio del hacer neoclásico. En definitiva, nos encontramos con una pieza que aún tiene débitos estilísticos con lo practicado por sus predecesores, pero presenta los destellos propios de personalidad que se intensificarán en sucesivas obras los años siguientes.

El tipo iconográfico por excelencia que cultivará Antonio, al punto de que su producción religiosa actualmente existente sea casi en exclusiva este, será el de la Virgen dolorosa, en sus variantes de mirada declamatoria -hacia el cielo- e intimista -hacia el espectador o abajo-. Y esto es debido a que la burguesía de su época, en clara emulación de la antigua aristocracia, demandó tener imágenes religiosas

en sus aposentos, guardadas en urnas de madera y cristal que sacralizaban el lugar a la vez que prestigiaban a su propietario⁴². Asimismo, la devoción a la dolorosa fue fuerte y contundente desde el s. XVIII en la ciudad, lo cual explica que dicho tipo iconográfico sea el que tuviera más proyección, seguimiento y demanda frente a otros tipos conceptuales, como los de Cristo, los santos o, aún, la Virgen gloriosa –con el Niño Jesús en sus brazos–⁴³.

En el caso de Antonio, además, su clientela será generalmente la burguesía de alta alcurnia (y poder adquisitivo), imbuida de una intelectualidad erudita que comprenderá y demandará una estética más plenamente academicista que, incluso, tendrá en algunas piezas signos de una revisión historicista basada en las producciones del artista barroco de prestigio en la ciudad que, en el caso malagueño, se trataba de Pedro de Mena⁴⁴ –igual que en otras ciudades se reivindicará durante este siglo con la corriente historicista a artistas como Murillo (en Sevilla) o Gregorio Fernández (en Castilla)– frente a la estética barroca de raigambre castiza que seguirán ejerciendo sus compañeros en el oficio y, por ende, la competencia –caso de la familia Gutiérrez Toro-Jimena– incluidos los propios seguidores de Antonio, muchos de los cuales serían alumnos de él en la escuela de San Telmo –caso de autores como Antonio Marín Sánchez–, quienes serán generalmente escogidos más por la burguesía media, incluso por la Iglesia, aún apegada a estéticas más tradicionales. En parte, pues, tanto ese perfil de su clientela como su papel de representante de la Academia –como catedrático de modelado de la misma–, además de su formación durante su juventud en la Academia de San Fernando de Madrid –alejado del ambiente más tradicional de su obrador familiar–, explican la estética más plenamente academicista de su obra en este tipo iconográfico de la dolorosa –y que ya adelantaba el visto San Francisco de Paula– en comparación a la de sus antecesores –Salvador y Rafael–, sus competidores y seguidores.

Además de las tres dolorosas documentadas ya dichas –Virgen del Socorro (1858), Virgen de la Soledad (1867) y Dolorosa particular (1856), tenemos las siguientes autógrafas y fechadas: una en la parroquia de Ntra. Sra. del Carmen en

42 SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *El alma de la Madera... op. cit.*, p. 292.

43 De hecho, este fenómeno lo refrenda una pequeña noticia que hemos localizado, donde, narrando la festividad de dicha devoción en Málaga dice: “hay que advertir que en esta ciudad hay también una particular devoción a la Virgen de los Dolores, y era de ver ayer de mañana la multitud de personas que se agolpaban a los puestos de flores para comprarlas y adornar con ellas en las casas particulares los altares que en infinitas se ponen con efigies o cuadros de la expresada imagen” (AMACPM, *El Avisador Malagueño*, 15 de marzo de 1856, p. 3).

44 SAURET GUERRERO, T., “El revival Pedro de Mena en la Málaga del siglo XIX”, en MORALES FOLGUERAS, J. M. (coord.), *Pedro de Mena y su época, simposio nacional*, Málaga, gráficas Urania, 1989, pp. 107-108.

Benalmádena Costa, firmada en 1862⁴⁵ (madera), tres en sendas colecciones particulares, firmadas en 1865 (terracota), 1875 (madera) y 1878 (madera) y una última de tamaño natural y busto (madera) perteneciente a la Hermandad del Santo Sepulcro de Málaga por donación reciente, la cual tiene en su base escrita una oración firmada “León/ Año del 1880”, todo a lápiz⁴⁶ (Fig. 3). Todas ellas poseen sus encarnaduras originales bien conservadas, sin duda por ser imágenes de urna, y presentan las firmas en las caderas, a excepción de la de 1865, que la tiene en la nuca y la de 1867, que la tiene tallada en el lateral izquierdo del manto alrededor de la cabeza.

Como se puede observar, hay dos modelos de mujer principalmente: una de rasgos más aniñados, volúmenes más redondeados, proporción de la cabeza tendente al cuadrado (aunque igualmente algo alargada con respecto al modelo de su abuelo Salvador) y mandíbula inferior rotunda, cuadrada y con un mentón ciertamente destacable (las de 1856, 1862, 1867 y 1875). La otra modelo presenta unas proporciones evidentemente más alargadas, pómulos marcados, foramen supraorbital algo más destacable y nariz ligeramente aguileña (las de 1858, 1865, 1878 y 1880). La utilización de ambos modelos a lo largo de su vida (también, por supuesto, en las que seguidamente le atribuiremos) nos indica que Antonio tuvo que tener dos mujeres conocidas que le sirvieran a tal efecto (¿tal vez su hermana Magdalena para el primer tipo y su mujer Josefa para el segundo?), aunque dichos modelos serían, igualmente, reelaborados desde el modelo tradicional del obrador, heredados de su abuelo Salvador y su padre Rafael. En cualquier caso, en todas ellas se repiten una serie de grafismos, ya comentados en el caso del *San Francisco de Paula* de 1855, que son identitarios de Antonio y que, a la postre, permiten diferenciar bien su obra con respecto a la de sus familiares, a saber: forma trapezoidal de los ojos, con los párpados inferiores algo abultados, boca pequeña de labios carnosos muy bien dibujados que muestra la dentadura superior y parcialmente la lengua cuando la tiene abierta; los músculos esternocleidomastoideos rotundos en un cuello igualmente alargado y una cabellera bien dibujada, de mechones de caída serpentiforme que, si bien es característica común de la familia, en el caso de Antonio suele realizarla de forma más abocetada,

45 Siendo de vestir originalmente, se le colocaron telas encoladas en su restauración, la cual llevó a cabo José Manuel Cosano Cejas en 2009, por orden del párroco del momento, tapando con ello la firma que tiene, aunque está documentada fotográficamente. Agradecemos desde aquí a D. José Manuel Cordobés Delgado toda la información aportada sobre esta imagen, así como al restaurador, ya nombrado, las fotografías del proceso.

46 La misma dice así: “Azucena del valle inmaculada/ Virgen santa, purísima María/ entre todas las vírgenes amada/ Madre de Dios encanto y alegría. / A ti te canto, Virgen adorada/ repártenos tu amor y tu [...] intercede con tu hijo tan amado/ a fin de que nos salve del pecado”. Es interesante por cuanto nos permite conocer la verdadera firma caligráfica del escultor, además de su letra y de denotar que la imagen quizás le perteneciera o fuera destinada a alguien muy cercano a su persona, habida cuenta de lo íntimo del texto en un sitio no visible de la imagen.

tanto porque el dibujo de las guedejas frecuentemente es más estático y comedido en su caída (a diferencia de Salvador, que suele presentar guedejas muy ondulantes que, incluso, se retraen sobre sí mismas y se entrelazan) como por el propio detallismo de las mismas, donde no se preocupa tanto en tallar numerosas líneas de pelo –algo de regusto neoclásico que sí ejerce su abuelo y su padre– sino en presentar unos volúmenes contundentes de cariz pictórico –es decir, le preocupa más la forma que el detalle al respecto-⁴⁷.



Fig. 3: Antonio Gutiérrez de León, a) *Dolorosa*, b) *Virgen del Socorro*, c) *Dolorosa*, d) *Dolorosa*, e) *Virgen de la Soledad*, f) *Dolorosa*, g) *Dolorosa*, h) *Dolorosa*; 1856, 1858, 1862, 1865, 1875, 1878 y 1880; colección de Carlos Moreno Porras, parroquia de San Felipe Neri de Málaga, parroquia de Ntra. Del Carmen de Benalmádena Costa, colección particular, Casa Hermandad de la Soledad de San Pablo de Málaga, colección particular, colección de José Luis Quesada Mejías y Casa Hermandad del Santo Sepulcro de Málaga. Foto: el autor, Francisco Navarro y José Manuel Cosano Cejas.

⁴⁷ A nuestro parecer, la construcción de la zona orbital, la proporción alargada de la cabeza y la forma de dibujar y tallar las cabelleras son las tres características más propias y diferenciadoras en Antonio con respecto a su abuelo Salvador. Además, por supuesto, la estética academicista es mucho más palpable en sus creaciones que en la de sus familiares precursores, todavía herederos plenos del barroco clasicista.

Por supuesto, como obras plenamente embebidas en los postulados academicistas son técnicamente exquisitas y depuradas en su formalidad y acabados, pero se muestran poco convincentes en lo sentimental, con expresiones alejadas y frías que no terminan de seducir por cuanto retratan un cliché —el del dolor y abatimiento—. No obstante, sí debemos advertir cierto intento de Antonio por crear una comunicación directa con el espectador que, en algunas de sus creaciones, está más conseguida.



Fig. 4: Antonio Gutiérrez de León (atrib.), a) *Virgen de las Lágrimas*, b) *Virgen de la Soledad*, c) *Dolorosa*, d) *Dolorosa*, e) *Dolorosa*, f) *Dolorosa*, g) *Virgen del Desconsuelo*, h) *Virgen de las Penas*; 1856-1891; colección particular, iglesia del Santo Cristo de la Salud de Málaga, catedral de Málaga, Museo del Monasterio de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid, parroquia del Stmo. Corpus Christi de Málaga, colección particular, colección particular y parroquia de Santa María la Coronada de San Roque. Foto: el autor.

Como estas piezas, localizamos en sendas colecciones particulares y en algunos templos, dolorosas de vestir, de busto o completas, que se pueden atribuir fehacientemente a la mano de Antonio, por cuanto se adhieren técnica, formal y estéticamente a las imágenes documentadas vistas, adscribiéndose, igualmente, a los dos modelos femeninos comentados. Así tenemos: una

pequeña dolorosa en terracota de busto, advocada como de las *Lágrimas* en colección particular en Ceuta y que se parece enormemente a la dolorosa autógrafa fechada en 1856, ya vista; a la académica *Virgen de la Soledad* venerada en una urna en la iglesia del Santo Cristo de la Salud de Málaga⁴⁸, otra *Dolorosa* de tamaño natural en una urna presente en la capilla de Santa Bárbara de la catedral de Málaga⁴⁹, muy parecida esta a la firmada en 1862 de Benalmádena; una pequeña *Dolorosa* de cuerpo entero en el Museo del Monasterio de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid; otra pequeñísima *Dolorosa* que se sitúa a los pies de un crucificado, guardados ambos en una urna en la parroquia del Stmo. Corpus Christi de Pedregalejo de Málaga y otra de tamaño natural y de busto en una colección particular. Terminamos la relación con tres dolorosas más: una advocada como *Desconsuelo* y en colección particular⁵⁰, la *Virgen de las Penas*, titular de la Hermandad de la Veracruz de San Roque (Cádiz) -siendo ambas muy parecidas entre sí y con la dolorosa firmada en 1880- (Fig. 4) y una última, prácticamente una miniatura (mide unos 30 cm) de medio busto de talla completa que, como la *Virgen de la Soledad* de 1867, puede entenderse como un ejemplo de historicismo academicista tomando como referencia al escultor barroco por excelencia en Málaga: Pedro de Mena (Fig. 5). La misma es muy parecida a la *Virgen del Socorro* de la Archicofradía de la Sangre, por lo que quizás fuera realizada entre 1858 y 1860.

48 Ya atribuida por Gorgoglione Retana, *op. cit.*, pp. 68-69.

49 Ya atribuida por PALOMO CRUZ, A. J., *La catedral de Málaga*, Málaga, Almuzara, 2020, pp. 158-159.

50 La misma había sido atribuida por Flores Matute a Salvador Gutiérrez de León ("La producción sacra del escultor malagueño Salvador Gutiérrez de León... *op. cit.*, p. 169). A vista de las imágenes de Antonio que aquí presentamos, incluida la que se encuentra firmada en 1880, muy parecida a esta, nosotros la adscribimos a la producción de este último.



Fig. 5 Antonio Gutiérrez de León (atrib.), *Dolorosa*, 1858-1860, colección particular.

Foto: Luis Manuel Gómez Pozo.



Fig. 6: Antonio Gutiérrez de León (atrib.), *Virgen gloriosa*, 1850-1880, colección particular.

Foto: el autor.

Tras la gran cantidad de dolorosas presentadas⁵¹, una última imagen de la Virgen localizamos en una colección particular, la cual le atribuimos a Antonio, pero en este caso, es interesante de reseñar por su excepcionalidad iconográfica dentro de la producción de este escultor, ya que es una imagen de gloria, de pequeño tamaño y realizada en madera -si bien, documentalmente teníamos constancia de la realización de imágenes marianas de estos tipos iconográficos gloriosos: recuérdese, por ejemplo, la *Virgen de los Ángeles* que presentó en una exposición del Liceo de Málaga en 1874-. Llamativo resulta el cómo parece que se aprovechó un busto, quizás previamente realizado (nótese los casetones en la cintura, huellas de haber estado erguida sobre los cuatro palos de un candelero), incorporándole, de una forma un poco rudimentaria, dos piernas con la anatomía simulada para otorgarle cierto *contrapposto* y verismo a la figura (fig. 6).



Fig. 7: Antonio Gutiérrez de León, *Cristo Muerto*, 1889, colección particular. Foto: el autor.

51 Tenemos constancia de dos más, pero por desgracia no hemos conseguido contactar con sus propietarios, desconociendo cual es su situación ahora mismo. Una de ellas salió publicada en una desaparecida revista sevillana llamada *El Catálogo Cofrade*, en un artículo titulado “Un camarín sevillano dedicado a la Virgen de los Dolores” y firmado por Fermina Crespo. En el mismo se explica que dicha imagen perteneció a los malagueños marqueses de Premio Real. La otra es la conocida como *Virgen de los Ángeles*, propiedad del conocido artista Ángel Garó, que llegó a estar expuesta en una capilla callejera en su domicilio frente al teatro Cervantes de Málaga. Ambas se muestran muy parecidas a la *Virgen del Socorro* de la Archicofradía de la Sangre, fechada en 1858, si bien la de los *Ángeles* se encuentra mirando al cielo (y también en un estado precario de conservación, con repintes evidentes).

Por último, finalizamos esta relación de nuevas obras con la presentación de tres imágenes cristíferas, igualmente inéditas y de gran interés por cuanto no se le conocían obras de este personaje a Antonio. Para empezar, tenemos un busto en altorrelieve de *Cristo muerto*, realizado en terracota policromada, presente en una colección particular y que se encuentra autógrafo en el hombro derecho con la fecha: “A. G. de León 1889” (Fig. 7). En este caso, parece un retrato del natural levemente idealizado, ya que la pieza no presenta apenas los grafismos propios de la familia León, siendo más un ejercicio técnico que quizás, incluso, sirviera de modelo para sus clases en la escuela de San Telmo.



Fig. 8: Antonio Gutiérrez de León (atrib.), *Cristo atado a la columna*, 1860-1880, Museo carmelita conventual del Santo Ángel, Sevilla. Foto: el autor.

Por otro lado, en el Museo carmelita conventual del Santo Ángel de Sevilla, encontramos una pequeña terracota policromada de un *Cristo atado a la columna*⁵² (fig. 8) que puede atribuirse, sin ambages, a la labor de Antonio, teniendo en cuenta los característicos grafismos que presenta. El mismo bebe, tipológicamente, de una de las grandes devociones de Málaga en la época: el Santo Cristo de la Salud, patrón de dicha ciudad, si bien lo toma como referencia, no como copia servil, realizando un parecido *contrapposto* que el de la manierista imagen devocional, pero a la inversa. Igualmente, y a su vez, esta pieza secunda la forma de trabajar la anatomía y los paños de sus familiares - su abuelo Salvador y su padre Rafael-, con lo cual, cabe la posibilidad de que

⁵² Nuestro agradecimiento desde aquí al padre fray Juan Dobado Fernández O.C.D, prior del convento sevillano y director del referido museo, por todas las facilidades otorgadas a la hora de poder estudiar y fotografiar detenida y debidamente esta escultura.

esta imagen fuera producto de un molde heredado previo, si bien Antonio luego personalizaría la pieza, como puede comprobarse, sobre todo, en la testa y el rostro. La policromía, asimismo, es herencia directa de la que aplicaba su abuelo Salvador en las diversas esculturas de Cristo que realizó a lo largo de su vida, caracterizada por una piel muy blanquecina con numerosas veladuras amoratadas, donde destaca el pómulo izquierdo duramente golpeado.



Fig. 9: Antonio Gutiérrez de León (atrib.) y Pedro de Mena y Medrano, Comparativa entre el *Crucificado expirante* y el *Cristo de la Buena Muerte*, ca. 1883 y ca. 1660, parroquia de la Inmaculada Concepción y parroquia de Santo Domingo y San Carlos, Dúrcal y Málaga. Foto: el autor y Archivo de David Varea.

Finalmente, en posesión de la hermandad de Jesús Nazareno de Dúrcal (Granada) localizamos un pequeño *Crucificado expirante* tallado en madera y policromado que la referida cofradía adquirió de un particular malagueño. Si bien sigue un modelo de su abuelo Salvador –pensamos, por ejemplo, en el *Cristo de la Expiración* de Priego (Córdoba)- tanto la cabeza -con la particular forma de realizar los ojos trapezoidales- como la anatomía del cuerpo, que se aleja totalmente de la habitual en Salvador –en su caso: más ruda, con un torso potente cuyo arco costal destaca sobremanera y donde el paño de pureza tiene

un característico dibujo que siempre repite, en el cual los volúmenes se encuentran realizados con forma aristada- nos hacen atribuir con seguridad esta imagen a la labor de Antonio. Y es que la susodicha anatomía y su paño de pureza están claramente inspirados en la del redescubierto Cristo de la Buena Muerte de Pedro de Mena que el propio Antonio restaurara en 1883, si bien en este caso presenta la composición a la inversa del famoso crucificado (Fig. 9). En efecto, podemos comprobar como el modelado del torso se inspira anatómicamente en el referente de Mena, así como el modelado de las manos o el dibujo de la pureza, sujeta por un cordel que permite vislumbrar parte de la pierna derecha completamente. Hasta la encarnadura se aleja de lo practicado en imágenes cristíferas por su antecesor, Salvador -y seguramente por Antonio mismo: compárese todo lo dicho, con respecto al *Atado a la columna* presentado anteriormente-, para acercarse al concepto visto en el Cristo de la Buena Muerte pues, si mientras las policromías de dichas imágenes presentan más sangre, amoratados y las señales de los latigazos por todo el cuerpo en líneas pares, la encarnadura de este Crucificado expirante se encuentra prácticamente limpia de sangre y morados. Ante esto, concluimos que esta pequeña escultura tuvo que ser realizada en el mismo año de 1883 o poco después, tras la oportunidad que le supuso a Antonio poder estudiar e interiorizar el crucificado de Mena que, por lo demás, se convirtió rápidamente en todo un símbolo en la ciudad.

Debemos terminar toda esta relación de obras de Antonio con las que refiere su hijo en una carta enviada a Narciso Díaz de Escovar, las cuales están desgraciadamente desaparecidas, pero reflejan bien el trabajo que el escultor realizó también para instituciones eclesiásticas de la ciudad y la provincia y no únicamente particulares. En la susodicha misiva, Rafael asegura que Antonio: “[...] trabajó mucho para innumerables particulares, pueblos y cofradías de Málaga. Recuerdo los arcángeles de San Agustín y otras (obras) en San Juan y la Merced”⁵³. Los arcángeles seguramente fueran lampararios mientras que las obras de él en la Merced bien pueden ser la comentada *Virgen del Socorro* que regaló a la Archicofradía de la Sangre en 1858 y una *María Magdalena* y *San Juan Evangelista* destinados a acompañarla en el templo y el trono, realizados en 1879 y 1880 respectivamente⁵⁴ (fig. 10). De las obras que hubieron de

53 AMACPM, *Carta de Rafael Gutiérrez de León...*, Caja s/n-Orden 168(34). Temboury también asevera, en una nota sobre las pérdidas sufridas en la iglesia de San Agustín y su valor aproximado, que entre las mismas había “obras de Gutiérrez de León” (Archivo Temboury, “iglesia de San Agustín”, nota mecanografiada, s/n).

54 La imagen de la Magdalena fue un regalo del hermano Manuel García Guerbos “que a sus expensas la había hecho tallar al citado Gutiérrez de León y según consta en Acta de Cabildo de 3 de septiembre de 1879 la había donado con el objeto de completar el grupo con las efigies de la Hermanidad”. Esto es porque, previamente, ya existía un San Juan Evangelista en la susodicha entidad,

exhibirse en San Juan, nada sabemos, pues apenas quedaron testimonios gráficos de las obras que allí se veneraban tras su destrucción en 1831 y, ciertamente, de las que existen dichos testimonios, no encontramos imágenes que pudieran ser adscritas, si no a Antonio, sí a su familia.



Fig. 10: Antonio Gutiérrez de León, Grupo escultórico del Cristo de la Sangre (mayormente desaparecido): *Virgen del Socorro*, *Santa María Magdalena* y *San Juan Evangelista*, 1858, 1879 y 1880, iglesia conventual de la Merced (desaparecida). Foto: Archivo de la Archicofradía de la Sangre de Málaga.

realizado en 1818, que sería sustituido por el de Antonio en 1880 (SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *El alma de la Madera...* op. cit., p. 214).

4. CONCLUSIONES

En este estudio hemos podido construir una biografía más o menos completa de Antonio Gutiérrez de León, que siendo paradójicamente el escultor de la saga más conocido por el público general –debido a sus creaciones religiosas de carácter procesional–, a la vez era el más desconocido biográficamente hablando, en parte debido a que fue el único de su familia que Andrés Llordén no referenció en su importante libro *Escultores y entalladores malagueños*. Así, hemos determinado la fecha de su nacimiento, de su matrimonio y el de sus hijos, de los cuales las dos mujeres (Araceli y Dolores) eran totalmente desconocidas. De paso, también hemos podido establecer la fecha correcta del fallecimiento de su padre Rafael. Igualmente hemos podido cerciorarnos de que mantuvo la tradición familiar de ser feligrés de la parroquia de los Mártires y conocer que tuvo al menos dos residencias: en calle San Telmo y en Calle (o Plaza) San Francisco.

En cuanto a su producción conservada, era muy desconocida, pues al margen de las obras procesionales que se encontraban documentadas o se le atribuían, muchas de las piezas que aquí presentamos por primera vez se localizan en sendas colecciones particulares o en iglesias y/o museos de fuera de Málaga capital. Debido a un intenso y largo estudio de campo hemos podido localizar hasta siete obras documentadas inéditas, conservadas y fechadas en distintos años que se añaden a las tres dolorosas documentadas –e igualmente conservadas– que ya se conocían. Gracias a tener una visión global de la producción segura y cierta de Antonio, hemos podido atribuir con certeza otras tantas imágenes igualmente inéditas, mayormente dolorosas, pero también una Virgen de gloria, un Cristo atado a la columna y un interesante crucificado que bebe de la corriente historicista menoide que el propio Antonio cultivaría en algunas ocasiones. Con esta gran cantidad de obras seguras tenemos no solo una visión más completa de su particular poética, sino que hemos podido comprobar la repetición de una serie de grafismos propios en el hacer de Antonio que permite diferenciar de mejor forma su obra de la de sus predecesores: su abuelo Salvador y su padre Rafael.

Ha servido, pues, este estudio, para delimitar más fehaciente y cercanamente la personalidad artística de Antonio, sus particularidades estéticas y grafismos propios y una nada desdeñable producción que apuntala el reconocimiento social que tuvo en su momento, sabido hasta la fecha, pero no lo suficientemente acreditado debido a las poquísimas obras conservadas y documentadas que se le conocían. Esperamos, pues, que futuras investigaciones puedan acrecentar este primer estudio, tanto por descubrir nuevas piezas documentadas

como por matizar y/o aseverar con mayor certeza y seguridad ciertas atribuciones del obrador familiar que, en la actualidad, se encuentran en conflicto.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO, *Catálogo de la exposición retrospectiva celebrada por el Liceo de Málaga en el mes de junio de 1874*, Málaga, imprenta de Rubio y Cano, 1874.
- AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA, *Catálogo de la exposición artística, industrial y agrícola, inaugurada en 8 de septiembre de 1880*, Málaga, imprenta de Juan Giral Martí, 1880.
- CARVAJAL-HUÉ, J., *Boletín de la Sociedad Económica de Amigos del País de Málaga*, Málaga, nº 31 y 32, año 3º, imprenta del Correo de Andalucía, 1863, pp. 97-128.
- DÍAZ DE ESCOVAR, N. y DÍAZ SERRANO, J., *Efemérides de Málaga y su provincia*, Málaga, imprenta de La Unión Mercantil, 1915.
- FLORES MATUTE, F. J., “Los escultores malagueños Mateo Gutiérrez Muñiz y Diego Gutiérrez Toro. Nuevos datos y atribuciones”, *Ucoarte, Revista de Teoría e Historia del Arte*, nº 10, 2021, pp. 155-176. DOI: <https://doi.org/10.21071/ucoarte.v10i.13583>
- FLORES MATUTE, F. J., “La producción sacra del escultor malagueño Salvador Gutiérrez de León (1777-1838)”, *De Arte*, nº 20, 2021, pp. 163-178. DOI: <https://doi.org/10.21071/ucoarte.v10i.13583>
- FLORES MATUTE, F. J., “La producción religiosa del escultor malagueño Salvador Gutiérrez de León (1777-1838) en la provincia de Cádiz y la ciudad de Ceuta”, *Ucoarte, Revista de Teoría e Historia del Arte*, nº 11, 2022, pp. 98-122. DOI: <https://doi.org/10.21071/ucoarte.v11i.15079>
- GORGOGNONE RETANA, E., “Nuevas aportaciones a la producción religiosa de los Gutiérrez de León. Una dinastía de escultores en la Málaga del s. XIX”, *Revista Eviterna*, nº 16, 2024, pp. 57-73. DOI: <https://doi.org/10.24310/re.16.2024.19837>
- GUILLÉN ROBLES, F., *Historia de Málaga y su provincia*, Málaga, imprenta de Rubio y Cano, sucesores de Martínez y Aguilar, 1874.
- LUQUE MARTÍN, C., *Crónica de las fiestas celebradas en la ciudad de Málaga, desde el 18 al 31 de agosto de 1887, con motivo del IV centenario de su gloriosa reconquista por los Reyes Católicos, D. Fernando y Dña. Isabel, y la adquisición de la milagrosa imagen de su patrona, la Santísima Virgen de la Victoria*, Málaga, tipografía de Poch y Creixell, 1888.

- LLORDÉN, A., *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico-documental (siglos XV-XIX)*, Ávila, Ediciones del Real Monasterio de El Escorial, 1960.
- MATEO AVILÉS, E., “El redescubrimiento de Mena en Málaga a fines del s. XIX”, en MORALES FOLGUERAS, J. M. (coord.), *Pedro de Mena y su época, simposio nacional*, Málaga, gráficas Urania, 1990, pp. 87-98.
- MORALES FOLGUERAS, J. M., “Antonio Gutiérrez de León y el Triunfo de la Inmaculada de la plaza de Capuchinos de Málaga”, *Boletín de Arte*, nº 46, 2024, pp. 179-184. DOI: <https://doi.org/10.24310/ba.46.2024.19225>
- OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del s. XIX*, Madrid, imprenta de Moreno y Rojas, 1883-1884.
- PALOMO CRUZ, A. J., *La catedral de Málaga*, Málaga, Almuzara, 2020.
- PAZOS BERNAL, M. A., *La Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga en el siglo XIX*, Málaga, Ed. Bobastro, 1987.
- ROMER, *The Rhone, the Darro and the Guadalquivir. A summer ramble in 1842*, Londres, imprenta de Richard Bentley, 1843, vol. 1.
- ROMERO TORRES, J. L., *Los barroos malagueños*, Málaga, Unicaja, 1993.
- ROMERO TORRES, J. L., *La escultura del Barroco*, Málaga, Prensa malagueña, 2011.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *El alma de la Madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, Hermandad de Ntro. Padre Jesús del Santo Suplicio, Stmo. Cristo de los Milagros y María Stma. de la Amargura, 1996.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *La voz de las estatuas. Escultura, arte público y paisajes urbanos de Málaga*, Málaga, servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2005.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. y RAMÍREZ GONZÁLEZ, S. (2023), *La impronta de una familia. Los Asensio de la Cerda, escultores en la Málaga del siglo XVIII*, Málaga, Fundación Málaga, 2023.
- SAURET GUERRERO, T., “El revival Pedro de Mena en la Málaga del siglo XIX”, en MORALES FOLGUERAS, J. M. (coord.), *Pedro de Mena y su época, simposio nacional*, Málaga, gráficas Urania, 1989, pp. 99-121.

Francisco Jesús Flores Matute

Investigador independiente
<https://orcid.org/0000-0002-1667-6481>
fjfloresmatute@hotmail.com



EL ESCULTOR SANTIAGO ALMELA (MADRID, 1909-CIUDAD DE MÉXICO, 1977): UNA TRAYECTORIA OLVIDADA

THE SCULPTOR SANTIAGO ALMELA (MADRID, 1909-MEXICO CITY, 1977): A FORGOTTEN CAREER

VÍCTOR GUERRERO SERRANO
Universidad Complutense de Madrid

Recibido: 16/04/2025 / Aceptado: 18/09/2025

RESUMEN

Santiago Almela destacó en el panorama escultórico madrileño de los años treinta por su apuesta decidida por una figuración moderna, influida por las corrientes renovadoras europeas del momento. Aunque su obra obtuvo cierta visibilidad en su tiempo, su posterior exilio en México y la desaparición física de sus esculturas han contribuido a su actual desconocimiento. Este artículo propone una reconstrucción crítica de su trayectoria artística, centrada en su participación en diversas exposiciones, en especial sus individuales en el Salón del Heraldo de Madrid (1933) y el Círculo de Bellas Artes (1935), y en la recepción que tuvo en la prensa especializada. Se incluye también una aproximación contextual a su etapa mexicana, escasamente documentada pero decisiva en la progresiva desaparición de su figura.

Palabras clave: Santiago Almela; escultura española contemporánea; retorno al orden; art déco; realismo mágico.

ABSTRACT

Santiago Almela stood out in the Madrid sculptural scene of the 1930s for his firm commitment to a modern figuration influenced by the European avant-garde movements of the time. Although his work gained some visibility during his lifetime, his later exile in Mexico and the physical disappearance of his sculptures have contributed to his current obscurity. This article offers a critical reconstruction of his artistic career, focusing on his participation in various exhibitions, especially his solo shows at the Salón del Heraldo in Madrid (1933) and the Círculo de Bellas Artes (1935, and on the reception of his work in the specialized press. It also includes a contextual approach to his Mexican period, which, although scarcely documented, played a decisive role in the gradual fading of his figure.

Keywords: Santiago Almela; contemporary Spanish sculpture; return to order; art déco; magic realism.

1. INTRODUCCIÓN: UNA NECESARIA RECUPERACIÓN PARA LA HISTORIA DE LA ESCULTURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Durante los últimos cuarenta años, los estudios sobre arte español han centrado parte de sus investigaciones en la evolución seguida por parte de nuestra escultura del primer tercio del siglo XX, destacando especialmente los trabajos de Josefina Alix Trueba¹. Con ellos se ha venido a rellenar un vacío historiográfico que nos ha permitido tener una visión más rigurosa de cuál fue el desarrollo de la estatuaría figurativa moderna en nuestro país. Asimismo, y pese a que todos estos estudios han propiciado la recuperación de numerosos artistas, consideramos que otros muchos han recibido una atención menor que ha imposibilitado que su producción sea justamente valorada y reconocida dentro del relato historiográfico contemporáneo.

Este es el caso del protagonista de este artículo, el escultor Santiago Almela Soler (1909-1977), cuya obra gozó en su momento de una relativa repercusión crítica y que, sin embargo, en la actualidad es escasamente conocida tanto por el gran público como por los especialistas en la materia. Excepuando las

1 ALIX TRUEBA, J., *Escultura española 1900/1936*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1985; ALIX TRUEBA, J., *Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900-1936*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2001 y FERNÁNDEZ APARICIO, C. (com.), *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*, Alzuza, Fundación Jorge Oteiza, 2010.

menciones que de su trayectoria hacen Juan Manuel Bonet² y Moisés Bazán de Huerta³ en sus respectivos trabajos, no se había realizado hasta este momento una investigación monográfica dedicada al artista.

Por ello, el principal objetivo que nos marcamos con este artículo es realizar una reconstrucción de su trayectoria artística, la cual hemos podido estudiar gracias a la recopilación y análisis de diversas fuentes primarias, principalmente hemerográficas, fotográficas y documentales. Conviene destacar que ha resultado fundamental para este estudio la consulta de las fotografías⁴ de sus obras publicadas en prensa y catálogos, ya que, debido a la desaparición física de las mismas, nos ha permitido poder analizar detenidamente algunas de sus principales esculturas realizadas en aquellas décadas.

Junto con este objetivo principal, nos proponemos resaltar cómo su obra se inserta y se nutre de toda esa oleada de “realismos de nuevo cuño” que proliferaron por países como Francia, Italia y Alemania, corrientes que, con toda probabilidad, conoció a través de la recepción que la escultura extranjera tuvo en la prensa gráfica editada en la capital española. En esta línea de análisis, dedicaremos una parte sustancial del artículo al estudio de las obras que hemos logrado documentar del artista, estableciendo vínculos formales y conceptuales con las realizadas por escultores contemporáneos, tanto del contexto español como del ámbito internacional. Con ello se pretende poner de manifiesto su papel, junto a otros autores, como una de las figuras clave en el desarrollo y creación de una figuración escultórica plenamente moderna.

2 En su *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936)*, Juan Manuel Bonet se limita a mencionar el nombre de Santiago Almela como uno de los artistas firmantes del manifiesto de la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos, inscribiéndolo, eso sí, en el realismo renovador: BONET, J.M., *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 28.

3 Moisés Bazán Huerta incidía en su artículo en la necesidad de que su figura recibiera una mayor atención por parte de la historiografía especializada: “Por su sintético y personal tratamiento llaman la atención las dos obras de Santiago Almela reproducidas en el Catálogo de la Nacional de 1932. Conocemos escasos datos de este escultor por recuperar”: BAZÁN DE HUERTA, M., “La escultura en Madrid en los años 30 y 40”, en LASAOSA SUSÍN, R. (ed.), *Momentos y contextos. Escultura de Ribagorza en el siglo XX. VII Lux Ripacurtiae*, Graus, Huesca, 2003, p. 70.

4 Para este trabajo se ha realizado una selección de las fotografías de mayor calidad disponibles. No se han incluido reproducciones de obras como *El Presidiario* o *¡Qué fría!* debido a que las imágenes conservadas presentan una calidad deficiente que impide su adecuada publicación.

2. PRIMEROS PASOS: FORMACIÓN EN LA ESCUELA CERÁMICA DE MADRID Y EXPOSICIÓN EN EL SALÓN DE AMIGOS DEL ARTE (1921-1929)

Santiago Almela Soler⁵ nace en Madrid el 26 de julio de 1909. Era hijo de Juan Almela Meliá, hijastro de Pablo Iglesias Posse, lo que le convertía en nieto político del fundador del Partido Socialista Obrero Español. Desde muy joven, según relata su padre en su libro *Pablo Iglesias al servicio del pueblo: rasgos de su vida íntima*, su abuelo trató de inculcar a sus nietos el amor por el arte y la belleza plástica. Esto explicaría la temprana inclinación de Santiago hacia la escultura:

“Reflejo del amor que sentía Iglesias hacia las obras de arte era el cuidado con el que guardaba los buenos grabados que en los periódicos y revistas [...] reproducían cuadros o esculturas de mérito, láminas que en mi juventud me reservaba y que, años después, destinaba a sus nietos para despertar y cultivar en ellos la afición a la belleza”⁶.

Entre 1921-1923 Santiago ingresa, junto con su hermano Pablo, en la Escuela de Cerámica⁷, fundada en 1911 por el crítico de arte y pedagogo Francisco Alcántara, estrechamente vinculado con el ideario de la Institución Libre de Enseñanza. Allí se seguía un método alternativo al académico⁸ en el que se enseñaba tanto a manejar el torno y el horno cerámico como el dibujo, la pintura al aire libre, el modelado y la talla directa. Las clases estaban dirigidas principalmente a hijos de familias humildes, a quienes se ofrecía matrícula gratuita y todo el material necesario para la práctica artística.

Durante sus años como estudiante (1921-1926), fue testigo directo de cómo en Madrid habían ido introduciéndose y difundiéndose los diversos movimientos de la vanguardia artística a través de la celebración de varias exposiciones

5 Para todo lo referente a la biografía del escultor, véase: Almela Soler, Santiago - Fundación Pablo Iglesias (fpabloiglesias.es) [Consulta: 1/03/2024].

6 ALMELA MELIÁ, J., *Pablo Iglesias al servicio del pueblo: rasgos de su vida íntima*, Madrid, Javier Morata Editor, 1926, p. 127.

7 Para un estudio actualizado de la historia de la Escuela de Cerámica de Madrid: ANASAGASTI LOZANO, I., *La escuela de cerámica de Madrid (1911-2011)*, Madrid, Comunidad de Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2011. Pese a que no se conserva el expediente académico de Santiago, los alumnos de la Escuela Cerámica de Madrid solían ingresar a la edad de 12-14 años, por lo que barajamos la posibilidad de que comenzara sus estudios en las fechas señaladas.

8 Este modelo de enseñanza progresista puede ponerse en relación con las Escuelas de Pintura al Aire Libre, potenciadas desde 1909 en México por el pintor Alfredo Ramos Martínez: GONZÁLEZ MATUTE, L., *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, Ciudad de México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987.

pictóricas importantes⁹, entre las que podemos destacar: Exposición de Pintores Íntegros (1915), Exposiciones Planistas de Celso Lagar (1917-1918) y Vibracionistas de Rafael Barradas (1918-1920). Todas estas muestras, que no dejaron de ser actuaciones individuales, comenzaron a tomar un sentido colectivo cuando algunos de estos artistas pasan a formar parte activa del Ultraísmo¹⁰ (1918-1922), primer movimiento organizado de vanguardia en España que perseguía una renovación profunda de la cultura española, hasta ese momento muy desconectada de lo que se estaba haciendo en el resto de Europa.

Sin embargo, el impulso ultraísta comenzó a decaer con la llegada del llamado “retorno al orden”¹¹, que tuvo una acogida entusiasta en nuestro país. En una ciudad como Madrid, donde las propuestas de vanguardia habían llegado tarde, muchos artistas jóvenes, -entre ellos Santiago Almela-, vieron en estas nuevas figuraciones¹² procedentes de Francia, Italia y Alemania una oportunidad para conciliar tradición y modernidad en sus respectivas obras.

Es importante señalar que, a diferencia de la pintura, las nuevas tendencias escultóricas no tuvieron una presencia destacada en las exposiciones madrileñas. Del mismo modo, fueron escasos los artículos en revistas ilustradas dedicados a escultores cubistas o futuristas, por lo que el conocimiento que pudiera tener de estas corrientes sería muy limitado. Por el contrario, algunos medios- como el semanario *España* o la revista *La Esfera*-, dirigidas en su sección de crítica artística¹³ por Juan de la Encina y José Francés, apostaron desde el

9 Para un análisis pormenorizado de la introducción de las vanguardias artísticas en la capital, consúltense: GARCÍA, I., *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid*, Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2004 y GARCÍA, I., *La máquina castiza: 110 años de futurismo en España*, Madrid, Museo de Arte Contemporáneo, 2019.

10 BONET, J.M., *El ultraísmo y las artes plásticas*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1997.

11 “Fue ésta una situación que en España se produjo con menos escollos que la asimilación de las vanguardias “formalmente más radicales” dada su “aparente” proximidad a los recursos empleados por la figuración tradicional. Ello suscitó una interesante paradoja, pues los artistas españoles se incorporaban con facilidad a ese “retorno al orden”, sin que lo que irónicamente llamaríamos “el desorden” hubiese tenido una presencia excesiva en los años anteriores”: BRIHUEGA, J., “El latido de la modernidad”, en GARCÍA MENÉNDEZ, et al. (coord.), *Modernidad latente. Vanguardistas y renovadores en la figuración española (1920-1970)*. Colección Telefónica [catálogo de exposición], Málaga, Museo Carmen Thyssen, 16 marzo-8 septiembre 2024, p. 20.

12 Para un estudio actualizado de las nuevas figuraciones surgidas en el arte español de la década de los años veinte y treinta del siglo XX, véase: GARCÍA MENÉNDEZ, B. y GIL, A. (com.), *Realismos. Nuevas Figuraciones en el Arte Español entre 1918-1936* [catálogo de exposición], Málaga, Museo Carmen Thyssen, 5 abril-4 septiembre 2022.

13 Para un análisis exhaustivo de la crítica de arte española de aquellas décadas: HENARES, I. y CAPARRÓS, L. (ed.), *La crítica de arte en España (1830-1936)*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2008.

principio por difundir el trabajo de escultores¹⁴ franceses e italianos interesados en modernizar la escultura desde una perspectiva que, sin romper con la figuración, daba primacía al volumen y la masa sobre el argumento narrativo.

Es en este entorno donde Santiago comienza su trayectoria artística. La primera referencia documental¹⁵ sobre él es su participación, en julio de 1926, en una exposición de alumnos de la Escuela celebrada en el Salón del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Poco después los hermanos Almela finalizan sus estudios y fundan una pequeña fábrica de cerámica en la que van creando numerosas piezas, que acaban exponiendo en noviembre de 1929 en el Salón de la Sociedad de Amigos del Arte, ubicado en el Palacio de Bibliotecas y Museos. En la muestra, que contó con una notable repercusión crítica¹⁶, exhibieron, además de reproducciones de obras de Emiliano Barral¹⁷ como su *Cabeza de Pablo Iglesias*, otras obras de su propia invención como el relieve *Alegoría del trabajo agrícola*, que destaca por su marcada estilización volumétrica, característica que explotará en su producción artística posterior.

14 DE LA ENCINA, J., "Figuras contemporáneas. Aristide Maillol", *España*, Madrid, 18-10-1918, pp. 11-12; FRANCÉS, J., "Los grandes escultores modernos. Emilio Bourdelle", *La Esfera*, Madrid, 27-9-1919, pp. 9-11 y FRANCÉS, J., "Artistas contemporáneos. El escultor Francesco Messina", *La Esfera*, Madrid, 29-10-1927, pp. 16-17.

15 FRANCÉS, J., "Vida artística. La Escuela de cerámica", *La Esfera*, Madrid, 10-7-1926, pp. 36-37.

16 MARQUINA, R., "Notas de Arte. Los ceramistas Almela", *Atlántico*, Madrid, 5-12-1929, pp. 66-68 y LAGO, S., "En los Amigos del Arte. Cerámicas y retratos", *La Esfera*, Madrid, 7-12-1929, pp. 12-13. Precisamos que no nos detendremos a analizar las obras expuestas, puesto que el tema del artículo se centra en su faceta como escultor

17 Artista con quien mantenía un estrecho vínculo, tanto en el ámbito artístico, por su interés compartido en la renovación de la escultura, como en el ideológico, al coincidir en su militancia socialista. Cabe destacar que Emiliano Barral se distinguió como el escultor que logró fijar una imagen canónica del fundador del PSOE, Pablo Iglesias, a través de la realización de dos monumentos orientados a su glorificación: el Mausoleo del Cementerio Civil de Madrid y el, desgraciadamente, desaparecido Monumento del Parque del Oeste: SANTAMARÍA, J.M., *Emiliano Barral*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1986, pp. 35-36 y GUERRERO SERRANO, V., "Emiliano Barral-Pablo Iglesias. Análisis del mausoleo erigido en su memoria", *Ars longa: Cuadernos de arte*, Universidad de Valencia, N.º 31, 2022, pp. 237-247.

3. INICIOS COMO ESCULTOR: FIRMANTE DEL MANIFIESTO DE LA AGAP Y PARTICIPACIÓN EN EXPOSICIONES COLECTIVAS (1930-1932)

Un año después decide volcarse plenamente en su labor como escultor¹⁸. Presenta su obra *Torero* en el Salón permanente del Círculo de Bellas Artes, primera pieza suya de la que tenemos constancia documental, aunque lamentablemente no se conserve ninguna fotografía. Sin embargo, su impacto sí quedó registrado en la crónica de Criado y Romero en el *Heraldo de Madrid*, donde elogia su originalidad y capacidad para generar debate entre los jóvenes artistas del momento:

“Santiago Almela reúne todas las noches, ante la original obra que exhibe, a un gran número de admiradores. Junto a su escultura discuten a diario esos artistas jóvenes que están revolucionando el ambiente de las exposiciones madrileñas con su entusiasmo por las nuevas formas de ver la vida a través de lo plástico”¹⁹.

El 29 de abril de 1931, en plena efervescencia tras la proclamación de la II República²⁰, un grupo de veintisiete artistas, entre los que se encuentra Santiago Almela, firman el *Manifiesto dirigido a la opinión pública y poderes oficiales*. Con este gesto recogían el impulso de modernización iniciado por la Sociedad de Artistas Ibéricos²¹ (1925) y los Salones de Independientes²² del *Heraldo de Madrid* (1929-1930), y se constituían como Agrupación Gremial de Artistas Plásticos (AGAP), con el firme propósito de transformar profundamente la vida artística de la capital española²³.

18 Aunque no se conserva testimonio documental sobre el motivo por el que decidió dedicarse a la escultura, es razonable suponer que su formación en la Escuela de Cerámica de Madrid- donde se enseñaban técnicas como el modelado y la talla directa-, pudo influir en su creciente interés por este lenguaje artístico, que quizá percibió como una vía con mayores posibilidades plásticas y más acorde con su espíritu moderno.

19 CRIADO Y ROMERO, E., “¡Exposiciones! ¡Exposiciones!”, *Heraldo de Madrid*, 16-9-1930, p. 16.

20 BRIHUEGA, J., “Vasos comunicantes: la estrategia política de la Segunda República en las artes plásticas (1931-1936)”, *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, Université de Provence, N.º 53, 2019, pp. 97-104.

21 BRIHUEGA, J. y LOMBA, C. (com.), *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el Arte Español de 1925*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995 y PÉREZ SEGURA, J., *Arte Moderno, vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2003.

22 GARCÍA, I., “Agrupaciones modernas de arte. Huellas y rastros”, en BONET, J.M.; GARCÍA, I. y PÉREZ SEGURA, J. (coord.), *Rafael Botí y el arte independiente en España (1925-1936)*, Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2006, pp. 36-45.

23 “Queremos y nos organizamos en Agrupación Gremial de Artistas Plásticos, y hacemos un llamamiento a la opinión y a los artistas, con la seguridad de ser secundados en nuestros propósitos. Lucharemos contra todo lo que signifique arbitrariedad y daremos, en la medida que nos permitan nuestras

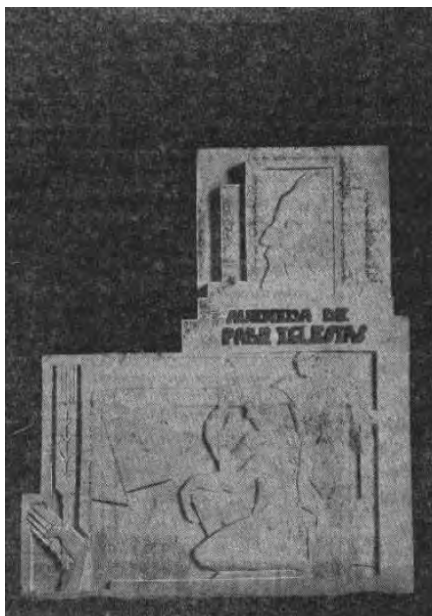


Fig. 1. Santiago Almela, *Lápida de Pablo Iglesias*, 1931, paradero desconocido.

Fotografía: *El Socialista*, 8-9-1931.

En septiembre de ese mismo año, *El Socialista*²⁴ publica una fotografía de la segunda obra escultórica documentada del artista: una placa conmemorativa (Fig. 1) dedicada a su abuelo, Pablo Iglesias, prevista para instalarse en la avenida homónima madrileña. Compuesta por dos cuerpos²⁵, en la parte superior destaca el busto del líder socialista, representado de perfil y con formas esquemáticas que evocan la rigidez compositiva de los relieves egipcios. Esta obra debe entenderse en el marco del proceso de mitificación laica²⁶, que, tras su fallecimiento en 1925, convirtió a Iglesias en un símbolo del socialismo español. La autoría de Almela, nieto del homenajeado, añade al encargo una carga afectiva que trasciende la política y muestra el inicio de un camino escultórico

fuerzas, un sentido amplio y renovador a la vida artística nacional”: VV.AA., “Vida artística. Manifiesto dirigido a la opinión pública y poderes oficiales”, *La Tierra*, Madrid, 29-4-1931, p. 4.

24 ANÓNIMO, “Una lápida de Pablo Iglesias”, *El Socialista*, Madrid, 8-9-1931, p. 1.

25 Cabe destacar que, debido a la poca calidad de la fotografía, resulta muy difícil discernir el tema representado en el cuerpo inferior.

26 PÉREZ LEDESMA, M., “¿Pablo Iglesias santo? La mitificación de un líder socialista”, *Antrophos: boletín de información y documentación*, 1985, N.º 45-47, pp. 171-175.

donde ya aparece una depuración formal que desarrollará con más libertad en sus próximas obras.



Fig. 2. Santiago Almela, *Maternidad*, 1932, escayola, paradero desconocido.
Fotografía: Catálogo Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932.



Fig. 3. Santiago Almela, *Sin título*, 1932, escayola, paradero desconocido.
Fotografía: Catálogo Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932.

Al año siguiente, participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932²⁷ con dos esculturas: *Maternidad* (Fig. 2), que representa a una niña con su muñeco de trapo y, *Sin título* (Fig. 3), un grupo familiar formado por padre, madre e hijo. Ambas destacan por su simplificación formal y un marcado primitivismo, resultado de la talla directa sobre yeso. Estas obras comparten con

27 Pese al cierto aperturismo que tuvieron los certámenes oficiales durante la II República, destacando la intervención de Manuel Abril como jurado de admisión de la Exposición Nacional de 1932, siguieron sin ser premiadas con medalla las obras de escultores que buscaban una mayor modernidad en sus respectivos lenguajes, como es el caso de *Bañistas*, de José Planes, y las obras reseñadas de Santiago Almela. Para un análisis exhaustivo de las Exposiciones Nacionales: CAPARRÓS MASEGOSA, L., *Fomento artístico y sociedad liberal. Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1917-1936)*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2015.

las de otros escultores modernos²⁸- como Emiliano Barral, Francisco Pérez Mateo, José Planes, Eduardo Díaz Yepes y Cristino Mallo-, una clara búsqueda de síntesis volumétrica y un verismo sobrio, influido por el realismo mágico alemán, ampliamente difundido en España tras la traducción del célebre ensayo de Franz Roh, editado por la Revista de Occidente en 1927. Como bien ha señalado Juan Manuel Bonet²⁹, esta estética dejó una huella perceptible en escultores como Ángel Ferrant, Francisco Pérez Mateo, Josep Granyer o Martí Llauredó, cuyas obras muestran claros paralelismos con las de Santiago Almela, quien podría inscribirse perfectamente dentro de esta misma corriente.

Pese a que sus esculturas no recibieron una importante atención por parte de la prensa³⁰, sí que gozaron del beneplácito del habitual crítico de *El Socialista*, Emiliano Aguilera, quien ve en las mismas un perfecto ejemplo de obras que destacan por su tendencia hacia la búsqueda de una mayor modernidad y síntesis formal:

“Entre esa juventud rebelde y vocinglera [...] que por fin interviene en las contiendas artísticas organizadas por el Estado [...] destaca un muchacho que después de hacer muy bellas cerámicas, talla la piedra con un sentido de modernidad tan sorprendente como fructífero, porque las definiciones que logra a golpes de escoplo y mazo ofrecen volúmenes, aspectos y acentos de una gratísima y sencilla emotividad que capta rápidamente nuestra simpatía”³¹.

Ese mismo año, participa también en el XII Salón de Otoño con dos obras más: *Niña que está así* (Fig. 4), una figura femenina desnuda, reducida a sus volúmenes esenciales, y muy próxima al estilo de su compañero de la AGAP,

28 Todos los escultores referidos fueron miembros firmantes del Manifiesto de la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos. Tras la publicación del mismo, se reagruparon bajo el nombre de Federación de las Artes, realizando dos exposiciones colectivas en mayo y noviembre del mismo año en el Palacio de Bibliotecas y Museos y el Salón del Ateneo, que contaron con una resonancia muy pobre, siendo escasos los críticos que dedicaron su atención a las mismas. Señalaremos que en ninguna de ellas participó Santiago Almela, ya que en aquellos momentos se encontraba plenamente inmerso en iniciar su andadura artística.

29 BONET, J.M., “A propósito de algunos adeptos españoles del Realismo Mágico”, en PAZ, M. (com.), *Realismo Mágico. Franz Roh y la pintura europea 1917-1936* [catálogo de exposición], Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2 de diciembre de 1997-1 de febrero de 1998, pp. 65-73.

30 Más allá de la dialéctica entre realismo antiacadémico y clasicismo moderno, que fueron los principales modelos estéticos pregonados por la crítica, hay que destacar que, pese a que ésta nunca vio con malos ojos toda la serie de nuevas figuraciones surgidas en el periodo de entreguerras, sí que mostró ciertos recelos con respecto hacia esa tendencia encaminada hacia una mayor estilización de volúmenes, puesto que excedía los límites marcados por el canon escultórico. Esta es la razón que pudiera explicar, según nuestra opinión, la limitada fortuna crítica que tuvieron las obras de Santiago Almela.

31 AGUILERA, E., “Notas de Arte. Santiago Almela en la Exposición Nacional”, *El Socialista*, Madrid, 26-5-1932, p. 4.

Eduardo Díaz Yepes³²; y *El Presidiario*³³, que representa a un hombre encorvado por la tristeza y el encierro, símbolo de la condición carcelaria.



Fig. 4. Santiago Almela, *Niña que está así*, 1932, escayola, paradero desconocido.
Fotografía: *Ahora*, 16-11-1932.

4. EXPOSICIONES EN EL SALÓN DEL HERALDO DE MADRID Y DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES (1933-1935): DISCRETA FORTUNA CRÍTICA

El 16 de marzo de 1933, Santiago Almela inaugura³⁴ su primera exposición individual en el Salón del *Heraldo de Madrid*. Al acto asistieron destacadas figuras del medio artístico y literario de la capital, entre ellas Emiliano Barral, José Planes y Federico García Lorca. Según la documentación consultada, presentó nueve obras, talladas en yeso y cemento, y caracterizadas por una

32 Por estas mismas fechas, en noviembre de 1932, inaugura una exposición individual en el Salón del Círculo de Bellas Artes, en la que presenta una serie de figuras humanas reducidas a volúmenes muy esquemáticos, que muy probablemente pudo conocer Almela de primera mano.

33 Puede visualizarse una fotografía de la obra en: *Blanco y Negro*, Madrid, 23-10-1932, p. 129.

34 ANÓNIMO, “Correo de las Artes. Salón “Heraldo de Madrid”. Se inaugura la Exposición de esculturas de Almela Soler”, *Heraldo de Madrid*, 17-3-1933, p. 2.

marcada depuración sintética. Entre ellas destacan, *Chico en los caballitos del Tío Vivo* (Fig. 5) en la que prosigue con la temática asociada a la vida infantil³⁵ y *Clown* (Fig. 6), pieza que representa un tema asociado a la cultura popular de aquellas décadas, en este caso el mundo relativo a la vida circense, y que se muestra muy cercana a los postulados del *art déco*³⁶, que tuvo una notable difusión en España a partir de la segunda mitad de los años veinte³⁷.



Fig. 5. Santiago Almela, *Chico en los caballitos del Tío Vivo*, 1933, escayola, paradero desconocido. Fotografía: *Blanco y Negro*, 8-10-1933.



Fig. 6. Santiago Almela, *Clown*, 1933, escayola, paradero desconocido. Fotografía: *Gaceta de Bellas Artes*, junio 1935.

35 Piezas que pueden ponerse en relación con una serie de obras de José Planes, en las que también dedica su atención al mundo infantil, entre ellas, *Niña con perro* y *Niño con triciclo*, las cuales expuso el escultor murciano en el Salón de Otoño de 1931, y que es muy probable que pudiera visualizar nuestro artista.

36 En particular, su obra *Clown*, construida en torno a volúmenes y planos muy sintéticos, puede ponerse en relación con la producción escultórica de Chana Orloff, una de las principales artistas adscritas a la estética del *art déco*, la cual tuvo cierta resonancia en la prensa madrileña: ABRIL, M. "Grandes artistas modernos. Chana Orloff, gran escultora", *La Nación*, Madrid, 13-7-1927, p. 10.

37 A partir de 1925, hay que destacar la irrupción que tuvo el *art déco*, siendo uno de los estilos que mayor influencia ejerció entre nuestros jóvenes artistas plásticos, ya que les permitía realizar un tipo de estatuaria, en la que, sin renunciar a la figuración, apostaban por la construcción de piezas de una mayor síntesis formal, en las que todavía están presentes algunas conquistas formales del arte de vanguardia. Para un estudio aproximado del influjo del *art déco* en la escultura española, véase PÉREZ ROJAS, J., *Art Deco en España*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 400-416.

A pesar del interés formal y temático de las obras, la muestra tuvo una escasa repercusión crítica. Sólo se conservan dos artículos que la comentan, firmados por Emiliano Aguilera³⁸ y José María Marañón. Ambos coinciden en valorar el carácter renovador de las piezas, subrayando su tendencia al esquematismo y la simplificación de formas, que resalta los volúmenes esenciales de las figuras:

“En todas las obras se aprecia un sólido dominio del oficio, alegre complacencia en vencer la rudeza del material, manifiesta en su predilección por el yeso tallado, de tan ingrato manejo, y por el empleo del cemento; gran equilibrio de masas y volúmenes y un vislumbre de color en el juego de luces y sombras, por ejemplo, en “Guiñol”, animado en su tonalidad gris uniforme por un recuerdo de la época en la que Almela fue ceramista”³⁹.

Dos meses después, presenta la escultura *¡Qué fría!* al Concurso Nacional de Escultura⁴⁰, que en esa edición se dedicó al desnudo femenino, con destino al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Aunque no obtuvo ninguno de los premios- otorgados a Vicente Beltrán por *Alegoría de la música* (primer premio) y a Cristino Mallo por *Desnudo con pez* (segundo premio)-, la obra de Almela alcanzó cierta notoriedad, ya que su fotografía fue reproducida en varios medios informativos⁴¹.

Al año siguiente, en mayo de 1934, participa nuevamente en la Exposición Nacional de Bellas Artes con la obra *Marinero-Clown* (Fig. 7), en la que retomaba la temática circense. Sin embargo, la pieza fue rechazada por el jurado de admisión, lo que pone de manifiesto el conservadurismo aún imperante en los certámenes oficiales, pese a los intentos de modernización vistos en ediciones anteriores. El diario *Luz* denunció el hecho en una nota anónima que decía:

“No creemos que sean demasiadas las obras de importancia rechazadas en las Exposiciones Nacionales. Pero esta que aquí reproducimos, a reserva de volver en un artículo sobre la cuestión general sobre lo que se admite y lo que se rechaza, no solo no es rechazable, sino que, por el contrario, me parece una obra superior

38 AGUILERA, E., “Notas de Arte. Un escultor muy de hoy: Santiago Almela”, *El Socialista*, Madrid, 28-3-1933, p. 4.

39 MARAÑÓN, J.M., “Salón de “Heraldo de Madrid”. Esculturas de Santiago Almela”, *Heraldo de Madrid*, 4-4-1933, p. 10.

40 CAPARRÓS MASEGOSA, L., *Arte e Instituciones. Concursos Nacionales de Escultura, Grabado, Arte Decorativo, Arquitectura y Pintura (1922-1936)*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2020, pp. 241-243.

41 Puede visualizarse una fotografía de la obra en: *Heraldo de Madrid*, 5-6-1933, p. 16.

a no pocas y excelente en la interpretación, escultóricamente limpia, del marinero-clown, síntesis de borracheras y hurras”⁴².

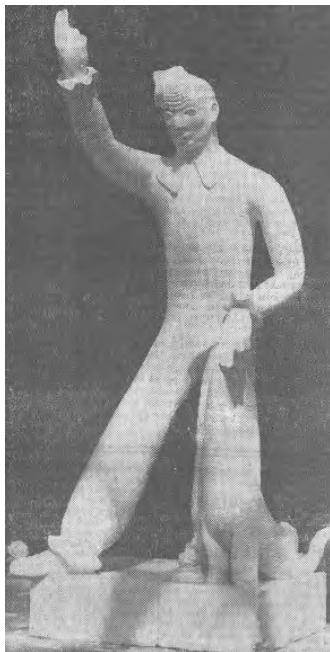


Fig. 7. Santiago Almela, *Marinero-Clown*, 1934, paradero desconocido.
Fotografía: *La Libertad*, 18-5-1934.

Finalmente, acaba exponiendo la obra en el XIV Salón de Otoño celebrado entre los meses de octubre y noviembre. Pese a tratarse de una de las esculturas de mayor interés del certamen, su recepción crítica fue escasa y, en los pocos testimonios conservados se perciben valoraciones dispares. Mientras que Mateo La Sagra⁴³ elogia su fuerza expresiva y sentido compositivo, Gil Fillol, en las páginas de *Ahora*, muestra ciertas reservas ante su estilo, que, por su

42 ANÓNIMO, “Escultura de Almela rechazada por el jurado de admisión de la Exposición Nacional de Bellas Artes”, *Luz*, Madrid, 22-6-1934, p. 5.

43 En este sentido opinaba el crítico del diario *La Tierra*, quien, además de elogiar la obra de Almela como una de las esculturas más logradas de los últimos años, lamentaba la penosa soledad en la que se encontraba expuesta en el Salón de Otoño: “¿Qué hace, por ejemplo, en el Salón de Otoño el magnífico Payaso de Almela? Esta escultura es una de las obras más graciosas que se han hecho entre nosotros en estos últimos años: sentido justo de arquitectura, valor exacto de su dimensión en el espacio, y fuerza, verdadera fuerza expresiva. ¿Qué hace esta escultura de Almela aquí? Muerta de tristeza, por verse tan sola, está”: LA SAGRA, M., “De arte. En el Salón de Otoño”, *La Tierra*, Madrid, 29-10-1934, p.8.

tendencia a la estilización formal, desbordaba los márgenes del canon tradicional, instando al escultor a reorientar su producción hacia cauces más clásicos:

“Joven escultor lleno de alientos nuevos, que aún se obstina en seguir las rutas trilladas del expresionismo. No le faltan a Almela condiciones, ni buena fe, ni sinceridad. Su escultura “*Marinero-clown*”, es un figurón sarcástico, animado de esa vida tragicómica que literariamente se atribuye a los hombres de trapo de los circos. Yo espero todavía que Santiago Almela acabe por descubrirse y definirse. Hay en él calidad de escultor, y sin abandonar del todo sus tendencias modernas, nos brindará la obra completa, despreocupada y emotiva que tenemos derecho a pedir a su constancia, laboriosidad y a su entusiasmo”⁴⁴.

Un año más tarde, el 3 de febrero de 1935 solicita que se le conceda una beca como pensionado a París y Roma por la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, lo que pone de manifiesto el interés del artista por conocer de primera mano las nuevas tendencias escultóricas surgidas en Francia e Italia, especialmente aquellas figuraciones asociadas al *art déco* y el realismo mágico. Sin embargo, su solicitud fue rechazada, una decisión que, como otras a lo largo de su carrera, evidenciaba la falta de apoyo institucional hacia su obra, demasiado alejada del gusto oficial por su marcada depuración formal⁴⁵.

A pesar de estos contratiempos, el 9 de abril de ese mismo año inaugura su segunda exposición individual, esta vez en el Salón del Círculo de Bellas Artes, donde presentó un total de once esculturas. Entre ellas, destacaban, además del ya comentado *Marinero-clown* (Fig. 8), *Una condena*, de características formales y temáticas similares a su anterior obra, *El presidiario*, y el *Niño Gurriatito* (Fig. 9), en la que prosigue con su interés por representar la ingenuidad y espontaneidad asociadas al universo infantil. En estas tres obras puede observarse cómo Almela mantiene su tendencia a la simplificación estructural y a la síntesis de volúmenes, rasgos que definen con claridad su lenguaje escultórico personal.

44 GIL FILLOL, L., “El XIV Salón de Otoño”, *Ahora*, Madrid, 31-10-1934, p. 14.

45 Archivo Junta de Ampliación de Estudios, Fundación Residencia de Estudiantes de Madrid. Expediente JAE/5-207. El expediente completo puede visualizarse en el siguiente enlace web: Santiago Almela Soler / Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (edaddeplata.org) [Consulta: 13/03/2024].



Fig. 8. Santiago Almela posando junto a su *Marinero-Clown* en la exposición del Círculo de Bellas Artes, 1935. Fotografía: Fondo Martín Santos Yubero, Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.



Fig. 9. Santiago Almela, *El niño Gurriatito*, escayola, paradero desconocido. Fotografía: *Blanco y Negro*, 7-4-1935.

Aunque tampoco esta muestra contó con una gran atención mediática⁴⁶, si obtuvo una recepción algo más favorable⁴⁷, con cuatro artículos monográficos dedicados. Entre ellos, destaca el de Manuel Abril en *Blanco y Negro*, quien señala que, aunque la obra de Almela se sitúa en un punto de equilibrio entre academicismo y vanguardia, no dejaba de causar desconcierto entre el público, lo que dificultaba enormemente su comercialización, especialmente en un contexto artístico todavía reacio a aceptar propuestas que se apartasen del gusto tradicional:

46 MARAÑÓN, J.M., “Crónica de exposiciones. S. Almela-Usabal-J. J. Morera”, *Heraldo de Madrid*, 18-4-1935, p. 13 y AGUILERA, E., “Artistas de hoy: el escultor Santiago Almela”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, junio 1935, pp. 12-13.

47 “Por su fuerte espíritu de rebeldía, por la modernidad de su arte y por el entusiasmo que en su obra pone, Santiago Almela es una de las figuras artísticas más interesantes que hay en la actualidad en España. Once obras que expone en uno de los salones del Círculo de Bellas Artes demuestran este aserto. Santiago Almela lleva en su obra un hondo sentimiento de humanidad que rebosa en sus esculturas, jamás amaneradas, siempre ingenuas y espontáneas”: DE LEZAMA, A., “De Arte. Las esculturas de Santiago Almela”, *La Libertad*, Madrid, 23-4-1935, p. 5

“El escultor Almela es un artista juvenil y esforzado, que está luchando a brazo partido con la dificultad, no ya de hacer arte en la escultura, sino la de conseguir que el público aficionado [...] ayude a vivir a este chico a cambio de que el muchacho les dé un poco de barro hecho belleza. Para ello, el joven Almela ha escogido el camino más difícil: a más de dedicarse a la escultura, que es arte no barato, se dedica a una clase de escultura que desconcierta a las gentes. Sin embargo, en las esculturas de Almela no hay nada raro ni propuestamente exótico. Lejos de ello, se puede muy bien decir que este muchacho ocupa en el arte una posición intermedia de equilibrio, en la que, sin incurrir en lo sobado, no incurre tampoco en lo raro [...] Las obras de Almela están más que muchas otras, en el justo medio del gusto de las gentes; no siendo obras académicas, no son obras tampoco que hayan de escandalizar forzosamente”⁴⁸.

5. ESTALLIDO DE LA GUERRA CIVIL: LUCHA A FAVOR DE LA II REPÚBLICA Y POSTERIOR EXILIO A MÉXICO (1936-1977)

A partir de marzo de 1936, logra cierta estabilidad económica al obtener una plaza como profesor en la Escuela de Artes y Oficios⁴⁹. Este empleo, aunque le permitió poder llevar una vida más desahogada, probablemente le restó tiempo para su producción escultórica, lo que explicaría su escasa participación en exposiciones individuales o colectivas durante ese periodo. La única excepción fue el Concurso Nacional de ese mismo año, que proponía la realización de una escultura en mármol blanco, o vaciado en yeso, destinada a un jardín público. Aunque su obra no fue premiada y no se conserva ninguna imagen de la misma, sabemos por Emiliano Aguilera que presentó una pieza titulada *Niña saltando a la comba*, revelando el interés persistente del artista por la temática infantil.

“Santiago Almela sigue siendo el escultor plausiblemente inquieto, que acierta unas veces y otras se equivoca, como corresponde a los afanes que guían su labor [...] Concretamente, en su “*Niña saltando a la comba*” hay un noble empeño y gratísimo humor; aciertos y equivocaciones, alegría fecunda y falta de indispensables informes”⁵⁰.

48 ABRIL, M., “Rumbos, Exposiciones y Artistas. Dos exposiciones, ocho expositores”, *Blanco y Negro*, Madrid, 7-4-1935, pp. 71-72.

49 Asimismo, también compaginaba este trabajo con el de director técnico de cerámica artística de la Fábrica “Almela Hermanos”, activa desde 1925 hasta 1936. Añadir que no hemos podido hallar en el Boletín Oficial del Estado (Gaceta de Madrid) el nombramiento de Santiago Almela como profesor de la Escuela de Artes y Oficios. Esta información consta en su expediente 2164 del Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles (SERE), conservado en el Archivo de la Fundación Pablo Iglesias.

50 AGUILERA, E., “Notas de Arte. El Concurso Nacional de Escultura”, *El Socialista*, Madrid, 5-7-1936, p. 2.

Con el estallido de la Guerra Civil, se mantiene fiel a sus ideales socialistas⁵¹ y apoyó activamente al gobierno de la II República. Se integró en el servicio de información militar como agente de segunda clase en la Dirección General de Seguridad. Además, según reportaje publicado en *Crónica*, formó parte activa de la sección artística de Altavoz del Frente, dirigida por el pintor y dibujante Ramón Puyol:

“Puyol dirige. Pero con él trabajan en esta sección de Altavoz del Frente otros interesantes artistas, como los pintores Mateos, Pedraza Ostos y Pelegrín; los escultores Gastelu Macho, José Antonio, Almela- un nieto de Pablo Iglesias- y Barajas; el ceramista Martín Mansilla, el escenógrafo Izarra, el esmaltista Chéché, los cartelistas y dibujantes Moyano, Manolo Prieto, Tomás Sánchez”⁵².

No obstante, no se ha podido confirmar su participación en alguna de las exposiciones organizadas por este colectivo. Tampoco se ha conservado ninguna obra escultórica realizada por él durante la contienda. Cabe suponer que, como otros artistas del momento, pudo colaborar en trabajos asociados a un realismo de corte propagandista⁵³. Un ejemplo posible es el bajorrelieve, *Ante todo, ganar la guerra*, reproducido en el artículo de *Crónica*, que muestra a dos milicianos de perfil, armados y en actitud de defensa frente al avance franquista.

Ante el inminente triunfo del bando sublevado, Santiago Almela, como cientos de miles de republicanos, cruzó la frontera por Barcelona a comienzos de 1939. Fue internado con su familia en el campo de concentración de *Château de Giverzac*⁵⁴, en la comuna de Domme (Dordoña). Allí, como en otros campos franceses, los refugiados españoles sufrieron condiciones humillantes y vejatorias.

Para hacer frente a esta situación, el gobierno republicano en el exilio creó dos organismos clave⁵⁵: el Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles (SERE) y la Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles (JARE). Estas entidades resultaron fundamentales para liberar a muchos compatriotas de los

51 Además de su vinculación como nieto del fundador del PSOE, añadir que Ingresó en la Juventud Socialista de Madrid en junio de 1930 y en la Agrupación Socialista de Madrid en agosto de 1937.

52 ROMERO CUESTA, J., “Cómo realizan su labor de agitación los artistas de Altavoz del Frente”, *Crónica*, Madrid, 21-2-1937, p. 9.

53 ESCUDERO GRUBER, I., “La necesidad de representar lo verdadero: el realismo bélico en la Guerra Civil española”, en ARCE OLIVA, E.C., et. al. (coord.), *Simposio Reflexiones sobre el gusto*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2012, pp. 445-460.

54 Información recogida de los expedientes 2164, 2163 y 2162 del SERE, correspondientes a Santiago, Pablo y Juan Almela Soler, Archivo Fundación Pablo Iglesias.

55 Para un estudio pormenorizado de los organismos de ayuda a los republicanos españoles en México, consúltese: VELÁZQUEZ HERNÁNDEZ, A., *La otra cara del exilio. Los organismos de ayuda a los republicanos españoles en México*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Salamanca, 2012.

campos y organizar su traslado a diferentes países de acogida, siendo México uno de los principales destinos⁵⁶.

Almela fue incluido en los listados del SERE gracias a una petición expresa de la Comisión Ejecutiva del PSOE. El 1 de mayo de 1939 recibió la orden de trasladarse con su familia a Perpiñán, donde serían clasificados para su embarque rumbo a México. Un día después ingresaron en el campo de Barcarès, del que salieron el 24 de mayo para embarcar en el puerto de Sète en el buque *Sinaia*. A bordo viajaban 1.599 pasajeros, entre ellos numerosas personalidades del mundo artístico⁵⁷ e intelectual republicano, como los pintores Aurelio Arteta, José Bardasano y Francesc-Camps Ribera, o los poetas Pedro Garfias y Juan Rejano. Tras una travesía de veintiún días, arribaron al puerto de Veracruz⁵⁸ el 13 de junio de 1939.

La familia se instaló temporalmente en Xalapa. Allí, Santiago y su hermano Pablo montaron un taller junto al pintor Francesc Camps-Ribera, con la intención de organizar una exposición⁵⁹ patrocinada por el gobernador del Estado, Casas Alemán. Aunque no se ha podido documentar si esta muestra llegó a celebrarse, el proyecto revela el deseo de Almela por retomar su carrera artística, interrumpida en gran parte por la guerra.

A mediados de 1940 se trasladó a Ciudad de México. Comenzó a trabajar como ceramista en la fábrica de mosaicos Cruz Azul, pero, con el paso del tiempo y ante la falta de oportunidades- según testimonio de su sobrino nieto Luis Chapital-, abandonó progresivamente la escultura. Se dedicó a distintos oficios, entre ellos, agente de ventas en una empresa textil. Permaneció en la capital mexicana hasta su fallecimiento en 1977, a los 68 años. Su trayectoria,

56 FAGEN, P., *Transterrados y Ciudadanos. Los Republicanos Españoles en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

57 CABAÑAS BRAVO, M., “Arte transterrado, trasplantado o exiliado: la maleta de los artistas españoles de 1939 que también se naturalizó mexicana”, en HORZ, E. (ed.), *Colección Kaluz*. Ciudad de México, Horz Asociados, 2018, pp. 289-375.

58 Para los escasos datos recopilados sobre su vida de exiliado en México, ha sido imprescindible la consulta del ya referido expediente 2164 del SERE, conservado en la Fundación Pablo Iglesias y el expediente N.º 28, caja 12/02694 de la JARE, conservado en el Archivo General de la Administración. Asimismo, también han sido de enorme utilidad las diversas entrevistas telefónicas mantenidas con Luis Chapital Almela, sobrino nieto del escultor. Desde aquí agradecemos su amabilidad y su disposición para con esta investigación.

59 POLANCO JACOME, C., “Tres refugiados preparan su exposición”, *Jueves de Excelsior*, Ciudad de México, 11-9-1939. En el margen inferior izquierdo, aparece nuestro escultor posando junto a un busto del Gobernador del Estado, Casas Alemán, siendo ésta la última obra salida de su mano de la que tenemos constancia documental.

marcada por la precariedad del exilio y la desaparición total de su obra, cayó en el más absoluto olvido.

6. CONCLUSIÓN

Desde sus años de formación, Santiago Almela fue testigo directo de la irrupción en España de nuevas corrientes figurativas que él asumió como una oportunidad para conectar su obra con la modernidad. Como hemos visto, durante la década de 1930 fue uno de los escultores más activos en Madrid en esa búsqueda de una figuración renovada, influida por las poéticas del retorno al orden, especialmente el *art déco* y el realismo mágico. Ambos lenguajes, como se ha evidenciado a lo largo del estudio, fueron asimilados de forma coherente dentro de su estilo personal.

Asimismo, su producción, al igual que la de muchos artistas vinculados a círculos independientes, tuvo una repercusión limitada, lo que pone de relieve las enormes dificultades que enfrentaban quienes intentaban renovar profundamente el lenguaje escultórico de su tiempo. A pesar de haber realizado dos exposiciones individuales, en el Salón del Heraldo de Madrid (1933) y en el Círculo de Bellas Artes, su apuesta por una escultura moderna, depurada y esencial, se distanciaba de un gusto dominante fuertemente anclado en un conservadurismo estético que seguía privilegiando formas plásticas de corte más tradicional.

A todo ello se sumó su condición de exiliado y la desaparición total de su obra, realizada en materiales frágiles como la escayola y el cemento, que han impedido que se conserven en la actualidad. Esta doble circunstancia ha dificultado enormemente el conocimiento de su trayectoria y ha contribuido a su injusto olvido historiográfico. Este trabajo pretende, por tanto, recuperar su nombre y situarlo en el lugar que, por méritos propios, creemos que merece dentro de la historia de la escultura contemporánea española.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRIL, M., “Grandes artistas modernos. Chana Orloff, gran escultora”, *La Nación*, Madrid, 13-7-1927, p. 10.
- ABRIL, M., “Rumbos, Exposiciones y Artistas. Dos exposiciones, ocho expositores”, *Blanco y Negro*, Madrid, 7-4-1935, pp. 71-72.

- AGUILERA, E., “Notas de Arte. Santiago Almela en la Exposición Nacional”, *El Socialista*, Madrid, 26-5-1932, p. 4.
- AGUILERA, E., “Notas de Arte. Un escultor muy de hoy: Santiago Almela”, *El Socialista*, Madrid, 28-3-1933, p. 4.
- AGUILERA, E., “Artistas de hoy: el escultor Santiago Almela”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 6-1935, pp. 12-13.
- AGUILERA, E., “Notas de Arte. El Concurso Nacional de Escultura”, *El Socialista*, Madrid, 5-7-1936, p. 2.
- ALIX TRUEBA, J., *Escultura española 1900/1936*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1985.
- ALIX TRUEBA, J., *Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900-1936*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2001.
- ALMELA MELIÁ, J., *Pablo Iglesias al servicio del pueblo: rasgos de su vida íntima*, Madrid, Javier Morata Editor, 1926.
- ANASAGASTI LOZANO, I., *La escuela de cerámica de Madrid (1911-2011)*, Madrid, Comunidad de Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2011.
- ANÓNIMO, “Una lápida de Pablo Iglesias”, *El Socialista*, Madrid, 8-9-1931, p. 1.
- ANÓNIMO, “Correo de las Artes. Salón “Heraldo de Madrid”. Se inaugura la Exposición de esculturas de Almela Soler”, *Heraldo de Madrid*, 17-3-1933, p. 2.
- ANÓNIMO, “Escultura de Almela rechazada por el jurado de admisión de la Exposición Nacional de Bellas Artes”, *Luz*, Madrid, 22-6-1934, p. 5.
- BAZÁN DE HUERTA, M., “La escultura en Madrid en los años 30 y 40”, en LASAOSA SUSÍN, R. (ed.), *Momentos y contextos. Escultura de Ribagorza en el siglo XX. VII Lux Ripacurtiae*, Graus, Huesca, 2003.
- BONET, J.M., *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- BONET, J.M., *El ultraísmo y las artes plásticas*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1997.
- BONET, J. M., “A propósito de algunos adeptos españoles del Realismo Mágico”, en PAZ, M. (com.), *Realismo Mágico. Franz Roh y la pintura europea 1917-1936* [catálogo de exposición], Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2 de diciembre de 1997-1 de febrero de 1998.
- BRIHUEGA, J. y LOMBA, C. (com.), *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el Arte Español de 1925*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

- BRIHUEGA, J., “Vasos comunicantes: la estrategia política de la Segunda República en las artes plásticas (1931-1936)”, *Bulletin d’Histoire Contemporaine de l’Espagne*, Université de Provence, Nº 53, 2019, pp. 97-104.
- BRIHUEGA, J., “El latido de la modernidad”, en GARCÍA MENÉNDEZ, et al. (coord.), *Modernidad latente. Vanguardistas y renovadores en la figuración española (1920-1970)*. Colección Telefónica [catálogo de exposición], Málaga, Museo Carmen Thyssen, 16 marzo-8 septiembre 2024.
- CABAÑAS BRAVO, M., “Arte transterrado, trasplantado o exiliado: la maleta de los artistas españoles de 1939 que también se naturalizó mexicana”, en HORZ, E. (ed.), *Colección Kaluz*. Ciudad de México, Horz Asociados, 2018, pp. 289-375.
- CAPARRÓS MASEGOSA, L., *Fomento artístico y sociedad liberal. Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1917-1936)*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2015.
- CAPARRÓS MASEGOSA, L., *Arte e Instituciones. Concursos Nacionales de Escultura, Grabado, Arte Decorativo, Arquitectura y Pintura (1922-1936)*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2020.
- CRIADO Y ROMERO, E., “¡Exposiciones! ¡Exposiciones!”, *Heraldo de Madrid*, 16-9-1930, p. 16.
- DE LA ENCINA, J., “Figuras contemporáneas. Aristide Maillol”, *España*, Madrid, 18-10-1918.
- DE LEZAMA, A., “De Arte. Las esculturas de Santiago Almela”, *La Libertad*, Madrid, 23-4-1935, p. 5.
- ESCUADERO GRABER, I., “La necesidad de representar lo verdadero: el realismo bélico en la Guerra Civil española”, en ARCE OLIVA, E.C., et. al. (coord.), *Simposio Reflexiones sobre el gusto*, Diputación Provincial de Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2012.
- FAGEN, P., *Transterrados y Ciudadanos. Los Republicanos Españoles en México*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- FERNÁNDEZ APARICIO, C. (com.), *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*, Alzuza, Fundación Jorge Oteiza, 2010.
- FRANCÉS, J., “Los grandes escultores modernos. Emilio Bourdelle”, *La Esfera*, Madrid, 27-9-1919, pp. 9-11.
- FRANCÉS, J., “Vida artística. La Escuela de cerámica”, *La Esfera*, Madrid, 10-7-1926, pp. 36-37.
- FRANCÉS, J., “Artistas contemporáneos. El escultor Francesco Messina”, *La Esfera*, Madrid, 29-10-1927, pp. 16-17.
- GARCÍA MENÉNDEZ, B. y GIL, A. (com.), *Realismos. Nuevas Figuraciones en el Arte Español entre 1918-1936* [catálogo de exposición], Málaga, Museo Carmen Thyssen, 5 abril-4 septiembre 2022.

- GARCÍA, I., *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid*, Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2004.
- GARCÍA, I., “Agrupaciones modernas de arte. Huellas y rastros”, en BONET, J.M.; GARCÍA, I. y PÉREZ SEGURA, J. (coord.), *Rafael Botí y el arte independiente en España (1925-1936)*, Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2006.
- GARCÍA, I., *La máquina castiza: 110 años de futurismo en España*, Madrid, Museo de Arte Contemporáneo, 2019.
- GIL FILLOL, L., “El XIV Salón de Otoño”, *Ahora*, Madrid, 31-10-1934, p. 14.
- GONZÁLEZ MATUTE, L., *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, Ciudad de México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987.
- GUERRERO SERRANO, V., “Emiliano Barral-Pablo Iglesias. Análisis del mausoleo erigido en su memoria”, *Ars longa: Cuadernos de arte*, Universidad de Valencia, N.º 31, 2022, pp. 237-247.
- HENARES, I. y CAPARRÓS, L. (ed.), *La crítica de arte en España (1830-1936)*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2008.
- LA SAGRA, M., “De arte. En el Salón de Otoño”, *La Tierra*, Madrid, 29-10-1934, p.8.
- LAGO, S., “En los Amigos del Arte. Cerámicas y retratos”, *La Esfera*, Madrid, 7-12-1929, pp. 12-13.
- MARAÑÓN, J.M., “Crónica de exposiciones. S. Almela-Usabal-J. J. Morera”, *Heraldo de Madrid*, 18-4-1935, p. 13.
- MARAÑÓN, J.M., “Salón de “Heraldo de Madrid”. Esculturas de Santiago Almela”, *Heraldo de Madrid*, 4-4-1933, p. 10.
- MARQUINA, R., “Notas de Arte. Los ceramistas Almela”, *Atlántico*, Madrid, 5-12-1929, pp. 66-68.
- PERAL VEGA, E.J., “Altavoz del Frente. Una experiencia multidisciplinar durante la Guerra Civil española”, *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, Vol. 13, N.º 3, (2012), pp. 124-249.
- PÉREZ LEDESMA, M., “¿Pablo Iglesias santo? La mitificación de un líder socialista”, *Antrophos: boletín de información y documentación*, 1985, N.º 45-47, pp. 171-175.
- PÉREZ ROJAS, J., *Art Deco en España*, Madrid, Cátedra, 1990.
- PÉREZ SEGURA, J., *Arte Moderno, vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2003.

- POLANCO JACOME, C., “Tres refugiados preparan su exposición”, *Jueves de Excelsior*, Ciudad de México, 11-9-1937, p. 37.
- ROMERO CUESTA, J., “Cómo realizan su labor de agitación los artistas de Altavoz del Frente”, *Crónica*, Madrid, 21-2-1937, p. 9.
- SANTAMARÍA, J.M., *Emiliano Barral*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1986.
- VELÁZQUEZ HERNÁNDEZ, A., *La otra cara del exilio. Los organismos de ayuda a los republicanos españoles en México*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Salamanca, 2012.
- VV.AA., “Vida artística. Manifiesto dirigido a la opinión pública y poderes oficiales”, *La Tierra*, Madrid, 29-4-1931, p. 4.

Víctor Guerrero Serrano

Universidad Complutense de Madrid
<https://orcid.org/0000-0002-7279-7405>
vicgueser@gmail.com



**SOBRE EL DESAPARECIDO RETABLO MAYOR DEL
EREMITORIO DE NUESTRA SEÑORA DE BELÉN EN CÓRDOBA:
UNA OBRA DE LOS HERMANOS JUAN SANTIAGO
Y MANUEL PRIETO**

**ABOUT THE MISSING MAIN ALTARPIECE OF THE HERMITAGE
OF OUR LADY OF BETHLEHEM IN CÓRDOBA: A WORK BY THE
BROTHERS JUAN SANTIAGO AND MANUEL PRIETO**

JUAN LUQUE CARRILLO
Universidad de Córdoba

Recibido: 01/09/2025 / Aceptado: 19/11/2025

RESUMEN

En 1754 los ermitaños del Desierto de Nuestra Señora de Belén de Córdoba otorgaron una escritura de concierto para la realización del primitivo retablo mayor que presidió el presbiterio de la iglesia del eremitorio, y que fue destruido en 1836 tras la promulgación del Real Decreto que compendió la Desamortización de Mendizábal. Gracias a la localización de dicho contrato en los protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Córdoba, damos a conocer en el siguiente trabajo algunas noticias sobre su diseño, autoría, cronología exacta, descripción y otros detalles acerca de su estilo y trazas.

Palabras clave: Eremitorio de Nuestra Señora de Belén, Córdoba, siglo XVIII, retablo, hermanos Prieto.

ABSTRACT

In 1754 the hermits of the Desert of Our Lady of Bethlehem, in Córdoba, signed a contract for the construction of the original main altarpiece of the presbytery of the hermitage church, which was destroyed in 1836 after the promulgation of the Royal Decree that determined the Mendizábal confiscations. Thanks to the location of this contract in the Notarial Protocols of the Provincial Historical Archive of Córdoba, we present in the following work some information about this altarpiece, its author, exact chronology, description and other data about its style and design.

Keywords: Hermitage of Our Lady of bethlehem, Córdoba, 18th Century, altarpiece, Prieto brothers.

1. INTRODUCCIÓN

De la abundante nómina de escultores y retablistas activos en Córdoba durante la centuria del XVIII, la investigación va destacando cada vez más figuras de escaso alcance historiográfico cuyas trayectorias artísticas quedaron generalmente vinculadas a colaboraciones puntuales subcontratadas con otros maestros y artífices para grandes empresas artísticas¹. Contamos al respecto con ejemplos de gran relevancia, como Juan Jiménez, Fernando Luis Díaz Pacheco o los hermanos Juan Santiago y Manuel Prieto, artistas todos de mediados del siglo XVIII pendientes de abordar monográficamente y revisar sus perfiles y catálogos de obras. Ciertamente, estos maestros trabajaron en un momento de gran efervescencia y actividad artística en una Córdoba profundamente barroca, cuyas creaciones plásticas mutaron desde el punto de vista estilístico y evolucionaron formalmente hacia 1775 hasta configurar la corriente rococó, que años después se consolidaría en la ciudad hasta brillar con autenticidad por sus singularísimas aportaciones a los campos de la retablística y del camarín para imágenes devocionales².

Sobre los hermanos Prieto había un escaso número de referencias documentales, casi todas extraídas de los protocolos cordobeses por el archivero José de la Torre y del Cerro en el siglo pasado, además de algunas referencias

1 El presente artículo se ha elaborado en el marco del proyecto I+D “Tras la Frontera. Transformaciones socioeconómicas e institucionales en el sur del Reino de Córdoba”, ref. PID2023-150304NB-I00, financiado por la Agencia Estatal de Investigación (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades).

2 LUQUE CARRILLO, J., “Morfología del retablo barroco en Córdoba (España)”, *Boletín de Arte*, nº 26, 2024, pp. 1-10.

proporcionadas por la profesora María de los Ángeles Raya³. No obstante, más allá de las citas de estos dos autores, el conocimiento sobre Juan Santiago y Manuel Prieto es aún muy pobre, máxime si ponderamos el posible porcentaje de su obra conjunta tanto en la capital cordobesa, como probablemente en algunos de los pueblos y villas del antiguo reino⁴.

Con el presente trabajo, fruto de la revisión documental que estamos realizando desde hace años en el Archivo Histórico Provincial de Córdoba, centrada en entalladores y retablistas cordobeses de la Edad Moderna, pretendemos aportar nuevos datos sobre el interesante retablo -hoy desaparecido- que ejecutaron en 1754-1755 los mencionados hermanos Juan Santiago y Manuel Prieto, por encargo de la comunidad de ermitaños del Desierto de Nuestra Señora de Belén, en la sierra norte de la capital cordobesa. Analizaremos las condiciones de trabajo en que ejecutaron ambos artistas dicho retablo, según consta en la propia escritura notarial; su análisis formal e iconográfico y algunos otros detalles como el precio en que fue concertado, el tipo de madera específica y los plazos estipulados, logrando así documentar cada fase del proceso de creación artística y su contexto socio-histórico.

2. EL EREMITORIO DE NUESTRA SEÑORA DE BELÉN, UN BOSQUE PARA ANACORETAS EN LA SIERRA MORENA CORDOBESA

Desde la vuelta del cristianismo a Córdoba, con la entrada y Reconquista de Fernando III en 1236, puede hablarse de la existencia de ermitas en el antiguo reino de Córdoba, muchas de ellas agrupadas en torno a los vastos terrenos colindantes al Castillo de la Albaida, fundado en época andalusí en un imponente escenario natural dominado por numerosos riscos y sinuosas sierras que se extienden hasta las entrañas de las provincias de Jaén (al este) y de Sevilla (al oeste)⁵. En este singular paraje, ya en el siglo XIV, muchos ermitaños cordobeses fijaron su atención y, decididos a abandonar el mundo para entregarse a la contemplación y a la penitencia, se instalaron en algunas de sus cuevas y

3 RAYA RAYA, M. Á., *El retablo barroco cordobés*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1978, p. 273.

4 VALVERDE MADRID, J., *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1974, p. 49.

5 NIETO CUMPLIDO, M., “Reconquista y restauración de la diócesis”, en NIETO CUMPLIDO, M. (coord.), *Historia de las diócesis españolas*, Córdoba, Biblioteca de Autores Cristianos, 2003, vol. 8, pp. 65-88.

abrigos naturales, erigiendo entre todos una pequeña capilla en cantería que fue reemplazada y ampliada más tarde, en el siglo XVIII, por la actual iglesia⁶.

Sin embargo, no será hasta 1592 cuando el ermitaño malagueño Gaspar de los Reyes construya la primera ermita habitada en la Sierra Morena de Córdoba, según el ideal eremítico de pobreza absoluta y desprendimiento material, similar al carisma seráfico surgido en Asís en el siglo XIII, lo cual nos hace pensar en un diseño de ermita de gran austeridad, marcado por la rudeza de la propia orografía del terreno montañoso y la escasez de recursos naturales para su cómoda habitabilidad. De este primer modelo de ermita erigida en la sierra, ideado por Gaspar de los Reyes, derivó el tipo de construcción eremita que configuró, con sus singularidades espaciales, el Desierto de Nuestra Señora de Belén de Córdoba a principios del siglo XVIII⁷.

Este movimiento anacoreta, de profundas raíces orientales según muchos autores, tuvo en Córdoba una sólida base y fundamentación espiritual de influencia copta, al igual que en toda la Península Ibérica, e incluso aún más, en todo el Occidente cristiano⁸. De este modo, para comprender el ideal del movimiento eremítico cordobés, conviene contemplar la importancia del cenobitismo y del eremitismo más ancestral y puro que, por su autenticidad espiritual y rápida expansión territorial, adquirió reconocido prestigio en la sociedad bajomedieval de los siglos XIV y XV, en el caso de Córdoba⁹.

Más adelante, a finales del siglo XVII, en 1699, el ermitaño Francisco de Jesús reunió en un único lugar a todos sus hermanos anacoretas que habitaban en diseminado la sierra de Córdoba, logrando así codificar su configuración actual. La idea fue apoyada por el entonces obispo y cardenal de la Santa Cruz de Jerusalén Fray Pedro de Salazar y Toledo (1686-1706)¹⁰, eligiéndose para su asentamiento el llamado Cerro de la Cárcel, donde se erigieron un total de trece ermitas más su portería, corredores, iglesia, cementerio y otras dependencias que conectaron por sus distribuciones y elementos simbólicos, con algunos

6 ALJAMA MARTÍNEZ, A., GARCÍA GUASCH, E. y PAREJÓN RINCÓN, A., “El cerro de Las Ermitas de Córdoba: apuntes históricos, geológicos y espeleológicos”, *Mundo subterráneo: Revista de espeleología*, nº 9, 2023, pp. 75-93.

7 HARO SERRANO, R. de, “De Osio a las Ermitas de Córdoba”, *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, nº 117, 1989, pp. 351-358.

8 COS, J. de, “La experiencia espiritual de los monjes anacoretas del desierto”, *Vida sobrenatural: revista de teología mística*, nº 665, 2009, pp. 347-353.

9 ESCOBAR CAMACHO, J. M., *La ciudad de Córdoba en la Baja Edad Media*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1988, p. 75.

10 GÓMEZ BRAVO, J., *Catálogo de los obispos de Córdoba, y breve noticia histórica de su iglesia catedral y obispado*, Córdoba, Oficina de Juan Rodríguez, 1778, vol. II, p. 728.

modelos de conventos carmelitanos masculinos, según investigó el profesor Fernando Moreno Cuadro¹¹.

Durante el reparto de la ciudad de Córdoba en 1236 por Fernando III, este Cerro de la Cárcel fue entregado al Concejo Municipal, de modo que su titularidad pasó a ser concejil y su gestión y cuidado corría a cargo del consistorio cordobés. Sin embargo, los caballeros Veinticuatro del municipio no dudaron en donar el terreno a estos ermitaños para la fundación de su eremitorio, logrando así convertir la sierra de Córdoba en una presumible y pacífica isla de silencio y oración, y cuya fama rápidamente se extendió entre las principales capitales y comunidades religiosas de la Andalucía Occidental¹².

Las obras comenzaron en 1703, empezando por la edificación de las ermitas que compusieron el eremitorio, todas ellas de planta rectangular, cubiertas con techumbres a dos aguas y con una sencilla espadaña de un solo tramo rematada en frontón triangular. Los trabajos debieron sucederse a buen ritmo ya que, sólo seis años más tarde, en 1709, las trece ermitas estaban terminadas. Inmediatamente después se inició la construcción de la iglesia, cuyas labores de refuerzo de los muros y cubrición del presbiterio y crucero se extendieron a lo largo de todo el primer tercio del Setecientos, concluyéndose los últimos trabajos de retundido en diciembre de 1734, gracias a la donación económica de doña María Villalba, quien también sufragó los gastos de la cerca en cantería que protege todo el perímetro del eremitorio y de las dos tapias que forman el pasaje que une la portería con la iglesia¹³.

Terminadas todas estas obras, algún tiempo después, los ermitaños se embarcaron en el proyecto de embellecimiento del templo y adquisición de mobiliario litúrgico, para lo cual concertaron la ejecución del retablo mayor con los mencionados hermanos Juan Santiago y Manuel Prieto, del que conocemos ahora nuevos datos acerca de su construcción gracias al contrato de 1754 descubierto entre los numerosos legajos que conforman la notaría del escribano cordobés Luis de Gámiz, además de su diseño particular que hemos podido testimoniar gráficamente, como comprobaremos en detalle en el siguiente epígrafe.

11 MORENO CUADRO, F., “La estampa y la iconografía del Carmelo teresiano en Iberoamérica”, en FERNÁNDEZ VALLE, M. Á., LÓPEZ CALDERÓN, C. y RODRÍGUEZ MOYA, I. (eds.), *Discursos e imágenes del barroco iberoamericano*, Sevilla, Enredars, 2019, pp. 177-196.

12 CABRERA MUÑOZ, E., “Algunos datos e ideas sobre el Repartimiento de Córdoba”, en MUTGÉ I VIVES, J., SALICRÚ I LLUCH, R. y VELA AULESA, C. (eds.), *La corona catalanoaragonesa, l’Islam i el món mediterrani: estudis d’història medieval en homenatge a la Doctora Maria teresa Ferrer i Mallol*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2013, pp. 141-148.

13 PÉREZ DE LA LASTRA Y VILLASEÑOR, M., “Doña María de Villalba, señora noble de Montalbán, costeó la iglesia de Las Ermitas de Córdoba”, en AA.VV., *Temas históricos cordobeses y temas históricos varios*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, 2006, pp. 189-190.

Más adelante, la desamortización de Mendizábal tuvo graves consecuencias para el patrimonio artístico del conjunto monumental de las Ermitas de Córdoba, y también para la propia comunidad religiosa, viéndose obligada a abandonar el eremitorio el día 13 de abril de 1836, según ordenaba el Real Decreto de 21 de febrero de 1836¹⁴. Por lo que se refiere a las dependencias y principales estancias, se sabe que la iglesia fue incendiada y destruido su retablo mayor, salvándose de él únicamente el lienzo con la pintura de Nuestra Señora de Belén, gracias a que el hermano mayor de la comunidad, Remigio de la Purísima Concepción, adelantándose a los acontecimientos, lo extrajo de su nicho y lo depositó en el hoy desacralizado ex-convento de Santa Isabel de los Ángeles, en el popular barrio cordobés de Santa Marina¹⁵.

Sin embargo, el hermano Pedro de Cristo, convencido de que el Real Decreto de 1836 no afectaba a sus ermitaños, por no formar una orden reglada, priorato, ni instituto religioso, inició meses después una serie de gestiones con el ayuntamiento de Córdoba y con la cancellería episcopal, instándoles a que solicitaran del gobierno de S. M. Isabel II el restablecimiento de la vida eremítica en el Cerro de la Cárcel. Nueve años después, el 26 de noviembre de 1845, el Eremitorio de Nuestra Señora de Belén fue devuelto a los ermitaños cordobeses, logrando permanecer en el lugar de modo estable y sin interrupciones hasta 1957, año en que falleció el último ermitaño y el conjunto fue transferido, por iniciativa de Fray Albino González, obispo de Córdoba, a la comunidad local de los Carmelitas Descalzos, debido a que esta orden religiosa mantiene un carisma contemplativo muy similar al de los ermitaños¹⁶. Conscientes del legado artístico heredado, estos padres carmelitanos custodiaron el Desierto de Nuestra Señora de Belén con gran celo hasta el mes de agosto del pasado 2024, en que decidieron abandonar el lugar e instalarse en las dependencias del convento de San Cayetano de la ciudad.

14 ANGUITA GONZÁLEZ, J., *La desamortización eclesiástica en la ciudad de Córdoba (1836-1845)*, Córdoba, Albolafia, 1984, p. 41.

15 RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIÉRREZ, T., *Paseos por Córdoba, o sean apuntes para su historia*, Córdoba, Diario Córdoba, 2001, tomo II, p. 262.

16 NAVAS CHAVELI, A., "Jornadas sobre patrimonio: las Ermitas de Córdoba: la Congregación de San Pablo en el Desierto de Belén", *Hespérides: Anuario de investigaciones*, nº 9-10, 2002, pp. 167-176.



Fig. 1. Antonio Fernández de Castro (atrib.). *Nuestra Señora de Belén*. Óleo sobre lienzo. Principios del siglo XVIII. Retablo mayor de la iglesia del Eremitorio de Nuestra Señora de Belén, Córdoba. Fotografía del autor.

Así, en la actualidad, el conjunto se encuentra regentado por la Asociación de Amigos de las Ermitas de Córdoba, agrupación cultural centrada en la protección y conservación de este singular BIC, declarado en 2022, y a difundir la historia del eremitismo en la ciudad a través de los retiros espirituales que organiza eventualmente, difundiendo asimismo entre los cordobeses las devociones de Nuestra Señora de Belén y del Sagrado Corazón de Jesús, del que se conserva en impecable estado de conservación el colosal monumento en el mirador principal, tallado en cantería por el escultor sevillano Lorenzo Coullaut en 1929¹⁷. Sin duda, un símbolo excepcional de la religiosidad popular cordobesa al que aún hoy en día se le sigue rindiendo homenaje y devoción entre los vecinos y turistas que visitan este pintoresco e inhóspito lugar.

17 ÁLVAREZ CRUZ, J. M., “Monumento al Sagrado Corazón de Jesús en las Ermitas de Córdoba”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 108, 2011, pp. 7-44.

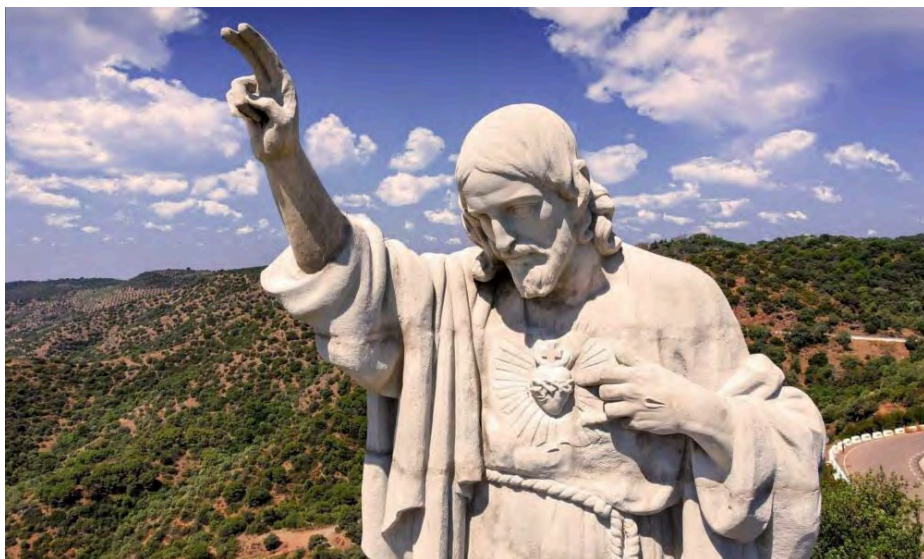


Fig. 2. Lorenzo Coullaut. *Monumento al Sagrado Corazón de Jesús*. Piedra cincelada y tallada. 1929. Mirador principal del Eremitorio de Nuestra Señora de Belén, Córdoba. Fotografía del autor.

3. EL DESAPARECIDO RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA. EL CONTRATO DE 1754, AUTORÍA Y DESCRIPCIÓN FORMAL

No cabe la menor duda de que el proyecto más ambicioso llevado a cabo por los ermitaños del Desierto de Nuestra Señora de Belén de Córdoba consistió, como ya se ha indicado, en la ampliación y construcción del nuevo templo a principios del siglo XVIII, cuyas obras finales se prolongaron hasta los últimos meses de 1734. Esta nueva iglesia dieciochesca sustituyó a un primitivo y sencillo templo de fábrica tardomedieval, muy deteriorado en los años finales del Seiscientos. Además, sus reducidas dimensiones dificultaron el acceso a los numerosos devotos y fieles que acudían mensualmente a las prédicas y actos penitenciales organizados especialmente durante el adviento y la cuaresma, tiempos litúrgicos en que los cordobeses reclamaban particularmente la atención espiritual y guía de los ermitaños¹⁸.

Gracias a las donaciones de bienhechores y estipendios recibidos por las celebraciones eucarísticas, la comunidad de ermitaños de Córdoba pudo hacer

18 ORTÍZ JUÁREZ, J. M., “La sociedad cordobesa y los ermitaños”, en AA. VV., *Las Ermitas de Córdoba*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1993, pp. 189-193.

frente al proyecto de renovación del templo y, años después, iniciar su decoración interior, careciendo de documentación al respecto en los archivos del Obispado e Histórico-Provincial de Córdoba, salvo excepciones muy puntuales, como es el caso, por ejemplo, del primitivo retablo mayor, cuya autoría y diseño han salido ahora a la luz y nos disponemos a analizar.

Sobre este retablo nada se ha escrito, ni investigado, hasta el momento, ya que su destrucción en 1836 arrasó por completo con todo vestigio del mismo y borró toda huella de su fábrica original en el templo. Sin embargo, ahora sabemos que se trató de un retablo concertado en los años centrales del siglo XVIII, de estética barroca, con cierta categoría artística y gran perfeccionamiento y acabado técnicos. La noticia quedó recogida el 21 de octubre de 1754, en el tomo III de escrituras del mencionado notario Luis de Gámiz, que formalizó el acuerdo entre don Cristóbal Calvo, clérigo, en representación de los ermitaños, y los hermanos escultores Juan Santiago y Manuel Prieto, vecinos de la collación de San Pedro de Córdoba, para la ejecución de dicho retablo mayor, que debería ser tallado en madera bajo una serie de condiciones muy precisas que quedaron consignadas en el documento notarial. El texto incluye las rúbricas del escribano, de los dos artistas y de Cristóbal Calvo¹⁹.

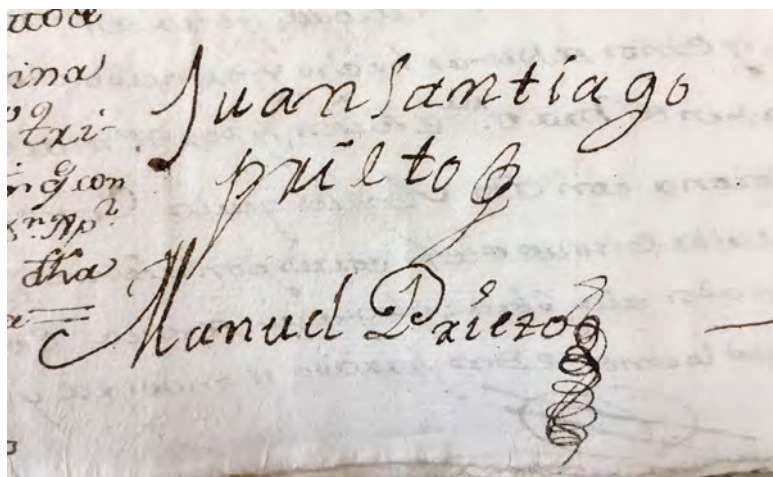
A photograph of a handwritten document showing two signatures in cursive script. The first signature, 'Juan Santiago', is written in a large, flowing hand. Below it, the second signature, 'Manuel Prieto', is also in a large, flowing hand. To the right of the second signature is a decorative flourish or scrollwork. The background of the document is aged and slightly discolored.

Fig. 3. Rúbricas de los escultores Juan Santiago y Manuel Prieto, extraídas del contrato de 1754 para la ejecución del retablo. Archivo Histórico-Provincial de Córdoba. 12425-P, fol. 296 vto. Fotografía del autor.

19 Archivo Histórico-Provincial de Córdoba (AHPC). Protocolos Notariales, oficio 26, Luís de Gámiz, 12425-P, fol. 296 r. y vto.

A través de esta documentación que hemos manejado y del análisis de otras fuentes centradas en el desarrollo del arte de la escultura en Córdoba durante el siglo XVIII, es posible acercarse al conocimiento y estudio del retablo en Córdoba durante el Setecientos, momento de gran florecimiento artístico en que sobresalieron en la ciudad importantes figuras como Francisco Hurtado Izquierdo (1669-1725), Alonso Gómez de Sandoval (1713-1801) y los hermanos Teodosio (1676-1730) y Jerónimo (1670-1749) Sánchez de Rueda, estos últimos naturales de Granada aunque documentados a partir de 1690 en la localidad de Priego de Córdoba²⁰. Aparte de estas exitosas y renombradas figuras, debemos considerar otra serie de escultores y retablistas de menor proyección artística en la ciudad que contribuyeron, de igual manera, al desarrollo y evolución del arte del retablo en Córdoba durante las décadas centrales de la centuria del XVIII²¹.

Como se desprende de la lectura del contrato del retablo, debió tratarse de un encargo de cierta importancia, dadas sus dimensiones, calidad de la madera (cedro de la sierra de Segura, en Jaén) y precio por el que fue concertado -mil setecientos reales de vellón-, sin incluir la madera, el traslado de la obra desde el obrador familiar al Cerro de la Cárcel, los andamios y las tareas finales de anclaje²². Únicamente debían aportar ambos maestros las herramientas e instrumentos específicos para tallar la madera, el embalaje para su traslado, y numerosas sogas y martillos para fijar los andamios que se instalarían en la iglesia para el montaje final (probablemente concertado en otra escritura notarial, ya que en ésta no se menciona).

20 LUQUE CARRILLO, J., “La escultura del siglo XVIII en la comarca cordobesa de la Subbética: una síntesis interpretativa”, en RAMÍREZ GONZÁLEZ, S., SÁNCHEZ LÓPEZ J. A. y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. (eds.), *Centros y periferias en la escultura andaluza e hispanoamericana del siglo XVIII*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2025, pp. 129-148.

21 VILLAR MOVELLÁN, A., “Arte barroco en los Estados de Córdoba”, en AA.VV., *Andalucía Barroca*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007, pp. 178-189.

22 AHPC, Protocolos Notariales, oficio 26, Luís de Gámiz, 12425-P, fol. 296 r. y vto.



Fig. 4. Escritura de concierto para la ejecución del retablo. 1754. Archivo Histórico-Provincial de Córdoba. 12425-P, fol. 296 r. Fotografía del autor.

Tras la típica formulación con el encabezamiento que presenta a los otorgantes y fecha la escritura, el documento informa en primer lugar sobre el diseño que debía presentar la obra. Al respecto, se cita un pedestal a modo de banco, o predela, sobre el que se tallaría el sagrario “con todo primor [...]”²³, enmarcado por dos parejas de columnas y estípites a cada lado. Sobre este banco se alzaría un primer cuerpo compuesto de tres calles; la central, de mayores dimensiones, albergaría un manifestador retranqueado con una cubierta en forma de cascarón, mientras que las dos calles laterales acogerían sendas

23 *Ibidem*.

hornacinas, también enmarcadas por estípites, con las imágenes de bulto redondo de *San Joaquín y Santa Ana*²⁴.

A continuación, una cornisa separaría este primer cuerpo del segundo, de inferior tamaño y adaptado a la curvatura de medio punto que cierra el hastial sobre el que se fijó la obra. En este segundo cuerpo desapareció la compartimentación en calles, para acoger, a modo de ático central, un único nicho sobre el que se colocó una pintura al óleo sobre lienzo con representación de *Nuestra Señora de Belén*, titular del Eremitorio, a al cual ya hemos hecho referencia anteriormente al narrar el incendio de 1836. Sobre este lienzo se debía tallar un altorrelieve con una corona modelo imperial sostenida por dos ángeles con las alas desplegadas, como suele ser habitual en muchas de las representaciones marianas con el Niño Jesús, en sus distintas variantes iconográficas, o de gloria.

Continúa el documento informando sobre la decoración a base de molduras, tallas y espejuelos que debía cubrir los paramentos de las entrecalles y resto de paneles que configuraron la estructura arquitectónica lúnea, sin duda un repertorio ornamental de marcado virtuosismo cuyos motivos y elementos cobraron gran protagonismo en Córdoba a partir de 1750, como podemos comprobar en otros retablos documentados en la misma década, como el del altar mayor de la iglesia de San Andrés (Teodosio Sánchez Cañadas y Pedro Duque Cornejo, 1751) o el de santo Tomás de Aquino de la capilla de Nuestra Señora del Pilar del Palacio del Obispado (taller de Duque Cornejo, circa 1752)²⁵.

Gracias al trabajo de reconstrucción de dicho retablo que presentamos, se puede comprobar la originalidad del diseño y su marcado componente barroco en base al empleo de estípites, columnas salomónicas, cornisas y plaquetas vítreas, lo cual revela una impronta artística muy personalizada, que conecta con las singularidades que plantea el arte barroco en la región andaluza durante estos años de evolución hacia la corriente rococó²⁶. Por ello, los hermanos Prieto apostaron ya en 1754 por un lenguaje decididamente ornamental, de gran elegancia, expresado a través de sus particulares propuestas estructurales y elementos decorativos, logrando así mantener un diálogo armónico entre la escultura y la función tectónica.

24 *Ibíd.*

25 RAYA RAYA, M. Á., *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1980, p. 198.

26 RIVAS CARMONA, J., “El rococó en Andalucía”, en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (coord.), *Conferencias de los cursos de verano de la Universidad de Córdoba sobre “El Barroco en Andalucía”*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986, vol. 3, pp. 155-166.

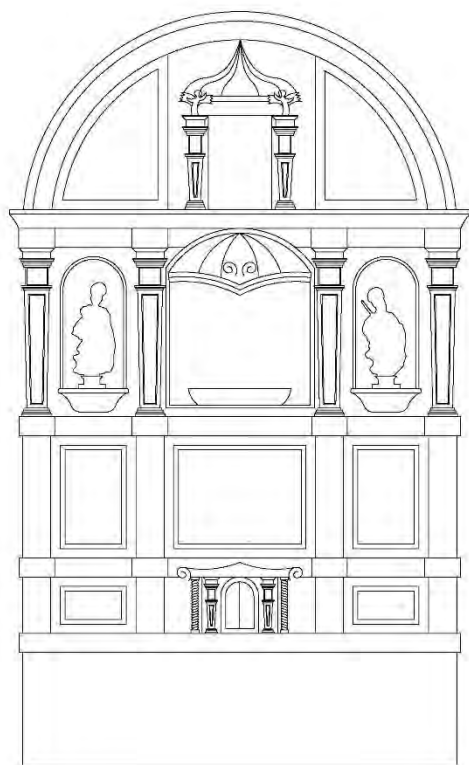


Fig. 5. *Diseño del retablo concertado en 1754 para el altar mayor de la iglesia del Eremitorio de Nuestra Señora de Belén, Córdoba.* Autor del dibujo: Antonio Luque Aranda, 2025.

Lejos de la perfección matemática que pueden plantear algunos retablos cordobeses de mediados del siglo XVIII, este ejemplo del eremitorio de Nuestra Señora de Belén muestra un diseño y unas trazas cuyos elementos no se ajustan meramente a las leyes de la composición, sino que obedecen más bien a un lenguaje intuitivo y dinamizado expresado con libertad plástica, difiriendo de las tradicionales propuestas barrocas de la primera mitad del Seiscientos, aún muy clásicas por su influencia tardomanierista²⁷. Se trata, en esencia, de un retablo dualista, donde la doble función para la que fue diseñado (litúrgica y ornamental) cumple con fidelidad su objetivo y donde además advertimos, desde el punto de vista estilístico, esa evolución en materia ornamental que

27 RAYA RAYA, M. Á., “El retablo del siglo XVII en Córdoba”, *Imafronte: revista de Historia del Arte*, nº 3-5, 1989, pp. 207-224.

sentó las bases para la posterior experiencia plástica rococó que clausuraría la estética barroca.

Por tanto, nos encontramos ante un ejemplo de retablo donde todo el protagonismo incurre en los elementos decorativos, los cuales no sólo engalanan la composición arquitectónica y aportan virtuosismo plástico, sino que asumen un valor testimonial y actúan como referentes ornamentales para expresar la moda de una determinada época (mediados del Setecientos)²⁸. Su composición confirma, pues, la tendencia de los escultores y retablistas cordobeses del momento hacia un modelo de retablo dotado de cierto dinamismo, gracias a la utilización del cascarón, a modo de bóveda de horno, en la cubierta del tabernáculo central, que sobresalió del plano de profundidad principal y pospuso en un segundo plano a los estípites de las hornacinas de *San Joaquín* y *Santa Ana*, y del nicho superior con la imagen pictórica de *Nuestra Señora de Belén*. Esta sensación dinámica también puede advertirse en otros ejemplos de retablos cordobeses de la segunda mitad del siglo XVIII como el de la capilla de los Mártires de la iglesia de San Pedro (Alonso Gómez de Sandoval, 1760), el de la iglesia del antiguo convento de la Merced (anónimo, circa 1770) o el del templo conventual de Santa Cruz (Gómez de Sandoval, 1781)²⁹.

Este modelo de retablo eminentemente decorativo fue, por ende, el más utilizado en la Córdoba de mediados del Setecientos, si bien esta tendencia quedó parcialmente amenazada a partir de 1770-1780 ante el avance de la moda neoclásica introducida en la ciudad por el escultor marsellés Miguel Verdiguier (1706-1796), maestro escultor que trabajó a partir de 1763 para la Mezquita-Catedral y Obispado cordobés, en algunas de sus iglesias y parroquias diocesanas. De este modo, retablos como el de la capilla de Santa Inés de la Catedral (1761), el de la capilla del Sagrario de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de La Rambla (1775) o el del antiguo Hospital de Jesús Nazareno de la localidad de Luque (1776), no se entenderían bien sin esta eclosión ornamentalista que venció todos sus anteriores postulados y se enfocó hacia el nuevo lenguaje plástico definido por el Neoclasicismo³⁰.

28 CASTELLANO CUESTA, M. T., "Escultura barroca cordobesa", en GUARINOS CÁNOVAS, M. (coord.), *Córdoba y su provincia*, Sevilla, Geber, 1986, tomo 3, pp. 297-315.

29 VILLAR MOVELLÁN, A., DABRIO GONZÁLEZ, M. T. y RAYA RAYA, M. Á., *Guía artística de Córdoba y su provincia*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005, p. 217.

30 LUQUE CARRILLO, J., "Miguel Verdiguier y el retablo de la capilla del Hospital de Jesús Nazareno de Luque, Córdoba. Notas para su historia", *UcoArte: revista de Teoría e Historia del Arte*, nº 7, 2018, pp. 57-69.

Volviendo al documento con el contrato de la obra que analizamos, concluiremos cómo el resto de cláusulas pactadas se adecua al modelo convencional de condiciones para este tipo de conciertos en la época. Así, en primer lugar, la fecha de inicio del trabajo quedó señalada por el propio representante de la comunidad de ermitaños, que fijó el día 1 de noviembre del mismo año 1754, sólo una semana después de la extensión del documento, mientras que la entrega del encargo debía ser el día 31 de agosto de 1755, “obligandose los maestros a cumplir y guardar esta condicion dando poder a la justizia para su execucion [...]”³¹. Es decir, el trabajo debía realizarse en los nueve meses posteriores a la firma de la escritura, una vez recibida la madera de pino procedente de la Sierra de Segura, en Jaén, que sería enviada vía fluvial a través del río Guadalquivir desde la propia sierra jienense, hasta Córdoba capital.

Como en otros contratos de obras que hemos recientemente localizado, las condiciones de trabajo son muy precisas y expresan, de manera muy descriptiva, ciertos detalles que, en el contexto de la época, resultan de gran relevancia. Así, refiriéndose a esta variedad de madera de la Sierra de Segura, el documento especifica “que no tenga nynguna grieta [...]”³², ya que de entrada esta circunstancia podría afectar negativamente durante el proceso de talla y ensamble, fracturando la materia y agrietando prematuramente las superficies y plementos.

Por otro lado, en cuanto al precio de la obra, se fijó la cantidad de mil setecientos reales de vellón, fraccionados en cuatro pagas repartidas del siguiente modo: cuatrocientos reales el mismo día de la firma del contrato, para abastecimiento de materiales e instrumentos de trabajo; otros cuatrocientos una vez terminado el primer cuerpo del retablo; cuatrocientos cincuenta tras la talla del segundo cuerpo y, finalmente, los restantes cuatrocientos cincuenta reales serían entregados a los artistas el día de la presentación y entrega de la obra, previo juicio y opinión favorable de don Cristóbal Calvo, representante de la comunidad de ermitaños, que estudiaría con antelación el resultado final y comprobaría la calidad del encargo³³.

Estas y otras condiciones menos relevantes, que ya no afectan directamente al diseño del retablo, fueron concertadas y de obligado cumplimiento bajo la conformidad de los dos testigos que asistieron a la firma de dicho contrato y dieron fe ante el notario: Pedro de Ahumada y Pedro Ruiz, vecinos de Córdoba, de profesiones desconocidas³⁴.

31 AHPC, Protocolos Notariales, oficio 26, Luís de Gámiz, 12425-P, fol. 296 r. y vto.

32 *Ibídem*.

33 *Ibíd.*

34 *Ibíd.*

No obstante, como ya se indicó, este retablo fue incendiado en el siglo XIX, cuando los ermitaños se vieron obligados a abandonar el Desierto de Nuestra Señora de Belén, al quedar suprimidas las órdenes religiosas por Real Decreto de 1836. Sin embargo, cuando en 1845 el eremitorio fue devuelto a la comunidad, la iglesia fue restaurada y sustituido su retablo mayor, por una nueva composición de estilo neobarroco fechable hacia 1880. Este nuevo retablo, conservado hoy en un estado muy aceptable, consta de banco, un cuerpo dividido en tres calles por medio de columnas salomónicas y estípites, y ático adaptado al medio punto. Sobre el sagrario encontramos una bella imagen de *Jesús Crucificado* de estética manierista, mientras que en la hornacina principal destaca la escultura de *Nuestra Señora de Belén*, tallada por el imaginero cordobés Antonio Castillo Ariza en 1954³⁵. Las calles laterales quedaron ocupadas por sendas hornacinas con esculturas de los dos grandes reformadores de la orden del Carmelo: *Santa Teresa de Ávila*, a la derecha, y *San Juan de la Cruz*, a la izquierda, ambas imágenes del siglo XVIII.

Finalmente, en el ático, aparece el lienzo original con representación de Nuestra Señora de Belén que presidió también el primitivo retablo, que hemos descrito y analizado. Probablemente esta pintura fuera ejecutada a principios del siglo XVIII por el racionero Fernández de Castro (1659-1739)³⁶, a juzgar por sus rasgos estilísticos y característicos rostros de María y de Jesús, que conectan directamente con la pintura de *la Virgen con Niño* conservada en el Museo de Bellas Artes de la ciudad, documentada en 1715³⁷. Su traslado temporal al antiguo convento de Santa Isabel de los Ángeles de la ciudad, días antes de la promulgación del Real Decreto de 21 de febrero de 1836, salvó a la pieza del lamentable fin que borró consigo todo vestigio del retablo. Sin duda, un curioso guiño de la historia que trocó el desarrollo de aquel convulso momento, gracias al cual hoy podemos contemplar esta obra en su emplazamiento original, inserta en un retablo posterior, y en su primitivo contexto eremítico y devocional.

35 PÉREZ DE LA LASTRA Y VILLASEÑOR, M., *Las Ermitas de Córdoba. Descripción histórico-artística*, Córdoba, Aires de Córdoba, 2004, p. 60.

36 Antonio Fernández de Castro y Villavicencio fue pintor (sobrino del artista Juan de Alfaro) y sacerdote racionero de la Catedral de Córdoba. Su pintura muestra innegables influencias de la escuela sevillana del Seiscientos y algunos ecos de la tradición flamenca, acusando a veces un tenebrismo desenfadado para su época, junto con un correcto y agradable colorido, como ocurre con esta pintura de *Nuestra Señora de Belén* que le atribuimos. Esta atribución fue ya sugerida en 1993 por la profesora María de los Ángeles Raya, y apoyada tiempo después, en 2004, por el historiador Manuel Pérez de la Lastra.

37 VALVERDE MADRID, J., "Contribución al estudio de la pintura cordobesa. El racionero Castro", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla*, nº 8, 1980, pp. 257-278.



Fig. 6. Anónimo. *Actual retablo mayor de la iglesia del Eremitorio de Nuestra Señora de Belén, Córdoba. Circa 1880. Fotografía del autor.*

4. CONCLUSIONES

Por último, a modo de conclusión, queremos referirnos nuevamente a este retablo de los hermanos Juan Santiago y Manuel Prieto como una de las obras más desconocidas del arte barroco cordobés, específicamente del siglo XVIII. Una obra con la que la comunidad de los ermitaños del Desierto de Nuestra Señora de Belén contribuyó al feliz desarrollo de la escultura y del retablo en un momento de gran enriquecimiento artístico y cultural en la ciudad, ante el

empuje de la estética barroca y la proliferación de obras y proyectos patrocinados en gran medida por el estamento eclesiástico. El hallazgo del contrato de 1754 en los protocolos notariales del Archivo Histórico-Provincial nos ha servido de gran ayuda para reconstruir históricamente cada paso del proceso creativo de la obra y profundizar en sus principales aspectos técnicos, pudiendo crear conexiones estilísticas con otros retablos de la época en la ciudad, y comparar el estilo de estos hermanos escultores con las improntas de otros artífices cordobeses.

Lamentablemente, el incendio de 1836 no dejó huella material del retablo, salvo el lienzo de la titular del eremitorio, *Nuestra Señora de Belén*, que fue extraído de su hornacina y conservado durante años fuera del conjunto de las Ermitas. Sin embargo, ante esta circunstancia, y aún con el poco conocimiento que se tiene sobre la producción de los hermanos Prieto, es posible acercarse y reconocer el estilo virtuoso y decorativista que debieron emplear estos dos artistas en sus diseños y trazas de retablos, si bien entendemos que cada encargo plantearía unas connotaciones y características particulares. Y así ocurrió con el retablo que hemos descrito y analizado en este trabajo, y con el cual hemos pretendido arrojar mayor luz en la materia pertinente. Confiemos en que la revisión documental nos ayude a seguir ampliando los límites del retablo barroco en Córdoba y a situar la labor profesional de los hermanos Juan Santiago y Manuel Prieto en el lugar que justamente les corresponde dentro del arte cordobés del segundo tercio del Setecientos.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Escritura de concierto otorgada por los escultores Juan Santiago y Manuel Prieto, hermanos, vecinos en la collación de San Pedro de Córdoba, para la ejecución del retablo mayor de la basílica del Eremitorio de Nuestra Señora de Belén de Córdoba. Acompañan las condiciones.

Córdoba: 1754, octubre, 21.

Archivo Histórico-Provincial de Córdoba (A.H.P.C). Sección: Protocolos Notariales, Oficio 26, año 1754, Libro del escribano Luís de Gámiz, 12425-P, fol. 296 r. y vto.

“Sepan quantos este pu[blico] instrumento vieren como nos, Juan Santiago Prieto y Manuel Prieto, hermanos y escultores vezinos desta ciudad de Cor[doba] en la collacion del Santo San Pedro, ambos decimos que por quanto

tenemos tratado con la congregacion de Hermitaños en el Desierto y Heremitorio titular de Nra. Sra. de Belen extramuros desta ciudad, hazer un retablo para el altar maior de la iglesia destas Hermitas en precio de mill y setecientos rreales de vellon de los quales emos recibido quatrocientos reales de don Xpoval Calbo, Clerigo cap[ellán], vezino desta ciudad para nuestra satisfaccion a vista y en presencia del presente escribano y testigos desta carta a que le pedimos de fe, y yo el escribano la doy porque para eso se hizo en mi presencia, el dicho vecino y nos, los otorgantes, sin perjuicio, nos damos por contentos y entregados a nuestra voluntad de los dichos quatrocientos reales de vellon, que renunciamos la exepcion de la cosa no vista [...] y leyes de la entrega como en ella se contiene y declaramos que el dicho trato ya justo lo tenemos hecho vaxo las condiciones siguientes:

Primeramente, con condicion de que en el pedestal de dicho retablo emos de hazer un sagrario para el Copon con dos columnas y dos estipites capaz quanto permita el sitio, lo que haremos con todo primor.

Yten que luego que esté hecho el primer cuerpo, se nos an de dar otros quatrocientos reales y hemos de pasar a hazer el segundo cuerpo en que emos de hazer un manifiesto de cascaron, y a los lados dos ymaxenes de Santo San Joaquin y Santa Ana, con dos estipites y una nube con serafines, y en el centro la custodia, y en la cornisa una ymagen de Nra. Sra. de Belen, y por remate emos de hazer una corona con dos angeles que la sostienen, y los adornos de talla en sus lados correspondientes, con sus relieves proporsionados a la obra, y lo que ai desde la esquina del arco a la pared lo emos de dar forrado de madera y talla y en ella unas molduras en que dicha congregacion ha de hazer pintar el apostolado a su costa, y el mismo arco emos de dexar formado el sitio y colocar en él la lamina pequena donde se halla la titular, y en dicho retablo, en los sitios que pudieren, los espexos correspondientes, quedando el refereido retablo con otros dos estipites y todo él de madera de Segura sin que tenga ninguna grieta.

Yten es condicion que los nuevezientos reales restantes se nos an de dar en otras dos vezes por mitad la una quando estemos trabajando el ultimo cuerpo, y la otra quando este acavado dicho retablo, el que emos de empezar a hazer desde primero de nobienbre proximo, y lo emos de dar finalizado para el dia fin de agosto del año que viene de mill y setecientos cinquenta y cinco.

Con las quales dichas condiciones que nos obligamos a guardar y cumplir como en ellas se contienen, emos ajustado hazer el dicho retablo y para su cumplimiento obligamos nuestras personas y nuestros bienes avidos y por aver, y damos poder cumplido a la justicia y juezes para que por ello nos compelan y apremien como si fuera por sentencia pasada por autoridad de cosa juzgada, y

renunziamos todas las leyes y fueros de nuestra defensa en forma que contiene esta carta ante el presente escribano y testigos en esta ciudad de Cordova a veinte y un dias del mes de octubre de mil settecientos cinquenta y quatro años, y yo el escribano doy fe que conozco a los otorgantes que aqui otorgaron y firmaron siendo presentes por testigos Pedro de Ahumada, Don Luis de Gámiz Flores y Pedro Ruiz, vezinos de Cordova.

Juan Santiago Prieto [rúbrica]

Manuel Prieto [rúbrica]

Ante mi, Luis de Gámiz, escribano [rúbrica]”.

BIBLIOGRAFÍA

- ALJAMA MARTÍNEZ, Abén, GARCÍA GUASCH, Eduardo y PAREJÓN RINCÓN, Antonio, “El cerro de Las Ermitas de Córdoba: apuntes históricos, geológicos y espeleológicos”, *Mundo subterráneo: Revista de espeleología*, nº 9, 2023, pp. 75-93.
- ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel, “Monumento al Sagrado Corazón de Jesús en las Ermitas de Córdoba”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 108, 2011, pp. 7-44.
- ANGUITA GONZÁLEZ, Julio, *La desamortización eclesiástica en la ciudad de Córdoba (1836-1845)*. Córdoba, Albolafia, 1984.
- CABRERA MUÑOZ, Emilio, “Algunos datos e ideas sobre el Repartimiento de Córdoba”, en: MUTGÉ I VIVES, Josefina, SALICRÚ I LLUCH, Roser y VELA AULESA, Carles (eds.), *La corona catalanoaragonesa, l’Islam i el món mediterrani: estudis d’història medieval en homenatge a la Doctora María teresa Ferrer i Mallol*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2013, pp. 141-148.
- CASTELLANO CUESTA, María Teresa, “Escultura barroca cordobesa”, en: GUARINOS CÁNOVAS, Marcel (coord.), *Córdoba y su provincia*. Sevilla, Geber, 1986, tomo 3, pp. 297-315.
- COS, Julián de, “La experiencia espiritual de los monjes anacoretas del desierto”, *Vida sobrenatural: revista de teología mística*, nº 665, 2009, pp. 347-353.
- ESCOBAR CAMACHO, José Manuel, *La ciudad de Córdoba en la Baja Edad Media*. Córdoba, Universidad de Córdoba, 1988.
- GÓMEZ BRAVO, Juan, *Catálogo de los obispos de Córdoba, y breve noticia histórica de su iglesia catedral y obispado*. Córdoba, Oficina de Juan Rodríguez, 1778, vol. II.

- HARO SERRANO, Rafael de, “De Osio a las Ermitas de Córdoba”, *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, nº 117, 1989, pp. 351-358.
- LUQUE CARRILLO, Juan, “La escultura del siglo XVIII en la comarca cordobesa de la Subbética: una síntesis interpretativa”, en RAMÍREZ GONZÁLEZ, S., SÁNCHEZ LÓPEZ J. A. y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. (eds.), *Centros y periferias en la escultura andaluza e hispanoamericana del siglo XVIII*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2025, pp. 129-148.
- LUQUE CARRILLO, Juan, “Morfología del retablo barroco en Córdoba (España)”, *Boletín de Arte*, nº 26, 2024, pp. 1-10.
- LUQUE CARRILLO, Juan, “Miguel Verdiguier y el retablo de la capilla del Hospital de Jesús Nazareno de Luque, Córdoba. Notas para su historia”, *UcoArte: revista de Teoría e Historia del Arte*, nº 7, 2018, pp. 57-69.
- MORENO CUADRO, Fernando, “La estampa y la iconografía del Carmelo teresiano en Iberoamérica”, en FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles, LÓPEZ CALDERÓN, Carmen y RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (eds.): *Discursos e imágenes del barroco iberoamericano*, Sevilla, Enredars, 2019, pp. 177-196.
- NAVAS CHAVELI, Agustín, “Jornadas sobre patrimonio: las Ermitas de Córdoba: la Congregación de San Pablo en el Desierto de Belén”, *Hespérides: Anuario de investigaciones*, nº 9-10, 2002, pp. 167-176.
- NIETO CUMPLIDO, Manuel, “Reconquista y restauración de la diócesis”, en NIETO CUMPLIDO, Manuel (coord.): *Historia de las diócesis españolas*, Córdoba, Biblioteca de Autores Cristianos, 2003, vol. 8, pp. 65-88.
- ORTÍZ JUÁREZ, José María, “La sociedad cordobesa y los ermitaños”, en: AA.VV., *Las Ermitas de Córdoba*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1993, pp. 189-193.
- PÉREZ DE LA LASTRA Y VILLASEÑOR, Manuel, *Las Ermitas de Córdoba. Descripción histórico-artística*. Córdoba, Aires de Córdoba, 2004.
- PÉREZ DE LA LASTRA Y VILLASEÑOR, Manuel, “Doña María de Villalba, señora noble de Montalbán, costeó la iglesia de Las Ermitas de Córdoba”, en: AA.VV., *Temas históricos cordobeses y temas históricos varios*. Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, 2006, pp. 189-190.
- RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIÉRREZ, Teodomiro, *Paseos por Córdoba, o sean apuntes para su historia*. Córdoba, Diario Córdoba, 2001, tomo II.
- RAYA RAYA, María de los Ángeles, “El retablo del siglo XVII en Córdoba”, *Imafronte: revista de Historia del Arte*, nº 3-5, 1989, pp. 207-224.

- RAYA RAYA, María de los Ángeles, *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1980.
- RAYA RAYA, María de los Ángeles, *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1978.
- RIVAS CARMONA, Jesús, “El rococó en Andalucía”, en: PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (coord.), *Conferencias de los cursos de verano de la Universidad de Córdoba sobre “El Barroco en Andalucía”*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986, vol. 3, pp. 155-166.
- VALVERDE MADRID, José, “Contribución al estudio de la pintura cordobesa. El racionero Castro”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla*, nº 8, 1980, pp. 257-278.
- VALVERDE MADRID, José: *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1974.
- VILLAR MOVELLÁN, Alberto, “Arte barroco en los Estados de Córdoba”, en: AA.VV.: *Andalucía Barroca*. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007.
- VILLAR MOVELLÁN, Alberto, DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa y RAYA RAYA, María de los Ángeles: *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.

Juan Luque Carrillo

Universidad de Córdoba

<https://orcid.org/0000-0001-8705-0307>

juanluque317@gmail.com



**LA REPRESENTACIÓN DE LOS PICOS DE EUROPA EN LA
IMAGEN PLÁSTICA CONTEMPORÁNEA. DE LA PLASMACIÓN
TOPOGRÁFICA A LA IDEACIÓN ARTÍSTICA**

**THE REPRESENTATION OF THE PICOS DE EUROPA IN
CONTEMPORARY VISUAL ARTS. FROM TOPOGRAPHICAL
RECORDING TO ARTISTIC CONCEPTUALISATION**

LAURA MIER-VALERÓN

Universidad Internacional de La Rioja

JUAN SEVILLA-ÁLVAREZ

Universidad de Oviedo

CARMEN RODRÍGUEZ-PÉREZ

Universidad de Oviedo

Recibido: 24/07/2025 / Aceptado: 24/12/2025

RESUMEN

Se estudia, de forma razonada y con una perspectiva interdisciplinar, la representación de los Picos de Europa en la imagen artística contemporánea. La intención es indagar en el significado sociocultural de este espacio a través de su representación en las artes plásticas. Se ha querido identificar y analizar qué modos, estilos y lenguajes se emplean para expresar la relevancia de componentes paisajísticos recurrentes, arrojando luz sobre la validez de esta producción artística como herramienta efectiva en la difusión y la puesta en valor. Así, se ha abordado, desde una perspectiva tanto diacrónica como sincrónica, una lectura comparada de la representación generada en otros

tipos de producción cultural que emanan de diversos campos del saber, verificando la construcción de una imagen patrimonial incorporada al imaginario colectivo.

Palabras clave: Picos de Europa, Paisaje, Artes Plásticas, Patrimonio, Pintura.

ABSTRACT

This paper studies, in a reasoned way and from an interdisciplinary perspective, the artistic contemporary images of Picos de Europa. The intention is to navigate through the sociocultural meaning of this mountain area through its representation in visual arts. The aim has been to identify and analyze modes, styles and languages used to highlight the relevance of recurring landscape components, framing the validation of this artistic production as an effective tool in the dissemination of knowledge and landscape appreciation. To this end, a comparative reading of this information with other types of cultural production which emanate from various fields of knowledge, has been undertaken from a diachronic and synchronic perspective, thus verifying the construction of an heritage image incorporated into the collective imagination.

Keywords: Picos de Europa, Landscape, Visual Arts, Heritage, Picture.

1. INTRODUCCIÓN

El papel que tienen la pintura, el grabado y el dibujo en la formación de una cultura territorial consciente en nuestras sociedades merece atención de acuerdo con el marco institucional europeo de promoción de los estudios de paisaje¹. En los artistas plásticos encontramos una producción que concede protagonismo a la forma, al significado y a las interrelaciones de los componentes naturales y humanos del paisaje, sobre todo desde el Romanticismo y el Realismo, pero también con planteamientos ricos y variados en la pintura de vanguardia y en posteriores muestras, que permiten conocer e interpretar atributos territoriales mediante ejercicios de observación reflexiva². Dedicar atención a estas manifestaciones pictóricas desde una perspectiva interdisciplinar cobra sentido gracias al estatus propio que el paisaje adquiere en las artes visuales ya

1 CONSEJO DE EUROPA, Convenio Europeo del Paisaje, Florencia, 2000.

2 ZÁRATE MARTÍN, A., "Pintura de paisaje e imagen de España: un instrumento de análisis geográfico", Espacio, Tiempo y Forma, VI, t. V, 1992, pp. 41-66.

avanzado el siglo XIX³. Esta consideración del arte pictórico, más allá del estímulo de la sensibilidad estética, viene a otorgarle validez como fuente documental que transmite ideas y actitudes enraizadas en el contexto temporal y sociocultural en que se han concebido las obras⁴. Asimismo, cuando la imagen pictórica contribuye a la permanencia de determinados rasgos y cualidades del paisaje, observables en una serie de representaciones con atributos recurrentes, el soporte gráfico construye una imagen patrimonial con la que la sociedad se identifica y a la que atribuye un valor distintivo⁵.

El aprovechamiento de la producción artística para la interpretación del paisaje ha ido gestándose a lo largo de la pasada centuria a través de diversas corrientes de pensamiento, siendo las ideas de corte humanístico de los años sesenta las que motivan un empleo más intenso de la pintura, la literatura o el cine como fuentes de análisis. Desde entonces han sido muchos los trabajos y los equipos que, desde las coordenadas de los estudios humanísticos y transdisciplinarios, se han beneficiado de la construcción multilateral del conocimiento⁶.

La pintura ha contribuido a afianzar una dimensión visual y estética del concepto de paisaje muy fuertemente arraigada en nuestra sociedad: aquella que tiende a identificar el paisaje con vistas despejadas de territorios caracterizados por su dominante rural y natural⁷. El diccionario de la Real Academia Española (RAE) se refiere al arte y a la pintura en dos de las tres acepciones incluidas en la definición de paisaje: “espacio natural admirable por su aspecto artístico” aunque también de manera más genérica “parte de un territorio que puede ser

3 FERNÁNDEZ GARCÍA, A. M., “El paisaje en el arte”, en *Actas del V Congreso Rehabilitación Sostenible del Patrimonio Cultural. Civilización y paisaje*, Salas, Ayuntamiento de Salas, 2007, formato digital.

4 GAVIARD DUNAND, M-D., “Décrypter le message pictural”, *Encuentro. Revista de investigación e innovación en la clase de idiomas*, nº 12, 2001, pp. 75-84; VALENZUELA VALDIVIESO, E., “La pintura de paisaje: una herramienta didáctica para la enseñanza de la Geografía”, *Investigación Universitaria Multidisciplinaria. Ciencias Sociales y Humanidades*, nº 7, 2008, pp. 19-26.

5 GÓMEZ MENDOZA, J., “Del patrimonio paisaje a los paisajes patrimonio”, *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, nº 59 (1), 2013, pp. 5-20; FERNÁNDEZ SALINAS, V., “Los paisajes de interés cultural de Asturias”, *Ería*, nº 91, 2013, pp. 129-149.

6 ZÁRATE MARTÍN, A., “Pintura de paisaje e imagen de España...”, op. cit.; MADERUELO, J., *Paisaje, génesis de un concepto*, Abada, 2005; MADERUELO, J. (coord.), *Paisaje y patrimonio*, Abada, 2010; MIER, L. y ÁLVAREZ, S., “La publicité et la ville: construire une image pour Gijón”, en TALIANO-DES GARETS, F. (dir.), *Ports d'Europe. Images et imaginaires XVIII-XXI siècle*, CNRS Editions, 2022, pp. 321-332; MIER VALERÓN, L., “El litoral asturiano como escenografía para el descanso, el ocio y la socialización femenina en la imagen artística contemporánea”, *Cuadernos de Arte*, Universidad de Granada, nº 53, 2022, pp. 119-134; MIER VALERÓN, L., “Representaciones pictóricas contemporáneas de la costa asturiana”, *Norba. Revista de Arte*, vol. XLII, 2023, pp. 315-338.

7 MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, L. C. y SEVILLA ÁLVAREZ, J., “Al encuentro de la Geografía en el Arte: los paisajes de la Montaña Central de Asturias”, *Liño*, nº 19, 2013, pp. 81-94.

observada desde un determinado lugar”, e incluso “pintura o dibujo que representa un paisaje”. En efecto, la RAE vincula la noción de paisaje a la experiencia sensorial en entornos que suscitan admiración producto de la observación contemplativa. Aunque también recoge una acepción importante, pero aun insuficientemente asimilada: la que otorga la cualidad de paisaje a cualquier parte de un territorio cuando es percibida por la población, independientemente de su condición estética y del carácter de los agentes modeladores (naturales o humanos); una concepción que tiene en consideración, además, la esencia material e inmaterial, en la línea de lo que determina el Convenio Europeo firmado por el Consejo de Europa en Florencia en el año 2000 y ratificado en 2007 por el gobierno de España⁸. El acuerdo continental establece un marco de atención al paisaje apoyándose en el interés que este atesora para la sociedad, invitando a su estudio, a su protección y a su conservación: en el paisaje se aprecian la diversidad ecológica y la riqueza medioambiental, pero también huellas de la herencia cultural, de la adaptación de las sociedades al medio y del aprovechamiento de los recursos del territorio, lo que termina por originar un valor patrimonial y simbólico. El paisaje constituye, en suma, una fuente de aprendizaje y un cauce para la sensibilización hacia el entorno⁹.

En este trabajo nos proponemos analizar las representaciones pictóricas de una de las áreas de montaña que más atención han despertado en nuestro continente en los ámbitos científico, cultural y deportivo con el fin de enriquecer y completar el conocimiento de su imagen patrimonial. La celebridad de los Picos de Europa se debe, en buena medida, a su situación geográfica, muy próxima al mar Cantábrico, lo que acentúa su prominencia, y al valor de sus rasgos geomorfológicos, biogeográficos y paisajísticos, así como a los usos y las prácticas de las comunidades que los habitan. Estos atributos se identifican y difunden merced un modo de interpretar y valorar la montaña que ha sido construido sobre sucesivas aportaciones de un acervo cultural heredado y que cristaliza al avanzar la edad contemporánea apoyado en dos hechos: la plena institucionalización de la ciencia y la reinención de la relación del ser humano con la naturaleza en la nueva sociedad urbana e industrial¹⁰. En consecuencia, se desarrolla en Europa una atracción por la montaña como fuente de conocimiento científico y de enriquecimiento cultural, pero también de placer, inspiración y sentimiento. En ese contexto, el estudio de los Picos de Europa ha experimentado un avance muy significativo al tiempo que se ha extendido un notable aprecio por estas

8 CONSEJO DE EUROPA, Convenio Europeo..., op. cit.

9 FERNÁNDEZ SALINAS, V., “Los paisajes de interés cultural...”, op. cit..

10 BERDOULAY, V., “Requalification des lieux et des espaces publics à travers la réinvention des rapports à la nature”, *Hégoa*, nº 24, 2004, pp. 9-10.

montañas entre intelectuales españoles y extranjeros. En ese colectivo de intelectuales sobresalen notables pintores de paisaje y científicos con indudables dotes pictóricas que, a través de la representación gráfica, ensalzan el escenario de las cimas y los collados, dominado por la grandiosidad y la solemnidad de los elementos naturales, terminados de esculpir por el pastoreo¹¹. Entre ellos no faltan quienes contribuyen a sacralizar nuestra montaña y difunden un lugar de memoria con fuertes connotaciones identitarias y espirituales¹². En este escenario cobra sentido nuestra hipótesis de partida: las artes plásticas constituyen un vector histórico esencial para la difusión del significado sociocultural de esta área geográfica al reflejar cualidades sobresalientes (sublime, espiritual, ritual, estética, simbólica, patriótica, identitaria), a veces incluso combinadas, que terminan por construir un referente cultural relevante para distintas generaciones y agentes a lo largo del tiempo.

2. PROCEDIMIENTO DE TRABAJO

El proceso de trabajo radicó en una primera fase en la búsqueda de obra visual de interés para establecer una base sólida de la que partir. Esta etapa nos permitió confirmar la atención a este paisaje como motivo destacado. También se pudo constatar la relevancia que esta referencia espacial cobra en la pintura asturiana por distintos motivos: la producción abundante en cierto periodo cronológico, ante la aparición y el auge de la pintura de paisaje como género destacado; la particular significación del imaginario cultural montano en nuestra

11 MARTÍNEZ DE PISÓN STAMPA, E., “El paisaje de montaña. La formación de un canon natural del paisajismo moderno”, en N. ORTEGA CANTERO (dir.), *Naturaleza y cultura del paisaje*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2004, pp. 53-121; MARTÍNEZ DE PISÓN STAMPA, E., *La montaña y el arte. Miradas desde la pintura, la música y la literatura*, Fórcola Ediciones, 2017; CASTAÑÓN ÁLVAREZ, J. C. y FROCHOSO SÁNCHEZ, M., “La naturaleza del paisaje en el Parque Nacional de los Picos de Europa”, en MARTÍNEZ DE PISÓN STAMPA, E. (dir.), *La conservación del paisaje en los Parques Nacionales*, UAM Ediciones y Fundación Duques de Soria, 2007, pp. 177-212; SAULE-SORBÉ, H., “El Parque Nacional de los Pirineos y el arte”, en MARTÍNEZ DE PISÓN STAMPA, E. (dir.), *La conservación... op. cit.*, pp. 125-176; SERRANO CAÑADAS, E. y GONZÁLEZ TRUEBA, J. J. (dir.), *Cultura y naturaleza en la montaña cantábrica*, Universidad de Cantabria, 2007; SERRANO CAÑADAS, E., GONZÁLEZ TRUEBA, J. J. y GÓMEZ LENDE, M., “Naturaleza, cultura e historia del primer Parque Nacional: Picos de Europa”, *Ambienta*, nº 121, 2017, pp. 30-49.

12 ORTEGA CANTERO, N. y GARCÍA ÁLVAREZ, J., “Paisajes y lugares de memoria: Covadonga y El Paular”, en MARTÍNEZ DE PISÓN STAMPA, E. y ORTEGA CANTERO, N. (dir.), *Los valores del paisaje*, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2009, pp. 45-94; GARCÍA ÁLVAREZ, J., “Lugares, paisajes y políticas de memoria: una lectura geográfica”, *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, nº 51, 2009, pp. 175-202.

pintura; y el interés identitario que este hito espacial ha despertado en muchos artistas por determinadas vinculaciones personales.

En fases posteriores se llevó a cabo un análisis con doble lectura; por un lado, de los componentes del paisaje mayoritariamente elegidos y de las posibles causas de estas selecciones; por otro, del modo en que la representación se ha plasmado en la plástica, pretendiendo comprender cuáles han sido las aproximaciones y los lenguajes que, cruzados con el análisis previo, aportan valiosa información sobre esta práctica artístico-cultural.

En la secuencia de trabajo también ha parecido oportuno identificar los factores que han fundamentado el desarrollo de acciones de valoración y protección de los Picos de Europa, sin duda decisivas para la difusión de su conocimiento. Ha sido necesaria la revisión de estudios que explican el germen y la expansión de los movimientos proteccionistas entre la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio del XX. Se han consultado trabajos que indagan en la poliédrica formación de un nuevo sentimiento de la montaña en la sociedad occidental, impregnado de inquietud científica y cultural, consideraciones morales, aspiración deportiva y disfrute sensorial¹³.

Planteados los contenidos anteriores, se inició la identificación de aquellas representaciones de los Picos de Europa más expresivas de acuerdo con el planteamiento mencionado en la introducción. Se consultaron nuevamente catálogos de obra pictórica y monografías sobre autores clave en la pintura contemporánea. Fruto de esta tarea resultó una selección de diez obras ante la conveniencia de adaptación a la extensión recomendable para un artículo científico. En todo caso, la selección, articulada por orden cronológico y convenientemente analizada, pretende ilustrar los distintos modos de aproximación de los artistas a la geografía de los “Picos”, y cómo ha evolucionado el tratamiento del lenguaje plástico y de la iconografía paisajística, pero también cuáles son las claves que históricamente han definido su plasmación formal. Aparte de una identificación completa (autor, título, fecha, técnica, dimensiones y procedencia de la imagen), se exponen el contexto de ejecución de la obra, las motivaciones o los factores que la explican, así como el modo en que la corriente pictórica y el estilo condicionan la composición y el tema.

13 PENA LÓPEZ, C., “Paisajismo e identidad. Arte español”, *Estudios Geográficos*, nº 269 (71), 2010, pp. 505-543; SANTAMARIA FERNÁNDEZ, A. E., “Volver al bosque. Nostalgia, utopía y juego”, *AusArt Journal for Research in Art*, nº 6 (1), 2018, pp. 213-282.

3. RESULTADOS

3.1. Breve imaginario cultural de la montaña

Desde tiempos inmemoriales, la montaña ha desempeñado un papel protagonista en el ideario cultural y en el imaginario artístico de distintas civilizaciones. Este fenómeno se explica por su singularidad física como hito paisajístico, por su idoneidad formal como símbolo de conexión entre lo terrenal y lo espiritual, un rasgo fuertemente explotado por diversas cosmovisiones, o por la carga vivencial y emocional que, como medio y fuente de vida, ha tenido para distintos pueblos. Su verticalidad se ha asociado al simbolismo de la trascendencia o al proceso de la ascensión humana, pero también las teofanías o las hierofanías atmosféricas la han empleado como recurso simbólico, llegando a explotarla como escenario de las narrativas dualistas del bien y el mal, como morada de los dioses, como espacio de transición entre la tierra y el cielo o como metáfora literaria del purgatorio. Del mismo modo, su elevación también ha sido asociada a los procesos de revelación del saber o de preparación espiritual. Otros episodios históricos, literarios o plásticos, motivados por la curiosidad, la sed de conocimiento o un intento de apropiación simbólica del territorio, también culminan en una ascensión. Son conocidas las hazañas de reyes como Filipo de Macedonia (382-336 a.C.), que subió al monte Hemo de Tesalia, o de Pedro III de Aragón (1240-1285), quien ascendió al monte Canigó cinco años antes de morir, y que también pueden ser aquí entendidas. Además, comunidades y núcleos de población han quedado al amparo de algunas montañas sagradas, como el monte Helicón en Beocia, el monte Quirinal en Roma, el Montmartre en París, el Monte Táber y el Montjuic en Barcelona, el monte Toro en Menorca o el Montejurra en Navarra, siendo también habitual que estos posean una historia propia que, a caballo entre lo telúrico y lo mágico y vehiculada mediante una leyenda local o regional, mezcle lo real con lo imaginado, fusionando historia y mitología¹⁴.

Es frecuente que estos montes aparezcan ligados a algún hito arquitectónico o conjunto constructivo sagrado y, siguiendo la idea del templo como fortaleza divina, encontramos ejemplos en los que montaña y arquitectura conviven como símbolo de la alianza entre paisaje y religión, caso de los monasterios de Montserrat y del Paular. En el conjunto basilical de Covadonga se materializan dos rasgos de gran interés para este estudio. El primero radica en la identificación de una de las principales localizaciones reflejadas en las obras sobre el Parque Nacional de los Picos de Europa. El segundo se traduce en cierta

14 CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Diccionario de los símbolos*, Herder, 2003.

codificación del concepto de la sacralización paisajística, expresada mediante el binomio santuario-gruta para unir indisolublemente arquitectura y naturaleza. Precisamente, este concepto pervive en el tiempo ya que, aun cuando no hallamos indicios del elemento arquitectónico, buena parte de las imágenes muestran una atmósfera que consagra el paisaje, dotándolo de una dignidad similar a la sacrosanta. Esta característica subyace a los distintos planteamientos visuales que nos encontramos, en ocasiones derivando de un tratamiento formal y compositivo que busca activamente reflejar una épica paisajística concreta, siendo la imagen de corte romántico su paradigma más evidente. Esta sacralización también se puede rastrear en imágenes que parten de la corriente naturalista y del planteamiento positivista, centradas, por el contrario, en la plasmación de una imagen de tipo telúrico. Como más adelante veremos, la herencia romántica pervive en generaciones artísticas posteriores condicionadas por la tradición, pero también por cierta poética de lo sublime y de lo pintoresco desprendida de la fuerza paisajística.

3.2. El primer Parque Nacional (1918), las nuevas medidas proteccionistas y la transformación cultural en la percepción del paisaje de montaña

Han sido muchos los artistas atraídos por el paisaje de la montaña de los Picos de Europa y del Real Sitio de Covadonga, llegando a decir Carlos de Haes (1826-1898) que la peña del monte Auseva era la más original que conocía, aunque también la más difícil de pintar por la combinación de una gama de matices y tonalidades difíciles de reproducir. Precisamente la creación del primer parque nacional español se produjo en torno al Real Sitio con el apoyo del monarca Alfonso XIII y la aprobación de las Cortes en 1918. Más allá de la acción filantrópica de algunos individuos particulares, este acontecimiento fue fruto de un fenómeno de mayor significación que provocó una serie de cambios y medidas entre siglos respecto a la relación de la sociedad con la naturaleza y el paisaje. La literatura de Miguel de Unamuno (1864-1936), de Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) o de Azorín (1873-1967) y el interés mostrado por artistas como Carlos de Haes también se inscriben en dicho proceso¹⁵, que participa de factores clave como la idealización de la naturaleza en tanto que espacio para el desarrollo espiritual y moral, sacralizando este entorno sobre la épica de lo silencioso, el orden y la virtud frente a la ciudad moderna,

15 ORTEGA CANTERO, N., "Naturaleza y cultura en la visión geográfica moderna del paisaje", en ORTEGA CANTERO, N. (dir.), *Naturaleza y cultura...* op. cit., pp. 9-36; MARTÍNEZ DE PISÓN STAMPA, E. y FROCHOSO SÁNCHEZ, M., "La Canal de Mancorbo: significados de un paisaje", *Ería*, Revista cuatrimestral de Geografía, nº 41(2), 2021, pp. 139-169.

industrializada y bulliciosa. Otros aspectos son el impulso de las ciencias que estudian el medio natural y las expediciones de profesionales que visitan nuestras montañas en busca de conocimiento.

La exploración en la media y alta montaña incrementa la producción de imágenes, puesto que se suman los dibujos y los grabados realizados por naturalistas y científicos sociales a las obras de autoría propiamente artística. Antes de que esta tendencia tomase forma y se consolidase en los Picos de Europa, resultó fundamental la labor del ingeniero de minas Casiano de Prado (1797-1866), a quien debemos avanzados y pioneros estudios que atraieron la mirada de otros naturalistas hacia este lugar. Nos interesa como transmisor de algunos testimonios de corte estético al describir sensaciones expresadas en términos más propios de la experiencia religiosa, como el éxtasis y el recogimiento ante la soledad y el silencio; impresiones que brotan en otras insignes visitas y reflejan un disfrute del paisaje que equipara y unifica vivencias de científicos y de artistas pese a sus particulares orientaciones profesionales; véase la que lega el arqueólogo y erudito Juan Dios de la Rada y Delgado (1827-1901) en su *Viaje de SSMM y AA por Castilla León, Asturias y Galicia* (1860). O la del ingeniero de minas hispano-alemán Guillermo Schulz (1805-1877) quien, en su *Descripción geológica de la provincia de Oviedo* (1858), casi participa de la reseña pictórica al insistir en la descripción de las formas, la calidad, el color o la textura de los relieves encontrados. En la confluencia de la voluntad científica con la sensibilidad estética se encontrará posteriormente el cartógrafo y geógrafo francés Aymar d'Arlot, Conde de Saint-Saud (1853-1951), que contribuye al renombre y a la valoración de los Picos de Europa fuera de nuestras fronteras¹⁶.

Es significativo, por otro lado, que el mismo vínculo entre ciencia y arte conocido en los Picos de Europa cuente con una experiencia análoga en la Sierra del Guadarrama. En ambos espacios convivieron circunstancias que incitaron a la revalorización por parte de círculos intelectuales y culturales. La fuerte expansión experimentada por el núcleo madrileño y el desarrollo de los transportes permitieron a pintores como Carlos de Haes (1826-1898), Aureliano de Beruete (1845-1912) y Jaime de Morera (1854-1927) acceder a las cumbres de la sierra del Guadarrama en compañía de geólogos como Casiano de Prado (1797-1866) y José Macpherson y Hemas (1839-1902), quien también estudió la serranía de Ronda, acompañados por Francisco Giner de los Ríos (1839-

16 CASTAÑÓN ÁLVAREZ, J. C. y FROCHOSO SÁNCHEZ, M., "La naturaleza del paisaje en el Parque Nacional de los Picos de Europa...", *op. cit.*

1915)¹⁷. No es casualidad que algunas de las personalidades más activas en la exploración de la sierra madrileña hayan estado también presentes en Picos de Europa.

3.3. La nueva teoría del paisaje en la pintura española, la institucionalización del género y las experiencias de su práctica artística

La pintura de paisaje fue haciéndose hueco en nuestro aparato teórico, no sin ciertas reticencias por parte de algunos académicos. Ahora bien, era solo cuestión de tiempo, junto al impulso adecuado para que esta tendencia se consolidase, ya que la naturaleza como motivo de representación contaba con un amplio respaldo de la tradición, de la religión y de la historia. En otros términos, hacía siglos que se había puesto en marcha la modificación necesaria del acervo cultural. El propio acto de caminar y de pasear había recibido en el siglo XVII, a manos del poeta inglés William Wordsworth (1770-1850), un nuevo bautismo intelectual para despojarse de las connotaciones peyorativas del deambular ocioso ante la ausencia de tarea. Tampoco faltan los filósofos que vinculan el pasear a la ordenación de los pensamientos, incluso al propio acto poético, quedando paseante o caminante incluido en la propia creación artística. Sin embargo, esta idea era de todo menos nueva. No hay más que echar la vista atrás para recordar a Aristóteles y la escuela peripatética o a Henry David Thoreau (1817-1862), cuando decía que nada tenía que ver caminar con ejercitarse físicamente puesto que la primera ponía en marcha todos nuestros sentidos para revelarnos las sensaciones del mundo que nos rodea¹⁸. Algo similar debía de pensar Roberto Frassinelli (1811-1877) al encuentro de los Picos de Europa, unas montañas en las que se refugiaba con frecuencia durante meses. Decía de él Alejandro Pidal y Mon (1846-1913) en sus *Discursos y artículos literarios* (1887) que su verdadera pasión (“su verdadero teatro”) no fue la basílica de Covadonga¹⁹, edificación que se pudo erigir gracias a la inestimable labor de Federico Aparici (1832-1917), ni Corao, sino el escenario que los Picos de Europa le proporcionaron y en el que, a la sazón del fervor romántico del artista, creyó atisbar la encarnación del espíritu asturiano.

17 MUSEO MUNICIPAL DE MADRID, Madrid y la Sierra del Guadarrama, Museos Municipales, 1998; ORTEGA CANTERO, N., “El significado cultural del Parque Nacional de Guadarrama”, en MARTÍNEZ DE PISÓN STAMPA, E. (dir.), La conservación... op. cit., pp. 65-98.

18 LASAOSA, R., SAULE-SORBÉ, H., ALVIRA, F. y FONTBONA, F., Pirineos. Paisajes del caminar. Pyrénées. De paysages en paysages, Ayuntamiento de Graus y Ville de Lourdes, 2011.

19 PIDAL Y MON, A., Discursos y artículos literarios de D. Alejandro Pidal y Mon, Imprenta de Manuel Tello, 1887.

La práctica del género se vio respaldada por una serie de escritos que favorecieron el proceso de teorización y su inclusión en el ámbito académico, así como su institucionalización en un corto intervalo de tiempo. En 1859 leía Nicolás Gato de Lema (1820-1883) *De la Pintura de Paisaje en Nuestros Días*, un discurso académico que subrayaba la importancia del paisaje como contenedor y desencadenante de múltiples ideas. También escribía José Caveda (1796-1882) sobre la relevancia de la pintura de paisaje, género entonces prometedor y digno de un aprecio escaso hasta entonces, al que dedica dos capítulos íntegros en *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días* (1867-1868). Por otra parte, en 1857 Carlos de Haes había ganado las oposiciones a la Cátedra de Paisaje por decisión unánime del tribunal examinador, aunque no sin trabas por parte de la propia Academia de San Fernando, y en 1860 leía su discurso de ingreso: *De la pintura de paisaje antigua y moderna*. Sustituía así en esta cátedra a Fernando Ferrant, quien a su vez hizo lo propio con Jenaro Pérez Villaamil, primer titular de la misma y promotor de su creación, además de representante destacado del paisajismo romántico español²⁰.



Fig. 1. Vicente Arbiol y Rodríguez-Pardo. “Vista de la montaña. Picos de Europa” (ca. 1845). Óleo sobre lienzo, 57 x 82 cm. Fuente de la imagen: Barón, 2007.

20 CALVO SERRALLER, F., *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Alianza editorial, 1995.

3.4. Un género pictórico como herramienta para la interpretación y la valoración del paisaje de montaña

A fecha de su publicación, el *Catálogo de la Pintura Asturiana del siglo XIX* dice de *Vista de la montaña. Picos de Europa* de Vicente Arbiol que es uno de los paisajes asturianos más antiguos de los que se tiene constancia. Jenaro Pérez Villaamil y Vicente Arbiol coincidieron en Madrid y Asturias, en este último caso para pintar distintos parajes de alta montaña y adscribirse al cultivo del paisaje romántico, traduciendo la fuerza de la naturaleza. En este sentido, Arbiol se vale de una angulación que amplía y enaltece, aún más, las dimensiones de las agrestes cumbres calcáreas (fig. 1), acompañándose de la inclusión de puntuales figuras humanas que resaltan el contraste entre la alta montaña caliza, desprovista de vegetación en sus pisos más elevados²¹.



Fig. 2. Jenaro Pérez-Villaamil. “Procesión de Covadonga” (1851). Óleo sobre lienzo, 131 x 181 cm. Propiedad de Colecciones Reales. Patrimonio Nacional. En cesión temporal al Museo de Bellas Artes de Asturias. Fuente de la imagen: Museo de Bellas Artes de Asturias, 2017.

21 BARÓN, J., *Catálogo de la Pintura Asturiana del Siglo XIX*, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2007..

La atmósfera se vehicula de forma efectista, resultado de la combinación del paraje escogido y el tratamiento compositivo, también el lumínico, en tonos cálidos y dorados que explotan una significación atemporal más propia de la pintura religiosa, aludiendo a la sacralidad más arriba mencionada. Se encuentran además algunos de los tópicos que entroncan con el *theatrum mundi* y el *metateatro*, esto es, con el mundo como reflejo de la escena teatral y de la vida como eco del sueño, algo identificable en una estética a caballo entre lo romántico y lo simbolista.

Jenaro Pérez Villaamil es considerado uno de los maestros del paisajismo romántico español y precursor y artista pionero del género. Recordando algunos contenidos previos, Villaamil fue el primer titular de la Cátedra de Paisaje de la Academia de San Fernando y promotor de su creación. La actividad que desempeñó queda refrendada en su experiencia y práctica artísticas, adquirida a lo largo de una serie de viajes por toda España en los que captura monumentos y paisajes, pero también radiografía realidades sociales y culturales. En su personalidad artística subyace una pretensión propiamente romántica, que es la de contribuir a la conservación y divulgación del patrimonio histórico nacional. Así, en el que sería el último viaje de Villaamil a Asturias en 1850, este llega a Covadonga para inmortalizar un símbolo vital en la construcción de la identidad nacional. El Santuario de Covadonga refleja la alianza entre ideario patriótico e imagen romántica, expresada mediante la idealización de la cueva y el santuario. Cargado de emotividad para el visitante español, el autor codifica un mensaje que tampoco escapó a la observación de viajeros y artistas foráneos. Así, el acuarelista Wigram dice en *Northern Spain* (1906) que, mientras los extranjeros rinden tributo a su paisaje, para los españoles este llega a tener un atractivo más emotivo²², insistiendo en el proceso de consolidación, de origen extranjero y tradición romántica, de clichés y tópicos que codifican cierto entendimiento de la religiosidad y de otras prácticas patrimoniales. Como reza la inscripción de uno de los ángulos inferiores, Villaamil comienza *Procesión de Covadonga* en el propio lugar un 8 de septiembre de 1850 para rematarla casi un año más tarde en su estudio madrileño (fig. 2). Prima aquí la imagen panorámica del entorno y el paisaje sagrado donde cueva y santuario se localizan, poniendo el acento en el paraje montañoso frente al elemento arquitectónico y humano. A diferencia de la obra anterior, se recrea un ambiente más amable en la presencia humana, los valores biogeográficos y las manchas boscosas de hayedos y robledales, que insisten en un cromatismo más rico y menos áspero a la vista.

22 WIGRAM, E. T. A., *Northern Spain*, Adam & Charles Black, 1906.



Fig. 3. Carlos de Haes. “Picos de Europa” (ha. 1862). Aguafuerte sobre papel, 31,8 x 24, 1 cm.
Fuente de la imagen: Museo del Prado, s.f.

Por su parte, las obras de Carlos de Haes son parada obligatoria por sus imponentes macizos montañosos. Poco más se puede apuntar sobre la trascendencia del belga como renovador de la pintura de paisaje, su calidad y dominio técnicos, sus amplios conocimientos teórico-prácticos o su privilegiada posición como conocedor del medio. Además, el magisterio ejercido sobre toda una generación de paisajistas en nuestro país forjó la creación de una escuela propia que transmitió sus preceptos, simultaneando su obra y legado distintas dimensiones: espíritu del artista romántico, reflejo científico de la naturaleza,

voluntad de divulgación geológica y explotación de la estética naturalista. Sabemos que ejecutaba sus obras al modo *pleinairista*, saliendo al encuentro de la naturaleza para recoger *in situ* toda la información necesaria mediante esbozos sobre papel, cartón o tela para luego reelaborar las versiones definitivas de estas obras. Sus visitas a los Picos han quedado bien documentadas y se tiene constancia de sus parajes favoritos, llegando a sentir una predilección especial por los paisajes del Macizo de Ándara.

Como Antonio Gomar, Carlos de Haes se vio atraído por el extraordinario paisaje del desfiladero de la Hermida, presente en obras como el aguafuerte sobre papel *Picos de Europa* (ha. 1862), donde seguramente el desfiladero esté siendo representado desde el río Cicero, privilegiando las imponentes masas rocosas que se suceden mediante esquemas diagonales de marcada profundidad de campo. Completando el imaginario romántico encontramos un ave de rapiña, inclusión que responde a una exhaustiva caracterización de la fauna, cuya riqueza ornitológica ha favorecido la catalogación del desfiladero como zona de protección especial para las aves (fig. 3).



Fig. 4. Carlos de Haes. “Nieblas. Picos de Europa” (ha. 1874). Óleo sobre lienzo pegado a lienzo, 37 x 59 cm. Fuente de la imagen: Museo del Prado, s.f.

También se ensalza la espectacularidad de una forma de relieve estrechamente asociada al paisaje calcáreo de los Picos de Europa: los profundos

cañones o gargantas, de más de un millar de metros de profundidad y poco más de una decena de metros de anchura que, modelados por la activa erosión fluvial, constituyen uno de sus atractivos más singulares. De trazado vertical y discurrir sinuoso, estos desfiladeros ponen un contrapunto paisajístico a las elevadas cumbres de perfiles irregulares, envueltas en nieblas, que captaron la mirada de los artistas que se adentraron en este conjunto montañoso.

En esta obra puede identificarse uno de los rasgos más característicos de la producción de Haes: la representación naturalista del paisaje, que nos permite identificar la geomorfología y, en menor medida, la vegetación y la fauna, comprobando cómo sus referencias responden a una erudita caracterización. No obstante, sus obras se distinguen por la ausencia de paisajes frondosos o de masas boscosas, elementos que se sacrifican para subrayar el protagonismo de la Peña, ya sea aflorando o parcialmente cubierta por vegetación arbustiva o herbácea. En el mejor de los casos, cuando aparecen representados algunos árboles, son siempre siluetas verticales, sin apenas ramas horizontales, que no se corresponden con el aspecto propio de las especies caducifolias de la montaña cantábrica.

Ejemplos de ello son algunas de las obras que, a su vez, representan algunos de sus paisajes favoritos, como las cumbres de las estribaciones de Liébana. *Nieblas. Picos de Europa* (ha. 1874) (fig. 4) recoge una de sus localizaciones preferidas, aquella que se sitúa al fondo de la Canal de Mancorbo para insistir en el fenómeno atmosférico de las nubes y las nieblas.

Por su parte, *La Canal de Marcorbo*²³ (1876), obra paisajística clave y una de las más emblemáticas del paisaje realista español, expresa la monumentalidad del enclave mediante juegos de luz y sombra, recogiendo la angostura de la canal y las verticales laderas del macizo de Ándara (Díez, 2007)²⁴. Se puede afirmar, por tanto, que las representaciones del belga han trascendido hasta el punto de convertirle en el artista más célebremente asociado a este paisaje, habiéndose colocado en la entrada de esta canal, como reconocimiento a su importancia, una placa conmemorativa. Martínez de Pisón Stampa y Frochoso Sánchez, en *La Canal de Marcorbo: significados de un paisaje* se refieren a este cuadro como “(...) evocador o síntesis de formas, perfiles y atmósferas muy características de los Picos de Europa, elevados a arte, como en la Padiorna,

23 Martínez de Pisón Stampa y Frochoso Sánchez (2021) explican que el autor realizó dos versiones, el boceto de 1874 (óleo sobre tabla de 33 × 23cm) y el cuadro acabado en el taller y presentado a la Exposición Nacional de 1876 (óleo sobre lienzo de 168 × 123 cm), indicando que ambos comparten el mismo motivo, pero varía ligeramente la vista y, como es lógico, el trabajo y los resultados son algo diferentes.

24 DÍEZ, J. L., *El siglo XIX en el Prado*, Museo del Prado, 2007.

Caín, la arista del Jisu, el Valdecoro o Torre Cerredo. Por ello es también un símbolo geográfico”.



Fig. 5. Carlos de Haes. “La Canal de Mancorbo” (1876). Óleo sobre lienzo, 168 x 123 cm.
Fuente de la imagen: Museo del Prado, s.f.

En las abundantes nubes que suelen aparecer entretrejidas en estas imágenes queda reflejado un fenómeno meteorológico real y frecuente en la alta montaña que, no sin picardía, es aprovechado por los artistas por su atractivo como recurso visual. Debido a la elevada altitud de este sector montañoso, donde se superan ampliamente los dos mil metros, y a su proximidad respecto al mar Cantábrico, las masas de aire procedentes del Noroeste y del Norte, cargadas

de humedad, tienen que ascender abruptamente, experimentando el progresivo enfriamiento que provoca la formación de nieblas y nubes que se observa en *Nieblas o La canal de Mancorbo* de Haes (figs. 4 y 5). También es reseñable otra situación atmosférica singular, muy común en las profundas gargantas que diseccionan el macizo calcáreo de los Picos de Europa, y reiteradamente plasmada por estos pintores. Nos referimos a la presencia habitual, especialmente durante los meses estivales y, por tanto, durante el periodo de concentración de las estancias de los artistas, de las nieblas persistentes o nubes de estancamiento en el interior de los valles encajados en este macizo (Sella, Dobra, Cares, Dujé y Deva). Este fenómeno, conocido como *mar de nubes*, deja despejadas las cotas más altas y contribuye a realzar la magnificencia del paisaje.



Fig. 6. Antonio Gomar y Gomar. “Casetón de la mina La Bondad” (ca. 1893). Colección Carlos Mazarrasa de la Torre. Fuente de la imagen: Gutiérrez Sebares, 2007.

Antonio Gomar (1849-1911), paisajista de origen valenciano, también opta por enfatizar este tipo de condiciones atmosféricas presentes en casi todas las versiones de sus obras. En el *Desfiladero de la Hermida* (1893), localización de gran atractivo y también retratada por Carlos de Haes, Tomás Campuzano o Edgar T. A. Wigram, aquel dibuja el amplio conjunto de estrechas gargantas abiertas en el área del macizo de Ándara. Junto al cauce del agitado río Deva, definido por impresionantes paredes verticales, riscos y peñones de piedra caliza, desprovisto de vegetación y con marcadas aristas, este paraje alberga el desfiladero más largo de España. El área de la Hermida fue muy frecuentada por montañeros y viajeros, así como por otro tipo de personajes, como cazadores de origen británico, que ya en el siglo XIX la tomaban como vía por la que internarse en los Picos. No es de extrañar, por ello, que este lugar haya sido dibujado, pintado e ilustrado en numerosas ocasiones, fenómeno que se ve favorecido por la apertura de una ruta, que facilita su acceso, en 1863. De la misma manera, la riqueza mineral favoreció el establecimiento de algunas empresas mineras, como la de Mazarrasa, desde la mejora parcial de las comunicaciones y, por tanto, las garantías de extracción y salida del mineral en el siglo XVIII. En *Casetón de la mina "La Bondad"* (ca. 1893) recoge Gomar la construcción que se encontraba en el camino hacia la propia mina, adquirida en 1888 por Juan Manuel Mazarrasa a Ramón Ruiz Gorostiza, vecino de Panes²⁵ (fig. 6). Este casetón queda, sin embargo, parcialmente oculto por las paredes calizas que lo rodean, donde se resguarda en una suerte de gruta. Frente a la obra anterior, donde el elemento rocoso era una parte más del paisaje, aquí se refleja la presencia masiva de caliza, proyectando una fortaleza inquebrantable. La extensa concesión de la mina de Mazarrasa se situaba en el extremo noroccidental del lago de Ándara, de origen glaciar como los de La Ercina y Enol. Conocido por ser el mayor lago de Cantabria y uno de los más grandes de los Picos de Europa, fue vaciándose progresivamente entre mediados del siglo XIX y principios del XX fruto de las actividades mineras dedicadas a la extracción de plomo y zinc, provocando que el lago se desecara hasta filtrar la práctica totalidad de sus aguas. Si bien este proceso culmina en el año de 1911, cuando una voladura mal ejecutada causa una fisura irreparable, la imagen de finales del siglo XIX da buena cuenta de esta situación.

25 GUTIÉRREZ SEBARES, J. A., El metal de las cumbres. Historia de una sociedad minera en los Picos de Europa (1856-1940), Consejería de Medio Ambiente y Centro de Investigación de Medio Ambiente, 2007.



Fig. 7. José Uría y Uría. “El Naranjo de Bulnes desde Poncebos” (ca. 1925-1930), 88 x 60 cm.
Fuente de la imagen: Barón, 2007.

El de Picos no fue el primer paisaje por el que José Uría y Uría sintió atracción, puesto que a finales de la década de 1920, unos años antes de comenzar a pintar este Parque Nacional, se adentraba en Somiedo. Obviando la posible influencia de su hijo Juan Uría, que estaba iniciándose en los estudios etnográficos y pudo animarle en esta labor, sabemos de su afición experimentada por la

caza, lo que posibilitó el buen conocimiento de la zona. Se constata también que, a principios de siglo, llegó a ascender el Naranjo de Bulnes, algo que pudo moverle a recoger uno de los picos más reconocidos y visitados de su macizo calcáreo. Llevando al lienzo algunos de los motivos locales, aparece un pequeño puente de dos luces sobre el río Cares, un hórreo o panera y la característica silueta del *Picu Urriellu* que, trasluciendo su arquetípico aspecto blanquecino, propio del material calcáreo que lo compone, evidencia nuevamente la escasa importancia concedida a la vegetación, únicamente presente en la ribera fluvial (fig. 7). Su encuadre responde con exactitud a un punto concreto del camino primitivo de la Electra desde Caín hasta la central de Poncebos, que fue construido en 1917 por la empresa Electra del Viesgo, probablemente cercano al puente de la Jaya o al área de los Collados. La imagen bebe plenamente de las características típicas de su producción final, demostrando algunos de los aprendizajes de la obra de Carlos de Haes, su profesor en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado y con quien Uría y Uría también había acudido a pintar en las expediciones mencionadas. Algunas de estas enseñanzas quedan reflejadas en las composiciones en forma de “v”, perceptibles en los acusados esquemas diagonales²⁶.

El de 1929 fue un año que marcó un antes y un después en la historia de España, tal como refleja la literatura especializada que estudia aquellos mecanismos gubernamentales que decidieron promocionar, como nunca antes se había hecho, su campaña turística veraniega. Aprovechando la afluencia de público a las exposiciones internacionales de Barcelona y Sevilla, celebradas en primavera, desde el año anterior se ideó un conjunto de acciones estratégicas para maximizar el potencial de estos eventos. Esta prueba fue satisfactoriamente asumida por el Patronato Nacional de Turismo (1928-1939), organismo que sustituyó a la Comisaría Regia de Turismo (1911-1928) como relevo de la institucionalización de las nuevas aspiraciones turísticas y hosteleras de España, un país que comenzaba a sacudirse la herencia del mito romántico para presentarse como legítimo destino turístico moderno. Para ello, se dispuso de un gran aparato gráfico que contó con la elaboración de mapas, folletos turísticos o carteles, estos últimos elaborados por artistas de la talla de Rafael de Pénagos (1889-1954), Eduardo Santonja (1900-1966) o el propio Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998) para expresar, mediante una estética en su mayoría *déco*, los parajes y las virtudes que España ofrecía para el descanso y el disfrute de los turistas²⁷.

26 BARÓN, J., Catálogo de la Pintura Asturiana del Siglo XIX..., op. cit.

27 MIGUEL ARROYO, C. y RÍOS REVIEJO, M. T. (coords.), *Visite España. La memoria rescatada*, Biblioteca Nacional de España y Museo del Romanticismo, 2014.

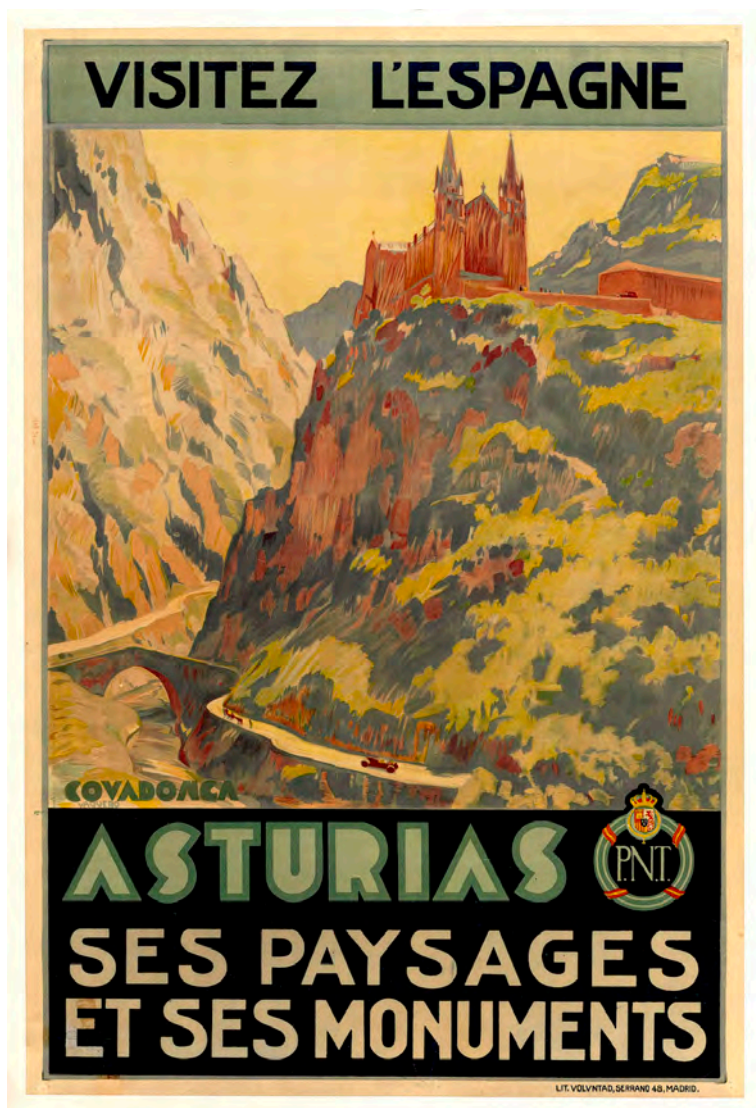


Fig. 8. Joaquín Vaquero Palacios. “Visitez L’Espagne. Asturias. Ses paysages et ses monuments” (1929). Cartel turístico, 107 x 70 cm. Fuente de la imagen: Biblioteca Nacional de España, s.f.

Como era de esperar muchas de estas composiciones fraguaron un imaginario del ocio que, alrededor del deporte y de lo que hoy llamaríamos turismo de aventura, debieron resultar curiosas. Al respecto, Vaquero Palacios concibió

varios carteles incluyendo algunos de los temas paisajísticos más atractivos y visitados, como la basílica de Covadonga y el Parque Nacional. Sin negar de la calidad indiscutible de todos los carteles, nos interesa especialmente aquel ejemplo en el que se propone el paisaje como medio natural y, a su vez, escenario de itinerarios automovilísticos. Este fenómeno no es novedoso, ya que publicaciones especializadas como la *Guía del año 1919* del Real Automóvil Club de Asturias, filial del RACE en nuestra región, ofrecían al lector mapas, itinerarios y fotografías de los distintos desplazamientos turísticos más adecuados para el coche (fig. 8).



Fig. 9. Nicanor Piñole Rodríguez. “El torito” (1935). Óleo, 134 x 100 cm. Fuente de la imagen: Faraldo, 1973.

Por la multiplicidad de géneros y temas abordados sabemos de la versatilidad artística de Nicanor Piñole, si bien el paisaje y, en gran medida el asturiano, ha constituido uno de los más presentes y queridos. Como ya ocurría con Carlos de Haes, este artista ha generado una larga nómina de paisajistas amparada en su herencia plástica, existiendo, además, una conexión fundamental entre de Haes y Piñole gracias a la relación maestro-discípulo mantenida,

compartiendo ambos su gusto por las escenas de mar y montaña, pero también por la práctica *pleinairista*. Aunque su formación marcara su devenir artístico, en la trayectoria de Piñole fueron fundamentales las excursiones que organizó junto a su amigo Gómez Llarena, catedrático de geología, en las que adquirió parte de su cultura visual y científica y en las que captó la importancia de la presencia humana y de las actividades que modelan el paisaje. En este sentido, el aprovechamiento ganadero tradicional de los pastores ha contribuido a definir determinados elementos, como las áreas de pradera con cierres de piedra y cabañas que, a tenor de lo que se observa en obras como *El Torito* y *Picos de Cornión*, son reconocidas y valoradas (fig. 9).



Fig. 10. Pelayo Ortega. “A.M.A. Torrecerredo” (2000). Mosaico, 200 x 280 cm. Fuente de la imagen: Bonet, 2006.

Su actividad, no obstante, también nos conduce a la de otros compañeros de profesión que como él participaron de la actividad del grupo de montaña Torrecerredo. En efecto, la Agrupación Montañera Astur -A.M.A.- Torrecerredo nos concierne por diversas cuestiones, empezando por el nombre, que homenajea al pico más alto del Parque Nacional, pasando por sus actividades

hasta llegar a su propia historia. La agrupación nace en 1932 y cuenta con distintos hitos, caso de la participación en 1949 en el acto homenaje rendido a Pedro Pidal y Bernaldo de Quirós, I Marqués de Villaviciosa de Asturias, en el traslado de sus restos mortales al Mirador de Ordiales, donde este alpinista pionero y promotor de la creación de Parque Nacional quería ser enterrado.

Por ello, la *Portada de la Revista Torrecerredo* (1993) de Pelayo Ortega se concibe como un homenaje plástico a la de Piñole, apareciendo también la figura del montañero, que codifica la relación mantenida entre Piñole, Ortega y la agrupación montañera. Se conservan otras obras de Pelayo Ortega que igualmente nos parecen atractivas por otros aspectos, al ofrecer distintas visiones que enriquecen los modos iconográficos heredados, como *Garrapozales* (1995) y *Meditación* (1995). Aunque no parecen proyectar el paisaje de Picos de Europa de un modo naturalista, creemos que se inspiran en su relieve para modificarlo mediante la explotación de un original tratamiento visual. En ambas obras aparece la figura humana, enfrentándose o disfrutando el medio natural en la medida en que este también se presenta. Finalmente, *A.M.A. Torrecerredo* (2000) se revela como una obra innovadora por la fusión del imaginario de los Picos de Europa y el lenguaje de “Las Aventuras de Tintín”, conocida historieta del belga Hergé, con el de la alta montaña mediante un dibujo universalmente familiar y un lenguaje estético de corte pop (fig. 10). Sabemos que Pelayo Ortega empleó esta figura de cómic en distintas ocasiones, motivado por su apego hacia la misma, quedando desde 1994 recogida en múltiples telas y papeles. Así, al característico jersey azul del personaje, que permite su reconocimiento, pero también el de la agrupación montañera gracias al escudo que en esta prenda aparece dibujado, se le suman otros atributos iconográficos identitarios del montañero, como la mochila o el *piolet*²⁸.

4. CONCLUSIONES

La herencia artística de los Picos de Europa evidencia el interés de estas imágenes como fuente documental, alimentadas por contextos históricos y socioculturales significativos y por las particulares elecciones de los autores, relacionadas con la experiencia y la formación propias de cada uno. En la representación de los componentes naturales y culturales del paisaje están presentes ideas, atributos y características que nos ayudan a interpretar el espacio, con los matices que han venido aportando sucesivos movimientos y corrientes culturales, así como miradas singulares, hasta nuestros días. Por otro lado, la

28 BONET, J. M., Pelayo Ortega, Ediciones Trea y Ediciones Hércules Astur, 2006.

permanencia de algunos rasgos paisajísticos y de sus valores asociados como elementos recurrentes en las obras nos ayudan a reconocer la construcción de una imagen patrimonial. Se rastrean en las obras analizadas lecturas ricas y heterogéneas, pero a la vez con rasgos y tendencias que se repiten en torno a objetos de atención común, en un espacio geográfico sobre el que se asienta y se construye una visión del territorio como patrimonio. Así se vehicula el conjunto de rasgos físicos y culturales de unos Picos de Europa que son vividos, sentidos, idealizados y recreados al tiempo que nuestra sociedad identifica, aprende y difunde sus valores y cualidades, tomando conciencia de su carácter excepcional.

Al tiempo que el paisaje cobra importancia como temática pictórica en España al avanzar la segunda mitad del siglo XIX, merced a la posición de pintores como Nicolás Gato de Lema (1820-1883) y Carlos de Haes (1826-1898) en su ingreso en la Academia de San Fernando, al papel de Jenaro Pérez Villaamil en la cátedra de paisaje, o a la visibilidad en exposiciones de amplio alcance, se producen cambios en la relación humana hacia el medio natural que consolidan una aprehensión consciente de las cualidades de los entornos naturales y una aproximación empírica y científica; lo que, en conjunto, termina por alimentar un nuevo sentimiento de la montaña. En ese contexto, los artistas que se adentraron en los Picos de Europa se sintieron atraídos, sobre todo, por el atributo que mejor define su singularidad, el carácter monumental, voluminoso y abrupto de las formas de relieve modeladas en la caliza, en tanto que el resto de los componentes que conforman el paisaje, como son la vegetación, el agua o incluso las huellas dejadas por la presencia humana, sus tradiciones y su memoria colectiva, aunque forman parte de su imagen, tienden a aparecer como elementos complementarios. Su protagonismo es, a menudo, menor o se integra en un conjunto paisajístico dominado por el relieve.

Aparte del sitio de Covadonga, que se revela central en obras de orientación costumbrista o espiritual, solo el ambiente brumoso, las nieblas o las nubes de estancamiento adquieren cierta relevancia, pero siempre realzando la propia magnificencia de la alta montaña calcárea. Nos encontramos con el frecuente deseo de invitación al goce estético, una característica muy presente en el imaginario estudiado, si bien este tipo de deleite no es el único que ha llamado a los artistas. En la propia escalada hacia la verdad y el conocimiento científico, revelados en forma de cima, encontramos una buena dosis de existencialismo moderno. Ascesis y ascensión tienen lugar en un ejercicio que también tiene en consideración ciertos deseos de posesión territorial, equiparando en sus aspiraciones la figura del artista a la del montañero y, en términos generales, a la del propio ser humano. En este sentido, tanto en la formulación de la propia imagen

como en sus usos, se aprecia cierta idealización de los motivos representados, apuntando hacia una concepción simbólica de este territorio. Así, se puede decir que en estas obras perviven y conviven la representación particularizada del paisaje real con la articulación plástica de los Picos de Europa como epítome de la imagen de alta montaña abrupta y exuberante.

BIBLIOGRAFÍA

- BARÓN, J., *Catálogo de la Pintura Asturiana del Siglo XIX*, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2007.
- BERDOULAY, V., “Requalification des lieux et des espaces publics à travers la réinvention des rapports à la nature”, *Hégoa*, nº 24, 2004, pp. 9-10.
- BONET, J. M., *Pelayo Ortega*, Ediciones Trea y Ediciones Hércules Astur, 2006.
- CALVO SERRALLER, F., *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Alianza editorial, 1995.
- CASTAÑÓN ÁLVAREZ, J. C. y FROCHOSO SÁNCHEZ, M., “La naturaleza del paisaje en el Parque Nacional de los Picos de Europa”, en MARTÍNEZ DE PISÓN STAMPA, E. (dir.), *La conservación del paisaje en los Parques Nacionales*, UAM Ediciones y Fundación Duques de Soria, 2007, pp. 177-212.
- CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Diccionario de los símbolos*, Herder, 2003.
- CONSEJO DE EUROPA, *Convenio Europeo del Paisaje*, Florencia, 2000.
- DÍEZ, J. L., *El siglo XIX en el Prado*, Museo del Prado, 2007.
- FARALDO, R., *Don Nicanor Piñole. Plaza de Europa*, 5, Gijón, Ediciones Naranco, 1973.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, A. M., “El paisaje en el arte”, en *Actas del V Congreso Rehabilitación Sostenible del Patrimonio Cultural. Civilización y paisaje*, Salas, Ayuntamiento de Salas, 2007, formato digital.
- FERNÁNDEZ SALINAS, V., “Los paisajes de interés cultural de Asturias”, *Ería*, nº 91, 2013, pp. 129-149.
- GARCÍA ÁLVAREZ, J., “Lugares, paisajes y políticas de memoria: una lectura geográfica”, *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, nº 51, 2009, pp. 175-202.

- GAVIARD DUNAND, M-D., “Décrypter le message pictural”, *Encuentro. Revista de investigación e innovación en la clase de idiomas*, nº 12, 2001, pp. 75-84.
- GÓMEZ MENDOZA, J., “Del patrimonio paisaje a los paisajes patrimonio”, *Documents d’Anàlisi Geogràfica*, nº 59 (1), 2013, pp. 5-20.
- GUTIÉRREZ SEBARES, J. A., *El metal de las cumbres. Historia de una sociedad minera en los Picos de Europa (1856-1940)*, Consejería de Medio Ambiente y Centro de Investigación de Medio Ambiente, 2007.
- LASAOSA, R., SAULE-SORBÉ, H., ALVIRA, F. y FONTBONA, F., *Pirineos. Paisajes del caminar. Pyrénées. De paysages en paysages*, Ayuntamiento de Graus y Ville de Lourdes, 2011.
- MADERUELO, J., *Paisaje, génesis de un concepto*, Abada, 2005.
- MADERUELO, J. (coord.), *Paisaje y patrimonio*, Abada, 2010.
- MARTÍNEZ DE PISÓN STAMPA, E., “El paisaje de montaña. La formación de un canon natural del paisajismo moderno”, en N. ORTEGA CANTERO (dir.), *Naturaleza y cultura del paisaje*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2004, pp. 53-121.
- MARTÍNEZ DE PISÓN STAMPA, E., *La montaña y el arte. Miradas desde la pintura, la música y la literatura*, Fórcola Ediciones, 2017.
- MARTÍNEZ DE PISÓN STAMPA, E. y FROCHOSO SÁNCHEZ, M., “La Canal de Mancorbo: significados de un paisaje”, *Ería, Revista cuatrimestral de Geografía*, nº 41(2), 2021, pp. 139-169.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, L. C. y SEVILLA ÁLVAREZ, J., “Al encuentro de la Geografía en el Arte: los paisajes de la Montaña Central de Asturias”, *Liño*, nº 19, 2013, pp. 81-94.
- MIER, L. y ÁLVAREZ, S., “La publicité et la ville: construire une image pour Gijón”, en TALIANO-DES GARETS, F. (dir.), *Ports d’Europe. Images et imaginaires XVIII-XXI siècle*, CNRS Editions, 2022, pp. 321-332.
- MIER VALERÓN, L., “El litoral asturiano como escenografía para el descanso, el ocio y la socialización femenina en la imagen artística contemporánea”, *Cuadernos de Arte*, Universidad de Granada, nº 53, 2022, pp. 119-134.
- MIER VALERÓN, L., “Representaciones pictóricas contemporáneas de la costa asturiana”, *Norba. Revista de Arte*, vol. XLII, 2023, pp. 315-338.
- MIGUEL ARROYO, C. y RÍOS REVIEJO, M. T. (coords.), *Visite España. La memoria rescatada*, Biblioteca Nacional de España y Museo del Romanticismo, 2014.

- MUSEO MUNICIPAL DE MADRID, *Madrid y la Sierra del Guadarrama*, Museos Municipales, 1998.
- ORTEGA CANTERO, N., “Naturaleza y cultura en la visión geográfica moderna del paisaje”, en ORTEGA CANTERO, N. (dir.), *Naturaleza y cultura del paisaje*, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2004, pp. 9-36.
- ORTEGA CANTERO, N., “El significado cultural del Parque Nacional de Guadarrama”, en MARTÍNEZ DE PISÓN STAMPA, E. (dir.), *La conservación del paisaje en los Parques Nacionales*, UAM Ediciones y Fundación Duques de Soria, 2007, pp. 65-98.
- ORTEGA CANTERO, N. y GARCÍA ÁLVAREZ, J., “Paisajes y lugares de memoria: Covadonga y El Paular”, en MARTÍNEZ DE PISÓN STAMPA, E. y ORTEGA CANTERO, N. (dir.), *Los valores del paisaje* Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2009, pp. 45-94.
- PENA LÓPEZ, C., “Paisajismo e identidad. Arte español”, *Estudios Geográficos*, nº 269 (71), 2010, pp. 505-543.
- PIDAL Y MON, A., *Discursos y artículos literarios de D. Alejandro Pidal y Mon*, Imprenta de Manuel Tello, 1887.
- RADA Y DELGADO, J. D. DE LA, *Viaje de SS.MM. y AA. Por Castilla, León, Asturias y Galicia en el verano de 1858*, Imprenta Aguado, 1860.
- SANTAMARIA FERNÁNDEZ, A. E., “Volver al bosque. Nostalgia, utopía y juego”, *AusArt Journal for Research in Art*, nº 6 (1), 2018, pp. 213-282.
- SAULE-SORBÉ, H., “El Parque Nacional de los Pirineos y el arte”, en MARTÍNEZ DE PISÓN STAMPA, E. (dir.), *La conservación del paisaje en los Parques Nacionales*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2007, pp. 125-176.
- SCHULZ, G., *Descripción geológica de la provincia de Oviedo*, Imprenta y Librería de Don José González, 1858.
- SERRANO CAÑADAS, E. y GONZÁLEZ TRUEBA, J. J. (dir.), *Cultura y naturaleza en la montaña cantábrica*, Universidad de Cantabria, 2007.
- SERRANO CAÑADAS, E., GONZÁLEZ TRUEBA, J. J. y GÓMEZ LENDE, M., “Naturaleza, cultura e historia del primer Parque Nacional: Picos de Europa”, *Ambienta*, nº 121, 2017, pp. 30-49.
- VALENZUELA VALDIVIESO, E., “La pintura de paisaje: una herramienta didáctica para la enseñanza de la Geografía”, *Investigación Universitaria Multidisciplinaria. Ciencias Sociales y Humanidades*, nº 7, 2008, pp. 19-26.

WIGRAM, E. T. A., *Northern Spain*, Adam & Charles Black, 1906.

ZÁRATE MARTÍN, A., “Pintura de paisaje e imagen de España: un instrumento de análisis geográfico”, *Espacio, Tiempo y Forma*, VI, t. V, 1992, pp. 41-66.

Laura Mier-Valerón

Universidad Internacional de La Rioja
<https://orcid.org/0000-0003-0165-0083>
laura.mier@unir.net

Juan Sevilla-Álvarez

Universidad de Oviedo
<https://orcid.org/0000-0001-6235-0020>
sevillajuan@uniovi.es

Carmen Rodríguez-Pérez

Universidad de Oviedo
<https://orcid.org/0000-0002-2065-7515>
crperez@uniovi.es



JUAN DE DIOS FERNÁNDEZ (1745-1800): ENTRE EL GUSTO ACADEMICISTA Y LA TRADICIÓN MURILLESCA

JUAN DE DIOS FERNÁNDEZ (1745-1800): BETWEEN THE ACADEMIC AESTHETIC AND THE MURILLOESQUE LEGACY

ENRIQUE MUÑOZ NIETO
Universidad de Sevilla

Recibido: 28/04/2025 / Aceptado: 02/09/2025

RESUMEN

Esta investigación tiene como principal objetivo profundizar en el conocimiento de un pintor, conense de nacimiento, cuya carrera artística quedó doblemente ligada a la Academia de Tres Nobles Artes de Sevilla, primero como alumno y posteriormente como profesor, e incluso director. Igualmente, se dan a conocer un total de siete obras inéditas, siendo cuatro de ellas muestra de una de las principales devociones sevillanas del siglo XVIII: las ánimas benditas del purgatorio.

Palabras clave: Academia de Tres Nobles Artes; Academicismo; Juan de Dios Fernández; Pintura sevillana.

ABSTRACT

This research gains a deeper understanding of a painter, born in Cuenca, whose artistic background was doubly linked to the Academia de Tres Nobles Artes de Sevilla, at his beginning as student, and afterwards as tutor, and even holding the director position. Additionally, it is described as an amount of seven unpublished art pieces, four of

them coming from one of the main sevillian devotions from the 18th century: holy souls in purgatory.

Keywords: Academia de Tres Nobles Artes; Academicism; Juan de Dios Fernández; Sevillian painting.

1. INTRODUCCIÓN

La llegada del siglo XVIII, por lo que respecta a la pintura sevillana, no supuso magnos cambios, más allá de la desaparición de grandes nombres. Habría que esperar hasta el Lustró Real (1729-1733), periodo durante el cual la Corte se estableció en Sevilla, para que llegasen ciertos aires de renovación, motivados por el contacto entre pintores locales y foráneos, que acompañaron a la familia real durante su periplo andaluz¹. Fue el caso de Jean Ranc (1674-1735), quien incluso llegó a mantener cierta relación con Domingo Martínez (1688-1749), el pintor sevillano más notorio de la primera mitad de siglo².

Más allá de esa cierta regeneración, desde el taller de Martínez —lugar de formación para tantos artistas de aquella etapa—, se perpetuó una formación de corte tradicional, sin apenas cambios en comparación a la situación de finales del siglo anterior. En él se formaron artistas como Andrés de Rubira (1702-1760), o Juan de Espinal (1714-1783), su discípulo más avanzado, a la par que yerno. Este último, tras el fallecimiento de su maestro, terminaría heredando el taller, y la clientela.

Espinal resulta una figura indispensable para el devenir de la pintura sevillana en la etapa final de la Edad Moderna. Formado en la más pura tradición local, de índole gremial, en 1770 fue uno de los mayores impulsores de la Real Escuela de Tres Nobles Artes. Esta institución, de tipo académico, tuvo su precedente en un proyecto particular de 1759, según el cual el pintor Juan José de Uceda y el platero Eugenio Sánchez Reciente comenzaron a dar una serie de clases nocturnas, con las que querían retomar el espíritu de la extinguida Academia de Murillo. En aquel establecimiento de “regiduría colectiva”, en decir de Cabezas García, se enseñaba a los alumnos distintos tipos de oficios

1 QUILES GARCÍA, F. Y CANO RIVERO, I., *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*, Madrid, Fernando Villaverde, 2006, pp. 27 y 141.

2 CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, t. III, pp. 73-74.

artísticos³. A la par, se iba produciendo la decadencia de la Hermandad de San Lucas, o de pintores, uno de los principales reservorios de la tradición artística gremial en la ciudad⁴.

El proyecto sevillano obtuvo la aprobación definitiva en el año 1775, contando con la aprobación de la Real Academia de San Fernando y el apoyo por parte de la monarquía, a través del Marqués de Grimaldi, secretario de Estado de Carlos III⁵.

Es en este contexto en el que se desarrolló Juan de Dios Fernández, nacido en la localidad de Villanueva de la Jara, en la actual provincia de Cuenca, el 8 de marzo de 1745⁶. Realizó su primera formación en Madrid, con José García, mostrando un gran interés por Murillo, cuyas obras buscaba en distintas colecciones e iglesias de la corte. Siguiendo el consejo de Lorenzo Quirós (1717-1789), pintor formado en Sevilla, aunque establecido en Madrid por aquellas fechas, decidió trasladarse hasta la capital andaluza⁷.

La primera referencia documental en aquella ciudad data del año 1775, cuando contando el artista con treinta años, aparece inscrito como alumno de pintura de la Academia de Tres Nobles Artes, finalizando sus estudios en el año 1784⁸. Para entonces se incorporó a la misma como teniente director de la clase de pintura. Un año después aparece firmando en el testamento de Pedro del Pozo (1708-1785), director de la institución, por lo que habría que suponer una cierta relación de amistad. En 1793, por fallecimiento del hasta entonces director de pintura, Francisco Miguel Ximénez (1717-1793), sería Juan de Dios quien terminase ocupando este puesto, que continuaría desempeñando hasta su pronto fallecimiento, a causa de la terrible epidemia del año 1800⁹.

3 CABEZAS GARCÍA, Á., *Teoría del gusto y práctica de la pintura en Sevilla (1749- 1835)*, Sevilla, ICAS, 2015, p. 190. Se trata de una publicación de gran relevancia para el conocimiento de este periodo. MORALES Y MARÍN, J. L., *Pintura en España 1750-1808*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 363-364.

4 AMORES MARTÍNEZ, F., “El gremio de pintores y su hermandad en la Sevilla del siglo XVIII”, *Archivo Hispalense*, t. XCVI, nº 291-293 (2013), p. 395. Terminaría desapareciendo en el año 1784.

5 GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. Y ROJAS-MARCOS, J., *Juan de Dios Fernández y la serie pictórica de San Francisco en la Rábida*, Sevilla, Ed. Universidad de Sevilla y Ayto. de Palos de la Frontera, 2015, pp. 36-37.

6 *Ibid.*, p. 44.

7 PORRES BENAVIDES, J. A., “Dos cuadros inéditos de Juan de Dios Fernández”, *ArtyHum*, 82 (2021), p. 107.

8 GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. Y ROJAS-MARCOS, J., *Juan de Dios...*, p. 46.

9 PERALES PIQUERES, R. Mª., *Pintura sevillana en la segunda mitad del siglo XVIII*, Sevilla, Tesis Doctoral Inédita, 1987, t. I, pp. 289-290.

2. CONSIDERACIONES ACERCA DE SU PERSONALIDAD ARTÍSTICA

Al igual que la Real Academia de San Fernando tomó a Velázquez, Ribera, Correggio o Tiziano como referente, la academia sevillana hizo lo propio con Murillo, hasta tal punto de que su plan de estudios estuvo basado en la copia de originales de aquel maestro¹⁰. En 1782, por poner un ejemplo, se solicitó al Hermano Mayor de la Hermandad de la Caridad que permitiese poner andamios en la iglesia de San Jorge, para que los alumnos pudiesen acceder con más facilidad a las pinturas de Murillo que allí se localizaban¹¹. Fernández tendría oportunidad de desenvolverse en esta práctica, como ejemplifica la copia de otra pintura realizada por Murillo para el Claustro Chico del convento de San Francisco: un *San Diego de Alcalá dando de comer a los pobres*, ca. 1775, firmado como “Copia de Murillo por Juan de Dios Fernández”¹².

Ese interés por el pintor sevillano del siglo XVII será algo definitorio en su propia obra, algo que evidencian pinturas como la *Virgen del Rosario con el Niño* de la Parroquia de San Gil de Écija (fig. 1), que ahora le atribuimos¹³. Su composición, en cierto modo, deriva de la obra que con análoga temática realizase el maestro de su maestro, Domingo Martínez, conservada actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla¹⁴. Aquella —copia libre de un original de Murillo conservada en la Colección Dulwich de Londres—, estaría en Sevilla para la fecha en que Fernández había realizado la pintura astigitana¹⁵.

La sencilla composición muestra a la Virgen sedente, sosteniendo al Niño sobre una de sus rodillas. Al igual que ocurría en las obras de Martínez y Murillo, María mira directamente al espectador, vistiendo manto azul y túnica encarnada.

10 CABEZAS GARCÍA, Á., *Teoría del gusto...*, p. 210.

11 *Ibid.*, p. 221.

12 VALDIVIESO, E. Y SERRERA, J. M., *La época de Murillo. Antecedentes y consecuentes de su pintura*, Sevilla, Diputación de Sevilla y Caja de Ahorros de San Fernando, 1982, pp. 198-199. Se encuentra en la zona de peines de la Diputación de Sevilla.

13 Óleo sobre lienzo. 84 x 64 cm. Enmarcado con cristal, carece de bastidor.

14 Número de inventario CE0914P. Si bien únicamente compositivo, el vínculo es tal que la pintura ahora analizada llegó a ser atribuida a Domingo Martínez. CORDERO GONZÁLEZ, C., “Los seguidores de Murillo en las colecciones ecijanas”, en *Actas XIII Jornadas de Patrimonio Histórico y Cultural de la Provincia de Sevilla, La Huella de Murillo en la provincia*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2019, p. 99.

15 Señalamos esto porque la pintura fue adquirida en el negocio de arte madrileño “Antigüedades Rodríguez y Jiménez” por Orden Ministerial 30-12-1972, para el malogrado proyecto “Casa Murillo”. En principio fue publicada como “Escuela de Murillo. Siglo XVIII”. MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA, *Nuevas adquisiciones y restauraciones. Primeros fondos para la Casa Museo de Murillo: diciembre 1973*, Sevilla, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia y Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, 1974, s.p., ficha e imagen 7.

Un ligero velo oculta parcialmente la cabellera, dejando ver el flequillo y un fragmento de oreja, como sucede en la anteriormente referida pintura del museo hispalense. Por lo que respecta a la corte angélica, de tradición murillesca, no deriva directamente de aquella, más allá de mantener la presencia de cabezas de querubines para el plano superior, y angelotes en la mitad inferior.



Fig.1. *Virgen del Rosario con el Niño*. Juan de Dios Fernández. Ca. 1790-1795.
Parroquia de San Gil. Écija. Fotografía: autor/a

Destacar el similar tratamiento lumínico, apareciendo los personajes protagonistas en medio de un tormentoso celaje, con presencia de nubes en el tercio inferior, empleadas a modo de trono. Alrededor de la testa de María se evidencia una mayor claridad en el celaje, que parece abrirse, coincidiendo con cierto resplandor lumínico que emana de ambos protagonistas. El carácter sobrenatural de aquellos viene reforzado por la aparición de doce estrellas sobre la cabeza de María y tres haces de luz —simulando potencias— en el caso del Niño Dios.

Como se podrá comprobar en los distintos ejemplos referidos en esta investigación, Fernández consigue en esta obra una interesante unión entre la tradición barroca y el lenguaje academicista en el que se formó.

Si bien dicha pintura se custodia en una dependencia interna ubicada junto a la nave de la epístola de la parroquia astigitana, originalmente presidía un altar dispuesto en la zona trasera del coro¹⁶. Dicho conjunto mueble fue incomprendiblemente desmontado en 1999, siendo la actuación originada por la exigua conciencia patrimonial del por entonces párroco¹⁷. Si bien parte de la sillería fue trasladada al espacio en que actualmente se conserva la pintura no ocurrió lo mismo con, por ejemplo, el retablo neoclásico de mármoles polícromos y estucos cuyo centro ocupaba la pintura¹⁸.

No se trataría del único vínculo existente entre Écija y Juan de Dios Fernández, puesto que para esta ciudad realizó una serie de dieciocho pinturas dedicadas a la vida de san Francisco (ca. 1795, fecha en que firma una de ellas). Tras la clausura del convento en que se encontraban, en fecha y circunstancias indeterminadas pasaron al Convento franciscano de la Rábida, en Huelva, donde felizmente se conservan¹⁹.

Además, también para Écija, Fernández habría ejecutado Fernández otras tres obras: la *Trinidad* de la Capilla de los Monteros —en la Parroquia de Santiago—, y dos lienzos de ánimas para la Capilla de Ánimas de la Parroquia de San Gil, espacio cuya remodelación fue concluida en 1793. Se trata de *San José con el Niño y las Ánimas del Purgatorio* y *San Francisco auxiliando a las Ánimas* (ca. 1793)²⁰. Cuestiones como el similar tratamiento del celaje, la directa relación entre los tipos físicos, o idéntico tratamiento del dibujo —compárese con el *San José con el Niño y las Ánimas del Purgatorio*— refuerzan esta nueva identificación en su catálogo.

En las proximidades del camino que une Écija con Sevilla se encuentra la localidad de La Campana. En la Ermita de San Lorenzo, construida a lo largo del siglo XVIII, con interesantes yaserías interiores —resultado de una reforma

16 MARTÍN PRADAS, A. *La sillería de coro en parroquias y conventos ecijanos*, Écija, Editorial Gráficas Sol, 1993, pp. 117-128. En esta última página, como imagen 19, se recoge una fotografía a color del trascoro antes de ser desmantelado.

17 FERRAND, P., “Desmantelado ilegalmente el coro de la iglesia de San Gil de Écija”, ABC de Sevilla, 30-9-1999, pp. 48-49. Agradecemos a Mercedes Fernández Martín, Gerardo García León y Antonio Martín Pradas su colaboración en lo relativo a esta pintura y su anterior ubicación. También a Elena Escuredo, quien nos puso tras la pista de la obra.

18 Aunque se ha intentado imitar en forma en su nueva ubicación, utilizándose para ello alguna de las columnas originales, el resultado final dista bastante de su apariencia y calidad primitiva.

19 GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. Y ROJAS-MARCOS, J., *Juan de Dios...*, pp. 114-187.

20 PORRES BENAVIDES, J. A., “Dos cuadros inéditos...”, pp. 112-116.

llevada a cabo en el año 1784— encontramos un estandarte dedicado al por entonces titular. Atribuimos aquí a Fernández el óvalo que lo centra (fig. 2)²¹. Dicha insignia procesional, con bordados en oro sobre terciopelo rojo, hubo de ser realizada hacia 1784-1800, respondiendo a ese periodo de cierto auge económico en la extinta hermandad laurentina, como evidencia la decadente rocalla, y la aparición de otros elementos neoclásicos, como las palmas²².



Fig.2. *San Lorenzo*. Juan de Dios Fernández. Ca. 1784-1800. Ermita de San Lorenzo. La Campana. Fotografía: autor/a

La pintura muestra al santo con los ropajes propios de su condición religiosa. Diácono romano del siglo III d.C., aparece representado en edad joven,

21 Óleo sobre lienzo: 54 x 40 cm. Agradecemos a Máxima Gómez, Hermana Mayor de la Hermandad de la Virgen de Fátima, erigida en la Capilla de San Lorenzo, las facilidades y atención prestada. MORALES, A. J., SANZ, M. J., SERRERA, J. M. Y VALDIVIESO, E., *Guía artística de Sevilla y provincia*, Sevilla, Diputación de Sevilla y Fundación José Manuel Lara, 2004, t. II, pp. 133-134.

22 Medidas del estandarte: 194 x 100 cm. Ubicado en una simpecadera acristalada de reciente construcción, dispuesta en una pequeña capilla que se abre en el lado de la epístola. Agradecemos al profesor Santos Márquez su amable comentario sobre estos bordados.

con dalmática, y sosteniendo la parrilla de su martirio con la mano izquierda. Dos angelotes, sobre su cabeza, vienen a ofrecerle la corona de flores, y la palma, propia de su condición como mártir. Igualmente, varias parejas y tríos de murillescas cabezas de querubines completan la composición, como reflejan otros ejemplos de su producción. Habría que relacionar esta composición con una estampa del mismo tema, obra de Cornelis Schut (ca. 1612-1655)²³. Si bien no se trata de una trasposición directa, detalles como la posición de los brazos, o los angelotes del tercio superior así lo determinan.



Fig.3. *San Vicente de Paúl rescatando a dos niños expósitos*. Juan de Dios Fernández. Ca. 1780-1800. Parroquia de San Pablo. Aznalcázar. Fotografía: autor/a

23 *The glory of St Lawrence* [en línea] [fecha de consulta: 08/04/2025]. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_li-2-33.

No se trata del único ejemplo en el que la producción de Juan de Dios Fernández manifiesta débitos para con el ámbito de la imagen grabada, siendo mayor o menor el compromiso según la ocasión. Ejemplo de clara relación compositiva es el que encontramos en una pintura que figura a *San Vicente de Paúl rescatando a dos niños expósitos*, conservada en la Parroquia de San Pablo de Aznalcázar (fig. 3), cuya inclusión en el catálogo de Fernández ahora proponemos²⁴. En esta ocasión procede directamente de una estampa abierta partiendo de un original de Nicolas André Monsiau²⁵.

Reformador del clero secular, san Vicente nació en 1581. Ordenado sacerdote en el año 1600, fue capturado por los piratas berberiscos y vendido como esclavo en 1605. Tras su liberación, consagró su vida a mejorar la suerte de los cautivos y galeotes. En 1625 fundó la congregación de los sacerdotes de la Misión y más tarde la de las Hijas de la Caridad. Fue beatificado en 1727 y canonizado en 1737²⁶.

Según el obispo de Rodez, como París era tan grande, no era posible impedir ciertos desórdenes, como abandonar a niños recién nacidos, poniendo en peligro su vida. El número de esos expósitos llegaba a trescientos o cuatrocientos cada año, siendo trasladados a una casa que era llamada La Cuna. Allí, eran cuidados por cierta viuda, que contaba con una o dos sirvientas. Debido a la gran cantidad congregada los infantes estaban desatendidos, y muchos de ellos terminaban muriendo, en su mayoría sin haber recibido el bautismo, por lo que estaban privados de salvación. San Vicente suplicó a unas señoras que estaban organizadas bajo su guía espiritual que fuesen a ese inmueble, para impedir que continuasen actuando así. Resolvieron cuidar a doce de ellos, llevándolos a otro lugar. Esas mujeres fueron aumentando el número de expósitos bajo su proyección, hasta que finalmente decidieron encargarse de todos. Nadie antes que Vicente Paúl había dado remedio a esta necesidad²⁷.

24 Óleo sobre lienzo. Marco: 177 x 135,5 cm. Bastidor: 168 x 125,5 cm. Presenta un estado de conservación delicado, estando la superficie oscurecida por suciedad y barnices alterados, presencia de parches antiguos, pérdidas de tensión, rotos, etc.

25 *St Vincent de Paul* [en línea] [fecha de consulta: 08/04/2025]. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1917-1208-2010. Esta estampa, realizada por Pierre Baquoy en 1818, ejemplifica la difusión que alcanzó la pintura original.

26 RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z. Repertorio*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998, pp. 320-321; LEONARDI, C., RICCARDI, A. Y ZARRI, G., *Diccionario de los santos*, Madrid, Editorial San Pablo, 2000, vol. I, pp. 2178-2186; ORSINI, A., *Historia de S. Vicente de Paul*, Barcelona, Oficina de D. José Piferrer y Depaus, 1857, pp. 140-145.

27 PALAÚ, J., *La leyenda de oro para cada día del año. Vidas de todos los santos que venera la Iglesia*. Madrid/Barcelona, Librería de Razola e Imprenta de Hermanos Llorens, 1848, t. III, pp. 90-110.

La escena que se representa en la pintura de Aznalcázar podría apuntar directamente a una de las entradas que se recogen en el diario que llevaba a cabo la encargada del establecimiento asistencial, según la cual un 22 de enero llegó san Vicente a las 11 de la noche con dos niños, uno tendría unos seis días, y el otro algo más, “las pobres criaturas lloran. La señora superiora los ha entregado a las nodrizas”²⁸. Si bien en la estampa de la que procede esta composición la escena se resuelve en un espacio nevado, Fernández —tal vez con vocación de hacerla más comprensible al público sevillano— prescinde de este recurso.

Paúl, vestido con los ropajes clericales propios del XVIII, sostiene a un niño de pocas semanas entre sus manos, mientras se dispone a salvar a otro, plácidamente dormido sobre un improvisado lecho de paja. En segundo plano, en actitud de oración, la pretendida madre del pequeño, que contempla a cierta distancia cómo el clérigo se va a hacer cargo del expósito. Tanto las arquitecturas, de cierto sabor neoclásico, como otros elementos de la composición están tomados directamente de la estampa anteriormente referida.

A pesar del delicado estado de conservación, con numerosos repintes, el estudio pormenorizado permite evidenciar la técnica y estilo propios de Juan de Dios Fernández. En este sentido, resulta particularmente significativo el ámbito en que se representa al niño durmiente, manifestando el artista un menor compromiso para con la estampa. Estilísticamente podría compararse el Niño Dios representado en la *Noche de Navidad en Greccio*, una de las pinturas que integran el ciclo de la vida de san Francisco, al que brevemente nos hemos referido con anterioridad²⁹.

Con respecto a la cronología, en la corta producción de Fernández encontramos una gran linealidad, limitada en el caso sevillano a su llegada a esta ciudad y su temprana muerte. Ello, acompañado del escaso interés en fechar sus obras, y la ausencia de contratos conocidos, hacen inviable una mayor concreción cronológica.

La pintura no es propiedad de dicha parroquia, sino del Ayuntamiento de Sevilla, que la tiene allí depositada por acuerdos con la Archidiócesis de

28 ORSINI, A., *Historia de S. Vicente...*, p. 142.

29 GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. Y ROJAS-MARCOS, J., *Juan de Dios...*, pp. 158-161.

Sevilla³⁰. Los bienes muebles originales de dicho recinto eclesiástico aznalcá-
ceño fueron vandalizados en verano de 1936³¹.

3. JUAN DE DIOS FERNÁNDEZ Y LA PINTURA DE ÁNIMAS

Cuestiones como que ocupase distintas responsabilidades en la Academia de Tres Nobles Artes, unido a su buen quehacer pictórico, argumentan el hecho de que su producción —como se ha expuesto en el segundo apartado—, no se viese limitada a la ciudad en que decidió residir durante gran parte de su vida, sino que aquella se extendió por gran parte de los territorios limítrofes. En este epígrafe vamos a reparar en un asunto iconográfico singular, de gran presencia en la Sevilla del siglo XVIII: la pintura de ánimas benditas del purgatorio. Dos eran hasta la fecha las obras de Fernández conocidas de esta temática: el *San José con el Niño y las Ánimas* y el *San Francisco Auxiliando a las Ánimas*, situadas en la parroquia astigitana de San Gil, tal y como se refirió líneas arriba.

Según la piadosa creencia, las ánimas del purgatorio son las almas de aquellos difuntos que, habiendo muerto en gracia de Dios, no han alcanzado todavía el estado de bienaventuranza, siendo objeto destacado de la piedad popular. Plásticamente, solían ser encarnadas como cuerpos desnudos emergiendo sobre las llamas, si bien no hay que confundir esta representación con la del infierno, puesto que aquí las actitudes de los representados son tranquilas, serenas, como siendo conscientes de la presencia de figuras celestiales en el plano superior. El purgatorio, por tal razón, sería el estado para la expiación de la pena merecida por pecados graves ya perdonados, o veniales no perdonados³². Se consideraba que los fieles debían orar por estas almas, dar limosnas y ayunar, más allá de llevar a cabo otras buenas acciones, que serían aceptadas por Dios para tal

30 En respuesta a solicitud de información por registro dirigida a la Delegación de Patrimonio del Ayuntamiento de Sevilla se nos informa que la obra, inventariada con el código GPA-35618 (anteriormente nº 46), forma parte de un depósito efectuado por acuerdo en sesión plenaria celebrada el 30 de noviembre del año 2000. Mediante el mismo, una serie de bienes artísticos procedentes del Hogar Virgen de los Reyes de Sevilla fueron entregados al Arzobispado de Sevilla, en régimen de comodato, distribuyéndolos el receptor según necesidades. Habría que recordar que el Hogar Virgen de los Reyes estuvo regido por las Hijas de la Caridad, a quienes habría pertenecido esta pintura antes de pasar al acervo del consistorio hispalense.

31 HERNÁNDEZ DÍAZ, J. Y SANCHO CORBACHO, A., *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*, Sevilla, Imprenta de la Gavidia, 1937, pp. 50-57 y figs. 43-51.

32 REVILLA, F., *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2012, pp. 45-46 y 618-619.

propósito. Las hermandades de ánimas benditas del purgatorio eran el mejor cauce para conseguir aquellos fines³³.

Todo ello entronca espléndidamente con la espiritualidad sevillana del siglo XVIII, basada en el pecado, en decir de Aguilar Piñal, quien consideraba que la Iglesia utilizó el temor como instrumento represivo permanente a lo largo de dicha centuria en este contexto particular, frente al cielo de la felicidad prometida³⁴. Por dicho motivo, muchas fueron las hermandades que con esta motivación existieron en Sevilla capital. Vieron renovadas sus reglas a lo largo de esta centuria: San Onofre (1758)³⁵, Sagrario (1765)³⁶, San Isidoro (ca. 1788)³⁷ o San Miguel (1795)³⁸, curiosamente todas ellas en la segunda mitad de siglo.

Las hermandades de ánimas benditas del purgatorio tienen una naturaleza esencialmente parroquial, al igual que sucede con las sacramentales. Ya en 1578 Alonso Morgado señalaba que todas las parroquias sevillanas contaban al menos con dos hermandades: eucarística y de ánimas. Esta vinculación justifica que muchas de estas corporaciones se fundasen con esa doble significación. Otras, originadas independientes, con el tiempo llegaron a fusionarse, ya que las de ánimas solían ser más débiles económicamente, siendo absorbidas por las sacramentales³⁹.

Las hermandades sevillanas de ánimas benditas del purgatorio han generado un importante patrimonio artístico, existiendo desde capillas a simples altares: retablos pictóricos, escultóricos o cerámicos, sin olvidar bordados, orfebrería, rejerías, etc. No tienen lugares determinados en los templos,

33 RODA PEÑA, J., “Una aproximación al estudio del patrimonio artístico de las hermandades de ánimas benditas en Sevilla”, en *Religiosidad popular en España: actas del Simposium, San Lorenzo del Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina*, 1997, vol. II, pp. 669 y 672-673.

34 AGUILAR PIÑAL, F., *Historia de Sevilla. Siglo XVIII*, Sevilla, Ed. Universidad de Sevilla, 1989, p. 343.

35 Biblioteca Universidad de Sevilla (de aquí en adelante BUS). Hermandad de las Benditas Animas del Purgatorio (Sevilla). Regla de la Hermandad y Cofradía de las Benditas Animas del Purgatorio y Sr. San Onofre. Signatura A Mont. 02/3/26.

36 BUS. Archicofradía de las Benditas Ánimas. Regla y estatutos de la Archicofradía de las Benditas Animas, sita en el sagrario de la Santa Metropolitana y Patriarchal Iglesia de Sevilla. Signatura A 109/033 (05).

37 BUS. Cofradías Unidas del Santísimo Sacramento, María Santísima de las Nieves y Ánimas Benditas del Purgatorio (Sevilla). Ordenanzas de las dos ilustres y antiguas Cofradías Unidas del S.mo Sacramento, María Santísima de las Nieves, y Animas Benditas del Purgatorio: sitas en la Iglesia Parroquial de S.r S.n Isidoro de esta ciudad de Sevilla: aprobadas por el Real, y Supremo Consejo de Castilla: año 1788. Signatura A 111/003 (12).

38 BUS. Archicofradía del Santísimo Sacramento, María Santísima del Rosario y Ánimas Benditas (Sevilla). Constituciones de la Archicofradía del Santísimo Sacramento, María Santísima del Rosario, y Animas Benditas. Signatura A 111/003 (10).

39 RODA PEÑA, J., “Una aproximación al...”, pp. 669-670.

encontrándose en cualquiera de sus muros⁴⁰. En el caso de la pintura sevillana del siglo XVIII son numerosos los ejemplos de retablos pictóricos conservados: Domingo Martínez (San Pedro de Sevilla y Santa María de las Nieves de Benacazón)⁴¹, Francisco Miguel Ximénez de Alanís (San Juan de la Palma de Sevilla)⁴² o Vicente Alanís (La Magdalena de Sevilla y Nuestra Señora de Consolación de Umbrete)⁴³, por destacar algunos.

Tampoco habría que omitir la tipología de retablo callejero de ánimas de tipo escultórico, que tuvo cierta difusión en el último cuarto del siglo XVIII. Dentro de ella sobresalieron artistas como Cristóbal Ramos (1725-1799), que realizó varias muestras de esta tipología para la ciudad de Sevilla: San Andrés (1764-1765, desaparecido), San Martín (1777, desaparecido) o San Miguel (1791, desaparecido)⁴⁴.

La primera de las pinturas que con esta iconografía atribuimos a Fernández se encuentra colgada a cierta altura, en la zona de los pies del muro del evangelio de la Parroquia de Nuestra Señora de la Oliva, en la localidad de Salteras (fig. 4)⁴⁵. De gran formato, remata en medio punto en la zona superior, ello antecedido por dos pequeñas molduras laterales. Como evidenciarán el resto de los ejemplos de esta tipología que seguidamente se analizarán, Juan de Dios Fernández ejecuta obras en las que la narración es de fácil lectura⁴⁶. La composición queda fragmentada en dos ámbitos —celestial y terrenal—, habituales en este tipo de representaciones.

40 *Ibid.*, p. 678.

41 SORO CAÑAS, S., *Domingo Martínez*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1982, p. 68; MUÑOZ NIETO, E., “Decor Carmeli. La devoción a la Virgen del Carmen en la Sevilla del siglo XVIII a través de ejemplos pictóricos”, *Boletín de la Real Academia de la Concepción*, 55 (2020), pp. 50-51.

42 CABEZAS GARCÍA, Á., *Teoría del gusto...*, pp. 364-365.

43 CABEZAS GARCÍA, Á., *Vicente Alanís (1730-1807)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2011, pp. 98 y 100, y láms. 9 y 16.

44 MONTESINOS MONTESINOS, C., *El escultor sevillano D. Cristóbal Ramos (1725-1799)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1986, pp. 58-59. Sobre el de San Andrés véase GALLARDO MONTESINOS, R. *Los Ramos: una dinastía de escultores en la Sevilla del siglo XVIII*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2025, pp. 245-246.

45 Óleo sobre lienzo: 253 x 170 cm. Entendemos que su ubicación actual es posterior a las labores de restauración llevadas a cabo por Rafael Manzano en el templo en la segunda mitad del siglo XX. Atiendo a su formato hubo de contar probablemente con altar propio, que no ha llegado hasta la actualidad. Si bien consultamos la *Guía artística de Sevilla* no señala dato alguno con relación a esta pintura. MORALES, A. J., SANZ, M. J., SERRERA, J. M. Y VALDIVIESO, E., *Guía artística de...*, pp. 55-57.

46 GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. Y ROJAS-MARCOS, J., *Juan de Dios...*, p. 57.



Fig. 4. *Ánimas benditas del Purgatorio*. Juan de Dios Fernández. Ca. 1780-1800.
Parroquia de Santa María de las Nieves. Olivares. Fotografía: autor/a

En el plano inferior se distribuye un interesante grupo de personajes, desnudos, en diferentes actitudes, siendo sus cuerpos rodeados por llamas, que, recordemos, no deben ser identificadas con el infierno. Interesa la plasmación psicológica de los representados, evidenciándose la angustia en muchos de los rostros, trabajados como si de representaciones del natural se tratase. Habría que incidir igualmente en el magnífico tratamiento anatómico, que evidencia la formación academicista que recibió el artista dentro de la academia. Destacamos particularmente el personaje que, en primer plano, está siendo rescatado por un ángel mancebo, de murillesca apariencia. A similar altura, aunque en un plano más profundo, se repite la acción. Estilísticamente, resulta de interés confrontar este tipo de ángeles con los presentes en distintas composiciones ya conocidas de Fernández, como el *Nacimiento de San Francisco de Asís* o *San*

Francisco de Asís confortado por un Ángel, pertenecientes a la serie conservada en La Rábida.

En el plano celestial, presidido por la trinidad —Padre, Hijo y Espíritu Santo en forma de paloma—, un grupo de santos aparecen congregados en condición de intercesores, implorando clemencia. En uno de los lados se presenta a san José, con la vara florida, la Virgen María, vestida con los colores propios de la Inmaculada, y san Juan Bautista, que parece dar la espalda al fiel que contemplase la escena. En el otro lado, y al mismo nivel, santo Tomás de Aquino, con la cadena áurea, santo Domingo, san Francisco y san Miguel Arcángel, que como jefe de los ejércitos celestiales viste casco y ropajes militares, a la par que blande espada y escudo. Más allá de la evidente comparación del *Alter Christus* para con las muchas representaciones dentro del ciclo realizado por Fernández para Écija podríamos destacar las variadas afinidades localizadas en la comparación con *San Francisco de Asís* y *Santo Domingo de Guzmán que detienen las flechas de la justicia de Dios*. La figura de la Virgen, la del semidesnudo Cristo, o los santos mendicantes evidencian similares características estilísticas.

A falta de documentación o firma en la obra —algo a lo que Fernández no solía acostumbrar, atendiendo al catálogo conocido— lo más oportuno es presentarla como realizada durante las dos últimas décadas del siglo XVIII⁴⁷.

Similar factura y composición manifiesta otra pintura que, conservada en la Parroquia de Santa María de Gracia de Camas (fig. 5), atribuimos igualmente a Fernández⁴⁸. Participan de la abigarrada composición un menor número de personajes, de variopintas actitudes y gestualidades. En el espacio inferior destaca la presencia de un niño, que con cierta desolación cruza sus manos sobre el pecho. Como si de un dibujo académico se tratase, en una de las esquinas un detallado desnudo masculino se refleja de perfil. Algo parecido sucede con el interesante estudio anatómico de la figura de espaldas.

47 Planteamos una infructuosa búsqueda en el archivo parroquial. Agradecemos su atención a Concepción Leal de la Orden.

48 Óleo sobre lienzo. Marco: 269 x 197 cm. Bastidor: 255 x 185 cm. Actualmente se dispone en uno de los muros laterales de la capilla sacramental, ubicada a los pies de la nave de la epístola, si bien hasta hace unos años tuvo altar propio en la nave del evangelio. Dicha ubicación ha sido ocupada por una escultura devocional contemporánea perteneciente a una hermandad local. La *Guía Artística* tampoco señala nada al respecto. MORALES, A. J., SANZ, M. J., SERRERA, J. M. Y VALDIVIESO, E., *Guía artística de...*, pp. 22-24. Agradecemos a Miguel Ángel Baños Rodríguez, quien ha realizado un importante estudio —en prensa— sobre el libro de reglas de la corporación, el habernos puesto tras la pista de esta pintura.



Fig. 5. *Ánimas benditas del Purgatorio*. Juan de Dios Fernández. Ca. 1780-1800. Parroquia de Santa María de Gracia. Camas. Fotografía: autor/a

En el plano intermedio dos son los ángeles mancebos que ayudan a los fieles a salir del purgatorio. Uno de ellos viste túnica rosa y manto azul, al igual que el ser angélico que conforta a san Francisco en el lienzo de la Rábida. Además, los tipos físicos son repetidos. En el plano superior un murillesco rompimiento de gloria recibe el alma de los fieles, apareciendo nuevamente María en un plano algo inferior, por ser corredentora de la humanidad.

Los coloridos de primer plano son cálidos, mientras que en el fondo emplea colores más discretos, a base de tonos grises, azules y verdosos. En general, la paleta pictórica mantiene vínculos con el rococó sevillano⁴⁹.

49 GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. Y ROJAS-MARCOS, J., *Juan de Dios...*, p. 57.

Menor tamaño —como si de una versión simplificada se tratase— presenta otro lienzo de ánimas realizado por Juan de Dios Fernández en la iglesia de Santiago de Sevilla (fig. 6)⁵⁰. Concretamente, se sitúa en el ático del retablo ubicado en la nave de la epístola, junto a la capilla sacramental, y presidido por una imagen escultórica dieciochesca de la Virgen del Carmen⁵¹. La primera referencia a dicho conjunto procede de un inventario manuscrito iniciado en 1889, aunque finalizado cinco años después: “nº. 9. Altar de Ntra. Señora del Carmen, tiene en su nicho la virgen de su título, de candelero, como de vara y media de altura, con el niño en los brazos, en la parte alta tiene un cuadro de ánimas”⁵².



Fig. 6. *Ánimas benditas del Purgatorio*. Juan de Dios Fernández. Ca. 1780-1800. Iglesia de Santiago. Sevilla. Fotografía: autor/a

50 Óleo sobre lienzo. Bastidor: 100 x 70 cm aprox.

51 El aspecto actual del retablo evidencia distintas fases en su construcción, una a mediados del dieciocho y otra en tiempos del academicismo, quizá para cuando fuese añadida la pintura a la estructura original.

52 Archivo Parroquial de San Ildefonso de Sevilla. Fondo iglesia de Santiago. *Inventario de bienes iniciado por el párroco don Francisco Gómez de Lara en julio de 1889 y concluido por el también párroco don Francisco Muñoz en febrero de 1894*, p. 70 v.

En esta obra los fieles difuntos —niño incluido— evidencian una variopinta muestra de expresiones. Como novedad, centra la composición una cruz arbórea, con el INRI en la parte superior. Esta no aparece como instrumento de muerte; a través del madero se produjo la salvación de la humanidad, algo de lo que participa el alma liberada del purgatorio por el ángel mancebo. En esta ocasión la trinidad queda relegada a Dios Hijo, quien conversa directamente con su madre, ante él arrodillada en un nivel algo inferior. Tras ella su casto esposo, igualmente genuflexo. Estas figuras presentan notables afinidades con las ya analizadas en el lienzo conservado en Salteras. La escena refleja la sensibilidad propia del tardobarroco: sencillez compositiva, contención cromática de la pintura, figuras con movimientos estáticos y expresiones frías y sosegadas⁵³.

Si bien la documentación histórica de la iglesia de Santiago no conserva legajos sobre la Hermandad de Ánimas, podríamos considerar que aquella hubo de ser realizada en un momento de cierto esplendor de la corporación. Prueba de ello el retablo que hacia 1790 realizasen en la fachada lateral de dicho templo, atribuido a Cristóbal Ramos⁵⁴.

Del último ejemplo de pintura de ánimas que atribuimos a Juan de Dios Fernández se tiene conocimiento gracias a un archivo fotográfico conservado en la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla (fig. 7)⁵⁵. En los breves datos que acompañan la ficha que acompaña a la imagen se recoge la pertenencia a la localidad de Guadalcanal, emplazada en la Sierra Norte de Sevilla, concretamente a la antigua iglesia de San Sebastián, actual mercado de abastos de la localidad. El templo dejó de ser parroquia en 1913, quedando como iglesia filial. En 1936, durante la Guerra Civil, fue vandalizada, perdiéndose muchos bienes muebles, originándose desde entonces un proceso de dispersión indocumentada del patrimonio conservado⁵⁶. Se desconoce la suerte que corrió esta pintura, que no ha podido ser localizada en el presente estudio.

53 GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. Y ROJAS-MARCOS, J., *Juan de Dios...*, p. 149.

54 RODA PEÑA, J., “Una aproximación al...”, p. 683. El cristal dispuesto para favorecer la conservación impide su contemplación. Sería oportuno plantear su sustitución por otro que permita mayor visibilidad.

55 Número de registro 035895.

56 HERNÁNDEZ DÍAZ, J. Y SANCHO CORBACHO, A., *Edificios religiosos y...*, pp. 126-128; MORALES, A. J., SANZ, M. J., SERRERA, J. M. Y VALDIVIESO, E., *Guía artística de...*, p. 390.



Fig. 7. *Virgen del Carmen con las Ánimas benditas del Purgatorio* (desaparecida). Juan de Dios Fernández. Ca. 1780-1800. Antigua iglesia de San Sebastián. Guadalcanal.

© Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla

Si bien la fotografía únicamente permite reconocer la pintura, y parte del retablo, gracias a otro archivo fotográfico conservado en el mismo repositorio, podemos conocer que aquella se disponía en un sencillo retablo marco, de dos cuerpos, localizado en el lateral del lado del evangelio del arco toral, junto a la puerta de acceso a la capilla sacramental⁵⁷. El primer cuerpo contenía en su interior la pintura de ánimas. En la parte superior una gotera, en que se recogía con letras capitales la siguiente leyenda: “ANIMAS BENDITAS DEL PURGATORIO”. Si bien ninguna imagen permite conocer la iconografía de la

57 Número de registro 2-2002. Fotógrafo Antonio Muñoz Torrado. Fecha 18-9-1922.

pintura del cuerpo superior, gracias a las investigaciones de Hernández González sabemos que se trataría de una *Virgen de Montserrat*⁵⁸.

Por lo que respecta a la pintura presenta la peculiaridad de estar protagonizada por una Virgen del Carmen con el Niño, debido a la singular relación que une a esta advocación mariana con las ánimas, a quienes ofrece el escapulario como objeto salvífico. Esto ya ocurría en, por ejemplo, el retablo pictórico que realizase Domingo Martínez para Benacazón, si bien en aquél María aparece en un segundo plano y no como protagonista, como ocurre en la pintura que perteneciese a Guadalcanal. Similar composición manifiesta el retablo escultórico de ánimas de Algodonales, realizado por Cristóbal Ramos y taller hacia 1786. La singular colocación de la Virgen del Carmen en el centro no fue aportación de Fernández. Pocos años atrás Espinal hizo lo propio en una interesante obra conservada en dependencias internas de la Capilla de San Onofre de Sevilla⁵⁹.

Si bien en esta ocasión no es posible analizar el colorido, no ocurre lo mismo para con el dibujo, mostrándose Fernández ágil en este aspecto, demostrando una vez más lo aprendido durante sus años de formación en la academia. Ello se evidencia en, por ejemplo, el carácter contorneado de las figuras, de buscada descripción anatómica. Vuelve a aparecer el ángel mancebo que socorre a una de las ánimas. Por lo que respecta a la figura central, de murillesca apariencia, habría que contraponerla con la *Virgen del Rosario con Niño* de la Parroquia de San Gil de Écija, siendo más que notables las semejanzas existentes entre ambas figuras. Sedente, sobre trono de nubes, aparece rodeada por gran multitud de angelotes, cabezas de querubines y algún ángel mancebo, siendo magnífico ejemplo de la pervivencia del patrón murillesco dentro de la pintura academicista sevillana de finales del siglo XVIII, contexto en el que Fernández jugó un papel destacado, como el evidencian las distintas aportaciones recogidas en esta investigación.

58 *Apuntes histórico-artísticos sobre la antigua iglesia de San Sebastián de Guadalcanal* 2/2 [en línea] [fecha de consulta: 08/04/2025]. Disponible en: <https://guadalcanalpuntodeencuentro.blogspot.com/search?updated-max=2014-05-10T06:00:00%2B02:00&max-results=500&start=360&by-date=false>.

59 FERNÁNDEZ ROJAS, M., *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX: trinitarios, franciscanos, mercedarios, cartujos, jerónimos, mínimos, clérigos menores, hermanos obregones y filipenses*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2009, p. 105. Donada por Pedro Gutiérrez Gravilla ca. 1948-1950.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR PIÑAL, F., *Historia de Sevilla. Siglo XVIII*, Sevilla, Ed. Universidad de Sevilla, 1989.
- AMORES MARTÍNEZ, F., “El gremio de pintores y su hermandad en la Sevilla del siglo XVIII”, *Archivo Hispalense*, t. XCVI, nº 291-293 (2013), pp. 387-397.
- CABEZAS GARCÍA, Á., *Teoría del gusto y práctica de la pintura en Sevilla (1749- 1835)*, Sevilla, ICAS, 2015.
- CABEZAS GARCÍA, Á., *Vicente Alanís (1730-1807)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2011.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, t. III.
- CORDERO GONZÁLEZ, C., “Los seguidores de Murillo en las colecciones ecijanas”, en *Actas XIII Jornadas de Patrimonio Histórico y Cultural de la Provincia de Sevilla, La Huella de Murillo en la provincia*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2019, pp. 89-118.
- FERNÁNDEZ ROJAS, M., *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX: trinitarios, franciscanos, mercedarios, cartujos, jerónimos, mínimos, clérigos menores, hermanos obregones y filipenses*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2009.
- FERRAND, P., “Desmantelado ilegalmente el coro de la iglesia de San Gil de Écija”, *ABC de Sevilla*, 30-9-1999, pp. 48-49.
- GALLARDO MONTESINOS, R., *Los Ramos: una dinastía de escultores en la Sevilla del siglo XVIII*, Sevilla, Tesis Doctoral Inédita, 2025, pp. 245-246.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. Y ROJAS-MARCOS, J., *Juan de Dios Fernández y la serie pictórica de San Francisco en la Rábida*, Sevilla, Ed. Universidad de Sevilla y Ayto. de Palos de la Frontera, 2015.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. Y SANCHO CORBACHO, A., *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*, Sevilla, Imprenta de la Gavidia, 1937.
- LEONARDI, C., RICCARDI, A. Y ZARRI, G., *Diccionario de los santos*, Madrid, Editorial San Pablo, 2000, vol. I.
- MARTÍN PRADAS, A. *La sillería de coro en parroquias y conventos ecijanos*, Écija, Editorial Gráficas Sol, 1993.
- MONTESINOS MONTESINOS, C., *El escultor sevillano D. Cristóbal Ramos (1725-1799)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1986.
- MORALES Y MARÍN, J. L., *Pintura en España 1750-1808*, Madrid, Cátedra, 1994.

- MORALES, A. J., SANZ, M. J., SERRERA, J. M. Y VALDIVIESO, E., *Guía artística de Sevilla y provincia*, Sevilla, Diputación de Sevilla y Fundación José Manuel Lara, 2004, t. II.
- MUÑOZ NIETO, E., “Decor Carmeli. La devoción a la Virgen del Carmen en la Sevilla del siglo XVIII a través de ejemplos pictóricos”, *Boletín de la Real Academia de la Concepción*, 55 (2020), pp. 47-54.
- MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA, *Nuevas adquisiciones y restauraciones. Primeros fondos para la Casa Museo de Murillo: diciembre 1973*, Sevilla, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia y Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, 1974.
- ORSINI, A., *Historia de S. Vicente de Paul*, Barcelona, Oficina de D. José Pierrer y Depaus, 1857.
- PALAU, J., *La leyenda de oro para cada día del año. Vidas de todos los santos que venera la Iglesia*. Madrid/Barcelona, Librería de Razola e Imprenta de Hermanos Llorens, 1848, t. III.
- PERALES PIQUERES, R. M^a., *Pintura sevillana en la segunda mitad del siglo XVIII*, Sevilla, Tesis Doctoral Inédita, 1987, t. I.
- PORRES BENAVIDES, J. A., “Dos cuadros inéditos de Juan de Dios Fernández”, *ArtyHum*, 82, 2021, pp. 105-120.
- QUILES GARCÍA, F. Y CANO RIVERO, I., *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*, Madrid, Ed. Fernando Villaverde, 2006.
- RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z. Repertorio*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998.
- REVILLA, F., *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2012.
- RODA PEÑA, J., “Una aproximación al estudio del patrimonio artístico de las hermandades de ánimas benditas en Sevilla”, en *Religiosidad popular en España: actas del Simposium*, San Lorenzo del Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1997, vol. II, pp. 667-694.
- SORO CAÑAS, S., *Domingo Martínez*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1982.
- VALDIVIESO, E. Y SERRERA, J. M., *La época de Murillo. Antecedentes y consecuentes de su pintura*, Sevilla, Diputación de Sevilla y Caja de Ahorros de San Fernando, 1982.

Enrique Muñoz Nieto

Universidad de Sevilla

<https://orcid.org/0000-0002-5888-2080>

enriquemunoz@us.es



LA LUCHA CONTRA EL AMARU EN EL ALTO PERÚ: ARTE Y MORALIDAD

THE FIGHT AGAINST AMARU IN UPPER PERU: ART AND MORALITY

IVÁN PANDURO SÁEZ
Universidad de Córdoba

Recibido: 01/09/2025 / Aceptado: 22/12/2025

RESUMEN

La iconografía del amaru, como serpiente o pequeño sauro en la región andina peruana, es una de las manifestaciones artísticas que se repite en todos los formatos desde la época prehispánica hasta el siglo XIX. Una representación, en principio, dentro del panteón inca vinculada al poder que, variará su significado adquiriendo las connotaciones negativas tradicionales de las serpientes en la cultura europea occidental. Así, el presente trabajo trata de evidenciar este cambio en su significado y recepción entre los locales, añadiendo, el vínculo que en el siglo XVIII podría percibirse entre la figura del amaru y las derivas rebeldes de Tupac Amaru II. Es por ello que, se presentan nuevas reflexiones acerca de esta iconografía a través de su relación con la moralidad y política clave en el pasado y presente del Perú.

Palabras clave: Arte Peruano-Iconografía-serpientes-Siglo XVIII-religión.

ABSTRACT

The iconography of the amaru as a snake or small sauro in the Peruvian Andean region is one of the artistic manifestations that recurs in all formats from pre-Hispanic times to the 19th century. Initially, it was a representation within the Inca pantheon linked to power, but its meaning changed, acquiring the traditional negative connotations of snakes in Western European culture. Thus, this work seeks to highlight this change in meaning and reception among the locals, adding the link that could be perceived in the 18th century between the figure of the amaru and the rebellious tendencies of Tupac Amaru II. For this reason, new reflections on this iconography are presented through its relationship with morality and key politics in Peru's past and present.

Key Words: Peruvian Art-Iconography-Snakes-18th Century-Religion.

INTRODUCCIÓN

Dentro del imaginario cultural peruano, la interpretación simbólica del amaru o serpiente andina invita a cultivar las lecturas más diversas. No obstante, de estas interpretaciones se percibe el intento común por llegar a constatar el parentesco entre una línea incaica y profana, -cuya envoltura varía pero cuyos preceptos son inmutables-, con una tradición cristiana de visible carácter moralista. Incluso antes del periodo Inca, el Amaru era un Dios relacionado con la fertilidad, la renovación y las aguas que aparecía en los manantiales en forma de serpiente cuando comenzaba llover. De ahí que se vea representado en más de una ocasión como dos serpientes con un arco iris que las une¹. Esta primera iconografía se hace evidente por ejemplo en diferentes queros prehispánicos², llegando incluso a establecerse en el escudo que otorga Carlos V en 1545 a Tupac Amaru I y que identificará un linaje destacado dentro de la nobleza incaica hasta el siglo XIX.

1 Sobre el vínculo establecido con el poder y la deidad del amaru en el mundo incáico se pueden ver varios ejemplos en: VVAA. *Qeros, arte inca en vasos ceremoniales*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1998, pp. 76-81.

2 Cf. KUON DE ARCE, E., "Los Qeros en el marco del barroco andino", en VVAA., *Barroco andino. Memoria del I Encuentro Internacional*, Pamplona, Fundación Visión Cultural-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, pp. 213-220.



Fig. 1. Archivo Regional del Cuzco. H/23-f2. Escudo de armas que otorga Carlos V a Tupac Amaru en 1545, c. 1777.

No obstante, a partir del siglo XVI se percibe una dubitativa asociación de significados e imágenes entre el amaru como serpiente y el amaru como dragón³. Esta dualidad de apariencia nos llevaría a su vez a preguntarnos si el concepto entre un animal con connotaciones negativas en la tradición cristiana, ya sea el dragón al que derrota san Jorge o la serpiente prefiguración del demonio desde el Génesis-, entra, por tanto, en conflicto con la cultura andina que asocia la serpiente con el poder y la fertilidad. Esto es, el reto de hacer de algo bueno algo malo para el imaginario colectivo y la representación sincrética.

3 Cfr. MILLAR CARVACHO, R. "Narrativas hagiográficas y representaciones demonológicas. El demonio en los claustros del Perú virreinal. siglo XVII". *Historia*, nº44 2, 2011 pp. 329-367.

En el terreno de las letras, esta convivencia entre el serpiente y el dragón que empezó a englobar el concepto amaru o amaro es visible desde el mismo quinientos por ejemplo en la publicación Vocabulario General de las lenguas del Perú de 1560 de fray Domingo de Santo Tomás, quien define al nombre quechua amaro como “drago serpiente”. O, en el *Vocabulario de la lengua llamada quichua* de 1608 en el que se define de nuevo al amaru como “dragón serpiente grande sin alas”. Acaso, el ejemplo que con mayor detalle evidencia la asociación del amaru con el dragón europeo nos lo ofrece en la *Relación de las antigüedades del Perú*, Juan de Santa Cruz Pachacuti:

“En este tiempo dicen que llegó la nueva cómo en el Cuzco hubo un milagro, que como un amaru había salido del serro Pachatusan, muy fiera, bestia [...] los cuales dicen que eran animales con alas y orejas y colas de cuatro pies y encima de las espaldas muchas espinas como de pescado y desde lejos dicen que les parecía todo de fuego⁴”.

Lo particular del relato es que Pachacuti era un cronista indio que ya en el seiscientos por tanto, había asimilado la imagen del bestiario europeo en lo que era una deidad inca. Sin embargo, ya sean serpientes o dragones, el amaru no perdió su valor de potestad durante los siglos virreinales registrándose nominalmente para identificar como indicábamos una parte de la línea sucesora inca. No hay más que hacer un repaso en los nombres de los caciques para darnos cuenta de esta caracterización hombre, amaru y poder. Incluso, el mismo Garcilaso de la Vega, intentó en sus *Comentarios Reales* dar respuesta a esta identificación nominal:

“Amaru es nombre de las muy grandes culebras que hay en los Antis. Los Incas tomaban semejantes nombres de animales o flores o hierbas dando a entender que, como aquellas cosas se extremaban entre las de su especie, así lo habían de hacer ellos entre los hombres⁵”.

LA POLÍTICA Y LA IMAGEN

Así, llegados al siglo XVIII se puede afirmar que la serpiente o amaru es doblemente asimilada y convive en el imaginario andino como identidad antigua Inca, deidad propia y, a la vez, como símbolo de lo salvaje, monstruoso y pagano. Ahora bien, con la rebelión de 1780 de José Gabriel Condorcanqui o

4 Cf. VVAA. *Qeros, arte inca en vasos ceremoniales*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1998, p. 90.

5 GARCILASO DE LA VEGA, I., *Comentarios reales de los incas. Tomos I y II*. Fondo de Cultura Económica, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 512.

Tupac Amaru II, - la apropiación del nombre no es baladí-, la figura del amaru encuentra una nueva interpretación y significado político en algunos de los pueblos de indios alineados con el bando fidelista y por tanto combatientes del rebelde.

Un primer ejemplo se encuentra en la iglesia de la Natividad de Chincheros donde su cacique Mateo Pumacahua mandó pintar un mural representando la batalla en la que había derrotado con sus tropas a las de Tupac Amaru. En efecto, Pumacahua había sido una de las figuras clave en el sofoco de la rebelión obteniendo la victoria en importantes contiendas como la de Saqsaihuamán y en la expedición de Tinta, persiguiendo después a los fugitivos y apresando a Tupac Amaru. No es de extrañar por tanto que Pumacahua a su vuelta con sus tropas a Chincheros mandara plasmar estos hechos. La pintura, de confecciones blandas por parte de algún artista local, se encuentra en el nártex de la iglesia y corresponde a una composición tripartita centrada por la virgen de Montserrat a la que se agradece y ofrece la victoria⁶.



Fig. 2. Anónimo cuzqueño. *Mural de la Iglesia de la Natividad de Chincheros*, c. 1781.

6 Cf. AAVV, *El Barroco Peruano II*, Lima, Banco de Crédito, 2003, pp. 88-91.

No obstante, lo relevante del mural, son las escenas que la flanquean. A la izquierda se encuentra el propio Mateo Pumacahua orante de rodillas junto a su esposa, doña Juliana Cori Huaman, bajo las tropas dispuestas a batallar. Más elocuente y significativo es el paño de la derecha donde aparece de nuevo Pumacahua sobre un caballo blanco, como un emperador o como un Santiago. Cabe reseñar que la escena predominante de la batalla es protagonizada por la lucha de los animales que lo identifican a él como Puma y a su enemigo Tupac Amaru como el dragón, volviendo de nuevo a la importante vinculación nominal que apuntábamos. Es, por tanto, que el puma vence al dragón como Pumacahua vence al Amaru rematado esta escena totémica con el lema del César VINI VIDI VINCI⁷.



Fig. 3. Anónimo cuzqueño. [Detalle] *La batalla entre las tropas de Pumacahua y Tupac Amaru II*, c. 1781. Iglesia de Chincheros, Cuzco.

Misma idea se percibe en el conocido como la *Porciúncula de Urquillos*, conjunto conventual que fue financiado en la década de 1780 por Pumacahua. La composición se centra en este caso por la Porciúncula, -aparición de la Virgen y Jesús a San Francisco-, y la virgen de los Ángeles patrona del convento de Urquillos. Debajo de esta aparece la tradicional lucha del arcángel con el dragón, sin embargo, y esto es lo destacable, el arcángel es ayudado por un león

⁷ *Ibidem*, *El Barroco...*, pp. 92-93.

en su lucha, quizá de nuevo remitiendo a la lucha contra la sierpe Tupac Amaru. De hecho, la cuestión de que Pumacahua adoptara la forma de león en lugar del puma no puede extrañarnos ya que al puma se le conoce desde las crónicas del quinientos como “el león de los andes”⁸.



Fig. 4. Anónimo cuzqueño. *La Porciúncula*, c. 1790-1800. Iglesia de Urquillos.

Además, la adopción del cacique de Chincheros del león reafirmaría todavía más su lealtad al rey del que uno de sus símbolos es este felino. Incluso, si tuviéramos alguna duda en su interpretación esta es despejada por la derrota de las tropas de Tupac Amaru al igual que en Chincheros. Un aspecto que, uniría una batalla política con una batalla religiosa al igual que el lienzo de *El pueblo de Tinta y el milagro de la Virgen a José Illatinta* en el que la María se aparece para guiar e Illatinta en la Plaza del Pueblo mientras que se libra la batalla que apresó a Tupac Amaru a las afueras⁹. De nuevo, despejándonos las interrogantes del vínculo político y religioso encontramos la cartela inferior que nos dice

⁸ Cf. GISBERT, T., *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Fundación BHN, 1994, pp. 208-210.

⁹ Cf. O'PHELAN, S., *La gran rebelión en los Andes: de Túpac Amaru a Túpac Catari*, Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1995.

así “prodigio obrado por esta Santísima Señora a vista de más de 12 mil personas que concurrieron en el castido de 75 aliados del Cacique José Gabriel Tupac Amaro¹⁰”.



Fig. 5. Anónimo cuzqueño. *Alegoría de Hércules y Apolo junto a San Jorge y San Miguel*, c. 1781. Coro de la Iglesia de La Paz, Bolivia.

El otro claro ejemplo de la lucha contra el amaru, lo encontramos en la decoración de la iglesia de Carabuco pueblo situado a orillas del lago Titicaca. En este caso, Agustín Siñani cacique de Carabuco refleja su ideología fidelista contra los insurrectos comandados por Andrés Amaru, sobrino de José Gabriel. Sorprende, sin embargo, la altura intelectual y el conocimiento de la mitología clásica. De esta forma, en el mural del coro, muestra a Hércules y Apolo en el episodio en el que el héroe consulta a Apolo si debe matar a su hermano Euristeo para asumir su poder. El oráculo aconseja a Hércules respetar la autoridad del rey. ¿Acaso es un mensaje fidelista por parte del cacique Siñani? Por otro lado, hay que recordar que Apolo como dios del Sol y la luz mata a un lagarto mientras que Hércules lo hace con la Hidra de Lerna, es decir que ambos han

10 VVAA, *El Barroco Peruano II*, Lima, Banco de Crédito, 2003, p. 94.

matado a un sauro. Misma connotación que encontramos en las escenas inferiores con San Jorge con el dragón y San Miguel que se lanzan contra las bestias.

CONCLUSIONES

Si nos adentramos en la pintura de ciertos pueblos de indios encontramos una escena que se repite con asiduidad como es aquella del Juicio Final. Sobre estas premisas, recientemente algunos autores han apuntado la posibilidad de relacionar esta escena con tinte político. Por ejemplo, en el caso de la iglesia de la Natividad de Parinacota en la frontera de Chile con Bolivia se encuentra una pintura mural con esta representación de finales del siglo XVIII y principio del XIX¹¹. Lo curioso es que el diablo es representado engullendo con forma de serpiente o dragón emplumado que parece invitar a una serie de figuras en las que se encuentra el curaca del sitio con tres rostros, aspecto sin aclarar todavía. A su izquierda de nuevo el arcángel matando al dragón¹². ¿Podría ser de nuevo una representación de Tupac Amaru con el diablo?

Si tomamos esta idea como válida, se podría trasladar a otros ejemplos por la geografía altoperuana. La escena, no obstante, más conocida de estos impacantes juicios se debe al pintor mestizo Tadeo Escalante quien trabaja en la iglesia de Huaro en 1802 y podría servirnos como paradigmática y ofrecer alguna respuesta. Así, en la vorágine de dividir los justos de los pecadores, en el margen inferior aparece la cabeza de nuevo de un dragón o serpiente que representa la boca del diablo¹³.

Por otro lado, repasando las escenas del juicio final vemos como la figura de un sauro aparece antes de la rebelión de Tupac Amaru en 1780 como la prefiguración del diablo o la entrada en este. No hay más que ir a una de la pinturas más conocidas de la pintura cuzqueña como es el Juicio Final del Quispe Tito a finales del siglo XVII. Incluso, podemos irnos más atrás en la cronología e identificar esta iconografía como demonio-serpiente o demonio-amaru a la

11 GIMENEZ ARCE, C., "La pintura mural altoandina y subtropical en los estertores de la colonia. San Andrés de Pachama, Virgen de la Natividad de Parinacota (Chile) y San José de Chiquitos Bolivia", en GUASCH MARÍ, Y., LÓPEZ GUZMÁN, R., y PANDURO SÁEZ, I., *Identidades y redes culturales. V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano*, Granada, Editorial Universidad de Granada y Ministerio de Cultura y Deporte, 2021, pp. 925-934.

12 GUZMÁN, F., CORTI, P., y PEREIRA, M. "El puma y la serpiente. Interpretación de la pintura mural de la iglesia de Parinacota en el norte de Chile", *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, vol. 28, n°2, 2023, pp. 2-17.

13 Esta iconografía ya se visualiza dentro de las miniaturas y las representaciones de la Edad Media. GARCÍA ARRANZ, J.J. "En las fauces del Leviatán: contextos iconográficos de la boca zoomorfa del infierno en el imaginario medieval". *Del Medio Aevo*, n° 13, 2019, pp. 37-81.

obra de Guamán Poma en la que de nuevo aparece la misma cabeza que traga a los injustos e infieles.



Fig. 6. Biblioteca Real de Dinamarca. GKS 2232 4º, F. 941. *La ciudad del Infierno*. Guamán Poma, *Nueva crónica y buen gobierno* (1615)

Con todo, es ciertamente sugerente hacer la referencia constante en la identificación de un sauro con Tupac Amaru con connotaciones negativas en la pintura de finales del siglo XVIII. Sin embargo, esto debe ser puesto en cuarentena y se debe analizar primeramente en que bando estuvo ese pueblo durante la revolución. No obstante, un aspecto que sí podemos tomar como conclusión es el hecho de que se pueden identificar dos periodos en la lucha contra el amaru y su representación pictórica o literaria. Un primero en el que se introduce las connotaciones negativas que son combatidas por santos y ángeles, y un segundo en el que se renueva esa lucha tras la rebelión de Tupac Amaru.

BIBLIOGRAFÍA

- CASTRO, V., *De ídolos a santos. Evangelización y religión andina en los Andes del sur*, Santiago, Fondo de Publicaciones Americanistas, 2009.
- GARCILASO DE LA VEGA, I., *Comentarios reales de los incas. Tomos I y II*. Fondo de Cultura Económica, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- GISBERT, T., *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Fundación BHN, 1994.
- GUASCH MARÍ, Y., LÓPEZ GUZMÁN, R., y PANDURO SÁEZ, I., *Inden-tidades y redes culturales. V Congreso Internacional de Barroco Ibero-a-mericano*, Granada, Editorial Universidad de Granada y Ministerio de Cul-tura y Deporte, 2021.
- GUZMÁN, F., CORTI, P., y PEREIRA., M. “El puma y la serpiente. Interpre-tación de la pintura mural de la iglesia de Parinacota en el norte de Chile”, *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, vol. 28, n°2, 2023.
- KUON DE ARCE, E., “Los Qeros en el marco del barroco andino”, en VVAA., *Barroco andino. Memoria del I Encuentro Internacional*, Pamplona, Fun-dación Visión Cultural-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Na-varra, 2011.
- DE MESA, J., y Gisbert, T., *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima, Biblioteca peruana de cultura, 1982
- O’PHELAN, S., *La gran rebelión en los Andes: de Túpac Amaru a Túpac Catari*, Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1995.
- VVAA. *Qeros, arte inca en vasos ceremoniales*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1998.
- VVAA, *El Barroco Peruano II*, Lima, Banco de Crédito, 2003.

Iván Panduro Sáez

Universidad de Córdoba

<https://orcid.org/0000-0002-8979-5991>

ipanduro@uco.es



PLATERÍA DEL MONASTERIO DE LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN (FRANCISCAS DESCALZAS) DE SALAMANCA

SILVERWARE OF THE MONASTERY OF THE IMMACULATE CONCEPTION (DISCALCED FRANCISCANS) IN SALAMANCA

MANUEL PÉREZ HERNÁNDEZ
Universidad de Salamanca

Recibido: 04/12/2024 / Aceptado: 15/09/2025

RESUMEN

Abordamos en este artículo un estudio de las piezas de platería conservadas en el monasterio de la Purísima Concepción de Franciscas Descalzas de Salamanca, y que permanecían inéditas hasta este momento. Al mismo tiempo queremos que también sirva para hacer una llamada de atención sobre el escaso rigor con el que, en ocasiones, se abordan los procesos de restauración de este tipo de piezas, una imprudencia que puede acabar afectando tanto a la materialidad de la propia obra como a su historicidad, máxime teniendo en cuenta que, como sucede con algunas de las analizadas en este trabajo, están recogidas en el Inventario de Bienes Muebles de la Junta de Castilla y León, cuya normativa regula el procedimiento que debe seguirse en el supuesto de tener que ser sometidas a una intervención.

Palabras clave: Platería, Vajilla litúrgica, Restauración, Salamanca, Franciscas Descalzas.

ABSTRACT

In this article we study the silverware pieces preserved at the Immaculate Conception monastery of the Barefoot Franciscas (*Franciscas Descalzas*) in Salamanca, which were kept unknown up to this moment. At the same time we want this study to also serve as a warning about the scarce rigour sometimes seen in the restoration process of this kind of pieces, a carelessness that can end up affecting both the materiality of the work itself and its historicity, mainly having in mind that, as it happens with some of the ones here analyzed, they are registered at the Inventory of Furniture Goods (*Inventario de Bienes Muebles*) of the government of Castilla and Leon (*Junta de Castilla y León*), whose regulations rule the procedure to be followed should they be subject to an intervention.

Keywords: Silverware, Liturgic Silverware, Restoration, Salamanca, Franciscas Descalzas.

INTRODUCCIÓN

El incidente protagonizado por una empresa supuestamente especializada en la restauración de objetos de plata, y en el que se vio involucrada la comunidad de religiosas del Monasterio de la Purísima Concepción (Franciscas Descalzas) de Salamanca, nos ha brindado la oportunidad de estudiar un conjunto de obras de esta naturaleza, inédito hasta este momento, y al mismo tiempo hacer una reflexión, una llamada de atención, sobre la vulnerabilidad que afecta a este tipo de objetos. Una circunstancia en parte debida al intrusismo y falta de profesionalidad de quienes en ocasiones se presentan, sin serlo, como especialistas en la materia, aunque también tienen su cuota de responsabilidad las comunidades/instituciones donde se encuentran depositadas estas obras, que en esos casos debieran buscar el asesoramiento de expertos para que les orienten sobre la necesidad, o no, de lo que se les ofrece, así como del protocolo que, en el caso de ser necesaria la intervención, debe seguirse. También de los poderes públicos, en este caso la Junta de Castilla y León, responsable última de velar por la conservación del patrimonio artístico y cultural del territorio de su competencia, sobre todo teniendo en cuenta que, como sucede en este caso, algunas de las obras se encuentran incluidas en el Inventario de Bienes del Patrimonio Cultural de la comunidad, y por lo tanto con un grado de protección que queda explicitado en la Exposición de motivos de la ley 12/2002 de 11 de julio del

Patrimonio Cultural de la Junta de Castilla y León¹, norma que también regula el modo de proceder en el caso de tener que someterlas a algún tipo de intervención, para lo que será preceptiva la autorización previa de la consejería competente en esta materia (Sección 2ª, art. 15. 1, y Sección 2ª, capítulo 3º, art. 48.1).

Compartimos el argumento empleado por el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH) cuando afirma: “entendemos la intervención como un proceso crítico y riguroso encaminado a conservar, evidenciar y hacer legibles los valores de los bienes sobre los que se actúa, de manera que se garantice su transmisión a las sociedades del futuro”², así como la definición e importancia que concede la ley andaluza al proyecto que guiará todo el proceso (art. 22), siendo éste “el instrumento operativo que justifica, describe y planifica los procesos de intervención sobre bienes de este tipo previo a la actuación que se vaya a llevar a cabo”, y que deberá contemplar, entre otras cuestiones: un estudio del bien y sus valores culturales, la diagnosis de su estado, la descripción de la metodología a utilizar, la propuesta de actuación desde el punto de vista teórico, técnico y económico..., concluyendo con la redacción de una memoria final de la actuación que incluirá un dossier de imágenes que documente la intervención llevada a cabo.

Del procedimiento recogido en el párrafo anterior ningún aspecto se ha contemplado en la intervención llevada a cabo en las piezas objeto de estudio: no se realizó un estudio previo de carácter histórico-artístico de los objetos, ni se ha efectuado un análisis de los materiales, tampoco la diagnosis que justificase la necesidad de someter las piezas a una intervención, explicitando en qué va a consistir, o las técnicas que se iban a emplear, no se ha presentado justificación económica, y tampoco una memoria final de lo realizado. Como única información proporcionada a la comunidad de religiosas se les comunica que las piezas han sido sometidas a un “baño de oro”, una circunstancia que, en nuestra opinión, ha acabado afectando a la historicidad de las propias obras, confiriéndolas un aspecto de “nuevo” que en absoluto corresponde con la “edad” que la mayoría de ellas tienen.

1 <file:///C:/Users/34657/Downloads/Ley+de+Patrimonio+Cultural+Castilla+y+Le%C3%B3n--2002&2004.pdf> [Consulta 12/01/2024]

2 Conocer para intervenir: métodos, criterios y técnicas - Junta de Andalucía (juntadeandalucia.es) [Consulta 12/01/2024]

1. EL MONASTERIO DE LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN (FRANCISCAS DESCALZAS) DE SALAMANCA

El monasterio de la Purísima Concepción (Franciscas Descalzas) no se encuentra entre los de mayor solera de la Salamanca conventual de la Edad Moderna, una ciudad en la que, en el momento de su fundación, ya estaban representadas la mayoría de las órdenes regulares existentes, buena parte de ellas vinculadas fundacionalmente con las familias de mayor abolengo, que buscaron así perpetuar la memoria de su linaje (Maldonado, Solís, Fonseca, Rodríguez de las Varillas, Zúñiga...). A lo anterior hay que sumar los colegios, mayores y menores, relacionados con el Estudio, e igualmente ligados a las órdenes religiosas.

El relato de su fundación quedó recogido tempranamente por Gil González Dávila en su *Historia de las Antigüedades de la ciudad de Salamanca*: “En el año siguiente de seiscientos y uno, fundaron el monasterio de la Madre de Dios de la Cruz, de Religiosas Descalças, del Orden de San Francisco, los nobles Cavalleros, el Mariscal Luis Núñez de Prado, y doña Geronima de Saavedra”³, una crónica de la que también se hicieron eco otros historiadores de la ciudad del Tormes⁴.

Excepción hecha de González Dávila, cuyo relato es prácticamente contemporáneo de la fundación, el resto de autores que se han aproximado a la historia de este monasterio beben de la que redactó en el año 1696 la madre y abadesa del convento Manuela de la Santísima Trinidad (en el siglo Manuela de Bracamonte y Villafuerte)⁵, texto que también sirvió de fuente a la Crónica

3 GONZÁLEZ DÁVILA, G., *Historia de las Antigüedades de la ciudad de Salamanca: vidas de sus obispos, y cosas sucedidas en su tiempo*. Salamanca, Imprenta de Artus Taberniel, 1606, p. 544 (citamos por la edición facsímil de Ediciones Diputación de Salamanca y Universidad de Salamanca, 1994).

4 DORADO, B., *Compendio histórico de la ciudad de Salamanca, su antigüedad, la de su santa Iglesia, su fundación y grandezas, que la ilustran*. Salamanca, Juan Antonio de Lasanta, 1776, pp. 444-452 (citamos por la edición facsímil de Europa Artes Gráficas, 1985). ARAÚJO, G., *La reina del Tormes. Guía histórico-descriptiva de la ciudad de Salamanca*. Salamanca, 1884, p. 283 (citamos por la edición de Caja Salamanca y Soria, 1993). QUADRADO, J. M., *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*. Salamanca. Barcelona, Establecimiento tipográfico-editorial de Daniel Cortezo y CA, 1884, p. 126 (citamos por la edición facsímil de Ediciones Diputación de Salamanca, Imprenta Kadmos, 2001). VILLAR Y MACÍAS, M., *Historia de Salamanca*. Salamanca, Imprenta de Francisco Núñez Izquierdo, 1887, libro VII, cap. XII, pp. 21-22. Disponible en <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=5850> [Consulta 14/10/2023].

5 En la *Historia de Salamanca* de Villar y Macías (*op. cit.*, tomo III, cap. XV, pp. 49-50) aparece referida como Manuela Bracamonte de las Varillas, hija de D. Alonso Bracamonte, señor de Villafuerte. Algunas notas de su biografía fueron recogidas en el panegírico que durante sus exequias le dedicó el franciscano fray Gabriel de Noboa, y con el que finaliza la edición de su obra. SANTÍSIMA TRINIDAD, M., *Fundación del convento de la Purísima Concepción de Franciscas Descalzas de la ciudad de*

de la orden franciscana escrita por Jacobo de Castro⁶, y más recientemente al libro del que son autoras María Fernanda Prada Camín, OSC. y Mercedes Marcos Sánchez, publicado en el año 2001⁷. En todas estas *crónicas* se pone el acento en las vicisitudes por las que atravesó la comunidad en el momento de la fundación y años siguientes, la modestia de las casas que ocuparon inicialmente, y la vida virtuosa de algunas de las primeras moradoras.



Fig. 1. Convento de Madres Franciscas Descalzas (Salamanca). Fuente: D:\Convento Franciscas\Esquina_CristoMilagros_calleAzafranal_conventoMMFranciscas.jpg

Del monasterio edificado en el transcurso del seiscientos apenas tenemos noticias, ni tampoco imágenes, excepción hecha de alguna localizada en repositorios de fotografías antiguas de Salamanca (fig. 1), que viene a confirmar lo

Salamanca. Su regla y modo de vivir. Con la relación de las vidas de algunas religiosas señaladas en virtud en dicho convento. Salamanca, Imprenta de María Estévez, viuda. 1696.

6 CASTRO, J. de, *Primera parte del Árbol Chronológico de la Santa Provincia de Santiago*. Salamanca, 1722, pp. 341-343. Disponible en: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=13453> [Consulta 11/10/2023]

7 PRADA CAMÍN, M. F. y MARCOS SÁNCHEZ, M., *Historia, vida y palabra del Monasterio de la Purísima Concepción (Franciscas Descalzas) de Salamanca*. Salamanca, Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca, 2001.

que nos dicen las fuentes, que se trataba de una construcción modesta hecha a partir de la adquisición de inmuebles colindantes con la vivienda situada en la calle Azafranal entregada por los patronos en el momento de la fundación. La desaparición del edificio se produjo a principios de la década de los sesenta del pasado siglo⁸, cuando la comunidad permutó el solar por otro situado a las afueras de la ciudad, en el Alto del Rollo. El nuevo edificio es obra de arquitecto salmantino Antonio Fernández Alba, y por él recibió en el año 1963 el Premio Nacional de Arquitectura⁹.

2. SOBRE EL CONJUNTO DE LAS OBRAS

Pasando al análisis de los objetos de uso litúrgico que han sobrevivido al paso del tiempo, lo primero que cabe lamentar es que la desaparición de la mayor parte del archivo, tan solo algunos legajos se localizan en el Archivo Histórico Nacional de Madrid y algún otro documento suelto en el de Simancas¹⁰, nos ha privado de la principal fuente para poder determinar las circunstancias, el momento, o la vía por las que esas obras arribaron al monasterio salmantino, siendo una excepción a lo anteriormente dicho la custodia decimonónica (fig. 10). No obstante, las inscripciones que algunas de ellas presentan (figs. 3, 5 y 10), o las noticias sobre la procedencia y relaciones sociales y familiares de algunas de las monjas que en él profesaron, benefactores..., nos serán de utilidad para poder aportar algo de luz sobre esos particulares.

Una primera aproximación al conjunto, nueve obras en total: tres cálices, un copón, dos custodias de mano, dos juegos de bandeja y vinajeras, y un incensario, denota una notable calidad, excelente en algunos casos, también una diversidad de procedencias (los punzones que algunas portan nos permiten confirmar el origen madrileño y salmantino de la mayoría de ellas), y una representación de las sensibilidades artísticas que en el ámbito de la platería discurren entre los siglos XVII al XIX. También, con carácter general, cabe destacar

8 Una parte del patrimonio mueble: altar mayor y laterales, así como diferentes tallas, pasaron a engrosar los fondos del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, que las compró por 500000 pesetas. PRADA CAMÍN, M. F. y MARCOS SÁNCHEZ, M., *op. cit.*, p. 136.

9 Una breve aproximación a esta obra en: VVAA, *Salamanca. Guía de arquitectura*. Colegio oficial de arquitectos de León. Delegación de Salamanca, 2001, pp. 176-177.

10 Del año 1647 es una Real Cédula custodiada en este archivo que permite, por tiempo de cuatro años, pedir limosna en todas las Indias para el Convento de Nuestra Señora de la Concepción de Franciscas descalzas de la ciudad de Salamanca. Referenciado en: <https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/268333?nm> [Consulta 16/11/2023].

que se trata de piezas en las que priman la sencillez y la sobriedad, ambas categorías sintonizan con el espíritu que profesa la descalcez franciscana.

Las dos piezas más antiguas (fig. 2 y 3) son contemporáneas del momento en el que la comunidad estaba consolidando su proyecto y edificando el monasterio, un periodo que se prolonga a lo largo del primer tercio del siglo XVII, y que coincide con la prelatura de sor María de la Concepción¹¹, quien no dudó en echar mano de sus vínculos en la corte para conseguir favores, y de este modo poder avanzar en las obras y exorno del convento. No resulta descabellado pensar que fuera por esa vía como llegara el juego de bandeja y vinajeras (fig. 2), cuyo origen madrileño resulta indubitable dado las marcas que presenta, que además determinan para ellas una cronología bastante precisa, pues sabemos que Esteban de Pedrera desempeñó el empleo de marcador de la villa de Madrid hasta 1622. Vía donación llegó también un cáliz (fig. 3), así lo atestigua la inscripción que recorre la peana, aunque omitiendo la identidad del o la donante¹². La ausencia de punzones, así como el hecho de reproducir un modelo bastante frecuente en la platería hispana del primer tercio del seiscientos, impide que podamos adscribirlo a un determinado centro, aunque no faltan ejemplos similares en la platería salmantina y castellano-leonesa.

Los otros dos vasos litúrgicos: cáliz (fig. 4) y copón (fig. 5), de cronología más avanzada, presentan idéntica dificultad a la hora de decretar procedencia y momento en el que pasaron a formar parte del ajuar conventual, aunque somos de la opinión de que el cáliz pudiera ser, por su calidad y esmerada factura, de origen madrileño, mientras que para el copón, dadas las concomitancias con piezas conocidas de indubitable origen tormesino, proponemos que sea obra de algún taller local, si bien esas coincidencias no son suficiente para determinar el lugar donde pudo ser labrado, pues se trata de un modelo muy divulgado en otros centros peninsulares. Otro tanto sucede con el incensario (Fig. 6), cuya estructura y decoración proponen para él una hechura en los últimos años del siglo XVII o principios del XVIII.

El segundo juego de bandeja y vinajeras (fig. 7) presenta un marcaje completo y por lo tanto su procedencia madrileña tampoco admite dudas. Así,

11 De origen noble, fue dama de la reina durante el breve tiempo en el que la corte estuvo asentada en Valladolid. Ingresó y profesó inicialmente en el convento de franciscas descalzas de esa ciudad castellana, de donde pasó a la fundación salmantina una vez las monjas de Gandía que llegaron para fundarlo retornaron a Valencia. SANTÍSIMA TRINIDAD, M., *op. cit.*, pp. 223-245.

12 Entre los benefactores del convento en ese momento destaca la familia Bracamonte, que además de contribuir a la fábrica dotó de ornamentos y alhajas a la comunidad, y a cuyo linaje pertenecía la citada sor Manuela de la Santísima Trinidad. Aunque no estuvo exento de problemas también habría que destacar el cumplimiento de las últimas voluntades de doña María de Zúñiga (fallecida en 1607), entre otras conceder a la comunidad el disfrute de las rentas de una memoria pía que dejó fundada.

mientras el punzón nominal del autor permite sumar una nueva obra a la parca producción conocida del platero madrileño Miguel de Médicis, la perteneciente al contraste-marcador de la villa, aunque parcialmente frustra, sabemos que corresponde a Félix Leonardo de Nieva, y cifra su factura de mediado el siglo, pues desempeñó el cargo entre los años 1754 y 1766.

Tampoco plantea problemas de autoría el último de los cálices (fig. 8), como en el anterior el completo marcaje resuelve cuestiones de atribución y lugar de realización. Obra del platero salmantino Toribio Sanz de Velasco, la variante utilizada por Antonio Román, quien fuera fiel contraste-marcador en Salamanca entre los años 1798 y 1807, permite situar su hechura en los dos últimos años del siglo XVIII.

Para el final hemos dejado los dos ostensorios de mano conservados en este cenobio. El más antiguo (fig. 9), e interesante desde el punto de vista tipológico por la original manera de resolver el astil, una estructura dística, le convierte en una pieza alejada de los modelos más al uso entre las custodias de mano de ese momento, aunque no por ello desconocida, pues se conservan algunos ejemplos similares en templos de las provincias de Salamanca¹³ y Guadalajara¹⁴, amén de otra desaparecida en el convento de san Agustín de Valladolid, conocida por la descripción que de ella hizo Antonio Ponz¹⁵. Un análisis comparado entre todas ellas aproxima la obra del monasterio salmantino a la documentada pieza labrada en el año 1634 por el platero Andrés Campos de Guevara (+ 1660) para el convento vallisoletano (la descrita por el viajero ilustrado), y a la conservada en la localidad manchega de Centenera, que como va dicho consideramos son la misma obra, por lo que no descartamos que la custodia del convento de las

13 En la diócesis salmantina son dos los ejemplares conservados, uno en la iglesia parroquial de Calzada de Valdunciel, y el otro en la parroquia de san Sebastián, aunque en este último una cartela indica su pertenencia a la desaparecida iglesia de san Isidro. PÉREZ HERNÁNDEZ, M., *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*. Salamanca, Ediciones de la Diputación de Salamanca. Serie Arte, 1990, pp. 162 y 188, figs. 129 y 130. En el convento de la Pasión de Madres Agustinas de la localidad salmantina de San Felices de los Gallegos (diócesis de Ciudad Rodrigo) se conserva otra obra de este tipo. PÉREZ HERNÁNDEZ, M. y AZOFRA AGUSTÍN, E., “Juan de Figueroa y Vega (h. 1660-1722). Obras inéditas”, en RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de Platería*, Universidad de Murcia, 2006, pp. 585-586, fig. 5.2.

14 Referida por BRASAS EGIDO, J. C., *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1980, p. 240 (nota 17), fig. 341. La descripción hecha por el académico Ponz resulta tan coincidente con la pieza conservada en Centenera que cabe preguntarse si texto y obra no son la misma cosa, y por lo tanto no serían dos custodias sino una. Muy probablemente la custodia llegó a la localidad manchega procedente del mercado de obras de arte que se nutría de piezas pertenecientes a monasterios suprimidos tras los procesos desamortizadores de primera mitad del siglo XIX, y entre los que se encuentra afectado el convento de San Agustín de Valladolid.

15 BRASAS EGIDO, J. C., *ibidem*.

franciscas pudiera haber salido del taller del afamado platero vallisoletano¹⁶. Del mismo modo, y aunque una vez más no contemos con dato alguno que nos permita determinar las circunstancias por las que llegó aquí, no deja de llamar la atención la coincidencia entre el más que probable origen vallisoletano de esta obra y el de la madre María de la Concepción, como ya dijimos, protagonista de la vida de esta comunidad en las primeras décadas de existencia, y con fuertes vínculos dentro de la corte, cuando se estableció en la ciudad castellana y aún después tras retornar a Madrid.

La segunda de las custodias (fig. 10) no llega a la calidad de la anterior, aunque tiene el interés de ser la única de todo el conjunto para la que podemos determinar tanto la autoría, es obra del platero salmantino José Cabezas, como la identidad del donante y el momento de la donación. Esta última información nos la facilita la inscripción, en cursiva, que recorre una parte del frente del basamento: *Dono esta custodia el Sr Dⁿ Angel Gomez Dieguez, Coronel del Ejercito de la Isla de Cuba. Año de 1880*¹⁷. Del donante sabemos que luchó en la guerra que Cuba libró por su independencia, y que falleció en un enfrentamiento de su destacamento, acaecido el 24 de septiembre de 1873, con tropas cubanas dirigidas por Guillermo Moncada¹⁸. Se trata pues, aunque fuera fabricada en España, de una de las últimas obras que podríamos incluir dentro del denominado “legado de los indianos”, pocos años antes de que Cuba lograra su independencia, y con ella finalizara la presencia española en el continente americano¹⁹.

16 La diferencia más sustantiva respecto a la conservada en Centenera y a la descrita por Ponz es la ausencia de las esculturas fundidas que representan a san Agustín, san Pedro y san Pablo, imágenes que, en el caso de la del obispo de Hipona, obedece a la Regla observada por los monjes del monasterio vallisoletano. Incluso la cartela con la leyenda PLUS ULTRA, presente en el ostensorio manchego, y que no descartamos que inicialmente también llevara la pieza salmantina, así lo probaría unos agujeros practicados hacia la mitad del fuste, actualmente ocupados por un grosero tornillo. La presencia del lema personal del emperador Carlos V, formulado por el milanés Luigi Marliani, resulta habitual en los ostensorios de este tipo, de hecho también aparece en la pieza conservada en la parroquia salmantina de san Sebastián.

17 La referencia a esta donación, junto a otras contenidas en su testamento, fue recogida por Prada Camín y Marcos Sánchez (*op. cit.*, p. 107). Señalan también las autoras que el donante era hermano de sor Pascuala de San José, quien profesó en este convento entre los años 1858 y 1910 (*op. cit.*, p. 143).

18 Información disponible en: <https://libreonline.com/guillermo-moncada-1841-1895/> [Consulta 12/10/2023]

19 Una circunstancia parecida se dio en dos piezas conservadas en el Museo CARMUS de Alba de Tormes, una custodia labrada en Madrid por Juan Antonio Martínez Fraile y un incensario neogótico de origen barcelonés, ambas financiadas con limosnas recogidas por el carmelita Fr. Gabriel de Jesús entre los habitantes de La Habana en la última década del siglo XIX. PÉREZ HERNÁNDEZ, M., “Platería iberoamericana en Castilla y León. Nuevas aportaciones”, en PANIAGUA PÉREZ, J. y SALAZAR SI-MARRO, N. (coords.), *Ophir en las Indias. Estudios sobre la plata americana. Siglos XVI-XIX*. León, Universidad de León, 2010, pp. 421-423, figs. 11 y 12. PÉREZ HERNÁNDEZ, M., *Catálogo de platería*

3. ANÁLISIS INDIVIDUALIZADO DE LAS PIEZAS

Juego de bandeja y vinajeras (fig. 2)²⁰. Bandeja ovalada lisa y borde moldurado. Asiento liso rehundido con dos molduras lisas que señalan el lugar destinado a las jarras. Estas descansan sobre un pie circular con escaso desarrollo en altura. El cuerpo es cilíndrico, de fondo hemisférico, similar al de los jarros de pico contemporáneos, hacia la mitad una faja lisa moldurada recorre su contorno. El asa, en forma de “Ce” invertida, recuerda también soluciones vistas en los jarros civiles. El pico es recto y va adosado al cuerpo, en él van grabadas las iniciales identificativas de su contenido: A y V. La tapa se compone de una sucesión de molduras: plana la inferior, y de borde convexo los dos superiores. Tienen por remate un motivo fundido con forma de piña.



Fig. 2. Juego de bandeja y vinajeras. Fotografía del autor.

Se trata de un modelo de vinajeras que alcanzó una notable difusión en la platería hispana del primer tercio del siglo XVII, como lo demuestra que sean varios los ejemplares conservados en diferentes lugares de la geografía

del Museo Carmelitano de Alba de Tormes. Ávila, CARMUS Museo Carmelitano de Alba de Tormes y Universidad de Salamanca, 2017, pp. 168-170 y 175-176.

20 Ficha técnica: Plata dorada, buen estado de conservación. Medidas de las jarras: alto 11,5 cm., diámetro del pie 5 cm. Medidas de la bandeja: 27,3 x 18,8 cm. Primer cuarto del siglo XVII. Marcas en la bandeja: burilada, E/--DRERA, oso y madroño coronado dentro de escudo. Marcas en el interior del pie de las jarras: burilada, oso y madroño coronado dentro de escudo. Iniciales A y V grabadas en el pico vertedor.

peninsular²¹, o que incluso fuera el ejercicio que tuvo que realizar en 1663 el platero valenciano Gaspar Lleó para obtener la maestría²².

Destaca el conjunto por la sobriedad y austeridad ornamental propia de la platería de este momento, quedando de este modo resaltados los volúmenes. El repertorio decorativo, geométrico, se limita al remate fundido de las jarras, y la faja que circunda el cuerpo de las mismas. Las marcas que presenta permiten certificar su procedencia madrileña del tiempo en el que Esteban de Pedrera desempeñó el empleo de marcador de la villa, 1605-1622²³.

Cáliz (fig. 3)²⁴. Se compone de un pie circular con zócalo recto donde va grabada la inscripción relativa a la donación, una moldura de borde convexo y otra plana ligeramente rehundida en el centro sobre la que apoya el primero de los elementos que componen el astil. Este arranca con un gollete cilíndrico rematado en la parte superior por una arandela, le sigue una moldura de perfil cóncavo, el nudo aovado segmentado por dos bandas lisas, y remata con otro elemento torneado de sección cilíndrica flanqueado por arandelas salientes. Copa semiovoide recorrida hacia la mitad por un filete liso.

Reproduce un modelo de cáliz ampliamente representado en la platería hispana de los primeros años del seiscientos, siendo una característica común a la mayoría de los ejemplos conocidos su sobriedad decorativa, basculando desde los totalmente desornamentados, como es el caso del que ahora nos ocupa, a otros con un suave cincelado que para nada afecta a la volumetría de la pieza. Destaca eso sí lo armónico de las proporciones de las diferentes partes que lo componen, y la destreza en el torneado de la plata.

21 NIEVA SOTO, P.: "Obras documentadas y conservadas del platero cordobés Juan Bautista de Herrera". *Estudios de Platería 2004*. Murcia, Universidad de Murcia, 2004, p. 389; CRUZ VALDOVINOS, J. M., *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, Fundación Caja Murcia, 2006, p. 44; PÉREZ HERNÁNDEZ, M., *La platería de la ciudad de Zamora*. Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", Diputación de Zamora, Ayuntamiento de Zamora, 1999, p. 168; PÉREZ HERNÁNDEZ, M., *Catálogo de platería...*, p. 80.

22 COTS MORATÓ, F. de P., *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia: Los libros de dibujos y sus artífices (1505-1882)*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2004, p. 381.

23 A ese empleo sumará, a partir de 1623 y hasta su muerte, el de ensayador de la Casa de la Moneda de Segovia y Ensayador mayor del Reino. CRUZ VALDOVINOS, J. M., "Platería", en BARTOLOMÉ ARRAIZA, A. (coord.), *Las artes decorativas en España*. Tomo II. Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 587.

24 Ficha técnica: Plata dorada, buen estado de conservación. Sin marcas. Principios del siglo XVII. Medidas: alto 24,5 cm., diámetro del pie 15,5 cm., diámetro de la copa 9 cm. Inscripción: ESTE CALIZ DIERON DE (E DENTRO DE LA D) UNA OBRA PA RUEGUEN A DIOS POR LOS QUE HIZIERON ESTE



Fig. 3. Cáliz. Fotografía del autor.

El que ahora presentamos, como buena parte de piezas contemporáneas a él, carece de marcas, lo que unido a la repetición de un diseño que apenas presenta variaciones de unos centros a otros, impide que podamos determinar autoría y lugar de procedencia. Tampoco sirve de gran ayuda la inscripción que recorre el basamento del pie, únicamente que se trata de una donación, que suponemos efectuada en fecha no muy alejada del momento de la fundación.

Cáliz (fig. 4)²⁵. Se trata, sin duda, de una de las piezas de mayor calidad de cuantas ha conservado la comunidad de franciscas descalzas de Salamanca, un mérito que nos induce a pensar que no fue labrada por plateros locales, sino que su procedencia pudiera ser madrileña, lugar donde este diseño fue codificado y posteriormente difundido a otros centros peninsulares, y que con ligeras variantes perduró hasta entrado el siglo XVIII.

25 Ficha técnica: Plata dorada, buen estado de conservación (algunas pérdidas en los espejos rellenos de esmalte). Sin marcas. ¿Madrid? Mediado el siglo XVII. Medidas: alto 28,5 cm., diámetro del pie 16,5 cm., diámetro de la copa 8,8 cm. Cuatro espejos ovalados en pie, nudo y subcopa, rellenos de esmaltes opacos de color blanco, rojo y azul. Iconografía: en el pie, dentro de medallones circulares, relieves de San Francisco, Santa Clara, Cristo con la cruz a cuestas, y el apóstol Santiago.



Fig. 4. Cáliz. Fotografía del autor.

Reproduce con total fidelidad el denominado modelo de cáliz cortesano, definido por Cruz Valdovinos en algunos de sus trabajos para las piezas de astil²⁶. Se compone de un pie circular formado por un basamento cilíndrico, moldura convexa y un cuerpo de perfil recto, ligeramente rehundido, sobre el que descansa el astil. Este principia con un tambor cilíndrico entre arandelas planas, le sigue otro de menor diámetro que remata en un toro, nudo ajarronado finalizado con un grueso bocel, y otro cuerpo troncocónico recorrido por molduras de diferente grosor y diámetro. Copa ligeramente acampanada con un cordoncillo para separar la subcopa.

A diferencia del cáliz anterior este presenta una rica y variada decoración, que sirve para remarcar los elementos estructurantes de la pieza, y lograr de ese modo un efecto de contraste con aquellas partes que permanecen lisas²⁷. En cuanto al repertorio, caben distinguir entre los motivos ejecutados mediante una

26 CRUZ VALDOVINOS, J. M., "De las platerías castellanas a la cortesana", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1983, nº 11-12, pp. 5-20. CRUZ VALDOVINOS, J. M., "Platería", p. 585.

27 Precisamente el baño de oro al que ha sido sometida en la reciente intervención ha mermado sensiblemente el efecto que esa combinación perseguía.

leve incisión, compuestos a base de “Ces” vegetalizadas, que apenas afectan a la volumetría del cáliz, de los espejos ovalados repletos de esmaltes opacos de color blanco, rojo y azul, cabecitas aladas de ángeles, acantos y medallones del pie, que por su tridimensionalidad confieren a la obra una plasticidad que la aproximan a la escultura.

La temática de tipo figurativo sirve para confirmar que se trata de una obra destinada a una comunidad franciscana, probablemente la misma donde actualmente se conserva. Está concentrada en los cuatro medallones dispuestos en el pie. Cincelados sobre un fondo picado de lustre están representados, de medio cuerpo, San Francisco y Santa Clara, fundadores de la Orden, Cristo con la cruz auestas, y el apóstol Santiago, la presencia de este último obedece a la pertenencia de esta comunidad a la provincia franciscana de Santiago.



Fig. 5. Copón. Fotografía del autor.

Copón (fig. 5)²⁸. La configuración de este copón coincide con la estructura más habitual en piezas de astil del seiscientos, que como sabemos acabó reproducido en la totalidad de centros peninsulares. La configuración de pie y astil coinciden sustancialmente con lo referido en el cáliz anterior, la diferencia más sustancial es la ausencia del tambor en el arranque del vástago. Copa hemisférica que se cubre con una tapa moldurada y remata con una cruz de travesaños prismáticos.

Aunque la ausencia de punzones nos impide determinar el posible origen de esta obra, así como una aproximación a la fecha de fabricación, no dudamos que debe ser contemporánea del cáliz anterior. La inscripción que rodea el basamento del pie nos informa que se trata de una donación hecha por un benefactor anónimo.

Incensario (fig. 6)²⁹. Se compone de una peana circular de escasa altura, brasero semiesférico recorrido verticalmente por tres asas fundidas y el frente decorado con motivos de acanto y gallones planos. El cuerpo del humo parte de un medio bocel y remata en una arandela plana, también está segmentado verticalmente por tres elementos fundidos de carácter vegetal, llevando en cada uno de los frentes una decoración calada a base de “Ces” vegetalizadas. Casquete superior con forma de cúpula hemisférica rebajada, también cortada por motivos fundidos alineados con los del cuerpo del humo, y decoración calada del mismo tenor. Remata con un perillón fundido y una anilla que acoge una de las cadenas que unen el incensario al manípulo. Este es sencillo, se compone de una chapa de plata circular, por encima con una pequeña moldura de borde convexo, y una anilla también circular.

Por estructura y repertorio decorativo, tanto los elementos fundidos como los cincelados, remiten a una tipología de incensario que el profesor Cruz Valdovinos³⁰ considera acuñado en el seiscientos en talleres de la Corte madrileña, desde donde se difundió a otros centros periféricos, a donde llegaría con algunos años de retraso, adoptando, como en el caso del turíbulo que nos ocupa, un esquema decorativo más acorde con la incipiente estética barroca que empieza a suplir al repertorio geométrico dominante hasta ese momento. Así lo pone de manifiesto la sustitución de los característicos espejos enmarcados por “Ces” y contrafuertes geométricos fundidos, por la temática vegetal de los cuerpos

28 Ficha técnica: Plata dorada. Buen estado de conservación. Sin marcas. Mediado el siglo XVII. Medidas: alto 25,3 cm., diámetro del pie 11,5 cm., diámetro de la copa 11,5 cm. Inscripción RUEGUEN A DIOS POR QUIEN LA DIO +.

29 Ficha técnica: Plata en su color. Buen estado de conservación. Sin marcas. ¿Salamanca? H. 1700. Medidas: alto 17 cm., diámetro del pie 7 cm., diámetro del brasero 10,1 cm.

30 CRUZ VALDOVINOS, J. M., *El arte de la platería...*, pág. 70.

calados y elementos fundidos que recorren verticalmente toda la pieza, o los motivos cincelados que recorren el brasero y moldura con la que principia el cuerpo del humo.



Fig. 6. Incensario. Fotografía del autor.

La ausencia de punzones nos impide, una vez más, determinar autoría y centro de procedencia, y sin negar la dependencia del modelo acuñado en la Corte, no podemos descartar que se trate de una obra labrada por plateros torresinos activos en las últimas décadas del siglo XVII y primeras del XVIII. La estructura cilíndrica del cuerpo del humo y el repertorio decorativo que presenta no resultan desconocido en obras conservadas tanto en templos de las diócesis de Salamanca (Vitigudino, Santiago de la Puebla) como de Ciudad Rodrigo (La Fuente de San Esteban, Hinojosa de Duero y Mieza), alguna de ellas obra documentada de Juan de Figueroa y Vega, y otras puestas en su órbita³¹.

31 PÉREZ HERNÁNDEZ, M. y AZOFRA, E., "Juan de Figueroa y Vega (h. 1660-1722) ...", pp. 583-584.

Juego de bandeja y vinajeras (fig. 7)³². Bandeja ovalada de contorno ondulado y borde moldurado. Las jarras descansan sobre una peana plana moldurada, a continuación un breve cuello de perfil cóncavo y cuerpo periforme, se cierran con una tapadera de notable altura rematada con las iniciales A y V relativas al líquido que contienen. Pico vertedor cilíndrico que arranca de la panza de las jarras, y asa curvilínea en forma de roleo. Exceptuando las molduras de la pestaña de la bandeja y pie de las jarras, así como las inflorescencias vegetales de las asas, el conjunto carece de motivos ornamentales.



Fig. 7. Juego de bandeja y vinajeras. Fotografía del autor.

En el borde de la bandeja encontramos tres punzones que nos revelan al autor y centro donde fue labrada, información que podemos hacer extensible a las jarras. La marca de localidad corresponde a la villa de Madrid, un escudo coronado que lleva en su interior al oso y el madroño. Respecto a la nominal del contraste-marcaador de la Villa, aunque parcialmente frustra, solo son legibles las dos líneas inferiores, --/NIE/VA, no hay duda que corresponde a Félix Leonardo de Nieva (falleció entre 1781 y 1784), quien hasta 1765, año en el que desaparecieron las marcas personales de los contrastes, empleó dos variantes de su apellido distribuido en dos líneas, una encabezada por la cifra 54 y

32 Plata blanca. Buen estado de conservación. Autor Miguel de Médicis. Medidas de las jarras: alto 11 cm., diámetro del pie 4 cm., medidas de la bandeja: 17 x 13 cm. Medios del siglo XVIII. Punzones en la pestaña de la bandeja: burilada, escudo de la villa de Madrid, oso y madroño, dentro de un escudo coronado, NIE/VA, ME/DISIS.

otra 62³³. En cuanto a la nominal del autor, ME/DISIS, pertenece a Miguel de Médicis³⁴, de quien se conoce un cáliz depositado en el Museo de arte religioso de la localidad castellano-manchega de Atienza³⁵, y un juego de sacras, atril y cantoneras de un misal en la parroquia de Lorcio-Davala, en Cantabria³⁶.

Del cáliz atencino únicamente disponemos de la descripción que de él hace la autora en su tesis doctoral, y de la que se deduce la pervivencia de ciertos resabios seiscentistas, sobre todo por la composición del astil. El conjunto de altar de la localidad cántabra, por el contrario, la profusión de rocallas y formas arriñonadas, lo insertan claramente en la estética rococó. El juego salmantino, aunque desornamentado, se aproxima más a las formas barrocas, así lo sugiere la cadencia que describen el perfil de la bandeja y asas de las jarras. La forma cilíndrica del pico vertedor tampoco es infrecuente en piezas contemporáneas labradas en otros centros peninsulares, de hecho se conocen ejemplos procedentes de talleres salmantinos, cordobeses y vallisoletanos³⁷, aunque a diferencia con el conjunto que ahora nos ocupa es habitual que el pistero acabe adoptando la morfología del cuello de un animal.

Cáliz (Fig. 8)³⁸. Reproduce este cáliz uno de los modelos más repetidos por plateros salmantinos activos en la segunda mitad del siglo XVIII y primeros años del XIX, presentando como variación más significativa llevar la superficie cubierta con motivos repujados de tradición rococó, o, como es el caso del que ahora nos ocupa, totalmente desornamentados. Presenta una estructura anclada

33 Sobre la contrastía en Madrid en el siglo XVIII: MARTÍN, Fernando A., “Contrastes y marcadores de la platería madrileña del siglo XVIII”, en *Villa de Madrid*, nº 77, 1983-II, pp. 25-30. Sobre Félix Leonor de Nieva, ESTEBAN LÓPEZ, N., *Orfebrería de Sigüenza y Atienza* (tesis doctoral), 1992. Tomo II, p. 201. Disponible en: file:///C:/Users/34657/Downloads/T17978.pdf [Consulta 12/01/2024]

34 Miguel de Médicis, o Médizis, tenía su obrador en 1761 en la plazuela del Ángel de Madrid. En 1763 aparece firmando un poder que la congregación de san Eloy dio a Fernando Velasco, como secretario de Memorias (Archivo de Protocolos de Madrid, nº 18758). Agradezco esta información a mi buen amigo Fernando A. Martín.

35 ESTEBAN LÓPEZ, N., *Orfebrería de Sigüenza y Atienza* (tesis doctoral), 1992. Tomo II, p. 226. Disponible en: file:///C:/Users/34657/Downloads/T17978.pdf [Consulta 12/01/2024]

36 CARRETERO REBES, S., *Platería religiosa del barroco en Cantabria*, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1986, pp. 149 y 152. Figs. 137, 141 y 164.

37 Este diseño de pico vertedor lo encontramos en juegos conservados en las iglesias de las localidades salmantinas de Villares de la Reina y Ledesma, ambos labrados por plateros salmantinos, y en Cantalapedra, en su caso de procedencia cordobesa. PÉREZ HERNÁNDEZ, M., *Orfebrería religiosa...*, pp. 284-286, figs. 230, 231 y 235, respectivamente. De origen vallisoletano es otro juego conservado en el convento de santa Clara de Zamora. PÉREZ HERNÁNDEZ, M., *La platería de la ciudad de Zamora*, p. 234.

38 Ficha técnica: Plata en su color. Buen estado de conservación. Marcas: SANZ, ROMAN, dentro de escudo ovalado coronado un toro sobre puente de perfil izquierdo. Autor: Toribio Sanz de Velasco. Fin siglo XVIII. Medidas: alto 25,3 cm., diámetro del pie 8 cm., diámetro de la copa 14,5 cm. En el pie lleva grabada una cruz.

en diseños de tradición barroca, con una peana circular compuesta por una sucesión de molduras de diámetro decreciente donde alternan las de borde curvo y recto. La unión con el astil se realiza mediante un elemento de sección troncocónica y el nudo es ajarronado. La copa es de sección campaniforme y presenta un listel hacia la mitad.



Fig. 8. Cáliz. Fotografía del autor.

El completo marcaje nos facilita la identidad del autor, Toribio Sanz de Velasco (1756-1825), el nombre del fiel contraste-marcador, Antonio Román, y el lugar de fabricación, Salamanca. Del autor, uno de los más destacados en la Salamanca del último cuarto del siglo XVIII y primeras décadas del siguiente, se han conservado un número nada desdeñable de obras, tanto en Salamanca como en las provincias limítrofes, piezas que estilísticamente basculan entre los modelos empleados en el taller paterno, pues es hijo del también platero, palentino de origen aunque afincado en Salamanca, Juan Manuel Sanz de Velasco (H. 1717-1786), y los nuevos diseños acuñados en la Real Fábrica de Platería de Antonio Martínez, que pudo conocer durante el tiempo que permaneció en Madrid³⁹.

39 PÉREZ HERNÁNDEZ, M., “Toribio Sanz de Velasco (1756-1825)”, en *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, nº 27-28, 1991, pp. 117-145.



Fig. 9. Custodia. Fotografía del autor.

La variante del punzón empleado por Antonio Román (ROMAN), sin referencia numeral por encima del apellido, sitúan la fabricación de este cáliz en el año 1798, el primero en el que desempeñó las funciones de fiel contraste marcador de la ciudad, pues del resto de años en los que se mantuvo en el cargo, hasta 1807, en que fallece, la marca nominal siempre va acompañada de la correspondiente cronológica⁴⁰.

Custodia (fig. 9)⁴¹. Se trata, sin duda, de una de las piezas más interesantes de cuantas componen el conjunto, y viene a engrosar el menguado número de custodias de este tipo conocidas hasta el momento. Descansa todo el conjunto sobre un basamento rectangular de perfil quebrado y expansiones

40 PÉREZ HERNÁNDEZ, M., “Marcadores y contrastes salmantinos (siglos XVI al XIX), en *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, n° 24-25, abril-septiembre 1987, pp. 165-199.

41 Ficha técnica: Plata dorada. Buen estado de conservación. Sin marcas. Andrés Campos de Guevara (atribución). Mediados del siglo XVII. Medidas: alto 72 cm., diámetro del expositor 31 cm., pie 32 x 24 cm. Piedras de colores engastadas en pie, friso, nudo y expositor.

semicirculares en el centro de cada uno de los lados. Le sigue un cuerpo ovalado de borde convexo y por encima otro de menor diámetro y borde recto. La estructura dística arquitrabada que hace las veces de astil está formada por dos columnas que apoyan en un plinto de sección cuadrada, una basa ática, fuste con ligero éntasis central y estrías helicoidales, y una moldura a modo de capitel que reproduce el mismo esquema de la basa. Entablamento liso compuesto por un arquitrabe formado por dos platabandas en saledizo, friso liso en el que se han engastado piedras en cada uno de los frentes, y cornisa moldurada sobre la que descansan cuatro elementos fundidos de tradición escurialense. El expositor descansa sobre una composición formada por varias molduras, y en la que destaca la gruesa taza recorrida verticalmente por cuatro asas fundidas. El expositor, de tipo sol, se encuentra rodeado por una alternancia de rayos rectos, algunos rematados con estrellas, y flameados. Tiene por remate una cruz de travesaños biselados.

Técnicamente es una obra de gran calidad, como lo evidencia la precisión de los esgrafiados que cubren parcialmente la superficie del pie y frente circular del expositor. Tampoco faltan las piedras engastadas de diferentes colores (azul, verde, amarillo) que refuerzan las partes principales de la pieza. Como únicos elementos figurativos encontramos unas cabecitas aladas de ángeles en pie y eje vertical del expositor. Probablemente entre las dos columnas iría una filacteria con la leyenda NON PLUS UTRA similar a la que todavía conservan otras piezas similares, la presencia de un agujero en el centro del fuste, hoy tapado con un toco tornillo, así parece sugerirlo.

Este modelo de custodia se ha vinculado tradicionalmente por la historiografía artística con el diseño creado en 1634 por el platero vallisoletano Andrés Campos de Guevara para la comunidad del extinto Convento de San Agustín, conocido por la minuciosa descripción que de ella hizo Antonio Ponz, y que coincide punto por punto con la conservada en la localidad de Centenera (Guadalajara)⁴². De hecho, tal es la coincidencia que me sorprende que quienes han escrito sobre ella no se hayan planteado la posibilidad de que pudiera tratarse de la misma obra⁴³. Opino que la custodia del convento vallisoletano no habría

42 La relación entre ambas ya fue expuesta por el profesor Brasas (*La platería vallisoletana...*, p. 240, nota 17), quien además reproduce una fotografía de la custodia manchega (fig. 341), afirma además que dicha obra aparece reproducida en LAYNA SERRANO, F., *La provincia de Guadalajara*, Madrid, 1948, p. 182. Puestos en contacto con el delegado diocesano del patrimonio del obispado de Sigüenza-Guadalajara para solicitar información sobre esta obra, me ha comunicado que ha consultado al párroco y este le ha confirmado que no le consta la existencia de esta custodia. ¿Significa esto que debemos darla por desaparecida?

43 El profesor Cruz Valdovinos sugirió que pudo haber sido un regalo efectuado por algún miembro de la familia Ibarra, que ostentaban el patronato de la capilla mayor del templo. CRUZ VALDOVINOS, J. M., "La platería" ..., p. 598.

desaparecido, como afirma el profesor Brasas, sino que tras la ruina del edificio por los daños sufridos durante la Guerra de la Independencia y los posteriores procesos desamortizadores, que conllevaron la exclaustación de muchas comunidades, entre ellas la del convento de San Agustín, esta obra debió salir al mercado de arte y acabó en la iglesia de dicha localidad. Que la custodia descrita por Ponz y la existente en Centenera son la misma obra admite pocas dudas, no solo coincide la descripción de la estructura sino que también lo hace, lo que me parece más determinante, las figuras de bulto que en ella van: San Pedro, San Pablo y San Agustín, esta última solo tiene sentido si el templo al que fue destinada la pieza tenía esa advocación (la parroquia de Centenera está dedicada a la Asunción) o, como parece más razonable, que su destino fuera el convento vallisoletano, observante de la Regla de san Agustín.

Ya dijimos que una estructura similar a la custodia labrada por Andrés Campos de Guevara encontramos en otras tres localizadas en diferentes templos de la provincia de Salamanca: una en la parroquia de san Sebastián de la capital, aunque su procedencia es de la desaparecida de san Isidro, otra en la iglesia de la localidad de Calzada de Valdunciel⁴⁴, y la tercera en el convento de la Pasión de Madres Agustinas de San Felices de los Gallegos⁴⁵. En dos de los casos, piezas de Calzada de Valdunciel y San Felices de los Gallegos, la autoría está clara, son obras documentadas de Juan de Figueroa, en tanto que la conservada en la parroquia capitalina, por su mayor calidad y modo en que está resuelto el expositor, no habría que descartar ponerla en el entorno del platero vallisoletano.

La que ahora damos a conocer presenta, si cabe, más similitudes con la realizada por Andrés Campos de Guevara, tantas que tenemos pocas dudas de que se trata de una obra suya; de hecho, salvo la ausencia del basamento que sirve de asentamiento a la estructura dístila, y la ausencia de figuras de bulto, que sí presentaba la de convento de san Agustín, en todo lo demás coinciden plenamente. Así sucede con la manera de resolver el pie, diseño de las columnas y entablamento, solución empleada para solucionar la unión del expositor con la estructura dístila inferior, secuencia en el modo de alternar los rayos del ostensorio, o la presencia de las cabecitas aladas de ángeles en el eje vertical del expositor⁴⁶.

44 PÉREZ HERNÁNDEZ, M., *Orfebrería religiosa...*, p. 188, figs. 130 y 131.

45 PÉREZ HERNÁNDEZ, M. y AZOFRA, E., "Juan de Figueroa y Vega (h. 1660-1722) ...", pp. 585-586.

46 Existe coincidencia incluso en las medidas. En el caso de la custodia de la localidad manchega son 80 cm. de alto y 30 x 23 cm. medidas del pie; y en la salmantina: 72 cm. de alto y 32 x 24 cm las medidas del pie. La diferencia de altura se explicaría por la ausencia del citado basamento bajo las columnas, inexistente en el ejemplar salmantino.

Custodia (fig. 10)⁴⁷. La última de las obras que conforman el conjunto objeto de este estudio, es un buen ejemplo de la falta de originalidad en que se encontraba sumida la platería salmantina de mediados del siglo XIX, cierto es que esta circunstancia no solo afectó a los obradores tormesinos sino que puede hacerse extensiva a otros centros peninsulares que habían destacado en la centuria anterior, y que se manifiesta de manera muy particular en los diseños para objetos de uso religioso, que beben en su mayoría de modelos anclados en estilos precedentes, dando lugar a piezas caracterizadas por su eclecticismo.

Se alza el ostensorio sobre una peana circular escalonada de notable altura, un astil con nudo bicampaniforme y el expositor, de clara evocación dieciochesca, compuesto por un cerco de nubes algodonosas rodeado por grupos de rayos biselados alternados por otro flameado rematado con una estrella. La cruz del remate, de travesaños bulbosos está inspirada igualmente en modelos de la centuria anterior. El repertorio decorativo se compone de motivos vegetales a troquel dispuestos en el cuerpo superior de la peana y nudo, y chapas superpuestas con representaciones del cordero sobre el Libro de los Siete Sellos y símbolos eucarísticos en la peana, o las cabecitas aladas de ángeles y Dios Padre en el expositor. La pareja de ángeles a modo de tenantes que sirven de enlace entre el astil y el expositor es un recurso habitual en este tipo de piezas y momento en la platería salmantina.

Sobre el origen tormesino de esta obra no hay duda, lo confirman las marcas que presenta. El autor, José Cabezas, fue uno de los plateros más activos en la vida del colegio de plateros de Salamanca en los años centrales del siglo XIX. Sabemos que obtuvo el título de maestro tras superar el preceptivo examen el 17 de enero de 1835⁴⁸, ingresando posteriormente como miembro de la cofradía de San Eloy de los plateros⁴⁹, en la que desempeñó las funciones de mayordomo (año 1845-1846)⁵⁰, diputado de cofradía (1846-1847)⁵¹, veedor de oro (1847-

47 Ficha técnica: Plata dorada. Buen estado de conservación. Punzones: ICABZS, BRETON, DIEZ, toro coronado sobre puente de perfil izquierdo. José Cabezas. 1880. Medidas: alto 72,5 cm., diámetro del expositor 39,5 cm., diámetro del pie 23 cm. Lleva una inscripción en cursiva en el pie: *Dono esta custodia el Sr Dn Angel Gomez Dieguez, Coronel del Ejercito de la Isla de Cuba. Año de 1880*

48 Consta que hizo una pieza de plata, aunque no especifica cuál. Archivo de la Cofradía de San Eloy de Salamanca. Libro de Aprobaciones 1724-1869, fol. 77r.

49 La primera junta en la consta su asistencia fue en la celebrada el 22 de febrero de 1835. Archivo de la Cofradía de San Eloy de Salamanca. Libro de Juntas de la cofradía de plateros correspondiente a los años 1806 a 1857, fol. 192vº.

50 Elegido en la Junta celebrada el 22 de junio de 1845. Archivo de la Cofradía de San Eloy de Salamanca. Libro de Juntas de la cofradía de plateros correspondiente a los años 1806 a 1857, fol. 233r.

51 Elegido en la Junta celebrada el 24 de junio de 1846. Archivo de la Cofradía de San Eloy de Salamanca. Libro de Juntas de la cofradía de plateros correspondiente a los años 1806 a 1857, fol. 224vº.

1848)⁵² y secretario (1869-1870)⁵³. José Cabezas, junto a los también plateros José Alegría y Miguel Elena, fue el encargado de presentar las cuentas del coste que había tenido el aprendizaje de la técnica del dorado por el método galvánico⁵⁴. La última referencia que de él tenemos data del año 1888, cuando figura su nombre en el escueto índice de plateros que en esa fecha aún seguían perteneciendo a la congregación. Conocemos otra obra labrada por él, un cáliz conservado en la localidad salmantina de Zamayón, en la que también se repiten el mismo punzón de localidad y del contraste DÍEZ. Como esta custodia, no es obra que destaque por su calidad, y responde al eclecticismo propio del momento.



Fig. 10. Custodia. Fotografía del autor.

Desconocemos en calidad de qué aparece otro de los sellos nominales, el que contiene la leyenda BRETON. No podemos descartar que pudiera ser coautor de la obra, o que mantuviera algún tipo de relación comercial o profesional

52 Elegido en la Junta celebrada el 24 de junio de 1847. Archivo de la Cofradía de San Eloy de Salamanca. Libro de Juntas de la cofradía de plateros correspondiente a los años 1806 a 1857, fol. 227vº.

53 Como tal figura en Archivo de la Cofradía de San Eloy de Salamanca. Libro de Aprobaciones 1724-1869, fol. 94r.

54 Junta general del colegio de 27 de junio de 1845. Archivo de la Cofradía de San Eloy de Salamanca. Libro de Juntas de la cofradía de plateros correspondiente a los años 1806 a 1857, fol. 223vº.

con el precitado José Cabezas; de hecho, ambos punzones, ICABZS y BRETON, también aparecen juntos en una diadema perteneciente a la Virgen de la Soledad, en Fuentesauco (Zamora)⁵⁵. Otras obras conocidas que presentan el punzón BRETON son un incensario conservado en la parroquia salmantina de san Juan de Sahagún, y un cáliz en la precitada localidad zamorana⁵⁶. Desconocemos de quién puede tratarse, pues su nombre no figura en la documentación conservada de por esos años en el archivo de la congregación de plateros, algo que por otro lado no nos sorprende pues la pertenencia al Colegio había dejado de ser obligatoria para poder desempeñar el oficio.

El último de los troqueles corresponde al fiel contraste-marcador apellidado Díez, del que también desconocemos su nombre. Como en el caso de Bretón, tampoco figura en la documentación conservada del archivo de la cofradía de los plateros, como tampoco hemos encontrado referenciado su nombramiento para este cargo en el archivo municipal de Salamanca, aunque esto último no sorprende, pues desde tiempos de su predecesor, Antonio Martín Ramos, es un empleo de designación real y no municipal, como lo había sido hasta entonces⁵⁷.

Queda por último recordar que esta custodia fue regalada a la comunidad por el que fuera coronel del ejército en Cuba don Ángel Gómez Diéguez, hermano de sor Pascuala de San José, quien profesó en este convento entre los años 1858 y 1910⁵⁸.

4. CONCLUSIÓN

Este trabajo nos ha permitido dar a conocer un conjunto de obras hasta ahora desconocido, algunas de excelente calidad, unas obras que se hicieron para el servicio de la comunidad de religiosas a las que siguen perteneciendo actualmente, y solo eso, que las obras no hayan sido descontextualizadas, musealizadas, o trasladadas a otro destino constituye en sí mismo un valor añadido,

55 SAMANIEGO HIDALGO, S., *La platería religiosa en Fuentesauco y comarca*. Zamora, Instituto de estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”, Diputación de Zamora, 1987, pp. 294-295.

56 SAMANIEGO HIDALGO, S., *op. cit.*, pp. 272-273. También aparece su marca en un copón obra del platero salmantino Juan García de la Cruz (h. 1713-1778/80) que fue regalado años después, en 1886, a la iglesia saucana de San Juan por Dña. Cayetana Verdugo (SAMANIEGO HIDALGO, S., *op. cit.*, pp. 120-122). Posiblemente el desconocido Bretón pudo haber efectuado alguna reparación en este vaso y eso explicaría la presencia de su punzón personal.

57 PÉREZ HERNÁNDEZ, M., “Marcadores y contrastes salmantinos ...”, p. 182.

58 La noticia ya fue recogida por PRADA CAMÍN, M. F. y MARCOS SÁNCHEZ, M., *op. cit.*, p. 107.

pues son un elemento que ayuda a comprender la vigencia en nuestro tiempo del espíritu que siempre ha regido en la orden para las que fueron realizadas. Pero también ha querido ser una llamada de atención sobre los riesgos a los que se enfrenta el arte mueble de los conventos, especialmente los femeninos y de clausura, que ven como las últimas moradoras van saliendo a otros ante la imposibilidad de mantenerlos abiertos por la falta de vocaciones, y los edificios reconvertidos a nuevos usos, un proceso que no solo afecta a las construcciones sino también al mobiliario y ajuares de todo tipo, que acaban, en el mejor de los casos, en otras casas de la misma orden, y en otros siendo objeto de compra-venta en el mercado del arte.

Finalmente, también ha querido ser una llamada de atención a estas comunidades para que pongan todo el cuidado en la mejor conservación de su rico patrimonio, un cuidado que empieza por el conocimiento de las obras que han ido acumulando a lo largo de su dilatada existencia, una labor para la que se hace imprescindible la colaboración con los historiadores del arte, ellos también les podrán asesorar sobre la conveniencia o no de someter una obra a un proceso de restauración; no en vano, después de ellas el historiador del arte es el más interesado en la conservación de ese legado, del que únicamente somos usufructuarios, y así pueda pasar a las generaciones futuras.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAÚJO, G., *La reina del Tormes. Guía histórico-descriptiva de la ciudad de Salamanca*. Salamanca, 1884, p. 283 (citamos por la edición de Caja Salamanca y Soria, 1993)
- BRASAS EGIDO, J. C., *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1980.
- CARRETERO REBES, S., *Platería religiosa del barroco en Cantabria*, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1986.
- CASTRO, J. de, *Primera parte del Árbol Chronológico de la Santa Provincia de Santiago*. Salamanca, 1722.
- COTS MORATÓ, F. de P., *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia: Los libros de dibujos y sus artífices (1505-1882)*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2004.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M., “De las platerías castellanas a la cortesana”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1983, nº 11-12, pp. 5-20.

- CRUZ VALDOVINOS, J. M., “Platería”, en BARTOLOMÉ ARRAIZA, A. (coord.), *Las artes decorativas en España*. Tomo II. Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M., *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, Fundación Caja Murcia, 2006.
- DORADO, B., *Compendio histórico de la ciudad de Salamanca, su antigüedad, la de su santa Iglesia, su fundación y grandezas, que la ilustran*. Salamanca, Juan Antonio de Lasanta, 1776, pp. 444-452 (citamos por la edición facsímil de Europa Artes Gráficas, 1985).
- ESTEBAN LÓPEZ, N., *Orfebrería de Sigüenza y Atienza* (tesis doctoral), 1992. Tomo II, p. 226. Disponible en: file:///C:/Users/34657/Downloads/T17978.pdf
- GONZÁLEZ DÁVILA, G., *Historia de las Antigüedades de la ciudad de Salamanca: vidas de sus obispos, y cosas sucedidas en su tiempo*. Salamanca, Imprenta de Artus Taberniel, 1606, p. 544 (citamos por la edición facsímil de Ediciones Diputación de Salamanca y Universidad de Salamanca, 1994).
- MARTÍN, Fernando A., “Contrastes y marcadores de la platería madrileña del siglo XVIII”, en *Villa de Madrid*, nº 77, 1983-II, pp. 25-30.
- NIEVA SOTO, P.: “Obras documentadas y conservadas del platero cordobés Juan Bautista de Herrera”. *Estudios de Platería 2004*. Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 381-394.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, M., “Marcadores y contrastes salmantinos (siglos XVI al XIX)”, en *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, nº 24-25, abril-septiembre 1987, pp. 165-199.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, M., *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*. Salamanca, Ediciones de la Diputación de Salamanca. Serie Arte, 1990.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, M., “Toribio Sanz de Velasco (1756-1825)”, en *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, nº 27-28, 1991, pp. 117-145.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, M., *La platería de la ciudad de Zamora*. Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”, Diputación de Zamora, Ayuntamiento de Zamora, 1999.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, M., “Platería iberoamericana en Castilla y León. Nuevas aportaciones”, en PANIAGUA PÉREZ, J. y SALAZAR SIMARRO, N. (coords.), *Ophir en las Indias. Estudios sobre la plata americana. Siglos XVI-XIX*. León, Universidad de León, 2010, pp. 407-431.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, M., *Catálogo de platería del Museo Carmelitano de Alba de Tormes*. Ávila, CARMUS Museo Carmelitano de Alba de Tormes y Universidad de Salamanca, 2017.

- PÉREZ HERNÁNDEZ, M. y AZOFRA AGUSTÍN, E., “Juan de Figueroa y Vega (h. 1660-1722). Obras inéditas”, en RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de Platería*, Universidad de Murcia, 2006, pp. 565-588.
- PRADA CAMÍN, M. F. y MARCOS SÁNCHEZ, M., *Historia, vida y palabra del Monasterio de la Purísima Concepción (Franciscas Descalzas) de Salamanca*. Salamanca, Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca, 2001.
- QUADRADO, J. M., *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*. Salamanca. Barcelona, Establecimiento tipográfico-editorial de Daniel Cortezo y C^A, 1884, p. 126 (citamos por la edición facsímil de Ediciones Diputación de Salamanca, Imprenta Kadmos, 2001).
- SAMANIEGO HIDALGO, S., *La platería religiosa en Fuentesauco y comarca*. Zamora, Instituto de estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”, Diputación de Zamora, 1987.
- SANTÍSIMA TRINIDAD, M., *Fundación del convento de la Purísima Concepción de Franciscas Descalzas de la ciudad de Salamanca. Su regla y modo de vivir. Con la relación de las vidas de algunas religiosas señaladas en virtud en dicho convento*. Salamanca, Imprenta de María Estévez, viuda. 1696.
- VILLAR Y MACÍAS, M., *Historia de Salamanca*. Salamanca, Imprenta de Francisco Núñez Izquierdo, 1887, libro VII, cap. XII, pp. 21-22. Disponible en <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=5850>
- VVAA, *Salamanca. Guía de arquitectura*. Colegio oficial de arquitectos de León. Delegación de Salamanca, 2001.

WEBGRAFÍA

- Conocer para intervenir: métodos, criterios y técnicas - Junta de Andalucía (juntadeandalucia.es)
- <file:///C:/Users/34657/Downloads/Ley+de+Patrimonio+Cultural+Castilla+y+Le%C3%B3n--2002&2004.pdf>
- <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/inicio/inicio.do>

Manuel Pérez Hernández

Universidad de Salamanca
<https://orcid.org/0000-0003-4841-4600>
 mapher@usal.es



LA TÉCNICA EN EL ESCULTOR JOSE MONTES DE OCA

THE TECHNIQUE IN THE SCULPTOR JOSE MONTES DE OCA

JESÚS PORRES BENAVIDES
Universidad Rey Juan Carlos

Recibido: 29/05/2025 / Aceptado: 16/12/2025

RESUMEN

El artículo aborda la técnica de José Montes de Oca, un escultor sevillano cuyas obras, aunque influenciadas por la corriente tardo-barroca, muestran una reinterpretación personal de los modelos de Martínez Montañés y Juan de Mesa. La metodología de su trabajo destaca por el uso de técnicas como la adición de numerosas piezas de madera en sus esculturas. Además, se revisan algunas atribuciones que nos parecen equivocadas y se detallan algunas de sus obras conservadas, como una Santa Ana con la Virgen Niña o el busto de una Dolorosa. Se analizan los procesos técnicos, como la talla en madera, el uso de herramientas específicas y las técnicas de policromía, en la que colaboran pintores como Juan Francisco de Neira.

Palabras clave: José Montes de Oca, escultura sevillana, dolorosa, Santa Ana.

ABSTRACT

This article analyzes the technique of José Montes de Oca, a Sevillian sculptor whose works, although influenced by the late Baroque movement, show a personal reinterpretation of the models of Martínez Montañés and Juan de Mesa. His methodology is notable for the use of techniques such as the addition of numerous pieces of wood to

his sculptures. It also reviews some attributions that we believe to be erroneous and details some of his surviving works, such as Saint Anne or the Bust of Dolorosa. It analyzes technical processes, such as wood carving, the use of specific tools, and polychrome techniques, in which painters as Juan Francisco de Neira collaborated.

Key words: José Montes de Oca, Sevillian sculpture, Virgin of Sorrows, Saint Anne.

En los últimos años se ha estudiado y puesto en valor la figura de José Montes de Oca¹, cuyo nombre y apellidos según la legislación del s. XX hubieran sido José de León Torrenueva, como recuerda Romero Torres. Ceán Bermúdez dijo de él que fue “el último de mérito que hubo en Sevilla”². Se ha avanzado mucho en el conocimiento de la biografía y el corpus del artista³ e incluso se ha publicado una gran monografía sobre el escultor⁴. También la intervención de una serie de sus obras nos ha proporcionado información muy valiosa acerca de su forma de trabajar⁵.

1 ROMERO TORRES, J. L., “Nuevas aportaciones sobre el escultor José Montes de Oca (1683-1754)”. *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 2020, nº 22, pp. 87-96.

2 CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. VA. Año 1800. Reed. 1965. Tomo IV, p. 176.

3 Aportaciones destacables se deben a ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, L., “Nuevos datos sobre la vida y obra del escultor José Montes de Oca”, en *Atrio*, nº 3, Sevilla, 1991, pp. 71-83. SÁNCHEZ PEÑA, J. M., “Los Cristos de Montes de Oca”, *Sentir Cofrade*, nº 12, Cádiz, 1991, pp. 7-8. CABELLO NÚÑEZ, J., “La Virgen de los Dolores de la Hermandad Servita de la Puebla de Cazalla: primera obra documentada del escultor José Montes de Oca”, *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 1992, vol. 75, nº 230, p. 115-120. DOMÍNGUEZ GÓMEZ, B., “El Cristo del Amor de la Parroquia de la Victoria: Una posible autoría de José Montes de Oca”, *Morón cofrade*, 2004 p.44. DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, A., “Una revisión bibliográfica acerca de la vida y obra del escultor José Montes de Oca”, en *Laboratorio de Arte*, nº 18, Sevilla, 2005, pp. 265-281. PORRES BENAVIDES, J., “Una posible obra del escultor José Montes de Oca (ca. 1676-1754)”, *Boletín de arte*, 2015, nº 36, p. 231-234. GUIJO PÉREZ, S., “Aproximaciones al estudio de la autoría de José Montes de Oca en cinco imágenes inéditas de la clausura sevillana”, *ACCADERE. Revista de Historia del Arte*, 2022, nº 3, p. 49-65 y por supuesto TORREJÓN DÍAZ, A., *El escultor José Montes de Oca*, Diputación Provincial de Sevilla, 1987.

4 LUQUE TERUEL, A. e IGLESIAS CUMPLIDO, A., *José Montes de Oca: la síntesis de escuelas como concepto en la escultura barroca sevillana*. Editorial dArte, 2022.

5 En el IAPH se ha llevado a cabo la restauración de dos grupos de *Santa Ana con la Virgen niña* en Morón de la Frontera (Sevilla) y en El Salvador de Sevilla. El primero está ubicado en la iglesia de San Juan de Dios de Morón de la Frontera. Atribuido de antiguo al autor, cosa que se pudo constatar durante el proceso de intervención, tras localizarse un documento en la cabeza de la Virgen. Dicho documento está fechado en 1724. El segundo grupo, que se fecha hacia 1714, sufrió una importante intervención a comienzos del siglo XX. En el primero pude participar en la restauración junto con los restauradores Silvia Martínez García-Otero, Joaquín Gilabert y Cinta Martín, el segundo lo acometé en solitario.

En algunas de dichas intervenciones hemos podido aprender tanto de la técnica del maestro como de su estilo. Una técnica que en cuanto a ensamblaje se refiere, resulta de peor calidad que la de los siglos precedentes, quizás por la escasez de maderas y el coste que estas tenían. Así, se adhieren muchas pequeñas piezas para conformar el volumen total de la escultura, lo que viene considerándose como una técnica de *adición* y que, efectivamente, ha repercutido en la estabilidad material de las obras.

En cambio, el estilo, en palabras de Amador de los Ríos refiriéndose a la Santa Ana del Salvador, “tiene bastante corrección en el diseño, está ejecutada con gracia y naturalidad y los paños plegados con gusto y acierto”⁶. Como ha puesto de relieve el profesor Roda Peña, Montes de Oca fue “apartándose progresivamente de la corriente tardo-barroca de signo roldanesco que dominaba en su tiempo”, para afrontar una personal reinterpretación de los modelos de Juan Martínez Montañés y Juan de Mesa en el segundo tercio del XVIII⁷.

El *corpus* del autor se ha incrementado recientemente con algunas imágenes que conservamos, como el *Ecce Homo* de las clarisas de Carmona⁸, la imagen de la Virgen de la Paciencia en la misma localidad de la que solo conservamos la mascarilla (fig.1) y otras desaparecidas como la Virgen de la Amargura perteneciente a la hermandad del Nazareno de Huelva⁹.

Por otra parte, en el ámbito histórico-artístico, consideramos que algunas obras se han atribuido de manera ligera al autor en los últimos años¹⁰. El grupo

6 TORREJÓN DÍAZ, A., *Aproximación a la vida y obra del escultor José Montes de Oca*. Memoria de Licenciatura inédita. Sevilla 1985. p. 69. Agradecemos a Carmen García Rosell la consulta de dicho ejemplar.

7 RODA PEÑA, J., “Escultura en la Baja Andalucía durante el siglo XVIII: síntesis interpretativa e historiografía reciente” *Mirabilia Ars*. 2014, nº 1, p. 168

8 ROMERO, Álvaro., “Resucitarán al Ecce Homo de las clarisas de Carmona” en el *Correo de Andalucía* publicada el 3 de enero de 2023. <https://www.elcorreoweb.es/sevilla/2023/01/03/resucitaran-ecce-homo-clarisas-carmona-104477568.html>

9 CALVO LAZARO, R., *Historia de las Hermandades penitenciales de Huelva y de su imaginería sacra fundadas durante el Antiguo Régimen hasta la Guerra Civil española*. Ayuntamiento de Huelva, Concejalía de Cultura. 2022.

10 Imágenes como el San Antonio de Padua de la iglesia colegial del Salvador de Sevilla habría que ponerlas en cuarentena del catálogo de Montes de Oca aunque esté en el retablo de la *Santa Ana con la Virgen niña*, obra segura de aquel y estudiada por el recientemente fallecido Emilio Gómez Piñol¹⁰. En esta obra de San Antonio no está muy clara su atribución a Montes de Oca por el estilo y el niño Jesús realizado en pasta que estilísticamente esta más cercano al escultor Cristóbal Ramos que además tiene imágenes similares como el San Antonio de la capilla de la Vera Cruz de Albaida del Aljarafe. El niño Jesús se asemeja también a los realizados por Ramos para imágenes de San José o imágenes exentas. Esta atribución partiría de Torrejón Díaz al hacer partícipe también a Montes de Oca (autor de la santa titular del retablo) a otras esculturas del retablo como el San Antonio. TORREJÓN DÍAZ, A., *El escultor José Montes de Oca... op. cit.*, p. 81. Emilio Gómez Piñol relacionó la obra con 1714, año de la realización del retablo a partir de un ensamblaje de dos módulos del siglo anterior GÓMEZ PIÑOL, E., *La Iglesia*

de la *Sagrada Familia de la Virgen* que se encuentra en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid y que se le atribuía, fechándolo hacia 1740, deberíamos ponerlo en cuarentena, especialmente por el San Joaquín, muy diferente y de peor calidad que las obras conocidas de Montes de Oca¹¹. Otro pequeño grupo de *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen* de colección privada madrileña que se pudo contemplar en la exposición *De Claris Mulieribus. Santas, Mártires, Sabias* realizada entre el 3 de marzo de 2024 y el 31 de diciembre de 2024 en Alba de Tormes (Salamanca) tenía una atribución a Montes de Oca, siendo en cambio más cercana a Cristóbal Ramos, entre otras cosas, por ser una obra en terracota, material bastante utilizado por este último escultor.



Figura 1: Antigua imagen de la *Virgen de la Paciencia*, Carmona, atribución a José Montes de Oca. fotografía años 40.

Colegial del Salvador: arte y sociedad en Sevilla, (siglos XIII al XIX). Fundación Farmacéutica Avenzoar, 2000.

11 Agradecemos al profesor Roda Peña la consulta sobre esta obra en PORRES BENAVIDES, J., “Una posible obra del escultor José Montes de Oca (ca. 1676-1754)”..., *op. cit.*, p.234.

La imagen de San Eustaquio, patrón de Sanlúcar la Mayor (Sevilla) sí pudiera ser obra de Montes de Oca. En su testamento, entre otras cosas dice, “me deben los hermanos de san Estacio en Sanlucar ciento y cinqueta rr. De vellon”¹². San Eustaquio era, según la tradición, un general romano al que se le acercó un ciervo con un crucificado en sus astas que le habló animándolo a la conversión. El santo está arrodillado con las manos unidas en oración y su cabeza presenta notables afinidades con otras obras seguras del escultor.

Antonio Torrejón habló ya de la calidad técnica de la obra de Montes de Oca¹³ y señaló el uso de madera de ciprés y cedro, como se puede comprobar en las imágenes conocidas, así como de pino y caoba, según se constata en el inventario de bienes del año 1754¹⁴ y el uso de técnicas mixtas en algunos de sus relieves¹⁵. Entre las maderas podemos citar “una tabla de caoba en treinta rr.”; “Siete palos gruesos de ciprés a tres por uno con otro en trescientos quince” o “una medio canal de cedro de quatro varas en cinqueta rr”.

En una colección particular de Valverde del Camino (Huelva)¹⁶ y proveniente del mercado de arte, encontramos un busto de dolorosa o de una de las “marías”(fig.2), que formaría parte de una estructura de candelero para vestir¹⁷. Puede tratarse de una imagen que quedara sin vender, tal y como señala su testamento “itt una cabeza de Dolores con pecho de madera en noventa rr”¹⁸.

La imagen tiene los rasgos prototípicos de Montes de Oca en algunas de sus Dolorosas, como el giro de la cabeza hacia la derecha del largo cuello. La inflexión de las cejas hacia el centro, la boca entreabierta que deja ver los dientes tallados en madera arriba y abajo e individualizados. Aunque no tiene el hoyuelo tallado en el mentón que presentan algunas de sus imágenes, lo tiene sutilmente marcado. Los ojos, no muy abiertos, son almendrados con talla recta en la parte superior. La imagen se parece a la atribuida *Virgen de las Angustias*,

12 TORREJÓN DÍAZ, A., *Aproximación a la vida y obra del escultor José Montes de Oca*. Memoria de Licenciatura inédita. Sevilla 1985, p. 221

13 TORREJÓN DÍAZ, A., *El escultor José Montes de Oca, ...*, op. cit., p. 87.

14 LUQUE TERUEL, A. e IGLESIAS CUMPLIDO, A., *José Montes de Oca: la síntesis de escuelas como concepto en la escultura barroca sevillana.*, op. cit., p. 61.

15 TORREJÓN DÍAZ, A., *El escultor José Montes de Oca, ...*, op. cit., p. 49.

16 Agradecer a Enrique Carlos Martín la información prestada. Fue adquirida en Sala Retiro (Madrid) en junio de 2018 y anteriormente en Fernando Durán Subastas en marzo de 1998. En ambos casos se citaba como anónima. Ha sido restaurada en 2023 por Isaías Hernández. En la subasta se vendió bajo la advocación de *Nuestra madre flagelada y coronada de espinas espiritualmente...* en LUQUE TERUEL, A. e IGLESIAS CUMPLIDO, A., *José Montes de Oca: la síntesis de escuelas como concepto en la escultura barroca sevillana.*, op. cit., p.266.

17 Mide 39 x 44 x18,5 cm.

18 TORREJÓN DÍAZ, A., *Aproximación a la vida y obra del escultor José Montes de Oca. ...*, op. cit. p. 299.

llamada anteriormente de los Dolores, que pudo provenir del convento del Espíritu Santo de las Mínimas de Triana de hacia 1738¹⁹ y que fue destruida en 1936. También puede compararse con la *Virgen de los Dolores* en colección particular de Vélez Rubio (Málaga)²⁰, aunque esta presenta un giro de cabeza más expresivo hacia la izquierda y hacia abajo y una configuración del cuello muy peculiar. Quizás la imagen que más se le parece es la *Virgen de los Dolores* del grupo de la Piedad de los Servitas de Sevilla de hacia 1740.



Figura 2: *Busto de dolorosa*, atribución a José Montes de Oca. Colección particular de Valverde del Camino (Huelva).

Lo más llamativo en cuanto a la técnica de esta imagen es el soporte de la obra donde se puede apreciar el ensamblado de hasta 20 piezas o listones de madera (fig.3), algunos de los cuales no se ponen perpendiculares sino en diagonal. Incluso la cabeza está compuesta a base de la adición de piezas de

19 LUQUE TERUEL, A. e IGLESIAS CUMPLIDO, A., *José Montes de Oca: la síntesis de escuelas como concepto en la escultura barroca sevillana. ...*, op. cit., p.184.

20 Parece proveniente del convento sevillano de la Virgen de los Reyes, después pasó al anticuario Andrés Moro González, posteriormente al escultor Manuel Hernández León y finalmente a su propietario actual.

madera que dejan un hueco cuadrangular en el interior. Las orejas están talladas aparte y acopladas al embón. En la radiografía²¹ realizada (fig.4) se puede observar la cantidad de piezas que la componen, así como el ahuecamiento del interior de la cabeza y los restos de puntillas o clavos que presenta, la mayoría de factura artesanal y, por lo tanto, de época. De estas hay que decir que tampoco son numerosísimas, pues intenta hacer uniones con pequeñas espigas de madera de fabricación artesanal y cola de hueso (aunque escasa)²² para la adhesión de las piezas. Así, por ejemplo, también en la relación de bienes de su testamento, señala que había “dos basillos para cola (valorados) en seis (reales)”.



Figura 3: *Busto de dolorosa*, vista desde la base, se puede observar la cantidad de piezas que componen el embón.

21 Realizada el 20 de septiembre de 2022 en el Centro de investigación y diagnóstico radiológico Vivo Sevilla.

22 Agradezco a Juan Manuel Miñarro estas informaciones.

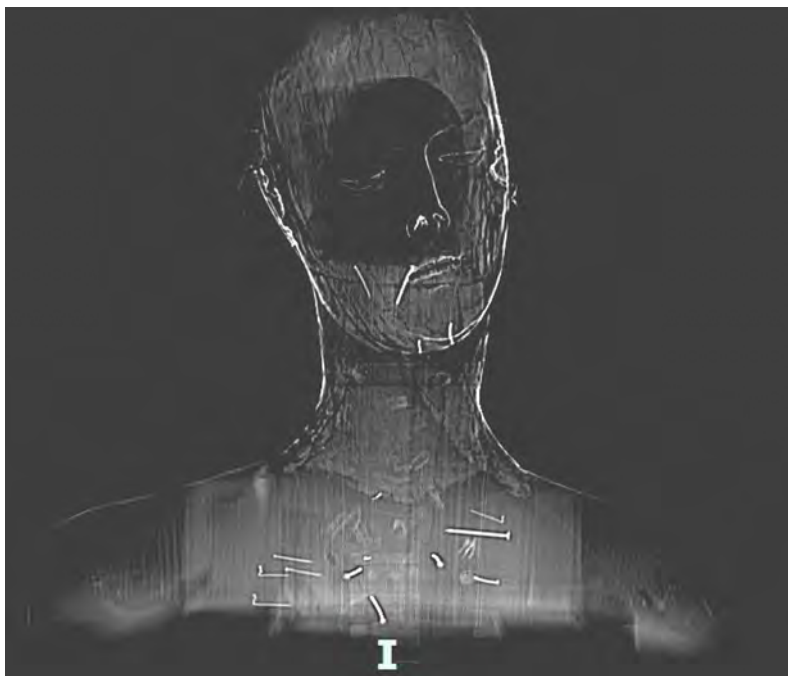


Figura 4: *Busto de dolorosa*, radiografía, Centro de investigación y diagnóstico radiológico Vivo Sevilla.

Del proceso creativo del autor y gracias al inventario de bienes realizado tras su muerte sabemos que en el taller había “Veinte y tres estampas de distintos santos en diez, nueve papeles de chiquillos de diversas posturas en tres rr” o “Un libro de dibujos en dos rr.”, quizás previos al inicio del proceso de talla. Los modelos a menor o igual escala fueron una herramienta en el trabajo de la talla, como lo demuestran algunos inventarios que solían realizar los escultores cuando testaban.

También se constata la presencia de “13 modelos de yeso, valorados en 4 reales cada uno, 27 modelos valorados en 2 reales, cada uno, 27 tarjetitas de modelos y 19 medias cabezas”, valoradas en medio real cada una por lo que serían pequeñas y seguramente sacadas de molde²³, además de un libro de dibujo y otro de arquitectura. También se citaban “sesenta figuras de madera, unas quebradas, otras en bruto y otras en borrón..”, con lo que quizás quería

²³ ROMERO TORRES, J. L., “Nuevas aportaciones sobre el escultor José Montes de Oca (1683-1754)”..., *op. cit.*, p. 92

decir que estaban a medio desbastar, así como esculturas “antiguas” que pudieron servir de estudio al autor o simplemente eran obras adquiridas en cambios de retablos o similares. Como comenta Antonio Torrejón, aunque no poseemos noticias de retablos que podamos adjudicar a su mano, debió ejecutarlos, pues en más de una ocasión se titula como “maestro ensamblador”²⁴.

Como explica Constantino Gañán, el proceso de talla independiente del soporte incluye tres fases fundamentales. La primera es el desbaste, donde se utilizan herramientas de corte muy agresivas que eliminan gran cantidad de materia llegándose a la forma de manera aproximada²⁵ mediante sierras, serruchos, azadas o formones. Así se consigna en el inventario una serie de instrumentos como “una sierra braseras en ocho” o “una sierra pequeña en cuatro”. La segunda parte es el análisis de forma propiamente dicho mediante gubias. No sabemos cómo llevaría a cabo sus esculturas, si de talla directa asistida (con pequeños modelos en barro en cera o bien dibujos o bocetos preparatorios) o bien por sacado de puntos (habiéndolo modelado previamente en barro y luego cocido).

La saca de puntos incluye todas aquellas técnicas que, mediante un sistema mecánico y con ayuda de distintos instrumentos de medida como compases, plomadas, calas, reglas escuadras o cuadrículas, permiten al escultor fijar una serie de puntos concretos en el bloque posibilitando agilidad a la hora de pasar de un material a otro²⁶. Durante los siglos XVII y XVIII se utilizaba con asiduidad el sistema de los bastidores graduados y escuadras²⁷ para el sacado de puntos.

El método de cuadrícula consistía en un sistema de talla basado en dibujos cuadrículados. Esto permitía al escultor aumentar o disminuir el tamaño de la figura, así como realizar varias copias de un solo dibujo. Montes de Oca tenía en su taller “tres cartabones en dos rr”. En el método de la plomada se usa, por ejemplo, el trépano y la barrena, y así se recoge “Trese barrenas braseras en quatro” y “seis barrenas de distintos tamaños en tre rr”.

El método de los tres compases es uno de los más utilizados debido a la eficacia que se obtiene a la hora de ampliar o reducir el formato de la escultura. Este sistema se puede llevar a cabo de dos maneras por ángulo. Hay otro método

24 TORREJÓN DÍAZ, A., *Aproximación a la vida y obra del escultor José Montes de Oca. ...*, op. cit. p.87.

25 GAÑAN MEDINA, C. *Técnicas de la escultura policroma*, Tesis doctoral dirigida por Juan Manuel Miñarro, Universidad de Sevilla 1998, p. 109.

26 *Idem*. p.111.

27 MIÑARRO LÓPEZ, J. M., “Escultura e imaginaria policroma, principios y procesos” En *actas de Simposio Nacional de Imaginería* (1º. 1994. Sevilla) (1994), pp. 11-30. p.21.

de “jaulas y escuadras” pero es más tardío en su uso y por lo tanto es casi imposible que lo utilizara.



Figura 5: *Virgen Niña* del grupo de Santa Ana y la Virgen, Iglesia del Salvador, Sevilla, José Montes de Oca. Fondo Gráfico IAPH. Autor: Eugenio Fernández Ruiz.

Algunas de sus obras, como el grupo de la *Santa Ana con la Virgen niña* de Morón de la Frontera²⁸, se han podido estudiar en su técnica constructiva, donde básicamente ha utilizado madera de conífera. La obra está compuesta de múltiples piezas unidas con distintos tipos de ensambles²⁹. Las manos, como

28 Donde también se encuentra alguna imagen como el *Cristo atado a la Columna* que se puede atribuir a su catálogo.

29 GUTIÉRREZ CARRASQUILLA, E., “Estado de conservación” en *Informe preliminar sobre el estado de conservación y propuesta de tratamiento de la imagen de Santa Ana y la Virgen. Morón de la Frontera (Sevilla)*. IAPH. Junio 2000, p.4.

en el grupo de la misma iconografía del Salvador de Sevilla, son piezas independientes y en este caso están ancladas con elementos metálicos (las del Salvador tenían espigas de madera circulares). El interior de la Santa Ana está ahuecado desde la zona de los omóplatos hasta la base a golpe de gubia, la Virgen Niña posee un ahuecado al interior formando un cajón cuadrangular hasta la base de la imagen. Dicho hueco se cierra por la espalda con varias piezas ensambladas formando una tapa³⁰. En la del Salvador de Sevilla también se pueden observar en la radiografía realizada clavos metálicos de forja para afianzar las uniones (fig.5). Como es normal en Montes de Oca, la imagen presenta todo tipo de ensambles, prodigándose los denominados “por cabeza”, lo que ha provocado numerosas aperturas de piezas en las uniones³¹. Presenta ojos de cristal.

En el taller del escultor sabemos que había también diferentes utensilios como “dos prensas (imaginamos que serían para encolar piezas de madera) la grande con el banco”, “itt. El banco de la escultura con sus pies en veinte y cinco”³². Además se consigna una serie de instrumentos como “un martillo grande en real y medio”, “dos sepillos grandes en nueve reales y otro cepillo de moldar grande en cuatro”. Un “sepillo de moldadura en cinco, Tres tenazas en tres rr.” “ocho piezas de gavias y formones chiquitos en cinco rr. ocho formones grandes en ocho rr, ocho pequeños en cuatro, dos barletes en dosse, Seis camonsillos usados con fundas de tripa”

La tercera y última parte del proceso de talla sería el acabado superficial realizado mediante técnicas abrasivas como escofinas, limas y lijas, de las que tenía “Seis limas de distintos tamaños entres rr., diez escofinas en diez”.

Una pequeña Dolorosa que se ha intervenido recientemente también revela su peculiar forma de trabajar (fig.6). En vez del candelero el escultor ha utilizado un tronco circular al que ha rebajado en la cintura y después crece de manera triangular en el busto. Los brazos están articulados con un sistema denominado de galleta³³.

Desconocemos quién realizó las policromías de estas obras. Pudo encargarse él o probablemente un policromador o pintor, como habían establecido la normativa gremial en Sevilla a partir del siglo XVI. Las policromías a veces eran realizadas a pulimento, brillantes y nacaradas en el caso de las Vírgenes o de las

30 *Idem.*

31 *Ídem.*

32 TORREJÓN DÍAZ, A., *Aproximación a la vida y obra del escultor José Montes de Oca... , op. cit.*, p. 303.

33 La imagen fue intervenida por Pedro Franco Rufino.

imágenes del Niño Jesús. Fueron utilizadas preferentemente entre los siglos XVI y XVIII, utilizándose en menor medida en el XVII, en parte debido a las críticas que surgieron en contra de su utilización por tratadistas como Pacheco. Como aconsejaba este último, algunas de sus policromías son mates, aptas para obtener efectos realistas como, por ejemplo, las representaciones pasionistas.



Figura 6: Dolorosa atribución a José Montes de Oca. Colección particular de Sevilla. Fotografía Pedro Franco Rufino.

Sabemos que para alguna de sus policromías, Montes de Oca colaboró con un maestro pintor llamado Juan Francisco de Neira, artista cuyo nacimiento fijó

Antonio Torrejón hacia 1664³⁴. Este artista aparece avecindado en la collación de Santa Cruz desde 1691 al menos hasta 1714. En 1718 concertó con la hermandad de la Entrada en Jerusalén el dorado de las andas del crucificado del Amor, seguramente las mismas que realizara Francisco Antonio Gijón a partir de 1694. En 1734 se obligaba a dorar un retablo dedicado a San Juan de la Cruz para el convento de San José de Carmelitas Descalzas próximo a donde vivía. Como comenta Antonio Torrejón, razones de amistad debieron influir en las sucesivas colaboraciones con Montes de Oca, que también estuvo avecindado al menos desde 1725 en las collaciones de Santa Cruz y el Sagrario³⁵.

Sabemos que las relaciones entre ambos artistas arrancan al menos desde la década de los 40 del siglo XVIII, pero seguramente serían anteriores. Entre otras policromó la talla de San José de la parroquia de San Isidoro de Sevilla y la imagen de Jesús Nazareno de la ermita de dicha advocación de Lora del Río, perdida en el 36³⁶.

A la imagen del busto de Dolorosa en colección particular de Valverde del Camino se le hicieron unos estudios analíticos de estratos³⁷, que permiten ver la composición policroma de la misma (fig.7)³⁸ y se tomaron diferentes muestras de blanco (con carga de albayalde, yeso, con carbonato cálcico y silicatos), anaranjado (pigmentos de tierras), rojo (bermellón), pardo (pigmento de tierra de sombra), y negro (negro de huesos). El material aglutinante se vio que era aceite secante, aunque era muy alta la impregnación en cola de origen animal en las capas policromas. También se detectaron dos tipos de barnices, uno de resina de colofonia en mayor proporción y otro de resina de almáciga, quizás como residuo de un barnizado antiguo.

Como conclusión, y como recuerda Antonio Torrejón, se puede ver el alto grado de calidad en sus policromías y estofados, donde estaría por un lado el esgrafiado o grabado con base de pan de oro que queda al descubierto tras rayarse con un pequeño punzón el temple que se le pone encima y también la

34 TORREJÓN DÍAZ, A., *Aproximación a la vida y obra del escultor José Montes de Oca...*, op. cit., p. 92.

35 Ídem.

36 En la inscripción situada en la peana de dicha imagen se afirmaba que el policromador de la talla fue un tal Juan Francisco Pereira pero parece que era un error de transcripción tanto por su semejanza con el apellido Neira como por la falta de noticias de un pintor con el otro apellido en el siglo XVIII.

37 Dichos estudios se realizaron en la empresa Arte-lab s.l (Madrid) en 2023.

38 Compuesta por dos pasadas de color rosado, con los mismos componentes; blanco de plomo, bermellón y algo de carbonato cálcico. En la imagen de electrones se ven separadas las capas. Todos los pigmentos y el aglutinante están dentro de los utilizados en la época. Los análisis fueron realizados por laboratorios Arte -lab en Madrid. Agradecemos a Fuensanta de la Paz su opinión acerca de la composición estratigráfica.

pintura a punta de pincel sobre el oro. Quizás la técnica más frecuente es una variante mixta en la que se combinan las dos modalidades reseñadas y que, según vio Torrejón, era la usual en la mayoría de sus obras. Los motivos grabados tienden a cubrir toda la superficie de las vestiduras mientras que en los espacios restantes se delinean pequeños ramilletes de flores o motivos vegetales en general a punta de pincel. Sobre los ropajes de tonos muy diversos – rojos, azules, verdes, ocre o blancos marfileños- se extiende una sorprendente variedad de motivos grabados generalmente geométricos- rayados de diferentes grosores, rombos, círculos, líneas en zigzag, estrellas, punteados, no faltan los motivos vegetales sinuosos de naturaleza barroca ni por supuesto la rocalla³⁹.

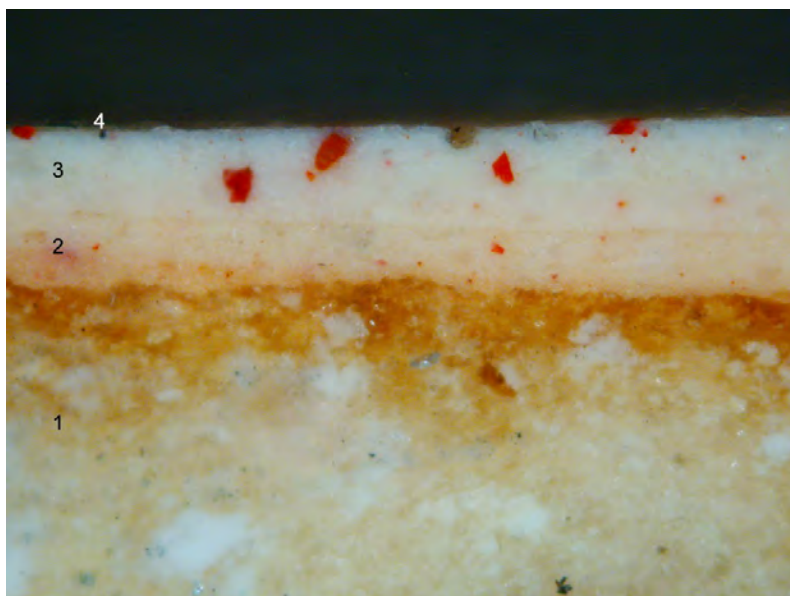


Figura 7: Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra N° 1 (objetivo MPlan 10X/0,30). Laboratorios Arte -lab, Madrid.

Algunas obras como el grupo de la Santa Ana del Salvador de Sevilla perdieron su estofado original con una reforma que se le efectuó hacia principios del siglo XX, aunque afortunadamente conservó las policromías a pulimento en las encarnaduras. Otras como los alto relieves de la *Adoración de los Reyes Magos* o *Epifanía* (1728-1729) de la iglesia de San Felipe Neri en Cádiz

³⁹ TORREJÓN DÍAZ, A., *Aproximación a la vida y obra del escultor José Montes de Oca...*, op. cit., p. 90.

recogen un muestrario de las técnicas de estofado con graznido, rayado con decoración a punta de pincel y encarnaduras brillantes o semi-mates para las figuras o en la escena de la *Anunciación* donde el ángel y la Virgen muestran un repertorio de decoración más propio de la segunda mitad del siglo XVII. También esto se puede ver en la *Inmaculada* que Teodoro Falcón le atribuye en la iglesia de San Nicolás de Sevilla o la espléndida decoración del San Antonio Abad de Nuestra Señora de los Remedios de Zahínos (Badajoz) realizado entre 1730 y 1745.

En este artículo hemos analizado el nivel técnico y constructivo de la obra de Montes de Oca, destacando el uso variado y documentado de maderas nobles y técnicas mixtas. El análisis de piezas concretas, apoyado en radiografías y su propio inventario, revela un complejo sistema de ensamblajes, ahuecados y soluciones artesanales propias de su taller. Asimismo, los bienes y herramientas inventariados permiten reconstruir con precisión su proceso creativo, desde el diseño hasta el acabado final. Todo ello confirma a Montes de Oca como un escultor integrado en las prácticas avanzadas de la escultura barroca del siglo XVIII en Sevilla.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, L, “Nuevos datos sobre la vida y obra del escultor José Montes de Oca”, en *Atrio*, nº 3, Sevilla, 1991, pp. 71-83.
- CABELLO NÚÑEZ, J., “La Virgen de los Dolores de la Hermandad Servita de la Puebla de Cazalla: primera obra documentada del escultor José Montes de Oca”, *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 1992, vol. 75, nº 230, pp. 115-120.
- CALVO LAZARO, R., *Historia de las Hermandades penitenciales de Huelva y de su imaginería sacra fundadas durante el Antiguo Régimen hasta la Guerra Civil española*. Ayuntamiento de Huelva, Concejalía de Cultura. 2022.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. VA. Año 1800. Reed. 1965. Tomo IV.
- DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, A., “Una revisión bibliográfica acerca de la vida y obra del escultor José Montes de Oca”, en *Laboratorio de Arte*, nº 18, Sevilla, 2005, pp. 265-281.
- DOMÍNGUEZ GÓMEZ, B., “El Cristo del Amor de la Parroquia de la Victoria: Una posible autoría de José Montes de Oca”, *Morón cofrade*, 2004 p.44.
- GAÑAN MEDINA, C. *Técnicas de la escultura policroma*, Tesis doctoral dirigida por Juan Manuel Miñarro, Universidad de Sevilla 1998.

- GÓMEZ PIÑOL, E., *La Iglesia Colegial del Salvador: arte y sociedad en Sevilla, (siglos XIII al XIX)*. Fundación Farmacéutica Avenzoar, 2000.
- GUIJO PÉREZ, S., “Aproximaciones al estudio de la autoría de José Montes de Oca en cinco imágenes inéditas de la clausura sevillana”, *ACCADERE. Revista de Historia del Arte*, 2022, nº 3, pp. 49-65.
- GUIJO PÉREZ, S., “Estudio de la autoría de Roque Balduque, Andrés Ramírez y José Montes de Oca en tres “alhajas” inéditas del monasterio de Santa Inés de Sevilla” *Bajo Guadalquivir y Mundos Atlánticos*. Universidad Pablo de Olavide, 2025
- GUTIÉRREZ CARRASQUILLA, E., “Estado de conservación” en *Informe preliminar sobre el estado de conservación y propuesta de tratamiento de la imagen de Santa Ana y la Virgen. Morón de la Frontera(Sevilla)*. IAPH. Junio 2000.
- LUQUE TERUEL, A. e IGLESIAS CUMPLIDO, A., *José Montes de Oca: la síntesis de escuelas como concepto en la escultura barroca sevillana*. Editorial dArte, 2022.
- MIÑARRO LÓPEZ, J. M., “Escultura e imaginería policroma, principios y procesos” En *actas de Simposio Nacional de Imaginería* (1º. 1994. Sevilla) (1994), pp. 11-30
- PORRES BENAVIDES, J., “Una posible obra del escultor José Montes de Oca (ca. 1676-1754)”, *Boletín de arte*, 2015, nº 36, pp. 231-234.
- RODA PEÑA, J., “Escultura en la Baja Andalucía durante el siglo XVIII: síntesis interpretativa e historiografía reciente” *Mirabilia Ars*. 2014, nº 1, pp. 162-218
- ROMERO TORRES, J. L., “Nuevas aportaciones sobre el escultor José Montes de Oca (1683-1754)”. *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 2020, nº 22, pp. 87-96.
- SÁNCHEZ PEÑA, J. M., “Los Cristos de Montes de Oca”, *Sentir Cofrade*, nº 12, Cádiz, 1991, pp. 7-8.
- TORREJÓN DÍAZ, A., *Aproximación a la vida y obra del escultor José Montes de Oca*. Memoria de Licenciatura inédita. Sevilla 1985.
- TORREJÓN DÍAZ, A., *El escultor José Montes de Oca*, Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla, 1987.

Jesús Porres Benavides

Universidad Rey Juan Carlos
<https://orcid.org/0000-0003-1154-4997>
jesus.porres@urjc.es



EL CRISTO DE LA HUMILDAD Y PACIENCIA DE CÁDIZ. REPER- CUSIÓN DE UN MODELO EN EL ÁREA LÍMITROFE

THE CHRIST OF HUMILITY AND PATIENCE OF CADIZ. IMPACT OF A MODEL IN THE BORDER AREA

JUAN LUIS PUYA LUCENA

Investigador independiente

Recibido: 31/01/2025 / Aceptado: 25/09/2025

RESUMEN

El Cristo de la Humildad y Paciencia de Cádiz es una obra del escultor Jacinto Pimentel realizada entre los años 1637 y 1638. Su singular composición posibilitó a que escultores o pintores lo interpretasen para una nueva obra. En este trabajo, planteamos la hipótesis de la talla gaditana como un referente artístico e iconográfico para la provincia. Para ello, nos valdremos de las fuentes literarias y bibliográficas, además, de los magníficos ejemplos para resolver esta cuestión. Asimismo, aportamos noticias inéditas sobre la historia de la corporación.

Palabras clave: Cristo de la Humildad y Paciencia, Jacinto Pimentel, Cádiz, iconografía, escultura.

ABSTRACT

The Christ of Humility and Patience of Cadiz is a work by the sculptor Jacinto Pimente made between 1637 and 1638. Its unique composition allowed sculptors or painters to interpret it for a new work. In this investigation, we propose the hypothesis

of the sculpture from Cadiz as an artistic and iconographic reference for the province. To do so, we will use literary and bibliographic sources, as well as magnificent examples, to resolve this question. We also provide previously unpublished news about the corporation's history.

Keywords: Christ of Humility and Patience, Jacinto Pimentel, Cadiz, iconography, sculpture..

1. EL CONVENTO DE SAN AGUSTÍN Y LA HERMANDAD DE LA HUMILDAD Y PACIENCIA DE CÁDIZ

La ciudad de Cádiz sufrió uno de los episodios más conmocionados de su historia, el asalto angloholandés de 1596 por el conde de Essex. Sin duda, fue un punto de inflexión para la sociedad de su tiempo, en el que rápidamente se emprendieron obras de edificación, reforma y reconstrucción de casas, iglesias y murallas en una urbe casi en ruinas. Así pues, la primera mitad del siglo XVII estuvo condicionada por la recuperación y defensa de la ciudad por los ataques enemigos¹. En este contexto, llega la orden agustina a la capital gaditana. Aunque su presencia se remonta a 1593, las desavenencias con la orden franciscana, cuya proximidad entre ambas sería el obstáculo, hizo que abandonaran la ciudad. No fue hasta el 22 de noviembre del año 1617, cuando se establecieron de manera definitiva, siendo sus primeros fundadores fray Alonso Granillo y fray Juan Enríquez. De esta manera, fueron construyendo y ubicando los distintas capillas y retablos, que conformarían una primera visión de lo que sería la iglesia conventual.

Por otro lado, la comunidad de las cuatro provincias vascongadas, conocida como los vizcaínos, fundó una cofradía para rendir culto al Cristo sentado en la roca, y meditando los tormentos de su pasión². La iconografía nació en Centroeuropa a finales del siglo XIV, cuando la mística medieval estuvo en boga por los escritos de Santa Brígida de Suecia o Santiago de la Vorágine.

1 Sobre el tema véase BUSTOS RODRÍGUEZ, M., "Topografía urbana del Cádiz moderno y su evolución", *Revista Atlántica Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social*, nº10, 2008, pp. 419-420.

2 GARMENDIA ARRUBARRENA, J., "Cádiz, los vascos y la Carrera de Indias", *Vasconia*, nº13, 1989, p. 139.

Estos personajes convirtieron la imagen, junto a la lectura de los Evangelios Canónicos, en un vehículo aleccionador para el fervoroso devoto³.

Representa un momento crucial antes de la crucifixión, separado en dos aspectos primordiales: el peso de los pecados humanos y los sucesos acaecidos desde el Pretorio hasta su llegada al Gólgota. Además, hay un elemento esencial para su entendimiento, la melancolía, definida por la Real Academia Española como *tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente, que hace que, quien la padece, no encuentre gusto ni diversión en nada*⁴. Desde la civilización egipcia, se llegó a representar este estado anímico mediante el rostro fatigoso y con la mano apoyada en la cabeza, y en la cultura romana se relacionó con el dios Saturno, desdichado por ser destronado por su hijo Júpiter⁵. Por nuestra parte, recayó en Cristo, cuya difusión por Europa y América no resultó, hasta que Alberto Durero estampó su dolorida figura en 1511 para el frontispicio de la Pequeña Pasión. El alemán evocó fielmente su condición de Varón de Dolores a través de los pies horadados⁶.

Regresando a la historia de la corporación, la referida sede agustina fue el lugar, donde residir y ocupar una de sus capillas laterales. Parece claro que en torno a 1620 fue erigida la cofradía, llegándose a conocer los primeros bienhechores: Juan y Diego de Aguirre, Manuel y Miguel de Iriberry o Juan García Julián. Precisamente, aquellos poseían un alto poder adquisitivo, debido a que se dedicaban al ámbito comercial, especialmente con América⁷. Contarían con una pequeña efigie como titular, realizada en madera de colorín por los talleres novohispanos de principios del siglo XVII. Por ello, no sería descabellado

3 RODA PEÑA, J., “Una nueva atribución al escultor Benito de Hita y Castillo: el Cristo de la Humildad y Paciencia de la Campana”, *Laboratorio de Arte*, nº29, 2017, p. 494.

4 REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, “Melancolía” [consulta: 13/02/2024]. <https://dle.rae.es/melancol%C3%ADa>

5 CALERO RUIZ, C. y SOLA ANTEQUERA, D., “Melancolía y tristeza. El doliente como motivo artístico a través de los tiempos. Del Cristo de la Humildad y Paciencia al Gran Poder de Dios”, en *XXIV Coloquio de Historia Canario-Americana*, Las Palmas de Gran Canaria, Casa de Colón, 2021, pp. 1-3. Véase también MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D., “Iconografía cristiana y alquimia. El Señor de la Humildad y Paciencia”, en AA.VV. *Homenaje a Alfonso Trujillo*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura, 1982, pp. 581-597. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *El alma de la madera. Cinco siglos de Iconografía y escultura procesional en Málaga*. Málaga: Hermandad de la Amargura, 1996, pp. 195-197.

6 ORTENBACH, E., Alberto Durero. *La Pequeña Pasión*, Barcelona, editorial Lumen, 1982, pp. 9-10.

7 GARMENDIA ARRUBARRENA, J., “La cofradía del Santísimo Cristo de la Humildad y Paciencia de los vascos en Cádiz en el siglo XVII”, *Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, nº34, 1978, pp. 217-219. ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, F., “La cofradía de Humildad y Paciencia en el siglo XVII. Nuevas aportaciones documentales”, *Boletín informativo de la hermandad de la Humildad y Paciencia de Cádiz*, nº12, 2006, s/p.

pensar, que la devoción a este tipo iconográfico fuese introducida en Cádiz desde Nueva España, y no del País Vasco⁸.

En 1621, se acometió una nueva hechura, ejecutada por el escultor Francisco de Villegas y policromada y dorada por Juan Rodríguez. Este dato supone uno de los más primigenios de las fuentes documentales conservadas. La obra supone una total dependencia de las formas implantadas por Juan Martínez Montañés, con quien estuvo colaborando como oficial. Si bien, nos interesa su composición, dado que esa manera se percibe de forma similar en la talla homónima, conservada en el convento granadino de Santa Catalina de Zafra y datada en los albores del siglo XVII. En ambas se aprecia la elevación de una parte de la roca en la zona de la derecha, para disponer el brazo correspondiente y el replegado de los dedos de la contraria. Por tanto, no sería extraño que Villegas conociese esta manera en Granada. No obstante, su permanencia duró alrededor de catorce años, puesto que el convento de frailes trinitarios de Jerez adquirió la escultura hacia 1636. La cofradía gaditana debía decir 2000 misas rezadas a favor de la imagen y del propio cenobio. Aunque este hecho supone la sustitución de la imagen, refleja la relación que los cofrades mantenían con la antigua efigie⁹.

2. JACINTO PIMENTEL Y EL CRISTO DE LA HUMILDAD Y PACIENCIA DE CÁDIZ

La corporación gaditana no tardó en acometer una nueva hechura que concordase con los ideales de la cofradía, siendo la que nos ocupa aquí (fig. 1). De nuevo, la escuela sevillana es el punto de mira para aquella, como ya pasara con Villegas. Pero, en este caso, el entonces mayordomo Juan García Julián eligió a Jacinto Pimentel¹⁰ como artífice para esculpir la talla. Aunque la autoría

8 MAURA ALARCÓN, C., “El Cristo novohispano de la Humildad y Paciencia. ¿Posible origen de nuestra hermandad?”, *Boletín informativo de la Hermandad de la Humildad y Paciencia*, n°12, 2021, pp. 44-45; *Semana Santa de Cádiz (arte y patrimonio)*, Madrid: Almuzara Editorial, 2023, pp. 62-63.

9 HORMIGO SÁNCHEZ, E., *Vida y obra del escultor Francisco de Villegas*, Cádiz: Diputación de Cádiz, 2002, p. 35. ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, F., “La cofradía”, *op. cit.*, s/p.

MORENO ARANA, J. M., *El Convento de la Santísima Trinidad y la Hermandad de la Humildad y Paciencia de Jerez de la Frontera: una historia compartida*, Jerez de la Frontera, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico Junta de Andalucía, 2021, pp. 225-230.

10 Sobre el escultor en GESTOSO Y PÉREZ, J., *Ensayo de un diccionario de artífices que florecieron en la ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII* (tomo I), Sevilla: Oficina de la Andalucía Moderna, 1899. RESPETO MARTÍN, E., *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía* (tomo X), Sevilla: Universidad de Sevilla, 1946, pp. 55-69. SANCHO DE SOPRANIS, H., “Artistas sevillanos en Cádiz”, *Archivo Hispalense*, n°48-49, 1951, pp. 11-22. HORMIGO SÁNCHEZ, E./SÁNCHEZ PEÑA, J.M., “Consideraciones en torno a la obra del escultor Jacinto Pimentel”, *Anales de la Real Academia de*

fue descubierta en la restauración, practicada por Francisco Arquillo en 1983, Hipólito Sancho de Sopranis advirtió a partir de un anagrama que:

“Si se comparan las dos imágenes de la Humildad y la Columna, se insinúa en el ánimo una suposición a la que presta base una numerosa serie de puntos de contacto que se descubren entre ambas, especialmente cuando se examinan sus propias cabeza, la parte más cuidada y lograda de una y otra. El parentesco artístico resulta evidente y la atribución de la primera efigie a Alonso Martínez, autor de la segunda, se impone”¹¹.



Fig. 1. Jacinto Pimentel, *Santísimo Cristo de la Humildad y Paciencia*, 1637-1638. Iglesia conventual de San Agustín de Cádiz. Fotografía del autor.

Bellas Artes de Cádiz, nº9, 1991, pp. 125-140. ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, F., *Vida y obra del escultor Jacinto Pimentel* [en línea] disponible en <http://www.cadizcofrade.net/imagineros/pimentel.htm> [consulta: 6 de marzo 2024]. MARTÍN LÓPEZ, F. J., “El escultor Jacinto Pimentel (h. 1600-1676): nuevos datos para su biografía”, *Ucoarte*, nº12, 2023, pp. 93-103.

11 El testimonio se recoge en HORMIGO SÁNCHEZ, E., “El escultor Alonso Martínez y el Cristo de la Humildad y Paciencia”, *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, nº9, 1988, p. 46.

A partir de entonces, surgieron sendas publicaciones escritas por Aurora Coloma, José Miguel Sánchez Peña y Enrique Hormigo, éste último que corroboró la paternidad del gallego y la participación de Martínez¹². Por su parte, el encargo fue concertado el 8 de marzo de 1637 en la ciudad hispalense, actuando como fiadores los pintores Francisco de Zurbarán y Salvador de Trigo y debía ser entregado el Miércoles de Ceniza de 1638. El escultor se encontró en un momento crucial, pues creó una talla con un cambio de concepto artístico. Pimentel formó parte de un elenco de escultores, influidos por los ideales montañesinos, entre ellos, Francisco de Ocampo, de cuyo taller era oficial. Si bien, la presencia de los grabados, y los escultores Alonso Cano y José de Arce en Sevilla fue, especialmente, importantes en la conformación de la talla protagonista.

Tanto el rostro como la anatomía del torso, brazos y piernas reflejan el conocimiento que el escultor debía poseer. Sobresalen la mirada concentrada y directa hacia el espectador, el realismo de los pliegues del abdomen, de los vasos sanguíneos o la vigorosidad de la musculatura. Lo interesante es que rompe la verticalidad por dos elementos fundamentales: la circulación de estampas y el ambiente artístico que le rodeaba al artista. Ciertamente, la estatua sedente de Lorenzo de Medici de Miguel Ángel vista desde el grabado de Cornelis Cort (1570), le bastó a Pimentel para realizar la composición, aunque invirtiendo la posición de los brazos¹³. En esto último, se ha visto la efígie de San Juan Bautista de Alonso Cano en la colocación de los miembros inferiores, también invertidos. Si bien, la efígie todavía presenta resabios de su etapa montañesina, incorpora novedades que José de Arce fue introduciendo en su producción y que, luego, el gallego fue sumando¹⁴.

2.1. EL CRISTO DE LA HUMILDAD Y PACIENCIA Y SU INFLUENCIA EN EL ÁREA LIMÍTROFE

Sin duda, el Cristo de la Humildad y Paciencia debió calar en la sociedad gaditana por su original composición y mirada dolorida. Por ello, no hay que olvidar las palabras de Fray Jerónimo de la Concepción, quien, en su “Emporio

12 SÁNCHEZ PEÑA, J.M., “Un crucificado de Alonso Martínez en Cádiz”, *Boletín del Museo de Cádiz*, nº3, 1981-1982, pp. 89-92; “Nuevas atribuciones a la obra del escultor Alonso Martínez”, *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, nº9, 1988, pp. 55-69. ROMERO COLOMA, M.A., “La iconografía del Varón de Dolores en el Cristo de la Humildad y Paciencia de la Iglesia de San Agustín”, *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, nº12, 1994, pp. 115-119.

13 REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (Madrid), “Tumba de Lorenzo de Medici” [Consulta: 26/11/2024]. <https://www.academiacolecciones.com/estampas/inventario.php?id=C-33-040>

14 ROMERO TORRES, J.L., “Alonso Cano en el contexto de la escultura sevillana (1634-1638)”, en *Symposium Internacional Alonso Cano y su época*, Granada, Junta de Andalucía, 2002, pp. 756-757.

del Orbe” comentó que “De las Cofradías más luzidas, y ricas de Cádiz, una es la de la Humildad, y Paciencia de Christo, en una devotiísima Imagen suya”¹⁵. De esta manera, podemos intuir la abundancia económica y patrimonial y la devoción hacia la talla, lo que nos hace pensar en que su figura sirviese de inspiración para artistas o corporaciones, que quisiesen poseer una talla a la “manera” del Cristo gaditano.



Fig. 2. Francisco Ruiz Gijón (atribución), *Santísimo Cristo de la Humildad y Paciencia*, h. 1670-1680. Capilla de la Aurora de El Puerto de Santa María (Cádiz). Fotografía: Raúl Cordero Zarzuela



Fig. 3. Tomás de Badillo, *Santísimo Cristo de la Humildad y Paciencia*, 1697. Capilla de San Telmo de Chiclana de la Frontera (Cádiz). Fotografía: Hermandad de la Humildad y Paciencia de Chiclana de la Frontera.



Fig. 4. Pedro Rellins (atribución), *Santísimo Cristo de la Humildad y Paciencia*, principios del siglo XVIII. Chipiona (Cádiz). Fotografía: José Manuel Moreno Arana.

Una de las primeras es la que se halla en El Puerto de Santa María (fig. 2), una obra asignada al escultor Francisco Antonio Ruiz Gijón, datada en la década de los setenta del siglo XVII. En este caso, observamos una evocación en la posición de las piernas, aunque, aquí, la que adelante es la derecha y la opuesta hacia atrás, en el sudario que cae sobre la roca e, incluso, en el brazo

15 DE LA CONCEPCIÓN, F.G., *Emporio del Orbe, Cádiz Ilustrada*, Ámsterdam, Imprenta de Joan Bus, 1690, p. 626.

izquierdo apoyado en el miembro inferior correspondiente¹⁶. No obstante, si está documentada la del municipio de Chiclana de la Frontera (fig. 3), ejecutada por el zamorano Tomás de Badillo en 1697. Aquí, el escultor copia la talla gaitana de manera literal, con ligeras modificaciones en la conformación del pelo y en el perizoma¹⁷.



Fig. 5. Anónimo, Santísimo Cristo de la Humildad y Paciencia, mediados del siglo XVIII. Convento de San Francisco de Cádiz. Fotografía del autor.

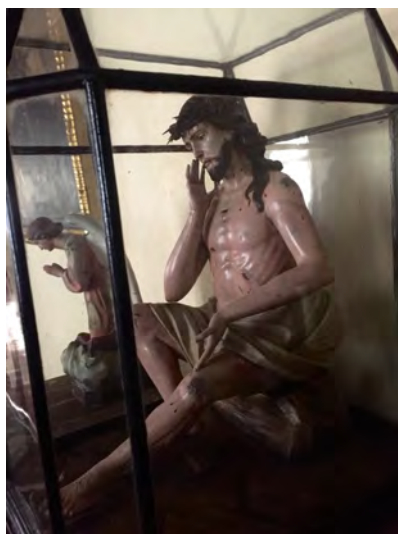


Fig. 6. Anónimo, Santísimo Cristo de la Humildad y Paciencia, mediados del siglo XVIII. Iglesia de Nuestra Señora del Carmen y Santa Teresa de Jesús de Cádiz. Fotografía del autor.

Por estos años, se fecha un cuadro de escuela española, que hemos hallado en la página web de la casa de subastas Hotel Drouot de París. El volteo de la mano izquierda, la disposición de las piernas, hasta el tratamiento del pelo recuerdan sobremanera al de Cádiz. Desconocemos si el autor anónimo ha

16 MORENO ARANA, J.M., "Ignacio López en el contexto de la escultura portuense de los siglos XVII y XVIII", *Revista de Historia de El Puerto*, nº51, 2013, p. 42; "Nuestro Padre Jesús Atado a la Columna: una posible obra de Francisco Antonio Ruiz Gijón" en CABRERA RODRÍGUEZ, A., *El universo de Nuestro Padre Jesús Atado a la Columna de la Santa Vera+Cruz de Utrera. Informe de su restauración de 2022*, Utrera, Hermandad de la Vera-Cruz, 2024, pp. 34-35.

17 ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, F., "Nuevas aportaciones a las vidas y obras de Ignacio Francisco López y Alonso de Morales", *Revista de Historia de El Puerto*, nº42, 2009, pp. 67-68.

llegado a conocerlo, pero lo que es seguro es el parecido entre ambas¹⁸. En el municipio de Medina Sidonia encontramos dos ejemplares, en la Iglesia Mayor de Santa María la Coronada¹⁹ y en el convento de Jesús, María y José²⁰. En ambos aparecen adoptando la pose, en donde se percibe la mano zurda con la palma hacia afuera, la diestra ocultada por los mechones de pelo y la pierna izquierda adelantando la opuesta.



Fig. 7. Alfonso Berraquero, Santísimo Cristo de la Humildad y Paciencia, 1988. Parroquia de San Servando y San Germán de San Fernando (Cádiz). Fotografía: Eduardo Albarrán Ortiz.

También, en Chipiona (fig. 4) ubicamos otro ejemplar, una obra atribuida a Pedro Rellins y datada a principios del siglo XVIII. Debemos poner nuestra atención en los miembros inferiores, especialmente el pie izquierdo casi separado del suelo e, incluso, en el rostro apesadumbrado, ya que alude a la manera en su colocación. Por ello, creemos que el holandés llegó a conocer el Cristo de Pimentel, ya que estuvo trabajando para la ciudad²¹. Además, de los años centrales de la centuria podemos datar dos pequeñas efigies de notable mérito

18 CASA DE SUBASTAS HOTEL DOUROT, “Cristo atado a la columna” [Consulta: 19/11/2024]. <https://drouot.com/es/l/21072843-escuela-espanola-fns-s-xviii%E8%A2%AB>

19 Ya lo sugirió MAURA ALARCÓN, C., El Cristo novohispano, *op. cit.*, p. 44. GUÍA DIGITAL DEL INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO, “Cristo de Humildad; retablo del Cristo del Perdón” [Consulta: 19/11/2024]. <https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/58758/cadiz/medina-sidonia/cristo-de-humildad-retablo-del-cristo-del-perdon>

20 GUÍA DIGITAL DEL INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO, “Varón de Dolores” [Consulta: 19/11/2024]. <https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/199365/cadiz/medina-sidonia/varon-de-dolores>

21 MORENO ARANA, J.M./SÁNCHEZ PEÑA, J.M., “El artista barroco Pedro Rellins: revisión de su vida y su obra”, *Laboratorio de Arte*, nº28, 2016, p. 226.

artístico ubicadas ambas en Cádiz, en concreto en los antiguos conventos del Carmen (fig. 5) y de San Francisco (fig. 6)²². Los dos denotan un fiel reflejo en el apoyo de la mano izquierda en la rodilla correspondiente y la diestra entre los bucles del pelo, en el caso del primero, y la palma de la zurda hacia afuera en el segundo ejemplo²³. La última imagen es la ubicada en San Fernando (fig. 7), realizada en 1988 por Alfonso Berraquero. Al igual que las anteriores, la colocación de las piernas nos evoca a las del Cristo gaditano, junto a la roca sobre la que se sienta.

3. NUEVOS DATOS DE LA COFRADÍA DE LA HUMILDAD Y PACIENCIA

En este último punto, pensado en forma de epílogo, ofrecemos nuevos datos sobre la imagen del Cristo de la Humildad y Paciencia y de su corporación. Respecto a la liturgia, aportamos una obligación de misas, fechada el 26 de junio de 1690. El protocolo relata la celebración de una misa cantada todos los viernes del año, en total cincuenta y una, en la capilla, donde estuviere la imagen del Cristo. Debía componerse de un responso por los religiosos del convento agustino²⁴, con obligación de asistencia por aquellos al propio acto. La cofradía tenía que pagar cada año 1.020 ducados de vellón “para cumplir (la obligación) perpetuamente”. La aprobación se hizo a cabo el 10 de mayo de ese año por el reverendo padre Bartolomé Ayrolo, perteneciente al convento sevillano²⁵.

Pocos años más tarde, el 22 de abril de 1705, el canónigo Gerónimo Alejandro de Fontanilla aprobó para su impresión, un sermón dedicado al Cristo de la Humildad²⁶. La razón de aquello se debe a la solemne fiesta celebrada el

22 La talla no aparece en ningún texto, lo que la podemos considerar como inédita. Cuando la visitamos por primera vez, se encontraba en la sala de esculturas del propio cenobio.

23 ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, L. y J./POMAR RODIL, P./MARISCAL, M. Á., *Cádiz artística y su provincia (I)*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005, p. 139. GUÍA DIGITAL DEL INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO, “Jesús de la Humildad y Paciencia; retablo de San Rafael” [Consulta: 19/11/2024]. <https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/55239/cadiz/cadiz/jesus-de-la-humildad-y-paciencia-retablo-de-san-rafael>

24 Están presentes fray Alonso Nieto como prior, fray Simón Berrocal, fray Juan de la pay, fray francisco Pareja, fray Gerónimo Capriño, fray Manuel Centeno, fray Nicolás de Cardo, fray Juan de Eraso, fray Felipe de Santiago, fray Diego de Castro, fray Juan de Alba, fray Juan Ramírez y fray Juan de Ávila

25 Archivo Histórico Provincial de Cádiz (en adelante, AHPC). PN, sección Cádiz, escribano Diego Salvador Rodríguez, legajo 4437, ff. 236-237v. *Obligación de misas: la cofradía del Santo Cristo de la Humildad y Paciencia contra el convento de nuestro padre San Agustín*, 26-06-1690.

26 XIMÉNEZ, D., *Sermon que en la solemníssima fiesta que celebra todos los años la Illustre Hermandad del Santissimo Christo de la Humildad y Paciencia el día segundo de la Pasqua de*

segundo día de la Pascua de la Resurrección. Dos días después, el Prebendado Pedro Guzmán de Maldonado concedió licencia a Cristóbal de Requena, “impresor y mercader de libros”, para su estampación en el papel, siendo predicada por Diego Ximénez²⁷. Su calificación no pudo ser cuanto menos elogiosa, pues “las elevadas prendas de su Autor, la sutileza del ingenio, la valentía del discurso, la solidez de su ciencia” hizo que lo denominara como un “orador perfecto”. Ambos documentos reflejan la importancia de la efigie como objeto de culto y la relación entre los cofrades y los miembros de la comunidad.

Por otra parte, la hermandad ha actuado como acreedora en dos ocasiones allá en 1752. Pensamos que esta práctica era común en aquellos siglos²⁸. El 16 de marzo, el comerciante Francisco de la Guardia debía 4.720 pesos, cantidad prestada por Matías de Landaburu y Juan Agustín de Ustariz, priostes de la corporación. La razón fue la compra y embarque de los productos siguientes:

“sesenta y cuatro tercios once a veintiséis: treinta y nueve a setenta y seis: y ciento veinte y ciento treinta: cinco cajones arpillados: ocho y ciento treinta y dos a ciento treinta y cinco: doce marquetas de cera números veintisiete a treinta y ocho: treinta y cuatro cajones toscos números seis y siete: nueve y diez, setenta y siete a ciento cinco: y ciento treinta y un: cinco churlas de Canela números uno a cinco: y quince baletas de veinticuatro resinas de papel blanco números ciento seis a ciento veinte todo con la primera marca del margen y sobre cien piezas de bramantes crudos con la segunda: y treinta y tres piezas de presillas”

Todos estos objetos debían ser transportados en el navío nombrado “Nuestra Señora del Rosario y San Antonio” hasta Cartagena de Indias, siendo “su maestre don Domingo de Aguirre”. Se nombró a Bartolomé Muñoz para que, en nombre del comerciante, hiciera el pago. De no efectuarse por aquel, Miguel Pardo y Juan de Arechederreta se encargaban de realizar la entrega²⁹.

El 16 de octubre, José de Aguirre recibió por los susodichos priostes de la cofradía la cantidad de 3.220 pesos. El mercader debía llevar la mercancía en el navío “Nuestra Señora de Begoña y señor San José” hasta el puerto del Callao

Resurreccion en el Convento del Gran Patriarca Sr. S. Augustin de la ciudad de Cadiz, Cádiz: Imprenta de Cristóbal de Requena, 1705.

27 “religioso del Orden de nuestro Padre San Agustín, Prior que ha sido del Convento de Jerez de la Frontera, después Secretario, y Compañero del M. R. Padre Provincial, Definidor General de Roma; Prior del Convento de Cadiz, Presidente del Capitulo y segunda vez Prior de esta Ciudad”. XIMÉNEZ, D., *Sermón...*, s/p.

28 Tenemos constancia de que la cofradía de la Virgen de Gracia, establecida también en el convento agustino, actuaba como acreedora en numerosas ocasiones.

29 AHPC. PN, sección Cádiz, escribano Matías Rodríguez, legajo 4485, ff. 546-548v. *Riesgo: la hermandad del Santísimo Cristo de la Humildad y Paciencia contra don Francisco de la Guardia*, 16-03-1752.

en Lima, actuando como maestre Sebastián de Urrecha. Se comprometió a pagar en un plazo máximo de seis meses³⁰. Sobre este personaje, fue natural del municipio de Munguía e hijo de Tomás de Aguirre y María Antonia de Larra-guchia. Contrajo nupcias en 1755 con la gaditana Tomasa de Yrisarri, descendiente de Santiago de Irisarri y doña Josefa Coghen, con quien tuvo dos hijos, llamados José y María Juana. Nombró por albaceas a su mujer, Ignacio de Zurbituaga, Juan Ignacio Madariaga y Juan Leonardo³¹. Tras su fallecimiento, ocurrido el 22 de marzo de 1764, la viuda consiguió ser tutora y curadora de sus descendientes y bienes por Manuel de Redonda, abogado de los Reales Consejos. Igualmente, otorgó poder cumplido a Francisco de Zulueta y a Ignacio de Aguirre para que “pidan, recauden y cobren” los reales depositados en las arcas del Consejo de Órdenes de la Corte de Madrid³².

Otro de los personajes vinculados a la cofradía fue el referido Ignacio de Aguirre³³. En sus dos testamentos, manifiesta ser hijo de Sebastián de Aguirre y de Jacinta de Arana, oriundos de la villa de Azpeitia (Guipúzcoa), y miembro del comercio de Indias. En el primero, nombró por albaceas a Juan de Villanueva Pico, el mencionado Francisco de la Guardia e Ignacio de Aguirre Sarabia, vecino de la ciudad de Sevilla y por herederos a su madre. En el caso de que muriese, la herencia iría al doctor Antonio Ignacio de Yguirre, así como a sus hermanas Francisca, Manuela y Javiera³⁴. Si bien, en el segundo aclaró que tuvo amistad con su apoderado Antonio María Bucheli, quien le ayudó “en el manejo de mis dependencias y negocios”, por haberse hallado enfermo. Por dicho motivo, le asignó una cuarta parte de la comisión, procedente de una compañía de negocios llamada, precisamente, “Santísimo Cristo de la Humildad y Paciencia”³⁵. En esta ocasión, los albaceas fueron su sobrino, José de

30 AHPC. PN, sección Cádiz, escribano Matías Rodríguez, legajo 4486, ff. 1906-1907v. *Riesgo: la hermandad del Santísimo Cristo de la Humildad y Paciencia contra don José de Aguirre*, 16-10-1752.

31 AHPC. PN, sección Cádiz, escribano Francisco Castellanos, legajo 2184, ff. 197-198v. *Poder para testar recíproco entre don José de Aguirre y doña Tomasa de Ysirasi*, 04-11-1761.

32 AHPC. PN, sección San Fernando, escribano José Morcillo Calderón, legajo 29, ff. 80-86v. *Poder general: doña Tomasa de Yrisarri a don Francisco de Zulueta y don Ignacio de Aguirre*, 23-07-1764.

33 Sobre Ignacio de Aguirre sabemos que fue vicerrecaudador de Cádiz en 1777 y prioste de esta hermandad en 1781. GARMENDIA ARRUABARRENA, J., “Cádiz”, *op. cit.*, p. 103; 219. SÁNCHEZ PAVÓN, J.M., “Breves notas sobre Ignacio de Aguirre y Arana y el Santísimo Cristo de la Humildad y Paciencia”, *Boletín de la Hermandad de la Humildad y Paciencia de Cádiz*, nº15, 2023, p. 34.

34 AHPC. PN, sección Cádiz, escribano Lorenzo Pissón, legajo 1045, ff. 801-803v. *Testamento de don Ygnacio de Aguirre*, 04-11-1768.

35 SÁNCHEZ PAVÓN, J., “Breves notas”, *op. cit.*, p. 34.

Ulara y Aguirre, el mismo Bucheli y Francisco Ignacio de Albizu y los herederos sus hermanos³⁶.

4. CONCLUSIONES

La representación de Cristo meditando su martirio en la roca del Gólgota no ha dejado de causar impacto y devoción. Su rápida difusión ha posibilitado a que llegase hasta los rincones más desconocidos. Ha sido el caso del Santísimo Cristo de la Humildad y Paciencia, una obra destacada dentro del panorama escultórico barroco en Cádiz. Su singular composición es producto de las fuentes visuales que el propio artista, Jacinto Pimentel, utilizó, influenciado, además, por el ambiente artístico de la Sevilla de su tiempo. A su vez, la efigie en cuestión se manifiesta como un exponente vivo y, al mismo tiempo, ser un referente artístico e iconográfico por parte de la clientela, no sólo de la propia ciudad, sino también de su área limítrofe. Por ello, fue un modelo de fácil acceso y ampliamente conocido por buena parte de la sociedad. Por otro lado, los datos recogidos en Protocolos Notariales respaldan la devoción y la relevancia de la comunidad vasca y su vinculación con el comercio. En definitiva, Pimentel nos legó una imagen, que supuso su mejor carta de presentación y que su fuerza ha perdurado con el pasar de los siglos.

5. BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, J. y L./POMAR RODIL, P./MARISCAL, M. Á., *Cádiz artística y su provincia (I)*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005.
- BUSTOS RODRÍGUEZ, M., “Topografía urbana del Cádiz moderno y su evolución”, *Revista Atlántica Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social*, nº10, 2008, pp. 413-444.
- CALERO RUIZ, C./SOLA ANTEQUERA, D., “Melancolía y tristeza. El doliente como motivo artístico a través de los tiempos. Del Cristo de la Humildad y Paciencia al Gran Poder de Dios”, en *XXIV Coloquio de Historia Canario-Americana*, Las Palmas de Gran Canaria, Casa de Colón, 2021, pp. 1-21.
- DE LA CONCEPCIÓN, F.G., *Emporio del Orbe, Cádiz Ilustrada*, Ámsterdam, Imprenta de Joan Bus, 1690.

36 AHPC. PN, sección Cádiz, escribano Diego Romero, legajo 917, ff. 559-563v. *Testamento de don Ygnacio de Aguirre*, 18-10-1784.

- ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, F., “La cofradía de Humildad y Paciencia en el siglo XVII. Nuevas aportaciones documentales”, *Boletín informativo de la hermandad de la Humildad y Paciencia de Cádiz*, nº12, 2006, s/p.
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, F., “Nuevas aportaciones a las vidas y obras de Ignacio Francisco López y Alonso de Morales”, *Revista de Historia de El Puerto*, nº42, 2009, pp. 63-83.
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, F., *Vida y obra del escultor Jacinto Pimentel* [en línea] disponible en <http://www.cadizcofrade.net/imagineros/pimentel.htm> [consulta: 6 de marzo 2024].
- GARMENDIA ARRUABARRENA, J., “Cádiz, los vascos y la Carrera de Indias”, *Vasconia*, nº13, 1989, pp. 11-231.
- GARMENDIA ARRUABARRENA, J., “La cofradía del Santísimo Cristo de la Humildad y Paciencia de los vascos en Cádiz en el siglo XVII”, *Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, nº34, 1978, pp. 215-268.
- GESTOSO Y PÉREZ, J., *Ensayo de un diccionario de artífices que florecieron en la ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII* (tomo I), Sevilla: Oficina de la Andalucía Moderna, 1899.
- HORMIGO SÁNCHEZ, E., “El escultor Alonso Martínez y el Cristo de la Humildad y Paciencia”, *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, nº9, 1988, pp. 45-53.
- HORMIGO SÁNCHEZ, E., *Vida y obra del escultor Francisco de Villegas*, Cádiz: Diputación de Cádiz, 2002.
- HORMIGO SÁNCHEZ, E./SÁNCHEZ PEÑA, J.M., “Consideraciones en torno a la obra del escultor Jacinto Pimentel”, *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, nº9, 1991, pp. 125-140.
- MARTÍN LÓPEZ, F. J., “El escultor Jacinto Pimentel (h. 1600-1676): nuevos datos para su biografía”, *Ucoarte*, nº12, 2023, pp. 93-103.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D., “Iconografía cristiana y alquimia. El Señor de la Humildad y Paciencia”, en AA.VV. *Homenaje a Alfonso Trujillo*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura, 1982, pp. 581-597.
- MAURA ALARCÓN, C., “El Cristo novohispano de la Humildad y Paciencia. ¿Posible origen de nuestra hermandad?”, *Boletín informativo de la Hermandad de la Humildad y Paciencia*, nº12, 2021, pp. 44-45.
- MAURA ALARCÓN, C., *Semana Santa de Cádiz (arte y patrimonio)*, Madrid: Almuzara Editorial, 2023.
- MORENO ARANA, J.M., “Ignacio López en el contexto de la escultura portuense de los siglos XVII y XVIII”, *Revista de Historia de El Puerto*, nº51, 2013, pp. 39-65.

- MORENO ARANA, J.M., “Nuestro Padre Jesús Atado a la Columna: una posible obra de Francisco Antonio Ruiz Gijón” en CABRERA RODRÍGUEZ, A., *El universo de Nuestro Padre Jesús Atado a la Columna de la Santa Vera+Cruz de Utrera. Informa de su restauración de 2022*, Utrera, Hermandad de la Vera-Cruz, 2024, pp. 31-43.
- MORENO ARANA, J.M./SÁNCHEZ PEÑA, J.M., “El artista barroco Pedro Rellins: revisión de su vida y su obra”, *Laboratorio de Arte*, nº28, 2016, pp. 219-241.
- ORTENBACH, E., *Alberto Durero. La Pequeña Pasión*, Barcelona, editorial Lumen, 1982.
- RESPE TO MARTÍN, E., *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía (tomo X)*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1946.
- RODA PEÑA, J., “Una nueva atribución al escultor Benito de Hita y Castillo: el Cristo de la Humildad y Paciencia de la Campana”, *Laboratorio de Arte*, nº29, 2017, pp. 491-502.
- ROMERO COLOMA, M.A., “La iconografía del Varón de Dolores en el Cristo de la Humildad y Paciencia de la Iglesia de San Agustín”, *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, nº12, 1994, pp. 115-119.
- ROMERO TORRES, J.L., “Alonso Cano en el contexto de la escultura sevillana (1634-1638)”, en *Symposium Internacional Alonso Cano y su época*, Granada, Junta de Andalucía, 2002, pp. 751-761.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *El alma de la madera. Cinco siglos de Iconografía y escultura procesional en Málaga*. Málaga: Hermandad de la Amargura, 1996.
- SÁNCHEZ PAVÓN, J.M., “Breves notas sobre Ignacio de Aguirre y Arana y el Santísimo Cristo de la Humildad y Paciencia”, *Boletín de la Hermandad de la Humildad y Paciencia de Cádiz*, nº15, 2023, p. 34.
- SÁNCHEZ PEÑA, J.M., “Nuevas atribuciones a la obra del escultor Alonso Martínez”, *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, nº9, 1988, pp. 55-69.
- SÁNCHEZ PEÑA, J.M., “Un crucificado de Alonso Martínez en Cádiz”, *Boletín del Museo de Cádiz*, nº3, 1981-1982, pp. 89-92.
- SANCHO DE SOPRANIS, H., “Artistas sevillanos en Cádiz”, *Archivo Hispalense*, nº48-49, 1951, pp. 11-22.
- XÍMENEZ, D., *Sermon que en la solemnissima fiesta que celebra todos los años la Illustre Hermandad del Santissimo Christo de la Humildad y Paciencia el dia segundo de la Pasqua de Resurreccion en el Convento del Gran Patriarca Sr. S. Augustin de la ciudad de Cadiz*, Cádiz: Imprenta de Cristóbal de Requena, 1705.

6. FUENTES HEMEROGRÁFICAS

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, “Melancolía” [Consulta: 13/02/2024].
<https://dle.rae.es/melancol%C3%ADa>

CASA DE SUBASTAS HOTEL DOUROT, “Cristo atado a la columna” [Consulta: 19/11/2024]. <https://drouot.com/es/l/21072843-escuela-espanola-fns-s-xvii%E8%A2%AB>

GUÍA DIGITAL DEL INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO, “Cristo de Humildad; retablo del Cristo del Perdón” [Consulta: 19/11/2024]. <https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/58758/cadiz/medina-sidonia/cristo-de-humildad-retablo-del-cristo-del-perdon>

GUÍA DIGITAL DEL INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO, “Varón de Dolores” [Consulta: 19/11/2024]. <https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/199365/cadiz/medina-sidonia/varon-de-dolores>

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (Madrid), “Tumba de Lorenzo de Medici” [Consulta: 26/11/2024]. <https://www.academiacolecciones.com/estampas/inventario.php?id=C-33-040>

Juan Luis Puya Lucena

Investigador independiente
<https://orcid.org/0009-0004-9331-0063>
juanluispuya99@gmail.com



¿CAMBIO O CONTINUIDAD?: UN SIGLO DE RUTAS POR LOS MONUMENTOS ESPAÑOLES (1847-1955)¹

CHANGE OR CONTINUITY?: A CENTURY OF ROUTES THROUGH SPANISH MONUMENTS (1847-1955)

VICTORIA SÁNCHEZ MELLADO
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

Recibido: 16/07/2025 / Aceptado: 11/12/2025

RESUMEN

Con este trabajo estudiamos los itinerarios que los viajeros extranjeros hicieron por los monumentos de Madrid, Toledo y Sevilla. Para ello, se han seleccionado un total de veintinueve libros de viajes pertenecientes a la American Geographical Society Library de la University of Wisconsin-Milwaukee publicados entre mediados del XIX y la mitad de la siguiente centuria. Se analiza el comportamiento de viajeros de distintas épocas para conocer los monumentos españoles más consolidados turísticamente, los estilos artísticos preferidos y la terminología artística empleada. Se observa la relevancia de los paseos, calles y del Museo del Prado en Madrid, de las obras medievales en Sevilla y Toledo, el poco aprecio que despertaron las arquitecturas neoclásicas y las ausencias de determinados monumentos.

Palabras clave: España; Siglo XIX; Siglo XX; Libros de viajes; Patrimonio histórico-artístico.

¹ Trabajo realizado gracias al programa de becas de investigación financiado por la American Geographical Society Library (AGSL), UWMilwaukee Libraries, de la University of Wisconsin-Milwaukee (USA).

ABSTRACT

With this paper we study the itineraries that foreign travelers made through the monuments of Madrid, Toledo and Seville. For this purpose, we have selected a total of twenty-nine travel books belonging to the American Geographical Society Library of the University of Wisconsin-Milwaukee published between the mid-nineteenth century and the middle of the following century. The behavior of travelers from different periods is analyzed in order to know the most touristically consolidated Spanish monuments, the artistic styles preferred and the artistic terminology used. The relevance of the promenades, streets, and the Prado Museum in Madrid, of the medieval works in Seville and Toledo, the lack of appreciation of the neoclassical architecture and the absence of certain monuments are observed.

Keywords: Spain; 19th Century; 20th Century; Travel Books; Historical-Artistic Heritage.

1. INTRODUCCIÓN

En 1847, la escritora inglesa Dorothy Wordsworth escribió en su libro de viajes sobre España que vio sus sueños hechos realidad cuando se dirigía a visitar Sevilla²; mientras que unas décadas después, su compatriota, la escritora Frances Elliot, escribió que Sevilla era la ciudad más fea que había visto nunca³. Este contraste de opiniones también sucede con otras localidades como Madrid. La misma Elliot dijo que era “Una ciudad de bulevares y jardines”, con una historia asociada a la conquista cristiana, a Alfonso VI, a los Reyes Católicos, a Carlos V, y, en definitiva, “el último reducto de la dominación gótica”⁴. En cambio, tan solo ocho años después, en 1892, la artista australiana Margaret Thomas añadió de la misma ciudad que, a pesar de tener edificios bonitos, “poco valdría la pena de ver allí” de no ser por las obras de Velázquez⁵.

Todos ellos son ejemplos de los distintos puntos de vistas que se pueden tener de las ciudades españolas y de su patrimonio. Sin embargo, y más allá de esas diferencias, entre mediados de los siglos XIX y XX, periodo en el que

2 [WORDSWORTH, D.], *Journal of Few Month's Residence in Portugal and Glimpses of the South of Spain*, London, Edward Moxon, 1847, pp. 82-83.

3 ELLIOT, F., *Diary of an Idle Woman in Spain*, London, F. V. White and Co., 1884, vol. 1, p. 140.

4 *Idem*, p. 1.

5 THOMAS, M., *A Scamper trough Spain and Tangier*, London, Hutchinson & Co., [1892], pp. 26 y 30.

centramos este estudio, existieron una serie de patrones comunes que llevarían a los viajeros a recorrer las mismas ciudades y a visitar los mismos monumentos, a pesar del paso del tiempo, los cambios de gusto artísticos, la procedencia de los turistas y su género.

Para comprobar esta hipótesis estudiamos un total de veintinueve libros de viajes pertenecientes a la American Geographical Society Library de la University of Wisconsin-Milwaukee. Las experiencias narradas en ellos y el contexto de las visitas fueron diferentes las unas de las otras. Así, tenemos a viajeras que deciden alojarse en un convento, quienes recorren el país para llegar al Sáhara, aquellos que visitaron con frecuencia España o que estuvieron viviendo largos periodos aquí, quienes vinieron durante la Guerra Civil y aquellos otros que recorrieron el país en bicicleta. La selección de viajes tan diferentes en momentos distintos se ha realizado para poder tener una imagen lo más completa posible de los itinerarios turísticos y, por consiguiente, de la valoración dada al patrimonio.

Además, desde mediados del XIX hasta la mitad de la siguiente centuria, el turismo fue evolucionando. Partimos de una centuria decimonónica imbuida en la estética romántica de quienes venían buscando el exotismo, la autenticidad y el pasado, y recorrían una España llena de caminos difíciles y peligrosos⁶; y llegamos a mediados de un siglo XX en el que el turismo se fue convirtiendo en un “fenómeno de masas” –“hordas” fue la palabra con la que algún viajero se referiría a esos turistas⁷–, con mejoras en los alojamientos y transportes⁸. Del mismo modo que el turismo, la valoración dada al patrimonio también fue modificándose durante el periodo de estudio. Así, destaca la atención a todo lo relacionado con la Edad Media en el siglo XIX, el mayor conocimiento que se fue teniendo de las obras mudéjares a partir de la mitad de esa centuria y la progresiva valoración positiva hacia lo barroco. Estos cambios en el turismo y en la valoración del patrimonio incrementan el interés para comprobar la hipótesis que hemos establecido.

Para obtener los resultados hemos decidido centrarnos en las ciudades de Madrid, Toledo y Sevilla por la cantidad de visitas que reciben y por la importancia de su patrimonio. Estas tres localidades están entre las más visitadas en

6 Entre otros muchos trabajos, véanse: CALVO SERRALLER, F., *La imagen romántica de España. Arte y Arquitectura en el siglo XIX*, Madrid, Alianza, 1995; y VEGA, J., “Viajar a España en la primera mitad del siglo XIX: Una aventura lejos de la civilización”, *Revista de dialectología y tradiciones populares*, vol. 59 n°2, 2004, pp. 93-126. <https://doi.org/10.3989/rctp.2004.v59.i2.129>.

7 TRACY, H., *Spanish Leaves*, London, Methuen & Co Ltd., 1965, p. 58.

8 PELLEJERO MARTÍNEZ, C., “La política turística en la España del siglo XX: una visión general”, *Historia contemporánea*, n°25, 2002, pp. 233-265.

el periodo analizado junto a otras como Barcelona, Córdoba, Granada, Burgos, San Lorenzo de El Escorial, Málaga, Zaragoza y San Sebastián (Fig. 1). Aun sabiendo que los siguientes límites de fechas no son concluyentes, si diferenciamos entre el siglo XIX, más cercano a las ideas románticas, y el XX, más próximo al desarrollo del turismo de masas, vemos cómo Madrid y Sevilla se mantienen como las dos ciudades más resaltadas en ambos, cómo Toledo, Barcelona y Granada aumentan su importancia en el XX, y cómo Irún, Gibraltar, Málaga y San Lorenzo de El Escorial la disminuyen. Sin duda, el patrimonio medieval e islámico de ciudades como Sevilla, Toledo, Córdoba y Granada, la importancia de la capital y su Museo del Prado, así como la imagen de la monarquía española transmitida con el monasterio de San Lorenzo de El Escorial fueron factores que motivaron las visitas de los turistas a esos lugares.



Figura. 1. Ciudades más visitadas en España. Leyenda: de azul claro a negro y de círculo pequeño a grande según el incremento de visitas al lugar. Mapa: A pictorial map of Spain and Portugal (Ernest Dudley Chase, 1935, escala 1:2,250,000); American Geographical Society Library, University of Wisconsin-Milwaukee Libraries.

Con todo ello, buscamos conocer los monumentos más visitados, los estilos artísticos más admirados, la terminología empleada y también aquellas zonas o edificios que no llamaban la atención. Para ilustrarlo, además, emplearemos varios planos pertenecientes también a la American Geographical Society Library de la University of Wisconsin-Milwaukee, como uno de Toledo del *Atlas de España y sus posesiones de ultramar*, de Francisco Coello (1846); uno de Sevilla, de A. Martín (1918); uno de España y Portugal, de Ernest Dudley Chase (1935); y uno de Madrid de la Dirección General del Turismo, dibujado por José Loeches (1961).

2. MADRID

El crítico de música estadounidense Henry T. Finck escribió en su libro de 1891 que Madrid tenía “menos atractivos arquitectónicos” que Toledo o Córdoba, pero que contaba con “la mejor pinacoteca” de Europa, con calles más animadas, tanto de día como de noche, que otros lugares y, pues esto también era un aliciente para el viajero de entonces, con mujeres “no inferiores en belleza a las de Andalucía”⁹. Se trata de una opinión relevante porque, aunque en su fragmento sobre Madrid no describió el Museo del Prado, sí expuso en ella los dos principales atractivos de la capital: la pinacoteca y los paseos, plazas y calles de la ciudad. De hecho, los espacios al aire libre de Madrid, entre los que podemos incluir la puerta del Sol, el paseo del Prado, la calle Alcalá, la calle mayor y el paseo de Recoletos, van a tener más importancia que en las otras dos ciudades estudiadas. Eran lugares en los que se podían contemplar las diferentes personas que paseaban por esas calles, como los que podemos ver en el mapa de promoción del turismo en Madrid de la Dirección General del Turismo (Fig. 2). No obstante, es cierto que mientras en el siglo XIX se prestaba más atención a este tipo de entornos urbanos, en el XX cobrarán más importancia edificios como el palacio real y el Museo del Prado. Así, de manera general para ambos siglos, los monumentos más mencionados fueron: palacio real, Museo del Prado, Retiro, plaza de toros, puerta de Alcalá, Armería, congreso de los Diputados, plaza mayor, plaza de Oriente, basílica de Nuestra Señora de Atocha y Academia de Bellas Artes de San Fernando (Fig. 3). Como vemos en el mapa de la figura 3, las zonas más descritas de Madrid se concentran en torno a cuatro calles principales: mayor, de Alcalá y paseos del Prado y de Recoletos (antiguo paseo de Calvo Sotelo, según la nomenclatura del plano).

9 FINCK, H. T., *Spain and Morocco. Studies in Local Color*, New York, Charles Scribner's Sons, 1891, p. 28.



Figura. 3. Lugares más visitados de Madrid. Leyenda: de azul claro a negro y de círculo pequeño a grande según el incremento de visitas al lugar. Mapa: Madrid plano monumental (Publicaciones de la Dirección General del Turismo, dibujado por José Loeches, 1961); American Geographical Society Library, University of Wisconsin-Milwaukee Libraries.

La importancia del Museo del Prado radicaba, obviamente, en su colección pictórica. Frente a lo mucho que se escribió sobre ella, poco se destacó de su arquitectura neoclásica. De hecho, de los veinte viajeros que describieron la pinacoteca, tan solo tres viajeras se explayaron en su arquitectura: Frances Erskine Inglis en su libro de 1856, Frances Elliot en 1884, y Beatrice Erskine en 1922 (que firmó su obra como Mrs. Steuart Erskine). De ellas, tan solo cabe resaltar lo dicho por la primera y la última. Frances Erskine Inglis aplaudió la comodidad del lugar, definió cómo fue su proceso de construcción y nos habló de la tribuna, de la que dijo que se construyó a imitación del palacio Pitti de Italia, la calificó de hermosa y destacó su forma elíptica y su balaustrada¹⁰. Por

10 [INGLIS, F. E.], *The Attaché in Madrid; or, Sketches of the Court of Isabella II*, New York, D. Appleton and Company, 1856, p. 151.

su parte, Beatrice Erskine fue la única que aportó los nombres de los arquitectos Juan de Villanueva y Fernando Arbós, aunque nada dijo del estilo artístico de la construcción salvo que el edificio tiene forma de “cubo oblongo” en el que destaca la zona central, así como que las salas son altas y están bien iluminadas y decoradas¹¹.

Este estilo clásico también lo encontramos en la puerta de Alcalá e, igualmente, sin que se le dedique demasiada atención. De los cinco viajeros que hablan de ella, dos solo la mencionaron (Gallenga en 1883 y Silvestre en 1911), otros dos dijeron que era un arco del triunfo levantado en tiempos de Carlos III por Sabatini¹², lo que podría ayudar a situar el estilo, y solo Frances Erskine Inglis, en 1856, profundizó en el monumento. Además de mencionar a Sabatini y la época en la que se construyó, Eskine Inglis ofreció más datos y opiniones personales al decir que es “elegante y hermosa”, al dar el número de puertas, al decir que los pilares jónicos son “bonitos”, al indicar que los capiteles tienen su influencia en Miguel Ángel, al hablar del frontispicio con las armas reales y al precisar que el granito con el que está construido es “el más fino”¹³.

Más allá de los lugares habituales que más visitaron los viajeros, en Madrid existen dos casos particulares en los que la visita incluyó otros lugares menos frecuentados. Se trata del recorrido realizado por Frances Erskine Inglis, marquesa Calderón de la Barca, y el de Beatrice Erskine. La figura 4 recoge los monumentos más mencionadas por ambas en sus libros de viajes, que publicaron en 1856 y 1922, respectivamente. Frances Erskine Inglis estuvo en Madrid durante 1853 y 1854 mientras su esposo era ministro de Estado del Gobierno de España. Debido a ello, visitó un gran número de edificios, algunos de ellos fuera de los itinerarios turísticos habituales, como los hospitales de San Juan de Dios y de San Luis, así como casas de ilustres, como el palacio de los duques de Villahermosa, actual Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Del mismo modo, tuvo acceso a estancias reales que no estaban al alcance de cualquier viajero. Además, en su libro podemos conocer edificios que hoy en día no existen, como la casa de los Alfileres, la casa del Señor Santamarca, el palacio de los duques de Medinaceli o el del duque de Osuna. En el siglo siguiente, Beatrice Erskine centró principalmente su viaje en Madrid y en su libro incluyó un alto número de monumentos, al contrario de lo que era habitual, como el Congreso de los Diputados, las iglesia de San Jerónimo el Real o de San Andrés, el

11 STEUART ERSKINE, [B.] Mrs., *Madrid. Past and Present*, London, John Lane the Bodley Head Limited, 1922, p. 96.

12 *Idem*, p. 82; IBARRA GRASSO, C., *La península Ibérica*, Buenos Aires, Sociedad Geográfica Americana, 1946, pp. 50-52.

13 [INGLIS, F. E.], *The Attaché...*, *op. cit.*, pp. 15-16.

palacio de Abrantes o diferentes teatros, entre otros. Así, como vemos con los ejemplos de Frances Erskine Inglis y Beatrice Erskine, las posibilidades monumentales de Madrid eran múltiples y variadas, incluyéndose casas señoriales, iglesias y diferentes colecciones museísticas. No obstante, lo cierto es que quienes más espacios madrileños destacaron fueron quienes decidieron centrar su libro principalmente en Madrid. Pocos viajeros resaltaron tantos monumentos. A modo de ejemplo de esa baja cantidad puede servir el caso de la montañista irlandesa Elizabeth Hawkins-Whitshed Le Blond, en su libro de 1904, firmado como Mrs. Aubrey Le Blond. Como se ve también en la figura 4, durante su viaje solo visitó el palacio real, la puerta del Hospital de la Latina, el Museo de Arte Moderno, el Museo Arqueológico Nacional, la basílica de Nuestra Señora de Atocha, la iglesia de San Francisco el Grande, el viaducto de Segovia, la Armería, la Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Museo del Prado.



Figura. 4. Monumentos madrileños más mencionados por tres viajeras. Leyenda: verde: Mrs. Aubrey Le Blond en su libro de 1904; rosa: Beatrice Erskine en su libro de 1922; y azul: Frances Erskine Inglis en su libro de 1956. Mapa: Madrid plano monumental (Publicaciones de la Dirección General del Turismo, dibujado por José Loeches, 1961); American Geographical Society Library, University of Wisconsin-Milwaukee Libraries.

3. TOLEDO

Los monumentos más descritos en Toledo fueron la catedral, el monasterio de San Juan de los Reyes, el alcázar, el puente de Alcántara, las sinagogas de Santa María la Blanca y del Tránsito, la iglesia de Santo Tomás, la mezquita del Cristo de la Luz, la puerta del Sol y el puente de San Martín (Fig. 5). A ellos se suma la plaza de Zocodover, espacio urbano de la ciudad más mencionado que los últimos seis citados, y la casa-museo del Greco, que sería incluida en itinerarios desde 1914 (Gustavo Gallinal, Albert Bathurst Piddington, Beatrice Erskine, Vernon Howe Bailey, Edgar Allison Peers, Bernard Wall, Stuart Petre Brodie y Gillian Mais). No obstante, es cierto que en algunos libros publicados con posterioridad a su inauguración en 1910 (como en los de Albert Dauzat, F. Silvestre, Arnaldo Cipolla y Gabriel Faure) este espacio no aparece.



Figura. 5. Lugares más visitados de Toledo. Leyenda: de azul claro a negro y de círculo pequeño a grande según el incremento de visitas al lugar. Mapa: Atlas de España y sus posesiones de ultramar (Francisco Coello, 1846, escala 1:10,000); American Geographical Society Library, University of Wisconsin-Milwaukee Libraries.

La presencia en los libros de viajes de la iglesia de Santo Tomé también puede relacionarse con la importancia del Greco ya que de los once viajeros que describieron esta templo en sus libros de viajes, cuatro lo hicieron solo para indicar que en su interior se encuentra *El entierro del señor de Orgaz*, sin aportar nada sobre la arquitectura mudéjar del edificio¹⁴, y tan solo uno no mencionó que en su interior estaba ese cuadro¹⁵. De hecho, si separamos los libros entre aquellos pertenecientes al siglo XIX y aquellos del XX, vemos cómo en los de la primera centuria la iglesia de Santo Tomé no estaba entre los espacios más resaltados, mientras que en el siglo XX, con la consiguiente valoración del Greco, se le prestó más atención.

La ciudad de Toledo también nos sirve de ejemplo para conocer lo escrito sobre los monumentos mudéjares, un tipo de arquitectura que, como estudió Verónica Gijón Jiménez, ya apareció mencionada en los libros de viajes desde el siglo XV, pero que es a partir de las nuevas sensibilidades del XIX en busca de lo exótico y nacional cuando se profundizó en ella¹⁶. Así, la torre mudéjar de la iglesia de Santo Tomé fue comentada por los viajeros estudiados desde finales del siglo XIX en adelante, aunque en general de forma bastante breve y utilizando términos como “mudéjar”¹⁷, “morisca”¹⁸, “Moorish”¹⁹, “visigoda”²⁰ o sin indicar ningún estilo²¹.

Un nuevo ejemplo mudéjar lo tenemos en la puerta del Sol, donde son habituales los calificativos “excelente”²², “la más fina”²³, “elegante”²⁴, “obra

14 THOMAS, M., *A Scamper...*, op. cit., p. 84; AUBREY LE BLOND, Mrs., *Cities and Sights of Spain*, London, George Bell and Sons, 1904, p. 123; GALLINAL, G., *Tierra Española*, Barcelona, Imprenta de la Viuda de Luis Tasso, 1914, p. 132.

15 PIDDINGTON, A. B., *Spanish Sketches*, Humphrey Milford. London, Edinburgh, Glasgow, New York, Toronto, Melbourne, Bombay, Oxford University Press, 1916, p. 50.

16 GIJÓN JIMÉNEZ, V., “El arte mudéjar de Toledo a través de la literatura de viajes. De Münzer a Demolder”, en *XI Simposio Internacional de Mudejarismo: Teruel, 18-20 de septiembre de 2008. Actas*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 2009, pp. 515-528.

17 LYNCH, H., *Toledo. The Story of and Old Spanish Capital*, London, J. M. Dent & Co., 1898, p. 266.

18 SILVESTRE, F., *L’Espagne et le Portugal tels qu’on les voit. Notes et impressions de voyage*, Tours, Deslis Frères et Cie., 1911, p. 235.

19 PIDDINGTON, A. B., *Spanish...*, op. cit., p. 50.

20 STEUART ERSKINE, [B.] Mrs., *Madrid...*, op. cit., p. 266.

21 Mais, S. P. B., Mais, G., *Spanish Holiday*, London, Alvin Redman Limited, 1955, p. 85.

22 SCOTT, S. P., *Through Spain: A Narrative of Travel and Adventure in the Peninsula*, London, J. B. Lippincott Company, 1886, p. 280.

23 THOMAS, M., *A Scamper...*, op. cit., p. 77; WORKMAN, F. B., WORKMAN, W. H., *Sketches Awheel in Modern Iberia*, New York, London, G. P. Putnam’s Sons, 1897, p. 169; PEERS, E. A., *Spain. A Companion to Spanish Travel*, New York, Farrar & Rinehart, 1930, p. 84.

24 CIPOLLA, A., *Vecchia terra d’Iberia. (Viaggio in Spagna e Portogallo)*, Torino, G. B. Paravia & C., 1928, p. 216.

maestra”²⁵ o “magnífica”²⁶ y las adscripciones a estilos denominados como “árabe”²⁷, “Moorish”²⁸ o “sarraceno”²⁹. Como vemos, a lo largo de todo el periodo, la puerta del Sol fue bastante admirada y, salvo alguna excepción, con el paso del tiempo se fue consolidando el término “Moorish” para describir su estilo, concepto también más repetido para la torre de Santo Tomás. La mayoría de los viajeros analizados podrían haber empleado el término mudéjar, ya que, según la concepción tradicional, este surgió en España a mediados del siglo XIX al ser empleado por José Amador de los Ríos en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, siguiendo un vocablo existente en los debates de la época³⁰. Sin embargo, a pesar de los grandes conocimientos sobre arte español que reflejaron en sus libros, todos los viajeros menos una no optaron por ese término, sino que prefirieron hacer uso de otros con los que reforzaron, principalmente, el componente islámico, y, de manera excepcional, el aspecto cristiano. La autora que aludió a la puerta de Santo Tomás empleando el término mudéjar fue la escritora irlandesa Hannah Lynch, quien conocía, precisamente, la obra *Toledo pintoresca* de Amador de los Ríos³¹.

Junto a estos calificativos y esta terminología, y siendo consciente de que hubo autores que simplemente nombraron la puerta del Sol y la describieron como acabamos de ver sin añadir más datos (como Elliot, Thomas, Aubrey Le Blond, Cipolla o Bailey), otros nos permiten obtener más información. Así, Scott precisó que es “el monumento mejor conservado de su clase en la Península y, de hecho, podría decirse sin temor a equivocarse, el mejor de su época en el mundo”³². El matrimonio Workman añadió una interesante aportación al indicar que, en general, las puertas de la ciudad eran interesantes ya fuese por los trabajos de época islámica o por los de los “obreros moriscos empleados por

25 LYNCH, H., *Toledo...*, op. cit., p. 298.

26 AUBREY LE BLOND, Mrs., *Cities...*, op. cit., p. 115; SILVESTRE, F., *L’Espagne...*, op. cit., p. 238.

27 ELLIOT, F., *Diary of...*, op. cit., p. 134.

28 SCOTT, S. P., *Through Spain...*, op. cit., p. 280; LYNCH, H., *Toledo...*, op. cit., p. 299; BAILEY, V. H., *New Trails in Old Spain*, New York, J. H. Sears & Company, Inc., 1928, p. 22.

29 SILVESTRE, F., *L’Espagne...*, op. cit., p. 238.

30 LÓPEZ GUZMÁN, R., *Arquitectura mudéjar: del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 23-26; URQUÍZAR HERRERA, A., “La caracterización política del concepto mudéjar en España durante el siglo XIX”, *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, nº22-23, 2009-2010, pp. 201-216; GARCÍA NISTRAL, J., “La incorporación del término mudéjar a la historia de la arquitectura española: un mérito compartido”, en *Actas del XII Simposio Internacional de Mudejarismo. Teruel, 14-16 de septiembre de 2011*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 2013, pp. 199-211; SALIDO LÓPEZ, P. V., “La formulación del estilo mudéjar en el siglo del Romanticismo: una propuesta de estudio desde la literatura de viajes”, *De arte: revista de historia del arte*, nº13, 2014, pp. 180-191.

31 LYNCH, H., *Toledo...*, op. cit., p. 216.

32 SCOTT, S. P., *Through Spain...*, op. cit., p. 280.

los cristianos”³³, con lo que omitieron los trabajos renacentistas. Junto a ellos, Hannah Lynch es la que ofreció la descripción más extensa de la puerta, ya que dedicó su libro exclusivamente a esta ciudad. De su texto se deduce la gran admiración que tuvo hacia ella, pues fue incapaz de encontrarle algún defecto, e indicó que cualquier viaje por el desierto merecería la pena tan solo por ver una puerta como esta³⁴. Finalmente, Silvestre agradeció que apenas hubiese sido modificada con el paso del tiempo³⁵.

Entre las puertas de la ciudad, la del Sol es la que más aparece en los relatos estudiados. Su ubicación, próxima a la mezquita del Cristo de la Luz, uno de los monumentos más visitados de la ciudad, como vemos en la figura 5, es un factor que contribuyó a ello. Sin embargo, otras puertas cercanas a monumentos también muy visitados, como la puerta de Bisagra (ya sea la nueva o la antigua), la del Cambrón, la desaparecida de San Martín o la de la Sangre, no aparecen tan a menudo en los libros de viajes. De estas, las más descritas son las dos puertas Bisagras de las que con frecuencia se constataba el aspecto islámico de la más antigua, el renacentista de la más moderna³⁶ o se aportaba algún dato sobre la decoración, ya sea el arco de herradura de la antigua³⁷ o el escudo de la moderna, del que Elizabeth Le Blond añadió que era “probablemente el escudo más grande de cualquier edificio del mundo”³⁸. Hannah Lynch, de nuevo, fue la que nos proporcionó más información sobre ambas puertas. De la antigua destacó el estilo “Moorish”, “pesado y sencillo”, los arcos “tan deliciosamente curvados en forma de herradura” y la parte superior almenada de la antigua³⁹. De la moderna calificó de “magníficos” el arco exterior y sus torres e hizo alusión al escudo de armas, además de considerar que las torres cuadradas del otro frente eran “elegantes”⁴⁰. Del resto de puertas, otros viajeros simplemente destacaron que la de la Sangre fue calificada de “mauresque”⁴¹ y que de la del Cambrón se solía indicar su evolución desde una puerta “Moorish” hasta otra clásica⁴².

Seguramente el estilo mudéjar de la puerta del Sol, frente al renacentista de las de Bisagra y del Cambrón o la contemporánea de San Martín, actuaría como

33 WORKMAN, F. B., WORKMAN, W. H., *Sketches...*, *op. cit.*, p. 169.

34 LYNCH, H., *Toledo...*, *op. cit.*, p. 299.

35 SILVESTRE, F., *L’Espagne...*, *op. cit.*, p. 238.

36 STEUART ERSKINE, [B.] Mrs., *Madrid...*, *op. cit.*, p. 267; PEERS, E. A., *Spain...*, *op. cit.*, p. 84.

37 ELLIOT, F., *Diary of...*, *op. cit.*, pp. 133-134.

38 AUBREY LE BLOND, Mrs., *Cities...*, *op. cit.*, p. 115.

39 LYNCH, H., *Toledo...*, *op. cit.*, p. 296.

40 *Idem*, p. 298.

41 SILVESTRE, F., *L’Espagne...*, *op. cit.*, p. 224.

42 *Idem*, p. 240; LYNCH, H., *Toledo...*, *op. cit.*, pp. 295-296.

aliciente para que fuese más apreciada. Del mismo modo, el arco de la Sangre no era tan mencionado en los relatos, lo que se debería al aspecto más clásico que presenta vista desde la plaza de Zocodover, así como por su estado ruinoso desde la Guerra Civil hasta su restauración en 1945.

Al igual que con la puerta del Sol, también es interesante conocer la terminología empleada para otros monumentos de la ciudad, como las sinagogas de Santa María la Blanca y del Tránsito y la mezquita del Cristo de la Luz. Es cierto que hubo viajeros que no indicaron ningún término para adscribir las construcciones a un determinado estilo artístico (como Frances Elliot en 1884, Margaret Thomas en 1892 o Edgar Allison Peers en 1930), pero sí emplearon palabras específicas para los elementos con las que podemos conocer su estilo: arcos de herraduras, arabescos, estucos, capiteles labrados... Otros autores sí indicaron un estilo concreto para estos edificios, destacando en un primer momento el término Moorish⁴³, para después pasar a otros como “mauresque”⁴⁴ o “mudéjar”⁴⁵.

Las descripciones más interesantes sobre estos tres templos religiosos las aportaron S. P. Scott en 1886, Hannah Lynch en 1898, F. Silvestre en 1911, Gustavo Gallinal en 1914, y A. B. Piddington en 1916. El primero de ellos destacó de Santa María la Blanca sus “naves imponentes”, sus “amplios arcos de herradura” y sus “capitales elegantes”⁴⁶. Este viajero, en una opinión compartida por otros, como el matrimonio Workman en 1897, lamentó que las sinagogas de Santa María la Blanca y del Tránsito hubiesen sido encaladas provocando la desaparición de su decoración en estuco y que los exteriores estuviesen en mal estado⁴⁷. Silvestre aplaudió la belleza de la sinagoga del Tránsito, a la que calificó de “verdadera maravilla del estilo morisco”, y también admiró la nave y los capiteles de la mezquita del Cristo de la Luz⁴⁸. Gustavo Gallinal fue quien vertió las ideas más románticas en las descripciones que aportó de la sinagoga del Tránsito al decir que los judíos añoraban sus templos toledanos por cuanto les recordaban a tiempos gloriosos⁴⁹. No solo expuso esas ideas decimonónicas al rememorar el pasado, sino al hablar de la vegetación, la “fragilidad” del estuco, la “preciosa” decoración, las leyendas, al exponer los sentimientos de placer que

43 SCOTT, S. P., *Through Spain...*, op. cit., p. 287; THOMAS, M., *A Scamper...*, op. cit., p. 82; WORKMAN, F. B., WORKMAN, W. H., *Sketches...*, op. cit., p. 170; LYNCH, H., *Toledo...*, op. cit., pp. 231, 237 y 238; BAILEY, V. H., *New Trails...*, op. cit., p. 22.

44 SILVESTRE, F., *L’Espagne...*, op. cit., pp. 236 y 238.

45 DAUZAT, A., *L’Espagne telle Qu’elle est*, Paris, Société d’Édition et de Publications, 1911, p. 47; GALLINAL, G., *Tierra...*, op. cit., p. 126; Mais, S. P. B., Mais, G., *Spanish...*, op. cit., p. 86.

46 SCOTT, S. P., *Through Spain...*, op. cit., p. 287.

47 *Idem*, p. 288.

48 SILVESTRE, F., *L’Espagne...*, op. cit., pp. 235-236 y 238.

49 GALLINAL, G., *Tierra...*, op. cit., p. 126.

tenía ante esta arquitectura y por presentar un templo en el que vio la “reconciliación” entre árabes, judíos y cristianos: “Los judíos aportan el pensamiento religioso; los árabes su mágica fantasía; Castilla cubre la obra con su escudo y la protege”⁵⁰. Por su parte, A. B. Piddington resaltó las partes “Moorish” en edificios como las sinagogas de Santa María la Blanca y del Tránsito. De esta última destacó los “ricos arabescos” de las paredes y apreció que “el gusto pervertido del Renacimiento por la decoración florida nunca hubiese llegado a esta obra maestra de simplicidad y dignidad reverente”⁵¹.

La viajera que describió con más detalles estos edificios fue Hannah Lynch en 1898. Sobre la sinagoga del Tránsito agradeció la labor de los restauradores para mejorar una decoración que consideró como “el encaje más exquisito”, apreciando, vista a la luz de las velas, “las inagotables delicias del estilo morisco-andalusí en su periodo más florido”. Comparó el trabajo, igualmente, con el de San Juan de los Reyes, pero aquel le agradó mucho más por cuanto pudo relacionarlo con un cuento de hadas, con la sensualidad y, en suma, con Oriente. Admiró las ventanas (“pequeños poemas perfectos en piedra, de una fragilidad y una gracia maravillosas”), las inscripciones, los arcos, las columnas (“la extrema elegancia del diseño y con un acabado que roza el preciosismo”), y el artesonado, a pesar del mal estado en el que lo vio. Además, lamentó los cambios cristianos que se hicieron con posterioridad, al igual que hizo para Santa María la Blanca. Finalmente, la mezquita del Cristo de la Luz era, para Lynch, “pequeña y sencilla”, “fantástica” y, en definitiva, “el más antiguo y perfecto ejemplo de arquitectura morisca de España y, por ello, uno de los monumentos más interesantes de la Península”⁵².

Frente a esta admiración por los edificios medievales se contrapuso la menor valoración que despertó el estilo renacentista. Así lo hemos visto para algunas de las puertas de la ciudad e igual sucedió con su alcázar. Para este último, a pesar de ser uno de los monumentos que con más frecuencia aparece en los textos, existieron viajeros que simplemente lo mencionaron, sin describirlo, o que tan solo escribieron sobre su historia constructiva o su imponente posición⁵³, pero sin añadir nada que pueda servir para conocer su estilo. Algunos otros simplemente indicaron que tenía torres en sus esquinas o un patio y una escalera

50 *Idem*, pp. 126-128.

51 PIDDINGTON, A. B., *Spanish...*, *op. cit.*, pp. 50-52.

52 LYNCH, H., *Toledo...*, *op. cit.*, pp. 237-238, 240 y 276.

53 EDWARDS, M. B., *Through Spain to the Sahara*, London, Hurst and Blackett, Publishers, 1868, p. 106; GALLENGA, A., *Iberian Reminiscences. Fifteen Years Travelling Impressions of Spain and Portugal*, London, Chapman and Hall, 1883, vol. 1, p. 108; SCOTT, S. P., *Through Spain...*, *op. cit.*, p. 295; THOMAS, M., *A Scamper...*, *op. cit.*, p. 76.

interesante en su interior⁵⁴. Pero las descripciones fueron breves, incluso para quienes escribieron con más detenimiento sobre él, como hicieron Frances Elliot y Hannah Lynch. La primera expuso la historia de su construcción, aludió a “su detestable arquitecto Herrera” e indicó que el conjunto era “una mole plana y desnuda”. Dicho esto, le gustó ver cómo todavía había “rasgos orientales” en el edificio, entre los que mencionó el patio, un vestíbulo y una escalera⁵⁵. Es de nuevo Hannah Lynch, que, como otros viajeros, también describió las distintas etapas en su construcción y los incendios y daños que sufrió, quien nos permite obtener más información sobre el edificio, a pesar de las pocas páginas que le dedicó. Calificó las fachadas como “imponente”, el patio como “glorioso” y la escalera como “magnífica”. Nos dio también los nombres de sus arquitectos: Covarrubias, Vergara, Villalpando, Jaspas de Vega, González de Lara y Herrera, a quien consideró como “el grande”⁵⁶. No obstante, al mismo tiempo que añadió todos estos calificativos, después de exponer los incendios que sufrió y el estado en el que vio el edificio escribió: “La fachada es *plateresca*, sobria y fría. De hecho, no puedo decir que haya nada en este palacio excepto su inmensidad calculada para provocar admiración. [...] Una ilusión gigantesca; sustancial por fuera, vacía por dentro; lúgubre y sin rasgos en toda su fútil ostentación de espacio sin medida...”⁵⁷.

Junto a todas estas ideas sobre los monumentos toledanos, es interesante comparar el distinto comportamiento de varios viajeros: Frances Elliot, cuyo libro se publicó en 1884, Hannah Lynch, en 1898, y el de Stuart Petre Brodie Mais y Gillian Mais, de 1955 (Fig. 6). Resulta un análisis muy relevante sobre todo por la importancia del libro de Lynch centrado en exclusiva en la ciudad de Toledo. Frente a los pocos monumentos mencionados por Frances Elliot y Stuart Petre Brodie Mais y Gillian Mais, Lynch nos muestra las amplias posibilidades de turismo cultural de la ciudad al destacar espacios como el hospital de San Juan Bautista, el palacio de Galiana, iglesias como la de Santo Domingo el Real, el Antiguo o San José, o palacios como la casa de Mesa o de los Toledos. Al contemplar el mapa vemos cómo la catedral, el alcázar, San Juan de los Reyes y las sinagogas de Santa María la Blanca y del Tránsito son los lugares más consolidados del turismo toledano; y cómo otros van incrementando su posición turística con el paso del tiempo, como la iglesia de Santo Tomás, la casa-museo del Greco, el castillo de San Servando o el puente de San Martín. Finalmente, y a pesar de

54 DAUZAT, A., *L’Espagne...*, op. cit., p. 50; SILVESTRE, F., *L’Espagne...*, op. cit., p. 222; STEUART ERSKINE, [B.] Mrs., *Madrid...*, op. cit., p. 267; BAILEY, V. H., *New Trails...*, op. cit., p. 22; CIPOLLA, A., *Vecchia...*, op. cit., p. 217; PEERS, E. A., *Spain...*, op. cit., p. 87.

55 ELLIOT, F., *Diary of...*, op. cit., pp. 138-139.

56 LYNCH, H., *Toledo...*, op. cit., p. 262.

57 *Idem*, p. 265.

las amplias posibilidades que tiene, vemos cómo otros viajeros analizados destacaron pocos monumentos de Toledo siguiendo la idea de Hannah Lynch de que lo habitual era ir a Toledo y volver en el mismo día⁵⁸. Esta realidad continuó con el paso del tiempo y por eso la montañista irlandesa Elizabeth Hawkins-Whitshed Le Blond se lamentó de ello en 1904 y ofreció a los lectores un recorrido para no perderse los principales lugares de interés⁵⁹.



Figura. 6. Monumentos toledanos más mencionados por tres viajeros. Leyenda: azul: Frances Elliot en su libro de 1884; rosa: Hannah Lynch en su libro de 1898; y verde: Stuart Petre Brodie Mais y Gillian Mais en su libro de 1955. Mapa: Atlas de España y sus posesiones de ultramar (Francisco Coello, 1846, escala 1:10,000); American Geographical Society Library, University of Wisconsin-Milwaukee Libraries.

58 GALLENGA, A., *Iberian...*, op. cit., p. 105; FINCK, H. T., *Spain...*, op. cit., p. 28.

59 AUBREY LE BLOND, Mrs., *Cities...*, op. cit., p. 115.

4. SEVILLA

En Sevilla, los monumentos más visitados fueron la catedral, el alcázar, la casa de Pilatos, la torre del Oro, el palacio de San Telmo, el museo, la plaza de toros, el hospital de la Caridad, la fábrica de Tabacos y el Archivo de Indias. Junto a ellos, otros espacios urbanos al aire libre también fueron destacados, incluso en más ocasiones que el último de los monumentos citados, como son el paseo de las Delicias, la calle Sierpes y el barrio de Triana. Además, también se le dio más importancia al patrimonio festivo de la Semana Santa y la Feria que al Archivo de Indias. De nuevo, si diferenciamos entre el siglo XIX y el XX, prácticamente se repiten los mismos monumentos, tan solo encontramos cómo la plaza de toros que sí aparecía en los libros del XIX, desaparece en la centuria posterior, y cómo el parque de María Luisa que no estaba en los XIX, sí lo estaba en los del XX, dada su apertura al público a inicios de ese siglo.

Como vemos en el mapa de la figura 7, se trata de un turismo muy focalizado en una determinada zona monumental de la ciudad. Los viajeros tan solo tuvieron que alejarse un poco más para acercarse al museo de pintura, visita obligada por las obras barrocas y, especialmente, por Murillo, y a la casa de Pilatos. La inclusión de este último espacio sevillano en la lista de monumentos más descritos en los libros de viajes llama la atención por su lejanía. Sin embargo, la presencia del mudéjar entre sus estilos y su patio como paradigma de otros tantos que se pueden encontrar en la ciudad y que fueron admirados son los factores que hacen que se incluya en la lista. Los viajeros no profundizaron mucho en su estilo artístico, aunque sí observamos cómo en los primeros años de estudio hubo una preocupación por adscribir el palacio a un estilo concreto: “extraño popurrí” de “árabe-Gótico, Románico-sarraceno o medieval”⁶⁰, construido por “arquitectos árabes”⁶¹ o “Moorish”⁶². A partir del siglo XX, simplemente se indicaba que pertenecía al siglo XVI⁶³. En ningún caso se mencionaban cambios renacentistas o posteriores, salvo la excepción de Frances Elliot que precisa que “Por fuera es moderno, por no decir absurdo”⁶⁴.

60 ELLIOT, F., *Diary of...*, op. cit., p. 163.

61 SCOTT, S. P., *Through Spain...*, op. cit., p. 172.

62 THOMAS, M., *A Scamper...*, op. cit., p. 145.

63 VILLIERS-WARDELL, Mrs., *Spain of the Spanish*, London, Sir Isaac Pitman & Sons, Ltd., 1909, p. 134; PEERS, E. A., *Spain...*, op. cit., p. 121; SILVESTRE, F., *L’Espagne...*, op. cit., p. 192.

64 ELLIOT, F., *Diary of...*, op. cit., p. 163.

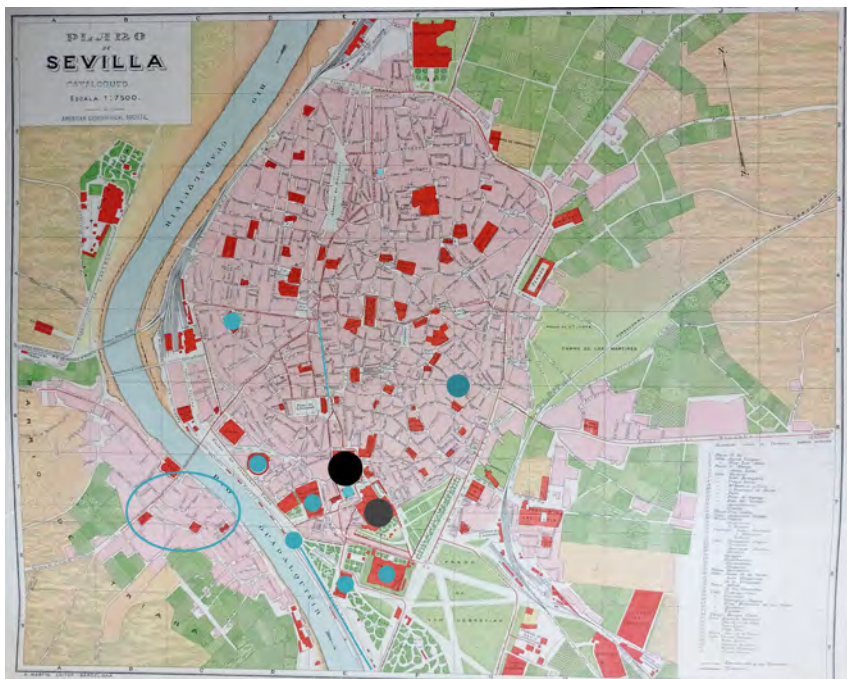


Figura. 7. Lugares más visitados de Sevilla. Leyenda: de azul claro a negro y de círculo pequeño a grande según el incremento de visitas al lugar. Mapa: Plano de Sevilla (A. Martín, 1918, escala 1:7,500); American Geographical Society Library, University of Wisconsin-Milwaukee Libraries.

En general, fue un palacio bastante admirado por los viajeros, salvo por Samuel Parson Scott que admitió en su libro de 1886 que “es muy inferior a obras similares de la misma época, lo que demuestra la rápida decadencia del arte y el gusto tras la completa subyugación de los musulmanes”⁶⁵. Opinión totalmente opuesta a la de Edgar Allison Peers que, en 1930, afirmó que “Es un buen ejemplar de su tipo y época”⁶⁶. Muchos autores se centraban principalmente en el patio, en el salón del Pretorio o en sus azulejos⁶⁷, pero con descripciones no muy extensas. Por ello, hay que destacar a Frances Elliot que proporcionó uno de los comentarios más extensos y sentidos de este espacio. Hizo alusión al mármol, admiró las galerías del patio, mencionó las columnas, los

65 SCOTT, S. P., *Through Spain...*, op. cit., p. 172.

66 PEERS, E. A., *Spain...*, op. cit., p. 121.

67 Véanse, por ejemplo: THOMAS, M., *A Scamper...*, op. cit., p. 145; WORKMAN, F. B., WORKMAN, W. H., *Sketches...*, op. cit., p. 145; SILVESTRE, F., *L'Espagne...*, op. cit., p. 192.

capiteles, los frontones, los “encajes transparentes”, los bustos, los azulejos, la fuente del patio y las estatuas de las esquinas. Una vez que Elliot entra en las distintas estancias alrededor del patio, pasamos de esta primera parte meramente descriptiva de la decoración a un fragmento en el que tienen cabida los sentimientos de la autora y las sensaciones que le despertó el edificio por su conexión con la historia de Jesús y Pilatos, a pesar de que el palacio no estaba directamente relacionado con ellos. Su descripción nos conecta, por tanto, con la necesidad de viajar a Oriente por parte de los viajeros, que no solo recrearon la pasión de Cristo, sino que también disfrutaban de aquellos espacios relacionados con ese exotismo oriental por su decoración.

Además, cuando los turistas se trasladaban a Sevilla querían encontrarse con una ciudad festiva y exuberante. El Archivo de Indias, con su estilo renacentista, más clásico, les alejaba de esa visión. De ahí su menor inclusión en los libros de viajes. Aunque podría pensarse que sería uno de los monumentos más descrito por su localización cerca de la catedral y del alcázar, no ocurrió así. De hecho, autores como Fanny Bullock Workman y William Hunter Workman visitaron el alcázar y luego pasaron a describir la catedral, omitiendo el Archivo de Indias⁶⁸. Así, de los cuatro viajeros estudiados que lo incluyeron en sus libros, observamos cómo se mencionaba solo por los documentos de su interior⁶⁹ o por ser la antigua lonja de mercaderes⁷⁰. Tan solo dos autores indicaron algo de su estilo artístico: Albert Dauzat, en su libro de 1911, explicó que tiene un “estilo severo morisco”⁷¹; y, especialmente, Dorothy Wordsworth, en 1847, que escribió extensamente sobre el edificio aludiendo a su forma cuadrada, al “mármol magnífico” de la escalera, al empleo de este material en paredes, columnas, suelo... y al tamaño del edificio⁷². Sin embargo, es una descripción que, a pesar de ser extensa y positiva hacia el edificio, carece de la alta estima que sí tuvieron los conjuntos medievales.

Igual ocurre con el ayuntamiento, cuyo estilo plateresco particular de España podría haber despertado más interés en los viajeros, pero tan solo fue apreciado por dos autores. F. Silvestre, en 1911, lo describió como un bonito edificio, mencionó al arquitecto Diego de Riaño y aplaudió la decoración de la fachada como “uno de los más bellos ejemplos del estilo plateresco”. Además, en su interior también visitó la sala capitular y la sala del cabildo⁷³. El

68 WORKMAN, F. B., WORKMAN, W. H., *Sketches...*, op. cit., pp. 141-144.

69 ELLIOT, F., *Diary of...*, op. cit., p. 226.

70 IBARRA GRASSO, C., *La península...*, op. cit., p. 25.

71 DAUZAT, A., *L’Espagne...*, op. cit., p. 81.

72 [WORDSWORTH, D.], *Journal...*, op. cit., pp. 101-102.

73 SILVESTRE, F., *L’Espagne...*, op. cit., p. 196.

ayuntamiento volvería a ser descrito en el libro de Edgar Allison Peers, de 1930, pero tan solo para indicar que era “el mejor” ayuntamiento de España, sin aludir a su estilo⁷⁴.

En este estudio también resultan interesantes las omisiones. Sevilla es una ciudad que destaca por la gran cantidad de iglesias que tiene. Sin embargo, solo unas pocas son descritas en los libros de viajes. Esta realidad se debía, según los escritos analizados, a la cantidad de tiempo que se necesitaba para verlas en detalle, mucho mayor del disponible⁷⁵, o a que acababan resultando menos interesantes de lo que cabría esperar⁷⁶. Dejando a un lado la catedral, la más mencionada en los relatos estudiados fue la iglesia de Omnium Sanctorum, pero tan solo por tres autores del siglo XX: Elizabeth Hawkins-Whitshed Le Blond, en su libro de 1904, para decir que “Era la más recomendada por las guías y la más aburrida”; F. Silvestre, que en 1911 simplemente indicó que ocupaba el lugar de una anterior mezquita y que su torre era el minarete; y Edgar Allison Peers, en 1930, que tan solo aludió a que fue construida por Pedro el Cruel⁷⁷. Se trata de una iglesia bastante alejada del centro turístico y, tras ver lo escrito por los viajeros, su visita no se debe a su importancia artística, sino más bien por ser recomendada en las guías turísticas, como nos indicó Le Blond. Sin embargo, en las famosa guías Baedeker, concretamente en la edición de 1901 (que no tiene que ser necesariamente la empleada por Le Blond), no aparece esta iglesia y sí otras como la de Santa María la Blanca, San Pedro, San Marcos, o San Lorenzo⁷⁸. Junto a Omnium Sanctorum, otros templos que aparecieron, aunque cada uno de ellos en tan solo un libro, fueron los de los conventos de Santa Clara y San Jerónimo, la capilla del Patrocinio, las iglesias de San Lorenzo, San Martín, Santa Ana de Triana, del Salvador y San Esteban y la capilla de la Universidad. Podemos resaltar el poco interés que despertó, por ejemplo, la iglesia del Salvador a pesar de su cercanía a la calle Sierpes, que fue uno de los espacios más recorridos.

Partiendo de los libros de viajes incluidos en este estudio y dejando a un lado la catedral, ya que era una visita obligada para todos los viajeros, podemos destacar que las distintas iglesias de la ciudad fueron más mencionadas en el siglo XX que en el XIX, especialmente gracias al texto de F. Silvestre, de 1911, por incluir templos no mencionados por otros autores, como los de San Lorenzo,

74 PEERS, E. A., *Spain...*, *op. cit.*, p. 122.

75 SILVESTRE, F., *L’Espagne...*, *op. cit.*, p. 192.

76 AUBREY LE BLOND, Mrs., *Cities...*, *op. cit.*, p. 104; PEERS, E. A., *Spain...*, *op. cit.*, p. 121.

77 AUBREY LE BLOND, Mrs., *Cities...*, *op. cit.*, p. 104, SILVESTRE, F., *L’Espagne...*, *op. cit.*, p. 193; PEERS, E. A., *Spain...*, *op. cit.*, p. 121.

78 Baedeker, K., *Espagne et Portugal. Manuel du voyageur*, Leipzig, Karl Baedeker Editeur; Paris, Paul Ollendorf, 1900.

San Martín, Santa Ana, San Esteban y la capilla de la Universidad. La iglesia más visitada sería la del hospital de la Caridad por su colección pictórica. Esta poca atención a las iglesias la podemos ver reflejada en el mapa de la figura 8. En él vemos los monumentos o zonas de la ciudad mencionados por Dorothy Wordsworth, cuyo libro se publicó en 1847, F. Silvestre, en 1911, y Edgar Allison Peers, en 1930. Como vemos en el mapa, la viajera del siglo XIX se concentró en una zona muy específica de la ciudad y tan solo se desplazó un poco más lejos hasta el museo de pintura. Edgar Allison Peers sí visitó más lugares y se alejó de la zona monumental de la catedral y el alcázar, aunque sin destacar algunos monumentos que sí son mencionados por otros autores y sin describir tantos como lo hizo Silvestre en 1911.

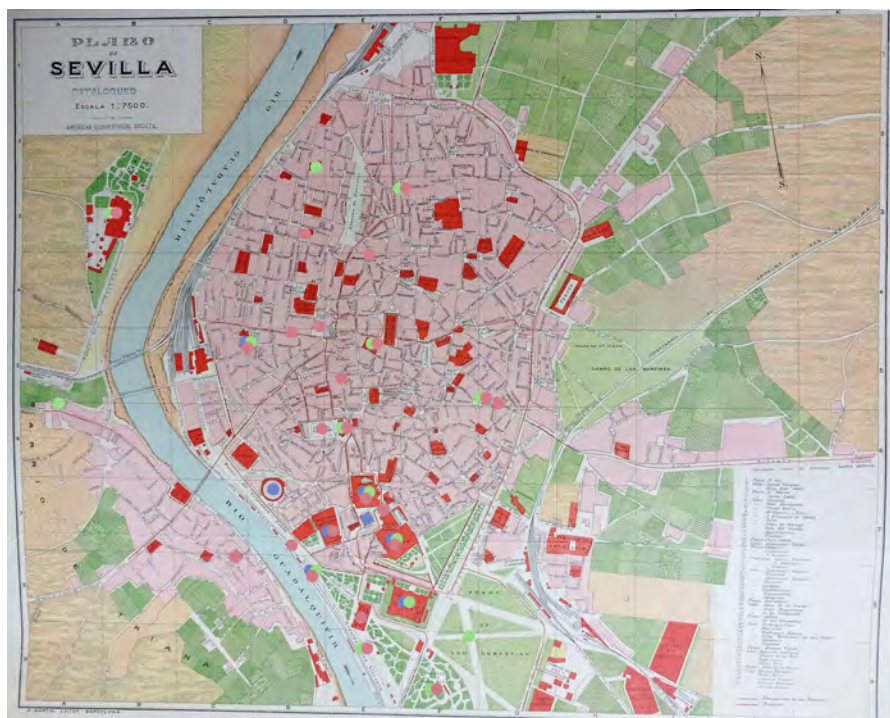


Figura. 8. Monumentos sevillanos más mencionados por tres viajeros. Leyenda: azul: Dorothy Wordsworth en su libro de 1847; rosa: F. Silvestre en su libro de 1911; y verde: Edgar Allison Peers en su libro de 1930. Mapa: Plano de Sevilla (A. Martín, 1918, escala 1:7,500); American Geographical Society Library, University of Wisconsin-Milwaukee Libraries.

El análisis de los monumentos más visitados en Sevilla nos permite conocer un interés de los viajeros por el estilo mudéjar. Así se deduce de la apreciación de la casa de Pilatos y del hecho de que la iglesia más resaltada, después de la catedral, fuese la de Omnium Sanctorum. Igualmente, también podemos conocer la importancia que se le daba a la fachada barroca del palacio de San Telmo. Este edificio fue destacado por cinco autores, aunque tres de ellos no dijeron nada de su arquitectura, porque prefirieron centrarse en sus propietarios, muebles, pinturas y jardines⁷⁹. De aquellos que sí mencionaron su fachada tenemos a Frances Elliot, que dijo en 1884 que “presenta un gran portal churrigueresco y una hilera de ventanas y balcones alegremente blasonados con las armas de Francia y España”⁸⁰; y F. Silvestre, que afirmó en 1911 que su fachada, “cuya gran puerta de entrada, de un estilo churrigueresco algo recargado y pretencioso, detiene al forastero en su camino por un momento”⁸¹. No son opiniones muy contrarias al trabajo churrigueresco, pues en un caso simplemente lo mencionó y en otro, aunque reconoció que es “sobrecargado y pretencioso”, indicó que sí merecía pararse ante ella y verla. No podemos conocer otras opiniones sobre fachadas barrocas, como, por ejemplo, la de la iglesia de San Luis de los Franceses, porque no fue incluida en los itinerarios.

5. REFLEXIONES FINALES

El análisis de los veintinueve libros de viaje a España consultados en la American Geographical Society Library de la University of Wisconsin-Milwaukee nos sirve para afirmar que las visitas a España se mantienen en las mismas zonas a pesar del paso del tiempo, siendo pocas las excepciones de quienes deciden dedicar tiempo de su viaje hacia lugares menos frecuentados. Concretamente, en la relación entre patrimonio y turismo cultural se deduce el fuerte peso que tiene el pasado medieval español, frente a los escasos comentarios de obras monumentales de etapas posteriores. Esta admiración es indicativa, a su vez, de los gustos estilísticos generales que expusieron hombres y mujeres de diferentes épocas y países, basados en profundos conocimientos artísticos. Además, también se demuestra la gran diferencia, en cuanto a número de monumentos citados, entre quienes dedican el libro a describir toda España, y quienes se centran en una sola ciudad. Estos últimos son los que, en mayor medida,

79 GALLENGA, A., *Iberian...*, op. cit., pp. 255-264; SCOTT, S. P., *Through Spain...*, op. cit., p. 173; AUBREY LE BLOND, Mrs., *Cities...*, op. cit., pp. 103-104.

80 ELLIOT, F., *Diary of...*, op. cit., p. 265.

81 SILVESTRE, F., *L'Espagne...*, op. cit., p. 196.

ofrecieron a los futuros turistas las amplias posibilidades de turismo cultural de ciudades como Madrid o Toledo.

Junto a ello, vemos ciertas diferencias en el comportamiento de los turistas en sus descripciones de España. Observamos cómo mientras en Toledo los viajeros suelen destacar con mayor frecuencia una mayor variedad de monumentos e iglesias, en Sevilla se concentran en unos pocos, especialmente en la catedral y el alcázar, dado el número de páginas que tienen que dedicar a describir festividades como la Semana Santa o la Feria. También vemos cómo en Sevilla los principales monumentos visitados, y salvo excepciones, están cercanos los unos a los otros, mientras que en Toledo estos suelen estar más repartidos por la ciudad. Aunque, en realidad, en Toledo se trata de un recorrido que va desde el puente de San Martín hasta el de Alcántara visitando los lugares más cercanos en ese camino. Finalmente, se constata la importancia de los monumentos religiosos y civiles frente a los espacios urbanos en Sevilla y Toledo, al contrario de lo que solía pasar en Madrid, así como que las catedrales (salvo la de Madrid) y los palacios o alcázares son lugares imprescindibles para los viajeros.

BIBLIOGRAFÍA

- AUBREY LE BLOND, Mrs., *Cities and Sights of Spain*, London, George Bell and Sons, 1904.
- BAEDEKER, K., *Espagne et Portugal. Manuel du voyageur*, Leipzig, Karl Baedeker Editeur; Paris, Paul Ollendorf, 1900.
- BAILEY, V. H., *New Trails in Old Spain*, New York, J. H. Sears & Company, Inc., 1928.
- CALVO SERRALLER, F., *La imagen romántica de España. Arte y Arquitectura en el siglo XIX*, Madrid, Alianza, 1995.
- CIPOLLA, A., *Vecchia terra d'Iberia. (Viaggio in Spagna e Portogallo)*, Torino, G. B. Paravia & C., 1928.
- DAUZAT, A., *L'Espagne telle Qu'elle est*, Paris, Société d'Édition et de Publications, 1911.
- EDWARDS, M. B., *Through Spain to the Sahara*, London, Hurst and Blackett, Publishers, 1868.
- ELLIOT, F., *Diary of an Idle Woman in Spain*, London, F. V. White and Co., 1884, vol. 1.
- FAURE, G., *Paysages mes amours. Souvenirs d'un écrivain*, Paris, Les Horizons de France, 1945.
- FINCK, H. T., *Spain and Morocco. Studies in Local Color*, New York, Charles Scribner's Sons, 1891.

- GALLENGA, A., *Iberian Reminiscences. Fifteen Years Travelling Impressions of Spain and Portugal*, London, Chapman and Hall, 1883, vol. 1.
- GALLINAL, G., *Tierra española*, Barcelona, Imprenta de la Viuda de Luis Tasso, 1914.
- GARCÍA NISTRAL, J., “La incorporación del término mudéjar a la historia de la arquitectura española: un mérito compartido”, en *Actas del XII Simposio Internacional de Mudejarismo. Teruel, 14-16 de septiembre de 2011*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 2013, pp. 199-211.
- GIJÓN JIMÉNEZ, V., “El arte mudéjar de Toledo a través de la literatura de viajes. De Münzer a Demolder”, en *XI Simposio Internacional de Mudejarismo: Teruel, 18-20 de septiembre de 2008. Actas*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 2009, pp. 515-528.
- HARRIS, M. C., *A Corner of Spain*, Boston, New York, Houghton, Mifflin and Company, 1891.
- IBARRA GRASSO, C., *La península Ibérica*, Buenos Aires, Sociedad Geográfica Americana, 1946.
- [INGLIS, F. E.], *The Attaché in Madrid; or, Sketches of the Court of Isabella II*, New York, D. Appleton and Company, 1856.
- LÓPEZ GUZMÁN, R., *Arquitectura mudéjar: del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*, Madrid, Cátedra, 2000.
- LYNCH, H., *Toledo. The Story of and Old Spanish Capital*, London, J. M. Dent & Co., 1898.
- MAIS, S. P. B., Mais, G., *Spanish Holiday*, London, Alvin Redman Limited, 1955.
- PEERS, E. A., *Spain. A Companion to Spanish Travel*, New York, Farrar & Rinehart, 1930.
- PELLEJERO MARTÍNEZ, C., “La política turística en la España del siglo XX: una visión general”, *Historia contemporánea*, nº25, 2002, pp. 233-265.
- PIDDINGTON, A. B., *Spanish Sketches*, Humphrey Milford. London, Edinburgh, Glasgow, New York, Toronto, Melbourne, Bombay, Oxford University Press, 1916.
- SALIDO LÓPEZ, P. V., “La formulación del estilo mudéjar en el siglo del Romanticismo: una propuesta de estudio desde la literatura de viajes”, *De arte: revista de historia del arte*, nº13, 2014, pp. 180-191.
- SCOTT, S. P., *Through Spain: A Narrative of Travel and Adventure in the Peninsula*, London, J. B. Lippincott Company, 1886.
- SILVESTRE, F., *L’Espagne et le Portugal tels qu’on les voit. Notes et impressions de voyage*, Tours, Deslis Frères et Cie., 1911.
- STEUART ERSKINE, [B.] Mrs., *Madrid. Past and Present*, London, John Lane the Bodley Head Limited, 1922.

- THOMAS, M., *A Scamper trough Spain and Tangier*, London, Hutchinson & Co., [1892].
- TRACY, H., *Spanish Leaves*, London, Methuen & Co Ltd., 1965.
- URQUÍZAR Herrera, A., “La caracterización política del concepto mudéjar en España durante el siglo XIX”, *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, nº22-23, 2009-2010, pp. 201-216.
- VEGA, J., “Viajar a España en la primera mitad del siglo XIX: Una aventura lejos de la civilización”, *Revista de dialectología y tradiciones populares*, vol. 59, nº2, 2004, pp. 93-126.
<https://doi.org/10.3989/rdtp.2004.v59.i2.129>.
- VILLIERS-WARDELL, Mrs., *Spain of the Spanish*, London, Sir Isaac Pitman & Sons, Ltd., 1909.
- WALL, B., *Spain of the Spaniards*, London, Sheed & Ward, 1938.
- [WORDSWORTH, D.], *Journal of Few Month's Residence in Portugal and Glimpses of the South of Spain*, London, Edward Moxon, 1847.
- WORKMAN, F. B., WORKMAN, W. H., *Sketches Awheel in Modern Iberia*, New York, London, G. P. Putnam's Sons, 1897.

Victoria Sánchez Mellado

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla
<https://orcid.org/0000-0003-0651-5315>
vsanmel@upo.es



LA ESTRUCTURA DE LA CUBIERTA DE LA CABECERA DE LA IGLESIA DE SANTIAGO DE CÁCERES

THE STRUCTURE OF THE HEAD'S COVER OF THE CHURCH OF SANTIAGO OF CÁCERES

JUAN SAUMELL LLADÓ
Universidad de Extremadura

LUCAS PÉREZ MONGE
MUI en Ingeniería y Arquitectura. Universidad de Extremadura

Recibido: 01/09/2025 / Aceptado: 29/12/2025

RESUMEN

La cubierta de la cabecera de la Iglesia de Santiago en Cáceres, construida a mediados del siglo XVI, ha sufrido varias reformas hasta la consolidación de su estructura en la segunda mitad del siglo XX. A partir del análisis geométrico y gráfico de los elementos actuales se pretende abordar su evolución a lo largo de los siglos. La geometría visible (la bóveda interior que forma el techo de la iglesia y la cubierta de teja que protege la fábrica y la bóveda), permite analizar la geometría del trasdós. Se trata de elementos que han sufrido una radical transformación y que, sin embargo, resultan desconocidos y ocultos tanto desde el interior del templo como desde el exterior o vista aérea.

Palabras clave: Restauración Arquitectónica, Documentación gráfica, Iglesia de Santiago en Cáceres, Levantamiento arquitectónico.

ABSTRACT

The head's cover of the Church of Santiago in Cáceres, built in the mid-16th century, has undergone several renovations until the consolidation of its structure in the second half of the 20th century. The geometric and graphic analysis of the current elements aims to analyse its evolution over the centuries. Based on the visible geometry, the interior vault, which forms the roof of the church, and the tile roof, which protects the vault structure from water and inclement weather, the geometry of the elements that form the extrados, the outer surface, of the vault is analysed. These elements have undergone a radical transformation and, nevertheless, are imperceptible and unknown both from inside the temple and from an aerial view.

Keywords: Architectural Restoration, Graphic Documentation, Santiago Church in Cáceres, Architectural surveying.

1. CONTEXTO Y ENTORNO

El objetivo principal de este trabajo es presentar, analizar y discutir la metodología empleada para la representación gráfica de la geometría del espacio bajocubierta actual de la cabecera de la Iglesia de Santiago en Cáceres. Con ello se pretende contribuir al entendimiento y preservación de los valores arquitectónicos que representa este monumento histórico dentro de un entorno patrimonial. La metodología difundida y aplicada en el momento presente para documentar un conjunto patrimonial de esta magnitud es el escáner láser 3D de alta precisión y exactitud. Sin embargo, el método directo empleado, controlando punto a punto cada elemento geométrico para su análisis, en un contexto académico, se considera adecuado en esta fase de documentación gráfica de la Iglesia de Santiago, orientado al conocimiento del medio físico y la geometría. Esto responde a dos finalidades: la primera, la asimilación directa y tectónica de las dimensiones y materiales; la segunda, facilitar una planificación de las tomas posteriores con láser escáner anotando las sombras que se producen en una geometría interior estructural compleja. En una fase posterior del trabajo, forma parte del proyecto de la documentación sobre la Iglesia de Santiago la obtención de un modelo preciso a partir de tomas completas con láser escáner: hasta el momento se ha realizado una toma interior de los espacios más visibles¹

1 ORTIZ CODER, P., CABECERA SORIANO, R., 2022. "Levantamiento tridimensional en malla y nube de puntos mediante videogrametría desarrollada con tecnología propiedad de la compañía 2freedom, S.L. junio de 2022". Trabajo experimental. Mérida. Inédito. 2022.

y varias tomas exteriores en fase de revisión, tanto desde la plaza², como desde el Archivo Histórico Provincial y de viviendas cercanas³.

En fases de investigación anteriores, se analizó la estructura de la cubierta de la nave de la Iglesia de Santiago de Cáceres⁴. En diversos artículos y comunicaciones a congresos, se han estudiado y analizado aspectos particulares de la fábrica: la escalera helicoidal ubicada junto a la sacristía⁵; y las fases constructivas⁶.

La documentación consultada y la representación gráfica de la volumetría proporciona una base sólida para comprender la evolución de la fábrica a lo largo de los siglos, los materiales utilizados, las técnicas constructivas empleadas. Su geometría revela información valiosa sobre influencias sociales y económicas que dieron forma a su diseño y desarrollo y sirve de guía para intervenciones de protección en el patrimonio arquitectónico del edificio y de su entorno, estudiado a través de la trama urbana y de cartografía histórica⁷.

2. LA FÁBRICA EN EL TIEMPO

La Iglesia Parroquial de Santiago el Mayor de Cáceres es un templo del siglo XVI —en su configuración actual— que conserva restos románicos, góticos y renacentistas. El antiguo templo de Santiago, previamente sede de la cofradía de los Fratres de Cáceres o de la Espada, precedente de la orden militar de Santiago, tiene sus orígenes a caballo entre los siglos XIII y XIV. Dos siglos más tarde se impulsa la renovación por parte del arcediano de Plasencia, don Francisco de Sande Carvajal, contando con la colaboración de reconocidos arquitectos como Rodrigo Gil de Hontañón, Sancho de Cabrera y Pedro Marquina.

2 CRUZ FRANCO, P. *Tomas exteriores con escáner de la Iglesia de Santiago de Cáceres*. 2022. Inédito.

3 VIOLA NEVADO, M. *Estaciones Santiago vista*. 2024. Inédito.

4 SAUMELL LLADÓ, J., PIZARRO POLO, A., HATKE, T., “Análisis gráfico de rehabilitación de cubierta del siglo XVI de la Iglesia de Santiago en Cáceres”, EGE - Revista de Expresión Gráfica en la Edificación, Nº 18, 2023, pp. 65-79.

5 MARÍN MIRANDA, M. J., CHORRO DOMÍNGUEZ, F.J., ROMERO CASADO, A., SAUMELL LLADÓ, J., “Metodología para el levantamiento gráfico mediante distanciómetro láser. La escalera helicoidal de la Iglesia de Santiago de Cáceres.” XVI Congreso Internacional de Expresión gráfica aplicada a Edificación. APEGA 2023 Cuenca. Universidad Castilla la Mancha, 2023.

6 SAUMELL LLADÓ, Juan, VIOLA NEVADO, Manuel, “La iglesia de Santiago en Cáceres. Segunda fase Constructiva”, *Tendencias y directrices para proyectos de restauración y propuestas de conservación sostenible también mediante la aplicación de nuevas tecnologías*, Madrid, Dykinson, 2023, pp 82-93.

7 SAUMELL LLADÓ, J., LAURIA, A., “Un pasaje olvidado en la ciudad monumental de Cáceres. La conexión de Tenerías a Caleros”, *NORBA. Revista de Arte*, Vol. XLII (2022), pp. 405-426.

Santiago ha centrado la atención en las últimas décadas en obras sobre el patrimonio religioso local⁸ y en estudios de carácter monográfico⁹. Asimismo, el edificio ha sido afrontado desde el campo técnico y académico, centrándose en actuaciones parciales¹⁰, línea en la que se inscribe el presente trabajo.

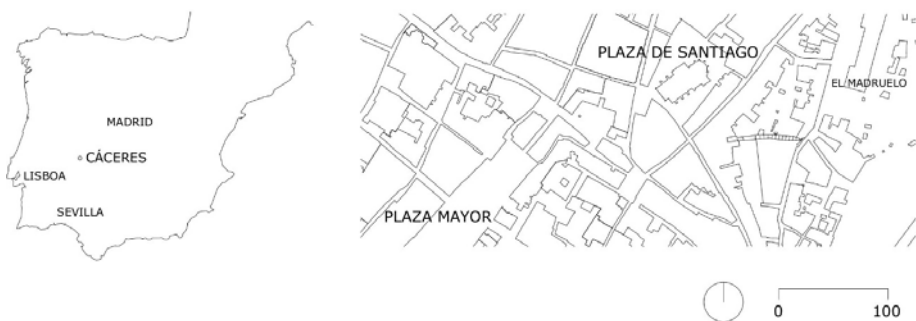


Figura 1. Plano de situación. Fuente: SIG Cáceres. Fuente: Elaboración propia

Los paramentos exteriores permiten descubrir cantería y mampostería de diversas épocas: huecos de ventanas tapiadas; canecillos que señalan la altura de cubriciones precedentes (por debajo de la cota de la cubierta actual) y muros inacabados. En esta evolución constructiva destacan tres elementos: la torre, la nave y la cabecera¹¹. Entre estas dos últimas se sitúa un espacio ocupado por las capillas de los Osma y de los Guzmán, donde podría haberse construido el crucero de haberse completado el proyecto de Rodrigo Gil de Hontañón.

8 GARCÍA MOGOLLÓN, F. J. *Los monumentos religiosos de Cáceres, ciudad patrimonio de la humanidad*, Cáceres, Ayuntamiento de Cáceres, 2005.

9 RAMOS RUBIO, J. A., *La iglesia parroquial de Santiago de los Caballeros. Historia y patrimonio artístico. Los frates de Cáceres*, Cáceres, Círculo Empresarial Cacereño, 2024.

10 FERNÁNDEZ MUÑOZ, Y.; HIPÓLITO OJALVO, F., "Las obras de restauración de la Iglesia de Santiago de Cáceres en los años 50.", *NORBA, Revista de Arte*. Vol. XXXII-XXXIII, 2013, pp. 193-213.

11 SAUMELL LLADÓ, J. VIOLA NEVADO, M. "La iglesia de Santiago en Cáceres. Segunda fase Constructiva", *Tendencias y directrices para proyectos de restauración y propuestas de conservación sostenible también mediante la aplicación de nuevas tecnologías*, Madrid, Dykinson, 2023, pp 82-93.

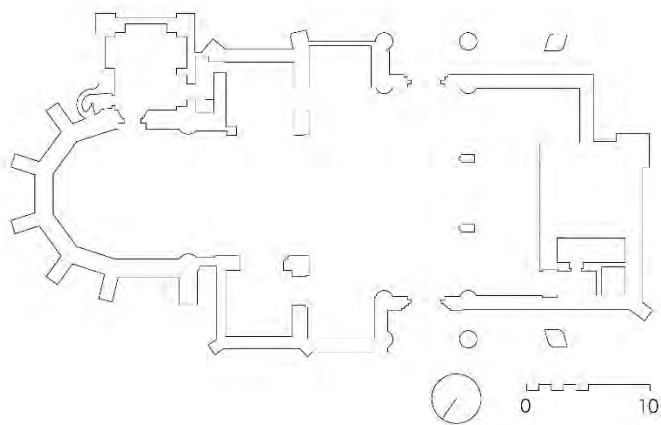


Fig. 2. Planta de la Iglesia de Santiago. Fuente: Pizarro, J.A. 1997

Tras un largo periodo de limitaciones o carencias en el mantenimiento, con intervenciones menores a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX, escasamente documentadas, la fábrica del templo presentaba serios problemas de conservación, lo que llevó a iniciar obras de reparación, financiadas mediante suscripción pública, entrado el siglo XX. Además de las obras mencionadas ha habido muchas otras que han dejado huellas en los muros, tanto interiores como exteriores, losas reubicadas, o la escalera helicoidal con escalones que llegan hasta el techo sin desembarco natural.

La situación de la iglesia a principios de 1949 se consideraba crítica en determinados puntos, como la capilla de los Guzmán, con trabajos de apuntalamiento en curso¹², cuando se declara la Iglesia de Santiago como edificio del Conjunto Monumental de Cáceres¹³. Unos meses antes, a finales de 1948, se había intervenido en una reparación de emergencia con el apuntalamiento del arco de embocadura de la capilla, por parte de los arquitectos locales Fernando Hurtado y Francisco Calvo¹⁴. En esa época, el arquitecto González Valcárcel,

12 MUÑOZ DE SAN PEDRO, M., Carta de 7 de enero de 1949 dirigida al Director General de Bellas Artes, Madrid. Archivo General de la Administración, MCU, AGA, IDD (03) 115.000 caja 65/00199, 1949.

13 MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL, “Decreto de 21 de enero de 1949 por el que se declara Conjunto Monumental el que se indica, de la ciudad de Cáceres”, Madrid: BOE Número 33 del 2 de febrero de 1949, p. 560.

14 FERNÁNDEZ MUÑOZ, Y.; HIPÓLITO OJALVO, F., “Las obras de restauración de la Iglesia de Santiago de Cáceres en los años 50.”. *NORBA, Revista de Arte*. Vol. XXXII-XXXIII, 2013, pp. 193-213.

desde su posición en la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Educación en Madrid, emite un informe destacando la necesidad de demoler y reconstruir parcialmente la estructura de mampostería apuntalada y la sustitución de muros de fábrica por un pórtico de hormigón junto a la capilla de los Guzmán¹⁵. A continuación, redacta el proyecto de reparación de la cubierta en la parte del presbiterio, a lo que nos referimos en este trabajo como la cabecera¹⁶. Presumiblemente, con carácter previo a esta actuación, se debió intervenir en la capilla de los Osma, de cronología y características análogas a la de los Guzmán, donde se puede adivinar una renovación de los paramentos interiores. El objetivo del proyecto de reparación de la cubierta de la cabecera comprende tanto el tramo quebrado poligonal de cinco caras, de dimensiones 10,55 metros por 5 metros (basada en un decágono regular de 5,28 metros de radio), como la prolongación con muros paralelos hacia la nave, de dimensiones 10,55 metros por 5,90 metros¹⁷, zona objeto de este trabajo. La memoria del mencionado proyecto descubre matices que pueden pasar desapercibidos en una primera lectura. Nos permitimos la licencia de hacer una interpretación de la letra del escrito trasladándola a la ubicación física precisa. Por un lado, alerta de la “consolidación de las bóvedas algo abiertas en los segundos arcos formeros”, lo que nos llevaría al tramo de las capillas laterales de los Osma y de los Guzmán, sobre las que ya se había actuado, aunque solo contamos con una de ellas, la de los Guzmán, específicamente documentada¹⁸. El primer arco formero se considera el tramo de la cabecera de 5,90 metros, encima de la sacristía, y el segundo engloba desde la reja hasta la capilla de los Guzmán inclusive. Se advierte el tramo de las capillas laterales, más estrecho que la cabecera y la nave, a continuación de la parte rayada que marca la zona de intervención (Figura 3). Esa estrechez se justifica gráficamente pues se trata de intervenciones anteriores a la traza del siglo XVI, que impidieron la construcción del crucero diseñado y empezado a construir por Gil de Hontañón. Las proporciones gráficas del proyecto de reparación entre largo y ancho de ese tramo de la cabecera difieren con la realidad, cuando se han utilizado instrumentos de medida directa más precisos (Figura 2). Se comprende esa diferencia dimensional en la forma de

15 GONZÁLEZ VALCÁRCEL, J. M., 1949. “Informe”. Madrid: Archivo General de la Administración. MCU, AGA, IDD (03) 115.000 caja 65/00199, 1949.

16 GONZÁLEZ VALCÁRCEL, J. M., “Proyecto de reparación de cubiertas en la Iglesia de Santiago”. Ministerio de Educación. Madrid. Archivo General de la Administración, 1950.

17 MORENO DOPAZO, P., Trazas de monea y cortes de cantería en la obra de Rodrigo Gil de Hontañón, Universidad Politécnica de Madrid, Tesis doctoral [Consulta 30/8/2025], <https://oa.upm.es/47798/>, p. 204.

18 FERNÁNDEZ MUÑOZ, Y.; HIPÓLITO OJALVO, F., “Las obras de restauración de la Iglesia de Santiago de Cáceres en los años 50.”. *NORBA, Revista de Arte*. Vol. XXXII-XXXIII, 2013, pp. 193-213.

trabajar en un croquis inicial, donde se pretende indicar la zona a actuar. En el trazado para fases posteriores, se procedió con triangulaciones precisas y resultados geométricos más ajustados. Cuando se complete y publique un levantamiento con toma de datos con escáner láser, la precisión será mayor. Por otra parte, González Valcárcel también menciona las “goteras sobre el retablo con gran peligro de conservación” y aquí sí se está refiriendo a la cabecera y, en concreto, al tramo poligonal sobre el que se apoya el retablo.

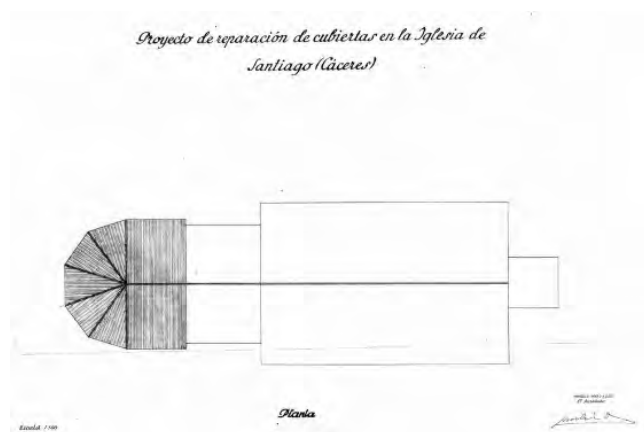


Figura 3. Plano de cubierta de la Iglesia de Santiago en que se señala la zona a intervenir en la cabecera en el Proyecto de reparación del Ministerio de Educación. En el plano original se señala con una trama la zona de actuación. Fuente: González Valcárcel 1950.

Un proyecto de la misma época y autor, ubicado a escasos 200 metros de la Iglesia de Santiago —la Iglesia de Santa María, actual Concatedral de la diócesis de Coria-Cáceres¹⁹— ofrece luces para comprender cómo se planteó en 1950 la nueva estructura de la cubierta de la cabecera de Santiago, aunque no se llegara a ejecutar. La similitud entre ambas intervenciones se comprueba en el trazado de la cercha de madera dibujada para la Iglesia de Santa María (Figura 5), al compararla con el dibujo de la cercha para la Iglesia de Santiago (Figura 4).

19 GONZÁLEZ VALCÁRCCEL, J. M., “Proyecto de obras de conservación en la Iglesia de S. María. Cáceres”. Ministerio de Educación. Madrid. Archivo General de la Administración, 1950.



Fig. 4. Detalle de la primera versión de cercha a incluir en la Iglesia de Santiago, Fuente: González Valcárcel, 1950.

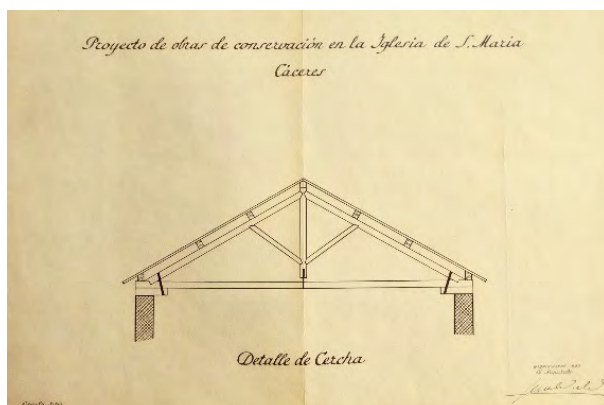


Fig. 5 Detalle de la cercha de Santa María. Fuente: González Valcárcel, 1950.

Esta comparativa revela que se trata de la de la misma solución en la cercha. Por otra parte, el proyecto de Santa María aporta información gráfica complementaria de interés, como la solución de la armadura de la cubierta de la cabecera a partir de la cercha planteada (Figura 6); información que no aparece en el proyecto de Santiago, a pesar de ser contemporáneos y del mismo autor. La solución de la armadura de la cabecera propuesta por González Valcárcel para Santa María, al ser trasladada a Santiago, permite obtener un resultado proporcionado a la geometría, aplicando análogas escuadrías de madera y espacios entre vigas y viguetas (Figura 7). Está claro que no se llegó a realizar, pero sirve de referencia para conocer el alcance que habría tenido el planteamiento proyectual original de haberse ejecutado. Estas propuestas tramitadas desde la

Dirección General de Arquitectura de Madrid han sido destacadas recientemente en el ámbito de la Historia del Arte, lo que permite el enriquecimiento mutuo en un entorno multidisciplinar²⁰.

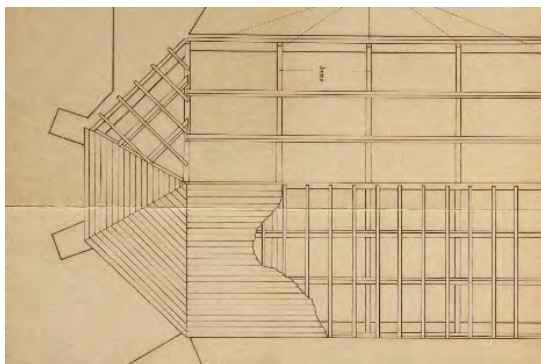


Fig. 6 Solución estructural de la armadura de la cabecera de Santa María en la posición de la planta de cubierta de la Figura 3. Fuente: González Valcárcel, 1950.

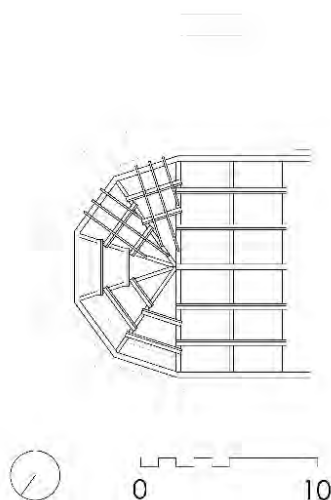


Fig. 7 Adaptación de la armadura proyectada en la solución de Santa María mostrado en la Figura 6 a la cabecera de la Iglesia de Santiago. Fuente: Elaboración propia.

20 MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, M. P., *La restauración monumental durante la posguerra en Extremadura y la Dirección General de Bellas Artes 1940-1958*. Cáceres, Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones. ISBN: 978-84-7723-953-6, 2011; TEIXIDÓ DOMÍNGUEZ, M. J.,. 2014. "Conservación, intervenciones y practica restauradora en el centro histórico de Cáceres". Tesis Doctoral. Cáceres, Universidad de Extremadura, 2014.

En 1965 González Valcárcel plantea una nueva actuación en cubiertas, cuyo objetivo era completar la restauración iniciada anteriormente: la colocación de un zuncho de hormigón armado para repartir los esfuerzos transmitidos por la cubierta y completar la cubrición con faldones sobre doble tablero de rasilla, capa de compresión ligeramente armada y limas de zinc²¹. Sin embargo, no menciona el tipo de estructura de soporte a ejecutar, ni justifica el cambio de la armadura de cerchas de madera proyectadas en 1950 por la estructura de hormigón armado finalmente ejecutada en la cabecera. En la nave, esa estructura de cerchas de madera se acabó sustituyendo por tabiques palomeros de ladrillo hueco con un arco de paso y viguetas metálicas²². La intervención con hormigón armado ha sido debatida con motivo de la introducción de materiales nuevos en fábricas históricas, y su diferencia de comportamiento con los materiales tradicionales, lo que conlleva la posibilidad de generar serios problemas estructurales a medio plazo²³. Otros estudios contemplan esas técnicas junto con otras compatibles estructuralmente²⁴.

Los proyectos sobre la cubrición de la Iglesia de Santiago ofrecen actualizaciones periódicas a lo largo de más de treinta años por tres ministerios: Educación, Cultura y Obras Públicas²⁵. En la colección de fotografías que acompañan a estos proyectos se advierten actuaciones en la cubierta de la cabecera (Figura 8) de inicios de los años ochenta: entre ellas destaca el retejado completo que aparece más ordenado y con la línea de cumbrera que sustituye las

21 GONZÁLEZ VALCÁRCEL, J. M., “Proyecto de obras de conservación en la Iglesia de Santiago Cáceres”. Ministerio de Educación. Madrid. Archivo General de la Administración, 1965.

22 SAUMELL LLADÓ, J., PIZARRO POLO, A., HATKE, T., “Análisis gráfico de rehabilitación de cubierta del siglo XVI de la Iglesia de Santiago en Cáceres”, EGE - Revista de Expresión Gráfica en la Edificación, Nº 18, 2023, pp. 65-79 [Consulta 30/8/2025] <https://polipapers.upv.es/index.php/ege/article/view/19750>.

23 ESPONDA CASCAJARES, M., Evolución de los criterios de intervención con hormigón armado en la restauración de edificios históricos en España y en México. Tesis inédita. Dirigida por José Luis González Moreno-Navarro. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña UPC 2004; TEIXIDÓ DOMÍNGUEZ, M. J. 2014. “Conservación, intervenciones y practica restauradora en el centro histórico de Cáceres”. Tesis Doctoral. Cáceres, Universidad de Extremadura, 2014.

24 ROSADO FEITO, J. I., *Metodología de restauración de cubiertas en el patrimonio arquitectónico de Extremadura*. Cáceres. Universidad de Extremadura. Inédito. Tesis doctoral. <http://dehesa.unex.es/handle/10662/6439>, 2017.

25 CABALLERO UNGRÍA, V., “Expediente relativo a obras a realizar por la Dirección General de Arquitectura en Iglesia de Santiago en Cáceres”. Ministerio de Cultura. Madrid. Archivo General de la Administración, 1977; CABALLERO UNGRÍA, V., “Proyecto de Restauración en la Iglesia de Santiago”, Ministerio de Obras Públicas: Dirección General de Arquitectura de Madrid. Archivo General de la Administración 1980; CABALLERO UNGRÍA, V., “Proyecto de restauración de la torre y obras complementarias de la Iglesia de Santiago”. Ministerio de Obras Públicas: Dirección General de Arquitectura. Madrid. Archivo General de la Administración 1982; CABALLERO UNGRÍA, V., “Modificado al Proyecto de Restauración de la Iglesia de Santiago”, Ministerio de Obras Públicas: Dirección General de Arquitectura. Madrid. Archivo General de la Administración, 1983.

tejas alineadas por ladrillos colocados a tizón. Este acabado permite el tránsito en tareas de mantenimiento (Figura 9), lo que ha acabado formalizándose en una línea de vida que facilita la seguridad en las labores de mantenimiento y reparación²⁶.



Fig. 8. Cubierta de Santiago en 1977. Fuente: Caballero Ungría.



Fig. 9. Cubierta de Santiago c. 1980. Fuente: Caballero Ungría.

26 TESMA, *Instalación de sistema de seguridad con línea de vida en cubierta de la Iglesia de Santiago*, Cáceres, Aquaducto Prevención Integral, 2021.

Llegados a este punto, procede apuntar algunas aportaciones publicadas sobre la restauración de edificaciones históricas a lo largo del siglo XX que, de haber sido conocidas y manejadas por los arquitectos González Valcárcel y Caballero Ungría, podrían haber matizado las soluciones adoptadas. Por un lado, Heyman²⁷ expone en 1966 una teoría sobre las estructuras de fábrica que ha influido en la práctica profesional posterior. Por otra parte, años más tarde, a partir de 1982, en nuestro ámbito geográfico, Nuere²⁸ analiza, estudia y cataloga la armadura de armar española: sus estudios sirven de referencia para muchas intervenciones contemporáneas. En este contexto, es de destacar la tarea divulgadora de Mingo²⁹ con sus dibujos y explicaciones detalladas y sugerentes sobre la carpintería de armar. De la misma época, resulta también interesante el manual de Monjo y Maldonado³⁰ sobre intervención en estructuras arquitectónicas. Otros dos trabajos recientes publicados como tesis doctorales se apoyan en la expresión gráfica con incidencia en el entorno de Extremadura son: una sobre trazas y cantería en la obra de Gil de Hontañón³¹, mencionada al tratar de la bóveda de la cabecera; y otra sobre restauración de cubiertas de edificios análogos en Extremadura³². En este caso puede llamar la atención que se omita la Iglesia de Santiago de Cáceres, lo cual se explica por el material utilizado, procedente de archivos de la Junta de Extremadura, en el ámbito de sus competencias regionales, cuando las actuaciones sobre Santiago se estaban realizando desde Madrid.

3. EL TRAZADO GEOMÉTRICO

La representación gráfica desempeña un papel fundamental en la investigación arquitectónica al proporcionar una herramienta visual que permite comprender, analizar y transmitir las características espaciales y estructurales de los edificios históricos. Como vía de formación y educación en el patrimonio

27 HEYMAN, J. *El Esqueleto de Piedra: Mecánica de la Arquitectura de Fábrica*. Ed. Instituto Juan de Herrera y Ministerio de Fomento. Madrid. 1999 (1ª edición 1966).

28 NUERE MATAUCO, E. *La carpintería de armar española*. Ed. Munilla-Lería. Madrid. 2000.

29 MINGO, J DE. *Albanécar. Bitácora sobre la carpintería de lo blanco*. 2012 y siguientes. <https://www.albanecar.es/carpinteria-de-lo-blanco/> [Consulta: 17/01/2026].

30 MONJO CARRIÓ, J. y MALDONADO RAMOS, L. *Patología y técnicas de intervención en estructuras arquitectónicas*. Ed. Munilla-Lería. Madrid. 2001.

31 MORENO DOPAZO, P., *Trazas de monea y cortes de cantería en la obra de Rodrigo Gil de Hontañón*, Universidad Politécnica de Madrid, Tesis doctoral. 2017 [Consulta 30/8/2025], <https://oa.upm.es/47798/>, p. 204.

32 ROSADO FEITO, J. I., *Metodología de restauración de cubiertas en el patrimonio arquitectónico de Extremadura*. Cáceres. Universidad de Extremadura. Inédito. Tesis doctoral. <http://dehesa.unex.es/handle/10662/6439>, 2017

cultural resulta imprescindible un enfoque interdisciplinar y un uso de metodologías y técnicas adecuadas, recomendadas por los responsables de patrimonio, como quedó patente en la Carta de Cracovia³³. El registro gráfico —ya sea a través de planos, secciones, modelos tridimensionales, visualizaciones digitales o fotografías— proporciona una forma de documentar y analizar la arquitectura. La metodología expuesta en este trabajo mediante el uso instrumentos de medición directa y levantamiento digital (láser) permite que investigadores y conservadores examinen detalladamente la evolución del edificio a lo largo del tiempo.

En el estudio de la Iglesia de Santiago de Cáceres, nos encontramos con un desafío considerable en cuanto a las formas de representación gráfica disponibles. Actualmente la documentación conocida se limita en gran medida a fotografías y algunos planos generales contemporáneos, lo que puede resultar insuficiente para capturar la complejidad y el detalle de los elementos como el extradós de la bóveda de la cabecera, objeto de este trabajo. Las fotografías proporcionan una valiosa visión general de la arquitectura, permitiendo apreciar la forma y la composición de las bóvedas. Sin embargo, estas imágenes pueden carecer de la precisión y el detalle necesario para un análisis exhaustivo de la estructura y ornamentación, especialmente cuando se trata de detalles menores de geometría compleja. Con más motivo si esos detalles permanecen ocultos a la vista, al tratarse de estructuras interiores, necesarias y encubiertas, como ocurre con los órganos del cuerpo humano. Por otro lado, los planos arquitectónicos habituales ofrecen una representación bidimensional de la distribución espacial de la iglesia, incluyendo la disposición de las bóvedas y otros elementos estructurales. Si bien estos planos son útiles para entender la configuración general del edificio, pueden no ser suficientes para capturar la complejidad de las bóvedas y su trazado. Contamos con frecuencia con perspectivas que permiten dar una idea de la visión de conjunto, sin necesidad de formación especializada en dibujo técnico o académico. Para abordar este desafío es necesario desarrollar y aplicar metodologías de representación gráfica avanzadas y precisas, que permitan una documentación detallada y completa de la arquitectura histórica

Para facilitar el acercamiento al lugar —entendido como un complejo construido de relaciones y diálogo entre macizos y huecos, edificios y espacios libres— suelen plantearse dos tipos de documentos: los planos de situación, a escala de barrio, con referencia a puntos localizables y orientados respecto al norte geográfico; y los planos de emplazamiento, que detallan las calles

33 CONFERENCIA INTERNACIONAL SOBRE CONSERVACIÓN, *Carta de Cracovia 2000*, Versión española del Instituto Español de Arquitectura. Universidad de Valladolid, art. 13.

inmediatas, las alineaciones, los retranqueos, los espacios libres y las plazas que envuelven el edificio. En obras de rehabilitación, resulta perceptivo incluir los planos del estado previo a la intervención³⁴, de modo que se puedan advertir los cambios tanto en la actuación concreta como en sus relaciones visuales con el entorno. En el marco del estudio de la iglesia de Santiago los planos urbanos históricos, proporcionan una valiosa perspectiva sobre la configuración urbana del entorno a lo largo de la historia³⁵. Sin embargo, aunque ofrecen una visión interesante del desarrollo urbano, su utilidad para comprender la arquitectura interna y estructural de la iglesia es limitada.

El levantamiento arquitectónico resulta fundamental en la documentación y comprensión del patrimonio. En este caso específico de la Iglesia de Santiago, durante el trabajo de campo, se ha llevado a cabo una tarea de dibujo a mano alzada de la zona a levantar mediante lápiz y papel, aprovechando los trazados gráficos disponibles³⁶, actualizados en diversos momentos³⁷, además de completar la información con fotografías para proporcionar una representación visual adicional de la estructura arquitectónica. Una vez ultimada la tarea de dibujo a mano alzada mediante croquis *in situ*, se han tomado medidas con distanciómetro láser apoyado en un nivel láser para controlar la planeidad tanto en el trazado de las secciones como en el de las plantas. Se empleó un distanciómetro láser *Disto Leica 5910*, para tomar mediciones precisas de las dimensiones y características de la estructura. Este dispositivo utiliza tecnología láser para calcular distancias con gran exactitud, lo que permite una recopilación de datos rápida y eficiente, por grupos de medidas exportables a AutoCAD para su tratamiento gráfico. En primer lugar, se procedió a la toma de niveles en el perímetro de la zona de la cabecera para obtener todos los puntos a la misma altura de referencia, mediante un nivel láser *Leica Lino L2P5*. La nivelación del distanciómetro, para obtener una familia de puntos coplanarios exportable a un plano en dos dimensiones, se llevó a cabo mediante el nivel de burbuja del trípode, además de la calibración del dispositivo interno para asegurar que los

34 GOBIERNO DE ESPAÑA, Código Técnico de la Edificación, 2006, <https://www.codigotecnico.org/>, Parte 1, Anejo I, Planos. [Consulta: 29/08/2025]

35 SAUMELL LLADÓ, J., LAURIA, A., “Un pasaje olvidado en la ciudad monumental de Cáceres. La conexión de Tenerías a Caleros”, *NORBA. Revista de Arte*, Vol. XLII (2022), pp. 405-426.

36 PIZARRO POLO, J. A., “Levantamiento de la Iglesia de Santiago”. Proyecto Fin de Carrera. Cáceres, Universidad de Extremadura. Inédito, 1997.

37 MARRA RECUERO, A.M., “Levantamiento Arquitectónico de la bóveda del crucero de la iglesia de Santiago en Cáceres. Empleo de la Metodología P.A.D. (Planimetría Axial Digitalizada)”. Trabajo en Máster de Investigación. Tutor: Juan Saumell. Cáceres. Universidad de Extremadura. Inédito, 2017; ÁLVAREZ ROJAS, M.S., Análisis Estructural en Bóveda Central. Iglesia de Santiago. Cáceres. Cáceres. Trabajo en Máster de Investigación. Tutor: Juan Saumell. Universidad de Extremadura. Inédito, 2017.

puntos de referencia estuvieran alineados. Este proceso es fundamental para obtener mediciones precisas y coherentes, especialmente en áreas donde la superficie no es completamente plana. El trípode se colocó estratégicamente en puntos estables alrededor del área de estudio, de modo que hubiera enlace visual entre las distintas estaciones para completar familias de puntos relacionados. (Figura 10).



Figura 10. Posicionamiento estratégico del trípode en la toma de datos para el levantamiento de la estructura de la cabecera. Fuente: Elaboración propia ,2024.

Una vez completada la nivelación, se procede a la toma de datos con el distanciómetro láser. El operador orienta el rayo hacia el punto de interés en la estructura y activa el dispositivo para emitir un pulso láser. (Figura 11). El distanciómetro calcula la distancia entre el dispositivo y el punto de interés, proporcionando mediciones precisas, además de ofrecer ángulos, fotografías y colecciones de puntos coplanarios. La toma de medidas se organiza por colecciones de puntos que permiten su composición apoyados en referencias comunes entre las distintas tomas.

Durante todo el proceso, se lleva un registro detallado de las mediciones realizadas, incluyendo la ubicación de cada punto medido, con la ayuda complementaria de fotografías. Una vez completada la toma de datos con el *Disto*, se procede a la descarga y montaje del plano en soporte digital CAD. En el proceso de montaje del plano CAD, los puntos de referencia actúan como piezas claves de un rompecabezas —nodos conectores—. Estos puntos pueden ser esquinas o cambios de materiales de elementos arquitectónicos. Durante el

levantamiento se identifican y registran cuidadosamente estos puntos, fundamentales para establecer la estructura y la escala del plano. Una vez registrados e identificados, se procede a conectarlos entre sí para formar las líneas que representan las aristas de las estructuras en el plano. Es decir, unimos las piezas claves en un rompecabezas para mostrar una imagen completa.



Fig. 11. Activación de pulso láser para mediciones con Disto. Fuente: Elaboración propia, 2024.

Además de trazar las aristas principales que definen la estructura básica, es importante agregar detalles adicionales que enriquezcan la representación, tales como curvas de nivel, sombreados o cualquier característica arquitectónica distintiva. A medida que se avanza en el proceso de trazado, es fundamental realizar comprobaciones regulares para garantizar la coherencia y la precisión del plano en CAD. Esto implica comparar el plano trazado con fotografías y croquis realizados, con el objetivo de asegurar que la representación refleje de la forma precisa la realidad observada en el sitio.

Los resultados de este estudio se resumen en una planta actualizada del espacio bajocubierto, dos secciones transversales y una sección longitudinal, lo que proporciona una mejor comprensión de la arquitectura de la Iglesia de Santiago. Para el trazado gráfico de las secciones, hemos utilizado una toma previa de datos mediante escáner láser del espacio interior del templo, por debajo del espacio bajocubierto³⁸. Esta información corresponde al techo de la cabecera, es decir, al intradós de la bóveda cuyo extradós estamos representando. Para medir y

38 ORTIZ CODER, P., CABECERA SORIANO, R., "Levantamiento tridimensional en malla y nube de puntos mediante videogrametría desarrollada con tecnología propiedad de la compañía 2freedom, S.L. junio de 2022". Trabajo experimental. Mérida. Inédito. 2022.

representar el paquete constructivo de la cubierta y su grosor hemos acudido a los huecos practicados, y conservados en la actualidad, en la misma cubierta con fines de mantenimiento y posiblemente con un sentido litúrgico —perdido en la actualidad— relacionado con el velatorio de imágenes en Cuaresma.

En la representación de la planta (Figura 12) las ondulaciones del suelo (extradós de la bóveda de la capilla mayor) trazadas mediante curvas de nivel en línea fina, revelan las características topográficas del techo (intradós de la bóveda de la capilla mayor) y su impacto en la estructura del espacio bajocubierta, añadiendo una capa de detalle fundamental a la representación, peculiar por su irregularidad geométrica, fruto del relleno y acumulación de materiales en una parte que permanece oculta a la vista.

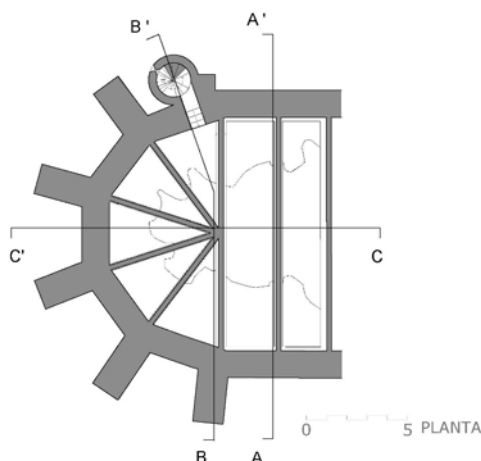


Figura. 12. Planta y topografía de la bóveda de la cabecera de la iglesia de Santiago. La línea ondulada representa un nivel horizontal mostrando la irregularidad volumétrica del suelo.

Fuente: Elaboración propia, 2024.

La primera sección transversal A-A' (Figura 14) se ha realizado sobre la bóveda cuadrangular de la cabecera hacia la nave, a continuación del tramo poligonal de la capilla mayor, utilizando la nube de puntos en tres dimensiones del intradós de la bóveda³⁹ (Figura 13) que añade precisión a la visualización. Dado que esta nube de puntos resulta incomprensible sin un tratamiento previo, se muestra una proyección animada de la misma sobre un plano horizontal para que se pueda relacionar con la geometría de la cabecera. Para obtener las

39 *Ibidem*.

secciones se trabaja sobre las tres dimensiones seleccionando rebanadas o colecciones de puntos situados en los planos definidos para permitir el trazado del intradós de la bóveda y relacionar ese trazado con el del extradós realizado a partir de puntos notables. Esta representación revela la estructura interna de la bóveda y su disposición geométrica.

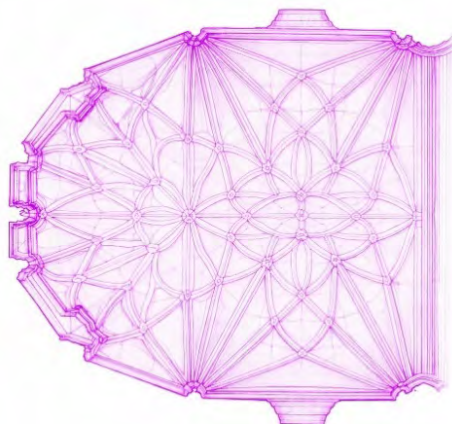


Fig. 13. Captura de nube de puntos de la bóveda de la cabecera, debajo del tramo de cubierta representado en la Figura 12. Fuente: Ortiz y Cabecera 2022

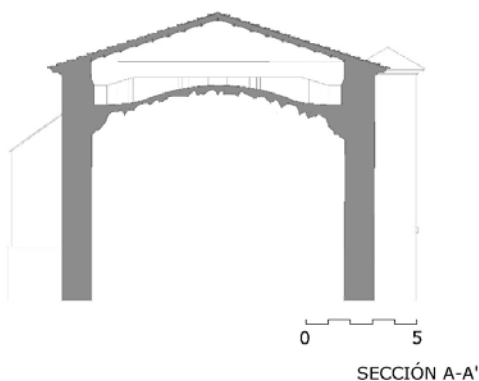


Fig. 14. Sección A-A' transversal de la bóveda cuadrangular junto a la clave de la cabecera de Santiago. Fuente: Elaboración propia, 2024.

La segunda sección transversal B-B' (Figura 15) pasa por el centro de la cabecera poligonal, con un quiebro (representado en la Figura 12) para representar la conexión con la escalera helicoidal de acceso al espacio bajocubierto. Esta área no

solo refleja un cambio en la geometría de la estructura, sino que la presencia de la escalera lateral —analizada previamente⁴⁰— acentúa la función práctica la escalera y su entorno inmediato, facilitando el acceso entre diferentes niveles.

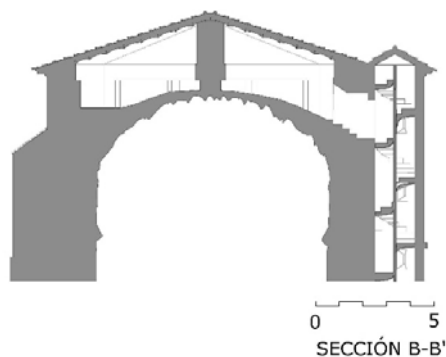


Fig. 15. Sección B-B' transversal junto a la clave del arco que separa la bóveda cuadrangular y la bóveda poligonal. Fuente: Elaboración propia, 2024.

La sección longitudinal (Figura 16) abarca la estructura trazada junto a las claves alineadas paralelas a los muros laterales que sostienen bóveda de la cabecera. En ella se muestra claramente como la bóveda crea una prominencia en el extradós, en el espacio bajocubierto.

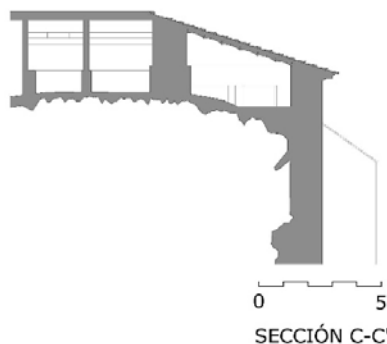


Figura 16. Sección C-C' longitudinal junto a las claves que sostienen la bóveda de la Cabecera de Santiago iglesia de Santiago. Fuente: Elaboración propia, 2024.

40 MARÍN MIRANDA, M. J., CHORRO DOMÍNGUEZ, F.J., ROMERO CASADO, A., SAUMELL LLADÓ, J., ‘‘Metodología para el levantamiento gráfico mediante distanciómetro láser. La escalera helicoidal de la Iglesia de Santiago de Cáceres’’. XVI Congreso Internacional de Expresión gráfica aplicada a Edificación. APEGA 2023 Cuenca. Universidad Castilla la Mancha, 2023.

4. CONCLUSIONES

A pesar de los avances tecnológicos y la precisión que ofrece el distanciómetro láser en el levantamiento métrico del espacio de bajocubierta en la Iglesia de Santiago es importante reconocer las limitaciones inherentes a esta técnica y considerar posibles mejoras para obtener mediciones más precisas y completas. Asimismo, conviene prestar especial atención a la calibración y el mantenimiento adecuado de los equipos para minimizar el error humano y garantizar la precisión del levantamiento.

Sin embargo, esta metodología se valora como un primer paso de acercamiento, equivalente a un croquis con mayor precisión dimensional que el trazado a mano alzada. Su utilidad es evidente en espacios restringidos y de acceso limitado, donde el manejo de instrumentación compleja se ve dificultado por la angostura del lugar —espacio limitado— y la densidad de elementos estructurales. Este condicionante volumétrico de geometría compleja obstaculiza la captura de medidas, especialmente en rincones estrechos o áreas donde la visibilidad y el alcance del distanciómetro se ven comprometidos. Además, elementos arquitectónicos como vigas o contrafuertes generan interferencias que afectan la toma de datos. Para abordar estas limitaciones y mejorar la calidad de las mediciones en la zona, se completará el escaneado láser 3D en una segunda fase del trabajo. Esta tecnología permite obtener una nube de puntos masiva que resuelva las oclusiones y la complejidad geométrica del conjunto.

Este estudio proporciona una visión detallada del proceso de levantamiento arquitectónico del espacio bajocubierta de la cabecera de la Iglesia de Santiago, gracias a la tecnología láser directa, las técnicas de dibujo y la fotografía. La combinación de métodos directos combinados de levantamiento ha permitido capturar con precisión las dimensiones y características arquitectónicas de la cabecera y comprender las intervenciones realizadas a lo largo de los años.

Los resultados obtenidos, respaldados por los datos recopilados, han revelado la gran complejidad de la geometría de la Iglesia de Santiago. Estos resultados no solo enriquecen el conocimiento sobre el patrimonio arquitectónico de este monumento singular, sino que también tienen implicaciones prácticas para su conservación y preservación a largo plazo. El enfoque interdisciplinar entre la Historia del Arte y la Arquitectura permite un enriquecimiento mutuo, favoreciendo una comprensión integral de los recursos utilizados.

AGRADECIMIENTOS

Esta publicación ha sido cofinanciada al 85% por la Unión Europea, Fondo Europeo de Desarrollo Regional, y la Junta de Extremadura. Autoridad de Gestión: Ministerio de Hacienda, Ayuda GR24120 al Grupo TPR013 de Investigación de Construcciones Arquitectónicas de la Universidad de Extremadura. Asimismo, se agradece a la entidad propietaria del inmueble, la Parroquia de Santiago de Cáceres, las facilidades ofrecidas para el desarrollo del trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ ROJAS, M.S., *Análisis Estructural en Bóveda Central. Iglesia de Santiago. Cáceres*. Cáceres. Trabajo en Máster de Investigación. Tutor: Juan Saumell. Universidad de Extremadura. Inédito, 2017.
- CABALLERO UNGRÍA, V., *Expediente relativo a obras a realizar por la Dirección General de Arquitectura en Iglesia de Santiago en Cáceres*. Ministerio de Cultura. Madrid. Archivo General de la Administración, 1977
- CABALLERO UNGRÍA, V., *Proyecto de Restauración en la Iglesia de Santiago*, Ministerio de Obras Públicas: Dirección General de Arquitectura de Madrid. Archivo General de la Administración 1980.
- CABALLERO UNGRÍA, V., *Proyecto de restauración de la torre y obras complementarias de la Iglesia de Santiago*. Ministerio de Obras Públicas: Dirección General de Arquitectura. Madrid. Archivo General de la Administración 1982.
- CABALLERO UNGRÍA, V., *Modificado al Proyecto de Restauración de la Iglesia de Santiago*, Ministerio de Obras Públicas: Dirección General de Arquitectura. Madrid. Archivo General de la Administración, 1983.
- CONFERENCIA INTERNACIONAL SOBRE CONSERVACIÓN, *Carta de Cracovia 2000*, Versión española del Instituto Español de Arquitectura. Universidad de Valladolid. 2000.
- CRUZ FRANCO, P., *Tomas exteriores con escáner de la Iglesia de Santiago de Cáceres*. Inédito. 2022.
- ESPONDA CASCAJARES, M., *Evolución de los criterios de intervención con hormigón armado en la restauración de edificios históricos en España y en México*. Tesis inédita. Dirigida por José Luis González Moreno-Navarro. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña UPC 2004. <https://upcommons.upc.edu/entities/publication/6e2f9269-f4f2-46dd-9160-e2e3021464c1>.

- FERNÁNDEZ MUÑOZ, Y.; HIPÓLITO OJALVO, F., “Las obras de restauración de la Iglesia de Cáceres en los años 50.”. *NORBA, Revista de Arte*. Vol. XXXII-XXXIII, 2013, pp. 193-213.
- FUNDACIÓN INSTITUTO AMATLLER DE ARTE HISPÁNICO, Archivo Mas, G/20657 y G/20659, 1950.
- GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., *Los monumentos religiosos de Cáceres, ciudad patrimonio de la humanidad*, Cáceres, Ayuntamiento de Cáceres, 2005.
- GOBIERNO DE ESPAÑA, *Código Técnico de la Edificación*, 2006, <https://www.codigotecnico.org/>. [Consulta: 29/08/2025].
- GONZÁLEZ VALCÁRCEL, J. M., *Informe*. Madrid: Archivo General de la Administración. MCU, AGA, IDD (03) 115.000 caja 65/00199, 1949.
- GONZÁLEZ VALCÁRCEL, J. M., *Proyecto de reparación de cubiertas en la Iglesia de Santiago*. Ministerio de Educación. Madrid. Archivo General de la Administración, 1950.
- GONZÁLEZ VALCÁRCEL, J. M., *Proyecto de obras de conservación en la Iglesia de S. María. Cáceres*. Ministerio de Educación. Madrid. Archivo General de la Administración, 1950.
- GONZÁLEZ VALCÁRCEL, J. M., *Proyecto de obras de conservación en la Iglesia de Santiago Cáceres*. Ministerio de Educación. Madrid. Archivo General de la Administración, 1965.
- GONZÁLEZ VALCÁRCEL, J. M., “Treinta años de restauración monumental en Cáceres”. *Castillos de España: publicación de la Asociación Española de Amigos de los castillos* nº 67 ISSN 008-7505, 1969, pp. 391-408.
- HEYMAN, J. *El Esqueleto de Piedra: Mecánica de la Arquitectura de Fábrica*. Ed. Instituto Juan de Herrera y Ministerio de Fomento. Madrid. 1999.
- MARÍN MIRANDA, M. J., CHORRO DOMÍNGUEZ, F.J., ROMERO CASADO, A., SAUMELL LLADÓ, J., “Metodología para el levantamiento gráfico mediante distanciómetro láser. La escalera helicoidal de la Iglesia de Santiago de Cáceres.” *XVI Congreso Internacional de Expresión gráfica aplicada a Edificación. APEGA 2023 Cuenca*. Universidad Castilla la Mancha, 2023.
- MARRA RECUERO, A.M., *Levantamiento Arquitectónico de la bóveda del crucero de la iglesia de Santiago en Cáceres. Empleo de la Metodología P.A.D. (Planimetría Axial Digitalizada)*. Trabajo en Máster de Investigación. Tutor: Juan Saumell. Cáceres. Universidad de Extremadura. Inédito, 2017.
- MINGO, J DE., *Albanécar. Bitácora sobre la carpintería de lo blanco*. 2012 y siguientes. <https://www.albanecar.es/carpinteria-de-lo-blanco/> [Consulta: 17/01/2026].

- MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL, *Decreto de 21 de enero de 1949 por el que se declara Conjunto Monumental el que se indica, de la ciudad de Cáceres*. Madrid: BOE Número 33 del 2 de febrero de 1949, p. 560.
- MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, M. P., *La restauración monumental durante la posguerra en Extremadura y la Dirección General de Bellas Artes 1940-1958*. Cáceres, Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones. ISBN: 978-84-7723-953-6, 2011.
- MORENO DOPAZO, P., *Trazas de monte y cortes de cantería en la obra de Rodrigo Gil de Hontañón*, Universidad Politécnica de Madrid, Tesis doctoral. 2017. <https://oa.upm.es/47798/>. [Consulta 30/8/2025]
- MUÑOZ DE SAN PEDRO, M., *Carta de 7 de enero de 1949 dirigida al Director General de Bellas Artes*, Madrid. Archivo General de la Administración, MCU, AGA, IDD (03) 115.000 caja 65/00199, 1949.
- NUERE MATAUCO, E., *La carpintería de armar española*. Ed. Munilla-Lería. Madrid. 2000.
- ORTIZ CODER, P., CABECERA SORIANO, R., 2022. *Levantamiento tridimensional en malla y nube de puntos mediante videogrametría desarrollada con tecnología propiedad de la compañía 2freedom, S.L. junio de 2022*. Trabajo experimental. Mérida. Inédito. 2022.
- PALACIOS GONZALO, J. C., MORENO DOPAZO, P., “La construcción de la bóveda de crucería por Rodrigo Gil”. *IX Congreso Nacional y I Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la construcción*, 13-17 octubre 2015. ISBN 978-84-9728-547-6. 2015, pp. 1269-1278.
- PIZARRO POLO, J. A.; *Levantamiento de la Iglesia de Santiago*. Proyecto Fin de Carrera. Cáceres, Universidad de Extremadura. Inédito, 1997.
- RAMOS RUBIO, J. A., *La iglesia parroquial de Santiago de los Caballeros. Historia y patrimonio artístico. Los hermanos de Cáceres*, Cáceres, Círculo Empresarial Cacereño, 2024.
- ROSADO FEITO, J. I., *Metodología de restauración de cubiertas en el patrimonio arquitectónico de Extremadura*. Cáceres. Universidad de Extremadura. Inédito. Tesis doctoral: <http://dehesa.unex.es/handle/10662/6439>, 2017.
- SAUMELL LLADÓ, J., LAURIA, A., “Un pasaje olvidado en la ciudad monumental de Cáceres. La conexión de Tenerías a Caleros”, *NORBA. Revista de Arte*, Vol. XLII (2022), pp. 405-426.
- SAUMELL LLADÓ, J., VIOLA NEVADO, M., “La iglesia de Santiago en Cáceres. Segunda fase Constructiva”, En *Tendencias y directrices para proyectos de restauración y propuestas de conservación sostenible también mediante la aplicación de nuevas tecnologías*, Madrid, Dykinson, 2023, pp 82-93.

- SAUMELL LLADÓ, J., PIZARRO POLO, A., HATKE, T., “Análisis gráfico de rehabilitación de cubierta del siglo XVI de la Iglesia de Santiago en Cáceres”, *EGE - Revista de Expresión Gráfica en la Edificación*, N° 18, 2023, pp. 65-79 [Consulta 30/8/2025] <https://polipapers.upv.es/index.php/ege/article/view/19750>.
- TESMA, *Instalación de sistema de seguridad con línea de vida en cubierta de la Iglesia de Santiago*, Cáceres, Aquaducto Prevención Integral, 2021.
- TEIXIDÓ DOMÍNGUEZ, M. J., *Conservación, intervenciones y practica restauradora en el centro histórico de Cáceres*. Tesis Doctoral. Cáceres, Universidad de Extremadura, 2014. <https://dehesa.unex.es/entities/publication/45b3de3f-f06d-4564-bd4e-a3574e576351>.
- VIOLA NEVADO, M., *Estaciones Santiago vista*. Inédito. 2024.

Juan Saumell Lladó

Universidad de Extremadura
<https://orcid.org/0000-0002-8267-8274>
jsaulla@unex.es

Lucas Pérez Monge

Máster en Investigación en Ingeniería y Arquitectura
Universidad de Extremadura
<https://orcid.org/0009-0005-2073-6968>
lperezmo@alumnos.unex.es

NOTA DE VARIA



EUSEBIO SEMPERE EN PARÍS (1949-1960)

EUSEBIO SEMPERE IN PARIS (1949-1960)

JUAN AGUSTÍN MANCEBO ROCA
Universidad de Castilla-La Mancha

Recibido: 18/12/2025 / Aceptado: 18/09/2025

RESUMEN

La exposición *Sempere en París* redescubre un periodo creativo esencial de la figura del artista alicantino, cuya obra parisina establece el nexo argumental con su época de madurez. Este trabajo traza un recorrido en la obra del creador colivenco a partir de su decisiva estadía parisina en la que conocerá el legado de los grandes maestros de la vanguardia, encontrará un lenguaje plástico propio y establecerá el proceso litográfico como una de las técnicas esenciales del resto de su carrera. El contacto con el núcleo del sistema de arte francés su obra y los doce años que pasó en la capital francesa son esenciales para comprender la totalidad de su obra más allá de cualquier interpretación reduccionista o sesgada.

Palabras clave: Sempere, París, pintura, geometría, serigrafía.

ABSTRACT

The exhibition *Sempere in París* rediscovers an essential creative period in the figure of the artist from Alicante, whose Parisian work establishes the argumentative link with his period of maturity. This work traces a journey through the work of the artist from his decisive stay in Paris, during which he became acquainted with the legacy of the great masters of the avant-garde, found his own artistic language and established the lithographic process as one of the essential techniques of the rest of his career. His contact with the core of the French art system, his work and the twelve years he spent in the French capital are essential to understanding the totality of his oeuvre beyond any reductionist or biased interpretation.

Keywords: Sempere, Paris, painting, geometry, serigraphy.

1. CONTEXTO Y ENTORNO

Sempere à París es una propuesta expositiva que se enmarca en las actividades conmemorativas del centenario de Eusebio Sempere (Onil, Alicante, 1923-1985). La muestra surge como un proyecto de colaboración entre el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) y el Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MACA), que se ha celebrado en el IVAM Centro Julio González entre el 14 de marzo y el 9 de junio de 2024. La obra de Sempere ha tenido habitualmente una presencia destacada en el museo valenciano. A finales de 2018 el IVAM CADA Alcoy exhibió *Eusebio Sempere*, organizada por el Reina Sofía y comisariada por Manuel Borja-Villel, Carmen Fernández Aparicio y Belén Díaz de Rábago y, algo más lejana en el tiempo, *Eusebio Sempere. Una antología 1953-1981*, que comisarió Pablo Ramírez en 1998. *Sempere à París* muestra obras clave del periodo parisino que han convertido a Eusebio Sempere en una figura esencial del arte español de la segunda mitad del siglo XX.

Comisariada por Rosa Castells, conservadora y responsable de las colecciones del MACA y encargada del Año Sempere (2023), la muestra presenta sesenta obras –de las que algunas se exponen por primera vez–, y setenta documentos inéditos. El artista colivenco residió en París doce años, entre 1949 y 1960, una experiencia de aprendizaje que osciló entre la formación, el descubrimiento, la creación y la consolidación de su lenguaje plástico, por un lado, pero también estuvo teñida de amargura por otro, puesto que el artista recordaría con resentimiento los difíciles años en la capital francesa debido a su desempeño en trabajos extenuantes y a las dificultades económicas. De este modo, en

1954 le escribió a Alfons Roig (1903-1987): “París me parece una selva en la que el hombre vive en estado primitivo. Todo se presenta con absoluta desnudez y a mí me hiere porque soy incapaz de comprender y aceptar las cosas materiales [...] Me da miedo pensar que existo”¹.

Eusebio Sempere se formó desde 1941 en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia y concluyó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos cuyos docentes recelaban de cualquier manifestación relacionada con lo contemporáneo y que tenían el sorollismo como modelo a seguir², algo a lo que se opuso Sempere radicalmente como ha señalado Pablo Ramírez³. Estas experiencias le harían desconfiar de los sistemas de formación artística: “sería muy interesante –confesaba en 1958– quemar a todos los profesores y escuelas de bellas artes”⁴.

La primera intentona de afincarse en la capital francesa la hizo en verano de 1948⁵, pero Sempere tuvo que esperar a 1949 cuando junto al escultor cullelense Álvaro Tur se trasladó a la capital francesa gracias a una beca de tres mil pesetas para ampliar estudios en el extranjero concedida por el Sindicato Español Universitario (SEU) de Valencia. Pese a que la ayuda estaba destinada a la Academia de España en Roma, Sempere cambió el destino por París, una ciudad en la que el sistema artístico era más dinámico que en Italia. En la capital francesa se encontraban todavía grandes figuras de la vanguardia y sus herederos ocupándose de su legado, además de jóvenes artistas españoles vinculados al informalismo. Instalado durante algunas temporadas en el Colegio de España en la Ciudad Universitaria, conoce entre otros a Eduardo Chillida (1924-2002), Pablo Palazuelo (1915-2007) y Lucio Muñoz (1929-1998). Del escultor vasco destaca su apertura y afabilidad, todo lo contrario que Palazuelo, a quien definió como “otro caballero de la soledad”⁶, cuyo carácter reservado rechaza el contacto en su estudio⁷.

Gracias al sacerdote y conocedor de las tendencias artísticas contemporáneas Alfons Roig, docente en Bellas Artes en Valencia, Sempere establece en

1 SUÁREZ, O., “Eusebio Sempere y Loló Soldevilla: Audacias y afectos en París”, en VV.AA., *Sempere. De París a Madrid, 1950-1965*. Madrid, Galería Guillermo de Osmá, 2023, p. 15.

2 CASTELLS GÓNZALEZ, R. M., “VV. AA., *Sempere à Paris*”, València, IVAM, 2024, p. 48.

3 RAMÍREZ, P., “Valencia: los años de formación”, en RAMÍREZ, P. (ed.), *Eusebio Sempere. Una antología 1953-1961*. Valencia, IVAM, 1998, p. 17.

4 DE LA TORRE, A., “Eusebio Sempere. Otro caballero de la soledad. [Y vuelta al París de los cincuenta]”, en VV.AA., *Sempere. De París a Madrid, 1950-1965*. Madrid, Galería Guillermo de Osmá, 2023, p. 26.

5 SUÁREZ, O., “Eusebio Sempere y Loló Soldevilla...”, *op. cit.* p. 7.

6 DE LA TORRE, A., “Eusebio Sempere. Otro caballero de la soledad...”, *op. cit.* p. 26.

7 TRAPIELLO, A., *Conversación con Eusebio Sempere*. Madrid, Rayuela, 1977, p. 31.

París una serie de relaciones con Nina Kandinsky (1899-1980), viuda de Vasili (1866-1944), Georges Braque (1882-1963), –al que conoció accidentalmente– y Julio González (1876-1942) a quien frecuentará por mediación de su hija, la pintora Roberta González (1900-1976). Sempere pudo observar in situ la obra de los postimpresionistas y de los creadores de las primeras vanguardias que había observado de pasada en malas reproducciones durante sus estudios en Valencia. De este modo conoce la obra de Gauguin (1848-1903), Van Gogh (1853-1890), Henri Matisse (1869-1954) y, sobre todo, la obra de Paul Klee (1879-1940), Piet Mondrian (1872-1944) y Kandinsky que se convertirían en sus grandes referentes. Como reconoce Sempere en el libro de Josep Meliá (Ediciones Polígrafa, 1976): “Klee fue mi primer descubrimiento; después me deslumbró Mondrian. Pero pienso que hasta 1953, cuando me sumergí en la obra de Kandinsky, no descubrí mi verdadero camino”⁸. La recepción de la obra de Klee queda patente en las acuarelas *Sin título* (1949) y *Paisaje de París con casas y árboles* (1950), mientras que la de Mondrian, sobre la que el pintor reconoce que descompuso sus esquemas⁹, se aprecia en una serie de trabajos sobre geometrías rítmicas que evolucionarán a otros planteamientos que transforman la recepción del pintor ruso como denotan las piezas *Sin título* (1954) y *Composición abstracta* (1954). Como reconocía Sempere lo complejo en esa época era absorber todas las tendencias modernas: “el gran problema que se planteaba al pintor español, como me ocurrió a mí al llegar a París, era el significado del arte contemporáneo [...] encontrarse de repente con un mundo inacabable, asimilar rápidamente todos los ismos”¹⁰.

En 1949, el pintor realizó la primera exposición de Arte Abstracto en la Galería Mateu de Valencia, que fue rechazada por crítica y público e incluso suscitó las críticas de sus compañeros de San Carlos. Como había señalado el galerista José Mateu en el texto de presentación: “para muchos esta exposición será de verdadero desconcierto”¹¹. Sempere la consideraría un fracaso y destruyó los trabajos. Sempere decidió autoexiliarse artísticamente en París¹². No volvería a exponer en Valencia hasta 1954.

8 VV.AA., “Eusebio Sempere. Proceso creativo. Iniciación (1950-1958)” [Consulta: 10/12/2025] <https://www.eusebio-sempere.com/proceso-creativo/iniciacion-1950-1958/la-geometria/>

9 RICO, P. J., “Eusebio Sempere (1923-1985)” en BONET, J. M.; RICO, P. J.; CASTELLS, R. M.; LAPEÑA, M. J., *Eusebio Sempere 1923-1985*, SEACEX, Madrid, 2003, p. 41.

10 MARTÍNEZ NAVARRO, S., “De la obstinación a la visión: Sempere en París”, en VV. AA., *Sempere à Paris*, València, IVAM, 2024, p. 26.

11 BONET, J. M., “Doce años en París”, en RAMÍREZ, P. (ed.), *Eusebio Sempere. Una antología 1953-1961*, Valencia, IVAM, 1998, p. 28

12 CASTELLS GONZÁLEZ, en VV. AA., “*Sempere à Paris...*”, *op. cit.* p. 50.



Figura 1: Eusebio Sempere. Ritmo lineal (Nº inv. 2.127), 1953. Colección Sempere. Museo de Arte. Contemporáneo de Alicante. MACA.

Gracias a su amistad con la cantante y actriz Raquel Meller (Francisca Romana Marqués López, 1888-1962), a la que había frecuentado y retratado en Valencia en 1947, conoció a Fredo Sidès, su primer marido, quien le presentó al pintor Auguste Herbin (1882-1960) que lo invitó a exponer en el Salon Réalités Nouvelles¹³. El Salon, creado en 1946 por Sonia Delaunay (1885-1979) y Nelly van Doesburg (1899-1975), le abrió las puertas a los cenáculos intelectuales de la capital francesa. Gracias a esa intermediación conoció a Hans Arp (1886-1966), Victor Vasarely (1906-1977), André Bloc (1896-1966) y Michel Seuphor (1901-1999). Del mismo modo, se relaciona con las tendencias abstractas de la Galería Denise René que constituían el referente internacional sobre la geometría y el cinetismo. Además de Vasarely y Arp, el artista entra en contacto con Jesús Rafael Soto (1923-2005), Yaacov Agam (n. 1928) y Nicholas Schöffer (1912-1992). Por medio de la pintora y escultora cubana Loló

13 RAMÍREZ, P., “Eusebio Sempere”, en VV.AA., Sempere. Obras en la Colección Municipal del Excmo. Ayuntamiento, Alicante, Bancaixa, 1998, p. 12.

Soldevilla (1901-1971), que en ese momento era agregada cultural en la embajada de su país, conoció a Wifredo Arcay (1925-1997) que lo inició en la serigrafía. Finalmente, a través de Arcay entró en contacto en 1958 con Abel Martín (1931-1993), que tendrá una importancia decisiva en la biografía del artista más allá de la estada parisina. Martín “no fue sólo la pareja que le acompañó hasta el final de sus días sino uno de los maestros de la serigrafía más exquisitos de la segunda mitad del siglo XX español”¹⁴. Abel Martín trabajaría en algunas de las series más conocidas de Sempere entre 1965 y 1988 e incluso llegó a terminar una carpeta póstuma del colívenco.

En los años parisinos, Sempere tuvo que aceptar trabajos de subsistencia que le permitieron pintar tras extenuantes jornadas de trabajo. Como relataba el artista: “Pintaba de noche en lo que yo denominaba experimentos. Es decir, no lo podía enseñar porque no eran cuadros para exponer. Llenaba superficies de papel negro con círculos distribuidos concéntricamente con un compás, en blanco o bien llenando estos las rayas paralelas unas simples, un triángulo y el cuadrado”¹⁵. En su plástica emerge un universo de abstracción geométrica en el que elabora, paralelamente a las tendencias dominantes, un lenguaje propio.

El artista alicantino desarrollará en París dos series de trabajos: los gouaches y las cajas de luz. Sempere realizó a partir de 1953 un centenar de gouaches, los llamados “gouaches de París” —de los que se exponen cincuenta y siete en esta muestra—, en los que equilibra la geometría en el espacio con intervenciones precisas auxiliado por instrumentos técnicos de dibujo. Los gouaches destacan por la sencillez de las figuras geométricas en cartulinas negras, aunque también las escoge en otros colores, que delinea con ayuda del compás y reglas, aplicando posteriormente el gouache con pincel y tiralíneas creando una especie de elementos en suspensión que constituyen el modelo que estructurará parte de sus descubrimientos futuros. Sempere, convencido de su importancia y para evitar su diáspora, los conservará siempre en su colección particular.

A partir de 1955 Eusebio Sempere construiría sus primeros relieves luminosos. Sempere quedó impactado con la muestra *Le mouvement*, que exhibía piezas de Duchamp, Cadler, Agam, Bury y Vasarely entre otros. Esta exposición, la primera del cinetismo propiamente dicho, le llevó a sus primeros relieves luminosos. El artista presentó el primero en el X Salón de *Realités*

14 SUÁREZ, O., “Eusebio Sempere y Loló Soldevilla...”, *op. cit.* p. 17.

15 SEMPERE, E., “Notas biográficas de Eusebio Sempere”, en RAMÍREZ, P. (ed.), *Eusebio Sempere. Una antología 1953-1961*. Valencia, IVAM, 1998, p. 284.

Nouvelles, una muestra referencial dentro de la genealogía del arte óptico. En la muestra presentó el *Manifiesto de la luz*, que había redactado junto a su compañera Loló Soldevilla, que provocó un sonado desencuentro con Victor Vasarely.



Figura. 2: Eusebio Sempere. *Relieve luminoso*, 1960. IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Generalitat./ Autor.

Los relieves son cajas recortadas con formas geométricas que cambian gracias a la iluminación eléctrica acentuando la luz y el movimiento donde Sempere combina el encendido y apagado sincronizado para crear efectos luminosos. Asimismo, en las cajas rompe el espacio para diseñar formas geométricas que se irán transformando en elementos de carácter biomorfo y en planos multiplicados cercanos al organicismo. Sempere completó una veintena de relieves que le supusieron un gran esfuerzo económico, de los que se presentan nueve de ellos en la muestra, enfatizando la importancia de uno de los primeros creadores que se sirvió de la luz eléctrica para su trabajo.

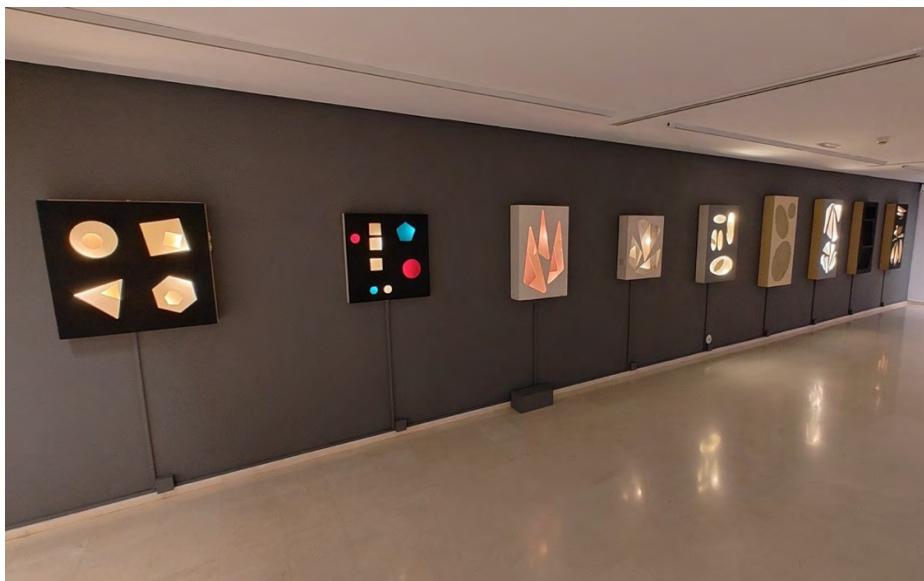


Figura. 3: Eusebio Sempere. Instalación de la muestra *Sempere en París* con los nueve relieves luminosos. / Autor.

Además de la exquisita selección de piezas, la muestra presenta recortes de prensa, textos del artista, fotografías, cartas, catálogos y otros materiales que nos ayudan a interpretar al Sempere parisino, pero, sobre todo, a percibir la intimidad del artista en su contexto personal y profesional. En cuanto a las epístolas, que transcriben sus inquietudes personales y artísticas, destacan las que se intercambió, entre otros, con Raquel Meller, Alfons Roig, Loló Soldevilla, Julio González y Vicente Aguilera Cerní (1920-2005).

Sempere en París redescubre un periodo creativo esencial de la figura del artista colivenco, cuya obra parisina establece el nexo argumental con su época

de madurez. Además de las actividades complementarias que se han realizado tales como la conferencia *Sempere. Tiempo de París: ir, venir, volver a ir* a cargo de la comisaria o *Sempere. Cía. Otra danza*, un espectáculo de danza contemporánea que investiga el movimiento, el dinamismo, la luz y la vibración de su obra, Rosa Castells y las instituciones museísticas han anunciado nuevas acciones expositivas entre las que se plantea una gran muestra y otras aproximaciones a una figura esencial, intensa e inagotable de las artes visuales de la segunda mitad del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- BONET, J. M., “Doce años en París”, en RAMÍREZ, P. (ed.), *Eusebio Sempere. Una antología 1953-1961*. Valencia, IVAM, 1998, pp. 25-35.
- BORJA-VILLEL, M., FERNÁNDEZ APARICIO, C.; DÍAZ DE RÁBAGO, B. (eds.), *Sempere*. Madrid, MNCARS, 2018.
- CASTELLS GONZÁLEZ, R. M., “Eusebio Sempere en París, 1948-1960”, en VV. AA., *Sempere à París*, València, IVAM, 2024, pp. 46-63.
- DE LA TORRE, A., “Eusebio Sempere. Otro caballero de la soledad. [Y vuelta al París de los cincuenta]”, en VV.AA., *Sempere. De París a Madrid, 1950-1965*. Madrid, Galería Guillermo de Osma, 2023, pp. 24-47.
- FORRIOLS GONZÁLEZ, R., *Eusebio Sempere. La obra gráfica, 1965-1985*. Tesis doctoral. València, UPV, 2003.
- MARTÍNEZ NAVARRO, S., “De la obstinación a la visión: Sempere en París”, en VV. AA., *Sempere à París*, València, IVAM, 2024, pp. 25-27.
- RAMÍREZ, P., “Valencia: los años de formación”, en RAMÍREZ, P. (ed.), *Eusebio Sempere. Una antología 1953-1961*. València, IVAM, 1998, pp. 13-23.
- RAMÍREZ, P., “Eusebio Sempere”, en VV.AA., *Sempere. Obras en la Colección Municipal del Excmo. Ayuntamiento de Alicante*, Alicante, Bancaixa, 1998, pp. 9-20.
- RICO, P. J., “Eusebio Sempere (1923-1985)” en BONET, J. M.; RICO, P. J.; CASTELLS, R. M.; LAPEÑA, M. J., *Eusebio Sempere 1923-1985*, SEACEX, Madrid, 2003, pp. 19-58.
- SEMPERE, E., “Notas biográficas de Eusebio Sempere” en RAMÍREZ, P. (ed.), *Eusebio Sempere. Una antología 1953-1961*. Valencia, IVAM, 1998, pp. 283-288.
- SUÁREZ, O., “Eusebio Sempere y Loló Soldevilla: Audacias y afectos en París”, en VV.AA., *Sempere. De París a Madrid, 1950-1965*. Madrid, Galería Guillermo de Osma, 2023, pp. 6-17.

TRAPIELLO, A., *Conversación con Eusebio Sempere*. Madrid, Rayuela, 1977.
VV. AA., “Eusebio Sempere. Proceso creativo. Iniciación (1950-1958)” [Consulta: 9/12/2025] <https://www.eusebio-sempere.com/proceso-creativo/iniciacion-1950-1958/la-geometria/>

Juan Agustín Mancebo Roca

Universidad de Castilla-La Mancha
<https://orcid.org/0000-0003-4942-8879>
Juan.Mancebo@uclm.es



LA PROYECCIÓN DE LA CASA DE FERIA: SU ESCUDO EN LA PARROQUIA DE TALAVERA LA REAL

THE PROJECTION OF THE FERIA HOUSE: ITS COAT OF ARMS IN THE PARISH OF TALAVERA LA REAL

JORGE TIENZA BECERRA
Universidad de Extremadura

Recibido: 18/09/2025 / Aceptado: 20/11/2025

RESUMEN

La casa de Feria, uno de los linajes más poderosos de Extremadura, controló gran parte de la comunidad mediante el control de territorios y la compra de tierras. Uno de los ejemplos fue Talavera la Real, donde en la cabecera mayor de la iglesia parroquial aparece un enigmático escudo de armas de esta casa, cuyo origen se desconoce. Esta nota plantea y descarta distintas hipótesis para explicar la presencia de dicho escudo.

Palabras clave: Casa de Feria, iglesia parroquial, Talavera la Real, escudo de armas, política.

ABSTRACT

The Casa de Feria, one of the most powerful lineages in Extremadura, controlled much of Lower Extremadura through territorial control and land purchases. One example is Talavera la Real, where an enigmatic coat of arms of this house appears in the

main apse of the parish church, whose origin is unknown. This note proposes and rules out various hypotheses to explain the presence of this coat of arms.

Keywords: Casa de Feria, parish church, Talavera la Real, coat of arms, politics.

1. INTRODUCCIÓN

“Solo las cinco hojas de higuera están ahí en piedra de granito, para no borrarse nunca, como testigo sin habla que cuenta toda una historia multisecular y gloriosa”¹. Estas palabras, extraídas del artículo realizado por el historiador y genealogista español Alfonso de Figueroa y Melgar, describen la composición del escudo de armas de la casa de Feria. Su rasgo distintivo son precisamente las hojas de higuera, que funcionan como elemento representativo del linaje, de gran influencia en la Baja Extremadura y con proyección tanto nacional como internacional. Además de afirmar su prestigio, el escudo de armas refleja también su papel como mecenas, un legado que puede observarse en la iglesia parroquial de Talavera la Real.

El origen de la Casa de Feria se remonta a la figura de Lorenzo Suárez de Figueroa², maestre de la Orden de Santiago en el año 1387³ quien a través de títulos, tierras y herencias consagró su linaje. Este gran esfuerzo se vio reflejado posteriormente en su primogénito, Gómez Suarez de Figueroa, declarado primer Señor de Feria por la cesión de los territorios de Zafra, La Parra y Feria por parte del rey Enrique III en el año 1394⁴. No obstante, el señorío no se limitaba a los lugares ya mencionados, sino también a otros repartidos por toda la Baja Extremadura, obtenidos por herencia, donaciones reales, o la compra de estos.

Será en el año 1460 cuando el rey Enrique IV denomine a Lorenzo II Suárez de Figueroa, primer primogénito de Gómez Suárez de Figueroa, como I Conde de Feria. Un siglo después, en el año 1567⁵, concediéndole Felipe II el título de I Duque de Feria a Gómez III Suárez de Figueroa, elevando su poder

1 Alfonso DE FIGUEROA Y MELGAR, “Los Suárez de Figueroa, de Feria y Zafra”, *Revista de Estudios Extremeños*, v.30, nº 3, (1974), p. 52.

2 Para conocer más sobre su figura recomendamos el siguiente artículo: Esteban RODRIGUEZ AMAYA, “Don Lorenzo Suarez de Figueroa: Maestre de Santiago”, *Revista de Estudios Extremeños*, v. 6, nº 1-2, (1950).

3 *Ibidem*, p. 247.

4 *Ibidem*, p. 294.

5 Alfonso DE FIGUEROA Y MELGAR, “Los Suárez de Figueroa, de Feria y Zafra”, *op. cit.*, p. 507-521.

y consolidando la presencia de la familia como una de las más importantes de la Baja Extremadura.

2. RELACIONES ENTRE LA CASA DE FERIA Y TALAVERA LA REAL (BADAJOZ)

La relación entre la Casa de Feria y Talavera la Real es innegable, prueba de ello son las compras realizadas en la localidad en el año 1397⁶. El objetivo principal de la compraventa de tierras y casas⁷, en el caso de la localidad pacense, no tenía un objetivo más claro que la ampliación, mejora y estabilidad del patrimonio económico del Señorío de Feria a través de las rentas obtenidas por los terrenos. En este sentido, la expansión territorial y el poder político estaban claramente ligados, así como su estatus social.

La ubicación de los diferentes territorios donde realizaron las compras no eran aleatorias, sino estratégicas, centrándose en lugares próximos al Señorío o cercanos a la ciudad de Badajoz, lugar donde Lorenzo Suárez de Figueroa concentraba un alto patrimonio⁸. Este control que ejercía sobre la zona y las progresivas adquisiciones que realizó en ellas se vinculan directamente a la Guerra entre Castilla y Portugal (1396-1402)⁹, causante de la inseguridad, empobrecimiento y destrucción de aquellas tierras; panorama que Suárez de Figueroa tomó en su beneficio al mercar terrenos en esos mismos lugares.

En el caso de Talavera la Real, ocurrió lo mismo. La calidad del terreno, la situación geográfica, el tipo de producción, y la natalidad, entre otros, fueron criterios que se tuvieron en cuenta a la hora de realizar la operación. No olvidemos que el momento histórico-económico se debía, en su mayoría, a la explotación agraria; de ahí que contar con terrenos de elevadas rentas¹⁰ repartidos por toda la Baja Extremadura fuese una buena estrategia de inversión. La consolidación de estas propiedades no solo respondían a criterios económicos, sino que también sentaba las bases para una proyección de poder, que combinaba lo

6 Fernando MAZO ROMERO, *El Condado de Feria (1393-1505): Contribución al estudio del proceso señorializador en Extremadura durante la Edad Media*, Badajoz, Institución cultural Pedro de Valencia, 1980, Cuadro de adquisiciones nº1, p. 304-305.

7 La ubicación de estas casas podría estar relacionada con la "Calle Duque", cercana al casco antiguo de la localidad. De la misma forma podría vincularse a la casa ubicada en la "Calle Pozo", frente a la iglesia parroquial, donde se encuentra un escudo cuartelado con las armas de la Casa de Feria.

8 Fernando MAZO ROMERO, *El Condado de Feria (1393-1505): Contribución al estudio del proceso señorializador en Extremadura durante la Edad Media*, op. cit., p. 305.

9 *Ibidem*.

10 Con una mayor inclinación hacia campos cerealísticos y tierras de pastos, debido a su rentabilidad económica. Por ende, las tierras de Talavera la Real cumplían con este filtro. *Ibidem*, p. 323-324.

material con lo simbólico. Así, Talavera la Real ofrecía un espacio idóneo para la casa de Feria¹¹. No es de extrañar, por tanto, que los signos de esta presencia nobiliaria comenzasen a plasmarse en los distintos espacios urbanos donde el linaje ejercía presencia y prestigio.

Durante la primera mitad del siglo XVI, centuria de vital importancia para la casa de Feria y coincidiendo con el reinado de Carlos I (1516-1556), se levanta la Iglesia parroquial de *Nuestra Señora de Gracia*¹² en Talavera la Real. Erigida en un periodo muy complejo desde el punto de vista artístico, lo que explica la coexistencia en su interior de elementos góticos que se resisten a desaparecer, y renacentistas que poco a poco se van integrando. La presencia de la casa de Feria queda plasmada en la cabecera mayor, donde perdura el escudo de armas (*Fig. 1*). Este, realizado en piedra y representando las armas de los Suárez de Figueroa –familia originaria del linaje–, muestra “cinco hojas de higuera, de sinople, dispuestas en aspa”¹³, enmarcado con ornamentación exterior mediante dos hojas de lis en la parte superior y por formas geométricas en la inferior, que recuerdan al capelo con borlas característicos de la heráldica eclesiástica. Su cronología se sitúa próxima al siglo XVI, debido a su semejanza con otros escudos del mismo periodo, como el de los señores de Feria en el Monasterio de *Santa María del Valle*. Además, rasgos decorativos y estructurales como la forma apuntada del campo, la sobriedad y su tosquedad, nos plantean dudas sobre si podría tratarse de una pieza anterior reutilizada, o bien, que, por tradición o gusto, se optase por un estilo más arcaizante.

La presencia del escudo de armas puede explicarse por varias razones. En primer lugar, por vínculos jurisdiccionales: aunque, como se ha mencionado anteriormente, Talavera la Real no se tratase uno de los principales territorios controlados por el ducado, sí que se realizaron compras de tierras y casas en la localidad. En este sentido, la ubicación del escudo en la iglesia –el edificio de mayor relevancia dentro del municipio– puede interpretarse como una manifestación de poder, autoridad y expansión territorial, a modo de propaganda política y dinástica.

11 La Casa de Feria continuó recibiendo rentas de la localidad pacense a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII; poniendo fin a las mismas en el siglo XIX. Estos datos contribuyen a recalcar la grandeza del señorío de Feria, uno de los más extensos y poderosos de toda la comunidad de Extremadura. Manuel SÁNCHEZ GÓMEZ CORONADO, *Las rentas del ducado de Feria en la segunda mitad del siglo XVIII, Espacio, Tiempo y Forma*, Serie IV, Hf Moderna, t. V, (1992), p. 282.

12 Manuel TERRÓN ALBARRÁN, *Historia de la Baja Extremadura*, Badajoz, Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1986, Tomo II, VI (III-5), p. 548.

13 Ampelio Alonso DE CADENAS LÓPEZ, “Títulos nobiliarios vinculados con Extremadura”, *Hidalguía: la revista de genealogía, nobleza y armas*, nº 315, (2006), p.185.



Figura 1. Detalle del escudo de armas del ducado de Feria, ubicado en el exterior de la cabecera mayor de la Iglesia parroquial de Talavera la Real (Badajoz). Foto: Autor.

Esta estrategia se complementa con la influencia de la iglesia sobre la monarquía y la aristocracia, innegable¹⁴ en este periodo. La defensa de la fe católica se solía emplear como argumento para justificar acciones, y los lazos de unión entre ambos ámbitos eran expuestos a la sociedad. La iglesia, debido a su capacidad de difusión y alcance a la población, era un canal idóneo para reforzar la imagen del linaje. De esta forma, la presencia del escudo no solo reflejaba el poder territorial de la casa, sino que formaría parte de una estrategia política y social, con el fin de dar a conocer, fuera de los límites de la familia, la grandeza del linaje.

Ahora bien, la interpretación puede no resultar tan convincente. En relación con este denominado “patrimonio extravagante”¹⁵, podríamos plantearnos que el escudo de armas simbolizara los diversos diezmos que la casa de Feria

14 Juan Manuel VALENCIA RODRIGUEZ, *El poder señorial en la Edad Moderna: la Casa de Feria (siglos XVI y XVII)*, op. cit., p. 842-896.

15 Término por el que se conocía al patrimonio económico que se encontraba fuera de los límites del ducado de Feria. *Ibídem*, p. 385-386.

recaudaba de la iglesia. Sin embargo, gracias a los datos obtenidos por Juan Manuel Valencia Rodríguez, esta teoría quedaría completamente descartada: la casa de Feria solo tenía derecho a cobrar diezmos de aquellos territorios que formase parte del señorío¹⁶.

En segundo lugar, la presencia del escudo de armas también puede relacionarse con el patronazgo eclesiástico. Esta hipótesis resulta especialmente convincente, ya que evidencia la participación de la casa de Feria en algún tipo de reforma, ampliación o reconstrucción del templo, financiada parcial o completamente al completo por la familia.

La heráldica ha sido tradicionalmente empleada como un medio de representación, exaltación y divulgación del linaje al que se atribuía; de esta forma, podemos entenderla como un canal o medio de difusión del poder de la casa. Juan Manuel Valencia Rodríguez, en su obra sobre la casa de Feria, habla sobre uno de los usos políticos más comunes dentro del patrimonio: patrocinio y mecenazgo “como un medio de propaganda concebido para crear una determinada opinión de su régimen político entre los súbditos, una imagen de poder, riqueza, espíritu benefactor y prestigio”¹⁷. Siendo Zafra un ejemplo sobresaliente de lo previamente mencionado¹⁸. Por tanto, la presencia del escudo de armas en la iglesia no puede considerarse una simple casualidad, sino que se enmarca dentro de un patrón de patronazgo eclesiástico.

Aunque pertenecen a momentos cronológicos claramente distintos, en la cabecera mayor de la iglesia se conserva una inscripción latina¹⁹ (Fig. 2), de la cual solo se conoce una parte, que alude a lo siguiente: “Por gracia del señor del templo (o santuario), cuya presencia guía piadosamente el alma de los justos: año 1639”. Este epígrafe nos permite plantear un mecenazgo sostenido en el tiempo por los titulares de la casa de Feria, evidenciando nuevamente su

16 Juan Manuel VALENCIA RODRIGUEZ, *El poder señorial en la Edad Moderna: la Casa de Feria (siglos XVI y XVII)*, op. cit., p. 428.

17 Juan Manuel VALENCIA RODRIGUEZ, *El poder señorial en la Edad Moderna: la Casa de Feria (siglos XVI y XVII)*, Badajoz, Diputación de Badajoz, 2010, Tomo II, p. 876.

18 Para conocer más el patrimonio artístico de la casa de Feria en Zafra, recomiendo la siguiente lectura: Juan Carlos RUBIO MASA, *El mecenazgo artístico de la Casa Ducal de Feria*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2001.

19 “GRATIA HERUS FANI PRAE SE ITER ALMUS AEQUES: ANNO 1639”. Traducida erróneamente por Nicolás Díaz y Pérez como: “Por generosidad o á expensas del Dueño de Fani, caballero noble y ante él se hizo la obra en el año de 1639” Nicolás DÍAZ Y PÉREZ, *Historia de Talavera la Real*, Madrid, Imprenta de Manuel Ginés Hernández, 1879, Segunda edición, p. 75. En primera instancia, la inscripción puede hacer referencia a un noble que patrocinó una intervención realizada en la iglesia; sin embargo, la nula información que aporta sobre el “Dueño de Fani” y la inexistente aparición en el resto de su obra, justifica el error.

financiación en el templo, en este caso del siglo XVII, periodo en el que la iglesia sufre una intervención general en sus naves²⁰.



Fig. 2. Detalle de la inscripción latina “GRATIA HERUS FANI PRAE SE ITER ALMUS AEQUES: ANNO 1639”, ubicada en el exterior de la cabecera mayor. Foto: Autor.

3. CONCLUSIONES

Planteadas las posibles interpretaciones de este escudo de armas, el texto pone en valor el amplísimo valor que la casa de Feria otorgaba a su patrimonio. Hecho que, de una forma u otra, condiciona todas y cada una de las hipótesis que se han planteado, ya sea con un valor económico a través de rentas; o político-religioso a través del patrocinio.

Este escudo de armas supone nuevos planteamientos con respecto a la historia constructiva de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Gracia, puesto que, hasta ahora, se trataba de un caso de mecenazgo desconocido. Este elemento evidencia la participación de la familia en la financiación del templo, constituyendo un ejemplo más de la estrategia de la casa de Feria para consolidar su identidad y prestigio a lo largo del tiempo. Asimismo, el escudo afirma la presencia y autoridad sobre un territorio en el que la casa de Feria poseía propiedades –aunque fuera de sus dominios–.

BIBLIOGRAFÍA

ANDRÉS ORDAX Salvador, *Monumentos artísticos de Extremadura*, Mérida, Junta de Extremadura, 2006, 2 tomos.

20 Salvador ANDRÉS ORDAX, *Monumentos artísticos de Extremadura*, Mérida, Junta de Extremadura, 2006, Tomo II, p. 693

- DE CADENAS LÓPEZ Ampelio Alonso, “Títulos nobiliarios vinculados con Extremadura”, *Hidalguía: la revista de genealogía, nobleza y armas*, nº 315, (2006), pp. 177-206.
- DE FIGUEROA Y MELGAR, Alfonso, “Los Suárez de Figueroa, de Feria y Zafra”, *Revista de Estudios Extremeños*, v.30, nº 3, (1974), pp. 493-524.
- DÍAZ Y PÉREZ Nicolás, *Historia de Talavera la Real*, Madrid, Imprenta de Manuel Ginés Hernández, 1879, Segunda edición, (1ª ed., 1875).
- MAZO ROMERO Fernando, *El Condado de Feria (1393-1505): Contribución al estudio del proceso señorializador en Extremadura durante la Edad Media*, Badajoz, Institución cultural Pedro de Valencia, 1980.
- RODRIGUEZ AMAYA Esteban, “Don Lorenzo Suarez de Figueroa: Maestre de Santiago”, *Revista de Estudios Extremeños*, v. 6, nº 1-2, (1950), pp. 247-294.
- RUBIO MASA Juan Carlos, *El mecenazgo artístico de la Casa Ducal de Feria*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2001.
- SÁNCHEZ GÓMEZ CORONADO Manuel, *Las rentas del ducado de Feria en la segunda mitad del siglo XVIII, Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Hf Moderna*, t. V, (1992), pp. 239-282.
- TERRÓN ALBARRÁN Manuel (coord.), *Historia de la Baja Extremadura*, Badajoz, Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1986, Tomo II, VI (III-5).
- VALENCIA RODRIGUEZ Juan Manuel, *El poder señorial en la Edad Moderna: la Casa de Feria (siglos XVI y XVII)*, Badajoz, Diputación de Badajoz, 2010, 2 tomos.

Jorge Tienza Becerra

Universidad de Extremadura
jtb20030108@gmail.com

RESEÑAS

AVANZI, B. y SGARBI, V. (eds.), *Realismi magici: Pyke Koch e Cagnaccio di San Pietro*. Rovereto, Mart, 2025, 178 pp. ISBN 9791281366145.

La investigación sobre el Realismo Mágico ha sido una de las vocaciones del MART (*Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto*), cuyo acervo recoge grandes obras del género. No obstante, tradicionalmente se ha concentrado en el contexto italiano. Gracias a la visión de la curaduría y a la reciente historiografía, la exposición y su catálogo se atreven a desplegar un arco más amplio y a poner en diálogo a Cagnaccio di San Pietro (1897-1946), imprescindible exponente italiano, con Pyke Koch (1901-1991), figura esencial del realismo mágico neerlandés, hasta ahora prácticamente desconocida en el panorama italiano. Este cruce no solo es valioso por sí mismo, sino que revela los hilos comunes que atravesaron Europa entre las dos guerras, cuando el lenguaje figurativo, depurado de los excesos de las vanguardias, se hizo eco del ansia de orden, reconstrucción y permanencia. El Realismo Mágico aparece así como una poética de la contradicción: búsqueda de una realidad precisa, nítida, casi fotográfica en el oficio, pero recorrida por un halo de extrañeza, misterio e inquietud, como si el mundo cotidiano se hallara constantemente al borde de lo onírico o lo inasible.

El catálogo sumerge al lector en la genealogía del término y del estilo, recordando la definición seminal de Franz Roh (1890-1965) y la apropiación del concepto por los intelectuales italianos encabezados por Massimo Bontempelli. Roh acuñó el término “realismo mágico” en 1925 para describir la pintura europea de posguerra que, tras la intensidad subjetiva del expresionismo, recuperaba la figuración y la objetividad, pero lo hacía desde una nueva perspectiva. Según Roh,



este nuevo realismo no buscaba simplemente imitar la naturaleza, sino redescubrir el misterio que subyace tras la realidad cotidiana. La magia no residía en lo fantástico, sino en la capacidad del arte para revelar la extrañeza y profundidad latentes en el mundo ordinario, a través de una objetividad rigurosa, una atmósfera de suspensión y una atención al detalle prácticamente miniatúresca. Fue precisamente la mirada de Roh la que sentó las bases para que, poco después en 1927, Massimo Bontempelli adaptara el término al contexto italiano y lo difundiera más allá de la pintura, inscribiendo así el realismo mágico en el imaginario estético europeo de entreguerras.

La atmósfera del periodo —caracterizada por la voluntad de eternizar, de suspender la vida en formas inmutables y signos arcaicos— se advierte tanto en la precisión casi científica de las superficies como en la composición de escenas densas de insinuaciones y referentes al pasado. El Realismo Mágico, entendido como una religión del misterio y de la apariencia, encuentra en Koch y en Cagnaccio dos polos complementarios: ambos deslumbran por la perfección artesanal y la influencia de los maestros antiguos, especialmente los flamencos y del Quattrocento italiano, pero divergen en la raíz y el sentido de su mirada social y existencial. El diálogo que propone la exposición tiene un marcado interés sobre los temas humildes y marginales: prostitutas, pobres, enfermos y niños aparecen en primer plano, representados con una objetividad fría y hasta cruel en el caso de Koch —cuya obra se nutre de una ironía amarga y de la influencia de la *Neue Sachlichkeit* alemana—, y desde una compasión silenciosa, a veces trágica, en el caso de Cagnaccio, siempre atento al dolor y a la dignidad de su entorno popular veneciano.

La selección de obras permite rastrear puntos de contacto visual y técnico, como la utilización de meticulosas veladuras, la iluminación violenta y encuadres más propios del cine y la fotografía experimental, además de subrayar trayectorias vitales e ideológicas opuestas: Koch, alineado ideológicamente con tendencias antirrevolucionarias y nacionalistas marcada por un fuerte componente antisemita —que en los años treinta se traduce en simpatía por movimientos de inspiración nacionalsocialista en los Países Bajos— indaga en un mundo de símbolos ambiguos, travestis, escenas de feria y tomando como modelo personajes extraídos del cine mudo —especialmente la actriz Asta Nielsen— en clave a menudo desconcertante y llena de dobles sentidos. Cagnaccio, por su parte, desarrolla una pintura de denuncia profundamente implicada en el antifascismo y anclada en la vida cotidiana de la isla de Pellestrina, donde encuentra la grandeza y la pureza encarnada en el pueblo sencillo y en la familia, incluso en escenas donde la muerte, la enfermedad o la melancolía se manifiestan como heridas íntimas y colectivas. La comparación ilumina la extraordinaria diversidad de usos del lenguaje mágico-

realista, que permitió expresar diferentes pensamientos, demostrando que el arte es un lenguaje universal que se impone a las contingencias históricas. Desde las naturalezas muertas glaseadas —en Cagnaccio— que trascienden el género para convertirse en símbolos existenciales, hasta los cuadros de Koch donde la realidad es sometida a una operación de distanciamiento irónico, abriéndose a interpretaciones abiertas e incluso desconcertantes. Sin embargo, la maestría técnica que ambos despliegan y la fidelidad a una tradición figurativa les otorgan un papel central en la relectura del arte europeo del periodo.

El aparato crítico del catálogo permite una comprensión completa por su modo de entrelazar el análisis formal con el contexto histórico y sociopolítico. Las páginas dedicadas a la recepción contemporánea y posterior de la obra de Koch y Cagnaccio insisten en la rareza y la fuerza de ese “sentimiento de estupor inmóvil”, condición necesaria de toda experiencia mágico-realista. Se destaca cómo el movimiento, lejos de servir de simple etiqueta estilística, se convierte en espacio de conflicto, negociación y revelación de enigmas latentes bajo la superficie visible.

El presente catálogo, así como la muestra expuesta en el MART desde el 12 de abril hasta el 31 de agosto de 2025, reivindica el Realismo Mágico como capítulo clave para el estudio de las tangencias entre modernidad y tradición, entre la fidelidad artesanal y la inquietud interior que marcó la Europa de entreguerras. *Realisimi Magici. Pyke Koch e Cagnaccio di San Pietro* es un ejemplo de rigor y novedad tanto en los enfoques como en la documentación, ofreciendo al público, especialmente italiano, la ocasión de descubrir a un protagonista fundamental de la pintura neerlandesa del siglo XX y de repensar el lugar de Cagnaccio di San Pietro en la historia del arte. El rigor técnico, la ambigüedad temática, la profundidad humana y la resonancia europea del movimiento encuentran aquí una expresión de excepcional solidez e inteligencia interpretativa, firme frente a simplificaciones historiográficas y abierta a nuevas lecturas sobre la persistencia del misterio en el núcleo de lo real.

María Elena Giménez Reneses

Universidad de Castilla-La Mancha (Albacete)
<https://orcid.org/0009-0002-9254-4349>
MElena.Gimenez1@alu.uclm.es.

BARGÓN GARCÍA, Marina, *La eternidad pétrea. El arte de la piedra seca, simbiosis entre cultura y naturaleza en Extremadura*, Badajoz, Fundación Godofredo Ortega Muñoz, 2024, 167 pp. ISBN: 978-84-09-67921-8.

El trabajo de Marina Bargón García sobre la técnica de la piedra seca en Extremadura se inscribe con pleno derecho en esa línea de estudios que, en los últimos años, reivindica el valor patrimonial y cultural de la arquitectura vernácula. Sin embargo, *La eternidad pétrea* no es únicamente una aportación documental o técnica: es también un gesto de pertenencia, de memoria familiar y de compromiso con un territorio. Esa doble dimensión —académica y vivencial— constituye uno de los principales logros del libro.

La autora, descendiente de parederos, aborda el tema desde una posición que conjuga el conocimiento directo del oficio con una investigación rigurosa, sustentada en trabajo de campo, fuentes bibliográficas, archivos y un notable aparato fotográfico. Esta implicación personal no solo no compromete la objetividad, sino que permite una aproximación más rica, atenta a matices técnicos, léxicos y afectivos que difícilmente podrían haberse recogido desde una perspectiva exterior.

Uno de los aspectos más relevantes del texto es su capacidad para desmontar la percepción generalizada de homogeneidad en las construcciones en piedra seca. Frente a esa idea de que “todas las paredes son iguales”, el libro documenta una sorprendente variedad tipológica, distribuida según las condiciones geográficas, geológicas y culturales de cada comarca. El resultado es una cartografía detallada que revela un saber técnico finamente adaptado al medio, lejos de cualquier simplificación.

Desde un punto de vista metodológico, el libro combina la clasificación de técnicas y materiales con una lectura territorial que otorga sentido a cada manifestación constructiva. No se trata solo de describir muros o chozos, sino de mostrar cómo estos se integran en un sistema de vida, de producción y de relación con el entorno. La construcción en piedra seca aparece, así, como una verdadera “ecología del hacer”, sustentada en la observación del medio y en el aprovechamiento respetuoso de los recursos disponibles.



El apartado dedicado a los factores de riesgo y a la progresiva desaparición del oficio resulta especialmente pertinente. Bargón no cae en la idealización, y señala con claridad cómo la pérdida de funcionalidad, el abandono rural o la presión de nuevos materiales han puesto en jaque este patrimonio. En este contexto, el reconocimiento por parte de la UNESCO en 2018, si bien relevante, no basta por sí solo para garantizar su preservación, como bien argumenta la autora.

Cabe destacar también el esmero con que ha sido editado el volumen. La cuidada maquetación, la calidad de impresión, el equilibrio cromático entre portada, lomo e interiores, así como la elección tipográfica —tanto en fuentes como en tamaños—, responden a un criterio editorial inteligente y sobrio, que acompaña al contenido sin imponerse. Las numerosas fotografías, tanto documentales como de autoría propia, complementan el texto permitiendo al lector realizar una lectura visual del paisaje construido. Se agradece que el diseño gráfico no se limite a lo funcional, sino que participe del mismo gesto de dignificación que recorre el libro.

En definitiva, el libro es una obra sólida, escrita con claridad y sensibilidad, que equilibra lo descriptivo y lo analítico con una notable madurez crítica. Supone una contribución de peso al estudio del patrimonio rural extremeño y una llamada de atención sobre la necesidad urgente de documentar, proteger y, en la medida de lo posible, reactivar técnicas que, como la de la piedra seca, condensan siglos de inteligencia constructiva en equilibrio con el territorio.

Pedro Plasencia Lozano

CITETRANS Research Group. INDUROT. Universidad de Oviedo
<https://orcid.org/0000-0001-5240-0733>
plasenciapedro@uniovi.es

LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar, *Los poblados de los Saltos de Torrejón el Rubio (Cáceres) en la cuenca del Tajo: Memoria documental / Memoria inmaterial*, Fundación Ortega Muñoz, Consejería de Cultura, Turismo, Jóvenes y Deportes. Junta de Extremadura, 2024, 104 pp. ISBN: 978-84-09-67923-2.

El libro de la doctora María del Mar Lozano Bartolozzi, catedrática de Historia del Arte y profesora Emérita de la Universidad de Extremadura, constituye una significativa aportación al estudio del patrimonio arquitectónico y social asociado al desarrollo hidroeléctrico de mediados del siglo XX en España. Bajo el sugerente título *Los poblados de los Saltos de Torrejón el Rubio (Cáceres) en la cuenca del Tajo: Memoria documental / Memoria inmaterial*, la autora documenta, contextualiza y analiza los núcleos de población creados en el entorno del embalse de Torrejón, contruidos tanto para alojar a los trabajadores de los Saltos del Tajo los cuales

acababan siendo destruidos una vez concluidas las obras, como para los técnicos responsables de la conservación y explotación de sus presas, poblados que en algunos casos aún perviven. No ha corrido tal suerte el poblado permanente de las presas de Torrejón el Rubio que ha sido destruido no hace muchos años.

La obra se articula en torno a un doble eje: la memoria documental y la memoria inmaterial. El primero se apoya en un extenso trabajo de archivo, en el que se recuperan planos, fotografías, informes técnicos y correspondencia institucional que permiten comprender el origen, desarrollo y transformaciones de estos asentamientos con el reconocimiento de los arquitectos autores de los proyectos: Fernando de Urrutia Usaola (1908 -1960) y Miguel Oriol e Ybarra (1933-2025). El segundo da voz a los testimonios de antiguos pobladores y trabajadores, componiendo así un relato coral que trasciende la mera crónica arquitectónica para adentrarse en la vivencia cotidiana de estos espacios.

Lozano Bartolozzi realiza un ejercicio de microhistoria rigurosa, articulando de manera ejemplar los discursos técnicos con las vivencias humanas, lo



que confiere a la publicación un carácter interdisciplinar que será de gran interés tanto para arquitectos e historiadores del arte y especialistas en patrimonio, como para antropólogos y sociólogos. Por lo tanto, el libro no sólo documenta el desarrollo de una experiencia concreta, sino que plantea una reflexión sobre la relación entre el desarrollo económico, la planificación territorial y la memoria social en el franquismo y la posguerra.

La edición es, además, cuidada y abundante en imágenes, lo que facilita la comprensión de los contenidos y convierte la obra en una herramienta útil para la divulgación científica. Cabe destacar, también, la reivindicación implícita del valor patrimonial de estas arquitecturas, a menudo marginadas en los discursos oficiales, y cuya conservación parece aún pendiente de una adecuada valoración institucional.

Por lo tanto, este libro se considera fundamental como uno de los estudios recientes que rescatan del olvido las arquitecturas de los poblados de colonización e infraestructuras del siglo XX, dotándolas de significado histórico y cultural. La investigación de Lozano Bartolozzi no sólo llena un vacío en la historiografía regional extremeña, sino que aporta una metodología replicable y un modelo de estudio comprometido con la memoria de sus protagonistas.

Marina Bargón García

Universidad de Oviedo

<https://orcid.org/0000-0001-8090-9887>

bargonmarina@uniovi.es

JAQUERO ESPARCIA, Alejandro y GARCÍA ALCÁZAR, Silvia (eds.), *Arte y devoción en Castilla-La Mancha durante la modernidad. Perspectivas interdisciplinarias en torno a la villa de El Bonillo*, Madrid, Sílex Ediciones, 2022, 401 pp. ISBN: 978-84-19077-34-9.

Conocer nuestro patrimonio es imprescindible para valorar el legado de épocas pretéritas, conservarlo y transmitir sus valores a las nuevas generaciones. Este objetivo es el eje vertebrador de esta monografía colectiva que editan los profesores Alejandro Jaquero Esparcia y Silvia García Alcázar. Publicado en 2022 por la prestigiosa editorial Sílex, el libro constituye un estudio global y transversal del elemento patrimonial más singular de la villa albaceteña de El Bonillo: la iglesia de Santa Catalina.

Este retorno de la mirada de los investigadores hacia el entorno rural más cercano, que actualiza de la mano del uso de los nuevos enfoques de aproximación a la obra de arte que ofrece la tecnología. Estas innovaciones en torno a la digitalización entran en diálogo con el análisis histórico-artístico más clásico del trabajo de campo de observación de la obra y archivo en torno al hecho artístico que vertebra el eje de la publicación y la sociedad de la que la obra es resultado material.

Este estudio interdisciplinar se suma a la bibliografía centrada en el estudio del patrimonio artístico de la región castellanomanchega desde las últimas décadas del siglo pasado de la mano tras la configuración actual de Castilla-La Mancha y las diversas influencias presentes en su complejidad territorial desde la universidad regional y los diferentes institutos de investigación provinciales. El estudio de la iglesia de esta villa albacetense es el último de una larga lista de trabajos de autores de vinculados a la región, entre los que destacan nombres como Clementina Díez de Baldón en la *Enciclopedia de Castilla-La Mancha* o las diversas publicaciones en torno al rico legado artístico regional desde época antigua hasta el mundo contemporáneo, coordinadas por el recientemente fallecido profesor Miguel Cortés Arrese.



El análisis se inicia con el marco histórico-artístico del territorio de la Archidiócesis de Toledo desde el Gótico hasta el Barroco que realiza la profesora Sonia Morales Cano. Con ello, se encuadra el bien patrimonial objeto de estudio en el devenir del área en la que se construye y la evolución de los lenguajes artísticos empleados en ella durante esta cronología. Un recorrido que no solo es cronológico de la evolución del lenguaje artístico de las obras de la región, sino que también de las múltiples influencias del patrimonio de una región concebida en muchas ocasiones como tierra de paso, un cruce de caminos cuya historia cultural no solo remite a los territorios de Castilla, sino también de otros enclaves geográficos como la región de Murcia.

La iglesia de Santa Catalina de El Bonillo pertenece en la época de su construcción a la jurisdicción eclesiástica de la mitra toledana. Esta extensa archidiócesis constituye un cruce de caminos e ideas, donde destaca el influjo de los círculos intelectuales del Arzobispado de la ciudad del Tajo. En este sentido, sobresalen figuras ligadas a la intelectualidad de la época y que impulsan la vida cultural de estos enclaves del mundo rural como don Bernardo de Sandoval y Rojas, de cuya biografía se ocupa el profesor Rafael Massanet Rodríguez.

Para comprender el proceso social y artístico que ha dado lugar a la obra que hoy se conserva es esencial el análisis de su fábrica y su estado de conservación. Este es el objetivo de los capítulos elaborados por Lorenzo Fernández García y la ya citada Silvia García Alcázar, quienes lo abordan desde las fuentes escritas y el estudio directo de la iglesia, respectivamente. El trabajo directo con la documentación conservada en torno a ella se complementa con la observación directa de la obra, que permite ahondar en la evolución del edificio y su devenir hasta el presente, narrando en no pocas ocasiones a través de las marcas de sus muros lo que la documentación omite.

Asimismo, esta edificación no solo resulta interesante por su construcción, sino porque también atesora entre sus muros otros elementos singulares de época barroca que permiten poner en valor el rico patrimonio mueble regional. Este hecho amplía la mirada de estudio y permite configurar el estudio transversal de la obra, más aún si tenemos en cuenta la complejidad que dificulta la conservación de buena parte de estos elementos patrimoniales muebles.

El primero de estos elementos, el retablo, es estudiado en el capítulo que firman Josefina García León, Concepción Peña Velasco y María de los Ángeles Riquelme. En él, se pone de manifiesto cómo la interdisciplinariedad es un concepto clave a la hora de plantear el análisis completo de un bien patrimonial. En este caso, se combinan las técnicas actuales para la virtualización del retablo y el estudio de la tipología retablística del periodo, que es la base sobre la que

elaborar la parte técnica posterior, que a su vez permite trabajar con él manera virtual. Por su parte, el análisis realizado por Ángeles Jaén Morcillo del órgano, instrumento fundamental en el desarrollo de la liturgia, presenta uno de los instrumentos más importantes del patrimonio musical de la región, puesto que conserva “su integridad mecánica y sonora original” (p.192).

La primera parte del libro, centrada en el acercamiento a la materialidad de la obra, se completa con el estudio de la sociedad que lo origina y, sobre todo, de su religiosidad. El profesor Fernando González Moreno analiza la advocación de Santa Catalina y el proceso por el que la tradición convierte su culto en un elemento arraigado en la vida popular. Este aspecto no puede entenderse como un elemento aislado, sino que, como aborda María del Castillo García Romero, permite al lector conocer similitudes y divergencias en torno al culto a las imágenes y la devoción popular en Andalucía y la Mancha Oriental, que ahonda en las influencias culturales que se conectan en estos enclaves cruce de caminos. La autora pone en relieve esta circunstancia a través de sendos casos de tipo mariano y cristológico, respectivamente, en Lebrija (Sevilla) y El Bonillo, territorio protagonista del estudio.

Al mismo tiempo la observación de la sociedad local y su comportamiento a lo largo del tiempo hace posible conocer las estructuras sociales de las que estas devociones son resultado. Así, la población rural de esta villa albaceteña tiene en este bien patrimonial el eje de su vida religiosa. A través de las fuentes documentales vemos cómo se produce un proceso de transmisión de valores y objetos de tipo devocional en la sociedad popular del entorno de la villa. En ella se observa una importante presencia femenina en la práctica, tantas veces responsable de la transmisión de valores socioreligiosos entre generaciones dentro de las familias, y de cuyo análisis se ocupa el trabajo de Carmen Hernández López.

Por último, la monografía se cierra con el capítulo que Alejandro Jaquero Esparcia dedica al estudio pormenorizado y la puesta en valor de la magnífica colección pictórica que alberga este templo y la riqueza patrimonial del territorio en el que se erige. Esta circunstancia es consecuencia de la confluencia de influencias y de la influencia de potentes promotores artísticos y su vinculación con los artistas de primer nivel ligados a los territorios dependientes de la mitra toledana. Prueba de esta circunstancia es que entre estas piezas destacan obras de El Greco o Andrea Vaccaro.

En definitiva, esta monografía pone de relieve cómo el arte sacro se convierte en herramienta para la devoción y respuesta a los fieles en la época barroca, en tanto que nos permite comprender la herencia cultural de una región

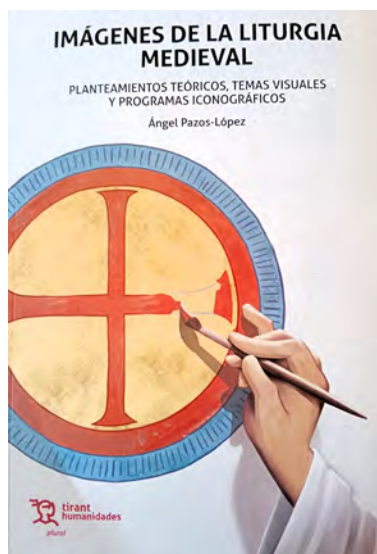
como Castilla-La Mancha. Todo ello, de la mano de una publicación que supone un importante hito, el cual se suma a la historiografía sobre su patrimonio, desde una óptica transversal y actualizada de las Humanidades, con el propósito de poner en valor el a veces olvidado y desconocido mundo rural.

Carmen Poblete Trichilet

Universidad de Castilla-La Mancha
<https://orcid.org/0000-0001-5057-5572>
Carmen.PTrichilet@uclm.es

PAZOS-LÓPEZ, Ángel, *Imágenes de la liturgia medieval. Planteamientos teóricos, temas visuales y programas iconográficos*, Valencia, Tirant Humanidades, 2023, 355 pp. ISBN 978-84-19471-64-2.

El libro *Imágenes de la liturgia medieval. Planteamientos teóricos, temas visuales y programas iconográficos* de Ángel Pazos-López constituye una aportación sólida y rigurosa a la historiografía del arte medieval, pero lo hace desde una perspectiva que busca deliberadamente superar el mero comentario iconográfico para adentrarse en la naturaleza misma de la liturgia como fenómeno visual y cultural. La propuesta de Pazos-López parte de una convicción clara: que las imágenes de la Edad Media no pueden comprenderse plenamente si se desgajan de su contexto ritual, de los gestos, palabras, sonidos y espacios en los que se insertaban. Esta convicción estructura todo el volumen y lo dota de una coherencia interna que lo distingue de estudios más parciales. El autor no entiende la liturgia como un telón de fondo sobre el que se colocan las imágenes, sino como un tejido simbólico y performativo en el que las obras visuales participan activamente, ya sea reforzando la acción sacramental, ya sea modelando la percepción de los fieles que asistían a los oficios.



El libro despliega una arquitectura cuidada que no se limita a la acumulación de ejemplos. Desde las primeras páginas, Pazos-López declara su intención de construir una metodología para abordar lo visual en la liturgia, lo que implica dialogar tanto con los estudios de historia del arte como con la antropología del ritual, la semiótica y la fenomenología de la percepción. Esta apuesta por un marco teórico plural se traduce en un lenguaje que, sin abandonar el rigor académico, busca abrir caminos de lectura. De ahí que no se limite a describir objetos —códices, frescos, retablos, textiles o piezas de orfebrería—, sino que trate de poner en evidencia cómo se integraban en el conjunto de la acción litúrgica y cómo eran percibidos, manipulados o contemplados. El énfasis en la performatividad resulta particularmente fructífero: la imagen deja de ser un documento estático y se convierte en un agente que interactúa con cuerpos, sonidos, aromas e incluso con el tiempo litúrgico.

Uno de los núcleos más interesantes del libro es la atención al atuendo litúrgico. En este apartado, el autor no se limita a inventariar casullas, dalmáticas o mitras, sino que analiza el modo en que la indumentaria del clero articula jerarquías y transmite una pedagogía visual de la autoridad. La imagen de un obispo revestido, en pintura o escultura, no es solo representación, sino codificación de un poder espiritual y social. En estas páginas se percibe bien la sensibilidad del autor para conectar lo simbólico con lo material: el tejido, los colores, la factura artesanal se interpretan no solo como ornamento, sino como soporte de significados.

Otro bloque de gran densidad se dedica a la Eucaristía, donde Pazos-López aborda tanto las escenas bíblicas que la prefiguran como las imágenes que intentan plasmar el misterio de la transubstanciación. Aquí el libro se adentra en un terreno siempre delicado: cómo traducir visualmente lo invisible. El autor muestra cómo las imágenes medievales recurrieron a estrategias variadas —desde la literalidad narrativa hasta la alegoría más elaborada— para acercar al fiel a un acontecimiento que era, por definición, inefable. Especial atención se presta a la “Misa de San Gregorio”, cuya iconografía sirvió de puente entre la teología del sacrificio eucarístico y la experiencia visual de los creyentes. En este sentido, el libro ilumina cómo el arte no solo ilustraba doctrinas, sino que ayudaba a configurarlas en el imaginario colectivo.

El análisis de los sacramentos en conjunto ofrece otra dimensión destacable: el autor explora cómo las imágenes de bautismos, penitencias o unciones de enfermos no funcionaban de forma aislada, sino que se integraban en programas iconográficos donde la lógica del rito encontraba continuidad en lo visual. Esta visión de conjunto permite comprender mejor cómo la comunidad medieval se reconocía a sí misma a través de las representaciones de los momentos más significativos de la vida cristiana. La iconografía, en este caso, no era un lujo añadido, sino una pedagogía de lo sagrado que acompañaba la existencia entera.

Uno de los méritos más claros del libro es su capacidad para equilibrar teoría y práctica. Pazos-López maneja con soltura un aparato conceptual complejo, pero siempre busca la concreción en ejemplos visuales, en descripciones cuidadas y en un aparato gráfico que aporta claridad. Las ilustraciones a color no son un añadido ornamental, sino parte fundamental de la argumentación, pues permiten que el lector vea aquello de lo que se habla y verifique por sí mismo las interpretaciones. La calidad de estas imágenes es destacable y contribuye a que el libro pueda ser utilizado no solo como ensayo, sino también como manual de referencia en la enseñanza universitaria.

El volumen, sin embargo, no es complaciente ni cerrado. Aunque expone un método consistente, deja abiertas cuestiones que invitan al debate. Una de ellas es

la distancia entre la realidad litúrgica y su representación: hasta qué punto las imágenes reflejan lo que realmente ocurría en las iglesias medievales, o hasta qué punto construyen una idealización teológica que tal vez nunca se vivió en la práctica. Esta tensión, reconocida por el autor, constituye un campo fértil para futuras investigaciones. Asimismo, la multiplicidad de ejemplos y procedencias geográficas puede generar cierta dispersión en la lectura; sin embargo, esa misma amplitud es la que ofrece la riqueza de perspectivas y evita caer en reduccionismos.

En conjunto, *Imágenes de la liturgia medieval* es un libro que cumple con creces el propósito de abrir un horizonte metodológico y documental en torno a la visualidad litúrgica. No es una monografía sobre un objeto concreto ni un catálogo erudito, sino un ensayo ambicioso que invita a reconsiderar la manera en que entendemos las imágenes medievales. A través de sus páginas se percibe una preocupación constante por devolver a esas imágenes la densidad de su contexto, su carácter sensorial y su dimensión de experiencia compartida. Es, en este sentido, una obra que no solo interesa a los especialistas en arte medieval, sino también a quienes estudian la historia cultural, la antropología de la religión o la teoría de la imagen.

La lectura de este libro confirma la madurez investigadora de su autor, que logra articular un discurso claro, amplio y bien documentado. Es también una obra que genera preguntas más que respuestas definitivas, lo cual es síntoma de vitalidad intelectual. Al cerrar sus páginas, el lector no solo sabe más sobre vestiduras, objetos o escenas rituales, sino que ha aprendido a pensar de otra manera la relación entre imagen, rito y comunidad. En definitiva, se trata de una contribución significativa y necesaria que ayuda a comprender mejor cómo la liturgia medieval fue, además de oración y ceremonia, un espectáculo visual y simbólico en el que las imágenes tuvieron un papel insustituible.

Vicente Méndez Hernán

Universidad de Extremadura
<https://orcid.org/0000-0002-5060-6057>
vicentemh@unex.es

DEL RÍO, Víctor y SANTAMARÍA, Alberto (coords.), *Imagen, lenguaje e ideología. Aproximaciones desde la historia y la teoría del arte*, Madrid, Akal, 2023, 272 pp. ISBN: 978-84-460-5312-5.

De manera generalizada, en el ámbito del conocimiento se experimenta una especialización creciente, fruto de la apabullante proliferación de publicaciones, proyectos y grupos de investigación. Los límites de la historia del arte, y de las disciplinas humanísticas son cada vez más permeables y ello motiva la revisión y ampliación de las metodologías y marcos teóricos empleados. Ante este mar hostil surcado por infinitos enfoques metodológicos, la figura de los historiadores del arte (o de la imagen) ya no tiene un único camino, sino múltiples vericuetos por los que es fácil desorientarse. Es en este contexto en el que surge el volumen colectivo coordinado por Víctor del Río y Alberto Santamaría en el marco del proyecto de investigación

del Ministerio de Ciencia e Innovación: *Intermedialidad e institución. Relaciones interartísticas: literatura audiovisual, artes plásticas* (2017-2021).

El contenido es manifiestamente misceláneo, los estudios del volumen ofrecen una serie de instantáneas de diferentes objetos de estudio vinculados al a los tres conceptos que conforman el título: imagen, lenguaje e ideología. Como indica V. del Río en la introducción, ante la diversidad temática y los estímulos que imponen los solapados giros (pictorial, lingüístico, material): “no podemos pensar, conviene recordarlo, sin la tensión adecuada entre lo particular de los casos y las categorías generales con las que nos explicamos los grandes estudios de la cultura” (p. 9). Se defiende así una “metodología múltiple” en la que los marcos teóricos escogidos estén determinados por el objeto a estudiar, frente a una única y ortodoxa línea de actuación. En otras palabras, se aboga por un sincretismo metodológico. Los capítulos se agrupan en dos bloques, el primero dedicado al arte contemporáneo y el segundo a ejemplos de casos que atraviesan la Edad Media hasta la Edad Moderna, incidiendo en las claves y resemantizaciones que experimentan los objetos artísticos.

M. Cerón parte de la Guerra de la Independencia y del poder animista de las imágenes (D. Freedberg) para incidir en la reflexión ilustrada de qué es imagen y



qué es arte, asunto que evalúan numerosos documentos y que, como señala la autora “no es de extrañar que este debate se produzca en un momento clave en la formación y desarrollo de la noción de patrimonio artístico nacional” (p. 36). A. Santamaría se ocupa del valor de la experiencia estética dentro del pensamiento de Marx. El capitalismo y la voluntad de la obra de arte como muestra de lujo y ostentación se impone entre lo material y la sensibilidad, cualidad humana fundamental para Marx. Así, no es tanto abstraer toda obra de arte de su condición estética para optar por el reduccionismo histórico que propone la deriva materialista, sino valorar igualmente la experiencia incommensurable que abre la contemplación de las obras.

Es indudable el poder de ciertas obras, algunas canónicas como el *Guernica*, que, a su vez, mediante el reportaje bajo la lente documentalista de Dora Maar es capaz de articular una suerte de memoria periodística de un acontecimiento imposible de visualizar, el bombardeo de la villa vasca. El reportaje determinó la recepción del cuadro y facilita la fijación de la pintura en el imaginario colectivo, como indica el trabajo de R. Robles. La misma honestidad y, sobre todo, el énfasis en lo trascendente ocupa a D. Vázquez Couto en su ensayo sobre la fisonomía y los gestos en el cine de Ingmar Bergman. El cineasta trata de captar la esencia humana a través del rostro, para hacer del soporte fílmico un medio que hable de alma a alma. Un intento, que siempre será un desiderátum perpetuo que activa la creación artística pero que alcanza su límite a la hora de representar el misterio insondable de la muerte.

En la *Muerte de Luis XIV*, el director catalán Andrés Serra, también trató de captar cómo la vida abandona el cuerpo del Rey Sol. La estética e intermedialidad, que caracterizan la producción de Serra es posible mediante las técnicas de alta calidad digitales. Además de ello, el estudio de L. Gómez Vaquero plantea, no sin cierto tono crítico, la relevancia del circuito cinematográfico que difunde y financia el cine de autor. Desde la creación de su propio personaje, como las temáticas de sus películas, el sistema en el que participa Serra alimenta y a la vez se nutre de su producción. El documental taurino *Tardes de Soledad* (aun no estrenado en 2023) suscita las reservas de la autora con respecto a la supuesta condición de “arte por el arte”. Pues por la campaña de promoción del filme, fuera del territorio español, se muestra una cara interesada del fenómeno taurino, lejos del contexto y el significado cultural en el que se practica esta actividad.

Tampoco en la literatura existe la neutralidad ideológica. El discurso, tono o registro que realizan los personajes de las novelas de Annie Ernaux o la sintaxis numérica que emplea la poetisa noruega Inger Christensen son actos de posicionamiento. Según R. Benítez. “La vía de hacer explícitas nuestras decisiones

semióticas se ofrece como forma de no caer en el mismo proceso de naturalización ideológica que se pretende enfrentar y que predomina en el discurso mediático, económico y político” (p. 139). Al autor/artista le corresponde posicionarse mediante el uso del lenguaje en relación con el discurso *mainstream*, aunque no resulte fácil.

Las innovadoras propuestas de las pasadas décadas con el nacimiento de las *apps* diluyeron las fronteras entre texto, soporte, imagen y espectador. Diferentes modos de omisión y elisión del texto (logoeimesis y logofagia), que aborda D. Escandell, han sido utilizados por ciertos artistas con el objetivo de mandar un mensaje activista a los usuarios que interactúan con la interfaz tratando de desbloquear lo que un conjunto inconexo de letras y palabras encriptan y esconden. Sin embargo, supone una paradoja emplear para la concienciación social un medio (a grandes rasgos, la pantalla) que debe su funcionamiento al todopoderoso sistema de telecomunicaciones y lobbies tecnológicos.

El cierre de la primera mitad del libro se sitúa cronológicamente en el presente, en el que el espectador se ha convertido en un consumidor de imágenes, aunque la segunda parte dedicada a los tiempos medievales no pierde de vista ni los poderes que producen los objetos artísticos ni con qué fines se encargan. S. Caballero analiza el mensaje simbólico del anacronismo a través de las imágenes neobizantinas promovidas por los Reyes Católicos, como manifestación visible de la identidad religiosa. Y es que cuánto más se conocen las intenciones detrás de las imágenes, mejor se pueden entender las funciones de los conjuntos e iconografías encargados. Esto es lo que sucede en el caso del estudio de L. Lahoz sobre varias portadas catedralicias como espacios de frontera entre las comunidades cristiana y judía. Analizar el catecismo del obispo pamplonés Arnaldo Barbazán (1318-1355) supone comprender la representación de escenas sacramentales en la portada catedralicia como el bautismo, desde un interés persuasivo motivando a la conversión de la comunidad judía de la ciudad. Una estrategia menos agresiva pero igualmente poderosa para imponer el cristianismo.

E. Muñoz alerta de sobreestimar supuestas imágenes transgresoras en las misericordias de la sillería de coro la catedral de Zamora. Estas figuras grotescas que, en ocasiones, ridiculizan al clero, cabe comprenderlas como admonición a los canónigos más que como crítica al estamento clerical. Es más, es la recepción posterior de estas piezas siglos después la que las percibe como imágenes ofensivas y motiva su censura. Los últimos dos estudios inciden igualmente en el valor de la reinterpretación posterior del arte. M. Casas recompone un programa iconográfico desarticulado y resignificado en la iglesia de los jesuitas de Salamanca y J. Jiménez reflexiona acerca de la ruptura de vínculos entre código y

contexto como propiciador de la distorsión semántica en la recepción de un códice del *Libellus de Causis* de Telesforo de Cusa.

En este último, los ángeles apocalípticos del texto mesiánico sirvieron en siglos posteriores como felicitación navideña, una resemantización de las imágenes que se debe “a la educación de la mirada dominante en la historiografía, que desgaja las imágenes del entramado que configura con el texto” (p. 256). Esta reflexión cabe usarla como cierre, pues, en definitiva, lo que manifiestan todos los capítulos es que el contexto de cada objeto de estudio condiciona los métodos de aproximarnos a él. Es fundamental, entonces, reeducar la mirada tratando de comprender cada imagen dentro de su casuística, en conjunto, y sirviéndonos del amplio bagaje de las humanidades, moderando el impacto de ciertas modas o enfoques supuestamente novedosos. Como decía Gombrich, la labor del humanista no debe apuntar al descubrimiento, sino al conocimiento¹.

María Carrión Longarela

Universidade de Santiago de Compostela

<https://orcid.org/0000-0002-4190-129X>

maria.carrion.longarela@usc.es

1 GOMBRICH E. H. “En busca de la historia cultural”, en *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*, Madrid, Debate, 1999, p. 58.

SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín, *El altar de plata de la catedral de Sevilla*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2023, 341 pp. ISBN: 978-84-7798-506-8.

Antonio Joaquín Santos, profesor titular de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, presenta en este libro los resultados de una minuciosa investigación sobre una de las obras con mayor peso en la orfebrería española de la Edad Moderna, el Altar de plata de la Catedral hispalense. Dicho libro, protagonista de la reseña, fue merecidamente galardonado en el concurso de monografías *Archivo Hispalense* de la Diputación de Sevilla en la convocatoria de 2021, siendo publicado dos años más tarde.

Pese a la existencia de trabajos anteriores, es aquí donde se aborda por primera vez un estudio completo de dicha pieza, integrado por tres bloques perfectamente estructurados y cohesionados entre sí. En el primero de ellos se focaliza la atención en exponer su funcionalidad, es decir, el motivo por el que fue ejecutada, especificando que inicialmente fue concebida como un trono de octavas destinado a exponer al Santísimo Sacramento durante tres veces al año en la capilla mayor de la Catedral: en el Corpus, en la Purísima Concepción y en el triduo de Carnestolendas. Por su parte, el segundo bloque está dedicado al análisis propiamente dicho del citado trono, donde el profesor Santos Márquez expone de manera rigurosa su evolución histórica, desde sus orígenes en el siglo XV, cuando tan sólo se ponía un dosel blanco para singularizar el culto de la Octava del Corpus, hasta las primeras décadas del siglo XVIII. Gracias a la consulta de una abundante documentación, en su mayoría inédita, da a conocer, entre otras cuestiones, las alteraciones estilísticas y ornamentales del conjunto o el impacto que supuso para el incremento de su boato y riqueza la aportación de distinguidas personalidades vinculadas al círculo catedralicio. En este sentido cabe destacar la promoción del nuevo ajuar litúrgico por parte de Mateo Vázquez, la donación realizada por Gonzalo Núñez de Sepúlveda de un nuevo ajuar para la Octava de la Concepción o, por último, la financiación procedente del canónigo Francisco de la Puente Verástegui destinada a la hechura de la nueva peana en 1672, solucionando así los apuros económicos que atravesaba el cabildo por aquel momento.



Por su parte, el tercer bloque queda reservado al estudio del Altar propiamente dicho, cuya ejecución se efectuó a partir del reaprovechamiento del citado trono, así como de otras piezas integrantes del tesoro. Se inició en 1725 bajo el impulso promotor del canónigo Gabriel Torres de Navarra y Monsalve, coincidiendo con un periodo de intensa actividad artística en la seo hispalense. Su diseño recayó bajo la responsabilidad del pintor Domingo Martínez, quién lo inmortalizó en el lienzo que hoy protagoniza la portada del presente libro y que, al contrario de lo que se pensaba, no alude a la imagen del altar tras su conclusión. Mientras, la materialización de este se dejó a cargo de los maestros plateros Manuel Guerrero de Alcántara y Tomás Sánchez Reciente, además del latonero Andrés Alonso Ximénez. En el transcurso del siglo XVIII, la pieza fue enriqueciéndose con la inclusión del nuevo viril, donado por Isabel Pérez Cano en 1729; la finalización de los altares laterales y los bustos de san Leandro y san Laureano; o las restauraciones efectuadas en 1770 por José Alexandre y Juan Bautista Zuloaga. El grado de ostentación del conjunto se incrementó más aún entre 1770 y 1772, cuando al escultor luso Cayetano de Acosta le fue encargado la hechura de una peana para el Santísimo, así como dos imponentes ángeles ubicados a sus flancos. Desafortunadamente, el Altar fue víctima de las tropelías provocadas por la invasión de las tropas francesas, debiendo ser restaurado posteriormente por Juan Ruiz en 1814. Y, siguiendo la secuencia lógica y temporal, el final del recorrido está dedicado a informar sobre el devenir de la pieza en su última etapa, es decir, desde el siglo XIX hasta el año 2000, cuando se convirtió en el Altar del Jubileo.

La eminente trayectoria investigadora del profesor Santos Márquez dedicada al estudio de la orfebrería desde la presentación de su tesis doctoral unida a su amplio conocimiento y manejo de los fondos del Archivo Capítular hispalense le han permitido ofrecer un resultado de extraordinaria calidad donde la pieza aquí protagonista es analizada a partir de las circunstancias religiosas, económicas y artísticas que condicionaron su ejecución, haciendo un verdadero hincapié en destacar su funcionalidad y en comprender su razón de ser. Asimismo, la consulta de una bibliografía actualizada y el uso de una abundante documentación inédita respaldan su originalidad y rigor, alzándose como un instrumento de primer orden para el conocimiento de la orfebrería religiosa en la España de la Edad Moderna. Más allá del estudio de la obra propiamente dicha, la lectura permite ahondar en el proceso creativo y en la repercusión que tuvieron las transformaciones de índole espiritual, especialmente motivadas por el Concilio de Trento, en los tesoros catedralicios. Es, sin duda, un trabajo pionero que marca un punto de inflexión en el conocimiento de las artes del metal y que contribuirá a sentar las bases para la publicación de otros futuros trabajos

concernientes a esta disciplina mediante una perspectiva actual e interdisciplinar.

Laura Illescas Díaz

Universidad Isabel I de Burgos
<https://orcid.org/0000-0002-8081-2935>
laura.illescas@ui1.es