



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2024
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

12

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED





ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2024
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

12

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.12.2024>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA



FECYT599/2024
Fecha de certificación: 28 de julio de 2023 (Iª convocatoria)
Válido hasta: 24 de julio de 2025

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se hace responsable de las opiniones expresadas por los autores.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2024

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 12, 2024

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Carmen Chincoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons
Atribución-NoComercial Internacional (CC BY-NC 4.0)

Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte es la revista científica fundada en 1988 que publica el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED. Está dedicada a la investigación de la Historia del Arte de todas las épocas y acoge trabajos inéditos de investigación, en especial artículos que constituyan una aportación novedosa, que enriquezcan el campo de estudio que abordan y que ofrezcan una perspectiva de análisis crítico. Va dirigida preferentemente a la comunidad científica y universitaria, tanto nacional como internacional, así como a todos los profesionales del Arte en general. Su periodicidad es anual y se somete al sistema de revisión por pares ciegos. La revista facilita el acceso sin restricciones a todo su contenido desde el momento de su publicación. **Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII** se publica en formato electrónico.

Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte (*Space, Time and Form. Serie VII*) is a peer-reviewed academic journal founded in 1988 and published by the Department of History of Art at the Faculty of Geography and History, UNED. It is devoted to the study of Art History of all periods and is addressed to the Spanish and international scholarly community, as well as to professionals in the field of Art. The journal welcomes previously unpublished articles, particularly works that provide an innovative approach, contribute to its field of research, and offer a critical analysis. It is published annually. The journal provides unrestricted access to its content beginning with the publication of the present online issue. **Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII** is published online and is indexed in the databases and directories listed below.

Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII está registrada e indexada en los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos internacionales y nacionales, como recomiendan los criterios de la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora: Bibliography of the History of Art (BHA), CARHUS Plus+ 2018, CIRC 2021, Dialnet, DICE (2006-2010), DOAJ, Dulcinea (verde), e-spacio UNED, Emerging Sources Citation Index (ESCI), ERIH PLUS, Fuente Académica Plus (Ebesc), ÍndICES (CSIC) (1989-2011), Latindex, MIAR, MLA-Modern Language Association Database, Periodical Index Online (Proquest), REDIB, RESH (2009-2011), Scopus, SUDOC, Ulrich's Periodicals Directory y ZDB.

Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII también ha sido indexada y evaluada en informes como el Índice H de las Revistas Científicas Españolas según Google Scholar Metrics (2013-2017). Desde el año 2019 cuenta con el Sello de Calidad Editorial y Científica de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT), obtenido en la VI Convocatoria de evaluación de revistas, así como la Mención de buenas prácticas editoriales en igualdad de género, concedida por la FECYT en 2022. A nivel internacional, está registrada en el Scimago Journal & Country Rank (SJR) en las categorías «Visual Arts and Performing Arts» e «History» (en ambas cuartil 3; SJR: 0,11 en 2023) y, desde el año 2020, en el Journal Citation Reports (JCR), dentro de la categoría «Art» (2023: cuartil 3; JCI 0,21; posición 77/145).

EQUIPO EDITORIAL

Edita: Departamento de Historia del Arte, Universidad Nacional de Educación a Distancia

Director del Consejo de Redacción: Álvaro Molina Martín (UNED)

Editoras: Mónica Alonso Riveiro (UNED), Lidia Mateo Leivas (UNED) y Elena Paulino Montero (UNED)

EDITORES INVITADOS DEL DOSSIER DE ETF SERIE VII. HISTORIA DEL ARTE. N.º 12, NUEVA ÉPOCA (2024):

Juan Luis González García (Universidad Autónoma de Madrid) y Escardiel González Estévez (Universidad de Sevilla)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Luis Arciniega García, Departamento de Historia del Arte, Universitat de Valencia, España
Mieke Bal, Cultural Analysis at the University of Amsterdam, Países Bajos
Borja Franco Llopis, Departamento de Historia del Arte, UNED, España
Miguel Ángel García Hernández, Departamento de Historia del Arte, UNED, España
David García Reyes, Departamento de Historia del Arte, UNED, España
Susanne Kubersky-Piredda, Biblioteca Hertziana de Roma, Italia
Alexander Marr, Department of History of Art, Cambridge University, Reino Unido
Joaquín Martínez Pino, Departamento de Historia del Arte, UNED, España
Inés Monteiro Arias, Departamento de Historia del Arte, UNED, España
Constanza Nieto Yusta, Departamento de Historia del Arte, UNED, España
Esther Pons Mellado, Museo Arqueológico Nacional de Madrid, España
Inmaculada Vivas Sainz, Departamento de Historia del Arte, UNED, España
Diana Wechsler, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina

COMITÉ CIENTÍFICO

Ferrán Barenblit, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), España
Diane Bodart, Department of Art History and Archaeology, Columbia University, Estados Unidos
Miguel Cabañas Bravo, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC, Madrid, España
Ute Dercks, Kunsthistorische Institut in Florenz (Italia), Italia
Etelvina Fernández González, Universidad de León, España
Aurora Fernández Polanco, Facultad de Bellas Artes, UCM, España
José Manuel García Iglesias, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Santiago de Compostela, España
Luca Molà, Department of History and Civilization, European University Institute, Italia
Isabel Ruiz de la Peña, Departamento de Historia del Arte y Musicología, Universidad de Oviedo, España
Roser Salicrú i Lluch, Institución Milá y Fontanals, CSIC, Barcelona, España
Andrea Sommer Mathis, Austrian Academy of Science, Viena, Austria
Sigrid Weigel, Technischen Universität Berlin, Alemania

DIRECTORA DE ETF SERIES I–VII

Yayo Aznar Almazán, Departamento de Historia del Arte, Decana Facultad de Geografía e Historia, UNED

SECRETARIA DE ETF SERIES I–VII

Marta García Garralón, Departamento de Historia Moderna, UNED

GESTORA PLATAFORMA OJS

Carmen Chíncoa Gallardo

COMITÉ EDITORIAL DE ETF SERIES I–VII

Mónica Alonso Riveiro, Departamento de Historia del Arte, UNED; Carlos Barquero Goñi, Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, UNED; Enrique Cantera Montenegro, Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, UNED; Marta Gallardo Beltrán, Departamento de Geografía, UNED; Marta García Garralón, Departamento de Historia Moderna, UNED; Íñigo García Martínez de Lagrán,

Departamento de Prehistoria y Arqueología (Prehistoria), UNED; Luiza Iordache Cârstea, Departamento de Historia Contemporánea, UNED; Juan Marín Hernando, Departamento de Prehistoria y Arqueología (Prehistoria), UNED; Lidia Mateo Leivas, Departamento de Historia del Arte, UNED; Celeste Muñoz Martínez, Departamento de Historia Contemporánea, UNED; Rocío Negrete Peña, Departamento de Historia Contemporánea, UNED; Miguel Ángel Novillo López, Departamento de Historia Antigua, UNED; Joaquín Osorio Arjona, Departamento de Geografía, UNED; Elena Paulino Montero, Departamento de Historia del Arte, UNED; María Rosa Pina Burón, Departamento de Prehistoria y Arqueología (Arqueología), UNED; Núria Sallés Vilaseca, Departamento de Historia Moderna, UNED; Diego Sánchez González, Departamento de Geografía, UNED; Maria Serena Vinci, Departamento de Prehistoria y Arqueología (Arqueología), UNED.

LISTADO DE EVALUADORES DE ETF SERIE VII. HISTORIA DEL ARTE. N.º 9, NUEVA ÉPOCA (2021)

Evaluadores/as que contribuyeron en números anteriores de la revista, y autorizaron la publicación de su nombre con dos años de retardo:

Reviewers participating previous issues, New Era, who agreed the publication of their names:

Javier Ariza Pomareta (Universidad Castilla la Mancha)
Maria Josep Balsach (Universitat Autònoma de Barcelona)
Haizea Barcenilla (Universidad del País Vasco)
José Beltrán Fortes (Universidad de Sevilla)
María Bendito Haro (Universitat de Barcelona)
Rafael Blanco Guzmán (Universidad de Córdoba)
Ana María Botella Nicolás (Universitat de València)
Manuel Cabeza González (Universidad Jaume I)
Matteo Cadario (Università degli Studi di Udine)
Susana Calvo Capilla (Universidad Complutense de Madrid)
Juan Calatrava (Universidad de Granada)
Pol Capdevila (Universitat Pompeu Fabra)
Guillem Carabi (Universidad Politécnica de Cataluña)
María Mercedes Cerón Peña (Universidad de Salamanca)
Miguel Cisneros (Universidad de Cantabria)
Ana Diéguez Rodríguez (Instituto Moll; Universidad de Burgos)
Reyes Escalera Pérez (Universidad de Málaga)
María Lluïsa Faxedas Brujats (Universitat de Girona)
Guillermo Fernández-Abascal (University of Technology Sydney)
Antonio Rafael Fernández Paradas (Universidad de Granada)
Aurora Fernández Polanco (Universidad Complutense de Madrid)
Miguel Ángel García Hernández (UNED)
Ruth García Martín (Universidad de Castilla-La Mancha)
Francisco García Ramos (Universidad Complutense de Madrid)
Mercedes Gómez-Ferrer Lozano (Universitat de València)
Antonio Gonzalo Carbó (Universitat de Barcelona)
Sonsoles Hernández Barbosa (Universitat de Palma de Mallorca)
María Jesús Herrero Sanz (Patrimonio Nacional)
Juan Francisco Jiménez Alcázar (Universidad de Murcia)
Jörn Lang (Universität Leipzig)

Cecilia Lida (UNTREF, Buenos Aires)
Concha Lomba Serrano (Universidad de Zaragoza)
José Ramón, López Yeste (Universidad Politécnica de Valencia)
Tomas Macsotay (Universitat Pompeu Fabra)
José Martín Martínez (Universitat de València)
Palma Martínez-Burgos (Universidad de Castilla-La Mancha)
Juan Martínez Villegas (Universitat de Barcelona)
Pablo Martínez Fernández (MACBA)
Jorge Luis Marzo (BAU Centro de Diseño de Barcelona)
Susana Martins (Instituto de História da Arte, NOVA-FCSH)
Patricia Mayayo Bost (Universidad Autónoma de Madrid)
Alfredo Mederos Martín (Universidad Autónoma de Madrid)
Alex Mitrani Martínez de Marigorta (Centre Universitari de Disseny i Art EINA)
Benito Navarrete Prieto (Universidad de Alcalá)
Montserrat de Pablo Moya (Universidad de Castilla-La Mancha)
José María Parreño Velasco (Universidad Complutense de Madrid)
Paloma Ortiz-de-Urbina (Alcalá de Henares)
Héctor Pérez López (Universidad Politécnica de Valencia)
Paula Pico Estrada (Universidad del Salvador)
Juan Pimentel (CSIC)
M.^a Magdalena Polo Pujadas (Universitat Autònoma de Barcelona)
Fernando Ramos (Universidad Complutense de Madrid)
Paula Revenga (Universidad de Córdoba)
Martín Ríos Saloma (Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM)
Ignacio Rodríguez Domínguez (Universidad Complutense, Madrid)
Leire Rodríguez Fernández (Universidad de Oviedo)
Miguel Anxo Rodríguez González (Universidad de Santiago de Compostela)
Ana Rodríguez Granell (Universitat Oberta de Catalunya)
María Rosón Villena (Universidad Complutense, Madrid)
María Cecilia Rusconi (CONICET)
Jesús Ángel Sánchez García (Universidad de Santiago de Compostela)
Andrea Soto (Universitat Pompeu i Fabra)
Isabel Tejada Martín (Universidad de Murcia)
Jorge Tomás García (Universidad Autónoma de Madrid)
Ariane Varela Braga (Universidad de Zurich)
Alberto Velasco González (Universitat de Lleida)
Gerard Vilar Roca (Universitat Autònoma de Barcelona)
Aaron Rosen Wesley (Washington, DC)

CORRESPONDENCIA

Revista *Espacio, Tiempo y Forma*
Facultad de Geografía e Historia, UNED
c/ Senda del Rey, 7
28040 Madrid
e-mail: revista-etf@geo.uned.es

SUMARIO · SUMMARY

Miscelánea · Miscellany

- 3 ANA ESTHER SANTAMARÍA FERNÁNDEZ
La *artezalización* del bosque de Fontainebleau y las trabas de la consumación cultural
The *Artealisation* of the Forest of Fontainebleau and the Obstacles to Cultural Consummation
- 25 ANTONIO PÉREZ LARGACHA
El arte como materialización de la ideología y de la cultura en los comienzos del arte faraónico
Art as Materialization of Ideology and Culture in the Beginning of Pharaonic Egypt
- 47 CRISTINA BIENVENIDA MARTÍNEZ GARCÍA
La intervención del Duque de Riánsares en el mundo de las artes
The Actions of the Duke of Riánsares in the World of the Arts
- 71 RAFAEL SÁNCHEZ-MATEOS PANIAGUA
'Luces y tragaluces democráticas'. Reflexiones críticas desde la estética, la literatura y la política en torno a la exposición *El tragaluz democrático. Políticas de vida y muerte en el estado español (1868-1976)*
'Lights and Democratic Skylights'. Critical Reflections from Aesthetics, Literature, and Politics on the Exhibition *The Democratic Skylight: Politics of Life and Death in the Spanish State (1868-1976)*
- 95 MARÍA TERESA LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ
Élites periféricas en el tardogótico castellano: fábrica, promotores y arquitectos en San Cosme y San Damián de Covarrubias
Peripheral Elites in the Castilian Late Gothic: Building, Promoters and Architects in San Cosme and San Damián de Covarrubias
- 121 JULIO MARTÍN SÁNCHEZ
La torre de San Pedro en Ocaña (1796-1826). Maestros de obras y arquitectos de la Academia ante la práctica restauradora
The Tower of San Pedro in Ocaña (1796-1826). Master Builders and Architects of the Academy Facing Restoration Practice
- 151 JAVIER PÉREZ HERRERAS Y JORGE TÁRRAGO MINGO
Condiciones de cambio de la arquitectura. Origen o estrategia a través de dos textos de Rafael Moneo y Lacaton & Vassal
Conditions of Change in Architecture. Origin or Strategy through Two Texts by Rafael Moneo and Lacaton & Vassal

- 169 MAGDALENA ILLÁN MARTÍN Y CUSTODIO VELASCO MESA
«Igual a los grandes maestros de la actualidad»: Carmen Suárez Guerra en la escena artística española de los años veinte
«Equal to Today's Great Masters»: Carmen Suárez Guerra in the Spanish Art Scene of the Twenties
- 195 CARMEN GUIRALT Y SOFÍA BARRÓN
La autorreferencialidad en la obra de María Dolores Casanova (1914-2007): un análisis del diálogo biográfico-artístico en su pintura
Self-Referentiality in the Work of María Dolores Casanova (1914-2007): An Analysis of the Biographical-Artistic Dialogue in her Painting
- 225 MARÍA DEL MAR SUEIRAS PRIETO
Horizonte y horizontalidad en el espacio pictórico. Una comparativa entre la pintura de paisaje de Pieter Brueghel el Viejo y Hasegawa Tōhaku
Horizon and Horizontality in Pictorial Space. A Comparison between the Landscape Painting of Pieter Brueghel the Elder and Hasegawa Tōhaku
- 245 ISABEL RUIZ GARNELO
«Lavors de scarpello» para la cabecera de la iglesia de Nostra Dona de Montserrat de Roma (1518-1522)
«Lavors de Scarpello» of the Choir and the Apse of the Church of Nostra Dona de Montserrat in Rome (1518-1522)
- 275 ÀNGEL CAMPOS-PERALES
Los validos valencianos del valido. Arte y legitimación social en tiempos del Duque de Lerma (1599-1625)
The Valencian Favourites of the Favourite. Art and Social Legitimation in the Duke of Lerma's Day (1599-1625)

Dossier

- 297 ***Vestigia. Reliquias y relicarios en los imperios ibéricos***
Vestigia. Relics and reliquaries in the Iberian Empires
Juan Luis González García y Escardiel González Estévez (EDITORES INVITADOS)
- 299 JUAN LUIS GONZÁLEZ GARCÍA Y ESCARDIEL GONZÁLEZ ESTÉVEZ
Vestigios sagrados en los imperios ibéricos: arte, identidad y circulación
Sacred Relics within the Iberian Empires: Art, Identity and Circulation
- 303 MARC MILLÁN RABASA
La pervivencia de una tipología: los bustos relicario como herramienta de legitimación en las catedrales aragonesas en las edades Media y Moderna
The Persistence of a Typology: Reliquary Busts as Part of a Legitimization Strategy in Aragonese Cathedrals in the Middle and Modern Ages

- 333 MARIANO CECILIA ESPINOSA Y GEMMA RUIZ ÁNGEL
Tesoros del cielo: el relicario de la catedral de Orihuela
Treasures of Heaven: The Reliquary of Orihuela Cathedral
- 355 MARÍA ELVIRA MOCHOLÍ MARTÍNEZ
La mirada en la veneración de reliquias. El caso de la Virgen del Lledó y otras imágenes-reliquia valencianas en época moderna
The Gaze on the Veneration of Relics. The Case of the Virgen del Lledó and Other Valencian Relic Images in Modern Age
- 381 ABEL FERNANDO MARTÍNEZ MARTÍN Y ANDRÉS RICARDO OTÁLORA CASCANTE
Las procesiones de reliquias de la Compañía de Jesús en Santafé y Tunja, Nuevo Reino de Granada (1612-1613)
The Processions of the Relics of the Society of Jesus in Santafé And Tunja, Nuevo Reino de Granada (1612-1613)
- 405 JULIÁN ALONSO BRIONES POSADA
Los mártires de Tepehuanes de la Nueva España. Circulación de reliquias e imágenes en la construcción de una santidad fracasada, 1616-1668
The Tepehuan Martyrs of New Spain. Circulation of Relics and Images in the Construction of a Failed Sanctity, 1616-1668
- 429 CARMEN FERNÁNDEZ-SALVADOR
Siguiendo las huellas del apóstol en los Andes: las pisadas como reliquia y vestigio de presencia histórica
Following in the Apostle's Footprints in the Andes: Traces as Relics and Vestiges of Historic Presence
- 453 LARA ARRIBAS RAMOS
Mapas para la peregrinación interior. *Klosterarbeiten* y reliquias en el Real Monasterio de Santa Clara de Salamanca
Maps for Inner Pilgrimage. *Klosterarbeiten* and Relics in the Real Monasterio de Santa Clara in Salamanca
- 481 JOSÉ M.^a SÁNCHEZ-CORTEGANA
Una urna de plata mexicana para los restos de San Juan de Dios en Granada
A Mexican Silver Urn for the Mortal Remains of San Juan de Dios in Granada
- 499 JOSÉ MANUEL ORTEGA JIMÉNEZ
El relicario de los Condes de Altamira en el palacio de Almazán (1740): nuevos apuntes de un espacio heredado
The Reliquary of the Counts of Altamira in the Palace of Almazán (1740): New Notes from an Inherited Space

- 517 MONTSERRAT A. BÁEZ HERNÁNDEZ
Sancti Christi Martyris Justini en la Puebla de los Ángeles. La donación y el hallazgo de un mártir de Roma para la Nueva España
Sancti Christi Martyris Justini in Puebla de los Ángeles. The Donation and Discovery of a Catacomb Martyr from Rome to New Spain
- 549 **Reseñas · Book Reviews**
- 551 MARTA REDONDO DE FUENMAYOR
 Silva Santa Cruz, Noelia; García García, Francisco de Asís; Rodríguez Peinado, Laura y Romero Medina, Raúl (eds.), *(In)materialidad en el arte medieval*
- 555 JUAN VICENTE GARCÍA MARSILLA
 Díez Jorge, María Elena (dir.), *Sentir la casa. Emociones y cultura material en los siglos XV y XVI*
- 557 M. CRISTINA HERNÁNDEZ CASTELLÓ
 Martínez Jiménez, Nuria, *Pintura mural del Renacimiento en la Alhambra*
- 559 JESÚS F. PASCUAL MOLINA
 García-Luengo Manchado, Javier, *Gregorio Prieto. Retrato de un siglo*
- 561 SERGIO ROMÁN ALISTE
 Sánchez García, Jesús Ángel; Vázquez Castro, Julio y Vigo Trasancos, Alfredo (eds.): *Arquitecturas añoradas. Memoria gráfica del patrimonio destruido en Galicia en el siglo XX*
- 565 **Normas de publicación · Guidelines for authors**

MISCELÁNEA · MISCELLANY

LA ARTEALIZACIÓN DEL BOSQUE DE FONTAINEBLEAU Y LAS TRABAS DE LA CONSUMACIÓN CULTURAL

THE ARTEALISATION OF THE FOREST OF FONTAINEBLEAU AND THE OBSTACLES TO CULTURAL CONSUMMATION

Ana Esther Santamaría Fernández¹

Recibido: 19/04/2022 · Aceptado: 07/09/2023

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.12.2024.37351>

Resumen²

El bosque de Fontainebleau no es solo un espacio verde, es un lugar de encuentro cultural arraigado en la tradición. La idea que existe en el imaginario colectivo procede, en gran medida, de la labor de los artistas que durante el siglo XIX se establecieron en su territorio. Se plantean aquí un par de cuestiones a través de la revisión crítica de los trabajos más relevantes de las últimas décadas —entre otros, los del historiador del arte V. Pomarède, de la historiadora Ch. Georgel y del sociólogo B. Kalaora— dedicados a este entorno desde la perspectiva artística. La primera recoge los principales hitos de su artealización y pone en evidencia cómo la mirada de los artistas ha determinado la percepción de este espacio como un museo verde, lo que condujo a la adopción de medidas de protección. La segunda supone una reflexión acerca de si el exceso de codificación de un paisaje incide en la devaluación de la experiencia estética en pro de una mera consumación cultural.

Palabras clave

Bosque de Fontainebleau; *artealización*; protección de espacios naturales; consumación cultura; pintura de paisaje

Abstract

The forest of Fontainebleau is not just a green space; it is a cultural meeting place rooted in tradition. The idea that exists in the collective imagination comes largely from the work of the artists who settled there in the 19th century. A couple of questions are posed here through a critical review of the most relevant works of

1. Universidad Rey Juan Carlos Autónoma de Madrid. C. e.: ana.santamaria@urjc.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7224-1298>

2. Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto “DEFEP Distance Education for Future: best EU practices in response to the requests of modern higher education seekers and labor market”, financiado por European commission, ref. externa: 101083143, ref. interna: V1265.

recent decades — among others, those of the art historian V., the historian Ch. Georgel and the sociologist B. Kalaora — dedicated to this environment from an artistic perspective. The first one covers the main milestones of its *artelisation* and shows how the artists' gaze has determined the perception of this space as a green museum, which has led to the adoption of protective measures. The second is a final reflection on whether the excessive codification of a landscape leads to the devaluation of the aesthetic experience in favour of mere cultural consummation.

Keywords

Forest of Fontainebleau; artealisation; protection of natural spaces; cultural consummation; landscape painting

.....

«Lo único que deseo señalar es el principio general de que la Vida imita al Arte mucho más de lo que el Arte imita a la Vida»³, escribía Oscar Wilde en *La decadencia de la mentira* (1891). La sentencia se cumple de forma cabal al asomarse al bosque de Fontainebleau en la actualidad y comprobar que perviven las rutas que unen los principales enclaves que pintaron los artistas del s. XIX. Ciertamente, no resulta sencillo escapar de la herencia artística a la hora de acercarse a algunos lugares: la montaña Sainte-Victoire, el monte Fuji, el valle de Yosemite o la isla de Lanzarote van indisolublemente unidos a los nombres de Cézanne, Hokusai, Watkins y Manrique, respectivamente. De hecho, la conquista estética de muchas tipologías de paisaje que, antes de la irrupción del pensamiento contemporáneo, eran consideradas *locus horridus* —sitios a los que nadie acudía para deleitarse porque en ellos el placer de la contemplación estaba desterrado— es inseparable del sustrato cultural en el que las artes jugaron un importante papel⁴.

El filósofo Alain Roger, defensor de la tesis culturalista del paisaje, sostiene que el territorio o país deviene paisaje por mediación de la mirada artística. Una transformación que él denomina *artrealización*, término acuñado por Michel de Montaigne al que Roger dota de un nuevo significado⁵. Esta *artrealización*, referida al paisaje, funciona en dos fases: la primera, *in situ*, cuando el código artístico se instala directamente sobre el propio terreno físico; y la segunda, *in visu*, cuando se ofrecen modelos visuales desde lo artístico a la mirada colectiva⁶. Es decir, primero «el arte ofrece una lectura del territorio, creando una construcción cultural y un ideal para seguir» y después «la construcción cultural determina las intervenciones sobre el territorio en sí»⁷. Estas dos cuestiones se pueden constatar en el proceso de codificación estética del bosque de Fontainebleau, uno de los espacios forestales

3. Wilde, Oscar: *La decadencia de la mentira*. Madrid, Siruela, 2000, pp. 61.

4. Textos pioneros en la apreciación estética de la montaña fueron el poema *Los Alpes* (1729) de Albrecht von Haller y *La nueva Eloísa* de 1761. En cuanto a su incorporación a la cultura visual se puede consultar: Grand-Carteret, John: *La montagne à travers les âges: rôle joué par elle: façon dont elle a été vue*. Grenoble/Moutiers, Librairie Dauphinoise/Librairie Saboyarde, 1903; Martínez de Pisón, Eduardo: *El sentimiento de la montaña. Doscientos años de soledad*. Madrid, Ed. Desnivel, 2002; Reclus, Élisée: *Historia de una montaña* 1880. Palma de Mallorca, El barquero, 2008; Assunto, Rosario: «Dialectica del paesaggio romantico (e consacrazione estética delle Alpi)», en Assunto, Rosario: *Il parterre e i giacciai. Tre saggi di estetica sul paesaggio del settecento*. Palermo, Ed. Novecento, 1984, pp. 85-120. Además, son fundamentales los estudios de Ramón de Carbonnières, del alpinista H.B. de Saussure o Senancour; así como las fotografías Braun, Bisson o Civiale, aunque las de este último tuvieran un afán eminentemente científico. En cuanto a la consagración estética del mar, se puede consultar: Corbin, Alain: *Le territoire du vide: l'occident et le désir du rivage 1750/1840*. Paris, Ed. Flammarion, 1990 y Corbin, Alain: *El mar: terror y fascinación*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2005. Acerca del desierto: Dragon, Chantal y Kacimi, Mohamed: *Naissance du désert*. Paris, Éditions Balland, 1992. En cuanto a la apreciación paisajística del campo, aunque circunscrita a Italia: Camporesi, Piero: *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*. Milano, Ed. Garzanti, 1992. Y, en cuanto al bosque, además de las referencias que se ofrecen en el desarrollo de este trabajo relativas a Fontainebleau, puede consultarse: Breymayer, Ursula y Ulrich, Bernd (com.): *Unter Bäumen. Die deutschen un der wald*. Berlin, Deutsche Historische Museum, 2012, para el ámbito alemán; también el ya clásico Harrison, Robert Pogue: *Forests: The shadow of Civilization*. Chicago, The University of Chicago Press, 1992.

5. La expresión acuñada por Montaigne se recoge en: Montaigne, Michel de: *Essais*, vol. III, cap. 5, 1828. Paris, Hector Bossange, p. 355 [en línea] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6343523p/f365.item.r=montaigne+essais.langFR> [Consultado: 05 de septiembre de 2023].

6. Roger, Alain: *Breve tratado del paisaje*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 21.

7. Arroyo Zapatero, Carlos: «Artealización y ecología. Paisajes productivos sostenibles», *Dearq*, 24 (2019), p. 25.

más antiguos de Francia, cercano a París, cuyos elementos —dunas, arenas, caos o berrocales y masa arbórea— dotan al paisaje de un carácter pintoresco⁸ (FIGURA 1).

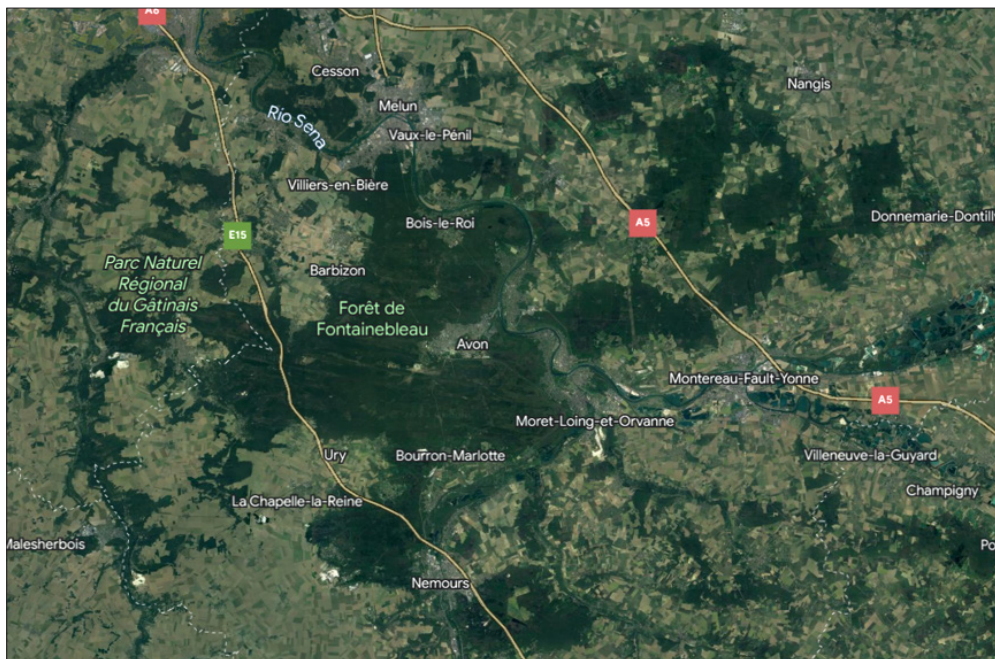


FIGURA 1. IMAGEN L BOSQUE DE FONTAINEBLEAU EN LA ACTUALIDAD. Google Earth. Captura de la autora

El bosque, a través de las edificaciones que se elevaron en él desde el siglo XI, estuvo relacionado con actividades cinegéticas de la monarquía francesa hasta que, siglos después, Francisco I convirtió su palacio en una referencia cultural en la Europa del manierismo. Sin embargo, no fue hasta el inicio del mundo contemporáneo cuando el propio bosque se convirtió en un objeto estético digno de ser protegido⁹. Siguiendo el argumento de Roger: «nuestros paisajes son invenciones culturales que podemos fechar y analizar»¹⁰, se desgranar a continuación una serie de sedimentos culturales que, sobre todo durante el s. XIX, ayudaron a componer la imagen de esta fronda francesa que aún perdura en el imaginario colectivo y determina su fisonomía¹¹.

8. Para conocer aspectos geológicos y del suelo del bosque de Fontainebleau: Arlot, Sylvain; Lassen, Valentin Bel; Coq, Sylvain: *Etude du sol à Fontainebleau*. Paris, Université Paris Saclay, 2003 [en línea] <https://www.imo.universite-paris-saclay.fr/~sylvain.arlot/papers/03pedo.pdf> [Consultado: 12/12/2022].

9. Para ampliar la información acerca de la evolución de los bosques de Francia en las últimas centurias y acceder a una extensa bibliografía sobre el tema: Métaillé, Jean-Paul: «Los bosques de Francia en los siglos XIX y XX. Bosques nuevos y nuevas investigaciones», *Historia Agraria*, 18, Murcia, SEHA, 1999, pp. 33-55.

10. Roger, Alain: «Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos», en Nogué, Joan (ed.): *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, p. 67.

11. Se puede acceder a los principales documentos que hacen referencia a la gestión de los distintos usos que ha tenido el bosque desde el siglo XIV a nuestros días en: Rambaud, Isabelle (dir.): *La forêt de Fontainebleau. Du domaine royal au musée vert*. Dammarie-lès-Lys, Conseil général de Seine-et-Marne, Direction des Archives, du Patrimoine et des Musées départementaux, 2007. En línea: https://archives.seine-et-marne.fr/sites/archives.seine-et-marne.fr/files/media/downloads/la-foret-de-fontainebleau_commentaires.pdf [consultado: 20 de diciembre de 2022]

LEYENDA Y EPIFANÍA DEL BOSQUE

Fueron los artistas de la Escuela de Barbizón los que trasladaron al gran público la imagen de Fontainebleau a partir de la década de los años treinta del siglo XIX. Antes, durante el siglo XVII, Van der Meulen y Oudry realizaron unas composiciones para tapices que conmemoraban las cacerías reales de Luis XIV y Luis XV respectivamente. En ellas se reconocen los terrenos de Apremont, Franchard y los caos de rocas del entorno, aunque no existen por ellos mismos sino como elementos marginales destinados a ambientar las escenas¹². A partir de las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX, comienzan a llegar algunos pintores de los que existe constancia de su presencia en el bosque¹³. Sin embargo, entre los pioneros se hará alusión a dos, Lazare Bruandet (1775-1804) y Simon-Mathurin Lantara (1729-1778), porque en ellos se conjuga de una forma apenas discernible lo real y lo legendario.

En la década de los veinte del siglo XIX se comenzó a elaborar un relato fabuloso alrededor de Lantara. De carrera modesta, se le atribuyeron una serie de anécdotas que contribuyeron a considerarlo precursor de la Escuela de Barbizón¹⁴. Supuestas hazañas de su vida engrosaron una historia insólita escrita en folletines y vodeviles. En 1809 se estrenó la primera pieza teatral y desde 1831 hasta 1866, apareció como protagonista de al menos quince piezas más, aparte de novelas y otros relatos¹⁵ (FIGURA 2.). Se añadieron a su biografía otros datos fantásticos: Lantara descubrió su vocación en el bosque y Fontainebleau le inspiró a trabajar desde el modelo natural.

En el libro de Dulaure, *L'Histoire des environs de Paris* (1825), se ofrece información acerca del bosque de Fontainebleau, y se dice: «C'est là qu'un misérable vacher d'Achères a puisé le goût et fait les premiers essais d'un art où il est parvenu à se faire un nom» [Fue allí donde un miserable vaquero de Achères tomó la inspiración e hizo los primeros ensayos de un arte en el que logró hacerse un nombre]¹⁶. Historia similar a la que Vasari cuenta de Giotto cuando fue descubierto por Cimabue y que asimilaba el genio del francés con el del maestro italiano al dotarle de un talento innato que le llevaba a pintar sobre las rocas. Además, el bosque aparecía como una epifanía ante el sencillo vaquero, era el resorte que despertó su vocación artística

12. En el año 2002 Vincent Pomarède comisarió una exposición que revisaba el papel de la Escuela de Barbizón en el establecimiento de la pintura al aire libre antes del impresionismo. Se aleja de la concepción de «precursor» que había tenido tradicionalmente este grupo de artistas y reivindica su idiosincrasia: Pomarède, Vincent: «Songe à Barbizon, cette histoire est sublime», en Pomarède, Vincent y Wallens, Gérard (com.): *L'école de Barbizon. Peintre en plein air avant l'impressionisme*. Lyon, Musée des Beaux-Art, Paris Réunion des musées nationaux, 2002, p. 34.

13. La lista completa de estos artistas la recoge: Georgel, Chantal: «La forêt de Fontainebleau: une nature monumentale, un monument naturel?», *Perspective*, 1 (2017), p. 133.

14. Según recoge Julio Caro Baroja, el proceso de acumulación de anécdotas hace que el arquetipo sea un modelo inteligible para el grupo. Caro Baroja, Julio: *De los arquetipos y leyendas*. Madrid, Itsmo, 1991, p. 39.

15. Existe un trabajo recopilatorio de 1852 en el que se recoge un completo inventario de todas las noticias que circulaban del artista: De la Chavignerie, Émile B.: *Recherches historiques, biographiques et littéraires sur le peintre Lantara avec la liste de ses ouvrages, son portarit et une lettre apologétique de M. Couder*. Paris, J.-B. Dumoulin, Libraire-Éditeur, 1852 [en línea] <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t8rb9pn4d&view=1up&seq=9> [Consultado: 27 de noviembre 2022].

16. Dulaure, Jacques-Antoine: *Histoire physique, civile et morale des environs de Paris*. Paris, Guillaume, 1825-1827, t. VIII, p. 67. [Todas las traducciones que aparecen en el texto son propias].



FIGURA 2. RETRATO DE SIMON-MATHURIN LANTARA SEGÚN BOCETO DE JOSEPH VERNET, IMPR. FÉLIX BRACQUEMON, 1857, BRITISH MUSEUM. © The Trustees of the British Museum (licencia CC BY-NC-SA 4.0)

y el elemento que tenía que trasladar al lienzo directamente. Un hecho que, aunque injustificado, establece un precedente de la pintura *en plein air* en la década de los veinte, momento en el que comenzaron a llegar al bosque de Fontainebleau los pintores neoclásicos, coincidencia que no debe considerarse fortuita.

Se aderezó la historia de Lantara con la imagen de borrachín y calavera, rematada con un final de folletín al hacerle morir solo en un hospital de caridad. Un perfil que se acomoda a la imagen del artista que el matrimonio Wittkover investigó y recogió en 1963 en el clásico *Nacidos bajo el signo de Saturno*¹⁷, pero que no le convierte en un revolucionario ni en un precursor en el arte del pincel. Como advierte Vincent Pomarède, aunque los turiferarios de Barbizón hayan querido verle como un apasionado de la naturaleza, sus cuadros muestran la tradición nórdica y deben tanto a Boucher como a Hobbema o Ruysdael y no transitó el realismo de la pintura *en plein air*, sino que continuó la tradición estética flamenca y holandesa. No hay nada que pruebe que acudiese a Fontainebleau a encontrar su motivo pictórico «ni même qu'il ait véritablement travaillé en pelin air afin de retrouver devant le motif cette relation directe avec la nature» [ni mucho menos que el haya verdaderamente trabajado en *plein air* para encontrar delante del motivo esta relación directa con la naturaleza]¹⁸. Sin embargo, su fama legendaria ha hecho que su nombre sea una excelente opción para rubricar muchos paisajes anónimos y que su firma, en algunos grabados que se le atribuyen, sea controvertida¹⁹.

Lazare Bruandet también aparece retratado como alguien que repartió su vida entre el arte y las reyertas y su leyenda se sigue engrosando todavía. En 2021, el artista gráfico Duchazeau publicó un cómic que recoge todos los tópicos que contribuyeron a forjar su imagen de pintor maldito. El libro, *Le peintre hors-la-loi* [El pintor forajido], cuenta cómo Bruandet, después de asesinar a su esposa, se refugia en las

Lazare Bruandet también aparece retratado como alguien que repartió su vida entre el arte y las reyertas y su leyenda se sigue engrosando todavía. En 2021, el artista gráfico Duchazeau publicó un cómic que recoge todos los tópicos que contribuyeron a forjar su imagen de pintor maldito. El libro, *Le peintre hors-la-loi* [El pintor forajido], cuenta cómo Bruandet, después de asesinar a su esposa, se refugia en las

17. Lectura de referencia para el estudio de la figura del artista excéntrico y su papel en la sociedad: Wittkover, Rudolf y Margot: *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid, Cátedra, 2015.

18. Pomarède, Vincent: *op. cit.*, p. 36.

19. Para profundizar en la figura de Lantara se puede consultar el catálogo de la exposición que en 2011 le dedicó el Musée Departemental de l'École de Barbizon: Jouveaux, Hervé: *Simon-Mathurin Lantara (1729-1778). Un paysagiste et sa légende*. S.L., Éditions Lac Ceysson, Conseil Generaux de Seine-et-Marne, 2011.

ruinas de una abadía en el corazón del bosque de Fontainebleau²⁰ (FIGURA 3). Sobre la realidad de su vida se tiene un mapa incompleto y debía ser un artista olvidado a mediados del siglo XIX, como se deduce de las palabras que Baudelaire dedicó a su amigo Charles Asselineau: «De un espíritu extravagante el seductor proyecto/-¡Quién entre tantos héroes va a escoger a Bruandet!»²¹.



FIGURA 3. FRANZ DUCHAZAU, VIÑETAS DEL CÓMIC EL PINTOR FORAJIDO, (MADRID, 2021, P. 38)

Asselineau dedicó su vida literaria a los artistas olvidados y escribió un texto dedicado al pintor, *Notice sur Lazare Bruandet. Peintre de d'École française 1753-1803* (1855)²² en el que se quejaba del olvido al que había sido condenado Bruandet, del que apenas logra reunir tres o cuatro referencias escritas. Recoge datos de catálogos de ventas de pinturas, ofrece una lista de personas que compraron sus cuadros—muchos atribuidos—, indaga entre los que le conocieron y recibe información hartamente discordante. Añade que era montaraz y solitario, que no dejó discípulos, que despreciaba lo académico, que era independiente, que su amor lo depositaba solo en el arte y achaca el desinterés de la crítica por él al éxito de David y su escuela.

20. Duchazau, Frantz: *El pintor forajido*. Madrid, Ponentmont/Cyan S.A., 2021.

21. Baudelaire, Charles: *Las flores del mal/Poesía/Piezas condenadas*. Edición Proyecto Espartaco, p. 256 [en línea] <https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Baudelaire,%20Charles%20-%20las%20flores%20del%20mal.pdf> [Consultado: 22 de noviembre 2022].

22. Asselineau, Charles: *Notice sur Lazare Bruandet. Peintre de d'École française 1753-1803*. Paris, Dumoulin, libraire, quai des Augustins, 1855 [en línea] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61791h/f19.item.textelimage.zoom> [Consultado: 22 de noviembre 2022].

Rescata la idea del pintor encerrado en el bosque, que era su taller y lugar de inspiración, y narra que el propio Luis XVI, un día que regresaba de montar a caballo por el bosque de Fontainebleau, comentó: «J'arrive de Vincennes; je n'y ai rencontré que des sangliers et Bruandet» [Llego de Vincennes; allí no he encontrado más que a los jabalíes y a Bruandet]²³. Cuando habla de su pintura alaba la actitud del pintor ante la naturaleza, compara sus cualidades con los antiguos como Hobbema y de los modernos como Corot y pone en valor «l'impression, cette magie qui est au paysage ce que l'expression est au portrait» [la impresión, esa magia que está en el paisaje como la expresión está en el retrato]²⁴.

El crítico daba por hecho que Bruandet pintaba al aire libre, que captaba la *impresión* del paisaje, lo que engordaba su leyenda, al tratarle como otro precursor, e incidía en la idea del bosque como elemento inspirador. Igual lo retrata Duchazeau, escondido en la espesura solo tiene un deseo: atrapar con su pincel la fascinación que le produce la naturaleza. Pero Asselineau matiza el comentario anterior: «Toutefois, l'œil est quelquefois distrait de cette grande qualité par l'habilité un peu minutieuse d'exécution» [Sin embargo, el ojo es a veces distraído de esta gran cualidad por la habilidad un poco minuciosa de la ejecución]²⁵. Verdaderamente parece incompatible la expresividad de la impresión ágil que se obtiene en una pintura directa del modelo natural, con la ejecución minuciosa de los lienzos de Bruandet, propia del trabajo de taller. La pintura al aire libre —con los ensayos previos, sobre todo de los neoclásicos italianos— triunfó plenamente a partir de los años cuarenta del s. XIX, cuando el pintor norteamericano John Goffe Rand patentó los tubos de óleo en 1841. Hasta ese momento, aunque algunos artistas hacían estudios a través del dibujo o con acuarela directamente del natural, trasladar los óleos para trabajar con ellos en plena naturaleza era complicado, pues los colores se manejaban en vejigas de animales que se rompían con facilidad, lo que obligaba a terminar los trabajos en el taller, donde el artista podía entregarse al detalle con mayor comodidad, limpieza y operatividad.

Bruandet sí usó los bosques como modelo, representó vistas del bosque de Boulogne o de Pré Saint-Gervais y, en los Salones de 1791 y 1793, del bosque de Fontainebleau. Según Pomarède, ha devenido un personaje mítico por la orientación de su pintura exclusivamente a la naturaleza lo que le convirtió en un ejemplo para los pintores románticos²⁶. Además, exponía habitualmente en salones, a diferencia de Lantara que lo hizo de manera esporádica. La presencia de Bruandet en Fontainebleau está demostrada y aunque no parece probable que pintase el bosque directamente del natural, las cualidades que se le atribuyeron —su marginalidad, el amor a la naturaleza y su adhesión al realismo— no solo le transformaron en un pintor moderno, sino que «a fini par devenir le premier des 'barbizonniens'» [ha terminado por convertirse en el primero de los «barbizonniens»]²⁷, uno de los primeros que contemplaron el bosque como el sujeto principal de la pintura.

23. *Ibidem*, p. 18.

24. *Ibidem*, p. 20.

25. *Idem*.

26. Pomarède, Vincent: *op. cit.*, p. 36.

27. *Ibidem*, p. 38.

Del mismo modo que en los mitos fundacionales de una cultura existen personajes legendarios que la legitiman en el presente y hacia el futuro, Lantara y Bruandet permanecen en el origen de la consideración estética del bosque, arquetipizados y presentados con rasgos legendarios o simbólicos²⁸. Para que se dé la condición mítica hay que justificar el advenimiento de algo novedoso, pues: «Todo mito de origen narra y justifica una “situación nueva”»²⁹. El hecho novedoso que acontece en la floresta y que coloca al artista-profeta en propio bosque es el rito de la pintura en *plein air*. Esta fase da lugar a un segundo momento que se corresponde con lo que se denomina la «sacralización del lugar» o espacio hierofánico, según Eliade, aquel en el que se ha manifestado lo sobrenatural y que pervive por encima de las distintas confesiones³⁰. En el caso de la selva de Fontainebleau, la «sacralización» vino de la mano de literatos y artistas plásticos que comenzaron a dar fe de su existencia desde una perspectiva nueva y, que como también sucede en los mitos, se trasladó a la colectividad.

LA MIRADA ARTÍSTICA Y EL «BOSQUE VERDAD»

En 1817 se creó el Gran Premio de Roma de Paisaje Histórico y la Academia recomendaba a los artistas practicar la pintura directamente en la naturaleza. Los neoclásicos d'Áigny, Brancassat, Enfantin o el romántico Bonington, entre otros, ejecutaron en Fontainebleau sus ejercicios de pintura al tiempo que comenzaban a explorar el bosque. Paillet en su escrito *Description physique de la forêt de Fontainebleau*, animaba a los pintores a acudir al bosque para estudiar la naturaleza³¹. Un reclamo que Remard también hacía en su guía de 1820³². Estos primeros ensayos pictóricos y estas primeras llamadas coincidieron la publicación de algunas obras literarias que ensalzaban el bosque. Castel publicó en 1805 el poema *La Forêt de Fontainebleau*, en el que alababa el lugar con pasión romántica. Por otro lado, *Obermann*, la novela que Senancour escribió en 1804, reeditada con gran éxito en 1833, se convirtió en una referencia inexcusable para artistas plásticos, literatos y músicos. Fue un libro de cabecera para Listz, Sainte Beuve, Hugo, Balzac, Mme. De Staël, Lamartine, Musset, Sand, e incluso para Baudelaire, Wilde o Unamuno. Senancour cuenta la vivencia introspectiva que tiene el protagonista en el bosque de Fontainebleau, espacio que describe derrumbado y ruinoso, pero que la soledad y el silencio que le acogían le resultaban suficientes³³. Un lugar para esconderse a sesenta kilómetros de París se le antojaba a Obermann un gesto ingenuo: «No cabe duda de que hay un poco de puerilidad en crearse un desierto casi a las puertas de una capital»³⁴. La novela se convirtió en el primer reclamo para muchos otros

28. Caro Baroja, Julio: *op. cit.*, p. 28.

29. Eliade, Mircea: *Mito y realidad*. Barcelona, Editorial Labor, 1991, p. 14.

30. Eliade, Mircea: *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, vol. I. Madrid, Ediciones Cristiandad, 1978, p. 151.

31. Paillet, François Hippolyte: *Description physique de la forêt de Fontainebleau*. Versailles, Imprimerie Jacob, 1806.

32. Georgel, Chantal: *op. cit.*, p. 133.

33. Senancour, Étienne Pivert: *Obermann*. Oviedo, KRK Ediciones, 2009, p. 161.

34. *Ibidem*, p. 187.

que vinieron detrás. Lejos de hacer una descripción en la que poder *ver* el paisaje, Senancour traslada al espectador los efectos que ha producido en el protagonista, la contemplación del lugar, sus vivencias, sus sentimientos y sus recuerdos, pues la relación entre la literatura y el paisaje genera imágenes abstractas, muy distintas de las que ofrece la pintura:

Creo que mientras que la pintura puede representar el paisaje de la naturaleza y conseguir que sea reconocible, identificable y visualizable, cuando se intenta representar este mismo paisaje a través de la literatura, entonces ya no es tan reconocible y, a menudo, es de muy difícil visualización³⁵.

Los textos de Senancour, Sand, Musset, Castel o Gautier generaban en los lectores imágenes sugerentes que les introducían mentalmente en el corazón de la espesura y los animaban a materializar ese acto. De aquí parte una de las cuestiones primordiales en la codificación estética del bosque de Fontainebleau, la penetración en su territorio, pues la vivencia del bosque real implica una determinada localización física del espectador³⁶. El bosque es un interior y para que se despliegue toda su potencia estética hay que estar dentro. De este modo, como advirtió Gaston Bachelard, se dispara la ensoñación dinámica que emana del árbol que va de la tierra al cielo³⁷. El bosque «está encima del hombre», pero no en un *arriba* inalcanzable sino cercano, pues el bosque también es símbolo de recogimiento³⁸. Y allí se manifiesta en el sujeto la *inmensidad íntima* que es la que propicia que cobren significado los elementos del mundo exterior³⁹. Esta es la experiencia que comenzaron a traducir los pintores que se internaban en la floresta de Fontainebleau.

Fue Gintrac el primer artista que presentó el *interior* del bosque en el Salón de 1831, iniciando un gesto que se fue imponiendo poco a poco⁴⁰. Así, se aglutinaron alrededor de la pequeña aldea de Barbizón desde la década de los treinta los pintores Rousseau, Dupré, Corot, Daubigny, Huet, Díaz de la Peña, Millet; y los fotógrafos Le Gray, Adalbert y su hijo Eugene Cuvelier, Famin o Delondre, entre otros⁴¹. El movimiento de penetración fue triunfando poco a poco, yendo más allá de la simple visita, e implicaba un establecimiento definitivo que permitió a los artistas un mejor conocimiento de la relación entre la aldea y el bosque⁴². Se ha interpretado tradicionalmente su abandono de la urbe como una huida para instalarse en una suerte de arcadia pastoril, y su pintura como la «evocación de un mundo nostálgico y de inocencia»⁴³. Más allá del *topos* rousseauniano, esta «escapada» no suponía la

35. Marí, Antoni: «Paisaje y literatura», en Nogué, Joan (ed.): *op. cit.*, p. 141.

36. Nuno de Mendoça ha estudiado las diferentes poéticas de las tipologías paisajísticas: Mendoça, Nuno de: *Para uma Poética da paisagem*, 2 vols. Évora, Universidade de Évora, 1985.

37. Bachelard, Gaston: *El aire y los sueños* (1943). México, fondo de Cultura Económica, 2003, p. 252.

38. Canetti, Elías: *Masa y poder*. Barcelona, Galaxia Guttemberg, pp. 95 y 96.

39. Bachelard, Gaston: *La poética del espacio* (1957). México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 220.

40. Georgel, Chantal: *op. cit.*, p. 136.

41. Para ampliar la información acerca de los fotógrafos en Barbizón se puede consultar el catálogo de la exposición: Challe, Daniel; Marbot, Bernard (com.): *Les photographes de Barbizon. La forêt de Fontainebleau*. Paris, BnF, Galerie de Photographie, 1991-1992.

42. Pomarède, Vincent, *op. cit.*, p. 48.

43. Rosenblum, Robert; H.W. Janson: *El arte del s. XIX*. Madrid, Akal, 1984, p. 263.

disolución romántica de los lazos con la ciudad. Era una suerte de exilio amable, porque alejados de París se emancipaban de los dictados estéticos hegemónicos, del gusto impuesto en los salones oficiales al tiempo que reivindicaban el paisaje, género entonces poco reconocido. Un exilio necesario porque era una salida a otro lugar abierto «a todas las posibilidades»⁴⁴. Refugiados en la *inmensidad íntima* de la selva, los pintores de Barbizón elegían un nuevo lugar para vivir, el bosque y también un nuevo lenguaje, la pintura directa fuera del taller. Se *emboscaron*, en el sentido en el que lo describió Jünger, para oponerse al automatismo en el que se había instalado la Academia y el bosque fue la patria desde la que ofrecieron resistencia⁴⁵.

Su obra mostraba una naturaleza real, un arte nuevo que abrazaba la ciencia y que, como esta, exigía un análisis metódico de los hechos y de lo representado. Unos presupuestos que no eran bien recibidos por Charles Baudelaire, que seguía militando por una pintura de corte romántico basada en la imaginación. Así lo expresó en algunos de sus escritos, como «El paisaje», perteneciente al Salón de 1859: «Sí, la imaginación hace el paisaje» o «Echo todavía de menos, y obedezco quizá sin saberlo a las costumbres de mi juventud, el paisaje romántico, e incluso el paisaje novelesco que existía ya en el siglo XVIII», afirmaba⁴⁶. Sin embargo, para los artistas de Barbizón el paisaje se convertía en un ejercicio de empirismo en el que el rito de la pintura *en plein air* renovaba el mito y las leyendas que se habían construido acerca de Fontainebleau⁴⁷. El realismo, impuesto en la estética artística a partir de 1850 dejaba atrás el regusto romántico que aún se apreciaba en Huet o Dupré y se puso el foco, sin excluir un sincero sentimiento hacia la naturaleza, en la *verdad*, enarbolada por Rousseau⁴⁸:

Notre art est capable d'atteindre au pathétique que nous voulons retrouver, par la sincérité de la portariture; par la verité excate; en observant avec toute la religion de son coeur, on finit par songer à la vie de l'inmensité; on ne copie pas ce que qu'on voit avec la précision mathématique, mais on sentet on traduit un monde réel dont toutes les fatalités vous enlacent.

[Nuestro arte es capaz de alcanzar lo patético que queremos recobrar, a través de la sinceridad del retrato, a través de la verdad exacta; observando con toda la religión de su corazón, se termina por fantasear con la vida de la inmensidad; no se copia más que aquello que se ve con precisión matemática, pero se siente y se traduce un mundo real en el que todas las fatalidades se abrazan»⁴⁹.

Retratar el bosque era una vivencia real y los pintores los encargados de trasladar su imagen a la sociedad, pues su retiro no excluía su participación en la vida cultural de la ciudad. La burguesía emergente del Segundo Imperio apoyó a estos rechazados

44. Kundera, Milan: *Un encuentro*. Barcelona, Editorial Tusquets, 2009, p.129.

45. Jünger, Ernst: *La emboscadura*. Barcelona, Editorial Tusquets, 2002, p. 59.

46. Baudelaire, Charles: *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2005, pp. 277 y 279.

47. El antropólogo Arthur M. Hocarts estableció que el ritual dota de sentido al mito y este se renueva a través de aquel. Hocarts, Arthur M.: *Mito, ritual y costumbre. Ensayos heterodoxos*. Madrid, s. XXI Editores, 1985.

48. Steven, Adams: *The Barbizon Shool & the origins of Impresionism*. Londres, Ed. Phaidon Press, 1994, pp. 11-24.

49. Pomarède, Vincent: «L'étude de L'École de Barbizon: une necesarie remise en question de l'histoire de l'art», en Pomarède Vincent; Wallens Gérard (com.), *op. cit.*, p. 22.



FIGURA 4. THÉODORE ROUSSEAU, ÉTUDE DE ROCHERS ET D'ARBRES, FONTAINEBLEAU, 1829.
Museo de Bellas Artes de Estrasburgo

en los salones oficiales. Ellos propiciaron que se popularizase una imagen visual del bosque de Fontainebleau que, como apuntaba Antoni Marí, pudiera ser reconocible por todos⁵⁰ y también que estos rechazados se fueran incorporando paulatinamente a los salones oficiales. Rousseau consiguió la Legión de Honor en 1852 y tres años después tuvieron una presencia multitudinaria en la exposición universal donde gran público descubrió el bosque de Fontainebleau tamizado por la mirada de los pintores. El paisaje retrato había ganado el pulso al paisaje romántico y heroico, un género censurado hasta antes de 1850⁵¹. Un paisaje «real» que, sin embargo, desde la perspectiva actual, se antoja todavía convencionalizado, pues el espacio exterior es «como un estudio sin paredes» y el modelo estético se «halla más en el mundo imaginario que en el real»⁵².

Las imágenes producidas desde Barbizón daban fe de la existencia del bosque ante la sociedad parisina que comenzaba a llegar a Fontainebleau para constatar la veracidad de las estampas que veía en los salones. Por otro lado, los artistas recogían en sus composiciones «elementos individuales, como un árbol o un roquedo, dando origen a la denominación de *morceau* para referirse a este tipo de cuadros»⁵³, en vez de retratar un conjunto de sujetos, hasta llegar a hacer un «inventario exhaustivo de la naturaleza» del lugar⁵⁴ (FIGURA 4). De entre estos motivos, los árboles fueron uno de los elementos que abandonaron el anonimato, comenzaron a ser singularizados, nombrados y reconocidos por la comunidad como parte de su patrimonio⁵⁵.

50. Marí, Antoni: *op. cit.*, p. 141.

51. Kalaora, Bernard: *Le musée vert. Radiographie du loisir en forêt*. Paris, Éditions L'Harmattan, 1993, p.11.

52. Nogué, Àlex: «El paisaje en el arte contemporáneo: de la representación a la experiencia del paisaje», en Nogué, Joan (ed.), *op. cit.*, p. 157.

53. Maderuelo, Javier: *El espectáculo del mundo. Una historia cultural del paisaje*. Madrid, Abada Editores, 2020, p. 507.

54. Steven, Adams: *op. cit.*, p. 11.

55. Georgel, Chantal, *op. cit.*, p. 135.

Además, pintores y fotógrafos plasmaban en sus estampas los mismos lugares que, incluso hoy, son los predilectos del turismo: Reine Blanche, Bas Bréau, Gosges d'Apremont, Ecouettes, Maclenin, Calirbois o Franchard. Y es que, más allá de que esos artistas fueran pioneros del plenairismo o del *morceau* pictórico, una de sus principales aportaciones fue su contribución a la consolidación estética del espacio forestal que se convirtió en un *bosque monumento* en pocos años⁵⁶. Así lo percibió R. L. Stevenson cuando visitó el lugar en 1874:

Sin embargo el bosque ya ha sido completamente civilizado. Los rincones más salvajes tienen nombre y se les aprecia como antigüedades; en lo más remoto, la Naturaleza ha preparado y equilibrado sus efectos como con un arte consciente, y el hombre, con sus flechas orientadoras pintadas en azul, ha refrendado la pintura⁵⁷.

Las flechas azules guiaban la mirada de los visitantes dentro del propio lugar como las pinturas que llegaban a París lo hacían dentro de los salones (FIGURA 5). La costumbre romántica de los artistas de ir al bosque fue emulada por los turistas y desde que se creó la línea de ferrocarril entre el bosque y capital, hacia 1840, la afluencia de personas se llevó a cabo cada vez con mayor profusión.



FIGURA 5. G. LAFOSSE TRAINS DE PLAISIR À FONTAINEBLAU, 1875. PUBLICADA EN LE JOURNAL AMUSANT, 994, P. 3

56. Kalaora ha estudiado el fenómeno del ocio en el bosque, usando Fontainebleau como caso de estudio y analizando su adquisición del estatuto de obra de arte para su posterior explotación. Kalaora, Bernard: *op. cit.*

57. Stevenson, Robert Louis: *En defensa de los ociosos*. Madrid, Editorial Verbum, 2021, p.71.

EL BOSQUE MONUMENTO: MEDIDAS DE PROTECCIÓN Y CONSUMACIÓN CULTURAL

La moda de acudir al bosque se extendió a amplias capas de la sociedad francesa y el progreso iba cambiando la faz de Fontainebleau⁵⁸. Así aparece en un pasaje de *La educación sentimental* (1869) ambientado en uno de los episodios más violentos de la revolución de 1848. Frédéric y Roxanette dejan París para descansar en Fontainebleau y uno de los días recorren el bosque en un landó desde el que el cochero les muestra cada lugar de interés turístico: «Estos son los hermanos siameses, el faramundo, el ramillete del rey...» no olvidando ninguno de los sitios célebres, hasta deteniéndose algunas veces para hacer que los admirasen⁵⁹. El bosque aparece ya poblado de elementos que aluden a la industrialización y al turismo: tras el arbolado de Franchard, una cima soporta una torre de telégrafo; tras las alturas de Apremont, acceden a un lugar del que dice Flaubert que «tiene algo de ahogado, de salvaje y recogido» en el que hay un tenderete donde pueden comprarse palos de acebo para ayudar al paseo, recuerdos y limonada para refrescar a los visitantes⁶⁰. Sin bajar del coche, Frédéric y Roxanette reconocen los ejemplares arbóreos más singulares, las mujeres que llevan a la espalda pesadas cargas, como las que aparecen en los cuadros de Narciso Díaz de la Peña o los canteros de Caryelle d'Aligny. Al salir de la Cueva de los ladrones, encuentran a un pintor que, con su blusa azul, «trabajaba al pie de una encina con su caja de colores sobre las rodillas»⁶¹. La fronda se ha llenado de gente, «en los lugares más famosos es literalmente un hervidero de turistas», dice Stevenson⁶². Incluso el pintor —que aparece retratado como un motivo propio del bosque en los cuadros— se percibe como un elemento más del pintoresco paisaje que, por su abundancia, llegaba a ser objeto de chanza en algunas publicaciones de la época (FIGURAS 6 y 7).

Julien Gracq dedicó unas palabras a este episodio de Flaubert en *Leyendo escribiendo* (1980) donde ponía de manifiesto la irremediable estandarización del entorno:

En el episodio no obstante célebre de Fontainebleau, el bosque está descrito en el mismo estilo de *Baedeker* o de los itinerarios de las *Guías azules*: cada parada de los paseantes da lugar con monotonía a la puesta en marcha del *topos* descriptivo como contraseña⁶³.

58. Gustave Flaubert acudió en 1868 al bosque de Fontainebleau para tomar las notas precisas del lugar y trasladarlas a su novela. El itinerario que realizó está recogido en los siguientes artículos: Giraud, Sylvie: «Dans le pas de Flaubert en forêt de Fontainebleau», *Flaubert. Revue critique et génétique* (2019), [en línea]:

<https://journals.openedition.org/flaubert/3467?lang=en> [Consultado: 20 de noviembre 2022]; Giraud, Sylvie: «L'Éducation sentimentale: Frédéric et Roxanette en forêt de Fontainebleau», *Flaubert. Revue critique et génétique* (2018), [en línea] <https://journals.openedition.org/flaubert/2843> [Consultado 20 de noviembre de 2022].

59. Flaubert, Gustave: *La educación sentimental*. Barcelona, Debolsillo, 2011, p. 395.

60. *Ibidem*, p. 396.

61. *Idem*.

62. Stevenson, Robert Louis: *op. cit.*, p. 73.

63. Gracq, Julien: *Leyendo escribiendo*, (Tr. Cecilia Yepes Martín-Lunas). Madrid, Ediciones y Talleres de escritura creativa Fuentetaja, 2005, p. 93.



FIGURA 6. ERNEST CHÉROT (1814-1833), *PINTOR EN FONTAINEBLEAU*. Musée Millet, Barbizon

También transitaba el bosque Claude François Denecourt, veterano del ejército francés y guarda del bosque, que dedicó cuatro décadas y parte de sus ingresos a la floresta francesa. Hizo la primera guía turística dedicada enteramente al bosque en 1839: *Guide du voyageur dans la forêt de Fontainebleau, ou choix de promenades les plus pittoresques*⁶⁴. Los itinerarios descritos se basaban en los mismos lugares que plasmaban en sus obras los pintores y seguían los mismos cánones estéticos. Se promocionaba la visión del entorno como jardín histórico en vez de lugar natural que, para leerse convenientemente, se acompañaba de un código artístico que establecía un arte de la visita, la proyección de una determinada mirada sobre el bosque «qui a déterminé le principe de son aménagement» [lo que ha determinado el principio de su ordenación]⁶⁵. En 1878 se habían publicado cincuenta ediciones de la guía, que estableció un patrón de acercamiento estético al bosque que, con los senderos creados en 1842 y señalizados en 1847, aún permanece vigente⁶⁶. Se incidía en la dimensión estética y se dirigían no solo a turistas dotados de sensibilidad ante la belleza sino también a jóvenes artistas que tomaban el relevo de sus predecesores.

64. Existían otros textos anteriores, además de los que se han citado como el de Abbe Gilbert de 1731, el de Alexis Donet de 1824. Y también algunas guías como la de 1820 de Charles Rémard, en la que dedica apenas catorce páginas al bosque y otra de Étienne Jamin de 1837 que describía cuatro paseos por la floresta y en la que, probablemente se apoyó Denecourt. Estas referencias son recogidas por Kalaora, Bernard: *op. cit.*, pp. 111-117 y en Georgel, Chantal, *op. cit.*: pp. 131-133.

65. Kalaora, Bernard: *op. cit.*, p. 130.

66. Denecourt también publicó un libro en el que recogía la historia real e imaginada del bosque: Denecourt, C.F.: *Fontainebleau: Paysages, Légendes, Souvenirs, Fantaisies*. Paris, L'Hachette, 1855.

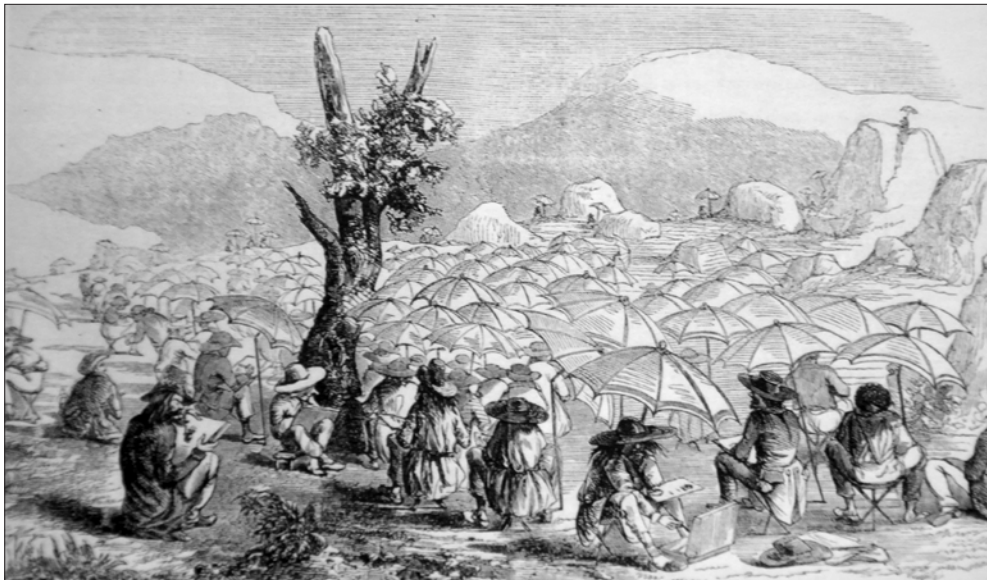


FIGURA 7. LES PEINTRES DE PAYSAGE, DANS LA FÔRET DE FONTAINEBLEAU, ÉTUDE D'APRÈS NATURE PAR UN MARCHAND DE PARAPLUIE ET DE PARASOLS, 1855. PUBLICADO EN L'ILLUSTRATION, DIC. 1849

El descubrimiento del paisaje como valor estético hizo surgir una nueva idea, la de proteger los lugares⁶⁷. Muchos, como Rousseau, mantuvieron una actitud militante para conservar la belleza del bosque y era habitual que, después de las sesiones diarias de pintura, arrancasen, antes de regresar a sus dependencias, unos cuantos pinos jóvenes, por considerar la especie estéticamente indigna de la selva francesa. El propio Denecourt escribió dos cartas a Napoleón III en la década de 1860 en las que solicita protección para el bosque como si se tratase de un monumento. En la primera enumeraba los sitios dignos de conservar por sus admirables puntos de vista, los preferidos por los pintores, desde los que se podía apreciar la extensión de masas rocosas, los árboles seculares o la conjunción de los árboles con las rocas. Añadía que el bosque de Fontainebleau no era solo uno de los lugares de deleite más querido en Europa, sino «un museo nacional»⁶⁸. La segunda epístola apelaba a la sensibilidad del emperador y comparaba la floresta con un museo, subrayando la faceta estética sobre la utilitaria:

(...) les plus attrayantes beautés, méritent d'être considérées, non comme sol d'exploitation, mais bien plutôt comme les galeries du plus précieux musée de sites et de paysages que possède la France et dont la conservation devrait avec raison être assimilée à celles des monuments historiques les plus dignes d'être sauvegardés.

[(...) las bellezas más atrayentes, merecen ser consideradas, no como suelo para la explotación, sino más bien como las galerías del máspreciado museo de lugares y

67. Kalaora, Bernard: *op. cit.*, p.115.

68. *Ibidem*, p. 132.

paisajes que posee Francia y en el que la conservación debería con razón ser asimilada a aquélla de los monumentos históricos más dignos de ser salvaguardados]⁶⁹.

Un *museo verde* que exhibía los lugares elegidos por los artistas de forma ordenada, en el que se amontonaban placas, estelas y otros elementos conmemorativos que se sumaban a los que perduraban desde el siglo XVII, costumbre que llega hasta la actualidad⁷⁰. Los senderos, ordenados para el paseo, eran lo opuesto al caos de la naturaleza sin domeñar, considerada por Denecourt como una enemiga. Así solicitó al emperador asistencia para que las grutas, los caminos y los miradores no fuesen pasto de la maleza y las zarzas y permaneciesen despejados para evitar que el bosque se convirtiese en un lugar abandonado a los «demonios de la naturaleza»⁷¹. El 13 de agosto de 1861, un decreto imperial promulgado por Napoleón III clasificaba 1.097 hectáreas del territorio como *serie artística* y quedaban excluidas de cualquier tipo de explotación, gesto considerado como la creación de la primera reserva natural, pues se produjo unos años antes de la protección federal de Yosemite y una década antes de la declaración de Yellowstone como Parque Nacional⁷². Los artistas continuaron la lucha y encabezados por Rousseau crearon el Comité de Protección Artística del bosque de Fontainebleau en 1873. En él se dieron encuentro pintores, —Daubigny, Corot, Chapu—, escritores —Victor Hugo, Michelet, d'Aureville, Geroge Sand— y también políticos —Careil, Choiseul-Praslin. La petición se publicó el 3 de mayo de 1873 en *La Chronique des arts et de la curiosité* y se pedía equiparación del bosque a los monumentos nacionales para la admiración de artistas y turistas, para lo que había que limitar la explotación y respetar íntegramente la división entre parte artística y no artística⁷³.

Desde ese momento se incrementó el número de hectáreas protegidas, en 1904 llegaron a 1.692. En 1948, de la conferencia internacional que se celebró en Fontainebleau se generó la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza. Hoy el bosque cuenta con protección desde Red Natura 2000, es Reserva mundial de la biosfera y Zona natural de interés ecológico faunístico y florístico⁷⁴. Un entorno en el que aún perduran los itinerarios que, hace poco menos de dos siglos, comenzaron a establecer los artistas. Un lugar en el que la mirada del sujeto sigue mediada por la de aquellas personas que lo pintaron y en el que el ocio, más allá de dar cobertura a las necesidades vitales, sigue suponiendo una verdadera *consumación cultural* para la colectividad⁷⁵.

69. *Ibidem*, p. 133.

70. Louis Broch ha realizado un inventario de todas las inscripciones del bosque y lo ha recogido en: Broch, Louis: *Les inscriptions de la forêt de Fontainebleau du XVII^{ème} siècle à nos jours*. Le Coudray-Montceaux, 2020 [en línea] <https://lepetitbleausard.fr/Bleau/Bleau/inscriptions-foret-fontainebleau/> [Consultado: 22 de enero de 2023].

71. Kalaora, Bernard: *op. cit.*, p. 135.

72. La petición coincidía con el ruego que años antes habían hecho los artistas encabezados por Rousseau que consiguieron en 1853 la retirada de 624 hectáreas de la explotación en las que entraban los terrenos de Bas Bréau, Cuvier Châtillon, Franchard, Gorges d'Apremont, Solle y Mont Chauvet. *Ibidem*, p. 136.

73. *La Chronique des arts et de la curiosité*, nº 18, 3/05/1873, p. 175 [en línea] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6201762h/f7.item> [Consultado: 10 de diciembre de 2022]

74. Quingle, Jordi: «Prólogo», en Sand, George: *El bosque de Fontainebleau*. Barcelona, José J. de Olañeta, Editor, 2019, p. 14.

75. La expresión es acuñada por Kalaora. Kalaora, Bernard: *op. cit.*, p. 138.

¿A VUELTAS CON WILDE? BREVE REFLEXIÓN A MODO DE CODA

En el mes de diciembre de 2016 se talaron numerosos árboles del caos rocoso de Apremont. Las plantas eran ejemplares sanos y vigorosos, por lo que se produjeron reacciones encendidas desde algunos grupos ecologistas⁷⁶. No era una operación para sanear, ni utilitaria ni destinada al aprovechamiento de recursos sino una tala estética que pretendía recuperar el paisaje que pintaron los artistas del siglo XIX. «La Vida imita al Arte», resuena la frase de Wilde con la que se iniciaba este escrito; postulado que defendió también el filósofo Alain Roger al afirmar que nuestra mirada, antes que ser limpia está repleta de «modelos latentes, arraigados y, por tanto, insospechados: pictóricos, literarios, cinematográficos, (...)»⁷⁷. Defiende, al igual que otros especialistas en la materia como Javier Maderuelo, Raffaele Milani o Augustin Berque, entre otros, que el paisaje es una construcción cultural y que el goce estético de un paisaje tiene que ver con identificar en él algún componente artístico. En el territorio del bosque de Fontainebleau las fases de *artearización* de las que habla Roger: *in situ* e *in visu* se han amalgamado durante esos procesos de culturización hasta llegar a confundirse. La construcción cultural del bosque de Fontainebleau, elaborada desde el arte, ha determinado las intervenciones posteriores hasta llegar a imitar el paisaje que inspiró a los de Barbizón. La cuestión es si procede en el siglo XXI realizar una restauración paisajística al más puro estilo de Viollet-le-Duc, planteada en términos de repriminación que, a todas luces, resultan obsoletos, como obsoleto es el modelo cultural decimonónico.

Si se admite que el paisaje es producto de una operación perceptiva, determinada socioculturalmente, se debe aceptar que el paisaje se transforma como lo hacen las personas que lo habitan. Por tanto, es inevitable que, en muchos entornos que han sido codificados en exceso, el espectador curioso se sienta decepcionado si no reconoce en el lugar los paisajes inventados por el arte. Un problema que trató René Magritte en *La llave de los campos* (1936), obra en la que se plantea la preocupación de que el paisaje solo existe como copia de su representación⁷⁸. ¿Qué sucede entonces si no coincide el sustrato real con el que procede de la imaginación cultural?⁷⁹ Federico López

76. Combe-Amrouche, Florence: «Massacre au bulldozer en forêt de Fontainebleau», *Reporterre* (9 de febrero de 2017) [en línea] <https://reporterre.net/Massacre-au-bulldozer-en-foret-de-Fontainebleau> [Consultado: 15 de enero de 2023].

77. Roger, Alain: *Breve tratado del paisaje*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 20.

78. Parret, Herman: «Le sentiment de paysage», n Boumédiène, Farid; Couégnas, Nicolas (dir.): *Paysages & Valeurs. Actes Sémiotiques*. Limoges, Université de Limoges, 2005 [en línea] <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3418> [Consultado: 23 de enero de 2023].

79. Alain Roger recoge tres ejemplos para desarrollar esta cuestión: autismo del vacío, autismo del desplazamiento y autismo de la renuncia. Roger, Alain: *op. cit.*, pp. 127-134. Además, la falta de correspondencia entre el paisaje real y el imaginario es mayor cuando se trata de tipologías arquetípicas como el bosque, tema desarrollado en: Nogué, Joan: «La emergencia de territorios sin discurso y de paisajes sin imaginario», en Estévez Fernández, Xerardo; Fernández Cerviño, María José (eds.): *Territorio, paisaxe e identidade (Foros do Instituto de estudos das identidades, Xaneiro 2007)*, Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego, 2007, pp. 21-25; López Silvestre, Federico: «Dó país á paisaxe. Os desfases entre realidade física e imaxinario social na Galizia do século XXI», en Estévez Fernández, Xerardo; Fernández Cerviño, María José (eds.): *op. cit.*, pp. 15-17 y Lois González, Rubén C.; López Silvestre, Federico; Pazos Otón, Miguel: «Dal bosco reale al paesaggio immaginato. Differenze tra realtà territoriale e immaginario sociale nella Galizia contemporanea», en Copeta, Clara (dir.): *Cartografie. Imagini. Metafore*. Ravenna, Longo Editore Ravenna, 2009, pp. 115-130.

Silvestre ha cuestionado esta *lógica del reconocimiento o consumación cultural*, como la denominó Kalaora, porque consideraba que invalidaba la capacidad de asombro que ha de preceder a la experiencia estética⁸⁰. Frente al exceso de codificación ponía, en el otro extremo de la cuerda, la siguiente afirmación de Lyotard:

Habría paisaje cada vez que el espíritu se deporta de una materia sensible a otra, conservando en esta la organización sensorial conveniente para aquella, o al menos su recuerdo. La tierra vista desde la luna por el terrícola. El campo para el habitante de la ciudad, la ciudad para el agricultor. El destierro [dépaysement] sería una condición del paisaje⁸¹.

Traducía López Silvestre el término *dépaysement* como ‘extrañamiento’ y escindía la última frase del resto del párrafo. Se considera necesario comprenderla dentro del texto y matizar el sentido de este vocablo, que quizás tampoco sería ‘destierro’ sino ‘cambio de escenario’. Cambiar de escenario no implica el enfrentamiento con algo absolutamente ajeno, sino que supone conocer un escenario previo, ese del que el sujeto, según Lyotard, debe guardar su organización sensorial o su recuerdo para situarse ante lo nuevo. Resulta comprensible que el exceso de conocimiento pueda nublar la espontaneidad del descubrimiento y convertir la experiencia del paisaje en una mera confirmación de lo ya sabido —lo que conduce a una estandarización de los lugares que se banalizan al convertirse en clichés y, por tanto, productos de consumo—. ¿Cómo se puede entonces, acceder al *descubrimiento* si el ojo no es inocente? Decía John Berger: «Solo vemos aquello que miramos. Y mirar es un acto de elección»⁸². La contemplación es un término asociado también a la experiencia estética y es un modo antagónico de usar el espacio al impulsado por el consumo⁸³. Por otra parte, la contemplación está alineada con la elección y supone un examen delimitado y paciente en el que convergen mirada, memoria —que no es lineal, como la del conocimiento aprendido, sino afectiva— y acontecimiento. Ese último está asociado a la inevitable transformación de los paisajes y de los elementos socioculturales que les rodean, incluida la percepción. ¿Tiene sentido detener el tiempo en el bosque de Fontainebleau para preservar el paisaje generado por el modelo cultural del s. XIX? Probablemente no, como tampoco lo tiene volver a pintar como los artistas de Barbizón. Sin embargo, parece difícil, en este caso, escapar de la inercia museística que envuelve este emblemático entorno. O quizás exista una posibilidad contemplativa, desde la que calibrar la distancia entre lo sabido y lo percibido, entre la evocación y el accidente, que acepte el devenir del paisaje, que permita al sujeto desprejuiciado devolver a las cosas su esencia y discernir lo que queda de bosque en las orillas de la herencia cultural.

80. López Silvestre, Federico: «¿Es el paisaje simple reconocimiento? Sobre mis problemas de atención en Barbizón», en Luna, Toni y Valverde, Isabel (dir.): *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias*. Barcelona, Universidad Pompeu Fabra/ Observatorio del paisaje de Cataluña, 2011 p. 94.

81. Lyotard, Jean-François: *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1998, pp. 185-186.

82. Berger, John: *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2016, p. 8.

83. Riesco Chueca, Pascual: «La deliberación sobre el espacio vivido: empirismo y comunicación en los espacios postmodernos», en Almagro Jiménez, Manuel (ed.): *Representaciones de la postmodernidad. Una perspectiva interdisciplinaria*. Sevilla, ArCiBel Editores, 2011, p. 85.

REFERENCIAS

- Arroyo Zapatero, Carlos: «Artealización y ecología. Paisajes productivos sostenibles», *Dearq*, 24 (2019), pp. 22-33.
- Asselineau, Charles: *Notice sur Lazare Bruandet. Peintre de l'École française 1753-1803*. Paris, Dumoulin libraire quai des Angustins, 1855 [en línea]: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61791h/f19.item.texteImage.zoom> [Consultado: 22 de noviembre de 2022].
- Baudelaire, Charles: *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2005.
- Berger, John: *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2016.
- Bachelard, Gaston: *El aire y los sueños* (1943). México, fondo de Cultura Económica, 2003.
- Bachelard, Gaston: *La poética del espacio* (1957). México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Baudelaire, Charles: *Las flores del mal/Poesía/Piezas condenadas* Edición Proyecto Espartaco. [en línea] <https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Baudelaire,%20Charles%20-%20las%20flores%20del%20mal.pdf> [Consultado: 22 de noviembre de 2022].
- Broch, Louis: *Les inscriptions de la forêt de Fontainebleau du XVII^{ème} siècle à nos jours*. Le Coudray-Montceaux, 2020 [en línea] <https://lepetitbleausard.fr/Bleau/Bleau/inscriptions-foret-fontainebleau2/> [Consultado: 22/01/2023].
- Canetti, Elías: *Masa y poder*. Barcelona, Galaxia Guttemberg, 2002.
- Caro Baroja, Julio: *De los arquetipos y leyendas*. Madrid, Ediciones Itsmo, 1991.
- Combe-Amrouche, Florence: «Massacre au bulldozer en forêt de Fontainebleau». En *Reporterre*, (9/02/2017) [en línea] .. [Consultado: 15 de enero de 2023].
- Challe, Daniel; Marbot, Bernard (com.): *Les photographes de Barbizon. La forêt de Fontainebleau*. Paris, BnF, Galerie de Photographie, 1991-1992.
- De la Chavignerie, Émile B.: *Recherches historiques, biographiques et littéraires sur le peintre Lantara avec la liste de ses ouvrages, son portarit et une lettre apologétique de M. Couder*. Paris, J.-B. Dumoulin, Libraire-Éditeur, 1852 [en línea] <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t8rb9pn4d&view=iup&seq=9> [Consultado: 27 de enero de 2023].
- Duchazeau, Frantz: *El pintor forajido*. Madrid, Ponentmont/Cyan S.A., 2021.
- Dulaure, Jacques-Antoine: *Histoire physique, civile et morale des environs de Paris*, T. VII. Paris, Guillaume, 1825-1827.
- Eliade, Mircea: *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. Madrid, Ediciones Cristiandad, 1978.
- Eliade, Mircea: *Mito y realidad*. Barcelona, Editorial Labor, 1991.
- Flaubert, Gustave: *La educación sentimental*. Barcelona, Debolsillo, 2011.
- Georgel, Chantal: «La forêt de Fontainebleau: une nature monumentale, un monument naturel?», *Perspective*, 1 (2017), pp. 129-143.
- Giraud, Sylvie: «Dans le pas de Flaubert en forêt de Fontainebleau» *Flaubert. Revue critique et génétique* (2019) [en línea] <https://journals.openedition.org/flaubert/3467?lang=en> [Consultado: 20 de noviembre de 2022].
- Giraud, Sylvie: «L'Éducation sentimentale: Frédéric et Roxanette en forêt de Fontainebleau», *Flaubert. Revue critique et génétique* (2018) [en línea] <https://journals.openedition.org/flaubert/2843> [Consultado: 20 de noviembre de 2022].
- Gracq, Julien: *Leyendo escribiendo*, (tr. Cecilia Yepes Martín-Lunas). Madrid, Ediciones y Talleres de escritura creativa Fuentetaja, 2005.
- Harrison, Robert Pogue: *Forests. The shadow of Civilization*. Chicago, The University of Chicago Press, 1992.

- Hocarts, Arthur M.: *Mito, ritual y costumbre. Ensayos heterodoxos*. Madrid, s. XXI Editores, 1985.
- Joubeaux, Hervé: *Simon-Mathurin Lantara (1729-1778). Un paysagiste et sa légende*. S/L, Éditions Lac Ceysson, Conseil Generaux de Seine-et-Marne, 2011.
- Jünger, Ernst: *La emboscadura*. Barcelona, Editorial Tusquets, 2002.
- Kalaora, Bernard: *Le musée vert. Radiographie du loisir en forêt*. Paris, Éditions L'Harmattan, 1993.
- Kundera, Milan: *Un encuentro*. Barcelona, Editorial Tusquets, 2009.
- La Chronique des arts et de la curiosité*, 18 (3/05/1873), p. 175 [en línea] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6201762h/f7.item> [Consultado: 10 de diciembre de 2022]
- Lois González, Rubén C.; López Silvestre, Federico; Pazos Otón, Miguel: «Dal bosco reale al paesaggio immaginato. Differenze tra realtà territoriale e immaginario sociale nella Galizia contemporánea», en Copeta, Clara (dir.): *Cartografie. Imagini. Metafore*. Ravenna, Longo Editore Ravenna, 2009, pp. 115-130.
- López Silvestre, Federico: «¿Es el paisaje simple reconocimiento? Sobre mis problemas de atención en Barbizón», en Luna, Toni; Valverde, Isabel (dir.): *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias*. Barcelona, Universidad Pompeu Fabra/Observatorio del paisaje de Cataluña, 2011, pp.89-102.
- López Silvestre, Federico: «Dó país á paisaxe. Os desfases entre realidade física e imaxinario social na Galizia do século XXI», en Estévez Fernández, Xerardo; Fernández Cerviño, María José (eds.): *Territorio, paisaxe e identidade (Foros do Instituto de estudos das identidades, Xaneiro 2007)*. Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego, 2007, pp. 15-20.
- Lytard, Jean-François: *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1998.
- Maderuelo, Javier: *El espectáculo del mundo. Una historia cultural del paisaje*. Madrid, Abada Editores, 2020.
- Marí, Antoni: «Paisaje y literatura», en Nogué, Joan (ed.): *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, pp. 141-154.
- Mendoça, Nuno de: *Para uma Poética da paisagem*, 2 vols. Évora, Universidade de Évora, 1985.
- Nogué, Álex: «El paisaje en el arte contemporáneo: de la representación a la experiencia del paisaje» en Nogué, Joan (ed.): *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, pp.155-168.
- Nogué, Joan: «La emergencia de territorios sin discurso y de paisajes sin imaginario», en *Territorio, paisaxe e identidade (Foros do Instituto de estudos das identidades, Xaneiro 2007)*, Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego, 2007, pp. 21-25.
- Paillet, François Hippolyte: *Description physique de la forêt de Fontainebleau*. Versailles, Imprimerie Jacob, 1806.
- Parret, Herman: «Le sentiment de paysage». En Boumédiène, Farid et Couégnas, Nicolas (Dir.): *Paysages & Valeurs. Actes Sémiotiques*. Limoges, Université de Limoges, 2005. Obtenido de: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3418>. [Consulta 23/01/2023].
- Pomarède Vincent y Wallens Gérard: *L'école de Barbizon. Peintre en plein air avant l'impressionisme*. Lyon musée des Beaux-Art, Paris Réunion des musées nationaux, 2002.
- Rambaud, Isabelle (dir.): *La forêt de Fontainebleau. Du domaine royal au musée vert*. Dammarie-lès-Lys, Conseil général de Seine-et-Marne, Direction des Archives, du Patrimoine et des Musées départementaux, 2007 [en línea] https://archives.seine-et-marne.fr/sites/archives.seine-et-marne.fr/files/media/downloads/la-foret-de-fontainebleau_commentaires.pdf [consultado: 20 de diciembre de 2022].

- Riesco Chueca, Pascual: «La deliberación sobre el espacio vivido: empirismo y comunicación en los espacios postmodernos», en Almagro Jiménez, Manuel (ed.): *Representaciones de la postmodernidad. Una perspectiva interdisciplinar*. Sevilla, ArCiBel Editores, 2011, pp. 69-113.
- Roger, Alain: *Breve tratado del paisaje*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- Roger, Alain: «Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos», en Nogué, Joan (ed.): *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, pp. 67-85.
- Rosenblum, Robert y H.W. Janson: *El arte del s. XIX*. Madrid, Akal, 1984.
- Sand, George: *El bosque de Fontainebleau*. Barcelona, José J. de Olañeta, Editor, 2019.
- Senancour, Étienne Pivert: *Obermann*. Oviedo, KRK Ediciones, 2009, p. 161.
- Steven, Adams: *The Barbizon Shool & the origins of Impresionism*. London, Ed. Phaidon Press, 1994.
- Stevenson, Robert Louis: *En defensa de los ociosos*. Madrid, Editorial Verbum, 2021.
- Wilde, Oscar: *La decadencia de la mentira*. Madrid, Siruela, 2000.
- Wittkover, Rudolf y Margot: *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid, Cátedra, 2015.

EL ARTE COMO MATERIALIZACIÓN DE LA IDEOLOGÍA Y DE LA CULTURA EN LOS COMIENZOS DEL ARTE FARAÓNICO

ART AS MATERIALIZATION OF IDEOLOGY AND CULTURE IN THE BEGINNING OF PHARAONIC EGYPT

Antonio Pérez Largacha¹

Recibido: 19/07/2023 · Aceptado: 17/10/2023

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.37989>

Resumen

El objetivo es estudiar la materialización de una ideología y cultura que utiliza el arte como instrumento para transmitir una nueva realidad política, administrativa, religiosa y social con el surgimiento del Estado en Egipto. Este es un arte cuyas escenas no deben interpretarse históricamente ni de manera exclusivamente estética, sino buscando las bases de una memoria cultural que hundió sus raíces en tiempos predinásticos, al tiempo que estableció unas narraciones y unos mensajes visuales que perduraron más de tres mil años. Un arte que es reflejo de unas realidades y sentimientos, un nuevo sistema de modelos culturales y sociales al que se iría uniendo la escritura.

Palabras clave

Arte faraónico; Egipto protodinástico; Ideología; Memoria cultural

Abstract

The object of study is the materialization of an ideology and culture that uses art as a device to spread a new political, administrative, religious and social reality with the emergence of the State in Egypt. This is an art whose scenes should not be interpreted historically or merely formally, but culturally, pursuing the bases of a cultural memory that sank its sources in predynastic times, instituting narratives and visual messages that endured more than three thousand years. Protodynastic art reflects experiences and feelings, a new system of cultural and social models to which writing would join.

Keywords

Pharaonic art; Protodynastic Egypt; Ideology; Cultural memory

1. Universidad Internacional de La Rioja (UNIR). Grupo de investigación GRIHAL.
C. e.: antonio.perezlargacha@unir.net. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4459-394X>

Agradezco las aportaciones y sugerencias de los revisores, así como de la editora, que han enriquecido el trabajo, siendo todo deslíz responsabilidad del autor.

INTRODUCCIÓN

La cultura material de toda sociedad, incluido el arte, experimenta unos cambios motivados por factores ideológicos, religiosos, políticos, sociales, tecnológicos o de otro tipo que motivan que las manifestaciones artísticas adquieran un significado y una función acorde con el contexto histórico en el que son realizadas y donde van a ser expuestas.

Toda obra de arte es una creación social que adquiere mayor relevancia en periodos históricos en los que se instaura una forma de gobierno², lo que en el antiguo Egipto aconteció en torno al 3100 a.C., con la unificación del Alto y el Bajo Egipto después de un proceso largo en el tiempo y de convivencia, quizás no exenta de algunos conflictos, entre diferentes entidades culturales y políticas³. Fue entonces cuando comenzaron a establecerse, asentando una memoria cultural que se remonta a finales del Holoceno (ca. 5000 a.C.), unas pautas artísticas, unos motivos y actitudes iconográficas, así como unas construcciones destinadas a encarnar el nuevo poder social, cultural y político. Se establecieron así las bases de lo que se conoce como «gran tradición»: las manifestaciones artísticas y constructivas que asociadas a una élite política iban a perdurar durante toda la historia faraónica y que están alejadas de la «pequeña tradición», las manifestaciones artísticas del conjunto de la población⁴.

Durante el período predinástico el arte transmite un proceso de convivencia y control del entorno geográfico⁵, pero desde finales de Nagada II (ca. 3.300 a.C.), se constata una creciente complejidad social y política que culminó con la aparición de unas estructuras que llamamos estatales (ca. 3150-3000 a.C.), que tuvieron en los llamados objetos protodinásticos una de sus expresiones artísticas⁶. En ese contexto histórico y cultural el arte procedió a materializar una cultura e

2. En opinión de Edelman, Murray: *From Art to Politics. How Artistic Creations Shape Political Conceptions*. Chicago, University Chicago Press, 1995, p. 7, el arte no representa el mundo real, sino que procede a crear unas realidades y mundos conceptuales, por lo que resulta vital para los políticos. Cuando se habla del arte egipcio, y de la antigüedad en general, no debe olvidarse que es complejo, y equivocado en la mayoría de las ocasiones, diferenciar entre política/estado y religión.

3. Visiones generales sobre el proceso de unificación, que incluyen nuevos planteamientos, Campagno, Marcelo: «Emergence of the State and Local Leadership in the Nile Valley (4th-3rd Millennia BC)», en Wouter, Claes et alii: *Remove the Pyramid. Studies on the Archaeology and History of Predynastic and Pharaonic Egypt in honour of Stan Hendricks*, Orientalia Louvaniensia Analecta 305, 2021, pp. 139-50; Köhler, Christiana, «Of Culture wars and the clash of Civilizations in Prehistoric Egypt. An Epistemological Analysis», *Ägypten und Levante* 30, (2020), pp. 17-58; Stevenson, Alice, «The Egyptian Predynastic and State Formation», *Journal of Archaeological Research* 24, (2016), pp. 421-468.

4. Sobre ambas tradiciones Bussmann, Richard: «Great and Little Traditions in Egyptology», en *Ägyptologische Tempeltagung: ägyptische Tempel zwischen Normierung und Individualität*. Wiesbaden, Harrassowitz, 2016, pp. 37-48. La «gran tradición» vinculada a una élite reducida y cercana al faraón fue adoptada por las élites provinciales según la administración faraónica debió prestar mayor atención al conjunto de Egipto, Moreno Garcia, Juan Carlos: *The State in Ancient Egypt. Power, Challenges and dynamics*. Londres, Bloomsbury, 2020.

5. Craig Patch, Diana: *Dawn of Egyptian Art*. Nueva York, Metropolitan Museum, 2011, pp. 21-80 y Pérez Largacha, Antonio: «El arte del Egipto Predinástico. Ritual, significado y función», *Espacio, tiempo y forma Historia del arte*, 7 (2019), pp. 133-60.

6. Objetos en los que, historiográficamente, se ha buscado la representación de unos hechos históricos y, desde la historia del arte, se han analizado desde una óptica estética y descriptiva destacando su belleza, calidad y capacidad técnica, Hendrickx, Stan; Förster, Frank: «Early Dynastic Art and Iconography», en Lloyd, Alan: *A Companion to Ancient Egypt*. Oxford, Wiley, 2010, pp. 826-852.

ideología acorde con las necesidades de una nueva forma de gobierno encarnada por un faraón con la aparición de escenas, motivos artísticos y unas actitudes iconográficas que pretendían transmitir una concepción de su entorno y sociedad al tiempo que instaurar un canon artístico que otorgaba a toda manifestación artística un sentido cultural⁷.

De esta forma los cambios culturales y políticos se expresaron en un arte vinculado al poder en el que la intención principal no era estética, sino ideológica, de autoridad y prestigio que despliega un arte visual y unas narraciones que, salvo ejemplos excepcionales, no van a tener una relación directa con los hechos históricos⁸. También aparecen nuevas técnicas artísticas, se utilizan nuevos materiales y soportes, al tiempo que comienzan a erigirse unas construcciones que, visualmente, transmiten poder y prestigio, en especial las tumbas⁹. Por todo ello la obra de arte que nos ha llegado no debe ser analizada y entendida solo desde la iconografía, temática (violencia, dominio, ritual, etc.) o describiendo la actitud y los símbolos de los personajes, sino también como algo simbólico. El arte debía entenderse visualmente y transmitir unos mensajes por lo que se le dotó de un decoro, unos principios que determinaron el contenido, la composición, la representación y su ubicación. Este decoro implica la adecuación del arte a unas normas, con unas narraciones y mensajes encaminados, especialmente, a los dioses y al círculo más próximo al faraón¹⁰.

Las normas, decoro e intenciones están en íntima relación con el componente visual que existe en toda manifestación artística al transmitir una concepción del mundo, un funcionamiento y ordenamiento de la sociedad a una población que, aun siendo mayoritariamente iletrada entendía los mensajes y aceptaba su propia identidad, su relación con el entorno y el universo religioso que lo tutelaba y lo vinculaba a su propia memoria cultural. La producción artística en el mundo faraónico transmitía unos mensajes y significados que ayudaban a conformar una comunidad y sociedad según unas normas, al tiempo que se establecía una ideología regia¹¹.

7. Davis, Whitney: *The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

8. En el arte faraónico, incluso cuando exista una relación con la realidad, esta es representada y narrada según unos parámetros culturales que hacen difícil discernir lo histórico, siendo un ejemplo las representaciones de la batalla de Kadesh o la discutida invasión y derrota de los Pueblos del Mar.

9. Estas inician un proceso de monumentalidad que culminó con los complejos piramidales del Reino Antiguo, al contrario que en Mesopotamia, donde el templo se convierte en el centro de la ciudad y sus ritos. La visualización puede entenderse como algo estético, pero la intención era transmitir unos mensajes comprensibles para la sociedad, en especial los grupos más cercanos al poder, mientras que el componente estético es reciente y asociado a nuestros gustos.

10. Baines, John: «Restricted knowledge, hierarchy, and decorum: modern perceptions and ancient institutions». *Journal of the American Research Center in Egypt*, 27, (1990), pp. 1–23. Un decoro que encontramos en todos los períodos de la historia, como en el Renacimiento, Gombrich, Ernst: *Symbolic images: studies in the art of the Renaissance*. Londres, Phaidon, 1972.

11. Baines, John: «On the status and purposes of ancient Egyptian art», *Cambridge Archaeological Journal* 4.1 (1994), pp. 67–94.

LA MATERIALIZACIÓN CULTURAL A TRAVÉS DEL ARTE

Con anterioridad al surgimiento del Estado el arte ya refleja algunos motivos y actitudes que serán característicos en época faraónica¹², pero es preciso reflexionar sobre la función que tuvo el arte y cómo fue utilizado para establecer unas normas, valores y creencias que perduraron durante milenios asociadas a la élite dirigente.

La aparición de toda forma de gobierno requiere de una legitimación y justificación, que suele denominarse ideología y debe concretarse para que llegue a formar parte de una cultura que sea compartida y comprendida por la sociedad, en nuestro caso a través del arte, lo que permite a la élite política controlar y extender su control al construir un sistema cultural¹³. La pregunta de cómo una pequeña élite consiguió imponer y transmitir unas ideas y concepciones al conjunto de la población puede tener su respuesta en que aprovechó la existencia de una memoria cultural que se había ido creando durante el IV milenio a.C. Sobre ella la emergente realeza procedió a representar tanto sus logros como las que serán sus obligaciones, así como todo lo que aportaba a la sociedad, desde la prosperidad económica a una comunicación con los dioses, que junto al faraón otorgaban una protección¹⁴.

Esta materialización de la memoria cultural utilizó el arte. La élite aglutino toda la producción artística en torno a sus deseos y necesidades¹⁵. Un ejemplo es la especialización en la fabricación de unos objetos como los vasos de piedra que, posteriormente, eran redistribuidos por la realeza a sus círculos más cercanos como símbolo de su cercanía al poder (FIGURA 1). Ello requería de un esfuerzo en la obtención y transporte de las piedras a utilizar, así como su posterior elaboración por unos artesanos que dependían de la élite. Este control vinculado al acceso a unos productos refuerza unas relaciones de poder y dependencia a través de la redistribución de unos objetos. Además, estos tenían una función y utilidad funeraria, ámbito en el que la realeza también va a centralizar el acceso y la esperanza de alcanzar un más allá. Así, estos objetos tenían para los egipcios una finalidad cultural, mientras que para la egiptología desde el siglo XIX tuvieron una finalidad estética y museística. Lo mismo sucede con las paletas, uno de los objetos más

12. Para una evolución de motivos predinásticos presentes en el arte faraónico Hendrickx, Stan y Eyckerman, Merel: «Visual Representation and State development in Egypt», *Archeo-Nil* 22, (2012), pp. 23-72.

13. DeMarries, Elizabeth, Castillo, Luis y Earle, Timothy: «Ideology, Materialization and Power Strategies», *Current Anthropology* 37 (1996), pp. 15-31. Que sea comprendida no siempre implica que sea aceptada, mientras que su comprensión también implica la aceptación de unas normas coercitivas, unas reglas que buscan el mantenimiento del poder.

14. Un proceso que, en opinión de Yoffee, Norman: *Myths of the Archaic State. Evolution of the Earliest Cities, States and Civilizations*. Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 92, fue de simplificación, reduciendo las temáticas, figuras y representaciones a todo aquello que transmitía de una forma visual lo que encarnaba la nueva élite política, lo que contribuyó a alejar el arte del conjunto de la sociedad.

15. En el antiguo Egipto no existió un concepto o término concreto que pueda ser traducido como arte, lo que lleva a pensar que no existía una noción de arte tal y como se entiende desde tiempos contemporáneos, Junge, Friedrich: «Versuch zu einer Ästhetik der Ägyptischen Kunst», en Eaton-Krauss, Marianne; Graefe Erhart: *Studien zur ägyptischen Kunstgeschichte*, Hildesheimer Ägyptologische Beiträge 29, 1990, p. 1. Por otra parte, Assmann, Jan: *Stein und Zeit: Mensch und Gesellschaft im alten Ägypten*. Munich, Wilhelm Fink, 1991, pp. 16-31, piensa que en el antiguo Egipto existieron dos culturas, la monumental y religiosa adscrita a las élites y otra cotidiana, civil, que apenas ha dejado restos arqueológicos al utilizar materiales perecederos, nuevamente la «gran y pequeña tradición».

frecuentes del período predinástico que van desapareciendo de las tumbas para concentrarse en contextos religiosos o culturales¹⁶.



FIGURA 1. VASOS DE PIEDRA, CA. 3200-3000 A.C., Museo Británico, EA 4735

Otra característica de este poder centralizado fue su identificación con unos rituales que se celebraban periódicamente para transmitir su relación y vínculo con los dioses y que tenían una visibilidad, al menos entre las personas más cercanas al faraón. De esa forma también se instituyó la creencia de que, al menos en teoría, el faraón era el único que podía realizar ofrendas o tener una relación directa con los dioses¹⁷. Este proceso se reflejó artísticamente en la representación, y por tanto la narración visual, del faraón realizando rituales, como en la cabeza de maza de Narmer o vestido con los ropajes propios del festival Sed (FIGURA 2).

Estos rituales requerían de una especialización en la elaboración de los objetos y las vestimentas que se utilizaban, de unos símbolos de poder que se asociaron a los faraones, al tiempo que su celebración implicaba engalanar unos espacios y edificios ceremoniales que reforzarían el componente visual que todo ritual debe tener.

16. Stevenson, Alice: «The Material Significance of Predynastic and Early Dynastic Palettes», en Mairs, Rachel; Stevenson, Alice: *Current Research in Egyptology 2005*. Oxford, Oxbow Books, 2007, pp. 148-162. Es significativa la importancia que los faraones van a otorgar siempre a la realización de expediciones para obtener unas materias primas que eran utilizadas en la elaboración de unos productos destinados tanto al templo y los rituales como a su propio beneficio. Respecto a la cerámica, la misma se hace uniforme, funcional. Igualmente, la construcción de las tumbas de los nobles requería de una aprobación real, de unos trabajadores y recursos que administraba el faraón, por lo que acceder a una tumba, su decoración y objetos de ajuar era un signo de dependencia y distinción.

17. Aunque toda la sociedad podía beneficiarse por su participación en los rituales y mantenimiento de los templos y sus propiedades, las llamadas «ofrendas reversibles», lo que se realizaba y ofrecía en el interior de los templos retornaba a la sociedad, Teeter, Emily: *Religion and Ritual in Ancient Egypt*. Cambridge, Cambridge University Press, 2011.



FIGURA 2. ESTATUA DE UN FARAÓN CON LA CORONA BLANCA Y VESTIMENTA DEL FESTIVAL SED. POSIBLEMENTE NAGADA III, CA. 3100 A.C. ABYDOS, Museo Británico. EA37996



FIGURA 3. MANGO DEL CUCHILLO GEBEL EL-ARAK. DETALLE CON LA REPRESENTACIÓN DEL SEÑOR DE LOS ANIMALES, CA. 3100 A.C., Museo del Louvre. E11517

Unas manifestaciones artísticas que han perdurado de forma parcial, aislada y sin un contexto, elaboradas con la intención de expresar aquellos mensajes acordes con lo que deseaba encarnar el naciente estado. El arte se convirtió en transmisor de una cultura, en una estrategia de poder que instituyó unos sistemas sociales y políticos; la ideología se «materializa» para formar parte de una «cultura» a través de unas construcciones, esculturas o representaciones que se vinculan con la élite política¹⁸.

El control se exteriorizó en los monumentos, en especial en unas tumbas que son cada vez más visibles y complejas, requiriendo un ajuar y un culto funerario. Unas construcciones que trasmitían unos mensajes y símbolos de poder directamente vinculados al faraón. Todo ello era vivido, sentido y conocido por la población, bien por participar en la obtención de los productos necesarios, por trabajar en su construcción o por su contemplación.

18. Sobre la «materialización» de la cultura a través de las manifestaciones artísticas en diferentes culturas y sociedades, DeMarries, Elisabeth; Gosden, Chris; Renfrew, Colin (eds.): *Rethinking Materiality. The engagement of mind with the material world*. McDonald Institute Monographs, Oxbow, 2004.

También debemos tener en cuenta que al comenzar este proceso de materialización ideológica tuvo lugar la llegada de influencias artísticas exteriores al mundo egipcio. Cuando tienen lugar procesos de cambio en una sociedad también se puede constatar la adopción de motivos o modelos externos para reforzar determinadas imágenes y mensajes. Fue este el contexto en el que llegaron a Egipto los motivos de origen mesopotámico (ca. 3100 a.C.), como el señor de los animales (FIGURA 3). Aun cuando ya existía un dominio sobre el medio tal y como se había representado en la cerámica decorada o en los paneles rupestres de desiertos y wadis durante Nagada II, este motivo se adopta para transmitir el mensaje de una forma diferente, en un primer momento copiándolo para, posteriormente, adaptarlo al entorno cognitivo del antiguo Egipto¹⁹.

La materialización de la ideología a través del arte tiene una de sus primeras expresiones en los objetos protodinásticos, donde ya están presentes unas narraciones que transmiten el mantenimiento del orden y la prosperidad que es posible por la relación que el faraón mantiene con los dioses. Estos objetos, además, fueron depositados en templos o centros ceremoniales, en un contexto que los dotaba de un significado y función.

Otro aspecto que denota la materialización de una ideología es que algunos objetos cambian su función o finalidad, como fue el caso de las cabezas de maza. Utilizadas como armas en tiempos predinásticos, se convierten en un objeto ceremonial soporte de imágenes y escenas, como los mangos de cuchillo y paletas, donde se representan escenas relacionadas con el ordenamiento de la naturaleza o las acciones del faraón, demostrando la capacidad de los artesanos (FIGURA 4)²⁰.



FIGURA 4. MANGO DE CUCHILLO, NAGADA III, CA. 3200 A.C., Metropolitan Museum de Nueva York. 26.7.1281

19. Debe también considerarse que habría influencias que no fueron aceptadas o que, como en el caso del serpopardo, emitían mensajes diferentes en Mesopotamia –relacionados con la fertilidad–, que en Egipto; Pizzato, Giulia: «The Fantastic Creatures in Predynastic Egypt: an Essay about Near-Eastern Influences», *Journal of Intercultural and Interdisciplinary Archaeology* 3, (2019), p. 35. El impacto de las influencias mesopotámicas se ha centrado en la ruta por la que llegaron, en debates sobre la superioridad de una cultura sobre otra, en definitiva, no en los aspectos cognitivos, simbólicos por los que fueron adoptadas.

20. Morris, Ellen: «Propaganda and Performance in Ancient Egypt», en Hill, Jones, Janes, Philip y Morales, Antonio: *Experiencing Power, Generating Authority*, University of Pennsylvania 2013, pp. 33-64. El carácter ceremonial de las cabezas de maza lo conocemos en el calcolítico palestino y su conversión en un objeto ceremonial también se constata en el mundo mesopotámico, McMahon, Augusto: «Tamed Violence. Inscribe Weapons in Mesopotamia»,

Una necesidad que surge con la aparición de una estructura estatal es la búsqueda y representación de una identidad y, en relación con eso, se configuran visualmente unos enemigos que se representan en una actitud iconográfica reconocible por estar arrodillados, maniatados, vencidos y por su aspecto físico. Unos enemigos contra los que va a actuar permanentemente el faraón, lo que artísticamente se convierte en una acción que todo faraón dirá realizar. Esta imagen y actitud también fue utilizada por los primeros faraones de Egipto para manifestar su poder visualmente a los habitantes de regiones cercanas al valle del Nilo (FIGURA 5)²¹.



FIGURA 5. ESCENAS DE VICTORIA DEL FARAÓN DEN, I DINASTÍA (CA. 3100 A.C.). OUADI EL-HUMUR (SUR DEL SINAI). REZK IBRAHIM, MOUSTAFA; TALLET, PIERRE: «TROIS BAS-RELIEFS DE L'ÉPOQUE THINITE AU OUADI EL-HUMUR: AUX ORIGÈNES DE L'EXPLOITATION DE SUS-SINAI PER LOS ÉGYPTIENS», *REVUE D'ÉGYPTOLOGIE*, 59 (2008), P. 165

Estos cambios comienzan a detectarse en Nagada IIIa y culminan con la paleta de Narmer y las cabezas de maza de Escorpión y del propio Narmer, en las que hay una narración de orden, prosperidad y poder. Se produce una institucionalización basada en la organización simbólica del significado creando unos objetos vinculados a las instituciones. Lo que se representa debe ser entendido de una forma global, no mediante la interpretación de escenas aisladas que solo emiten un concepto o idea, no la totalidad del mensaje²².

La materialización de una ideología, de unos conceptos a través del arte implica el control sobre la producción, la utilización visual de los símbolos para transmitir unos mensajes, la aparición y desarrollo de una arquitectura monumental, así como el acceso limitado y controlado a las obras de arte. Una materialización de la ideología que implica la aparición de unos símbolos que transmiten no solo poder, sino también una seguridad física, económica y religiosa.

en Hess, Christien; Manuelli, Federrico: *Bridging the Gap: Disciplines, Times and Spaces in Dialogue*, Londres, Archaeopres, 2021, pp. 5-21.

21. Rezk Ibrahim, Moustafa; Tallet, Pierre: «Trois Bas-reliefs de l'époque Thinite au Ouadi el-Humur: aux origènes de l'exploitation de Sus-Sinai per los Égyptiens», *Revue d'Égyptologie*, 59 (2008), pp. 155-80.

22. LeCron Foster, Mary: «Symbolism: The Foundation of Culture», en Tim Ingold: *Companion Encyclopedic of Anthropology. Humanity, Culture and social Life*, Londres, Routledge, 2014, p. 367. En opinión de Baines, John: «Origins of Egyptian Kingship», en O'Connor, David y Silverman, David: *Ancient Egyptian Kingship*, Leiden, Brill, 1995, pp. 115-7, se representa lo que se esperaba hiciera el faraón, no un hecho histórico.

EL ARTE COMO NARRACIÓN VISUAL EN EL NACIMIENTO DEL ESTADO FARAÓNICO

En las últimas décadas se estudia y comprende el arte como algo instrumental que influye y actúa sobre las sociedades, siendo por ello utilizado por las élites políticas²³, unos planteamientos más fáciles de realizar en las sociedades donde también existió un sistema de escritura, pero que pueden extenderse a los albores de las sociedades estatales²⁴.

Como hemos comprobado, en el caso del antiguo Egipto y el nacimiento del Estado el arte, materializó una ideología y fue controlado por la élite para transmitir unos mensajes y narraciones visuales acordes con su concepción ideológica y cultural²⁵.

Una visualización del arte asociada al poder que contribuye a crear una memoria histórica que puede y debe ser, reforzada y mantenida en el tiempo a través de la realización de rituales, poniendo las bases de una memoria comunicativa a través de determinadas imágenes o escenas, como la acción de derrotar a los enemigos, que existió en tiempos predinásticos, se «canonizó» en la paleta de Narmer y pervivió hasta tiempos romanos²⁶. Una imagen que, a través de su repetición, es reconocida, antes y ahora, evocando diferentes imágenes mentales en los espectadores, mientras que su reiteración refuerza unas normas y valores²⁷.

Imágenes y objetos que en el caso del nacimiento del Estado en Egipto se han utilizado como fuentes históricas, pero tuvieron otro propósito: la creación de un lenguaje simbólico y la legitimación de una forma de gobierno, motivo por el que

23. Gell, Alfred: *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford, Clarendon Press, 1998; Osborne, Robin; Tanner, Jeremy (eds.): *Art's Agency and Art History*. Oxford, Wiley, 2007; Morphy, Howard: «Art as a Mode of Action: Some Problems with Gell's Art and Agency», *Journal of Material Culture* 14 (5) (2009), pp. 5-27.

24. Estudios pioneros en analizar el impacto que las imágenes tuvieron en el pensamiento, en las emociones y en el comportamiento de los espectadores son los de Belting, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. Munich, 1990; Freedberg, David: *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago, 1991 y Zanker, Paul: *Augustus und die Macht der Bilder*. Munich, 1987. Pero el verdadero cambio tuvo lugar cuando las imágenes dejaron de estudiarse como «documentos históricos» y se comienza a indagar en los aspectos formativos de la imagen y su capacidad para dar forma a unos pensamientos, actitudes o acciones, Paul, Gerhard: «Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung», en Gerhard, Paul: *Visual History*, Göttingen 2006, pp. 7-36, lo que ha sido analizado recientemente en el arte del Próximo Oriente; Wagner-Durand, Elisabeth; Fath, Barbara; Heinemann, Alexander (Eds.): *Image-Narration-Context. Visual narration in Cultures and Societies of the Old World*. Freiburger Studien zur Archäologie & Visuellen Kultur 2. Heidelberg Propylaeum, 2020.

25. Cuando se habla de «concepción política» se debe incluir la religión, la organización de la sociedad y sus obligaciones, así como el arte, Bracker, Jacobus (Ed.): *Homo Pictor. Image Studies and Archaeology in Dialogue*. Freiburger Studien zur Archäologie & Visuellen Kultur 2. Heidelberg: Propylaeum 2020; Wagner-Durand, Elisabeth; Linke, Julia (Eds.): *Tales of Royalty. Notions of Kingship in Visual and Textual narration in the Ancient Near East*. Berlín, Gruyter, 2020; Wengrow, David. (ed.): *Image, thought and the making of social worlds*. Freiburger Studien zur Archäologie & Visuellen Kultur 3, Propylaeum III, Heidelberg, 2022.

26. Luiselli, Maria: «The Ancient Egyptian scene of Pharaoh smiting his enemies: an attempt to visualize cultural memory?», en Martin, Bommas: *Cultural Memory and Identity in Ancient Societies*, Londres, Continuum, 2011, pp. 10-25. Halbwachs, M: *Les cadres sociaux de la mémoire*. París, Presses Universitaires de France, 1852, planteó la existencia de una memoria histórica y otra autobiográfica en las sociedades, mientras que Assmann, Jan: *Religion and Cultural Memory*. Stanford, 2006, plantea la existencia de una memoria comunicativa.

27. Esta es una de las características del arte religioso, repetir unas escenas y motivos de forma constante para reforzar el mensaje religioso, Knauss, Stefanie; Pezzoli-Olgiati, Daria: «The Normative Power of Images», *Religion and Gender* 5, (2015), pp. 1-17.

se deben estudiar y comprender sus procesos formativos, así como su capacidad para moldear actitudes o acciones²⁸.

Sin embargo, la visualización del arte faraónico ha estado condicionada por la interpretación y funcionalidad de los templos o tumbas de donde procede gran parte del arte que conocemos. Por otra parte, Panofsky relegó el arte egipcio al basarse en la obra de Schäfer de 1919, para quien el mundo egipcio no creó unas imágenes visuales, sino conceptos o ideas²⁹. Sin embargo, dichos conceptos o ideas forman lo que Baines designó como unas imágenes de memoria o modelos mentales cuyo origen se encuentra en la materialización de una ideología a través del arte³⁰.

En el contexto histórico en el que se enmarca el arte protodinástico, el «nacimiento» de un estado territorial que reemplaza a dos, o más entidades políticas y culturales, como se defiende en la actualidad,³¹ que habían existido con anterioridad se debe tener en cuenta la premisa de que todo poder político debe proceder a relatar unas historias, crear e instaurar unas narraciones visuales cuyos mensajes sean entendidos, al menos, por aquellas personas más próximas al poder. Un proceso que también tuvo lugar en el mundo mesopotámico con la aparición de unos poderes reales a lo largo del III milenio, desde tiempos Uruk a la III dinastía de Ur³².

En íntima relación con las historias que se representan, así como con los motivos y actitudes con las que se representa a los faraones, debe recordarse que son las élites políticas las que deciden las temáticas y los medios que se van a utilizar para transmitir sus actos de gobierno. Sobre esta elección lógicamente va a influir la dinámica cultural que se ha vivido con anterioridad, la memoria cultural previa sobre la que se construye y que en nuestro caso se remonta al período predinástico³³.

28. Behr, Charlotte: «The Image as a Normative Force», en Bracker, Jacobus (ed.): *Homo Pictor. Image*. Freiburger zur Archäologie & Visuellen Kultur 2, Heidelberg, Propylaeum, 2020, pp. 10-11. Una de las primeras aproximaciones al arte faraónico como narración fue realizada por Gaballa, G. *Narrative in Egyptian Art*. Mainz: Deutsches Archäologisches Institut Abteilung Kairo, Mainz, 1976, quien planteó que la principal función del arte egipcio fue el transmitir un mensaje. Con posterioridad, Assmann, Jan: «Hierotaxis. Textkonstitution und Bildkomposition in der altägyptischen Kunst und Literatur», en Osing, Jürgen: *Form und Maß. Beiträge zur Literatur, Sprache und Kunst des alten Ägypten. Festschrift für Gerhard Fecht*. Wiesbaden, Harrassowitz, 1988, pp. 18-42, planteó el concepto de *hierotaxis* al defender que la escritura y la iconografía faraónica fueron intentos de ordenar el mundo a partir de unos principios sagrados. La obra de Davis, Whitney: *Masking the blow. The Scene of Representation in Late Prehistoric Egyptian Art*. Berkeley, University of California Press, 1992 fue la primera en intentar buscar elementos narrativos en el arte a comienzos del Estado faraónico.

29. Panofsky, Erwin: *Perspective as Symbolic Form*. Nueva York, Zone Books, 1991. Schäfer, Heinrich: *Von ägyptischer Kunst, besonders der Zeichenkunst. Eine Einführung in die Betrachtung ägyptischer Kunstwerke*. Leipzig, Hinrichs, 1919. Sobre la influencia de la obra de Panofsky en la interpretación del arte de la antigüedad, Bawden, Tina et alii: «Early Visual Cultures and Panofsky's Perspective als 'symbolische Form'», en Gerd Grashoof y Michael Meyer: *Space and Knowledge*. Topoi Research Group Articles (6), 2016, pp. 525-570.

30. Baines, John: «Theories and Universals of Representation: Heinrich Schäfer and Egyptian Art», *Art History* 8, (1985), pp. 1-25.

31. Köhler, Christiana, «Of Culture wars and the clash of Civilizations in Prehistoric Egypt. An Epistemological Analysis», *Ägypten und Levante* 30 (2020), pp. 17-58.

32. Nadali, David: «The power of narrative pictures in ancient Mesopotamia», en Wagner-Durand, Elisabeth; Fath, Barbara; Hernemann, Alexander: *Image, narration, context. Visual narration in Cultures and Societies of the Old World*. Friburgo, Propylaeum, 2019, pp. 63-80. Sobre las posibilidades y formas de entender el arte próximo oriental desde una óptica visual Brown, Brian; Feldman, Marian (eds.): *Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art*. Berlín, De Gruyter, 2013.

33. Sobre las posibilidades narrativas de las imágenes Rogner, Frederick: «Zeit und Zeitlichkeit in ägyptischen Flachbild. Wege zur Analyse bildlicher Narrativität im Alten Ägypten», en Serova, Dina et alii: *Narrative: Geschichte*

Así, va a primar, tanto en Egipto como en el Próximo Oriente, la exposición de la cercanía y comunicación entre los reyes y los dioses, que todos sus actos de gobierno responden a lo que los dioses esperaban de ellos³⁴. Un ejemplo es una etiqueta de Narmer en la que la divinidad le está entregando el *ankh*, el signo de la vida: visualmente está delegando el mantenimiento del orden cósmico (FIGURA 6).



FIGURA 6. CILINDRO DE NARMER DERROTANDO A ENEMIGOS Y RECIBIENDO EL ANKH, CA. 3100 A.C., HIERAKÓMPOLIS. DEPÓSITO PRICIPAL. Ashmolean Museum Oxford, E. 3915

Es así como el faraón es representado, desde tiempos de Narmer; realizando todo lo que los hombres, el conjunto de la sociedad, no pueden hacer, lo que proporciona abundancia y seguridad³⁵. En estas escenas y narraciones visuales están presentes los cuatro poderes que fueron propuestos por Michael Mann; el ideológico, el militar, el económico y el político³⁶.

El arte y la narración se centran en el faraón, pero también en unos dioses que reciben los logros alcanzados y supervisan las acciones de gobierno. Esto explica que, dentro de las normas artísticas que se establecen, sea la figura humana, encarnada en el faraón, la que domine todas las representaciones. El arte lo convierte en protagonista de todas las acciones que se realizan, fijando de forma paralela una jerarquía, unas relaciones sociales y unas funciones que, visualmente, excluyen al conjunto de la sociedad. Es así como las obras de arte, las representaciones, influyen y ayudan a construir un pensamiento, a plasmar unas ideas³⁷. En Egipto esto se substancia en una imagen visual del faraón que va a carecer de unas características físicas individualizadas hasta el Reino Medio³⁸. Es la actitud, los símbolos y las acciones las que visualizan al faraón, al igual que sucede con los dioses³⁹.

–Mythos– Repräsentation. Beiträge des achten Berliner Arbeitskreises Junge Ägyptologie. Wiesbaden, Harrassowitz, 2019, pp. 73-92.

34. En Mesopotamia si la realeza falla en alguna de sus obligaciones podía entenderse como una pérdida del favor divino y provocar el castigo. Wagner-Durand, Elisabeth: «Why Study 'narration' in Ancient Near Eastern Archaeology and Assyriology? Potentials and Limitations», en Elisabeth Wagner-Durand; Linke, Julia: *Tales of Royalty. Notions of Kingship in Visual and Textual narration in the Ancient Near East*, Berlín, De Gruyter, 2020, p. 297.

35. Dentro de esa seguridad no debe olvidarse todo lo relativo a las infraestructuras necesarias para el buen funcionamiento del Estado, siendo significativo que en la cabeza de maza de Escorpión encontremos uno de los pocos ejemplos a lo largo de toda la historia del antiguo Egipto donde se procede a la apertura de un canal o la fundación de un establecimiento real, una abundancia facilitada por las infraestructuras y medidas que se toman que, con posterioridad, pasará a ser representada por los emblemas de los nomos o las representaciones de Hapy.

36. Mann, Michael: *The Sources of Social Power: A History of Power from the Beginning to AD 1760*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

37. Malafouris, Lambros: *How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement*. Cambridge, MIT Press, 2013.

38. Aunque pueden observarse pasos previos desde finales del Reino Antiguo, cf. Brovanski, Edward: «A Second Style in Egyptian Relief of the Old Kingdom», en Thompson, Stephen; Der Manuelian, Peter, *Essays Presented to Leonard H. Lesko*. Brown University, 2008, pp. 49-89.

39. Pongratz-Leisten, Beate; Sonik, Karen: «Between Cognition and Culture: Theorizing the Materiality of Divine Agency in Cross-Cultural Perspective», en Pongratz-Leisten, Beate; Sonik, Karen: *The Materiality of Divine Agency*. Berlín, De Gruyter, 2015, pp. 3-69.

Las representaciones y narraciones van a recurrir a ciertos animales, o símbolos de estos, para reforzar visualmente la imagen. Estos animales habitaban un entorno natural que había sido conquistado y dominado, sirviendo así de vínculo con las experiencias que se habían vivido y que formaban parte de la memoria cultural. Hay animales que se vinculan con la iconografía del faraón, como el toro y el león, y otros que representan a unos dioses que se asocian a la realeza como institución, como el halcón o el buitre (FIGURA 7)⁴⁰. A partir de Nagada IIc también se observa la aparición de nuevos animales apenas representados con anterioridad como el escorpión, las ranas, los babuinos o el *Lycaon pictus*⁴¹.



FIGURA 7. FRAGMENTO DE PALETA. EL FARAÓN COMO TORO DERROTANDO A SUS ENEMIGOS, CA. 3100 A.C. Museo del Louvre, E. 11255

40. Hendrickx, Stan; Förster, Frank; Eyckerman, Merel: «Le toureau à l'époque prédynastique et son importance pour le développement de l'iconographie royale -avec un excursus sur l'origine du sceptre hèqa», en Aufrère, Sydney: *Les toureaux de l'Égypte ancienne*. Aix-Marseille University, 2022, pp. 33-73. En el caso de los halcones, otro ejemplo de materialización de la ideología, con anterioridad a Nagada III son muy escasas sus representaciones, pero a partir de Nagada III se hacen más frecuentes y se asocian a los faraones y su titulación, Hendrickx, Stan; Friedman, Renée; Eyckerman, Merel: «Early falcons», en Morenz, Ludwig y Kuhn, Robert: *Vorspan oder formative Phase? Ägypten und der Vordere Orient 3500-2700 v.Chr.*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2011, pp. 129-62.

41. Brémont, Axelle: «Newcomers in the Bestiary. A review of the Presence of *Lycaon Pictus* in Late Predynastic and Early Dynastic Environment and Iconography», en Ikram, Salima; Kaiser, Jessica; Porcier, Stéphanie: *The Ancient Egyptians & The Natural World*, Leiden, Sidestone Press, 2021, pp. 61-70.

Estas temáticas y actitudes son elegidas y trazan una continuidad con un pasado reciente. Junto a ellas la elección de la ubicación de las obras con las acciones del faraón condicionaría el contexto del arte faraónico. No conocemos el contexto arqueológico de la mayoría de las obras de arte conservadas y apenas hay información sobre los templos en tiempos protodinásticos. Sabemos que su construcción, mantenimiento y visitas fue una obligación de los primeros faraones y de las escenas podemos deducir que existieron unos centros rituales donde el faraón exhibía sus logros y acciones de gobierno a los dioses. Estas acciones fueron extendidas a Nubia por la incipiente realeza como símbolo de su poder y autoridad (FIGURA 8), y existirían espacios, como tumbas y primitivos templos, con escenas que no han llegado a nosotros, como las representadas en el lino pintado de Gebelein o la tumba 100 de Hierakómpolis⁴².

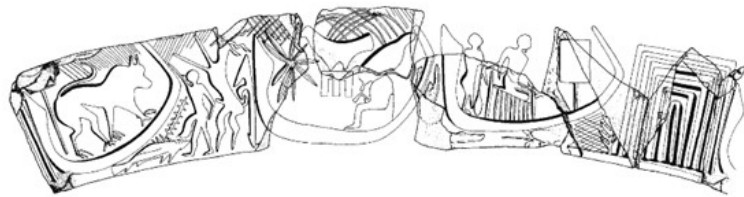


FIGURA 8. INCENSARIO DE QUSTUL, CA. 3100 A.C. NUBIA. Oriental Institute Museum de Chicago. Inv. 24069

En estas escenas se narraban diferentes acciones que procedían a «teatralizar» unos rituales y obligaciones, como en las cabezas de maza de Escorpión y Narmer o la paleta de Narmer. Era lo que se esperaba del faraón, razón por la que es difícil encontrar una explicación histórica en estas obras de arte. Se narra una cultura y unas concepciones que son creadas por y para el poder que emiten unos mensajes ideológicos y culturales. El arte comunica la eficacia del faraón y lo encarna con unas representaciones ideales a través de un canon y actitudes que personifican un orden que legitima el gobierno⁴³. Un ejemplo de ello es la relación con los dioses. Toda religión requiere de una cultura material, de un arte religioso que comunica visualmente los principios que rigen al estado y la sociedad. Las escenas vinculadas con los dioses facilitan una relación y comunicación con lo trascendente, transmiten un orden y las normas que deben tutelar a la sociedad, otra característica de la materialización de la cultura a través de un arte que tiene también la capacidad de producir lo sagrado⁴⁴.

42. En opinión de Baines, John: «Temples as Symbols, guarantors and participants in Egyptian civilization», en Quirke, Stephen: *The Temple in Ancient Egypt. New discoveries and recent research*, Londres, 1997, pp. 216-241, los templos eran los guardianes del poder. Por desgracia sabemos muy poco sobre el urbanismo, Moeller, Nadine: *The Archaeology of Urbanism in Ancient Egypt*. Cambridge, Cambridge University Press, 2016, pp. 59-112.

43. Morris, Ellen: «Propaganda and Performance in Ancient Egypt», en Hill, Jones; Janes, Philip; Morales, Antonio: *Experiencing Power, Generating Authority*, University of Pennsylvania 2013, pp. 33-64. y, como indica Baines, John: «Origins of Egyptian Kingship», en O'Connor, David; Silverman, David: *Ancient Egyptian Kingship*, Leiden, Brill, 1995, pp. 117-8, las escenas y mensajes pueden ser como los acontecimientos bíblicos, no suceden por ser representados, pero están recordando y transmitiendo.

44. Malafouris, Lambros: «The Sacred Engagement: Outline of a hypothesis about the origin of human 'religious intelligence'», en Barrowclough, David; Malone Caroline: *Cult in Context, Reconsidering Ritual in Archaeology*. Oxford: Oxbow Books, 2007, pp. 198-205; Morgan, David: «Visual Religion», *Religion* 30 (2000), pp. 41-53. El hombre es un

La realeza faraónica estuvo siempre asociada a valores religiosos, recibiendo el apoyo y sanción divina a sus acciones, siendo el faraón el único mortal que es representado en un plano de igualdad con los dioses. Esto transmite reciprocidad, como en la paleta de Narmer, donde hay un sentido de elevación del faraón que lo instala por encima de la población y lo sitúa en relación con los dioses⁴⁵. Son los colosos hallados en el templo de Min la principal evidencia de una actividad constructora que, además, adquiere un carácter monumental. Sin embargo, el simbolismo de fertilidad que emana de la figura de Min permite relacionarlos con la visualización de una prosperidad alcanzada gracias a la relación existente entre el faraón y los dioses (FIGURA 9). De la misma manera, en la cabeza de maza de Narmer aparecen reflejadas grandes cantidades de animales y productos, posiblemente en el marco de la celebración de un festival *Sed* en el que Narmer recibe la bendición de los dioses y presenta sus logros. Esta idea e imagen asociada a la fertilidad estará presente a lo largo de todo el arte faraónico.

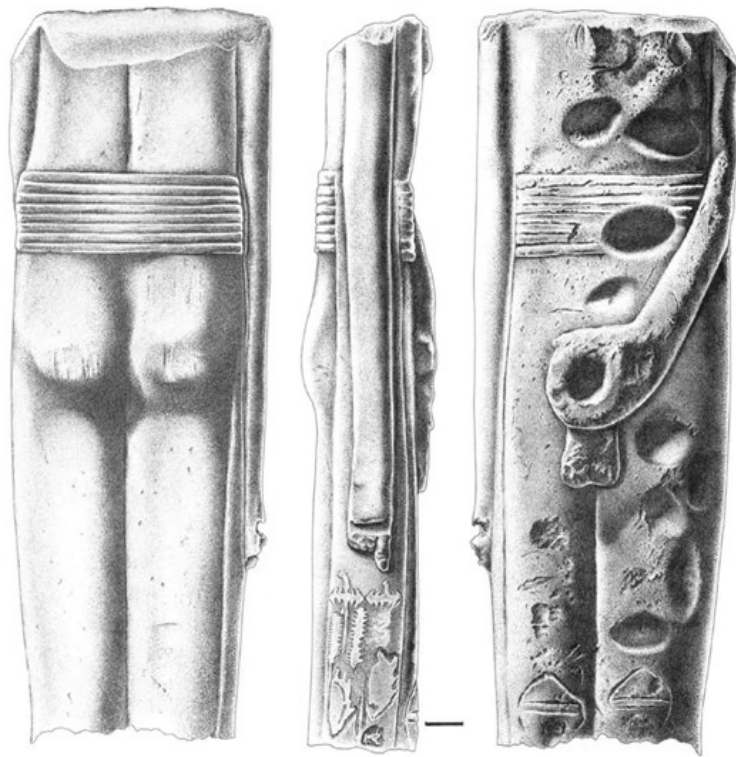


FIGURA 9. COLOSO DEL DIOS MIN, CA. 3100 A.C. COPTOS. Ashmolean Museum Oxford AM 1894.105e

animal simbólico y la religión es un sistema de símbolos, en el lenguaje religioso las palabras no son suficientes, la religión opera con símbolos e imágenes que existen antes de la escritura, es una religión visible, concepto acuñado por Kippenberg, Hans: «Iconography as Visible Religion», en Eliade, Mircea: *The Encyclopedia of Religion*, Nueva York, MacMillan, 1987, vol. 7, pp. 2-7.

45. Pero en un comienzo las representaciones antropomorfas de los dioses, características de épocas posteriores, son escasas, siendo representados de una forma simbólica o emblemática, Colonna, Angelo: «Egyptian Gods in the Early State: Forms and Contexts of Presentation (3100-2600 BCE)», en Köhler, Christiana et alii: *Egypt at its Origins 6*, Orientalia Lovaniensia Analecta 303, 2021, pp. 133-50.

Otro mensaje que se expresa en el arte es el de la violencia o dominio. El faraón va a ser representado en una actitud victoriosa pero no de lucha. No se representa el conflicto sino el resultado, que es la victoria, lo que será otra de las características del arte faraónico. Las disensiones, los posibles conflictos internos y la acción de la batalla no se representa⁴⁶. Un ejemplo lo encontramos en la cabeza de maza del rey Escorpión, donde está procediendo a la apertura de un canal, de una infraestructura que garantiza la fertilidad de los campos, pudiendo ver en la parte superior las avefrías, el símbolo que representa a los enemigos derrotados, mientras detrás del rey se representa una escena de danza que acompaña a una mujer en un palanquín. Esta obra de arte reúne lo ritual, así como la seguridad física y económica, pudiéndose deducir que en los fragmentos perdidos se representarían otros emblemas de dioses y posiblemente el recinto ritual (FIGURA 10).



FIGURA 10. CABEZA DE MAZA DEL REY ESCORPIÓN, CA. 3100 A.C. HIERAKÓMPOLIS. Ashmolean Museum Oxford E 3632

Pero es en el ámbito funerario, en las tumbas, donde la materialización cultural a través del arte es más evidente. Desde Nagada II las tumbas, y necrópolis, donde se entierran los líderes comienzan a adquirir un simbolismo y diferenciación, como la tumba U-j de Abidos o los recintos funerarios asociados a las tumbas en Hierakómpolis. Líderes y primeros faraones deciden dónde enterrarse, así como sus seguidores más cercanos, que construirán sus tumbas con su permiso.

El faraón, tanto en vida como en la muerte, transmite a través de sus construcciones y obras de arte una ideología, una concepción y función de gobierno que se ha materializado. Un ejemplo son los *serekhs*, donde la fachada de palacio simboliza el palacio desde donde gobierna el faraón, lanzando un mensaje visual que difunde poder y prestigio, seguridad física y económica que recoge la memoria cultural que se había formado en tiempos predinásticos.

Una fusión de la memoria cultural adquirida en tiempos predinásticos con el nuevo Estado dirigido por el faraón que vivió un período de experimentación, posiblemente presente en objetos como en la paleta conservada en el Oriental Institute de Chicago. En ella se representa la tilapia como símbolo de la fertilidad y renovación de la vida junto al toro como símbolo real, un primitivo intento de simbolizar la renovación del poder real (FIGURA 11).

46. Lo que constituye una continuación de las escenas de caza en tiempos predinásticos, en las que se representa el dominio sobre unos animales e incluso, en ocasiones, hasta se omite al cazador. La violencia está presente en algunos objetos protodinásticos, pero luego desaparecerá, por lo que su representación se puede relacionar con una necesidad o mensaje de un momento determinado, Bestock, Laurel: *Violence and Power in Ancient Egypt. Image and Ideology before the New Kingdom*. Londres, Routledge, 2017.



FIGURA 11. PALETA CON CABEZA DE TORO Y COLA DE TILAPIA, CA. 3100 A.C. Oriental Institute Museum, Chicago. E 11255

Así pues, este es un período de cambio, de experimentos y búsqueda de nuevos mensajes que dotarán de una identidad a todo Egipto y legitimarán una nueva forma de gobierno basándose en un marco geográfico común, el Nilo, y en una memoria cultural que recogía todos los avances, logros y desafíos que habían tenido lugar en tiempos predinásticos. Esto permite crear composiciones que reúnen el pasado con el presente. Un ejemplo puede ser el dios Wepwawet, el «abridor de caminos». Este por una parte se representa en las escenas de victoria sobre potenciales enemigos y, al mismo tiempo, es una divinidad protectora de las necrópolis. Su representación junto al faraón transmite seguridad, terrenal y futura (FIGURA 12). Según avance la cultura faraónica, las bases establecidas en tiempos protodinásticos irán desarrollándose, pero los mensajes serán similares y el arte continuará siendo el medio de expresión de una cultura y concepción del poder y funcionamiento de la sociedad.



FIGURA 12., ETIQUETA DE DEN CON WEPWAWET, CA. 3000 A.C. TUMBA DE DEN. ABIDOS. Oriental Institute Museum, Chicago, E 6146

CONCLUSIONES

A partir de Nagada III encontramos un arte ceremonial e ideológico que hunde sus raíces en una memoria cultural que se había ido conformando durante más de un milenio en tiempos predinásticos. Se abandona así la cerámica decorada, hasta entonces el principal medio de expresión de la sociedad y religiosidad, y comienzan a decorarse unos objetos que son depositados en lugares ceremoniales, lugares de culto que se asocian con la emergente realeza y una nueva forma de gobierno sobre la sociedad. Se inicia una materialización del poder a través del arte que refleja una jerarquía y un decoro en el que subyacen unas ideas y sentimientos que se habían ido forjando desde tiempos predinásticos; la vinculación con el pasado, con unos orígenes, es siempre ineludible para toda manifestación de poder.

La iconografía y los mensajes que serán propios del mundo faraónico tienen sus orígenes en tiempos protodinásticos. Lo que irá en aumento será la monumentalidad, la centralización de unos recursos y de unas formas de narración y representación. Con la unificación de Egipto se creó un nuevo sistema visual de modelos culturales y sociales al que pronto se uniría la escritura. El arte ordena y perpetua el cosmos a través de las acciones del faraón que además establece su destino y relación con el conjunto de la sociedad a través de la cultura material. Este arte va a reflejar todo lo que es exclusivo de la realeza, sus rituales y acciones de gobierno. En este proceso el primer paso tiene lugar con el nacimiento del Estado, el segundo en tiempos de Djoser. Pero el arte siempre va a tener presente las tradiciones del pasado para visualizar y narrar el funcionamiento del cosmos y, por extensión, de la sociedad faraónica. Es por ello por lo que siempre debemos preguntarnos sobre la función de los objetos artísticos en el antiguo Egipto y tener en consideración que siempre tuvo una finalidad más social que individual. El sentido de las obras de arte debe buscarse en los valores y vivencias de la sociedad faraónica, no en percepciones o gustos posteriores, ya que fueron materializadas para transmitir una forma de gobierno que se consideraba beneficiosa para todos.

El arte del período protodinástico es una fuente de información para conocer el funcionamiento de la sociedad, de sus instituciones, de sus creencias, sus temores y esperanzas. Nos permite conocer «hechos culturales», lo que es más valioso y enriquecedor. Como todo hecho o personaje histórico, detrás del arte hay una evolución, unos cambios que lo vinculan a unas aspiraciones de la sociedad que son utilizadas por la élite para legitimar su gobierno. En el caso del Egipto protodinástico la materialización de la ideología, de los sentimientos, valores y temores de la sociedad se realiza simplificando los mensajes para que sean reconocidos y perduren, poniendo las bases de una civilización milenaria, tanto con anterioridad a la I dinastía como con posterioridad. No es solo el decoro que argumenta John Baines. Las normas que se utilizan o las escenas que se representan son parte de una memoria cultural expresada artísticamente que, evidentemente, también rechazaría otras ideas y manifestaciones, lo que pudo originar algunos de los conflictos que vivió Egipto durante las dos primeras dinastías.

Las manifestaciones artísticas reflejan unos valores, ideas, temores y aspiraciones que legitiman una organización social, económica y política. El faraón es el máximo

representante, pero es el defensor de los valores y deseos de la sociedad. En caso de no existir esa unión hubiera sido complejo que la cultura faraónica perviviera durante más de tres milenios y que incluso nos siga transmitiendo unos mismos mensajes que siguen siendo comprendidos.

REFERENCIAS

- Assmann, Jan: «Hierotaxis. Textkonstitution und Bildkomposition in der altägyptischen Kunst und Literatur», en Osing, Jürgen: *Form und Maß. Beiträge zur Literatur, Sprache und Kunst des alten Ägypten. Festschrift für Gerhard Fecht*. Wiesbaden, Harrassowitz, 1988, pp. 18-42.
- Assmann, Jan: *Stein und Zeit: Mensch und Gesellschaft im alten Ägypten*. Munich, Wilhelm Fink, 1991.
- Assmann, Jan: *Religion and Cultural Memory*, Stanford, 2006.
- Bawden, Tina *et alii*: «Early Visual Cultures and Panofsky's Perspective als 'symbolische Form'», en Gerd Grashoof; Michael Meyer: *Space and Knowledge*. Topoi Research Group 6, 2016, pp. 525-70.
- Baines, John: «Theories and Universals of Representation: Heinrich Schäfer and Egyptian Art», *Art History*, 8 (1985), pp. 1-25.
- Baines, John: «Communication and display: the integration of Early Egyptian Art and Writing», *Antiquity*, 63 (1989), pp. 471-482.
- Baines, John: «Restricted knowledge, hierarchy, and decorum: modern perceptions and ancient institutions», *Journal of the American Research Center in Egypt*, 27 (1990), pp. 1-23.
- Baines, John: «On the status and purposes of ancient Egyptian Art», *Cambridge Archaeological Journal*, 4.1 (1994), pp. 67-94.
- Baines, John: «Origins of Egyptian Kingship», en O'Connor, David y Silverman, David: *Ancient Egyptian Kingship*. Leiden, Brill, 1995, pp. 95-156.
- Baines, John: «Temples as Symbols, guarantors and participants in Egyptian civilization», en Quirke, Stephen: *The Temple in Ancient Egypt. New discoveries and recent research*. Londres, 1997, pp. 216-41.
- Baines, John: «Early definitions of the Egyptian world and its surroundings», en *Culture through Objects. Ancient Near Eastern Studies in Honour of P.R.S. Moorey*. Griffith Institute, Oxford, 2003, pp. 27-57.
- Behr, Charlotte: «The Image as a Normative Force», en Bracker, Jacobus: *Homo Pictor. Image. Freiburger zur Archäologie & Visuellen Kultur 2*, Heidelberg, Propylaeum, 2020, pp. 19-37.
- Belting, H.: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München, 1990.
- Bestock, Laurel: *Violence and Power in Ancient Egypt. Image and Ideology before the New Kingdom*. Londres, Routledge, 2017.
- Bracker, Jacobus: *Homo Pictor. Image Studies and Archaeology in Dialogue*. Freiburger Studien zur Archäologie & Visuellen Kultur 2. Heidelberg, Propylaeum 2020.
- Braun, Nadja: *Bilder erzählen. Visuelle Narrativität im alten Ägypten*. Ägyptologische Studien Leipzig 2, Heidelberg, 2020.
- Brémont, Axelle: «Newcomers in the Bestiary. A review of the Presence of Lycaon Pictus in Late Predynastic and Early Dynastic Environment and Iconography», en Ikram, Salima; Kaiser, Jessica; Porcier, Stéphanie: *The Ancient Egyptians & The Natural World*. Leiden, Sidestone Press, 2021, pp. 61-70.
- Brovarski, Edward: «A Second Style in Egyptian Relief of the Old Kingdom», en Thompson, Stephen; Der Manuelian, Peter, *Essays Presented to Leonard H. Lesko*. Brown University, 2008, pp. 49-89.
- Brown, Brian; Feldman, Marian: *Critical Approaches to Ancient near Eastern Art*. Berlín, De Gruyter, 2013.

- Bussmann, Richard: «Great and Little Traditions in Egyptology», en *Ägyptologische Tempeltagung: ägyptische Tempel zwischen Normierung und Individualität*. Wiesbaden, Harrassowitz 2016, pp. 37-48.
- Campagno, Marcelo: «Emergence of the State and Local Leadership in the Nile Valley (4th-3rd Millennia BC)», en Wouter, Claes *et alii*: *Remove the Pyramid. Studies on the Archaeology and History of Predynastic and Pharaonic Egypt in honour of Stan Hendricks*. Orientalia Lovaniensia Analecta 305, 2021, pp. 139-50.
- Colonna, Angelo: «Egyptian Gods in the Early State: Forms and Contexts of Presentation (3100-2600 BCE)», en Köhler, Christiana *et alii*: *Egypt at its Origins 6*. Orientalia Lovaniensia Analecta 303, 2021, pp. 133-50.
- Couturaud, Barbara: «Kings or Soldiers? Representations of Fighting Heroes at the End of the Early Bronze Age», en Wagner-Durand, Elisabeth; Linke, Julia: *Tales of Royalty. Notions of Kingship in Visual and Textual narration in the Ancient Near East*. Berlín, De Gruyter, 2020, pp. 109-37.
- Craig Patch, Diana: *Dawn of Egyptian Art*. Nueva York, Metropolitan Museum, 2011.
- Davis, Whitney: *The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Davis, Whitney: *Masking the blow. The Scene of Representation in Late Prehistoric Egyptian Art*. Berkeley, University of California Press, 1992.
- DeMarries, Elisabeth; Gosden, Chris; Renfrew, Colin: *Rethinking Materiality. The engagement of mind with the material world*. McDonald Institute Monographs, Oxbow, 2014.
- DeMarries, Elisabeth; Castillo, Luis; Earle, Timothy: «Ideology, Materialization and Power Strategies», *Current Anthropology*, 37 (1996), pp. 15-31.
- Edelman, Murray: *From Art to Politics. How Artistic Creations Shape Political Conceptions*. University Chicago Press, 1995.
- Freedberg, D.: *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago, Chicago University Press, 1991.
- Gaballa, Gamal.: *Narrative in Egyptian Art*. Mainz, Deutsches Archäologisches Institut Abteilung Kairo, 1976.
- Gell, Alfred: *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Clarendon Press, 1998.
- Gombrich, Ernst: *Symbolic images: studies in the art of the Renaissance*. Londres, Phaidon, 1972.
- Halbwachs, M.: *Les cadres sociaux de la mémoire*. París, Presses Universitaires de France, 1952.
- Hendrickx, Stan; Eyckerman, Merel: «Visual Representation and State Development In Egypt», *Archeo-Nil*, 22 (2012), pp. 23-72.
- Hendrickx, Stan; Förster, Frank: «Early Dynastic Art and Iconography», en Lloyd, Alan (ed.): *A Companion to Ancient Egypt*. Oxford, Wiley, 2010, pp. 826-52.
- Hendrickx, Stan; Friedman, Renée; Eyckerman, Merel: «Early falcons», en Morenz, Ludwig; Kuhn, Robert: *Vorspan oder formative Phase? Ägypten und der Vordere Orient 3500-2700 v.Chr.* Wiesbaden, Harrassowitz, 2011, pp. 129-62.
- Hendrickx, Stan; Förster, Frank; Eyckerman, Merel: «Le toureau à l'èpoque prédynastique et son importance pour le développement de l'iconographie royale -avec un excursus sur l'origine du sceptre hèqa», en Aufrère, Sydney: *Les toureaux de l'Égypte ancienne*. Aix-Marseille University, 2022, pp. 33-73.
- Junge, Friedrich: «Versuch zu einer Ästhetik der Ägyptischen Kunst», en Eaton-Krauss, Marianne; Graefe, Erhart: *Studien zur ägyptischen Kunstgeschichte*. Hildesheimer Ägyptologische Beiträge 29, 1990, pp. 1-25.

- Kaelin, Oskar: «Man or Superman? Transfer and Transformation of Visual Ideas in royal Representations», en Oskar Kaelin: *Travelling Images. Transfer and Transformations of Visual Ideas*. Munich, Harrassowitz, 2016, pp. 17-30.
- Kippenberg, Hans: «Iconography as Visible Religion», en Eliade, Mircea: *The Encyclopedia of Religion*. Nueva York, MacMillan, 1987, vol. 7, pp. 2-7.
- Knauss, Stefanie; Pezzoli-Olgiati, Daria: «The Normative Power of Images: Religion, Gender, Visuality», *Religion and Gender*, 5 (2015), pp. 1-17.
- Köhler, Christiana: «Of Culture wars and the clash of Civilizations in Prehistoric Egypt. An Epistemological Analysis», *Ägypten und Levante*, 30 (2020), pp. 17-58.
- LeCron Foster, Mary: «Symbolism: the Foundation of Culture», en Tim Ingold (ed.): *Companion Encyclopedic of Anthropology. Humanity, Culture and social Life*. Londres, Routledge, 1994, pp. 366-394.
- Luiselli, Michela: «The Ancient Egyptian scene of Pharaoh smiting his enemies: an attempt to visualize cultural memory?», en Martin Bommas: *Cultural Memory and Identity in Ancient Societies*, Continuun, Londres, 2011, pp. 10-25.
- McMahon, Augusto: «Tamed Violence. Inscribed Weapons in Mesopotamia», en Hess, Christien; Manuelli, Federico: *Bridging the Gap: Disciplines, Times and Spaces in Dialogue*. Londres, Archaeopres, 2021, pp. 5-21.
- Malafouris, Lambros: «The Sacred Engagement: Outline of a hypothesis about the origin of human 'religious intelligence'», en Barrowclough, David; Malone, Caroline: *Cult in Context, Reconsidering Ritual in Archaeology*. Oxford: Oxbow Books, 2007, pp. 198-205.
- Malafouris, Lambros: *How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement*. Cambridge, MA. MIT Press, 2013.
- Mann, Michael: *The Sources of Social Power: A History of Power from the Beginning to AD 1760*. Vol. I. Cambridge, Cambridge University Press. 1986.
- Moeller, Nadine: *The Archaeology of Urbanism in Ancient Egypt*. Cambridge, Cambridge University Press, 2016.
- Moreno Garcia, Juan Carlos: *The State in Ancient Egypt. Power, Challenges and dynamics*. Londres, Bloomsbury, 2020.
- Morgan, David: «Visual Religion», *Religion*, 30 (2000), pp. 41-53.
- Morphy, Howard: «Art as a Mode of Action: Some Problems with Gell's Art and Agency», *Journal of Material Culture*, 14 (2009), pp. 5-27.
- Morris, Ellen: «Propaganda and Performance in Ancient Egypt», en Hill, Jones; Janes, Philip; Morales, Antonio: *Experiencing Power, Generating Authority*. Philadelphia, University of Pennsylvania, 2013, pp. 33-64.
- Nadali, David: «The power of narrative pictures in ancient Mesopotamia», en Wagner-Durand, Elisabeth; Fath, Barbara; Hernemann, Alexander: *Image, narration, context. Visual narration in Cultures and Societies of the Old World*. Friburgo, Propylaeum, 2019, pp. 63-80.
- Osborne, Robin; Tanner, Jeremy: *Art's Agency and Art History*. Londres, Wiley, 2007.
- Panofsky, Erwin: *Perspective as Symbolic Form*. Nueva York, Zone Books, 1991.
- Paul, Gerhart: «Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung», en Gerhart, Paul: *Visual History*. Göttingen, 2006, pp. 7-36.
- Pérez Largacha, Antonio: «El arte del Egipto Predinástico. Ritual, significado y función», *Espacio, tiempo y forma Historia del arte*, 7 (2019), pp. 133-160.
- Pizzato, Giulia: «The Fantastic Creatures in Predynastic Egypt: an essay about Near-Eastern Influences», *Journal of Intercultural and Interdisciplinary Archaeology*, 3 (2019), pp. 29-38.

- Pongratz-Leisten, Beatrice; Sonik, Karen: «Between Cognition and Culture: Theorizing the Materiality of Divine Agency in Cross-Cultural Perspective», en Pongratz-Leisten, Beatrice; Sonik, Karen: *The Materiality of Divine Agency*. Berlín, De Gruyter, 2015, pp. 3-69.
- Rezk Ibrahim, Moustafa; Tallet, Pierre: «Trois Bas-reliefs de l'époque Thinite au Ouadi el-Humur: aux origines de l'exploitation de Sus-Sinai per los Égyptiens», *Revue d'Égyptologie*, 59 (2008), pp. 155-80.
- Rogner, Frederick: «Zeit und Zeitlichkeit in ägyptischen Flachbild. Wege zur Analyse bildlicher Narrativität im Alten Ägypten», en: Serova, Dina *et alli: Narrative: Geschichte-Mythos- Repräsentation. Beiträge des achten Berliner Arbeitskreises Junge Ägyptologie* (BAJA 8). Wiesbaden, Harrassowitz, 2019, pp. 73-92.
- Schäfer, Heinrich: *Von ägyptischer Kunst, besonders der Zeichenkunst. Eine Einführung in die Betrachtung ägyptischer Kunstwerke*. Leipzig, Hinrichs, 1919.
- Stevenson, Alice: «The Material Significance of Predynastic and Early Dynastic Palettes», en Mairs, Rachel; Stevenson, Alice: *Current Research in Egyptology 2005*. Oxford, Oxbow Books, 2007, pp. 148-62.
- Stevenson, Alice, «The Egyptian Predynastic and State Formation», *Journal of Archaeological Research*, 24 (2016), pp. 421-68.
- Teeter, Emily: *Religion and Ritual in Ancient Egypt*. Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- Wagner-Durand, Elisabeth: «Why Study 'narration' in Ancient Near Eastern Archaeology and Assyriology? Potentials and Limitations», en Elisabeth Wagner-Durand; Julia Linke: *Tales of Royalty. Notions of Kingship in Visual and Textual narration in the Ancient Near East*. Berlín, De Gruyter, 2020, pp. 289-313.
- Wagner-Durand, Elisabeth; Fath, Barbara; Heinemann, Alexander: *Image-Narration-Context. Visual narration in Cultures and Societies of the Old World*. Freiburger Studien zur Archäologie & Visuellen Kultur 2. Heidelberg, Propylaeum, 2020.
- Wagner-Durand, Elisabeth; Linke, Julia: *Tales of Royalty. Notions of Kingship in Visual and Textual narration in the Ancient Near East*. Berlín, De Gruyter, 2020.
- Wengrow, David: *Image, thought and the making of social worlds*. Freiburger Studien zur Archäologie & Visuellen Kultur 3, Heidelberg, Propylaeum, 2022.
- Yoffee, Norman: *Myths of the Archaic State. Evolution of the Earliest Cities, States and Civilizations*. Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- Zanker, Paul: *Augustus und die Macht der Bilder*. München, 1987.

LA INTERVENCIÓN DEL DUQUE DE RIÁNSARES EN EL MUNDO DE LAS ARTES

THE ACTIONS OF THE DUKE OF RIÁNSARES IN THE WORLD OF THE ARTS

Cristina Bienvenida Martínez García¹

Recibido: 29/04/2023 · Aceptado: 03/10/2023

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.37415>

Resumen

La transformación política y social que se produjo en el siglo XIX cambió los gustos y costumbres. En el arte aparecieron unos nuevos temas y estilos propiciados por la demanda de las nuevas elites sociales. La familia Muñoz sirve de ejemplo de la evolución social y cultural de la burguesía de la época. Fernando Muñoz no solo aprendió con rapidez a conocer el arte y a incorporar pinturas en su casa de acuerdo con la moda de la época, sino que además asimiló la mentalidad burguesa en lo económico, es decir, en concebir el arte también como un negocio, vendiendo y comprando cuadros como mercancías de valor. Tras la ruptura de los cauces tradicionales del mecenazgo y del mercado artístico, Muñoz supo sortear con éxito dicho inconveniente y formar una colección pictórica de suma importancia al mismo tiempo que conseguía labrarse una fama entre los artistas, convirtiéndose en un auténtico patrón que garantizaba el éxito económico y artístico en la nueva sociedad.

Palabras clave

Duque de Riánsares; mecenazgo; liberalismo español; espíritu burgués; pintura del siglo XIX

Abstract

The political and social transformation that occurred in the 19th century changed tastes and customs. New themes and styles appeared in art, fueled by the demand of the new social elites. The Muñoz family serves as an example of the social and cultural evolution of the bourgeoisie of the time. Fernando Muñoz not only quickly learned to know art and to incorporate paintings into his home in accordance with the fashion of the time, but he also assimilated the bourgeois mentality in economic terms, that is, in conceiving art also as a business, selling and buying paintings as valuable commodities. After the rupture of the traditional channels of patronage and the art market, Muñoz was able to successfully overcome this problem and form

1. CH-ULisboa. C. e.: cristinab.martinez@urjc.es. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1962-9533>

an extremely important pictorial collection at the same time that he managed to make a name for himself among artists, becoming a true patron that guaranteed success. economic and artistic in the new society.

Keywords

Duke of Riánsares; patronage; Spanish liberalism; bourgeois spirit; 19th century painting

.....

En 1856, José Amador de los Ríos hacía una interesante reflexión, (que han repetido después los historiadores del arte), sobre la trasmutación que se había producido en el mecenazgo y en la demanda de obras de arte con respecto a tiempos anteriores:

«¿Cuál de estas tres fuentes del estímulo artístico existe? Las órdenes religiosas han desaparecido ... La nobleza yace en lastimosa postración ... El trono es ya una sombra de lo que fue en la época ... y cuando este triple cambio se ha operado en nuestros días ¿es posible decir que alumbró y cobija hoy a las artes el sol de otras edades? ... ¿será lícito asegurar que alcancen en España la protección que las fomentan y enaltecen?»².

Amador de los Ríos señalaba que el mercado del arte del Antiguo Régimen, basado en la demanda de los estamentos privilegiados –lo que se traducía en unas normas de la representación artística muy rígidas e inmutables–, había desaparecido. A partir de entonces, ¿quiénes serían los nuevos mecenas y consumidores de arte? La nueva organización política, fruto de la estructura social en clases³, produjo una desorganización en los mecenas del arte, así como en los gustos y función que debían cumplir. Las relaciones humanas sufrieron un importante cambio como consecuencia de la introducción del capitalismo en la sociedad y la imposición de las estructuras del nuevo Estado liberal⁴. Por lo que se refiere al arte en general, tales transformaciones impulsaron la libertad creadora de los artistas, que dejaron de estar sujetos a las rígidas normas seguidas en el «sistema de corte»⁵. Se buscaron nuevas formas de promoción, con el fin de ganarse la opinión social⁶, como las exposiciones, mientras que por otra parte, trataban de plasmar el espíritu de la nación en un momento en que se fraguaba el nacionalismo⁷. Los pintores y artistas en general tuvieron que adaptarse a los gustos de la nueva sociedad, en primer lugar de las

2. Amador de los Ríos, José: «Exposición General de Bellas Artes de Madrid de 1856. Algunas observaciones sobre la misma», *Revista Peninsular*, T. I (núm. XII), 1856, pp. 547-548, citado por Gutiérrez Burón, Jesús: «El cambio de clientes en el siglo XIX: el arte como mercancía. Consecuencias», en *Patronos, Promotores, mecenas y clientes*, Actas Mesa I, Murcia, Universidad de Murcia, 1988, p. 626.

3. Gutiérrez Burón, Jesús: *op. cit.* pp. 628-633.

4. Bourdieu, Pierre: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995, p. 33: «Burgués en excedencia e intelectual provisional, obligado a adoptar o a imitar durante un tiempo las poses del intelectual, está predispuesto para la indeterminación debido a esta doble determinación contradictoria: situado en el centro de un campo de fuerzas cuya estructura se debe a la oposición entre el polo del poder económico o político y el polo del prestigio intelectual o artístico (cuya fuerza de atracción se ve reforzada por la lógica propia del ambiente estudiantil), se sitúa en una zona de ingravidez social donde se compensan o se equilibran provisionalmente».

5. Las estructuras culturales por las que se regía el «sistema de corte» fueron criticadas por Rousseau en *Discurso que ha conseguido el premio de la Academia de Dijon en el año 1750 sobre esta cuestión propuesta por la misma Academia: si el restablecimiento de las ciencias y las artes ha contribuido a mejorar las costumbres*. El texto utilizado se encuentra en, Rousseau, Jean Jacques: *Discurso sobre el origen y fundamentación de la desigualdad entre los hombres y otros escritos*. Madrid, Tecnos, 2005, pp. 3-40 (Introducción y notas de Antonio Pintor Ramos).

6. La aparición del concepto de individuo y, por tanto, de sociedad, llevó a la creación de la opinión social: Habermas, Jürg en *Historia y crítica de la opinión pública, la transformación estructural de la vida pública*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pp. 25-38. Gurtvich, Georges: *Essais de sociologie: les formes de la sociabilité. Le problème de la conscience collective*. Paris, Librairie du Recueil Sirey, 1938. La evolución filosófica en Macpherson, Crawford Brough: *La teoría política del individualismo posesivo. De Hobbes a Locke*. Madrid, Trotta, 1979.

7. Martínez Millán, José y Rivero Rodríguez, Manuel: «La sustitución del 'sistema cortesano' por el paradigma del 'estado nacional'» en José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez: *Historia Moderna. Siglos XV al XIX*. Madrid, Alianza 2021, pp. 769-782. Gutiérrez Burón, Jesús, «Los enviados especiales a las Exposiciones Universales del siglo

elites, que demandaban sus obras y las compraban⁸, y segundo del Estado, porque les permitía pasar a la posteridad cuando les reconocía como colaboradores de su formación, especialmente en el campo de la pintura histórica, y adquiriría sus obras para exponerlas en museos u otras instituciones.

LA IMPORTANCIA DE LA BURGUESÍA EN EL MUNDO DEL ARTE

Es preciso señalar que esta transformación no se produjo repentinamente. Ya desde el siglo XVIII, cuando comienzan a brotar las estructuras del nuevo Estado, en Europa se venía manifestando un cambio en la estructura social y en mentalidad que llevaron a la aparición de los clubs literarios, las academias científicas, las casas de té, las logias masónicas, etc. Estas fomentaron el intercambio ideológico y cultural al margen de las deliberaciones y órdenes que se esforzaban en imponer las monarquías o la Iglesia. Ello dio lugar a la formación de una opinión no suscitada desde el poder, sino surgida de la sociedad: la opinión pública. Ganarse la opinión pública comenzó a ser cada vez más importante para mantener la sociedad en paz, algo de lo que fueron conscientes también los monarcas. Ciertamente, la opinión pública no tenía fuerza legal, pero imponía sus gustos culturales y juzgaba, al margen de la ley, la conducta de los políticos. Podía condicionar que fueran amados o rechazados socialmente a través del escándalo⁹. Tras el cambio del Estado, la nueva sociedad burguesa comenzó a intervenir en los intercambios culturales, que ya no se realizaban solamente en las cercanías del rey (palacio o sitios reales), sino en nuevos centros de sociabilidad¹⁰: casinos, clubs, o círculos recreativos en los que desarrollaron sus gustos y tendencias culturales¹¹.

XIX», en *Los caminos y el arte VI Congreso Nacional de Historia del Arte*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1989, pp. 13-25.

8. Gutiérrez Burón, Jesús: «Las adquisiciones oficiales en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en el siglo XIX», *E-artDocuments*, 4 (2011), <https://raco.cat/index.php/e-art/article/view/246198>; Martínez Plaza, Pedro J.: «Colección artística de Josefa Martín (1807-1871), condesa viuda de Velle», *Ars Bilduma* (2017), pp. 153-164.

9. Habermas, Jürgen *Historia y crítica de la opinión pública, la transformación estructural de la vida pública*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981. Martínez García, Cristina Bienvenida: «Política y corrupción en la corte isabelina. el ascenso del 'clan de Tarancón'», *Librosdelacorte*, 22 (2022), pp. 91-119.

10. Ferrera Cuesta, Carlos: «Salas y salones: teatro y sociabilidad en la revolución liberal», *Librosdelacorte*, 12 (2020), pp. 178-205. La consideración del teatro como uno de los elementos de ocio fundamental, en Holland, Elizabeth: *The Spanish Journal of Elizabeth Lady Holland*. Londres, Longmans Green and Co, 1910, p. 2. Varey, John E.: *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840*. Londres, Tamesis Books, 1972, p. 30.

11. Acerca de la sociabilidad, se debe tener en cuenta, en primer lugar, el estudio de Agulhon, Maurice: *Le cercle dans la France bourgeoise 1810-1848. Étude d'une mutation de sociabilité*. París, Colin, 1977. En buena parte ha servido de inicio para los estudios sobre el tema en España: hace un buen resumen bibliográfico, Guereña, Jean-Louis: «Fuentes para la historia de la sociabilidad en la España Contemporánea», *Estudios de Historia Social*, 50-51 (1989), pp. 155-176. Guereña, Jean-Louis: «Espacios y formas de la sociabilidad en la España contemporánea», *Hispania*, 63/214 (2003), pp. 1-6. Lecuyer, Marie C.: «Algunos aspectos de la sociabilidad en España hacia 1840», *Estudios de Historia Social* 50-51, (1989), pp. 145-159. Villacorta Ramos, Francisco: «Los ateneos liberales: política, cultura y sociabilidad intelectual», *Hispania* 63/214, (2003), pp. 415-442; Guardia Herrero, Carmen de la: «Las culturas de la sociabilidad y la transformación de lo político», en Romeo, María Cruz y Sierra, María (coords.): *La España Liberal, 1833-1874*. Madrid, Marcial Pons-Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014; Maza Zorrilla, Elena (coord.): *Sociabilidad en la España Contemporánea. Historiografía y problemas metodológicos*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2002; Arnabat, Ramón y Duch, Montserrat, (coords.): *Historia de la sociabilidad contemporánea. Del asociacionismo a las redes sociales*. Valencia, Universitat de València, 2014.

En España se imitaron todos estos centros que habían surgido en Europa, entre los que se puede contar el *Liceo artístico-literario* cuyo origen se remonta a 1837¹². Este tipo de instituciones podían variar de nombre, pero la composición y objetivo eran siempre los mismos: un grupo de ciudadanos de diversos sectores sociales que discutían o comentaban ideas políticas, tendencias artísticas y modas que difundían los artistas reconocidos (exposiciones, compra de pintura, etc.)¹³. Con ello se pretendía tomar el relevo al mecenazgo aristocrático característico del Antiguo Régimen, mediante una especie de «patrocinio» de la alta burguesía¹⁴. Este interés se vio favorecido por el proceso de construcción del Estado nacional, que contribuyó a ensalzar las tradiciones sociales en pintura o literatura que configuraban la idea de nación¹⁵. En este sentido, las *Exposiciones nacionales*, que conocieron su mayor esplendor en la segunda mitad del XIX, constituyeron acontecimientos importantes¹⁶.

Este contexto brevemente esbozado permite comprender la rápida evolución de Fernando Muñoz y los miembros de su familia en su mentalidad. Todos ellos estaban vinculados al campo y a las labores agrarias y, por lo tanto, eran personas iletradas, que no pertenecían a la burguesía y que además tenían unas ideas políticas absolutistas impregnadas de una religión tradicional, como el propio Fernando Muñoz reconocía en una pequeña autobiografía que escribió¹⁷.

LA RELACIÓN DE FERNANDO MUÑOZ CON LAS ARTES

La transformación ideológica y cultural de Fernando Muñoz se produjo a causa de su matrimonio con la reina viuda María Cristina de Borbón, que lo encumbró a la alta sociedad sin estar preparado para ello, por lo que tuvo que aprender de prisa y demostró ser un excelente alumno.

12. Pérez Sánchez, Aránzazu: *El liceo artístico y literario de Madrid (1837-1851)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.

13. Anónimo: «Protección a las artes por medio de la asociación», *Revista de Bellas Artes y Arqueología*, 37 (1867), p. 302. Mera, Guadalupe: *El baile en el Madrid romántico (1833-1868): prácticas de sociabilidad, repertorio coreográfico y recepción literaria*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2015. García Castañeda, Salvador: «Ecos de sociedad: la vida cortesana isabelina (1842-1846) que vio Washington Irving», en Thion, Dolores (coord.): *El costumbrismo, nuevas luces*. Pau, Presses de l'Université de Pau, 2013, pp. 233-250. Villacorta Baños, Francisco: *Burguesía y cultura: los intelectuales españoles en la sociedad liberal, 1808-1931*. Madrid, Siglo XXI, 1980.

14. La propia María Cristina mandó adquirir obras en la exposición del Liceo Literario de 1838, Gutiérrez Burón, Jesús: *El cambio de clientes...en*, p. 628.

15. No solo fue la historia, sino también resultó fundamental la novela histórica; como obras de conjunto sobre el tema, Ferraz Martínez, Antonio: *La novela histórica contemporánea del siglo XIX anterior a Galdós*. Madrid, Universidad Complutense (tesis doctoral), 1992, 2 vols. Ferreras, Juan I., *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870)*. Madrid, Taurus, 1976. Ridolfi, Maurizio: «Las fiestas nacionales: religiones de la patria y rituales políticos en la Europa liberal del 'largo siglo XIX'», *Pasado y memoria*, 3 (2004), pp. 135-154.

16. Escolano Benito, Agustín: «La educación en las exposiciones universales», *Cuestiones pedagógicas*, 21 (2011-2012), pp. 149-170. Mattelart, Armand: *La comunicación-mundo: historia de las ideas y de las estrategias*. Madrid, Siglo XXI editores, 1996, pp. 56-57.

17. Él mismo reconocía en su pequeña autobiografía que, hasta que se casó con María Cristina, era carlista. Asimismo, su hermano José Antonio Muñoz, cuando ya estaba insertado socialmente, en una carta confidencial a Fernando decía «ya sabes los estudios que nuestro padre nos dio». Asimismo, Garrido Gallego, Jesús: *Datos biográficos y memoria de don Agustín Fernando Muñoz, duque de Riánsares, esposo de su Majestad la reina doña María Cristina de Borbón*. Cuenca, Editorial Nuevo Milenio, 2008.

Las relaciones del duque de Riánsares con las artes y las letras arrancó con su nombramiento como presidente del *Liceo Artístico y Literario de Madrid*, institución creada el 22 mayo 1837, cuyo fundador fue José Fernández de la Vega. En su sede, situada en un primer momento en el edificio donde vivía el propio fundador, se organizaban sesiones artístico-literarias donde los socios mostraban sus aptitudes ante un público selecto y participativo. También se daban conferencias de bellas artes¹⁸. A través de los estatutos de la propia institución se advertía que el objetivo principal del organismo era el «fomento y prosperidad de las Bellas Artes», para lo que se organizaban las sesiones semanales, exposiciones, salones de ventas, publicaciones propias, etc.¹⁹. El duque de Riánsares llegó a ser presidente de dicha institución en 1848 y, aunque ya habían pasado bastantes años desde su matrimonio, aún hubo reticencias en concederle la presidencia, por lo que se vio obligado a negociar con otros miembros de la *Junta del Liceo* para su admisión²⁰.

Como presidente, Muñoz tuvo que ponerse en contacto con escritores y músicos para solicitarles su participación en los diversos eventos de la asociación. Este fue el caso de doña Sofía Vela de Aguirre, cantante, compositora y pianista²¹ con gran renombre en los círculos musicales de Madrid en la época isabelina, a la que le solicitó la interpretación de *Julieta y Romeo*²². No le debió resultar difícil ponerse en contacto con ella. Dionisio de Scarlatti y de Aldama, director de dicha institución justificaba el nombramiento por «una prueba de lo grata que le es la predilección que a V. E. merecen las artes españolas».

Tal vez, esta experiencia fuera lo que motivó que, en 1854, el duque de Riánsares recibiera dos nombramientos para apadrinar las artes en nuestro país, recordando los consejos que le había dado en esta materia el rey francés Luis Felipe de Orleans durante su primer exilio en París (1840-1843). El primero, fue por parte de la *Asociación de Amigos de las Artes*, que le nombró miembro de su junta directiva²³. Esta asociación se creó a semejanza de la de otros países con el fin de promocionar a los artistas por medio de exposiciones anuales en un salón de la asociación, para así animarlos al trabajo y al estudio facilitándoles la venta de sus obras. Además la asociación podía adquirir algunas de ellas, para después rifarlas entre sus miembros y socorría a los jóvenes necesitados que empezaban su carrera²⁴. Quizá, este nombramiento de Muñoz como miembro de la junta directiva de la *Asociación de Amigos de las Artes* fuera favorecido por su actuación unos años antes, cuando el duque de Rivas,

18. Pérez Sánchez, Aránzazu: «El liceo de Madrid y la Real Academia», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 98-99 (2004), pp. 73-92.

19. Pérez Sánchez, Aránzazu: *El Liceo Artístico...*, *passim*.

20. Juan Francisco Camacho, 1 de mayo de 1848, AHN, diversos-títulos_familia, leg. 3413, leg. 148, exp. 1.

21. Sobre el personaje, García Álvarez de la Villa, Beatriz: «Sofía Vela Querol», en *Diccionario Biográfico Español* <https://dbe.rah.es/biografias/sofia-vela-querol> Asimismo, en *Biblioteca Nacional de España* [en línea], disponible en <http://datos.bne.es/persona/XX1727055.html>

22. Madrid, 27 de octubre 1848, AHN, diversos_títulos familia 3413, leg. 148, exp. 1.

23. Firman: el duque de Rivas (presidente), el duque de Fernán Núñez (Vicepresidente), José de Madrazo (vicepresidente), el conde de Vista hermosa (socio fundador), el conde de (ilegible), Federico de Madrazo (socio fundador), Carlos Luis de Rivero (socio fundador), Bartolomé de Santamarca (tesorero), el marqués de S... (secretario). A 20 de enero 1854, AHN, diversos-títulos familia 3415, leg. 154, exp.

24. AHN, diversos-títulos familia 3415, leg. 154, exp. 1.

presidente de dicha asociación, escribió a Muñoz solicitándole su protección y apadrinamiento (es decir, que actuara como un verdadero mecenas) para un joven escultor italiano, encargo que aceptó²⁵.

El otro nombramiento se produjo el 8 de marzo de 1853. Napoleón III promulgó un decreto en el que establecía que tuviera lugar en París una *Exposición Universal* del 1 de mayo de 1855 al 30 de septiembre del mismo año. Esta exposición, a diferencia de la de Londres que era exclusivamente industrial, otorgaba a las Bellas Artes un espacio importante²⁶. El ministro de Fomento, Esteban Collantes le comunicó a Muñoz que había sido elegido para formar parte de la comisión central directiva²⁷. Esta comisión, formada por un presidente, un vicepresidente y numerosos vocales, que sumaban en total dieciocho miembros, fue presidida por Fernando Muñoz²⁸.

Con todo, más que su gusto por el arte y su formación en la materia, me propongo dar a conocer la faceta de Fernando Muñoz como coleccionista de pintura, actividad en la que destacó como un auténtico burgués, pues el duque de Riánsares no solo adquirió obras por gusto estético, sino sobre todo con una finalidad inversora. Así se deduce de una serie de listas de cuadros de grandes pintores (algunos parece que son copias), que he ido descubriendo durante mis investigaciones sobre el personaje. No se dice nada en la documentación de la forma en que fueron adquiridas, ni aparecen en los diversos catálogos publicados de María Cristina o del propio clan de Tarancón²⁹. Dada la categoría de estos cuadros y de sus autores (buena parte extranjeros) no solo se necesitaba una gran cantidad de dinero para conseguirlos, sino también una fiable red clientelar de embajadores que facilitasen el traslado al atravesar las fronteras. Sin duda ninguna, el hecho de ser el esposo de la madre de la reina influiría mucho y facilitaría los trámites burocráticos.

Ciertamente, tanto Fernando Muñoz como sus hermanos José Antonio y Jesús fueron grandes coleccionistas de arte³⁰ y se sirvieron de las amistades e influencias de Fernando con gente entendida en la materia para lograr numerosas adquisiciones³¹. Muchas de las obras que trataron de adquirir estaban fuera de España, lo

25. «[...] me tomo la libertad de escribir a V. recomendándole al dador de ésta sr. Tito Angelini, socio ordinario de esta Real Academia de Bellas Artes y profesor de escultura en el Real Instituto que pasa a esa corte a llevar el busto de S. M., la señora duquesa de Sumale», Nápoles, 17 de septiembre 1847. AHN, diversos-títulos familia, 3556, leg. 22, exp. 69.

26. *Revista de la exposición Universal de París 1889*. Barcelona, Montaner y Simón Editores, pp. 11-14

27. AHN, diversos-títulos familia, 3546, leg. 10, exp. 15. Otra de Collantes a Muñoz: «Muy Sr. mío de toda mi consideración: siendo urgente que la comisión central para la exposición de París se instale y de principio a su trabajo tanto para corresponder a las excitaciones del gobierno francés como para estimular las comisiones de las provincias, ruego a V. se sirva designar el día y hora en que podrá asistir para que se reúna bajo su presidencia o bien avisarme si por ahora sus ocupaciones o la convalecencia de S. M. se lo impiden para que lo verifique bajo la de su vicepresidente el Sr. Olivan», Madrid 31 de mayo 1854. AHN, diversos-títulos_familia, 3415, leg. 154, exp. 1.

28. Para un estudio en profundidad de los personajes que componían esta directiva véase: Lasheras, Ana Belén: *España en París. La Imagen Nacional en las exposiciones universales 1855-1900*. Santander, Universidad de Cantabria, 2009, pp. 239-240 (tesis doctoral).

29. Además de diversos trabajos particulares que iré citando, me he guiado especialmente por los trabajos Heras, Lorena de las: *La collection de peintures de la reine Marie-Christine d'Espagne : entre Madrid et Paris (1830-1879)*. Mémoire de Maîtrise en Histoire de l'art, Université Paris-IV, 2012; Martínez Plaza, Pedro J.: *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018.

30. Sobre el tema, Martínez Plaza, Pedro J.: *El coleccionismo...*, pp. 223-290.

31. Condes de Retamoso. La colección formada por José Antonio Muñoz y su hijo mayor Pascual Muñoz Domínguez, II y III conde Retamoso respectivamente, fue independiente de la de Jesús Muñoz, II marqués de

que propició el surgimiento de conflictos diplomáticos. Fernando Muñoz había establecido una red clientelar en las embajadas españolas que le ayudaba a resolver sus negocios de toda clase. Entre ellos, Fernando Muñoz utilizaba a los embajadores españoles para la compra de obras de arte y para facilitar su traslado de país. El dominio que tenía el duque de Riánsares en la política internacional española a través de las embajadas no ha sido suficientemente estudiado y requiere un análisis profundo³². Un ejemplo de ello es el caso de Antonio Bernal O'Reilly, nacido en Madrid en 1820. Su carrera de diplomático se inició como vicescánel en Burdeos (1844) y, dos años después se le destinó a Veracruz. Posteriormente, en 1852, partió a Nantes con el mismo puesto y a Havre de Gracia (1863). Muñoz utilizó la relación y amistad que le unía a Antonio Bernal O'Reilly, por entonces cónsul en Havre para solicitarle que en uno de sus viajes a Roma le comprase un grupo escultórico que él deseaba³³. Por su parte, María Cristina encargó al duque de Rivas, embajador en Nápoles, que le comprase unos cuadros³⁴. Fernando Muñoz también contó con la inestimable ayuda de su amigo el duque de Osuna, embajador en San Petersburgo, para comprar otros cuadros³⁵. La reina María Cristina de Borbón lo había nombrado

Remisa. José Antonio debió recibir de ambos el estímulo para formar su colección o simplemente, dado su origen modesto, necesitaba estar a la altura que le exigía su nueva condición social. En 1854, Eusebia, la madre de Fernando, José Antonio y Jesús Muñoz, pidió algunos cuadros para la casa de Tarancón a ellos pertenecientes dentro de la incautación que se hizo a María Cristina: AHN. Hacienda, leg. 3528

32. La red de embajadores fue muy amplia y los ejemplos resultan tan numerosos que requieren un trabajo específico.

33. «Recibí su apreciable del 24 próximo pasado y le doy mil gracias por su nueva recomendación para el marqués d'Ossoli. Este sujeto es amabilísimo y corresponde a los deseos de S.M. y de V. Adjuntas son dos cartas que me ha entregado para que las remita [...]. Vamos a su encargo de V. El grupo representado: Céfalos y Procris sacado de la metamorfosis de Ovidio. Existe en el estudio de Monti. Este grupo tiene pues más de 2 metro de alto. Es hecho por el escultor Rinaldo Rinaldi y le falta alguna cosa que retocar. Monti, hijo, se encargará de concluirlo en quince días. El último precio que pide es de 1200 escudos. El costo del embalaje será próximamente 100 escudos, por consiguiente, a parte del transporte, le costaría a V. unos seis mil y quinientos francos. Partiendo de este principio V. me dirá si lo compro; y si logro tenerlo más barato, mejor para V., pero sin su orden positiva no me atrevo a entrar en trato. También tiene allí bastantes grupitos y bustos bonitos en mármol de primera calidad [...]», Roma 6 de marzo de 1863. AHN, diversos-títulos_familias, 3565, leg. 29, exp. 22. «Inmediatamente que recibí su apreciable de la compra del grupo – aún no he terminado nada- pues mi última oferta ha sido la de mil duros con embalaje comprendido. Ayer la hice y como comprendí que deseaban una especie de garantía para dar más crédito a mi última proposición fui con [marqués] Ossoli a la hora en que este pasa por allí todos los días para ir a su fábrica junto a Santa María Mayor. Hoy antes de las 12 deben darse la contestación. Si termino algo lo avisaré a V. en posdata. El mármol sólo del grupo ha costado 800 escudos. Es verdaderamente una buena cosa y obra original de Rinaldo Rinaldi. Acabo de comprar el grupo por mil duros con embalaje. Voy a ocuparme con Ossoli del contrato escrito y garantía de que a la viuda de Monti le pertenece con libre disposición, lo cual haré responsable al ejecutor testamentario de Monti», Roma 22 de marzo 1864. *Ibidem*.

34. «[...]En la corbeta Villa de Bilbao, que ha estado aquí a mis órdenes y que regresa a Barcelona, envío los carneros que regala a V.M. su augusta Madre. Y también el cajón con los dos cuadritos del pintor Evelott. Al de la vista de Puroli le sucedió una desgracia al embalarlo y ha sido preciso forrarlo; pero ha quedado perfectamente y no se conoce la restauración. Lo dirijo todo al Sr. Buxeres administrador del Real Patrimonio en Barcelona sírvase V.M. de mandar comunicarle las órdenes que estime oportunas», Nápoles 20 abril de 1848. AHN, diversos-títulos_familia, 3412, leg. 146, exp. 2.

35. «[...]Me he enterado de cuanto te sirves decirme en tu apreciable carta, y acerca de los deseos que tiene la Señora Condesa de Quinto, a quien te ruego igualmente ofrezcas mis respetos, de vender algunos cuadros de su pertenencia, y me decía también, si es posible, que los referidos cuadros sean adquiridos aquí, para esta Museo Imperial de Pristina y para esta y para que yo pueda dar algún paso al efecto, es preciso ante todo, el tener las fotografías de los mismos, y su precio, pues sin esto, no es posible el poder hacer nada; pues es lo primero que me pedirán el Director de este Museo Imperial, que es la persona a quien tengo que dirigirme [...]», San Petersburgo, 6 mayo 1862. AHN, diversos-títulos_familia, 3559, leg. 23, exp.63.

gentilhombre de Cámara con ejercicio en 1838 y su relación con Fernando Muñoz fue muy estrecha, como muestra el elevado número de cartas que se intercambiaron a lo largo de su vida. Desde Rusia la comunicación fue muy fluida, lo que explica que el duque de Riánsares le encargara la adquisición de obras de arte.

LA INFLUENCIA DE MARÍA CRISTINA DE BORBÓN (Y DE ISABEL II)

El hecho de ser el marido consorte de la viuda de Fernando VII y regente de la Monarquía, María Cristina de Borbón, facilitó a Fernando Muñoz tomar contacto con los diversos centros culturales y con diferentes artistas. La regencia de María Cristina resultó muy beneficiosa para José Madrazo, a quien la regente tomó por su maestro de pintura, dada la afición que mostraba por este arte. Por encargo de la reina, Madrazo pintó un techo de Vista Alegre³⁶. Pero además, en este palacio la regente reunió otros cuadros que había encargado al mismo pintor: un san Luis Gonzaga y dos retratos, de la propia María Cristina y de su hija, futura reina Isabel II, representada en 1831 de cuerpo entero con ocho meses de edad³⁷.

José de Madrazo supo mantenerse en la corte toda su vida y gozar de las ventajas que obtenía. Desarrolló una conducta política ambigua a lo largo de toda su vida ante los convulsos cambios políticos que se sucedieron en tan corto período de tiempo³⁸. De su discreción política hay numerosos testimonios en su correspondencia³⁹. No parece que su hijo, Federico Madrazo, compartiese su hermetismo ideológico⁴⁰. De cualquier manera, el duque de Riánsares se aprovechó de los consejos que los diferentes miembros de la familia Madrazo le daban sobre la valía de los cuadros. Por su parte, José Madrazo aprovechó el papel de asesor artístico y su privilegiada posición en la corte, como director de la Academia y del Museo del Prado, para incorporar paulatinamente nuevas obras a su colección. A su muerte, sus descendientes la vendieron; la compró el marqués de Salamanca por 285.000 pesetas, aunque estaba tasada en 407.775⁴¹. Según Martínez Plaza, «a la muerte de Madrazo (José), su colección estaba compuesta por 696 cuadros ... Destacaba aún

36. Carderera, Vicente: *Don José de Madrazo. 'El Artista'* T. II, entrega XXVI, 1835, pp. 306-310.

37. Jordán de Urríes y de la Colina, Javier: «José de Madrazo y Agudo (1781-1859). Perfil biográfico», en Díez, José Luis (dir.): *José de Madrazo (1781-1859)*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998, p. 56.

38. Sabemos que, junto a su cuñado, Pedro Kuntz, formó parte de la Milicia Nacional durante el Trienio. Reyero, Carlos: «Ideología e imagen del artista español del siglo XIX entre París y Roma», en Sazatornil Ruiz, Luis y Jimeno, Frédéric (edits.): *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX)*. Madrid, Casa de Velázquez, 2014, p. 131.

39. Díez García, José Luis (coord.): *José de Madrazo. Epistolario*. Santander, Fundación Emilio Botín, 1998. Madrazo había residido en París, participando en la escuela del pintor David: Augé, Jean-Louis «Los alumnos españoles de David. Mito o realidad y estado actual de las obras en las colecciones francesas», *Boletín del Museo del Prado*, 43 (2007), pp. 161-165.

40. Díez García, José Luis (coord.), *Federico de Madrazo. Epistolario*. Madrid, Museo del Prado, 1994, 2 vols.

41. Martínez Plaza, Pedro J.: *El coleccionismo...*, p. 61. Sobre José de Madrazo coleccionista, Alaminos López, Eduardo y Salas Vázquez, Eduardo: «José de Madrazo, coleccionista», en José Luis Díez (dir.): *José de Madrazo (1781-1859)*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998, pp. 153-277.

más el conjunto de Murillos, formado por 15 obras seguras más algunas copias, imitaciones y obras atribuidas»⁴².

Aprovechando el favor de la Regente y de la reina Isabel II, el clan Madrazo dominó casi exclusivamente el arte oficial⁴³ y el duque de Riánsares aprovechó su cercanía para aprender a distinguir la buena pintura y para conseguir cuadros para él, al mismo tiempo que ayudaba a otros pintores vinculados a los Madrazo. Es el caso de Mariano Fortuny⁴⁴, a quien le proporcionó los recursos necesarios para continuar sus estudios en Roma⁴⁵. Después lo contrató para pintar uno de los techos del palacio de María Cristina en París⁴⁶. También mantuvo relaciones de amistad con los arquitectos Alejandro Sureda y Narciso Pascual de Colomer. El primero, formado en la Real Academia de San Fernando, había conocido a Valentín Carderera en Francia, y fue este quien propuso a Sureda como arquitecto a la Reina madre y al duque de Riánsares. Desde ese momento trabajaría para el matrimonio en la construcción del palacio Malmaison⁴⁷. Por su parte, Pascual de Colomer diseñó el palacio de Fernando Muñoz en Tarancón⁴⁸. Su estrecha amistad propició que establecieran varios negocios en común⁴⁹.

LOS RECURSOS ECONÓMICOS DE MARÍA CRISTINA

Con todo, la influencia de María Cristina no sólo permitió a Fernando Muñoz establecer una serie de relaciones con la alta burguesía y la elite de artistas, sino que también le permitió formar desde los inicios de la regencia una red de socios

42. Martínez Plaza, Pedro J.: *El coleccionismo...* p. 59. Sobre Murillo en el XIX véase, García Felguera, María de los Santos: *La fortuna de Murillo (1682-1900)*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2017, 2ª ed., pp. 87-115. Jordán de Urríes de la Colina, Javier, *op. cit.*, pp. 37-67.

43. Gutiérrez Burón, Francisco: *Los Madrazo...*, p. 33.

44. Navarro, Francisco, «Mariano Fortuny y Marsal», *Revista Europea*, III (1875), pp. 233-242. Ochoa, Eugenio de: «Don Mariano Fortuny», *La ilustración española y americana*, Madrid, Imprenta de T. Fortanet, 1870, pp. 216-218.

45. Nombela, Julio: *Almanaque enciclopédico español ilustrado para 1871*. Madrid, imprenta de R. Labajos, 1870, pp. 70-71. Ciervo Paradell, Joaquín: *El arte y el vivir de Fortuny*. Barcelona, librería de arte M. Bayés, 1921, p. 59. Un estudio en profundidad de este autor véase: V.V.A.A., *Catálogo Fortuny (1838-1874)*. Madrid, Museo del Prado, 2017.

46. Navarro, Francisco, *op. cit.*, p. 241; Ochoa, *op. cit.* p. 218. Maserá, Alfonso y Fages de Climent, Carlos: *Fortuny, la mitad de una vida*. Madrid, Espasa-Calpe, 1932, p. 147. Reyero, Carlos: *Fortuny, o, El arte como distinción de clase*. Madrid, Cátedra, 2017.

47. AHN, diversos-títulos_familia, 3575, leg.43, exp.18; ibídem, 3399, leg.113, exp.1

48. Garrido Gallego, Jesús: *op. cit.* pp. 173-188.

49. Carta de Pascual de Colomer al Duque de Riánsares «[...] Se me ha venido a las manos, casi sin saber cómo el ferrocarril de Oporto a Vigo. Ha hecho los estudios el general Prim y me ha cedido la concesión que piensa obtener con garantía de 7 % al capital. Como este camino será continuación del de Cintra a Oporto para salir de Portugal desde Lisboa se lo aviso a V. por si puede convenir a sus miras enlazar un negocio con otro [...]. Hay en Portugal otro camino, único me han dicho, en que no se ha pensado todavía a lo menos de una manera extensible que será verdaderamente productivo y de inmenso porvenir. Sin duda que no han pensado en él por no ser una línea general que sale de Lisboa pero me imagino que el crédito mobiliario se ha apercebido de su utilidad y grande porvenir a bien no ha predicho más que el estudio de una pequeña parte de él la de España. Este camino el de Oporto Salamanca seguidamente el Duero y atravesando las cuatro más ricas y pobladas provincias de Portugal, que se pondría fácilmente en comunicación con Lisboa, en el interior y con el ferrocarril del Norte de España en Salamanca. ¿Qué perderíamos en hacer los estudios? Podrían gastarse 10 o 12 mil duros que se cobrarían con usura después, bien obtenido una concesión o bien haciéndolos pagar al que la obtuviese para lo cual se haría un convenio previo con el Gobierno Portugués. Yo sé que este camino es muy popular en Portugal y obtendría fácilmente una garantía de interés del capital y la concesión no me sería difícil», AHN, diversos-títulos_familias, 3440, leg.226, exp.1.

comerciales que le suministraran recursos para invertir, entre otras cosas, en la compra de cuadros. Como era habitual, Fernando Muñoz comenzó formando el grupo con su hermano, José Antonio Muñoz, conde de Retamoso, y con el banquero Gaspar de Remisa, cuya hija se casó con el otro hermano de Riánsares. Estas personalidades controlaban las finanzas privadas y públicas de María Cristina y permitieron a la pareja establecer una red de importante impacto comercial y social tanto en Europa como en América. José de Salamanca⁵⁰ y Weisweiller (en representación de Rothchild⁵¹), garantizaron el desarrollo de la estructura comercial de la empresa *Muñoz-Borbón* en Europa, especialmente en Madrid, mientras que Manuel Gaviria⁵² y Nazario Carriquiri⁵³, fueron los portavoces de la pareja en la capital española. El primero estaba a cargo la gestión de las finanzas privadas, mientras que el segundo era responsable de la gestión de cuestiones relativas a las finanzas que María Cristina cobraba del Estado. París, por su parte, resultó ser el principal centro de control a partir de la década de 1840⁵⁴.

Aunque Fernando Muñoz y María Cristina establecieron un comercio triangular entre Madrid, París y Londres, la mayoría de los ingresos provinieron de Cuba. París, importante centro financiero, sirvió a la pareja como punto de recogida del dinero acumulado, que luego se invirtió en la bolsa parisina, garantizando así la multiplicación de ingreso. Su banquero en Londres, Federico Huth, se encargó de invertir parte de sus remuneraciones en el mercado de valores americano, mientras que José de Salamanca y el propio Muñoz colocaron su dinero en la Bolsa de Madrid. Multiplicaron así los centros de poder y de negocios. La facilidad para integrarse en estructuras financieras, por un lado, y la rentabilidad de determinadas actividades, por otra, llevó al matrimonio Muñoz-Borbón a la creación de la empresa «Agustín Sánchez» en septiembre de 1844, establecida oficialmente en La Habana. Esta empresa, fundada bajo el seudónimo de Riánsares, se dedicó a la trata y tráfico de esclavos en América del Sur y África⁵⁵.

Por otra parte, la ayuda económica concedida por las Cortes de la nación a María Cristina como reina era destinada a proporcionar flexibilidad económica a sus múltiples

50. Garrido Gallego, Jesús: *op. cit.* pp. 220-222.

51. López Morell, Miguel Ángel: *La casa Rothschild en España (1812-1941)*. Madrid, Marcial Pons Historia, 2005. Otazu y Llana, Alfonso de: *los Rothschild y sus socios españoles (1820-1850)*. Madrid, O.H.S. 1987.

52. Manuel Gaviria. Tesorero general de la Real Casa. Gentil hombre de Cámara. Nombramiento como gentil hombre de cámara con ejercicio. Año 1840. D. Manuel Gaviria y Alcoba. Separado el 16 de marzo de 1842. Repuesto por decreto de S.M. de 14 de agosto de 1843. «Continuando en país extranjero sin autorización alguna los gentileshombres de cámara con ejercicio D. Manuel Gaviria y D. Luis Paradela, he determinado como tutor de S.M. y en su Real nombre que queden separados de la Real servidumbre. Palacio 16 de marzo de 1842. Agustín Arguelles. Al sumiller de Corps de S.M.». *Hoja de servicios de D. Manuel Gaviria y Alcoba, natural de Sevilla, estado viudo*.

53. Se casó con Carmen Moso, lo que le permitió comenzar a hacer negocios con su cuñado Juan de Dios Moso, que fue su apoderado y le compró varias tierras en Navarra. Colaboró con el bando Isabelino en las Guerras Carlistas lo que le valió su nombramiento como caballero de la orden de Carlos III. Fue proveedor del ejército desde 1836 y un año más tarde obtuvo la concesión del aprovisionamiento de víveres al Ejército por seis meses en Pamplona, Tafalla y Tudela. En años posteriores obtuvo más contratos. Participó en el golpe contra Espartero en 1841 y, tras su fracaso se exilió. Banquero de María Cristina y amigo del marqués de Salamanca e íntimo Fernando Muñoz. Fue nombrado gentil hombre de Cámara con ejercicio que no tiene servidumbre señalada el 18 de octubre de 1846, el mismo año recibió el nombramiento de Caballero de la orden de Isabel la Católica. AGP, personal, caja 16761, exp. 68.

54. Miguel Ángel López-Morell: «La estrategia de la corrupción. El patrimonio y los negocios de la reina María Cristina y Fernando Muñoz», *Ayer*, 129/2023 (1), pp. 137-162.

55. Bahamonde, Ángel y Cayuela, Gregorio: «Entre la Habana, París y Madrid: intereses antillanos y trasvase de capitales de María de Borbón y el duque de Riánsares (1835-1873)», *Estudios de Historia social. España y Cuba en el siglo XIX*, 44-47 (1998), p. 636.

transacciones privadas. Esto implicó el uso de fondos del Estado para contribuir también al desarrollo de su fortuna personal a través del denominado «bolsillo secreto», que comenzó a cobrar a la muerte de Fernando VII⁵⁶. Este depósito de dinero venía siendo dado al rey desde el siglo XVII sin que después la Hacienda Real exigiese razón del gasto y se gastaba normalmente en limosnas, mercedes, regalos o compras particulares. Este ingreso fue controlado no sólo por la reina sino también por la familia Muñoz, especialmente por el conde de Retamoso, quien fue su mano derecha, secretario y administrador de cuentas. En 1840, fecha del primer exilio de la reina, el monto total de este fondo privado, fue estimado en 37.122.378 reales. Más allá de los ingresos recaudado por sus empresas, María Cristina recibía una cantidad anual por su cargo político, el concedido por las Cortes a la Reina: entre 1835 y 1840, ascendió a doce millones de reales, mientras que, entre 1844 y 1854, llegó a cobrar 3.000.000 reales al año. De esta manera, durante diecinueve años, la regente recibió una pensión total de 113.297.056 reales. El esplendor financiero de la pareja se prolongó, pues, desde 1835 hasta 1860⁵⁷. Este período fue próspero gracias a la pensión estatal recibida por la reina y recaudada hasta 1854. Los informes y asuntos con los Rothschild, documentados hasta 1860, así lo demuestran⁵⁸.

Tras su regreso de París y la subida al trono de su hija, Isabel II, el matrimonio se aposentó en el palacio de las Rejas. Su proximidad a los centros de poder, tanto de Isabel II y sus ministros, como de sus amigos economistas, José de Salamanca, Gaspar de Remisa, el conde de Retamoso y de Quinto, (todos ellos tenían sus casas cerca de María Cristina y Muñoz), hicieron de este nuevo palacio un centro de intrigas políticas y de asuntos financieros; es decir, se constituyó en una especie de corte real paralela. María Cristina retomó los hábitos que había adquirido en París, de modo que en su palacio se celebraban las reuniones de empresa y fiestas de máscaras que pronto resultaron muy conocidas en Madrid. Esto le permitió seguir haciendo negocios. En consonancia con tanto esplendor, María Cristina adornó el palacio de muebles, cuadros y enseres de acuerdo a este ambiente.

En 1854 María Cristina emprendía su segundo y definitivo exilio a París. Muchas de las pinturas del palacio de las Rejas fueron llevadas allí, como el retrato de *María Cristina vestida como Isabel la católica*, de Carderera. Otras debieron ser trasladadas al palacio de Aranjuez, donde ya se encontrarían las procedentes de Carriquiri. Estos bienes se conocen gracias a dos inventarios levantados a la muerte del duque y de la reina en 1873 y 1878 respectivamente. Las diferencias entre ambos fueron puestas de manifiesto por Lorena de las Heras⁵⁹. Una vez instalados en París, continuaron su labor

56. Sobre los orígenes del «bolsillo secreto», Seiz Rodrigo, David: *La disimulación honesta: los gastos secretos en el reinado de Felipe IV. Entre la razón de Estado y la merced cortesana*. Madrid, Endymion, 2010.

57. La forma en la que se administraban y se cobraban ha sido puesto de manifiesto por, Miguel Ángel López-Morell: «La estrategia de la corrupción. El patrimonio y los negocios de la reina María Cristina y Fernando Muñoz», *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*. 129 (2022), pp. 140-152.

58. Archives Historiques, París, *Fond Rothschild*, 132AQ no listado 160, correspondencia personal de Riansares, (1840-1860). Conservada bajo la signatura 132 AQ 722/753, serie Maison Rothschild, copia Madrid (vieja signatura 3L1-31). Fechas de la correspondencia: 20 junio 1851-3 abril 1860. Citado por de las Heras, Lorena: *op. cit.*, p. 28. Sobre los Rothschild, López Morell, Miguel Ángel: *La casa Rothschild en España (1812-1941)*. Madrid, Marcial Pons Historia, 2005. Otazu y Llana, Alfonso de: *Los Rothschild y sus socios españoles (1820-1850)*. Madrid, O.H.S. 1987.

59. Martínez Plaza, Pedro J.: *El coleccionismo...* p. 200.de las Heras, Lorena: *op. cit.* pp. 44-45.

de coleccionistas y de mecenazgo. Así lo corrobora el inventario de 1866 que recoge sin mucha precisión el mobiliario existente en su hotel de los Campos Elíseos.

Es preciso señalar también la amistad de Fernando Muñoz con Mariano Fortuny, al que posiblemente conoció gracias a José Gaye, su administrador en Roma. El papel del Duque se ve también en encargos y compras de estos años, como las realizadas a Ramón de Parada, con 15 cuadros, entre ellos dos de san Víctor y santa Corona, patrón de su Tarancón natal⁶⁰. «Además de su participación en diferentes exposiciones con obras pintadas por ella misma [María Cristina], tienen interés las compras que realizó. El estudio del bolsillo secreto de María Cristina (que nunca se ha realizado) demuestra algunos fuertes desembolsos, como los 33.600 reales que en febrero de 1838 se libraron por la nota de las pinturas que VM se dignó comprar al Liceo artístico y literario»⁶¹. Entre los años 1833 y 1838 se sucedieron una serie de pagos a diferentes artistas españoles que obedecían a encargos específicos de la reina. En estos cinco años se gastó más de 110.000 reales en diferentes compras, procedentes del bolsillo secreto. Asimismo, Martínez Plaza sugiere, citando a Pérez Escrich, que María Cristina podría haberse quedado con algunas pinturas del museo del Prado⁶². Otras adquisiciones procedían de conventos desamortizados⁶³.

El análisis de los diversos inventarios demuestra también la excepcional importancia que las copias tuvieron desde el principio en la colección. En su mayoría se trataba de obras maestras del museo del Prado, especialmente de Murillo y en menor medida de Rafael, Rubens y Van Dyck⁶⁴. Uno de los copistas habituales fue G. Migliara, junto con Peña, Carderera y sobre todo Pedro Kuntz, artista que realizaba copias en miniatura a las que María Cristina era muy aficionada⁶⁵.

LOS CUADROS DE FERNANDO MUÑOZ, ADQUISICIONES Y VENTAS

Para Véronique Gerard, las tres colecciones españolas más importantes vendidas en Francia durante el siglo XIX fueron la del banquero Alejandro Aguado, marqués de las Marismas (20-28 de marzo 1843 y 19-20 de diciembre 1845), la del senador Francisco Javier del Quinto (venta privada durante el año 1862 y 18 febrero 1864) y la del marqués de Salamanca (3-6 junio 1867 y 25-26 de enero 1875)⁶⁶. En la década del 1870 se produjo la última venta de la colección de una exiliada española, María Cristina de Borbón (1806-1878), mecenas de los artistas españoles de la época. En

60. AHN. Reina Gobernadora, 3540, leg. 4, exp 20. Citado por Martínez Plaza, Pedro J.: *El coleccionismo...* p. 200.

61. Pedro J. Martínez Plaza: *El coleccionismo...*, p. 202. El documento citado en AHN. Reina Gobernadora, 3396, leg. 104, C-2.

62. Martínez Plaza, Pedro J.: *El coleccionismo...*, p. 203

63. Gerard-Powell, Véronique: «Les collectionneurs spagnols et le vente d'oeuvres d'art à Paris au XIX siècle (1826-1880)», en Sazatornil Ruiz, Luis y Jimeno, Frédérick (eds): *El arte español en Roma y París* (siglo XVIII y XIX). Madrid, 2014, pp. 305-323.

64. García Felguera, María de los Santos: *op. cit.*, pp. 84-95.

65. Martínez Plaza, Pedro J., *El coleccionismo...*, p. 203

66. Gerard-Powell, Véronique: *op. cit.*, p. 305, nota 2.

el exilio definitivo de 1854, ambos esposos, María Cristina y Fernando, se separaron progresivamente de las más grandes partidas de su colección⁶⁷. De las 77 tablas que vendieron, la mitad era pintura española y la otra mitad de pintores del norte⁶⁸.

La mayor parte de cuadros y obras de arte adquiridos fueron comprados directamente por el duque de Riánsares a particulares, que conocían su interés por la pintura y la colección de cuadros que guardaba. Por ello, eran muchos los personajes que se ponían en contacto con él para venderles sus obras, sobre todo cuando se encontraban en dificultades económicas. Este es el caso de Francisco Mazarredo:

Es sabido lo mucho que le amo y considerará V. el grado de aflicción en que me tiene su estado y estoy determinado a sacrificarlo todo por él. Son mías las pinturas que en su casa tenía, todas originales y muy buenas de maestros acreditados. Entre ellas dos de un autor que aprecia mucho S.M. la reina madre. En otra situación se las regalaría en la presente debo tratar de sacar dinero de todas mis pinturas. Su tasación es de cinco mil duros cada una y me avendría a pasar por la que nuevamente se haga sus dimensiones son las siguientes: 7 pies de alto por 4 pies 7 ½ pulgadas de ancho. El uno representa el Bautismo del Señor en paisaje con cuatro preciosos ángeles grandes y cinco querubines; el otro el sello de las profecías, con muchas figuras y de grande efecto; ambas en lienzo y firmadas por su autor Claudio Coello. Fueron de la famosa colección del Marqués de Miranda y las posea desde el año de 1795 cuando era muy rico⁶⁹.

Asimismo, cuando Ros de Olano quiso comprar unos cuadros del Palacio Real, Muñoz intervino para hacérselo saber a Agustín de Armendariz, intendente en aquella época. Este le contestó que no era factible lo que querían realizar⁷⁰, si bien, por una carta que Olano escribe a Muñoz da la sensación de que esos cuadros tenían alguna relación con Ros de Olano y ahora quería recuperarlos⁷¹. Por su parte, Jacobo Walsh ofrecía al duque de Riánsares parte de su colección en la que se incluían algunos Goyas. No era la primera vez que Walsh vendía alguna de sus obras, pues, como Patricia Andrés González indica, ya había vendido al duque de Osuna dos pinturas barrocas⁷².

Muy Sr. mío, conviniendo a mis intereses deshacerme de parte de la escogida colección de pinturas que poseo, compuesta de obras de las Escuelas Española, Flamenca

67. de las Heras, Lorena: *op. cit.*

68. Ansón Navarro, Arturo y Centellas Salmero, Ricardo: *Dibujo español del Renacimiento a Goya. La colección de la Reina María Cristina de Borbón*. Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2008.

69. Madrid, 3 de mayo de 1852. AHN, diversos-títulos_familia, 3544, leg. 8, exp. 20.

70. AHN, diversos-títulos_familia, 3543, leg. 7, exp. 30.

71. *Ibidem*, La respuesta de Muñoz a Ros de Olano: «[...] no he contestado antes la carta porque yo esperaba que me mandase el memorial que V. me reclamó de palabra la última vez que tuve el gusto de verle, cosa que aún no me han devuelto. Pero como pasan días, y no quiero dejar correr más sin contestar a su carta, le o hago para decirle que lo que no ha podido alcanzar mi influencia, le es muy fácil a V. obtener por el Sr. Armendariz. A mí me ha sido hasta hoy imposible el que S.M. hable a su Intendente de negociación de V. que lo creo de conciencia y esto que a mí me ha sido tan difícil es lo más fácil del mundo para el Intendente de Palacio. Haga V. una petición y su deber es el de dar cuenta de ella a S.M. Por él sabrá indudablemente la resolución que S.M. se digne a tomar. El Intendente podrá tener reparo en hablar a S.M. de cosas que hayan sido iniciadas antes a S.M. pero no puede dejar de darle cuenta de todo aquello que por su conducto se eleva a su conocimiento y resolución [...]. Aranjuez, 25 junio 1851».

72. Andrés González, Patricia, «Noticias de un cuadro de Valdés Leal: 'El retiro del siglo de Fray Juan de la Puebla'», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 63 (1997), pp. 453-462.

e Italiana y que es la más antigua y celebrada que existe en esta ciudad, me tomo la libertad de dirigirme a V.E. sobre dicho particular por si pudiera acomodarle la adquisición de algunas, entre las cuales las hay muy selectas, particularmente doce magníficas planchas de cobres, de más de vara y tercia de ancho, sobre más de vara de alto cada una, firmadas todas ellas por su autor J. A. Tammenrrael en 1663, las cuales representan la vida de nuestro Señor Jesús desde su nacimiento hasta la entrada en Jerusalén, siendo por su magnitud, lindísimo paisajes, escorzos, perspectivas, colorido y ambiente, la verdadera escuela del mejor artista; las mejores que se conocen en su clase y alhajas que no las tiene mejores ningún soberano ni museo de Europa, como lo manifiestan y publican todos los inteligentes y aficionados tanto españoles como extranjeros pues no hay persona de gusto e instrucción que pase por aquí y que no vengan a admirarlas. No expreso a V. E. quizás, tanto como se merecen las referidas planchas, sino dar idea del referido artístico porque mi carácter es el de sencillamente expresar la verdad, tal como ella es en sí y como podía informar V.E. el Excmo. Sr. Duque de San Carlos al que tengo el honor de conocer. Bien considero que la distancia puede ser un óbice para verlas V. E., pero como en el caso de inclinarse y decidirse V.E. por su adquisición, le sería fácil valerse de sujeto que en esta Población las hiciese ver, reconocer a su placer y tratarlas, indico este medio por si fuese condescendiente a sus miras, caso de agradarle la propuesta, reiterando a V.E. la seguridad de que doce cuadros tan escogidos como estos no los tiene mejores ningún Monarca. También tengo sobre lienzo, de medio cuerpo, tamaño del natural, pintado por Goya, el retrato de la difunta Señora Reina de Etruria, con un niño de pecho en los brazos que es el actual Gran Duque de Luca; y la hoja de una espada, hecha por el famoso Tomás de Ayala, en Toledo, según lo demuestra sus letreros, que es igual la armadura Francisco 1º Rey de Francia, que le fue cogida en la batalla de Pavía y en el día se ve en París en la Biblioteca Real, Hotel Mazarin. Ruego a V.E. por un efecto de su bondad se sirva tomar la dignación de disimular la molestia, y con este motivo tiene la honra de ofrecerse a la respetuosa obediencia de V. E.⁷³.

Otros personajes, como Manuel Armería, le ofrecían cuadros al Duque para que aumentase su colección con el fin de ganarse su amistad y protección⁷⁴. Asimismo, también le informaban de las copias de algunos cuadros, que a ojos de los grandes especialistas eran muy buenas: «Una copia del cuadro de Murillo del martirio de San Andrés, nadie la ha copiado hasta hoy; está buenamente pintada, tiene las mismas dimensiones que el original, y ha sido elegida por los señores Madrazos y otros pintores de Cámara»⁷⁵.

73. Jacobo Walsh, Sevilla, 16 abril 1845, AHN, diversos-títulos_familia, 3397, leg. 107, exp. 1.

74. «Mi querido amigo, le remito a usted el cuadrito de que le hablé; es una acuarela que parece miniatura, la hizo un joven pintor llamado Gil, que tenía mucho talento para este género de pintura. Hace poco que murió; las obras que ha dejado manifiestan lo que hubiera sido. Poco antes de su muerte, S. M. La Reina le mandó que se hiciese unas copias en los cuadros más clásicos en museo y solo pudo concluir dos, que deben estar en pared de S. M., que es una casa que hará honor a su memoria por lo bien hechas. Mucho me alegraré que le guste a V. esta pintura, algo profana es, pero he visto que tiene V otras y ésta aumentará la colección. No perdono el retrato, será una prueba de amistad a la que siempre estaré reconocido; bien puede V tener la seguridad que lo apreciaré muchísimo.» Manuel Armería, AHN, diversos-títulos familia, 3399, leg. 114, exp. 1.

75. AHN. Diversos-títulos familia, 3412, leg. 145, exp. 1.

Sin duda, fue de esta manera como Fernando Muñoz recibió la información de las ventas de unos cuadros pertenecientes a Lorenzo Calvo y Mateo, con la relación de todos ellos, al tiempo que se le indicaba el precio: «por estos cuadros, que todos se hallan en buen estado, se piden ciento treinta mil reales». La lista de los cuadros era la siguiente⁷⁶:

- * Dos retratos de tres varas de alto por siete cuartas de anchos con marcos dorados: representan al Rey D. Carlos IV y su esposa María Luisa de cuerpo entero. Escuela Española.
- * Un retrato del sr. D. Fernando VII, también de cuerpo entero, con marco dorado.
- * Dos retratos de medio cuerpo de Carlos III y su esposa con marcos dorados de Mengo.
- * Dos retratos del mismo tamaño que representan dos Sres. ministros con marcos dorados.
- * Un retrato de cuerpo entero de Fernando VII de tres varas y media de alto por dos de ancho, con manto regio y marco dorado que tiene un tercio de ancho.
- * Dos retratos de cinco cuartas de alto por una vara de ancho que representan a Felipe II y su esposa, con marco dorado. Escuela Flamenca pintados por Vatori.
- * Dos retratos de Carlos IV y María Luisa de dos varas de alto por una y media de ancho con marcos dorados.
- * Un cuadro de cinco varas de ancho por cuatro de alto que representa la Junta general de accionistas de la compañía de Filipinas consta todo de retratos y el de D. Fernando VII que la preside con marco dorado y tallado en buen estado original de Goya. Este cuadro costó a la compañía de Filipinas seis mil duros.

Tras esta relación se entregó otra con el nombre del autor y de la obra por si también quería comprarlos:

- * Miguel Ángel Hovasses. *Sacra Familia*
- * Tiziano. *Salomé con la cabeza del Bautista*
- * Rafael de Urbino. *Sacra familia llamada de la Rosa.*
- * Corregio. *Alegoria del menosprecio que el amor hace de la riqueza.*
- * Parmegianino. *Santa Bárbara*
- * Guido Reni, *Santa Polonia.*
- * Idem. *Martirio de Santa Polonia.*
- * Andrés del Sarto. *La Virgen sentada con el niño*
- * Barbalunga. *Santa Águeda en la prisión.*
- * Zurbarán. *El Niño Jesús durmiendo*
- * Murillo. *La Concepción de medio cuerpo*
- * Idem, *la Purísima Concepción*
- * Idem. *El niño Dios dormido sobre la cruz.*
- * Idem. *La cabeza de Nuestro Señor, coronada de espinas.*
- * Murillo, *la Virgen de los Dolores.*

76. AHN, diversos-títulos_familia, 3404, leg 125, exp. 1.

La riqueza de las colecciones de Muñoz se puso de manifiesto cuando, en 1854, asaltaron su casa de las Rejas, tras lo que tuvo que exiliarse de nuevo junto a su esposa María Cristina, dejando en el palacio sus valiosos muebles y cuadros⁷⁷. Su hermano José Antonio Muñoz, conde de Retamoso, se encargó de hacer el inventario de todos los muebles y obras de arte que, tras el saqueo, aún se encontraban en el palacio. Por su parte, el pintor Madrazo se encargó de seleccionar los cuadros que debían enviarse a París con ellos. A juzgar por las palabras del hermano de Fernando, la cantidad de cuadros era importante⁷⁸. Posteriormente escribía a la reina María Cristina para comunicarle que:

[...] El cuadro de S. M. a caballo irá en un cilindro enrollado y el marco desarmado en un cajón, así como el del *páramo de Silicia* y el retrato de cuerpo entero de V. M. que hizo, creo, Carderera. Estas operaciones las dirigirá don Bernardo López, pues como hizo él el cuadro, no he querido que se le toque sin llamarlo⁷⁹.

Pasados unos días, José Antonio Muñoz volvió a escribir a su hermano: «[...] Hoy se han puesto, por la tarde, en camino III cajones para Valencia y unos grandes de 4 o 5 que embalar, que ocuparán los marcos de los cuadros grandes: la Virgen del Oratorio de Lepen, el Oratorio grande, y algunos cuadros de los que tienen cristal»⁸⁰.

Por su parte, José de Madrazo escribió al secreto personal de María Cristina lo siguiente:

Recibí por el Sr. D. Manuel de Gaviria, tesorero de la Real Casa y Patrimonio de S.M. la cantidad de ciento cinco mil doscientos cuarenta y cuatro reales de vellón importe de dos cuentas que tengo presentadas a S.M. con fecha de 24 de marzo de 1834, importante la una de 98.496 reales de vellón por 19 juegos de vistas litografiadas que con los 8 entregados, completan la colección de cuadros que pintó D. Fernando Brambilla del Real Sitio de Aranjuez y la otra de reales vellón 6748 por varios cuadernos de obras a que estaba suscripto S.M. el señor Rey D. Fernando VII y que hice venir de Francia⁸¹.

Con todo, las inversiones de Fernando Muñoz en arte no se limitaron a la compra de cuadros, como muestra la siguiente relación de adquisiciones⁸²:

77. Martínez Plaza, Pedro J., *El coleccionismo...* p. 59.

78. AHN, diversos-títulos familias, 3551, leg. 15, exp. 12.

79. *Ibidem*

80. AHN, diversos-títulos familias, 3551, leg. 15, exp. 121. En otra que le escribió a su hermano le decía: «Ya habré visto la Señora que la mayor parte de los cuadros que remito en la primera nota, hecho de mano, van en la 2ª remesa de cajones, y los que no van es porque Madrazo no los eligió, si quieren que vayan se hará al momento, cuando hayan de ir los cajones de plata que aún no ha entregado Oñate». Archivo Museo Nacional del Prado. AP 20, exp. 24 que de Riban, debían en la 2ª remesa de cajones.

81. José de Madrazo 16 de febrero de 1835. Carta de José de Madrazo a Antonio María Rubio Martín. «Recibí por el Sr. D. Manuel de Gaviria, tesorero de la Real Casa y Patrimonio de S.M. la cantidad de ciento cinco mil doscientos cuarenta y cuatro reales de vellón importe de dos cuentas que tengo presentadas a S.M. con fecha de 24 de marzo de 1834, importante la una de 98.496 reales de vellón por 19 juegos de vistas litografiadas que con los 8 entregados, completan la colección de cuadros que pintó D. Fernando Brambilla del Real Sitio de Aranjuez y la otra de reales vellón 6748 por varios cuadernos de obras a que estaba suscripto S.M. el señor Rey D. Fernando VII y que hice venir de Francia», Biblioteca Regional de Madrid -- Depósito -- MCB-Arc.4/61 -- Archivo personal Reina María Cristina de Borbón.

82. *Ibidem*.

Nota de varios cuadernos de obras a que estaba suscrito S.M. Rey Fernando VII y que hizo venir de Francia y de otras estampas que se expresan a continuación

2 de septiembre entregué en la biblioteca de S.M. los cuadernos de la colección de la duquesa de Berry, 25, 26 y 27 a razón de 18 francos cada uno hace un importe de 216 Pocos días después entregué a la biblioteca 3 cuadernos y últimos de esta colección de los torneos del Rey Rene d'Anjou conde de Provence y rey de Nápoles 900.

En 12 abril de 1830 entregué los cuadros 28, 29 y 30 que fueron los últimos de la colección de cuadros de la duquesa de Berry a que estaba suscrito S.M.216

Por 38 cuadernos en papel Imperial antes de la letra de la colección litográfica de cuadros del Real museo que ha ido entregando de orden D. Fernando VII para la biblioteca de S.M. la reina gobernadora 5080.

Por un cuaderno nº23 en papel imperial antes de la letra de la colección litográfica de cuadros del Real museo que se remitió a SM la reina viuda de las dos Sicilias en marzo de 1832 por haberse extraviado el que se mandó en 1830. 160.

Por las vistas nº 27, 28, 29 y 30 del real sitio de San Idelfonso que se remitieron a la reina viuda de las Dos Sicilias en marzo de 1832 por haberse también extraviado las que se mandaron anteriormente de cada una de las expresadas visas dos ejemplares uno en negro y otro iluminado 176.

Suma 6748

Asimismo, José Madrazo daba noticia a María Cristina y Fernando Muñoz de ciertos cuadros pintados en los últimos días de Fernando VII:

Nota circunstanciada de 19 vistas del real sitio de Aranjuez sacadas por los cuadros que pintó D. Fernando de Brambilla y estampadas por orden de S.M. Fernando VII en su real establecimiento litográfico⁸³.

Número

9 400 Vista del real palacio de Aranjuez por la parte del levante a 12 r 4800

10 12 idem ídem iluminadas a 32. 384

11 400 vistas del real palacio de Aranjuez del lado norte contigua a la cascada chica tomada desde la isla 12. 4800

La preocupación por la pintura y remate de los cuadros de la casa queda de manifiesto en esta carta de José Madrazo al duque de Riánsares:

Me ha dicho Federico que hará cuatro o cinco días remitió para el dorador francés Mr. Frederic un retrato en busto de S.M. la Reina Madre, copiado del original que él pintó, por uno de sus discípulos llamado Azcua. Dicho retrato va colocado en su marco dorado y debe de haberle entregado a alguno de los criados que han quedado en el cuarto de S.M. o del señor Duque⁸⁴.

La restauración de los destrozos causados en el palacio de las Rejas tras su asalto fue realizada con esfuerzo y ánimo. Su hermano le informaba de los destrozos y de los arreglos:

83. Madrid 24 de marzo de 1834. José de Madrazo. Biblioteca Regional de Madrid, MCB-ARC.4/61, Archivo personal Reina María Cristina de Borbón.

84. 16 julio 1851. Para Antonio María Rubio de José Madrazo. *Ibidem*.

Schasppe, el alemán, ha visto las dos hojas de la vidriera y dice que no puede comprarse lo que sea solo en una, y que solo en París podría hacerse. Dice que las dos hojas que faltan, que recuerda que una tenía una Santa Bárbara. Las dos que existen son las que tienen Santa Cristina y San Fernando. He llamado a Gaye para que me diga el paradero de las que faltan, pero no estaban, debió también quemarse, pues se hallan loladas en fábricas.

Asimismo, su colección de arte no pasó desapercibida a la propia reina, que encargó en 1846 que se hiciera una copia de un cuadro de Rafael. Todo parece indicar que quien realizó dicha copia fue el pintor Vicente López⁸⁵.

El duque de Riánsares también encargó una serie de cuadros a Raimundo de Madrazo. En una carta, el padre del pintor le dice: «veo con gusto que te haya encargado el duque de Riánsares uno de los cuadros o plafones para su palacio y lo celebro infinito»⁸⁶. Con todo, parece ser que Raimundo no estaba muy contento con los encargos que Fernando Muñoz le hacía, pues, en otra carta, su padre le decía: «y dime, en vista de los fastidios que tienes con motivo de las exigencias del duque de Riánsares, si crees que puedo yo hacer algo en este asunto y servirte con algún consejo»⁸⁷.

Con todo, y tras su modo de proceder en la compra de las obras de arte, el duque de Riánsares entendió a la perfección que estas no dejaban de ser un producto más por el que se pagaba una cantidad económica, esto es, que también constituían una inversión. Por ello, no resulta extraño que en una situación económica de gran debilidad como la que atravesó en los años sesenta⁸⁸ no tuviera reparo en deshacerse de algún Murillo de su colección. El asunto se llevó con discreción como le informaba su hermano Jesús:

Mi querido Fernando, me ha dado Gregorio el recado que le diste sobre los cuadros y por si se te presenta la ocasión de enajenar los Murillos, ten presente que no quisiera darlos por menos de 15 mil duros cada uno de los dos trazos que tienes en tu casa. Esta suma se la ofreció ya Salamanca al difunto marqués de Remisa por la Virgen y el Niño, y mi suegro no se la quiso dar en ese precio. Por la Magdalena le ofreció el gobierno de Madrid mucho más que eso y tampoco la quiso dar. Pero yo, que tengo mucho menos dinero que tenía mi padre político y que además tengo más hijos y por tanto más necesidades, me daría por muy contento si sacara 15 ó 30 mil duros de los dos cuadros, esto es, lo que él quería sacar de uno solo⁸⁹.

85. Archivo Museo Nacional del Prado, caja 269, legajo 198, exp. 8, doc. 32.

86. Madrid, 5 de mayo de 1863 (Ibidem, AP: 20, exp. 14).

87. Biarritz, 7 de septiembre 1865. Archivo Museo Nacional del Prado. AP 20, exp. 24.

88. Santillán, Ramón: *Memoria histórica sobre los bancos nacional de San Carlos, español de san Fernando, Isabel II, nuevo de san Fernando y de España* (introducción de Pedro Tedde). Madrid, 1982, II, pp. 92-103.

89. Madrid 27 de diciembre de 1872, firmado por su hermano Jesús, AHN, diversos-títulos_familias, 3573, leg. 37, exp. 12.

CONCLUSIÓN

La transformación política y social que se produjo en el siglo XIX con el surgimiento de la burguesía ciertamente cambió la estructura social, los gustos y costumbres. En el arte aparecieron unos nuevos temas y estilos propiciados por la demanda de las elites sociales. La familia Muñoz constituye un claro ejemplo de la evolución social y cultural de la burguesía de la época. Fernando Muñoz no solo aprendió con rapidez a conocer el arte y a incorporar pinturas en su casa de acuerdo con la moda de la época, sino que además asimiló la mentalidad burguesa en lo económico, es decir, en concebir el arte también como un negocio, vendiendo y comprando cuadros como mercancías de valor. Según hemos visto, tras la ruptura de los cauces tradicionales del mecenazgo y del mercado artístico, Muñoz supo sortear con éxito dicho inconveniente y formar una colección pictórica de suma importancia. Asimismo, consiguió labrarse una fama entre los artistas, que señala las formas y características del nuevo mecenas, al que se le acercaban todos aquellos artistas que buscaban su protección y ayuda para alcanzar algún nombramiento o puesto dependiente del Estado. Era un auténtico patrón que garantizaba el éxito económico y artístico en la nueva sociedad.

Por otra parte, desde un punto de vista particular, las relaciones de Fernando Muñoz y su familia con el arte constituyen un aspecto esencial para estudiar el ascenso del «clan de Tarancón» como ejemplo de transformación social y política en la época del liberalismo y la integración que efectuó, como muchos de su época, desde el ámbito rural a la ciudad a través de la política.

REFERENCIAS

- Agulhon, Maurice: *Le cercle dans la France bourgeoise 1810-1848. Étude d'une mutation de sociabilité*. París, Colin, 1977.
- Alaminos López, Eduardo y Salas Vázquez, Eduardo: «José de Madrazo, coleccionista», en José Luis Díez (dir.): *José de Madrazo (1781-1859)*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998, pp. 153-277.
- Ansón Navarro, Arturo y Centellas Salmero, Ricardo: *Dibujo español del Renacimiento a Goya. La colección de la Reina María Cristina de Borbón*. Zaragoza, Diputación provincial de Zaragoza, 2008.
- Arnabat, Ramón y Duch, Montserrat (coords.): *Historia de la sociabilidad contemporánea. Del asociacionismo a las redes sociales*. Valencia, Universitat de València, 2014.
- Augé, Jean-Louis: «Los alumnos españoles de David. Mito o realidad y estado actual de las obras en las colecciones francesas», *Boletín del Museo del Prado*, 43 (2007), pp. 161-165.
- Bahamonde, Ángel y Cayuela, Gregorio J: «Entre la Habana, París y Madrid: intereses antillanos y trasvase de capitales de María de Borbón y el duque de Riansares (1835-1873)», *Estudios de Historia social. España y Cuba en el siglo XIX*, 44-47 (1998), pp. 635-649.
- Bourdieu, Pierre: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995.
- Ciervo Paradell, Joaquín: *El arte y el vivir de Fortuny*. Barcelona, librería de arte M. Bayés, 1921.
- Díez García, José Luis (coord.): *Federico de Madrazo. Epistolario*. Madrid, Museo del Prado, 1994, 2 vols.
- Díez García, José Luis: *José de Madrazo. Epistolario*. Santander, Fundación Emilio Botín, 1998.
- Escolano Benito, Agustín: «La educación en las exposiciones universales», *Cuestiones pedagógicas*, 21 (2011-2012), pp. 149-170.
- Ferraz Martínez, Antonio: *La novela histórica contemporánea del siglo XIX anterior a Galdós*. Madrid, Universidad Complutense (tesis doctoral), 1992, 2 vols.
- Ferrera Cuesta, Carlo: «Salas y salones: teatro y sociabilidad en la revolución liberal», *Librosdelacorte*, 12 (2020), pp. 178-205.
- Ferreras, Juan I.: *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870)*. Madrid, Taurus, 1976.
- García Álvarez de la Villa, Beatriz: «Sofía Vela Querol», en *Diccionario Biográfico Español*, <<https://dbe.rah.es/biografias/sofia-vela-querol>>
- García Castañeda, Salvador: «Ecos de sociedad: la vida cortesana isabelina (1842-1846) que vio Washington Irving», en Thion, Dolores (coord.), *El costumbrismo, nuevas luces*. Pau, Presses de l'Université de Pau, 2013, pp. 233-250.
- García Felguera, María de los Santos: *La fortuna de Murillo (1682-1900)*. Sevilla, Diputación de Sevilla 2017, 2ª ed.
- Garrido Gallego, Jesús: *Datos biográficos y memoria de don Agustín Fernando Muñoz, duque de Riánsares, esposo de su Majestad la reina doña María Cristina de Borbón*. Cuenca, Editorial Nuevo Milenio, 2008.
- Gerard-Powell, Véronique: «Les collectionneurs spagnols et le vente d'oeuvres d'art à Paris au XIX siècle (1826-1880)», en Sazatornil Ruiz, Luis y Jimeno, Frédérick (eds), *El arte español en Roma y París (siglo XVIII y XIX)*. Madrid, 2014, pp. 305-323.

- Guardia Herrero, Carmen de la: «Las culturas de la sociabilidad y la transformación de lo político», en Romeo, María Cruz y Sierra, María (coords.): *La España Liberal, 1833-1874*. Madrid, Marcial Pons-Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014.
- Guereña, Jean-Louis: «Espacios y formas de la sociabilidad en la España contemporánea», *Hispania*, 63/214 (2003), pp. 1-6.
- Guereña, Jean-Louis: «Fuentes para la historia de la sociabilidad en la España Contemporánea», *Estudios de Historia Social*, 50-51 (1989), pp. 155-176.
- Gurtvich, Georges: *Essais de sociologie: les formes de la sociabilité. Le problème de la conscience collective*. Paris, Librairie du Recueil Sirey, 1938.
- Gutiérrez Burón, Francisco: «Los Madrazo y las exposiciones nacionales», *Villa de Madrid*, 83 (1985), p. 33.
- Gutiérrez Burón, Jesús: «El cambio de clientes en el siglo XIX: el arte como mercancía. Consecuencias», en *Patronos, Promotores, mecenas y clientes*. Actas Mesa I, Murcia, Universidad de Murcia, 1988, pp. 625-633.
- Gutiérrez Burón, Jesús: «Las adquisiciones oficiales en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en el siglo XIX», *E-artDocuments*, 4 (2011), <<https://raco.cat/index.php/e-art/article/view/246198>>
- Gutiérrez Burón, Jesús: «Los enviados especiales a las Exposiciones Universales del siglo XIX», *Los caminos y el arte VI. Congreso Nacional de Historia del Arte*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1989, pp. 13-25.
- Habermas, Jürgen: *Historia y crítica de la opinión pública, la transformación estructural de la vida pública*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pp. 25-38.
- Heras, Lorena de las: *La collection de peintures de la reine Marie-Christine d'Espagne: entre Madrid et Paris (1830-1879)*. Mémoire de Maîtrise en Histoire de l'art. Master 2. Université Paris-IV 2010-2012.
- Holland, Elizabeth: *The Spanish Journal of Elizabeth Lady Holland*. Londres. Longmans Green, and Co, 1910.
- Jordán de Urríes y de la Colina, Javier: «José de Madrazo y Agudo (1781-1859). Perfil biográfico», en Díez, José Luis (dir.): *José de Madrazo (1781-1859)*. Fundación Marcelino Botín, 1998, p. 56.
- Lasheras, Ana Belén: *España en París. La Imagen Nacional en las exposiciones universales 1855-1900*. Santander, Universidad de Cantabria, 2009 (tesis doctoral).
- Lecuyer, Marie C.: «Algunos aspectos de la sociabilidad en España hacia 1840», *Estudios de Historia Social*, 50-51 (1989), pp. 145-159.
- López Morell, Miguel Ángel: «La estrategia de la corrupción. El patrimonio y los negocios de la reina María Cristina y Fernando Muñoz». *Ayer*, 129 (2023), pp. 137-162.
- López Morell, Miguel Ángel: *La casa Rothschild en España (1812-1941)*. Madrid, Marcial Pons Historia, 2005.
- Macpherson, Crawford Brough.: *La teoría política del individualismo posesivo. De Hobbes a Locke*. Madrid, Trotta, 1979.
- Martínez García, Cristina Bienvenida: «Política y corrupción en la corte isabelina. el ascenso del 'clan de Tarancón'», *Librosdelacorte*, 22 (2022), págs. 91-119.
- Martínez Millán, José y Rivero Rodríguez, Manuel.: *Historia Moderna. Siglos XV al XIX*. Madrid, Alianza, 2021.
- Martínez Plaza, Pedro J.: «Colección artística de Josefa Martín (1807-1871), condesa viuda de Velle». *Ars Bilduma* (2017), pp. 153-164.
- Martínez Plaza, Pedro J.: *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018.

- Masera, Alfonso y Fages de Climent, Carlos: *Fortuny, la mitad de una vida*. Madrid, Espasa-Calpe, 1932.
- Mattelart, Armand: *La comunicación-mundo: historia de las ideas y de las estrategias*, Madrid, Siglo XXI editores, 1996.
- Maza Zorrilla, Elena, (coord.): *Sociabilidad en la España Contemporánea. Historiografía y problemas metodológicos*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2002.
- Mera, Guadalupe: *El baile en el Madrid romántico (1833-1868): prácticas de sociabilidad, repertorio coreográfico y recepción literaria*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2015.
- Navarro, Francisco: «Mariano Fortuny y Marsal», *Revista Europea*. Madrid, Medina y Navarro editores, 1875, III, pp. 233-242.
- Nombela, Julio: *Almanaque enciclopédico español ilustrado para 1871*. Madrid, imprenta de R. Labajos, 1870, pp. 70-71.
- Ochoa, Eugenio de: «Don Mariano Fortuny», *La ilustración española y americana*. Madrid, Imprenta de T. Fortanet, 1870, pp. 216- 218.
- Otazu y Llana, Alfonso de: *Los Rothschild y sus socios españoles (1820-1850)*. Madrid, O.H.S. 1987.
- Pérez Sánchez, Aránzazu.: «El liceo de Madrid y la Real Academia». *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 98-99 (2004), pp. 73-92
- Pérez Sánchez, Aránzazu: *El liceo artístico y literario de Madrid (1837-1851)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.
- Reyero, Carlos: «Ideología e imagen del artista español del siglo XIX entre París y Roma», en Sazatornil Ruiz, Luis y Jimeno, Frédéric (edits.): *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX)*. Madrid, Casa de Velázquez 2014, p. 131.
- Reyero, Carlos: *Fortuny, o, El arte como distinción de clase*. Madrid, Cátedra, 2017.
- Ridolfi, Maurizio: «Las fiestas nacionales: religiones de la patria y rituales políticos en la Europa liberal del 'largo siglo XIX'», *Pasado y memoria*, 3 (2004), pp. 135-154.
- Rousseau, Jean Jacques: *Discurso sobre el origen y fundamentación de la desigualdad entre los hombres y otros escritos*. Madrid, Tecnos, 2005.
- Santillán, Ramón: *Memoria histórica sobre los bancos nacional de San Carlos, español de san Fernando, Isabel II, nuevo de san Fernando y de España* (introducción de Pedro Tedde). Madrid, Banco de España, 1982.
- Seiz Rodrigo, David: *La disimilación honesta: los gastos secretos en el reinado de Felipe IV. Entre la razón de Estado y la merced cortesana*. Madrid, Endymion, 2010.
- Varey, John E: *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840*. Londres, Tamesis Books, 1972.
- Villacorta Ramos, Francisco: «Los ateneos liberales: política, cultura y sociabilidad intelectual», *Hispania*, 63/214 (2003), pp. 415-442.
- Villacorta Ramos, Francisco: *Burguesía y cultura: los intelectuales españoles en la sociedad liberal, 1808-1931*. Madrid, Siglo XXI, 1980.
- VV. AA.: *Catálogo Fortuny (1838-1874)*. Madrid, Museo del Prado, 2017.

‘LUCES Y TRAGALUCES DEMOCRÁTICAS’. REFLEXIONES CRÍTICAS DESDE LA ESTÉTICA, LA LITERATURA Y LA POLÍTICA EN TORNO A LA EXPOSICIÓN *EL TRAGALUZ DEMOCRÁTICO. POLÍTICAS DE VIDA Y MUERTE EN EL ESTADO ESPAÑOL (1868-1976)*

‘LIGHTS AND DEMOCRATIC SKYLIGHTS’¹. CRITICAL REFLECTIONS FROM AESTHETICS, LITERATURE, AND POLITICS ON THE EXHIBITION *THE DEMOCRATIC SKYLIGHT: POLITICS OF LIFE AND DEATH IN THE SPANISH STATE (1868-1976)*

Rafael Sánchez-Mateos Paniagua²

Recibido: 29/09/2023 · Aceptado: 26/01/2024

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.38741>

Resumen

Este artículo aborda, de manera multidisciplinar, una crítica cultural de la exposición *El tragaluz democrático. Políticas de vida y muerte en el Estado español (1868-1976)* que tuvo lugar en Madrid, en el año 2023. Si bien es un hito en el reconocimiento a las víctimas de la violencia política, plantea un marco polarizado de difícil salida. Para problematizar la propuesta, pero también para complementarla constructivamente desde una perspectiva emancipadora y democratizadora, se considera primero, desde la estética, la mediación de los objetos que testimonian la violencia política; después, a partir de un análisis literario, las oportunidades desaprovechadas que ofrecía el drama de Antonio Buero Vallejo *El Tragaluz* (1967) –a partir de la cual la exposición plantea una «poética de la memoria»– a la reflexión sobre las víctimas y victimarios; y, por último, desde una perspectiva ético-política, la aportación de Juan Gutiérrez y la asociación Hebras de Paz Viva a los conflictos de la memoria y la paz.

1. The Spanish term ‘tragaluz’ presents a wordplay untranslatable into English or French. The architectural element ‘skylight’ in English or ‘lucarne’ in French does not refer to the action of ‘traga-luz’ (‘light-swallower’ or ‘avaleur de lumières’) that the Spanish term provides. It has been decided to leave the translation of the architectural figure, noting here the double meaning of the term in the author’s language.

2. Universidad Complutense de Madrid. C. e.: rafaes03@ucm.es
ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-3101-614X>>

Palabras clave

Violencia política; víctimas; victimarios; mediación; paz; memoria histórica; memoria democrática; Estado español

Abstract

This article takes a multidisciplinary approach to a cultural critique of the exhibition *The Democratic Skylight: Politics of life and death in the Spanish State (1868-1976)* that took place in Madrid, in 2023. While it is a milestone in recognizing the victims of political violence, it presents a polarized framework with difficult resolutions. To problematize the proposal, but also to constructively complement it from an emancipatory and democratizing perspective, the article first considers, from an aesthetic standpoint, the mediation of objects that bear witness to political violence. Next, through a literary analysis, it explores the missed opportunities presented by Antonio Buero Vallejo's play *El Tragaluz* (1967) –from which the exhibition draws a «poetics of memory»– for reflecting on victims and perpetrators. Lastly, from an ethical-political perspective, it examines the contributions of Juan Gutiérrez and the Association «Hebras de Paz Viva» to the conflicts of memory and peace.

Keywords

Political violence; victims; perpetrators; mediation; peace; memory; historic memory; democratic memory; Spanish state

.....

SIN ÁNIMO de allanar matices conceptuales, puede decirse que todos los Estados y naciones se fundan en torno a un acontecimiento violento, como la victoria ante otro pueblo –da igual interno o extranjero– o la derrota en alguna guerra. El Estado moderno se define por su voluntad de monopolizar y administrar la violencia, sobre todo la que pudieran ejercer sectores populares contra él. «El vencido pertenece al vencedor, junto con mujer, hijo, bienes y vida. La violencia produce el primer derecho; y no hay derecho que no tenga a la violencia como fundamento», dice Nietzsche interpretando la política de Aristóteles³. Pensar una violencia que no aspire a fundar o conservar derecho alguno –y por lo tanto ningún Estado–, es precisamente lo que Walter Benjamin se pregunta en su ensayo *Para una crítica de la violencia*, donde plantea la existencia de una *violencia no violenta* que ya no es propia del Estado y sus instituciones, sino en verdad su opuesta: es la violencia de la huelga general revolucionaria, de la lucha obrera y popular que busca sustraerse de algún tipo de violencia opresora, pero también se refiere a la violencia divina, justiciera, reparadora. Ambas son, en el planteamiento de Benjamin, medios «puros», «limpios», *violencias no violentas*, porque no pueden exponerse en relación con el derecho y la justicia⁴.

Recuerdo el ensayo de Benjamin al hilo de esta reflexión sobre la exposición que pudo verse en el primer semestre del 2023 en La Arquería de Nuevos Ministerios de Madrid, *El tragaluz democrático. Políticas de vida y muerte en el Estado español (1868-1976)*, comisariada por Germán Labrador, catedrático del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Princeton y actual Director de Programas Públicos del Museo Reina Sofía. Se trata de una exposición inédita en este país que merece ser pensada con detenimiento, problematizada, pero también complementada de forma constructiva. Debe señalarse que la exposición es un encargo de la Secretaría de Estado de Memoria Democrática del Ministerio de la Presidencia y producida por Acción Cultural Española. Es decir, es una exposición de Estado, gubernamental, promovida y comisariada por personas vinculadas a instituciones de primer nivel que forman parte de él. No obstante, si esta exposición es un acto de reparación por parte del Estado, de responsabilidad, reconocimiento y de autoconciencia de sí –o acaso un intento de legitimación sociocultural *ciudadanista* o incluso una instrumentalización de las víctimas o las luchas obreras y populares que a menudo violentamente resistieron y *contra él* lucharon– no son cuestiones que orientan esta reflexión. Tan solo se señala este hecho porque los discursos culturales que confrontan el *statu quo*, cuando en verdad se emiten dentro de él, deben ser siempre vigilados.

De partida, el texto de sala propone una «poética de la memoria» a partir de una figura recogida de la obra de Antonio Buero Vallejo *El tragaluz*, estrenada en 1967 y cuya versión televisiva para *Estudio 1* de RTVE (1982) se encuentra al comienzo de la muestra:

3. Nietzsche, Friedrich: *Fragmentos póstumos sobre política*. Madrid, Trotta, 2004, p. 88.

4. Benjamin, Walter: «Para una crítica de la violencia», *Iluminaciones IV*. Madrid, Taurus, 2001, p. 36.

Los habitantes de un futuro remoto se dedican a investigar la historia: tienen un tragaluz, una poderosa máquina de visión que les permite proyectar fragmentos de su pasado sobre su presente. Recordar se vuelve entonces una actividad compleja, íntima e incómoda, que nos confronta con los secretos que todo pasado guarda y con las violencias a través de las que cada época se funda, de las que nos hacemos herederos, disidentes o cómplices (...) La exposición revisa de manera crítica las relaciones entre muerte, política y memoria democrática a propósito de la historia española contemporánea, desde un horizonte de derechos humanos y culturas de la paz. El recorrido plantea un debate maduro del pasado colectivo sobre la violencia política, así como las formas de resistirla, combatirla, discutirla y recordarla, proponiendo alternativas históricas, enfoques de resistencias, rechazos y estrategias adaptativas⁵.

Desde la perspectiva de la exposición y el comisario, el tragaluz de las gentes del futuro es algo así como una máquina benjaminiana que permite puentear las épocas, observando a través de él lo que ha sido vencido. Sin embargo, como se propone en el segundo epígrafe de este artículo, la madeja dramática de esta tragedia y la lectura que puede hacerse del tragaluz y su papel dramático, en verdad problematiza y abre preguntas valiosas al planteamiento general en torno a las víctimas y los victimarios de la propia exposición, lo que permitiría entender de otro modo o profundizar eso que en la muestra se denomina «horizonte de derechos humanos y culturas de la paz» e incluso la noción de «debate maduro» al que aspira la propia muestra.

La exposición es muy masiva artística y documental. Es muy difícil dar cuenta de ello aquí⁶. Hacen falta varios días si se quiere recorrer todas sus salas con tranquilidad, detenerse en los centenares de objetos, observar las obras, leer

5. Labrador, Germán: *El tragaluz democrático. Políticas de vida y muerte en el estado español (1868-1976)*. Presidencia del Gobierno, Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática, Acción Cultural Española, Madrid, 2023. (Exposición - Hoja de sala) [en línea] <https://www.accioncultural.es/media/2023/Doc/folletoEltragaluzdemocraticob.pdf> [consultado: 2 septiembre 2023].

6. Para ayudar a quienes no han podido ver la exposición, algunos apuntes sobre su contenido: nada más entrar a La Arquería de los Nuevos Ministerios de Madrid, tras la célebre pancarta del desahucio de Lauro Olmo en del Barrio de Pozas de Madrid en 1972 (en verdad la última obra del recorrido de la exposición y que sin embargo vemos en primer lugar por su disposición) nos topamos con una reproducción del Santo Oficio de Goya instalada en el techo de la primera sala; noticias del descubrimiento del inquisitorial Quemadero de la Cruz; propaganda de la revolución gloriosa y el sexenio democrático; documentos, cuadros y grabados en torno a los imaginarios obreros del XIX; un garrote vil del Archivo Provincial de Toledo; postales exaltadas de la colonización española en América y África y el Pacífico norte, documentos de la Guerra de Cuba, Guinea Ecuatorial, Filipinas, Melilla, el Rif; una máscara de *entroido* que refiere las economías culturales transatlánticas, incluyendo el mercado de esclavos, presente también en diversos tipos de cabezudos y máscaras levantinas, incluso un desgarrador látigo negrero para disciplinar a la mercancía; propaganda anarcosindicalista de la revolución de Asturias, de la revolución social y cartelería de las colectivizaciones obreras; los cuadernillos freinet de Antoni Benaiges y los manuales de lectura de Pablo Andrés de Cobos; fotografías de las muertes de la aldea de Casas Viejas; dibujos infantiles de los bombardeos durante la Guerra de España; fotografías de los asesinados en Paracuellos siendo homenajeados en 1940; fotomontajes de Kati Horna; un cartel de la corrida de Las ventas en honor a Himmler; la célebre escultura de César Lombra de las hermanas Fandiño Ricart que se encuentra en la Alameda compostelana; documentos de los campos de exiliados y de los campos de trabajo franquistas; arte carcelero de presidiarios de la dictadura como la sandalia bordada por Martina Barroso; postales e impresiones de los mártires de la cruzada franquista y el discurso institucional anti-republicano y anti-socialista; fotografías de maquis asesinados y de Francesc Bosch en los juicios de Nuremberg acusando a Speer; documentación del gobierno republicano en el exilio; dibujos mediúmnicos de la espiritista y curandera Josefa Tolrá; un ninot indultado que nos habla de las economías y penurias de posguerra; la emigración, el exilio y el contra-discurso del turismo que anima a visitar España; cerrando con obras y documentos que aluden a la conflictiva transición: el film *Después de... Atado y bien atado* de Cecilia y Juan José Bartolomé; una reproducción de Fernando Sánchez Castillo del coche de Carrero Blanco y de su explosión en el tapiz de Joan Cardells Alemán;

los muchos textos y conectar con la propuesta curatorial y su hilo discursivo que comienza a mediados del XIX y llega a 1976⁷. Hay documentos de la explotación y las luchas obreras y de la mujer; de la vida en las cárceles; de las guerras coloniales y el mercado de esclavos; de la guerra civil, el exilio, la posguerra y la represión franquista. Una gran carga de muerte que provee al visitante de experiencia sofocante, dolorosa, pero también muy emotiva, cuando uno se topa con objetos o imágenes más esperanzadoras, a menudo traídos de la mano de mujeres, ancianos y niños. Son pequeñas luces, inspiradas en las célebres luciérnagas pasolinianas tal y como las interpreta Didi-Huberman, que la exposición quiere oponer a la negrura o las grandes luces del Estado.

El proyecto curatorial ha suscitado tanta polémica como admiración. En un acalorado texto, el periodista Pedro J. Ramírez quiso enmendar los marcos y afirmaciones históricas de Labrador reprochándole su sesgo al «mutilar» el relato, por ejemplo sustrayendo a las víctimas del «terror rojo», sin admitir, tendenciosamente, en que éstas fueron oficialmente enaltecidas por el Estado franquista durante décadas y en definitiva el retrato que hace de España («la adaptación contemporánea de lo peor de nuestra Leyenda negra») palabra que efectivamente el comisario deliberadamente evita pronunciar⁸, aunque cabe pensar que es la 'idea' de España precisamente lo que se encuentra en disputa por dos tradiciones políticas que se han enfrentado históricamente, puliendo cada vez más sus mitos y sus posiciones, lo que implica también sus distancias, dando lugar así a una dinámica polarizada, sin más salida social que la confrontación que ya conocemos a distintas intensidades. De modo que para unos, Labrador sería un izquierdista anti español y, para otros, Pedro J. Ramírez sería un *conservaduro* patrioter. Cada cual bien agenciado respecto de su contrario pero ambos pertenecientes a las élites culturales de este país con contactos directos con el poder⁹.

cultura militante transicional; para cerrar con un cuadro tenebroso y gris de un viejo dictador al que le llega su fin en el salón de su casa.

7. Año clave en la crítica cultural de la transición que hace Labrador, como sabe quien leyó su libro: Labrador, Germán: *Culpables por la literatura*. Madrid, Akal, 2018. Que la exposición finalice en 1976, deja abierta la posibilidad de una segunda parte que aborde una época en disputa todavía hoy, por fuerzas políticas muy vivas, lo que dependerá evidentemente del poder de turno.

8. Sobre las dificultades de la izquierda en el uso del término 'España' dice Santiago Alba Rico: «'Estado español' es una 'idea' política que deja fuera a todos aquellos españoles que no pueden ser otra cosa y que no se quieren definir de otra manera –o se quieren definir *también* de esa manera–. No se puede hacer verdadera política con una idea política (...) cada vez que un izquierdista madrileño habla de 'Estado español' se está impidiendo hacer política en España; se está entregando España al nacionalismo español y alejando, de esa manera, cualquier solución política para Catalunya y País Vasco y, en general, para el 'problema español' (...) Probemos a decir España en lugar de 'Estado español'. Veremos árboles: las hayas doradas de Ordesa e Irati, los castaños milenarios de Sanabria, los infinitos pinos albares de Navafría; veremos montañas; veremos pueblos colgados sobre cerros a punto de caer (...) ¡Pobres 'alienados' que no saben que España no existe! La cuestión es que una no-existencia común es una cosa muy seria, tanto como cualquier cosa común. Por lo demás, ningún conjunto de 'alienados' ha tomado conciencia jamás de la 'verdad' porque un hechicero fanático, aislado en una cabaña, le cambie el nombre sin que sus miembros se enteren». Alba Rico, Santiago: *España*. Madrid, Lengua de Trapo, 2021. pp. 20-21.

9. El propio Pedro J. Ramírez, dice en su artículo que se pensó si telefonar a Feijóo para valorar si procedía preguntarle por esta exposición en el parlamento (Ramírez, Pedro. J.: «Mater horrorosa», *El Español*, 7/05/2023); y presumiblemente nadie más que Labrador puede ser el «prestigioso profesor de Princeton» que aparece en un relato de Guillem Martínez llamando de madrugada a Pedro Sánchez para decirle «*You are the man*» (Martínez, Guillem. «¿Qué ha pasado?», *Ctxt.es*, 18/09/2019).

Pedro J. Ramírez se empeña en ignorarlos, pero documentos y testimonios de la violencia de gobiernos de izquierda existen¹⁰, así como, de manera inédita en este país, se aborda la violencia colonial y el racismo del Estado, algo que a menudo queda en segundo plano respecto del combate entre izquierdas y derechas. Lo que se encuentra más ambigua en la muestra es, si acaso, la violencia popular emancipatoria, esa *violencia no violenta* benjaminiana. Hay alguna noticia de la quema de archivos y registros municipales, propaganda de los sindicatos libertarios colectivizadores y el bombarzo mortal a quien iba a heredar el puesto de mando de la dictadura, pero no aparece problematizada la violencia anticlerical, ni hay reparto de armas entre el pueblo en la Puerta del Sol durante los primeros días de la resistencia antifascista; ni el anarcosindicalismo que aportó al menos cuatro ministros de Estado durante la guerra; ni los festejos taurinos colectivizados puño en alto¹¹. Son momentos en que esa «ciudadanía» resulta más problemática al convenirse con la práctica o el apoyo de la violencia política contra el Estado. Es decir, cuando es menos *ciudadana*¹². Quizá ahí comienzan a operar los límites del discurso estatal y la reiterada alusión a la ciudadanía en la narrativa de la exposición puede inducir a integrar esa izquierda que fue revolucionaria y conflictiva, en un relato liberal y desconflictuado.

Sin embargo, creo que hay que reconocer sinceramente la importancia de la muestra a la hora de repensar en este país la historia política de víctimas y victimarios y el trabajo curatorial de contraponer a un documento de muerte, violencia y opresión, otro que inspire vida y resistencia. Pero también considero que esa reflexión y ese «horizonte de paz» debe asumir cierta complejidad y conflictividad multidireccional, aceptando acaso *la madera retorcida* de la que estamos hechos, evitando allanar las rugosidades, si como sociedad de verdad queremos avanzar hacia una vía material, colectiva y realista para la paz. Porque ¿dónde están los gestos de paz en esta exposición? ¿Es, simplemente, una exposición sobre otro asunto? ¿La introducción de gestos de paz podría haber dado lugar a reflexiones inadvertidas sobre esas violencias políticas? ¿Cómo ayuda verdaderamente a la paz? Qué duda cabe que reconocer oficialmente a las víctimas ignoradas es fundamental, como hace exitosamente la exposición al mostrar respeto desde arriba a toda clase de vencidos de una historia española para muchas personas desconocida (de manera muy significativa en el caso del esclavismo y la violencia colonial) lo que provoca por fin cierto sentimiento de justicia. Históricamente o coyunturalmente, quizá es lo máximo que ahora se puede alcanzar. Pero debemos asumir que el horizonte de

10. Está presente, a través de documentos fotográficos, el crimen de estado en Casas Viejas, ese minúsculo conato de justicia campesina revolucionaria que la segunda república se apresuró a reprimir, y está presente Paracuellos, por ejemplo.

11. Aunque sí una fotografía de presidiarios que juegan a los toros en el patio de una cárcel vasca, acaso salvaguardando para ellos con esta fiesta su derecho a administrar y ejercer la violencia contra sus opresores, que trataban de instrumentalizarla como demuestra el cartel expuesto del homenaje a Himmler en la plaza de toros de Las Ventas en 1940.

12. Delgado, Manuel: *Ciudadanismo. La reforma ética y estética del capitalismo*. Catarata, 2016.

derechos humanos y paz no culmina en ese gesto, condición necesaria para avanzar y profundizar en él, pero a partir del cual merece la pena hacerse preguntas de forma honesta y honrada que puedan animar el debate público.

Así pues, para abordar las diversas complejidades que atraviesan la exposición considero interesante desarrollar un enfoque interdisciplinar. Primero desde la estética, se interroga el valor y las tensiones entre la discursividad y la mediación de los objetos. Después, a partir de un análisis literario, recuperar la obra teatral de Buero y la difícil contrariedad de sus personajes que discuten en un sentido, como la función del propio tragaluz, el enfoque de la exposición. Pero sobre todo, desde una perspectiva ética y política, se acude a la experiencia de Juan Gutiérrez y el Movimiento Hebras de Paz Viva, plasmada en su libro editado en 2023 por Pablo Sánchez León para la editorial Postmetrópolis llamado *La paz viva. Rutas y derroteros. 1985-2022*. Pienso que es una aportación imprescindible a los debates sobre la memoria, la reparación y la paz que tiene la capacidad de desarmar, desde lo humano –es decir, sin caer en ninguna equidistancia– la lógica del enfrentamiento, señalando caminos no demasiado explorados por los expertos de la memoria o quizá despreciados por su supuesta ingenuidad. No obstante, porque redescubre experiencias y memorias que, aunque no queramos admitir o dotar de importancia en nuestro relato, han sucedido, suceden –y también de estas experiencias de paz está hecha la sociedad española– son útiles para salir de cierto atolladero ideológico y polarizado, si no partidista, del cual esta exposición no nos saca, pero sí invita y ayuda a pensar.

DISCURSO CURATORIAL Y SOBREMEDIACIÓN

En la muestra domina la dinámica expositiva inducida por los estudios culturales que hace comparecer a los objetos en virtud de un poderoso artefacto discursivo e interpretativo que en algunos sentidos obstaculiza la experiencia estética de las piezas que reúne. Forma parte ya de una tradición de exposiciones donde la curaduría desempeña un papel protagónico, al reforzar las intenciones de un discurso y aspirar a la transmisión, visibilización o mediación experta de un contenido, más o menos *politizado*, comprendiendo así lo pedagógico desde un punto de vista convencional. Frente a este enfoque, existen otros donde la curaduría y la pedagogía son entendidas desde un punto de vista más emancipador, al crear las condiciones para la experiencia favoreciendo un tipo de *relación política y social* con los objetos, que

sirva a un encuentro abierto, emancipado de toda tutoría intelectual¹³ y de la idea de que éstos no tienen agencia¹⁴.

Este tipo de exposiciones difícilmente sueltan prenda y cada objeto está fuertemente imantado por el magnetismo del planteamiento curatorial, cercenando en algún sentido su múltiple capacidad de enunciación y su valor de uso, social, cultural y por lo tanto problemático y contradictorio. Objetos e imágenes son conminados a desempeñar un doble papel exhibitivo: por un lado, *el objeto que nos habla* si nos sumergimos en él a través de los vericuetos de la experiencia estética –cada cual según su curiosidad, su memoria u olvido, su deseo, su imaginación y su sensibilidad–; y por otro, *lo que dice el curador de ese objeto* en el marco de su tesis narrativa, cerrando de alguna manera su significado. La sociedad aporta esa diversa multiplicación de los poderes de designación de los objetos a través de la experiencia, pero puede que la exposición quiera protegerse demasiado de esta y de cualquier otro discurso que se desviara del curatorial. Así pues, más que lanzar dudas o preguntas, se diría que la exposición intenta proveer de respuestas a unas preguntas que la sociedad se formula de muchas maneras distintas, incluso opuestas.

Como recogía Aurora Fernández Polanco en una breve reseña, diariamente ha habido visitas mediadas a grupos e incluso el comisario ha estado frecuentemente disponible para realizar ese acompañamiento junto a él. Quien no lo conociera habrá descubierto su enorme inteligencia, su elocuencia y su exigencia en virtud de la duración de estas visitas. En este sentido cabe preguntarse si, a falta de una programación pública que acompañara a la exposición, no podría estar sobremediada por una única visión que aspira a que el relato sea en todo momento verificable. ¿No podría acaso, un tema tan decisivo como la memoria de las violencias políticas de un país, haberse tratado por un equipo curatorial que aportara diversidad? Pues si como afirma Labrador en una entrevista, «la objetividad, ni en arte ni en historia existe»¹⁵ sucede que solo tenemos para asirnos el relato cultural, subjetivo e ideológico que se nos cuenta. Así el comisario se vuelve imprescindible –pese a la rica experiencia que pueda suponer escucharlo– en detrimento del valor cultural, social, de los objetos. Sin embargo, éstos están ahí, invitándonos a la atención y la experiencia con su poderosa y densa afectividad y en verdad nada impide –en esta exposición como en ninguna otra– que podamos ignorar todo el aparato discursivo.

Evidentemente la experiencia estética por sí misma no provee de todos esos conocimientos que una visita con Labrador u otros podría aportar, pero sí activa los resortes para poder dar con ellos de forma emancipada, si alguien se lo propusiera.

13. Al respecto de la 6 Bienal de Mercosur, de la que fue curador, afirma Gabriel Pérez-Barreiro: «Al privilegiar el encuentro con una obra como el momento generador de significado, pretendíamos rechazar la idea de una bienal como megáfono de las convicciones del curador sobre lo que es o debería ser el arte. El modelo fue más bien pluralista o abierto, reconociendo que la experiencia de la bienal tendría lugar en la mirada y la mente de cada uno de sus visitantes, al margen de las declaraciones de la prensa o el texto curatorial. La idea era crear las condiciones para la reflexión personal». Pérez-Barreiro, Gabriel: «'La tercera orilla del río': curaduría, mediación y pedagogía», en *VV.AA Comisariado ¿pedagógico? Exploraciones transformadoras de la práctica curatorial*. Generalitat Valenciana-Catarata, 2021, p. 29.

14. Bennett, Jane: *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires, Caja Negra, 2022.

15. Martín, Pilar: «'El tragaluz democrático', un desafío artístico a la historia de España». *La Vanguardia* (Agencias). 15/04/2023.

Sobre este dilema exhibitivo y el aura de los objetos, en el marco de las violencias políticas, levantamientos populares y la reconexión con las discontinuidades revolucionarias, recuerdo la delicada exposición curada por Miriam Martín en la salita previa a la biblioteca del Museo Reina Sofía, *Con h minúscula*¹⁶, en la que los actos del pueblo comunero francés conversaban en silencio con los actos del pueblo indignado de la plazas en 2011. Podría ser el caso contrario de exposición sobremediada, pues no había allí ni cartelas explicativas o acreditativas, solo juegos y reflejos entre los objetos «asambleados» en ese espacio, y confianza en las capacidades de cualquiera para tener una experiencia.

Porque si no hay objetividad en la historia, lo que hay –dice el comisario razonablemente– son las «experiencias de los vencidos, de aquellos que han sido objeto de persecución, de aquellos que han sufrido»¹⁷. De modo que si, como en la historia, tampoco hay objetividad del arte, es razonable pensar que lo que se tendría que facilitar son las experiencias mismas. Lo importante es que cuando profundizamos singularmente en las experiencias de los vencidos y los vencedores encontramos infinitas dobleces, contradicciones, sorpresas y lugares inesperados que problematizan, muy frecuentemente, los relatos en torno a víctimas y victimarios que construimos. El curador ha insistido en que la exposición trata de evitar la victimización del pueblo frente a los poderosos y la vía a la que aspira para no hacerlo consiste en señalar su protagonismo activo en toda clase de resistencias y luchas por la emancipación. Lo cierto es que otra vía posible y complementaria para evitar victimización podría consistir en esforzarse por mostrar esas contradicciones y su problematización.

Un ejemplo: en mi opinión hubiera sido interesante, cuando el visitante se topa con la escultura de César Lombra de las hermanas anarcosindicalistas represaliadas Coralia y Maruxa Fandiño Ricart, matizar que el pueblo compostelano que las ayudaba a escondidas –para no significarse– era en verdad el mismo pueblo que toleraba el abuso o directamente las humillaba públicamente, especialmente los estudiantes que luego fueron comunistas y antifranquistas¹⁸. Irónicamente fue un alcalde de derechas el único representante político que asistió al entierro de Coralia en 1983. Lo cierto es que las hermanas jamás explicaron ni se jactaban del sentido político de su propia performance-acción¹⁹. Un silencio que no rompieron ni en tiempos de democracia, cuando siguieron siendo objeto de burla hasta el final de sus días. Salvaguardar ese silencio que nos interroga, creo que es más valioso que interpretarlo a favor de unos o en contra de otros, porque si allanamos la experiencia, la realidad se empobrece y cristaliza rápidamente en posiciones prescritas y posicionamientos ideológicos larvados. La mayoría de las veces en torno a la

16. Que pudo verse entre el 29 octubre, 2021 – 28 enero, 2022. <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/h-minuscula> [Consultado: 2 de septiembre 2023].

17. Martín, Pilar: *op. cit.*

18. Sánchez-Mateos Paniagua, Rafael: «Primeiros apuntamentos para unha 'arte-fandiña'. Sobre memoria colectiva, arte popular e subalternidade no Estado español». *GRIAL*, 57 (2022), pp. 54-63..

19. Estuvieron más de cuatro décadas, saliendo a pasear diariamente por las calles de Santiago de Compostela, vestidas y maquilladas de forma suntuosa y descarada, bajo un permanente señalamiento y sufriendo un constante abuso y humillación social. Cuando iban a comprar comida, en ocasiones el precio de los productos había sido abonado previamente por algún vecino.

construcción de un enemigo, alguien dañino, peligroso, sin humanidad. Ese estado de las cosas, de los conflictos, de los discursos atrapantes, es ciertamente agotador, sofocante y tendencioso porque solo esclarece blancos que atraen a la larga de nuevo los disparos²⁰. Apenas cabe nada de la realidad compartida ahí o, mejor dicho, de una realidad que pueda compartirse, por lo tanto, apenas se avanza en ese deseado horizonte de paz.

Pero hay que ser cauto. No es posible mostrarse equidistante con víctimas y victimarios, lo que sería bochornoso a nivel ético. No se trata de embarrar la condición de la víctima, sino de asumir, en virtud de un acercamiento verdadero a ese horizonte de paz lo que la pequeña escala, la humana y relacional, nos dice frecuentemente sobre la paradójica y contradictoria realidad de los protagonistas de esas violencias y esos conflictos y acaso de la vida en general. En este punto, tanto el drama de Buero, como el libro de Juan Gutiérrez son de extrema utilidad.

LOS JUEGOS INADVERTIDOS DEL TRAGALUZ

En la obra de Buero, una sociedad del futuro es capaz de *recobrar* el pasado mediante unos proyectores espaciales y unos «calculadores o cerebros electrónicos»²¹ que permiten acceder a una especie de «realidad total en la que la frontera entre el mundo objetivo y subjetivo es dudosa, escurridiza, a menudo inexistente», explica Ricardo Doménech²². Mediante esa tecnología, Él y Ella, los «experimentadores del futuro», detectan imágenes de los «fantasmas del pasado», leen las palabras de sus labios, pero también inferen y «deducen palabras no observables»²³ e incluso dan imágenes o sonidos a los pensamientos que los fantasmas no verbalizan: «¿Las pensaron con tanta energía que nos parecen reales sin serlo?» dice Ella. «¿Las percibieron cuando se desarrollaban, creyendo imaginarlas?» dice Él²⁴, aclarando así el carácter «dudoso» del experimento como «fenómeno real»²⁵.

El experimento, pues, consiste en rescatar una historia del pasado que «nos da, explícita ya en aquel lejano tiempo, *la pregunta* (...) Quien la formula no es una personalidad notable, nadie de quien guardemos memoria. Es un ser oscuro y enfermo» dice Él²⁶. La pregunta decisiva en cuestión, que abordaremos más adelante, se la hace reiteradamente un anciano demente, traumatizado por la miseria y la muerte de la guerra civil española. Por algún motivo «la pregunta» apenas ha sido detectada en las diversas historias reconstruidas en otros experimentos, pese al gran valor que en el futuro le otorgan. Pero esta sociedad ha aprendido «la importancia infinita del caso singular» pues «debemos mirar a un árbol tras otro para que nuestra visión

20. Gutiérrez, Juan: *La paz viva. Rutas y derroteros. 1985-2022*. Madrid, Postmetrópolis, 2023, p. 196.

21. Buero Vallejo, Antonio. *El concierto de San Ovidio / El tragaluz*. Madrid, Castalia, 1971, p. 214.

22. Doménech, Ricardo: «“El tragaluz”, una tragedia de nuestro tiempo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 217 (enero 1968), p. 125.

23. Buero Vallejo, Antonio: *op. cit.* p. 214.

24. *Idem*, p. 238.

25. *Idem.*, p. 214.

26. *Idem*, pp. 212-213.

del bosque no se deshumanice. Finalmente los hombres hubieron de aprenderlo para no sucumbir y ya no lo olvidaron» dice Ella²⁷.

Lo que los personajes del futuro recobran del pasado es la historia trágica de una empobrecida familia española de posguerra con tres hijos que vive en un sótano de Madrid, cuya única conexión con el exterior es un tragaluz a través del cual solo ven la mitad de los cuerpos que pasan por la calle. Antes de terminar en ese lugar maltrecho, la familia vivió un hecho traumático: nada más acabar la guerra, la familia trataba de huir de la miseria tomando un tren para emigrar a la ciudad, pero uno de los tres hijos, Vicente, aprovechando el tumulto, consigue tomar el tren por su cuenta, desencadenando la muerte de su hermanita, pues él cargaba con la poca leche en polvo que poseía la familia.

Sobre este hecho traumático, una vez reunidos en Madrid, la familia corrió un tupido velo de silencio, que llegado el punto explotará para producir una anagnórisis trágica. El padre, enloquecido y demente por la muerte de la hija y su posterior depuración, angustiado por tomar aquel tren que perdió tras la guerra y en el que se escapó su hijo dejando a la familia desvalida, pasa los días recortando siluetas de personas anónimas como las que la familia ve sesgadamente por el tragaluz del sótano en el que viven. El caso es que Vicente ha prosperado, es un alto cargo de una empresa editorial. Tiene su apartamento, su coche y, en definitiva, *trase* al precio de pasar por encima de las demás personas (su familia, su secretaria, los autores que publica...) de forma deshonesta y oportunista. Es un espíritu «activo» que ha preferido subirse en el tren. Su hermano Mario, por el contrario, es más de tipo «contemplativo»²⁸, ha permanecido con los padres y sobrevive haciendo chapuzas intelectuales, revisando textos de otros autores, *trabaja* y se repugna de este mundo en el que sólo cabe devorar o ser devorado, esforzándose en su rincón con tragaluz por llevar una vida más honesta y digna, aunque eso le impida prosperar. Ambos comparten sin saberlo a una mujer, Encarna, una pobre chica, secretaria de Vicente de la que este abusa y embaraza; novia secreta de Mario que ignora su vínculo con su hermano. También es confundida con Elvirita por el demente padre, que la trata como si fuera su hija muerta.

El padre confunde la visión del tragaluz con el concurrido andén de aquella estación²⁹, incapaz de desconectarse de su trauma, mientras la madre es la única que le sigue compasivamente en la ensoñación. Pero el tragaluz también fue y es motivo de juego de los hermanos Vicente y Mario, que como hacían de niños, en la obra especulan con las vidas que podrían tener las personas de las cuales ven sólo las piernas³⁰, generando todo un mundo de verosimilitudes posibles en un pasaje del drama muy significativo dramáticamente porque en él se dirime la fragilidad entre las apariencias y la realidad³¹. En un tercer sentido, el tragaluz también es motivo de los juegos de los niños de la calle, que llaman y golpean al tragaluz y se van corriendo.

27. *Ibidem*.

28. Así se reconocen entre ellos y también la sociedad del futuro. *Idem.*, pp. 260; 308.

29. Buero Vallejo, Antonio: *op. cit.* p. 222; 236.

30. *Ibidem*.

31. *Idem*, pp. 261-266.

«Siempre hay un niño que llama»³² dice el hermano Vicente, apesadumbrado tras reconocer su culpa ante el padre.

Así pues, teniendo en cuenta también que en las acotaciones de Buero, el tragaluz que da a pie de calle corresponde con el espacio de la cuarta pared, justo el umbral que separa público y representación, el tragaluz no es «una poderosa máquina de visión que les permite [a los habitantes del futuro] proyectar fragmentos de su pasado sobre su presente» como plantea el curador, sino un dispositivo que favorece el juego especulativo ante *el otro*, ante ese desconocido con el que nos cruzamos, que observamos de forma sesgada y con el que podemos decidir mantener relaciones de hostilidad y hospitalidad; de violencia o amparo; que podemos devorar o ayudar. Desde esa dialéctica y la oposición de los hermanos Vicente y Mario, el autor construye el corazón del drama. Los juegos a través del tragaluz propician además *la pregunta* que a las gentes del futuro importa verdaderamente: ¿Quién es ese? se pregunta el anciano al respecto de los otros; al respecto de cualquier persona de las postales y revistas que obsesivamente recorta; ante cualquier pierna que asoma por el tragaluz del miserable sótano donde vive con su familia; sobre cualquiera de sus hijos o su mujer. «No lo sé» responden ellos confusos en distintos momentos. «¿Quién soy yo?»³³ «¿Somos alguien?» se pregunta Mario³⁴, apesadumbrado por haber abierto la antigua herida familiar. «¿Quién eres?» le pregunta éste a Vicente, con ánimo de que reconozca los dudosos principios éticos que lo guían. ¿Quién es el otro? ¿Quiénes son los otros? ¿Quiénes somos? Preguntas que invadieron el planeta en el siglo XXII, pues según los habitantes del futuro «las mentiras y catástrofes de los siglos precedentes la impusieron como una pregunta ineludible»³⁵. La respuesta que nos da Buero, acaso imposible de concebir si no es desde un lugar que exceda, hasta cierto punto, la razón: somos humanos, sociales y por ello contradictorios, paradójicos, violentos, amorosos, vivos. Estamos hechos de una compleja carnosidad de experiencias propias y ajenas.

«Durante siglos tuvimos que olvidar para que el pasado no nos paralizase, ahora debemos recordar para que el pasado no nos envenene» dicen Él y Ella, los habitantes del futuro, convencidos de la importancia catártica y depurativa de reproducir la trágica historia de estos fantasmas³⁶. «Siempre es mejor saber, aunque sea doloroso»; «Y aunque el saber nos lleve a nuevas ignorancias», nos dicen desde el futuro. Pero lo verdaderamente trágico no es que Vicente redescubra la verdad y admita, volviendo razonables los desvaríos del padre, que al escapar de niño en aquel tren, mirando únicamente por sí mismo abandonando a la familia, murió su hermanita. La verdadera tragedia descoloca todas las posiciones y es que Vicente es en algún sentido una víctima también, como reflexiona Ricardo Doménech:

Las conmociones sociales e históricas son propicias para la erupción social de este tipo humano, cualquiera que sean las ideas que ostente. Una subversión de valores en las relaciones humanas –¡y cuán pródigo ha sido en ello nuestro siglo XX!– puede desviar

32. *Idem*, p. 307.

33. *Idem*, p. 310.

34. *Idem*, p. 309.

35. *Idem*, p. 290.

36. *Ibidem*.

las mejores energías de un individuo en contra de los demás y de sí mismo. El activo Vicente, en un mundo ajeno a la disyuntiva de devorar o ser devorado, probablemente habría encauzado sus energías hacia un fin positivo, habría hecho su vida de otra forma. Desde ese punto de vista, el personaje es tan víctima como sus propias víctimas, y tan digno de piedad como ellas. Ahora bien, sea cual sea el tiempo o el lugar en que se vive, hay siempre una íntima, intransferible libertad individual para elegir lo que somos, lo que vamos a ser. Vicente es víctima de su sociedad y de su tiempo, pero él ha elegido serlo. Es víctima y culpable: todo a la vez. Cuanto más culpable, más víctima; cuánto más víctima, más culpable³⁷.

Como un «sañudo fiscal»³⁸, Mario acusa a su hermano:

La guerra había sido atroz para todos y el futuro era incierto (...) no te culpo del todo, sólo eras un muchacho hambriento y asustado. Nos tocó crecer en años difíciles. ¡Pero ahora, hombre ya, sí eres culpable! Has hecho pocas víctimas, desde luego, hay innumerables canallas que las han hecho por miles, por millones. ¡Pero tú eres como ellos! Dale tiempo al tiempo y verás crecer el número de las tuyas ¡y tu botín!³⁹.

Los resultados de la confrontación van a ser desastrosos. Es cierto que Vicente se enfrenta a su propia conciencia y anhela el perdón de su padre ante el cual se confiesa, o más bien justifica, como si le hablara a Dios («Es cierto, padre. Me empujaban. Y yo no quise bajar. Los abandoné y la niña murió por mi culpa»)⁴⁰. El desenlace de los héroes no puede sino ser trágico. Vicente no obtendrá el perdón de su padre que anhela tras su confesión, sino el castigo que se merece. Según el análisis clásico de textos dramáticos en los que un héroe trágico se debate con lo absoluto, el padre es una especie de figura real y alegórica: un padre enloquecido pero también «un dios terrible justiciero»⁴¹ que acabará con la vida de Vicente, clavándole las tijeras con las que recorta sus figuras anónimas. ¿Será este castigo un tipo de violencia divina, recuérdese *violencia no violenta*, como proponía Benjamin? El resto podría no saber qué contestar a la pregunta, pero el padre anciano sabe quién es ese desconocido que recorta todo el rato. En su trauma, no puede ser más que su hijo, el culpable de toda la muerte y pobreza que sufrieron, pero esa certeza únicamente le lleva a un lugar trágico: el del castigo.

Desde este punto de vista, la obra de Buero –protagonista controvertido, cercado por muchos intelectuales de su generación como *posibilista* y a la vez víctima de la censura del propio régimen⁴²– es una historia sobre las víctimas y el pasado doloroso mucho más compleja y gris:

37. Doménech, Ricardo: *op. cit.*, pp. 129-130.

38. *Idem*, p. 131.

39. Buero Vallejo, Antonio: *op. cit.* pp. 304-305.

40. *Idem*, p. 306.

41. Doménech, Ricardo: *op. cit.*, p. 132.

42. El posibilismo o imposibilismo del teatro español durante la dictadura de Franco fue motivo de disputa intelectual entre Alfonso Sastre y Buero Vallejo que, en una serie de artículos, defendieron posiciones distintas y antagónicas sobre la posición de los escritores durante el franquismo. Ver Muñoz, Berta: *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, cap. 4.3.

Yo no soy bueno; mi hermano no era malo. Por eso volvió. A su modo, quiso pagar (...) él quería engañarse... y ver claro; yo quería salvarlo... y matarlo. ¿Qué queríamos en realidad? ¿Qué quería yo? ¿Cómo soy? ¿Quién soy? ¿Quién ha sido víctima de quién?⁴³.

Así reflexiona Mario, desde una hondura unamuniana. «El mundo estaba lleno de injusticias, guerras y miedo. Los activos olvidaban la contemplación y los que contemplaban no sabían actuar»⁴⁴ dice Ella, la habitante del futuro, no para justificar sino para entender el paisaje desolador y amargo en que nos deja el drama, pese al futuro esperanzador con el que Buero dispone, en las escenas finales, a los personajes de Encarna, embarazada del hermano muerto; a Mario, que confía en una stirpe futura que sea capaz de construir un mundo nuevo; y la Madre, que maldice a los hombres que arman las guerras. Así pues, a la pregunta ¿quién es ese? se puede contestar, como hace Ella dirigiéndose a los espectadores: «Ese eres tú, y tú, y tú. Yo soy tú y tú eres yo. Todos hemos vivido y viviremos todas las vidas»⁴⁵. *Nosotros somos los otros*. ¿Cómo es posible que la exposición no se haga cargo de la pregunta y el dilema principal del drama –que se esfuerza en subrayar lo que de humano pueda haber en el que frecuentamos como enemigo– del que ha extraído el título y que daría lugar a una reflexión en torno a la violencia política colectiva y la paz de un modo bien distinto? Es decir, enfocar no en el carácter democrático del tragaluz, sino en el carácter *democratizador* de la mirada social que puede desplegarse a través de él.

Los habitantes del futuro nos habían advertido al comienzo que «la historia es, como tantas otras, oscura y singular»⁴⁶ y el fin de su experimento y su éxito es lograr mediante ese pasado recobrado, sentir como «seres de un futuro ya hecho presente que juzgan, con rigor y piedad, a gentes muy antiguas y acaso iguales a vosotros»⁴⁷. Es decir, reproducen con su tecnología la realidad total de estos fantasmas del pasado para juzgar *con rigor y piedad a esa gente, que es igual a nosotros* y la metaficción de Buero en torno al pasado y el futuro, ayuda a situarnos «en un nivel desde el cual podemos, más fácilmente, vernos y juzgarnos; enfrentarnos cara a cara con nuestra responsabilidad individual y colectiva (...) Nuestras acciones humanas podrán percibirse siempre ‘desde algún lugar’ o ‘desde alguna mente lúcida’», como apunta Doménech⁴⁸. Siempre habrá alguna mente lúcida –¿demente? ¿infantil?– que pueda preguntarse todavía ante el otro, de forma abierta, ¿quién es? y que dé igual la respuesta para poder establecer una relación de humanidad y paz. Porque, aunque el derecho se funde en el daño y la violencia, en verdad nadie tiene derecho a ejercer daño, salvo los dioses y el pueblo, si seguimos la crítica a la violencia benjaminiana.

La exposición no solo busca exponer las violencias políticas sino también *conjurarlas*. Un término a la vez religioso y político que refiere tanto la invocación de espíritus y seres sobrenaturales para alejar un mal o proteger de un peligro (exorcizar,

43. Buero Vallejo, Antonio: *op. cit.* p. 310.

44. *Idem*, p. 308.

45. *Idem*, p. 291.

46. *Idem*, p. 213.

47. *Idem* p. 309.

48. Doménech, Ricardo: *op. cit.*, p. 135.

es un sinónimo de este sentido), así como la unión bajo juramento para algún fin, a veces conspiración (conjura es interpretada a menudo como traición). En el primer sentido, podría decirse que la exposición convoca a los espíritus, los fantasmas del pueblo –quizá debería decirse de los pueblos–, para alejarnos o protegernos de un peligro: la violencia política opresora y el olvido o desconocimiento de sus luchas. Pero también los invoca para reencarnarlos en una nueva posibilidad, invocando también así a sus espíritus del futuro. En el segundo sentido, la exposición tiene, de manera muy clara, mucho de conjura contra la historia de los vencedores, en favor de los vencidos, pero también, contra un buen número de experiencias que, como veremos en el siguiente epígrafe, tienen capacidad de complejizar y problematizar los marcos. Si como dice el curador, el dolor y el sufrimiento forman parte al final de una «red que se articula a través de estructuras políticas, y lo que tenemos que cuidar es que las hebras de esa red estén sanas, vivas, que se puedan reunir»⁴⁹, quizá debamos preguntarnos ¿qué poderes y relatos administran esas estructuras? ¿qué significa una «hebra sana, viva» y que «se puedan reunir»?

Los horrores de la guerra y posguerra se pliegan en la exposición ante una hermosa obra del exiliado Mateo Hernández Sánchez de 1937 quien, frente a los amenazadores gorilas de Hollywood, prefiguraba solemnes simios esculpidos en piedra con actitudes cuidadoras, capaces de generar lazos de solidaridad. Es una alternativa a esa otra historia evolutiva que los darwinistas sociales han leído de forma trapacera en la cual el más fuerte devora a los más débiles en una lucha por la supervivencia. ¿Será que la humanidad podía cumplir con otro destino que no el de generar daño para que unos se impongan sobre otros? De nuevo aquí, que nos vamos a sumergir en la experiencia que testimonia ese *punte* entre personas y no ese *muro*, debemos mostrarnos vigilantes. Tomó décadas desmontar culturalmente el cientifismo de algunas justificaciones biológicas, para que terminemos reuniéndonos en torno a una *buena biología*, capaz de prefigurar una humanidad como la que sugiere el enternecedor cuidado entre los simios, pero incapaz de imaginar un encuentro humano entre unas vidas que, pese a estar conminadas a tratarse como enemigos, en verdad y en la realidad se ayudan y en ocasiones se salvan la vida.

HEBRAS DE PAZ VIVA Y MEMORIAS DEL BUEN VIVIR

¿Qué hacemos, pues, con la violencia política colectiva? Se diría que o asumimos sus versiones *violentas no violentas* –revolucionarias, emancipadoras y divinas– o intentamos orientarnos hacia ese horizonte de paz, a favor de la vida, de reconciliación y reparación. No son incompatibles, pero incluso desde ahí, hay distintas maneras

49. Martín, Pilar: *op. cit.*

de abordar la paz. Según Adam Curle⁵⁰, Johan Galtung⁵¹ o John Paul Lederach⁵² hay una *paz negativa*: el rechazo a las guerras y las violencias y la aspiración a que la memoria del horror ayude a que no se vuelvan a repetir educando para el *nunca más*; y hay una *paz positiva*, que se apoya de raíz en ese «rasgo fundamental humano de aportar desde la propia vida apoyo desinteresado a los demás seres humanos y a la misma naturaleza»⁵³, un rasgo tan vivo en el gesto de los orangutanes de Hernández Sánchez. Se produce así un tejido «generado por la pulsión que los humanos sentimos por verter nuestras vidas en las vidas de otros seres humanos, para crearlas, protegerlas, alimentarlas, fortalecerlas, ayudarlas, alegrarlas, incluso para desplegar su erótica (...) algo que compartimos con otros seres vivos, animales o vegetales y que encontramos en forma de simbiosis»⁵⁴. Además de las acciones a las que mueve, esta paz positiva repercute y afecta simbólicamente nuestros corazones, en defensa de la dignidad herida de seres queridos. Una pulsión que involucra «a los seres humanos ya muertos y a los aún no nacidos», pero que en definitiva «se entrelaza y a la vez contrapone la pulsión por dominar, explotar, derrotar, humillar, eliminar y hasta aterrorizar y torturar a otros seres humanos»⁵⁵.

Los entrecomillados son del libro de Juan Gutiérrez, que además de enfocarse en la paz negativa, que considera fundamental, procura no desatender la paz positiva y que prefiere llamarle *paz viva* forjada en el «gozo de la memoria» y no en la memoria dolorosa e inhumana que evidencia la necropolítica. Así pues, hay un *deber de la memoria* y hay un *placer de la memoria*. Si la memoria del pasado nos cierra el acceso a la segunda, porque en él sólo encontramos horror y muerte, no habrá paz tampoco en nuestro presente y menos en el futuro. Qué duda cabe que importa, sobre todo cuando todavía es negado, detenerse en el horror que sufrieron las víctimas, pero hay que detenerse en él «no para mostrar una mueca de guerra, sino cogiendo en él la energía para seguir su vuelo hacia un horizonte de paz. Ese horizonte no está desligado de la realidad en que sucede el horror. Tiene su fuerza en la humanidad que impregna esa realidad»⁵⁶. Y en muecas de guerra la exposición es generosa, pero no lo es tanto a la hora de mostrar la humanidad que se encuentra engarzada a ellas. Porque debajo del rostro negro de la tragedia política hay vida subyacente y personas que «vierten la vida propia en la de otros, por su bien y por su gozo, paz de los cuidados y los cariños» un conjunto de experiencias menos abordadas (o incluso despreciadas como ingenuas) por los expertos de la memoria y que sin embargo señalan un camino que hace del pasado algo más que «una masa de podredumbre de la que alejarnos»⁵⁷.

50. Curle, Adam: *El campo y los dilemas de los estudios por la paz*. Donostia, Gernika Gogoratuz, 1994.

51. Galtung, Johan: *Paz por medios pacíficos: paz y conflicto, desarrollo y civilización*. Bilbao, Bakeaz-Gernika Gogoratuz, 2003.

52. Lederach, John Paul: *La imaginación moral. El arte y el alma de la construcción de la paz*. Oxford University Press, 2005.

53. Gutiérrez, Juan: *op. cit.*, p. 171.

54. *Idem*, pp. 180-181.

55. *Ibidem*.

56. *Idem*, p. 37.

57. *Idem*, p. 172.

Porque hay un conjunto de experiencias en singular –como la exigencia *árbol a árbol* de los habitantes del futuro en la obra de Buero– que nos hablan de acciones «en los que alguien rompe la disciplina de su grupo, para ayudar a quien está ubicado en el grupo enemigo y que está en una situación de peligro o de humillación insostenible»⁵⁸. La memoria de estas experiencias es frágil, a menudo confundidas con acciones heroicas y no humildes y cotidianas. Ya que a esas acciones extremas hay que añadirle «un sinfín de acciones de la vida diaria en que vertemos nuestras vidas para apoyar, proteger, enriquecer las vidas de otros seres humanos sin romper ninguna disciplina ni que les ubiquemos en un bando enemigo»⁵⁹. Pero no hacemos por entender estas acciones de paz. Quizá porque problematizan intensamente la *indignación selectiva* que tanto frecuentamos todos y «que nos hace alzar el grito de alerta, condena y protesta ante la violencia que se descarga sobre nosotros y sobre lo que hacemos nuestro, pero desatiende y deja de lado, ignora, niega la tragedia que nosotros y los nuestros causamos a los otros»⁶⁰. Se diría que la curaduría de *El Tragaluz democrático* se organiza en torno a una indignación selectiva, aunque se justifique en el hecho de que apenas han sido considerados estos conflictos de la manera en que lo hace, si al final «rebaja lo humano en la víctima al absolutizar lo inhumano en el victimario»⁶¹; y si al final no es capaz de mostrar ninguna de estas acciones de paz que rompen la disciplina de su grupo. Hay que atender al deber de la memoria por muy doloroso que sea, pero más importante, «desarrollando el arte de conjugarlo con el gozo de la memoria, es decir, la memoria de paz viva»⁶².

Juan Gutiérrez es un discreto personaje de la vida intelectual española, pero decisivo en cuanto a su aportación filosófica y práctica en la mediación y la resolución de conflictos y violencia política, en el ámbito nacional e internacional. Entre otras experiencias, Juan formó parte de la mediación informal y confidencial, pero de alto nivel entre el gobierno de España y los partidos involucrados en el conflicto vasco junto con el complejo ETA-HB que tuvo lugar entre 1990 y 2000⁶³. De esos procesos, tan imbricados con su propia vida militante⁶⁴, Juan ha extraído un pensamiento que ha derramado sobre un proyecto colectivo y asociacionista con años de andadura, germinado en los laboratorios del desaparecido Medialab Prado, llamado *Hebras de Paz Viva*, que surgió en 2015 de la *Red ciudadana* que reunió afectados de los atentados del 11M⁶⁵ y el proyecto *Memoria y procomún*. De modo que, de la misma manera que nos interrogamos respecto al arte, estamos hablando aquí de nuevo de la necesidad de mediación pero también de sus peligros. Recuerda Gutiérrez que

58. *Idem*, p.174.

59. *Idem*, p. 175.

60. *Idem*, p. 32.

61. *Idem*, p. 34.

62. *Idem*, p. 172.

63. *Idem*, pp. 127-134.

64. Juan Gutiérrez cultivó durante años una insólita amistad con un espía de los servicios secretos infiltrado en su círculo para obtener información de su trabajo como mediador en el conflicto vasco. Una historia recogida en el documental *Mudar la piel* (2018) en el que su hija, Ana Schulz, se interroga sobre el encaje vital que Gutiérrez y su familia hicieron de este hecho.

65. VV. AA.: *Red ciudadana tras el 11M. Cuando el dolor no impide pensar y actuar*. Madrid, Acuarela, 2008.

los aztecas, en su lengua, llaman al mediador «acariciador de corazones»⁶⁶ lo que leído en su complejidad, es una apreciación que problematiza una figura que él no ha dejado de interrogar.

¿Cómo realizar una aportación colectiva al movimiento por la paz, orientado hacia una paz reconciliadora, sin revanchismo ni victimismo? Sucedió por ejemplo en 1997 en Guernica, en el encuentro de 450 personas bombardeadas y sus familiares y el presidente de Alemania representado por su embajador, quien «reconociendo y lamentando la atrocidad cometida por la Alemania nazi extendió la mano pidiendo la reconciliación»⁶⁷. O como el *Círculo de padres* en NYC en 2003, cuando se reunieron familias judías que habían perdido a sus hijos soldados junto a familias palestinas que habían perdido a sus hijos combatientes, exponiendo frente a las torres de las Naciones Unidas doscientos ataúdes envueltos con la bandera de Israel al lado de 500 ataúdes con la bandera Palestina⁶⁸. ¿Hasta qué punto no resulta ingenuo un acto así? ¿Cuándo deja de ser ingenuo pensar en un acto parecido de parte de las facciones políticas de este país que siguen negando el ignominioso agravio a los vencidos y su memoria? ¿Sería útil buscar engarzarnos «con la dimensión humana de esos mismos agentes de esa violencia»⁶⁹, aunque parezca estar asfixiada, como sugiere el proyecto Hebras de paz viva? ¿Quizá necesitamos mediadores de esos relatos de humanidad, de muerte y vida, pero emitidos desde lo más abajo posible y no desde el centro del poder, para que no puedan ser instrumentalizados ni limitantes respecto lo que ese poder es capaz de asumir como *reconciliación*?

En España, la retórica de la *reconciliación* fue violentamente instrumentalizada por los perpetradores franquistas y retorcida bajo la forma del *perdón* para no reconocer ningún agravio de su lado, el de los vencedores que despreciaron y en general siguen despreciando a las víctimas que provocaron. El caso del Valle de los Caídos, levantado supuestamente como monumento a la reconciliación y la paz es posiblemente el más significativo⁷⁰. Decía Manuel Azaña, en un discurso llamado *Paz, Piedad y Perdón*, leído en la Generalitat el 18 de julio de 1938 que:

El triunfo no será, no podrá ser de un partido, será el triunfo de la nación entera. En una guerra civil no se triunfa contra un contrario aunque éste sea un delincuente. El exterminio del adversario es imposible: por muchos miles de uno y otro lado que se maten, siempre quedarán los suficientes de las dos tendencias para que se les plantee el problema de si no es posible seguir viviendo juntos (...) De esta colección de males saldrá algo bueno (...) no es verdad eso de que no hay mal que por bien no venga, pero del dolor procuraremos sacar, como es lógico, el mejor bien posible. Pero cuando los años pasen, las generaciones vengán y la antorcha pase a otras manos y se vuelvan a enfrentar las pasiones de unos y otros, pensad en los muertos que reposan en la madre tierra, ya sin ideal, y que nos envían destellos de su luz, de la Patria daba a todos sus hijos⁷¹.

66. Gutiérrez, Juan: *op. cit.*, p. 135.

67. *Idem*, pp. 47-51.

68. *Idem*, p. 54.

69. *Idem*, p. 174.

70. Cfr. Rodrigo, Javier: *Cruzada, paz, memoria*. Granada: Comares, 2013.

71. Azaña, Manuel: «Paz, Piedad y Perdón». *70 aniversario de la Guerra Civil Española (1936-2006)*. Diputación Provincial de Zaragoza, 2006, s.p.

Supongo que la generación de mis padres confiaba en que la Transición que estaban haciendo soldaría la herida política larvada desde la guerra. La derecha renunciaba a sus aires totalitarios y fascistas; la izquierda renunciaba a sus demandas más revolucionarias. Fraga y Carrillo se sentaban en un mismo parlamento, enmarcado en la reimplantación de la monarquía tras la dictadura. Y en esa *fe ciudadana*, años antes de que el Estado redactara ninguna ley de la memoria, no pocos ayuntamientos decidieron reconocer el dolor de sus vecinos y se cambió el nombre a los colegios y calles y se desmontaron altares a los caídos en los cementerios y se instalaron memoriales en reconocimiento a las víctimas. Pero la gran mayoría quedaron sin reparar⁷², de modo que sin abordar esa injusticia no puede haber avances hacia la paz. Pero las leyes que tenemos no dan forma a ningún consenso⁷³, porque en lugar de transición y reconciliación lo que tuvimos fue –esta vez, sí, con el consenso de todas las facciones y la sociedad en general– libre mercado, capitalismo, progreso industrial y económico, que son siempre el fondo de contraste sobre el que se construyen todos los conflictos y, a la larga, nuevas luchas de clase y nuevas víctimas y victimarios.

Me parece que el círculo de Cristianisme i Justícia ha sido lúcido al proponer una *contracultura de la reconciliación* que confronta críticamente el buenismo bienintencionado, favoreciendo una reconciliación que, si de verdad no busca de nuevo confrontar, necesariamente tiene que reincorporar a la sociedad tanto a víctimas como a victimarios⁷⁴. Ciertamente todo esto remite a la espiritualidad y tiene un alto sentido de trascendencia, pero no en el sentido de *conjura de los malos espíritus*, sino quizá de *fe en la especie humana*. Los propios relatos que hemos construido no nos son útiles porque no reflejan ese gesto humano que no esperábamos encontrar en el enemigo, sea cual fuera. «Lo inhumano se exhibe en el balcón, lo humano se esconde en el sótano»⁷⁵.

Por eso, la asociación Hebras de Paz Viva ha estado recogiendo relatos que demuestran esa viveza, que no es más que la ayuda desinteresada y el cuidado humano que vertemos sobre los otros, incluso los violentos. Su intención no es coleccionar «ejemplares de la pequeña minoría que forma el club de quienes son moralmente superiores al conjunto de la humanidad»⁷⁶ sino que «podemos buscar en todos los seres humanos la pulsión que late asfixiada en cualquiera de ellos, pero que puede desencadenarse en una situación dada»⁷⁷. Un ejemplo extremo sería el de Oskar Schindler: nazi, machista, corrupto, corruptor, alguien *malo*, pero a la vez *bueno*, «como podemos ser y somos»⁷⁸. Porque las listas de condenados por el franquismo que elaboró Ángel Piedras⁷⁹ no son equiparables en ningún caso a la lista de

72. Ferrándiz, Francisco: «Exhumar la derrota: fosas comunes de la Guerra Civil en la España del siglo XXI». *Endoxa: Series Filosóficas*, N° 44, 2019, 17-46.

73. Gutiérrez, Juan: *op. cit.*, p. 151.

74. Bilbao, Galo; Sáez de la Fuente, Izaskun: *Por una (contra)cultura de la reconciliación*. Cuaderns de Cristianisme i Justícia, 217. Barcelona, Ediciones Rondas, Enero 2020.

75. Gutiérrez, Juan: *op. cit.*, p. 184.

76. *Idem*, p. 182.

77. *Idem*, p. 183.

78. *Ibidem*.

79. Ángel Piedras fue un jornalero de Navas del Rey, víctima de la represión franquista que a la salida de la cárcel en 1944, comenzó a configurar una serie de listas que recogían los horrores de los que fue testigo. Los

Oskar Schindler, como el comisario reincide en las entrevistas. Una cuenta muertes y certifica el horror al detalle; la otra cuenta vidas y lo impugna desde adentro y desde el lado más inesperado, el del perpetrador. De este modo «se entreabre ya esa memoria cerrada, se mecha en ella una línea de esperanza y se despeja el camino hacia un horizonte de reconciliación en equidad»⁸⁰.

La puesta en público de esos recuerdos de hebras de paz viva –que la asociación llama «peregrinación»– pone la mirada, por ejemplo, en relatos de familias republicanas que reconocen los gestos de paz viva de guardias civiles franquistas que salvaron vidas de rojos; o rojos que ayudaron, en un momento de peligro, a franquistas. Por ejemplo, en 1936 un guardia civil recibe la orden de ir a su pueblo en la Alcarria a apresar al alcalde republicano para «darle el paseílo». Como suelen ir en pareja, el guardia civil pide que pueda ir con alguien que no conozca el pueblo y así van en busca de Casimiro, el alcalde. En un momento dado lo encuentran y dice el guardia civil: «Buenos días Antonio, ¿dónde está el hijo de puta de Casimiro? Vengo a llevarlo preso para que pague sus canalladas». Casimiro, que se da cuenta, responde «Casimiro está segando en el prado, a media hora de aquí». Y así Casimiro logra ganar tiempo y huir⁸¹. Es solo un ejemplo de cientos, probablemente miles.

La asociación recoge historias de cualquier violencia política: el genocidio en Guatemala, los conflictos de Colombia, el Holocausto, Vietnam, Yugoslavia donde «un croata narra cómo un serbio le salva la vida y un musulmán que cuenta cómo un croata le ayuda a escapar»⁸², historias como las que Svetlana Broz publicó en su libro *Buena gente en tiempos del mal: participantes y testigos*⁸³. En colaboración con estudiantes de instituto de la comunidad de Madrid, la asociación HPV recogió más de 400 recuerdos de hebras de paz viva durante la guerra, mediante entrevistas a sus familias⁸⁴. Recuerdos que fortalecen el engarce de las vidas, problematizando los enfoques que se no atreven a entrar en esa tierra ignota.

La deconstrucción de la imagen del enemigo, de la demonización completa del otro, ayuda a que sanen las relaciones entre los pueblos y favorecen la autoestima de cada cual, de cada grupo, porque esos testimonios te hacen ver a tu grupo como algo muy diferente a una banda de asesinos o criminales⁸⁵.

Por cada hebra de paz viva hilada en una historia heroica hay miles de historias cotidianas. «Estamos incesantemente recibiendo y emitiendo HPV cotidianas y sabemos cómo hacerlo, pero aunque este saber está en nuestra cultura y en nuestro modo de vida, no tenemos ese tejido de Hebras de Paz Viva en cuenta al hacer balance: nos falla la memoria»⁸⁶. Ocultamos parte de ella y nos atascamos en la venganza y la

cuadernos de Ángel Piedras se encuentran en la exposición. Piedras, Pedro: *La siega del olvido. Memoria y presencia de la represión*. Madrid, Siglo XXI, 2012.

80. Gutiérrez, Juan: *op. cit.*, p. 185.

81. *Idem*, pp. 190-191.

82. *Idem*, pp. 208

83. Broz, Svetlana: *Buena gente en tiempos del mal: participantes y testigos*. Madrid, Kailas, 2006.

84. Puede verse la intervención en TEDxMadrid que hizo Juan Gutiérrez al respecto https://www.ted.com/talks/juan_gutierrez_el_rol_de_la_memoria_para_construir_una_paz_viva?language=es [consultado:2 septiembre 2023].

85. Gutiérrez, Juan: *op. cit.*, p. 209.

86. *Idem*, p. 185.

voluntad de guerra («el pueblo no perdonará») o en la disuasión de la voluntad de paz y el «nunca más». De esta forma, se sesga un trozo que precisamente es el decisivo, porque la paz en verdad, como dice Juan Gutiérrez, ya la hemos alcanzado:

Porque en nuestra vida estamos constantemente viviendo sostenidos por estos engarces de paz de vida, cuando nos saludamos, cuando nos compartimos, en toda la cortesía con la que nos tratamos, con todas las formas de darnos aliento unos a otros. Estamos ya viviendo en ella. La paz no es una cuestión de suma cero: hay un kilo más de violencia y un kilo menos de paz. Eso solo pasa si cogemos solamente la paz negativa. Pero si atendemos a la paz de vida, puede perfectamente haber mucha violencia y a la vez mucha paz de vida⁸⁷.

La paz sólo puede construirse con los que se supone fueron, son o serán nuestros enemigos y esa experiencia es necesariamente transformadora para todas las vidas implicadas.

POR UNA MEMORIA MENOR

Creo que el pensamiento recogido en red por Juan Gutiérrez tiene la capacidad de proponer, sin soberbia, lo que yo entiendo como falla en una exposición que pretende «reconstruir algunas zonas de vida en común» y «definir desde abajo formas posibles para una democracia siempre por venir, en la nunca resuelta tensión que se da entre la ciudadanía y las estructuras violentas del capital y del Estado» (Labrador). Una exposición muy ilustrada en asuntos de muerte y atravesada trágicamente por unos fantasmas que se nos aparecen, no sabemos si para pedirnos venganza, olvido, perdón o perdonar. Una exposición que es necesaria y es ya un hito histórico, pero en algún sentido ignorante o indiferente a la verdadera pasta de la que estamos hechos y la potencia de las hebras de paz viva. Aún con todo, la exposición no parece desnortada al depositar en manos infantiles, menores, la esperanza de otra cosa distinta al horror. Ahí están, esos corros infantiles que pinta coloridamente Castela; las ensoñaciones infantiles de los cuadernillos Freinet; los melismas gráficos y amorosos de la curandera cristiana Josefa Tolrá; la sandalia de Martina Barroso... A través de estos gestos infantiles, menores, populares –siempre insertos, como dice Schérer de la infancia, en una *disyunción conjuntiva* y por lo tanto, nunca ingenuos⁸⁸–, se puede intuir que esa memoria organizada en torno a la paz negativa no es suficiente y que en diversos sentidos hay que darle la vuelta, como en un calcetín (por usar de nuevo una imagen benjaminiana) para dialectizar la paz de forma realista.

87. *Idem*, p. 211.

88. «No hay o esto o lo otro, por lo que elegir el exterior o el interior. Son reversibles. Es necesario tomarlo todo junto. Su disyunción es inclusiva. Otra experiencia filosófica de infancia, otra iluminación contribuirá a mostrárnosla. Es Walter Benjamin quien nos la proporciona en el maravilloso ensamblaje de 'bloques de infancia' que componen *Infancia Berlina*, con el título *Armarios*, con la historia de las zapatillas metidas una dentro de otra. Una parece contener la otra como en un saco, formando una bolsa». Schérer, René: *Pour un nouvel anarchisme*. París, Éditions Cartouche, 2008, p. 23 [Traducción del autor]

Las imágenes infantiles, menores, además de contener en torno a sí la imagen más depurada de la víctima y la ruina, nos reconectan con nuestro sistema empático filogenético, inspirador de cuidados, alimento y protecciones para la supervivencia de la especie, como demuestra el hecho en apariencia obvio de que todos los seres vivos nacen en la infancia y que cualquier niño pueda estar dispuesto a llamar *amigo* al primer desconocido con el que se encuentra en el parque. Pero también nos conecta con la experiencia, la disrupción, la imaginación, la utopía y el deseo. Una infancia como la de esos pobres hermanos frente al tragaluz, todavía capaz de preguntarse por el otro con ingenuidad, es decir con curiosidad e imaginación. O como esos niños que llaman al cristal y huyen corriendo, para obligar a mirar a través de tragaluz, que quizá no nos lleva en ningún caso al encuentro con los fantasmas del pasado, sino con los desconocidos-conocidos del presente cotidiano donde han de construirse las relaciones sociales.

Así que lo importante es, a pesar de todas las hostilidades, esforzarse por tejer hospitalidades. Sobre todo de ese tipo que en ningún caso esperamos, entre individuos que preconcebimos como enemigos y que, sin embargo, se dan la vida. Tejer, como dice la canción popular, *cadencas de amor* a través de esos procesos empáticos, de reciprocidad, sabiendo que la dominación y la sumisión también están encadenadas. La militante represaliada por el franquismo Casilda Rodríguez Bustos nos recuerda, –releyendo a Marcel Mauss– que en árabe hay un concepto que designa el bucle dominación-sumisión: el *hogra* y uno del bucle del cuidado recíproco el *hau*:

El *hogra* se aprende durante la infancia, cuando las relaciones de complicidad y de complacencia de los deseos se truecan por relaciones de autoridad. En ese proceso nuestro psiquismo aprende a someterse. El *bucle del hau* (del cuidado recíproco) se cambia por el *bucle del hogra* (de la dominación y sumisión) que practica el ego. Ambos bucles son excluyentes el uno respecto del otro, y por eso es tan importante que los niños desarrollen las relaciones de complacencia en lugar de las relaciones de autoridad⁸⁹.

Quizá deba decirse, después de leer a Gutiérrez, que esos bucles no son excluyentes, sino que dentro de uno puede forjarse el otro, pese a que la dominación asfixia la empatía y favorece el desarrollo de la indiferencia ante los deseos o el sufrimiento de los otros. La cuestión es cuánta empatía podemos dedicarnos y se nos puede dedicar en el contexto de unos conflictos violentos y políticos. Podríamos observarlos no de un modo «más maduro»⁹⁰, como afirma hacer una exposición que se relaciona con las vidas del pasado como si fueran fantasmas, sino, por muy importante que sea para una sociedad conversar y escuchar a sus muertos, de manera mucho más infantil. Es decir, acercándonos a ese pasado y a esas vidas de un modo en que lo que somos se encuentre siempre *en estado juego*⁹¹.

89. Rodríguez, Casilda: «El metabolismo del psiquismo y la sociabilidad humana», Alberca, 2017, s. p.

90. Labrador, Germán: *op. cit.*

91. Durante el periodo de revisión y edición de este artículo algunos de los conflictos políticos que se abordan en el texto han experimentado una grave escalada. Desde octubre del año pasado, el Estado sionista es responsable del exterminio de más de 33.500 palestinos, entre ellos 17.000 niños y más de 75.000 heridos, en respuesta a un ataque del grupo Hamás. En este tiempo, judíos de todo el mundo han protestado y actuado en contra de esta masacre solidarizándose con las víctimas de un Estado que sienten no les representa, tratando de sostener el tejido

REFERENCIAS

- Alba Rico, Santiago: *España*. Madrid, Lengua de Trapo, 2021.
- Azaña, Manuel: «Paz, Piedad y Perdón». *70 aniversario de la Guerra Civil Española (1936-2006)*. Diputación Provincial de Zaragoza, 2006.
- Benjamin, Walter: «Para una crítica de la violencia», *Iluminaciones IV*. Madrid, Taurus, 2001.
- Bennett, Jane: *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires, Caja Negra, 2022.
- Bilbao, Galo; Sáez de la Fuente, Izaskun: *Por una (contra)cultura de la reconciliación*. Cuaderns de Cristianisme i Justícia, 217. Barcelona, Ediciones Rondas, Enero 2020.
- Broz, Svetlana: *Buena gente en tiempos del mal: participantes y testigos*. Madrid, Kailas, 2006.
- Buero Vallejo, Antonio. *El concierto de San Ovidio / El tragaluz*. Madrid, Castalia, 1971.
- Curle, Adam: *El campo y los dilemas de los estudios por la paz*. Donostia, Gernika Gogoratuz, 1994.
- Delgado, Manuel: *Ciudadanismo. La reforma ética y estética del capitalismo*. Madrid, Catarata, 2016.
- Didi-Huberman, George: *La supervivencia de las luciérnagas*. Madrid, Abada, 2012.
- Doménech, Ricardo: «'El tragaluz', una tragedia de nuestro tiempo». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 217 (enero 1968), pp. 124-136.
- Fernández Polanco, Aurora: «Sombras y luciérnagas en el tragaluz democrático». *Ctxt.es*, 23/05/2023 [en línea] <https://ctxt.es/es/20230501/Firmas/43014/Aurora-Fernandez-Polanco-cantar-patras-german-labrador-exposicion.htm> [consultado: 2 septiembre 2023]
- Ferrándiz, Francisco: «Exhumar la derrota: fosas comunes de la Guerra Civil en la España del siglo XXI», *Endoxa: Series Filosóficas*, 44 (2019), pp. 17-46.
- Galtung, Johan: *Paz por medios pacíficos: paz y conflicto, desarrollo y civilización*. Bilbao, Bakeaz-Gernika Gogoratuz, 2003.
- Gutiérrez, Juan: *La paz viva. Rutas y derroteros. 1985-2022*. Madrid, Postmetrópolis, 2023.
- Labrador, Germán: *El tragaluz democrático. Políticas de vida y muerte en el estado español (1868-1976)*. *Hoja de sala*. Presidencia del Gobierno, Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática, Acción Cultural Española, Madrid, 2023. [en

de la paz viva, mostrando su solidaridad con quienes el Estado presenta como enemigos a aniquilar. En el panorama internacional global, las guerras que se nos anuncian y la escalada militar y armamentística de los conflictos, que siguen siendo económicos de fondo, vuelven necesaria una reflexión social en torno a la paz y la guerra distinta a la que manejan los Estados, que suelen ser quienes imposibilitan la primera y quienes lanzan a los pueblos a la segunda. En el ámbito nacional, las disputas en relación a las víctimas de la Guerra de España se han intensificado por la suspensión en distintas comunidades gobernadas por la derecha y la ultraderecha de las leyes de memoria democrática aprobadas por gobiernos socialistas, que han sustituido por unas supuestas leyes de la concordia que, lejos de acercarse a ella, en verdad nos alejan de un proyecto de reconciliación real, por su desprecio por las víctimas de la dictadura franquista. En esta disputa, el Presidente del Gobierno Pedro Sánchez realizó recientemente una visita oficial de Estado al Valle de Cuelgamuros para conocer de primera mano los trabajos que los forenses están realizando para la identificación de las víctimas enterradas forzosamente en ese memorial, tan desmemoriado en el fondo. La polémica visita, mediatizada por Presidencia del Gobierno, que se encuentra en plena campaña electoral en distintas comunidades y en Europa, recibió las críticas de la derecha y la ultraderecha, pero también por parte de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica. El punto en el que nos encontramos, hoy como ayer, es el descrito por Walter Benjamin en su Tesis VI. La historia, reducida a ser instrumento de la clase dominante (sea del signo que sea) es el verdadero peligro, por eso «ni siquiera los muertos estarán seguros si el enemigo vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer».

- línea] <https://www.accioncultural.es/media/2023/Doc/folletoEltragaluzdemocraticob.pdf> [consultado: 2 septiembre 2023].
- Lederach, John Paul: *La imaginación moral. El arte y el alma de la construcción de la paz*. Oxford, Oxford University Press, 2005.
- Martín, Pilar: «'El tragaluz democrático', un desafío artístico a la historia de España», *La Vanguardia* (Agencias), 15/04/2023 [en línea] <https://www.lavanguardia.com/vida/20230415/8896962/tragaluz-democratico-desafio-artistico-historia-espana.html> [consultado: 2 septiembre 2023].
- Martínez, Guillem: «¿Qué ha pasado?», *Ctxt.es*, 18/09/2019 [en línea] <https://ctxt.es/es/20190918/Politica/28406/Desinvis%C3%A9ndose-encima-Guillem-Martinez-investidura-Pedro-Sanchez-PSOE-Unidas-Podemos.htm> [consultado: 2 septiembre 2023].
- Muñoz, Berta: *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.
- Nietzsche, Friedrich: *Fragmentos póstumos sobre política*. Madrid, Trotta, 2004.
- Pérez-Barreiro, Gabriel: «'La tercera orilla del río': curaduría, mediación y pedagogía», en VV.AA.: *Comisariado ¿pedagógico? Exploraciones transformadoras de la práctica curatorial*. Generalitat Valenciana-Catarata, 2021, 22-36.
- Piedras, Pedro: *La siega del olvido. Memoria y presencia de la represión*. Madrid, Siglo XXI, 2012.
- Ramírez, Pedro. J.: «Mater horrorosa», *El Español*, 7/05/2023. [en línea] https://www.lespanol.com/opinion/carta-del-director/20230507/mater-horrorosa/761873806_20.html [consultado: 2 septiembre 2023]
- Rodrigáñez, Casilda: «El metabolismo del psiquismo y la sociabilidad humana», Alberca, 2017 [en línea] <https://sites.google.com/site/casildarodriganez/el-metabolismo-del-psiquismo-2017> [consultado: 2 septiembre 2023].
- Rodrigo, Javier: *Cruzada, paz, memoria*. Granada, Comares, 2013.
- Sánchez-Mateos Paniagua, Rafael: «Primeiros apontamentos para unha 'arte-fandiña'. Sobre memoria colectiva, arte popular e subalternidade no Estado español», *GRIAL*, 57 (2022), pp. 54-63..
- Schérer, René: *Pour un nouvel anarchisme*. París, Éditions Cartouche, 2008.
- VV. AA.: *Red ciudadana tras el 11M. Cuando el dolor no impide pensar y actuar*. Madrid, Acuarela, 2008.

ÉLITES PERIFÉRICAS EN EL TARDOGÓTICO CASTELLANO: FÁBRICA, PROMOTORES Y ARQUITECTOS EN SAN COSME Y SAN DAMIÁN DE COVARRUBIAS

PERIPHERAL ELITES IN THE CASTILIAN LATE GOTHIC: BUILDING, PROMOTERS AND ARCHITECTS IN SAN COSME AND SAN DAMIÁN DE COVARRUBIAS

María Teresa López de Guereño Sanz¹

Recibido: 01/08/2023 · Aceptado: 27/01/2024

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.12.2024.38093>

Resumen

El estudio de la fábrica de San Cosme y San Damián de Covarrubias demuestra la dificultad que durante el tardogótico castellano tuvieron algunas instituciones religiosas para renovar sus edificios. A partir de la documentación conservada y el análisis artístico, este trabajo examina la actuación de promotores, sus intereses, el trabajo de los canteros encargados de las obras, los problemas de financiación a los que hubo que hacer frente y, en definitiva, el complejo proceso constructivo de la iglesia en el siglo XV. El conocimiento detallado de estas circunstancias nos permite establecer criterios de emulación con respecto de obras de referencia en la época y comportamientos comunes a otros centros artísticos coetáneos para proponer, como objetivo final, una reflexión sobre el concepto de élite periférica aplicado a todas las facetas de la creación artística de la época: fábricas, promotores y canteros.

Palabras clave

Élites periféricas; Covarrubias; promotores; canteros; Juan Sánchez de Carranza; Fernando Díaz; arquitectura tardogótica

Abstract

The study of the San Cosme and San Damián de Covarrubias church demonstrates the difficulty that some Castilian religious institutions had to renovate their buildings during the Late Gothic period. Based on the preserved written sources and the architectural analysis of the church, this paper examines the actions of promoters, their interests, the labor of the stonemasons in charge of the works,

1. Universidad Autónoma de Madrid. C. e.: maite.lopezdeguerenno@uam.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6305-0193>

the financing problems and, ultimately, the complex process of construction of the church in the 15th century. A detailed knowledge of these circumstances allows us to establish criteria for emulation in relation to other works of the period and common behaviors with other contemporary artistic centers to propose, as a final objective, a reflection on the concept of «peripheral elite» applied to all facets of artistic creation of the time: buildings, promoters and stonemasons.

Keyword

Peripheral elites; Covarrubias; promoters; stonemason; Juan Sánchez de Carranza; Fernando Díaz; late gothic architecture

.....

EN LA VILLA DE COVARRUBIAS, a orillas del río Arlanza, se levanta la excolegiata de San Cosme y San Damián². Con tres ábsides de testero recto, tres naves, capillas abiertas en el lado meridional y una rotunda torre a los pies, su iglesia responde a los criterios arquitectónicos del tardogótico castellano³ (FIGURA 1). Su construcción es fruto del impulso del cabildo de Covarrubias, pero también de los deseos de poseer un enterramiento privilegiado de algunos miembros de la familia Cuevas/Covarrubias, quienes la utilizaron como panteón de la misma manera que, a finales de la Edad Media, otros grandes linajes de la oligarquía burgalesa hicieron de parroquias de su ciudad⁴ (FIGURA 2).



FIGURA 1. SAN COSME Y SAN DAMIÁN DE COVARRUBIAS. VISTA HACIA LA CABECERA. Fotografía de la autora

2. Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Construir la memoria de las élites periféricas en la Corona de Castilla y el reino de Navarra. Siglos X-XV MINORES* (ref. PID2022-138387NB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación.

3. Martín Martínez de Simón, Elena: *Arquitectura religiosa tardogótica en la provincia de Burgos (1440-1511)*, (tesis doctoral inédita), Universidad de Burgos, 2013; Payo, René Jesús; Matesanz, José: *La edad de oro de la Caput Castellae. Arte y sociedad en Burgos. 1450-1600*. Burgos, Dossoles, 2015. Un reciente estado de la cuestión sobre la iglesia de Covarrubias con nuevas líneas de investigación en López de Guereño Sanz, María Teresa: «Ámbitos funerarios y sepulcros de la colegiata de Covarrubias (Burgos) en la Edad Media. Nuevas perspectivas de estudio», en Fermín Miranda García y María Teresa López de Guereño Sanz (eds.): *La muerte de los príncipes en la Edad Media. Balance y perspectivas historiográficas*. Madrid, Ediciones Collection de la Casa de Velázquez, 2020, pp. 197-216.

4. Caunedo del Potro, Betsabé: *Mercaderes castellanos en el Golfo de Vizcaya (1475-1492)*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1983, pp. 164-167; Ibáñez Pérez, Alberto: «El mecenazgo de los mercaderes burgaleses», en *Actas del V Centenario del Consulado de Burgos (1494-1994)*. Burgos, Excma. Diputación Provincial de Burgos, 1994, pp. 291-311; Payo, René Jesús; Matesanz, José: *op. cit.*, pp. 187-306.

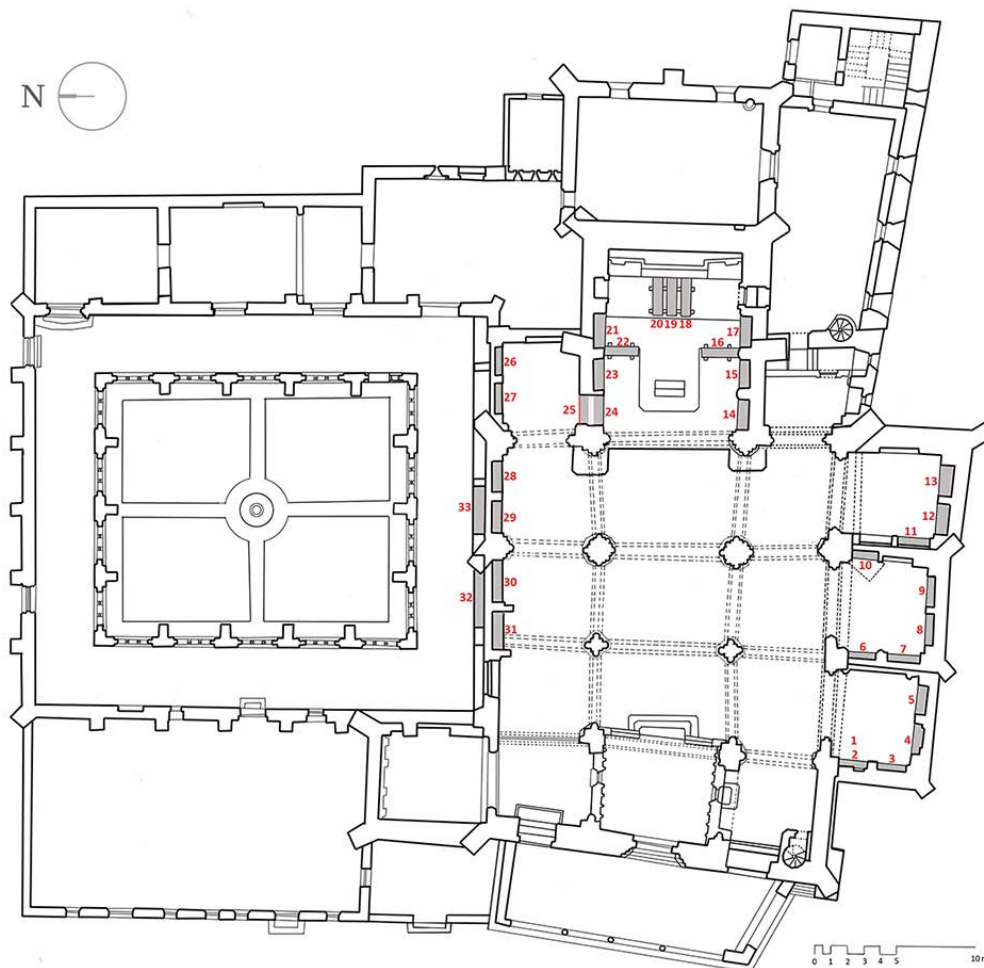


FIGURA 2. PLANTA Y SEPULCROS DE LA IGLESIA DE SAN COSME Y SAN DAMIÁN DE COVARRUBIAS. Plano de la autora

Cumpliendo con la necesidad de dar servicio a los usos litúrgicos del cabildo colegial y al mismo tiempo como lugar de sepultura de los Covarrubias, el templo inicia en el siglo XV un proceso de renovación de la maltrecha fábrica existente hasta entonces. El análisis documental de las circunstancias que rodean estos cambios constructivos permite reflexionar sobre el concepto de «élite periférica» —y el de visibilización de su memoria— y aplicarlo tanto a sus promotores (el abad de Covarrubias, su cabildo y la familia Cuevas/Covarrubias) como a los artistas que en ella trabajaron (Juan Sánchez de Carranza y Fernando Díaz). Cada uno de ellos fue protagonista «menor» o secundario —aunque no menos atractivo— en el panorama artístico de la época donde promotores como el obispo de Burgos o canónigos de su catedral, familias nobles como los Velasco o burguesas como los Soria, Maluenda o Lerma, y artistas como Juan de Colonia marcaron la pauta a seguir al ser emulados en sus comportamientos por otras élites de menor rango.

LAS DIFICULTADES DE LA REALIDAD CONSTRUCTIVA EN LA PERIFERIA ARTÍSTICA: LA FÁBRICA DE SAN COSME Y SAN DAMIÁN DE COVARRUBIAS EN EL SIGLO XV

Frente a la ausencia de referencias documentales sobre las etapas anteriores, se han conservado interesantes datos de su fábrica en la Baja Edad Media. La primera intervención de la que tenemos constancia se produce a principios del siglo XIV. El 12 de mayo de 1304 el abad Gonzalo Pérez —capellán de la reina María de Molina y empleado de la Chancillería— y el cabildo de Covarrubias, junto con los clérigos de Santo Tomás y el concejo de la villa, arriendan unas viñas a las cofradías de Santa Catalina y Santa Eulalia por 15.000 maravedíes. De estos, 6.000 debían ser entregados al contado «para comenzar a labrar en la obra de la iglesia de Sant Cosme e de Sant Damián»; los restantes lo serían cuando las obras lo requiriesen⁵. Aunque desconocemos el alcance de esta actuación, es muy probable que signifique el inicio de la primera gran campaña constructiva desde la desaparecida fábrica románica⁶.

No existen más datos constructivos hasta finales de siglo cuando se documentan serios problemas en la abadía. En 1395 es nombrado abad de Covarrubias Juan González de Valladolid, capellán real y canónigo de León y de Burgos. En ese momento la iglesia se encuentra en muy mal estado: «... notorio es que quando el rey don Enrique [...] me fizo merced de la dicha abbadía, yo la falle destruyda y disipada...; e otrosy fize en los palacios muchas cosas que estaban de fazer, e fize en ellos una bodega de nuevo, que nunca ay oyo bodega nin cuba»⁷. El empeño del abad se concentra en la restauración de su residencia y de la torre abacial: «todo esto me costó mil florines de oro e setecientos reales de plata»⁸. Confirma esta complicada situación la indulgencia concedida por Benedicto XIII el 24 de agosto de 1403 a cuantos colaboren a su reparación de la iglesia⁹.

A pesar de lo descrito, durante todo este tiempo el cabildo sigue cumpliendo con sus obligaciones culturales y funerarias. Así, el 27 de septiembre de 1400 Juan de Ortega, canónigo de Covarrubias, otorga testamento y establece ser enterrado en el interior de la iglesia «do los señores del cabillo tovieren por bien»¹⁰. También se reciben ayudas para mantenimiento del templo. Es el caso de la manda testamentaria de Juan Martínez Carnicero, vecino de Covarrubias, quien el 4 de noviembre de

5. Archivo de la Colegiata de Covarrubias (ACC), Legajo V, 4; Serrano, Luciano: *Cartulario del Infantado de Covarrubias. Fuentes para la Historia de Castilla*. Silos, G. del Amo, 1907, vol. II, p. 150. Como abad de Covarrubias entre 1301 y 1315 ordenó amurallar la villa y reforzar su defensa contra los bandoleros; para ello permitió la enajenación de heredades pertenecientes a obras pías establecidas en la colegiata (*Idem*, pp. LXXII y CVIII).

6. Para los descontextualizados restos románicos que se han conservado, véase López de Guereño Sanz, María Teresa: *Ámbitos...*, p. 201.

7. «Memorial que Juan González dirigió al cabildo de capellanes de Juan II para que defendieran ante el rey las exenciones y franquicias de la abadía contra el obispo Pablo de Santa María», cit. Serrano, Luciano: *Cartulario...*, p. LXXVII.

8. *Idem*, p. LXXVII. Sin duda, se trata de la misma torre citada en el *Libro de Hacienda del cabildo* (1428-1598) (ACC, sin foliar) y derribada en 1474, de la que más adelante hablaremos. Esta residencia fue lugar destacado, pues el 5 de julio de 1403 el abad absuelve al prior y a su cabildo de unas censuras y sentencias en Covarrubias en los «palacios do mora el dicho señor abbat» (ACC, Legajo VIII, 4; Serrano, Luciano: *Cartulario...*, p. 280).

9. Martín Martínez de Simón, Elena: *Arquitectura ...*, p. 1223.

10. ACC, Legajo VII, 48, transcrito por Serrano, Luciano: *Cartulario...*, pp. 277-278.

1407 dispone ser enterrado con doña Inés, su suegra, en la iglesia colegial a cuya fábrica dona 100 maravedíes¹¹; o la muy significativa donación del obispo Pablo de Santa María, fechada en 11 de junio de 1423. Está recogida en la sentencia según la cual los clérigos de Santo Tomás de Covarrubias debían hacer procesión pública con el cabildo los días obligados, comenzándola y acabándola en la iglesia colegial sin que se apartaran de ella hasta finalizarla, so pena de 50 florines de oro, «la mitad para la obra de la yglesia de Burgos e la otra mitad para la obra de la dicha yglesia de Sant Cosmes»¹².

«POR QUANTO ESTA DICHA YGLESIA DE SANT GOSMES E DAMIÁN ESTABA MAL REPARADA PRINÇIPALMENTE QUE ERA NECESARIO DE SE FAZER UN CRUCERO EN ELLA». EL PROYECTO INACABADO DE JUAN SÁNCHEZ DE CARRANZA EN 1454

Tras doce intensos años en el cargo, en 1450 fallece el abad García Alonso de Covarrubias siendo sepultado en el lado del Evangelio del presbiterio¹³. Es muy probable que, por lo expuesto a continuación, poco después surgieran los problemas de financiación y la obra de la capilla mayor del templo quedara interrumpida¹⁴. Esta circunstancia explicaría la razón por la que, el 24 de mayo de 1454, el cabildo se ve obligado a vender la propiedad de Talamanquilla al concejo de Espinosa de Cervera con objeto de reparar el templo y hacer su crucero. Es importante señalar que Luciano Serrano consignó correctamente el año de esta venta en la relación de documentos de su cartulario¹⁵, pero en su estudio introductorio la estableció en 1444, lo que ha inducido a error a gran parte de los especialistas que han trabajado sobre

11. ACC, Legajo VIII, 29; Serrano, Luciano: *Cartulario...*, p. 309.

12. Seguía siendo abad Juan González de Valladolid; entre otros, fue testigo de esta sentencia Gonzalo Rodríguez de Maluenda, vecino de Burgos, regidor de la ciudad con posesiones en Covarrubias sobrino del obispo Pablo de Santamaría y su testamentario junto con el abad García Alonso de Covarrubias (ACC, Legajo VIII, 30; Serrano, Luciano: *Cartulario...*, p. 310; Andrés Ordax, Salvador: «Covarrubias: Colegiata de San Cosme y San Damián», en Andrés Ordax, Salvador (coord.): *La España Gótica. Castilla y León/1. Burgos, Palencia, Valladolid, Soria, Segovia y Ávila*. Madrid, Ediciones Encuentro, 1989, p. 185).

13. Es uno de los grandes personajes de la abadía, en el que se unen la pertenencia al linaje Covarrubias y la dignidad eclesiástica. Según la tradición bautizó al judío Simeón Leví, futuro Pablo de Santa María quien, al llegar a obispo le nombró mayordomo y familiar suyo. Fue también capellán de Juan II, sacristán y tesorero de la catedral burgalesa (Serrano, Luciano: *Cartulario...*, docs. CCLII, CCLVI, CCLXX y CCLXXVI y pp. LXXXIII, 288, 292, 309 y 313). Para el análisis de su magnífico sepulcro, López de Guereño Sanz, María Teresa: «Exaltación del linaje, relaciones artísticas y modelos de comparación a fines de la Edad Media: los sepulcros de los Cuevas/Covarrubias en el presbiterio de la excolegiata de Covarrubias», en López de Guereño Sanz, M^a Teresa; Miranda García, Fermín; Cabrera Sánchez, Margarita (eds.): *Migravit a seculo. Muerte y poder de príncipes en la Europa medieval. Perspectivas comparadas*. Madrid, Sílex, 2021, pp. 580-588.

14. Para Menéndez González estaría ya construida entre los años veinte y treinta. Menéndez González, Nicolás: *Juan de Colonia y la construcción empírica. Saberes de las formas y del hacer en el preludio de la era del tratado arquitectónico*. Burgos, Fundación VIII Centenario de la Catedral de Burgos, 2021, pp. 154-155.

15. ACC, Legajo IX, 18, copia incluida en el pleito entablado por el cabildo de Covarrubias contra el concejo de Espinosa en 1548; la venta fue confirmada por Fernando González de Aranda, en Covarrubias a 23 de febrero de 1455 (Serrano, Luciano: *Cartulario...*, p. 335, doc. CCXCIX).

el edificio¹⁶. En todo caso, el documento —toda una declaración de intenciones— es doblemente valioso pues, además, incorpora la firma como testigo de Juan Sánchez de Carranza, vecino de la villa y «cantero maestro del dicho crucero»¹⁷ (FIGURA 3).



FIGURA 3. «CANTERO MAESTRO DEL DICHO CRUCERO JUAN SÁNCHEZ DE CARRANZA», DOCUMENTO DE VENTA DE TALAMANQUILLA AL CONCEJO DE ESPINOSA DE CERVERA, ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERÍA DE VALLADOLID, PERGAMINOS, CAJA 80, 1, S/F.

El cabildo, con Pedro Fernández de Solarana como prior y Diego Sánchez de Salinas como Chantre, se reúne en la capilla de San Blas —«nuestro capítulo»¹⁸— con el fin de corregir la falta de recursos para reparar la iglesia que «estaba mal reparada

16. Serrano, Luciano: *Cartulario...*, p. CXXIV. Le siguen López Mata, Teófilo: *La provincia de Burgos en la geografía y en la historia*. Burgos, Excma. Diputación Provincial de Burgos, 1963, p. 307; Andrés Ordax, Salvador: *op. cit.*, pp. 185-186; Ibáñez, Alberto; Payo, René: *Del Gótico al Renacimiento. Artistas burgaleses, 1450-1600*. Burgos, Caja Círculo, 2008, p. 49; Martín Martínez de Simón, Elena: «Las reformas del siglo XV en la iglesia del monasterio de San Salvador de Oña. Estado de la cuestión», en Sánchez Domingo, Rafael: *Oña. un milenio. Actas del Congreso Internacional sobre el monasterio de Oña (1011-2011)*. Burgos, Fundación Milenario San Salvador de Oña, 2012, p. 641; Martín Martínez de Simón, Elena: *Arquitectura...*, p. 1223; Labrador Juarros, Román Fernando: *Covarrubias como la corte del Valle del Arlanza. Desarrollo, consolidación y pervivencia, siglos XIV-XXI*. (tesis doctoral inédita), Universidad de Burgos, 2015, vol. I, p. 465. Recogen correctamente la fecha de 1454: Barrio Loza, José A.; Moya Valgañón, José Gabriel: «Los canteros vizcaínos (1500-1800). Diccionario biográfico (II parte)», *Kobie*, 11 (1981), p. 256 y Menéndez González, Nicolás: *Juan de Colonia...*, p. 121, nota 358.

17. Citado también en el mismo documento como Juan de Carranza. Para este trabajo he utilizado la copia, con fecha de 23 de febrero de 1455, que se conserva en el Archivo Real de la Chancillería de Valladolid (ARCHV), Pergaminos, Caja 80, 1. Quiero dar las gracias a la Dra. Encarnación Martín López por su inestimable ayuda en la revisión de su transcripción. Los extractos documentales recogidos en este capítulo han sido tomados de este documento. Una carta ejecutoria (diciembre de 1552) del pleito litigado por la colegiata con el concejo de Espinosa de Cervera sobre la posesión del término de Talamanquilla (ARCHV, Registro de Ejecutorias, Caja 770, 67) incluye los traslados de las cuatro escrituras aportadas. Para el mismo nos interesa ahora el primero que se corresponde con el de la escritura que estamos analizando y que recoge dos datos extrañamente coincidentes: la fecha de la venta, realizada en 24 de mayo —aunque ahora de nuevo 1444— y el nombre de Juan Rodríguez de Hontoria, que ahora figura como «cantero del dicho crucero». ¿Hasta qué punto podemos dar validez a esta información, que supondría la existencia de un segundo cantero para el crucero de la iglesia de Covarrubias? Dado que estos datos únicamente aparecen en esta ejecutoria, señalada la coincidencia en día y mes con la escritura firmada de 1454 y que Rodríguez de Hontoria es uno de los testigos que firma la venta en 1454 junto con el maestro Juan Sánchez de Carranza, lo más probable es que se trate de un error o despiste del escribano a la hora de transcribir el documento. Agradezco a Francisco José Manzana el dato de su existencia.

18. Ya con esta advocación desde, al menos, 1407 en tiempos del abad Juan González de Valladolid (ACC, Legajo VIII, 7; Serrano, Luciano: *Cartulario...*, p. 283).

principalmente que era necesario dese fazer un crucero en ella». Dado que la mesa capitular no disponía de rentas, ni de la elevada cantidad de dinero necesaria para acometer la reforma, todos juntos capitularmente deciden vender el lugar de Talamanguilla, en la diócesis de Osma, al concejo de Espinosa de Cervera por 37.000 mrs. Parece una solución de emergencia pues «si oviesen de vender otra posesión o posesiones para fazer el dicho cruçero que sería más dapno de su mesa capitular. E sy lo dejasen de fazer que la dicha yglesia non se repararía ni el cruçero se faria e en reparar la dicha yglesia e fazer el dicho cruçero era gran servicio de Dios e la dicha yglesia estaría muy onrrada». Como en este momento no se encontraba en Covarrubias el abad Alfonso Sánchez de Ávila, el cabildo se ve obligado a solicitar licencia para otorgar el contrato.

¿Qué sabemos del cantero Juan Sánchez de Carranza? Con toda probabilidad provenía del valle vizcaíno homónimo, de gran tradición en el oficio de la construcción¹⁹. Para Menéndez González, fue un contratista de obra mediocre, encargado entre los años 1446 y 1447 de la reparación de algunas infraestructuras de la ciudad de Burgos²⁰. En este último año, como cantero de la ciudad, aparece encargado de la obra y reparo del puente de San Pablo de Burgos²¹; y el 13 de junio del año siguiente firma, junto con el cantero Fernando Gómez, también entonces vecino de Burgos como él, el contrato para la construcción de una capilla en la iglesia del hospital de San Lucas de Burgos, hoy desaparecida. Por esta obra cobrarían 33.500 mrs., pago similar al que se acordó para Covarrubias²².

¿Cómo pudo llegar Sánchez de Carranza a Covarrubias? De nuevo, comprobamos la importancia de la articulación de redes en la promoción artística, pues uno de los impulsores de la citada capilla del hospital fue Fernando González de Aranda, entonces abad de Cervatos. Bachiller en leyes, tesorero de la catedral de Burgos y capellán del rey, quien ocuparía el cargo de abad de Covarrubias entre 1455 y 1465. Es muy probable que González de Aranda, conocedor del oficio de Sánchez de Carranza, le reclamara para trabajar en Covarrubias y que con ello se asentara en la villa, pues recordemos que firma la escritura de venta como vecino. La confirmación de la venta de Talamanguilla en febrero de 1455 sería, por tanto, una de las primeras decisiones tomadas por el recién nombrado abad²³.

¿Cuál era el estado material del templo en este momento? Para entonces, es evidente que la iglesia ya tenía construido el presbiterio en el que se custodiaban algunos de los sepulcros de los Covarrubias, pero ¿se habían volteado ya las bóvedas de sus dos tramos? El tipo de bóveda que cubre este ámbito —crucearía con nervio de ligazón central— tiene diseño y perfil de nervios idénticos a los de las bóvedas de transepto y cuerpo de naves, realizadas en la siguiente campaña como veremos más adelante (FIGURA 4). Por lo tanto, y a pesar de tratarse de un espacio funerario

19. Barrio Loza, José A.: Moya Valgañón, José Gabriel: *op. cit.*, p. 256.

20. Archivo Municipal de Burgos (AMB), LA-11, f. 158v; Menéndez González, Nicolás: *Juan de Colonia...*, p. 121.

21. López Mata, Teófilo: *op. cit.*, p. 307; Labrador Juarros, Román Fernando: *op. cit.*, vol. I, p. 465.

22. Archivo Histórico Catedral de Burgos (AHCB), Registro 13, f. 18v; Menéndez González, Nicolás: *Juan de Colonia...*, p. 121.

23. También durante su gobierno (1458) se aprobarán los estatutos del cabildo colegial; fue enterrado en el monasterio de San Pablo de Burgos (Serrano, Luciano: *Cartulario...*, pp. CVIII y 337-338 y 403).

privilegiado, creemos que pudo quedar cubierto con madera de manera provisional hasta su abovedamiento definitivo²⁴. Además, también es probable que aún no se hubieran construido los ábsides laterales y que, por tanto, ahora la iglesia tuviera un único ábside. La lectura de paramentos de la cabecera, el diseño y diferentes dimensiones de las bóvedas de estos ábsides secundarios y, por último, las referencias documentales conservadas parecen indicar que estas capillas laterales se cerraron en una fecha posterior, aunque muy próxima, a la construcción del presbiterio.



FIGURA 4. IGLESIA DE SAN COSME Y SAN DAMIÁN DE COVARRUBIAS, VISTA HACIA EL CUERPO DE LAS NAVES. Fotografía de la autora

De esta manera, a lo largo de la segunda mitad de siglo, el transepto y el cuerpo de naves aún debían encontrarse en pleno proceso de edificación, incluyendo, además los ábsides laterales y las capillas abiertas en la nave meridional. Poco antes de 1459 se levanta el ábside septentrional —la capilla de la Pasión— pues, según consta en el sepulcro de Pedro de Covarrubias ubicado en su lado norte, fue él quien «mandó fazer esta capilla i se hizo de su asienda»²⁵ (FIGURA 5). En 1469 también estaba construida, en el segundo tramo de la nave sur, la de San Pedro y

24. Es importante recordar que en 1450 había fallecido el abad García Alonso de Covarrubias (véase nota 12) y que aún en 1479 lo hace Alonso de Cuevas, cuyo sepulcro se construye junto al del abad (López de Guereño Sanz, María Teresa: *Exaltación...*, pp. 569-607).

25. Las claves de la bóveda de la capilla muestran la flor de lis de los Covarrubias.



FIGURA 5. SEPULCRO DE PEDRO DE COVARRUBIAS, CAPILLA DE LA PASIÓN, 1459, IGLESIA DE SAN COSME Y SAN DAMIÁN DE COVARRUBIAS. Fotografía de la autora

San Pablo, financiada por Francisco Martínez²⁶. Junto a su valor para establecer el proceso constructivo, estos datos muestran que el coste de la construcción de las capillas del templo, con clara función funeraria, era asumido de manera particular por miembros de la familia Covarrubias, igual que hacían otros importantes linajes en la catedral de Burgos y en las principales parroquias de la ciudad.

De lo expuesto más arriba podría deducirse que las obras marchaban a buen ritmo, pero la alusión desde mediados de siglo a problemas de financiación nos lleva a plantear qué se ejecutó en la intervención de 1454. Las posteriores —e insistentes— referencias documentales parecen indicar que el cobro de la venta que garantizaba los ingresos para costear la obra no se materializó, lo que tuvo consecuencias negativas para la fábrica. La intención del proyecto de 1454 de Juan Sánchez de Carranza era levantar el «crucero» del templo, entendido aquí como transepto, y probablemente proseguir después la construcción del cuerpo de naves. Pero la falta de homogeneidad constructiva en esta zona del templo visible en los diferentes perfiles de arcos y nervios, nos permite proponer que la obra quedó inacabada. El trabajo de Sánchez de Carranza debe centrarse en el volteo de los arcos torales norte, sur y oeste del crucero, junto con los arcos de embocadura de las naves hacia el transepto, las primeras dovelas (en su lado oriental) de los formeros del primer tramo de la nave central y todos los fajones de la meridional. Todos ellos, incluyendo los cimacios de los capiteles, tienen un perfil recto y achaflanado, a diferencia del resto de arcos del templo, con perfiles más moldurados, que se realizarían en la siguiente etapa.

Veinte años después, el 15 de mayo de 1474, la iglesia y su capilla mayor siguen en mal estado, «muy mal reparada y la dicha abadía muy fatigada» y su abad Diego Fernández de Castro se ve obligado a solicitar el apoyo real. Así, Enrique IV concede las tercias reales de varios pueblos de su jurisdicción eclesiástica para «ayuda de reparo de la dicha yglesia de Cuebas Rubias, e para guarda e reparo de la casa e torre de la dicha abadía, que está dentro de los muros de la dicha villa de Cuebas Rubias»²⁷.

Lamentablemente, este impulso regio no mejora la delicada situación económica pues el cabildo se ve en la obligación de recordar en varias ocasiones la venta de Talamanquilla, sin duda con el fin de reclamar lo que falta del pago. Así ocurre el 2 de febrero de 1478, con la firma de una nueva carta de compromiso entre el prior Gonzalo García²⁸, su cabildo y el concejo de Espinosa de Cervera sobre el mismo

26. Junto con Luis el Rico, Pedro Martínez fue heredero de su primo, el abad Diego Fernández de Castro, con el que mantenía una estrecha relación. En su testamento, redactado en 1492, dispone ser enterrado «en la capilla de San Pedro 'que hizo su señor padre en la iglesia colegial' de Covarrubias en el arco postrimero» (AHCB, vol. 24, ff. 122r-132r; Serrano, Luciano: *Cartulario...*, doc. CCCXXIX, pp. 370-371). Es probable que en su tiempo se cerrara la bóveda, colocando su heráldica en las claves (Muñoz Párraga, María del Carmen: «La Capilla San Pedro y San Pablo de la Colegiata de Covarrubias (Burgos): indumentaria e iconografía en un ámbito funerario», *Boletín de la Asociación de Amigos de la Arqueología*, 48 (2014-2015), pp. 255-274).

27. ACC, Legajo X, 4; Serrano, Luciano: *Cartulario...*, pp. 343-347. Este privilegio fue confirmado, a petición del propio abad, «nuestro capellán e del nuestro consejo», por los Reyes Católicos en Toro el 3 de octubre de 1476 (AHCB, vol. 69, 1ª parte, ff. 219-224; Serrano, Luciano: *Cartulario...*, pp. 348-349, doc. CCCXI; García Rámila, Ismael: «Forjadores gloriosos de Castilla: Lerma y sus pueblos», *Boletín de la Institución Fernán González*, 169 (1967), p. 651).

28. Enterrado en el lado sur de la capilla de la Pasión; en el frente de su sepulcro se lee: «Aquí yase el horado prior Gº Gª cuya anima Dios perdone. Amen». Falleció después de 1483 pues entonces pronunció aún como prior una sentencia sobre el pago de diezmos (Serrano, Luciano: *Cartulario...*, pp. 342-343).

lugar y también con un nuevo acuerdo el 15 de septiembre del mismo año²⁹. Una vez más, de estos documentos parece deducirse que el cabildo no llegó a cobrar el dinero estipulado en la venta de 1454 y que entonces no se habría realizado la totalidad de la obra del crucero. Pasados veinticuatro años desde el contrato de venta, fue necesario buscar otra forma de financiación para cerrar el templo y esta vez con otro equipo de canteros. Juan Sánchez de Carranza no vuelve a aparecer en la documentación de Covarrubias³⁰.

PROMOCIÓN, NUEVAS SOLUCIONES DE FINANCIACIÓN Y RENOVACIÓN DE CANTEROS: EL DEFINITIVO IMPULSO CONSTRUCTIVO EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XV

ANTIGUOS PROMOTORES Y NUEVOS NOMBRES: ABAD, CABILDO Y MERCADERES BURGALESES

Diego Fernández de Castro fue abad de Covarrubias entre 1466 y 1486. Era un hombre culto, doctor en decretos, capellán del rey, tesorero de la catedral de Palencia, abad de Foncea y Covarrubias³¹. Su linaje emparentó con los Cuevas/Covarrubias pues en el presbiterio de la colegiata está enterrada doña Mayor de Castro, esposa de Alonso García de Covarrubias, padres de Gonzalo Díaz de Covarrubias y abuela de Alonso de Cuevas, también enterrados allí³². De hecho, como ha quedado señalado, era primo de Pedro Martínez de Covarrubias. Sin embargo, a pesar de estos vínculos, recibió sepultura en la capilla de los Ricos de San Llorente de Burgos³³.

El abad tuvo especial interés en la renovación arquitectónica de la iglesia de Covarrubias. Haciendo frente a las dificultades económicas, buscó una financiación alternativa que implicaba al cabildo y a importantes miembros vinculados al linaje

29. ARCHV, Pergaminos, Carpeta 159, 9. Ahora figura como chantre Francisco García, identificado con el donante representado en el Tríptico de la Epifanía (Museo de la colegiata), originalmente en la capilla de los Reyes Magos, también enterramiento de los Covarrubias (Hernández Redondo, José Ignacio: «En torno al Maestro de Covarrubias», *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*. Burgos, Institución Fernán González, 2001, pp. 241-242; Ibáñez, Alberto; Payo, René: *op. cit.*, pp. 115-119).

30. Algo similar ocurre con el primer cimborrio de la catedral de Burgos pues en 1471 están documentadas las dificultades económicas de su fábrica para terminar el *cruzero* (Menéndez González, Nicolás: «Los Colonia en la catedral de Burgos. Nuevos datos para la historia del templo en los siglos XV y XVI», en Barriocanal Gómez, José Luis; et. al. *El mundo de las catedrales: pasado, presente y futuro. Congreso Internacional VIII Centenario Catedral de Burgos*. Burgos, Fundación VIII Centenario de la Catedral de Burgos, 2021, p. 58).

31. Tuvo excelentes relaciones con Roma. Nombrado por Paulo II nuncio-colector para la recaudación de la cruzada en 1466, hizo carrera notable en Roma, donde ocupó los cargos de notario y protonotario apostólico, *cubiculario* y escritor pontificio (Serrano, Luciano: *Cartulario...*, p. LXXXIV; Serrano, Luciano: *Los Reyes Católicos y la ciudad de Burgos (desde 1451 a 1492)*. Madrid, CSIC, 1943, p. 282; Nieto Soria, José Manuel: «Enrique IV de Castilla y el pontificado (1454-1474)», *En la España medieval*, 19 (1996), p. 188). De hecho, en varias bulas se alude a él como «decretorum doctoris y scriptoris et familiaris nostri» (ACC, Legajo IX, 20 y AHCB, vol. 69, 1ª parte, f. 133r; Serrano, Luciano: *Cartulario...*, pp. 339 y 349-351).

32. Dos de sus hijos tomaron el apellido de su abuela: Pedro de Castro, obispo de Calahorra entre 1443 y 1454 y oidor del Consejo Real, y Alonso de Castro Covarrubias, arzobispo de Monreale (Sicilia) entre 1449 y 1454 (Serrano, Luciano: *Cartulario...*, p. CXXVII; López de Guereño Sanz, María Teresa: *Exaltación...*).

33. Era tío de Luis el Rico, conocido mercader de la ciudad de Burgos (Serrano, Luciano: *Cartulario...*, docs. CCCXX y CCCXXIX, pp. 358 y 370-371).

Covarrubias. El plan que ahora se presentaba, recogido en el *Libro de Hacienda* del archivo colegial, era una arriesgada solución que apelaba al compromiso colectivo: se buscaba tener financiación constante en los seis años de duración del proyecto, a pagar por tercios del año, al abrir una suscripción que recaudase fondos. La obra comenzaría el 1 de noviembre de 1474 y el total del presupuesto estimado sería de unos 248.200 mrs.³⁴.

La mayor parte del coste de los trabajos recaía en los miembros del cabildo. Resulta muy interesante el reparto de aportaciones de los capitulares, que debieron de hacer un gran esfuerzo al comprometerse a donar 156.200 mrs. en seis años³⁵: el abad Diego Fernández de Castro, 18.000 mrs., al igual que el tesorero; el prior, Gonzalo Martínez Varga, Pedro Martínez canónigo, Gonzalo Martínez Moreno, Juan Martínez de la Peña y Luis del Castillo, 12.000 mrs. cada uno; Álvaro Sánchez, bachiller, 9.000 mrs.; el chantre 8.000 mrs., comprometidos en su testamento; Fernando de Marquina, Pedro Sánchez de Guinea, 6.000 mrs.; Francisco González, Gonzalo Pérez Caro y C^o Rodríguez, 3.000 mrs.; y, finalmente, el bachiller Alfonso Fernández de Madrigal, 1200 mrs. y Francisco, sobrino del tesorero, 600 mrs.

Los vecinos de la villa se comprometían a dar unos 60.000 mrs., mientras que cuatro nombres propios hacían aportaciones particulares: Alonso Díaz de Covarrubias y Gonzalo Ruiz de la Mota ofrecieron 7.000 mrs. cada uno; Francisco de Covarrubias, 6.000 mrs., y Sancho de Burgos, 12.000 mrs.³⁶. El primero alcanzó notoriedad en la vida burgalesa: fue alcalde mayor de la ciudad —de manera intermitente desde 1441 hasta 1485—, entallador de la Casa Real de la Moneda y capitán de los Reyes Católicos en Portugal³⁷. Aunque tanto él como su primogénito, Juan Alonso de la Mota, fueron enterrados en San Llorente de Burgos³⁸, esta implicación en la financiación de la construcción de la iglesia de Covarrubias demuestra los lazos sentimentales que les unían al lugar, en el que además fue enterrado su otro hijo, el ya citado Alonso de Cuevas³⁹. De hecho, Alonso Díaz de Covarrubias, como testamentario del abad García Alonso de Covarrubias, renunció en 1452 a 2.515 maravedís de juro de heredad sobre varias alcabalas a favor del cabildo de Covarrubias para que se dijera cada sábado misa perpetua de Santa María cantada en la iglesia colegial⁴⁰.

34. *Libro de Hacienda...*, ACC, s/f. Agradezco la ayuda prestada en su transcripción por la Dra. Encarnación Martín López y también la recibida por la Dra. Érika López Gómez.

35. 152.000 mrs. más una prebenda de 4.200 mrs.

36. Por tanto, 92.000 mrs. entre benefactores y vecinos, frente a los 156.200 mrs. aportados por el cabildo (ACC, *Libro de Hacienda...*, s/f; Serrano, Luciano: *Cartulario...*, pp. CXXIII-CXXIV).

37. Serrano, Luciano: *Los Reyes Católicos...*, pp. 157 y 160; López Mata, Teófilo: *op. cit.*, pp. 39, 96, 105-106; Cantera Burgos, Francisco: *Alvar García de Santa María y su familia de conversos. Historia de la Judería de Burgos y de sus conversos más egregios*. Madrid, CSIC, 1952, p. 521.

38. Llamada también San Lorenzo el Viejo, la parroquia estaba ubicada cerca de la catedral, en la calle del mismo nombre «do moraban todos los mercaderes». Allí oían misa diaria, celebraban solemnes funciones religiosas y fueron enterrados destacados miembros de la familia (Huidobro y Serna, Luciano: *Las peregrinaciones jacobeanas*. Madrid, Instituto de España, 1949-1953, vol. II, pp. 152-153).

39. Llegó a ser regidor de Burgos; su sepulcro está en el lado norte del presbiterio, junto al del abad García (López de Guereño Sanz, María Teresa: *Exaltación...*, pp. 600-602).

40. Del 27 de abril de 1452 es el albalá de Juan II por el que manda poner a nombre del cabildo los citados mrs. de juro de heredad y del 3 de agosto es la confirmación real: las misas debían celebrarse en la iglesia «donde el dicho don García Alfonso...está sepultado» (Serrano, Luciano: *Cartulario...*, docs. CCXCV y CCXCVI, pp. 330-333).

Sobre Gonzalo Ruiz de la Mota no tenemos datos concretos, pero pudo ser otro de los hijos del alcalde Alonso Díaz de Cuevas. Sería por tanto hermano de Alonso de Cuevas y de Garci Ruiz de la Mota, enterrado en la Capilla de la Visitación de la catedral de Burgos, y que habría tomado el apellido y las armas de su madre, Catalina Íñiguez de la Mota (FIGURA 6). En cuanto a Francisco de Covarrubias, cabe la posibilidad de que fuera hermano de Fernando de Covarrubias. Este, como importante mercader burgalés de lana y escribano mayor del concejo, gozó de gran prestigio por su imparcialidad y experiencia en asuntos económicos y comerciales; hizo carrera comercial en la ruta del Canal de la Mancha a mediados de siglo y estuvo presente en Inglaterra y Brujas⁴¹. Es posible que Francisco ayudara allí en el negocio familiar, pues se documenta un mercader con este nombre en 1467 y 1468⁴². El último firmante es Sancho de Burgos que ha pasado desapercibido por



FIGURA 6. SEPULCROS DE ALONSO RODRÍGUEZ DE MALUENDA Y GARCI RUIZ DE LA MOTA, CAPILLA DE LA VISITACIÓN, CATEDRAL DE BURGOS. Fotografía de la autora

41. Serrano, Luciano: *Cartulario...*, p. CXXIV; López Mata, Teófilo: *op. cit.*, p. 308. Fue también prior y cónsul de la Universidad de Mercaderes de Burgos (Caunedo del Potro, Betsabé: *Mercaderes...*, pp. 102, 154-155 y 271-272; Caunedo del Potro, Betsabé: «Negocios laneros: iniciación de una carrera comercial», *Actas de las I Jornadas sobre Minería y Tecnología en la Edad Media peninsular: León, 26 al 29 de septiembre de 1995*. Madrid, Fundación Hullera Vasco-Leonesa, 1996, p. 639).

42. Gilliodts Van Severen, Louis: *Cartulaire de l'ancien consulat d'Espagne à Bruges. Part 1. De 1280 à 1550*, Brujas, L. de Plancke, 1901, pp. 97 y 104; González Arce, José Damián: «La universidad de mercaderes de Burgos y el consulado castellano en Brujas durante el siglo XV», *En la España medieval*, 33 (2010), p. 168.

la historiografía⁴³. No tenemos ningún dato sobre él, pero quizás la importante aportación económica que compromete justifique la presencia de una variante de la heráldica familiar (el águila de sable) en dos claves de las bóvedas del transepto⁴⁴.

EL CANTERO FERNANDO DÍAZ Y SU EQUIPO: ¿LA HUELLA DE JUAN DE COLONIA EN COVARRUBIAS?

Al grupo de canteros se les da un plazo de seis años para terminar la obra⁴⁵. Los pagos anotados en el *Libro de Hacienda* que ahora nos interesan se refieren a los años 1474, 1475 y 1476⁴⁶. Ya desde el primero de ellos, aparece el nombre de Fernando Díaz, cantero, quien recibe las cantidades más altas —más de 30.000 mrs. en ese año—, lo que permite pensar que es el jefe de obra. Le acompañan nombres como Juan, cantero⁴⁷, Antonio también cantero, Juan Sánchez, Alonso de Teça —encargado de traer piedra—, Pedro Ruiz, Pedro Barga, al que se paga por cal, Martín Gutiérrez, Gonzalo Cavañeque, Fernando Gil, Gonzalo de Vicario, Gonzalo de Navarrete, Pedro y Martín de Solarana, que recibieron un pago en 1474 por «derribar la torre»⁴⁸ y Fernando Martínez, al que le debían 3000 mrs. «de la capilla»; también ahora se realizan pagos a los carpinteros.

La información recogida en la cuenta de 1475 se refiere fundamentalmente al acopio de material. El precio tasado es el mismo que el del año anterior y se contratan 55 carretadas de piedra, 52 de «pennaquillo» y 3 de «tosto», por un total de 1.060 mrs. El compromiso firmado exige traer la piedra de manera escalonada: desde el 2 de marzo hasta el fin de mes, una tercera parte; hasta el fin de mayo otra tercera parte; y, lo restante, hasta quince días después de la festividad de San Juan. Por contra, las anotaciones del año 1476 —desde primeros de mayo hasta agosto— se corresponden con nueve cobros, de hasta 65.000 mrs., recibidos por Fernando Díaz, que firma de manos del tesorero de la abadía la aceptación de los pagos; «e porque es verdad firme con mi nombre: Fernandus»⁴⁹.

A pesar del compromiso documentado por el cabildo y benefactores, la suma prometida parece insuficiente o no llega con regularidad, pues el 28 de septiembre

43. A pesar de ser recogido por Serrano (*Cartulario...*, p. CXXIII).

44. Por cuestiones de espacio, no se analiza aquí la heráldica de las claves de las bóvedas como reflejo del proceso constructivo.

45. En el *Libro de Hacienda...*, s/f. se recoge el cierre de bóvedas de algunas capillas y su coste (Serrano, Luciano: *Cartulario...*, p. CXXIV).

46. Además, Labrador Juarros cita pagos realizados en 1473 a los canteros Juan Campo, Alonso Reoz y Juan Barga; y en 1475, también a Pedro de Calleja. Labrador Juarros, Román Fernando: *op. cit.*, vol. I, p. 467.

47. Aunque se ha planteado la posibilidad de que fuera Juan de Colonia, Silva Maroto cree que, dado que Colonia es citado como «maestro Juan» en las obras de Burgos, el cantero de Covarrubias es otro artista, tal vez Juan de Matienzo —tras haber finalizado ya su aprendizaje— o Juan del Campo, que recibe pagos similares a los de Díaz de la obra a destajo de Covarrubias. Silva Maroto, Pilar: «El monasterio de Oña en tiempos de los Reyes Católicos», *Archivo Español de Arte*, 186 (1974), pp. 114-115; Comparte esta idea Martín Martínez de Simón, Elena: *Las reformas...*, p. 641.

48. Ya citada reparada en 1395 (véase nota 8). Los canteros procederían del pueblo burgalés del mismo nombre. Silva Maroto (*op. cit.*, p. 115) recoge por error que este pago en 1471 y el apellido de Martín de Solarana como Solijara.

49. Detalle ya apreciado por Labrador Juarros (*op. cit.*, vol. I, p. 468). Fue habitual en sus encargos pues también firma el pago de las obras en Oña (Martín Martínez de Simón, Elena: *Las reformas...*, p. 639).

de 1475 se venden objetos de la iglesia que se llevan al platero para pagar a Fernando Díaz; en 1476 es necesario vender una cruz por 15.000 mrs.⁵⁰ e, incluso, se registra el pago de una mula «porque Francisco Pérez fuese a recaudar dineros con coste a la dicha obra». Por último, en septiembre del mismo año se pagaron 70.000 mrs. el día «que se cerró la capilla postrimera de la torre»⁵¹. La ayuda real se mantiene en 1478, pues los Reyes Católicos otorgan al abad y cabildo la cesión de las tercias reales de varios lugares para contribuir «al reparo de dicha vuestra iglesia de Cuevas Ruuias»⁵² (FIGURA 7).



FIGURA 7. IGLESIA DE SAN COSME Y SAN DAMIÁN DE COVARRUBIAS, CAPILLAS HACIA EL LADO MERIDIONAL. Fotografía de la autora

Lo sustancial debía de estar terminado ya para finales de siglo pues entre 1501 y 1505 se documentan trabajos de retejo y reparo de la iglesia y el claustro «excepto las capillas de Sant Miguel y Santo Antón» a cargo de Rodrigo Quixón que se encarga de la cantería y la carpintería por 250 mrs. cada año, quien además consigue el permiso del cabildo para enterrarse en la iglesia, en una sepultura junto a la de su padre.

Por todo lo expuesto podemos deducir que el peso de la obra recae en Fernando Díaz, tanto en lo que se refiere a pagos como por el detalle de que es el propio

50. Serrano recoge que también hubo de venderse el pie de la cruz, dos calices y un par de ampollas por 17.000 mrs. Dada la similitud en las cantidades, puede referirse a la misma información. Serrano, Luciano: *Cartulario...*, p. CXXIV.

51. Silva Maroto, Pilar: *op. cit.*, p. 115.

52. García Rámila, Ismael: *op. cit.*, p. 651.

cantero quien firma los recibís. La historiografía ha identificado a este cantero con el maestro Fernando Díaz, natural de Presencio, cuya figura ya fue puesta en valor por Silva Maroto⁵³.

Sin duda, el trabajo de la cantería en la región viene determinado por la presencia a mediados de siglo, ligado a la figura del obispo Alonso de Cartagena, del maestro Juan de Colonia⁵⁴. Buena parte de los canteros locales, formados en la tradición, irán transformando paulatinamente su manera de entender la arquitectura por la relación con los Colonia. La tesis tradicional defiende que es en este contexto artístico en el que Fernando Díaz de Presencio, que llegó a tener un estatus económico notable, formaría parte de su taller e instruiría como maestro en el oficio a varios aprendices⁵⁵; su obra más destacada sería la reconstrucción de la capilla mayor del monasterio de San Salvador de Oña⁵⁶, desde donde en 1474 se trasladaría a Covarrubias para hacerse cargo de la remodelación del templo. A partir de febrero de 1478 empieza a figurar en la documentación de la ciudad de Burgos⁵⁷. Frente a esta hipótesis, Menéndez González ha defendido que Fernando Díaz de Presencio no perteneció al taller de Juan de Colonia, al entender que en la obra de Covarrubias se aprecian formas de hacer de los maestros activos en el primer tercio del siglo XV en el norte de Castilla⁵⁸. Sea como fuere es evidente que se convirtió en uno de los arquitectos más solicitados de la zona en la década de los sesenta, un verdadero maestro-empresario que recibía

53. Silva Maroto, Pilar: *op. cit.*, pp. 114-116. Ya López Mata (*op. cit.*, p. 308) identifica a este Fernando Díaz con el burgalés «Ferrando Días de Presencio cantero morador en el barrio de la llana» que aparece en un documento de 1463. Le siguen Andrés Ordax, Salvador: *op. cit.*, pp. 185-186; Alonso Ruiz, Begoña: «Los talleres de las catedrales góticas y los canteros del Norte», en González Morales, Manuel; Solórzano Telechea, Jesús Á. (eds.): *II Encuentro de Historia de Cantabria, Actas, Santander 25-29 de noviembre de 2002*. Santander, Universidad de Cantabria, 2005, vol. II, pp. 719-720, nota 35; Ibáñez, Alberto; Payo, René: *op. cit.*, pp. 49-50; Martín Martínez de Simón, Elena: *Las reformas...*, pp. 641-642; Martín Martínez de Simón, Elena: *Arquitectura...*, vol. I, pp. 435-437 y vol. II, p. 1223; Martín Martínez de Simón, Elena: «La escuela burgalesa: características, transmisión y continuidad de los talleres arquitectónicos tardogóticos», en Alonso Ruiz, Begoña, et. al. (eds.): *La formación artística: creadores-historiadores-espectadores*. Santander, Universidad de Cantabria, 2018, vol. I, pp. 72-73; Payo, René Jesús; Matesanz, José: *op. cit.*, pp. 589-590; Labrador Juarros, Román Fernando: *op. cit.*, vol. I, pp. 466 y 468; Menéndez González, Nicolás: *Juan de Colonia...*, pp. 121-123.

54. Hacia 1442 para García Cuetos, María Pilar: «En los límites de la sombra como arquetipo historiográfico. La llegada de Juan de Colonia y su aportación a la arquitectura tardogótica en Castilla», en Alonso Ruiz, Begoña (coord.): *Los últimos arquitectos del gótico*. Madrid, Grupo de Investigación de Arquitectura Tardogótica, 2010, pp. 78-87 y Alonso Ruiz, Begoña: «Los tiempos y los nombres del tardogótico castellano», en Begoña Alonso Ruiz (ed.): *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*. Madrid, Sílex, 2011, pp. 52-53; González Romero, José Fernando: *El gótico alemán en España y la dinastía de los Colonia. La cristalización de las torres caladas: Friburgo, Burgos y Oviedo*. Gijón, Trea, 2016, pp. 49-55; Menéndez González retrasa la llegada de Colonia a los años 1444-1447, interviniendo no tanto en la capilla de la Visitación de la catedral como en las torres (Menéndez González, Nicolás: *Los Colonia...*, p. 53).

55. Como Pedro de la Peña, sobrino de Fernando de Matienzo. Aparece en la documentación del AHCB desde abril de 1460 hasta 1508, aunque las referencias a su oficio de cantero terminan en 1478 (Silva Maroto, Pilar: *op. cit.*, p. 115 y Martín Martínez de Simón, Elena: *Arquitectura...*, vol. I, pp. 435-436).

56. Ibáñez, Alberto; Payo, René: *op. cit.*, p. 49; Alonso Ruiz, Begoña: *Los tiempos...*, p. 53. Por el contrario, para Menéndez González (*Juan de Colonia...*, p. 122) su trabajo se ceñiría a la reconstrucción de la nave de la iglesia y no a la capilla mayor. Para Martín Martínez de Simón (*Las reformas...*, p. 640, 2013, p. 436 y *La escuela...*, p. 72) los elevados pagos que recibe en Oña pueden significar que realizara también bóvedas y cubiertas de la nave.

57. Alonso Ruiz, Begoña: *Los talleres...*, pp. 719-720, nota 35; González Romero, José Fernando: *op. cit.*, p. 68; Martín Martínez de Simón, Elena: *Las reformas...*, p. 64; *Arquitectura...*, vol. I, p. 435-437 y *La escuela...*, p. 73.

58. Para Menéndez González (*Juan de Colonia...*, pp. 121-123) se haría cargo de la obra de Covarrubias entre 1474 y 1481; uno de sus últimos trabajos documentados la cabecera de la iglesia de la Merced de Burgos (h. 1498-1514).

regularmente encargos del Concejo de Burgos como la reparación de los puentes de Santa María y de San Pablo y de las puertas y murallas de la ciudad⁵⁹.

¿Cuál fue el alcance de su intervención en Covarrubias? Teniendo en cuenta, por un lado, su trabajo en Oña y, por otro, la documentación conservada, creemos que Fernando Díaz y su equipo de canteros retomaron el proyecto inacabado de Sánchez de Carranza terminando de levantar el cuerpo de naves (fajones de las naves central y norte y todos los formeros) y volteando las bóvedas de la iglesia con diseño y nervios similares (FIGURA 4 y FIGURA 8). Es en estos años setenta cuando se abovedan los tres tramos del transepto, las tres naves y se acomete el cierre en altura del presbiterio (bóveda y arco toral oriental del crucero que habían quedado pendientes)⁶⁰. Dadas sus similitudes formales, también ahora posiblemente se reforman los arcos de acceso a los ábsides laterales —Capilla de la Pasión (FIGURA 9) y Capilla del Rosario— y, finalmente, se construyen todos los contrafuertes en esquina del templo para fortalecer el conjunto de la fábrica⁶¹.



FIGURA 8. IGLESIA DE SAN COSME Y SAN DAMIÁN DE COVARRUBIAS, BÓVEDA DEL CRUCERO. Fotografía de la autora

59. AMB, LA-16, ff. 31v, 54v, 108r; Menéndez González, Nicolás: *Los Colonia...*, p. 122.

60. Queda por aclarar a quién pertenece el escudo coronado por un capelo de los capiteles orientales del crucero, aspecto en el que estamos trabajando.

61. Aspecto que hay que tener en cuenta para establecer el proceso constructivo de la iglesia; así, por ejemplo, en la capilla de la Pasión el contrafuerte del presbiterio oculta el arranque SE de la bóveda, lo que indica que esta se realizó con anterioridad.

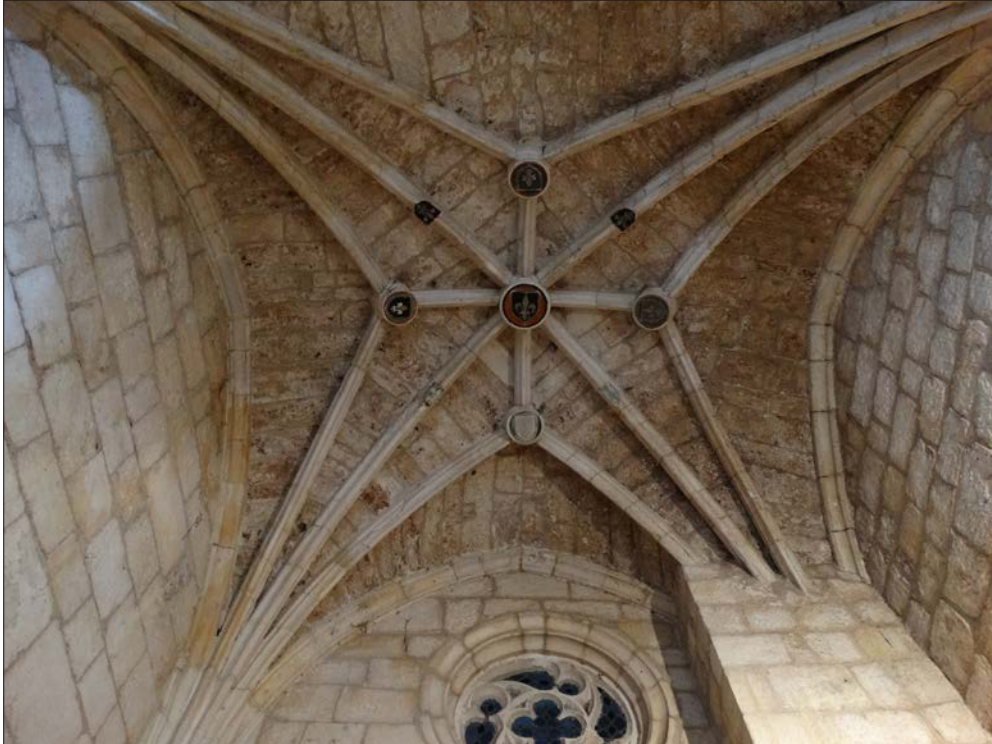


FIGURA 9. IGLESIA DE SAN COSME Y SAN DAMIÁN DE COVARRUBIAS, BÓVEDA DE LA CAPILLA DE LA PASIÓN.
Fotografía de la autora

REFLEXIONES FINALES: ÉLITES PERIFÉRICAS EN COVARRUBIAS, ENTRE LA EMULACIÓN Y LAS LIMITACIONES

El estudio de los promotores y de los artistas que trabajan en la iglesia de Covarrubias a lo largo de la segunda mitad del siglo XV nos permite profundizar en las circunstancias que rodearon su construcción desde otra perspectiva y abrir una nueva línea de investigación: la de los comportamientos de emulación de las élites periféricas frente a la producción artística.

La documentación conservada refleja la existencia de un círculo privilegiado menos reconocido socialmente —pero no por ello menos activo— que reivindica su protagonismo a través de la imitación de aquellas prácticas relacionadas con la memoria e identidad de las élites de primer orden (monarquía, nobleza y altas jerarquías eclesiásticas). En este caso el modelo es evidente. Lo que vemos en Covarrubias —y en otros lugares cercanos como por ejemplo Sasamón, Castrojeriz, Santa María del Campo, Aranda de Duero— es el reflejo a menor escala de lo que ocurre en la catedral de Burgos, el gran centro de producción artística de la época en la región⁶² —singularmente con Alonso de Cartagena y la Capilla de la

62. Silva Maroto, Pilar: «Patronazgos en la catedral de Burgos en el siglo XV», en *Patronos, promotores, mecenas y clientes. VII CEHA Actas, mesa I, Murcia 1988*. Murcia, 1992, pp. 93-100.

Visitación⁶³ (FIGURA 10)— y de las maneras de hacer de la nobleza, en este caso significativamente los Velasco⁶⁴, y de la emergente oligarquía burgalesa.



FIGURA 10. CAPILLA DE LA VISITACIÓN, CATEDRAL DE BURGOS. Fotografía de la autora

La iglesia de Covarrubias fue una obra impulsada por el cabildo, cuyo abad se comportó como un verdadero promotor, cabeza visible del interés común capitular, encargado además de buscar la financiación necesaria, como lo hacían el obispo y el cabildo burgalés. A ello hay que añadir la construcción de las capillas, con sus sepulcros y la exhibición heráldica en las bóvedas, a cargo del linaje Cuevas/Covarrubias que repitió el patrón de las grandes familias de comerciantes de la ciudad de Burgos. Así lo hicieron los Maluenda, Soria, Alonso de Burgos, Castro, Pardo y Lerma, entre otros, en las parroquias de San Gil (FIGURA 11), San Nicolás (FIGURA 12), San Juan, San Pablo o San Llorente. Todos ellos refrendaron la posición social conseguida a partir de sus negocios con la fundación de patronatos o el apoyo a la construcción de estos templos en los que también se enterraron, buscando así la elaboración y transmisión de la memoria familiar, entendida también como instrumento de poder y legitimación.

63. Rodríguez Ramos, Fernando: «Estudios heráldico-genealógicos de la catedral de Burgos: los Cartagena y la Capilla de la Visitación», en Barriocanal Gómez, José Luis, et al. (eds.): *El mundo de las catedrales: pasado, presente y futuro. Congreso Internacional VIII Centenario Catedral de Burgos*. Burgos, Fundación VIII Centenario de la Catedral de Burgos, 2021, pp. 693-699.

64. Ha analizado su relación con el arte, Paulino Montero, Elena: *Arquitectura y nobleza en la Castilla bajomedieval. El patrocinio de los Velasco entre al-Andalus y Europa*. Madrid, La Ergástula, 2020.



FIGURA 11. IGLESIA DE SAN GIL DE BURGOS. Fotografía de la autora



FIGURA 12. SEPULCRO DE LOS MALUENDA-CASTRO-MIRANDA, IGLESIA DE SAN NICOLÁS DE BURGOS. Fotografía de la autora

Por su parte, los artistas que se encargan de la cantería en Covarrubias no se comportan de manera distinta a la de los otros centros secundarios: la catedral de Burgos fue el centro artístico en el que se formaron e inspiraron. Por un lado, reclamados por abades y también canónigos y en función muchas veces de vínculos familiares y sentimentales, llegan a Covarrubias canteros ya experimentados en las formas tradicionales que habían trabajado en la ciudad de Burgos, como es el caso de Juan Sánchez de Carranza. Por otro, la presencia de Juan de Colonia en la ciudad revitalizó la arquitectura de la época y permitió la formación de otros arquitectos que poco a poco asumieron sus novedosas maneras de trabajar. Así ocurriría con Fernando Díaz de Presencio que llegaría a Covarrubias después de encargarse de la reforma de la iglesia de Oña. En ambos casos, estamos ante el desplazamiento a centros artísticos secundarios de canteros que se hicieron cargo de obras menos ambiciosas y formaron parte de esa élite periférica en ocasiones injustamente ensombrecida por los grandes nombres, cuya puesta en valor permite una más profunda y ajustada comprensión del fenómeno artístico en la época.

REFERENCIAS

- Alonso Ruiz, Begoña: «Los talleres de las catedrales góticas y los canteros del Norte», en González Morales, Manuel; Solórzano Telechea, Jesús Á. (eds.): *II Encuentro de Historia de Cantabria, Actas, Santander 25-29 de noviembre de 2002*. Santander, Universidad de Cantabria, 2005, vol. II, pp. 707-728.
- Alonso Ruiz, Begoña: «Los tiempos y los nombres del tardogótico castellano», en Begoña Alonso Ruiz (ed.): *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*. Madrid, Sílex, 2011, pp. 43-77.
- Amador de los Ríos, Rodrigo: «Estudios arqueológicos de la provincia de Burgos. Artículos II y III, Covarrubias», *Revista de España*, CXVIII (1887), pp. 369-397 y pp. 501-525, respectivamente.
- Andrés Ordax, Salvador: «Covarrubias: Colegiata de San Cosme y San Damián», en Andrés Ordax, Salvador (coord.): *La España Gótica. Castilla y León/I. Burgos, Palencia, Valladolid, Soria, Segovia y Ávila*. Madrid, Ediciones Encuentro, 1989, pp. 184-191.
- Barrio Loza, José A.; Moya Valgañón, José Gabriel: «Los canteros vizcaínos (1500-1800). Diccionario biográfico (II parte)», *Kobie*, II (1981), pp. 173-282.
- Cantera Burgos, Francisco: *Alvar García de Santa María y su familia de conversos. Historia de la Judería de Burgos y de sus conversos más egregios*. Madrid, CSIC, 1952.
- Caunedo del Potro, Betsabé: *Mercaderes castellanos en el Golfo de Vizcaya (1475-1492)*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1983.
- Caunedo del Potro, Betsabé: «Negocios laneros: iniciación de una carrera comercial», en *Actas de las I Jornadas sobre Minería y Tecnología en la Edad Media peninsular: León, 26 al 29 de septiembre de 1995*. Madrid, Fundación Hullera Vasco-Leonesa, 1996, pp. 638-648.
- García Cuetos, María Pilar: «En los límites de la sombra como arquetipo historiográfico. La llegada de Juan de Colonia y su aportación a la arquitectura tardogótica en Castilla», en Begoña Alonso Ruiz (coord.): *Los últimos arquitectos del gótico*. Madrid, Grupo de Investigación de Arquitectura Tardogótica, 2010, pp. 71-146.
- García Rámila, Ismael: «Forjadores gloriosos de Castilla: Lerma y sus pueblos», *Boletín de la Institución Fernán González*, 169 (1967), pp. 623-294.
- Gilliodts Van Severen, Louis: *Cartulaire de l'ancien consulat d'Espagne à Bruges. Part 1. De 1280 à 1550*. Brujas, L. de Plancke, 1901.
- González Arce, José Damián: «La universidad de mercaderes de Burgos y el consulado castellano en Brujas durante el siglo XV», *En la España medieval*, 33 (2010), pp. 161-202.
- González Romero, José Fernando: *El gótico alemán en España y la dinastía de los Colonia. La cristalización de las torres caladas: Friburgo, Burgos y Oviedo*. Gijón, Trea, 2016.
- Hernández Redondo, José Ignacio: «En torno al Maestro de Covarrubias», en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*. Burgos, Institución Fernán González, 2001, pp. 239-261.
- Huidobro y Serna, Luciano: *Las peregrinaciones jacobeanas*. Madrid, Instituto de España, 1949-1953, 3 vols.
- Ibáñez Pérez, Alberto C.: «El mecenazgo de los mercaderes burgaleses», *Actas del V Centenario del Consulado de Burgos (1494-1994)*. Burgos, Excma. Diputación Provincial de Burgos, 1994, pp. 247-311.
- Ibáñez, Alberto; Payo, René: *Del Gótico al Renacimiento. Artistas burgaleses, 1450-1600*. Burgos, Caja Círculo, 2008.

- Labrador Juarros, Román Fernando: *Covarrubias como la corte del Valle del Arlanza. Desarrollo, consolidación y pervivencia, siglos XIV-XXI*, (tesis doctoral inédita), Universidad de Burgos, 2015 [en línea] <https://riubu.ubu.es/handle/10259/5879> [consultado: 03/04/2023]
- López de Guereño Sanz, María Teresa: «Ámbitos funerarios y sepulcros de la colegiata de Covarrubias (Burgos) en la Edad Media. Nuevas perspectivas de estudio», en Miranda García, Fermín; López de Guereño Sanz; María Teresa (eds.): *La muerte de los príncipes en la Edad Media. Balance y perspectivas historiográficas*. Ediciones Collection de la Casa de Velázquez, Madrid, 2020, pp. 197-216.
- López de Guereño Sanz, María Teresa: «Exaltación del linaje, relaciones artísticas y modelos de comparación a fines de la Edad Media: los sepulcros de los Cuevas/Covarrubias en el presbiterio de la ex-colegiata de Covarrubias», en López de Guereño Sanz, María Teresa; Miranda García, Fermín; Cabrera Sánchez Margarita (eds): *Migravit a seculo. Muerte y poder de príncipes en la Europa medieval. Perspectivas comparadas*. Madrid, Sílex, pp. 569-607.
- López Mata, Teófilo: *La provincia de Burgos en la geografía y en la historia*. Burgos, Excma. Diputación Provincial de Burgos, 1963.
- Martín Martínez de Simón, Elena: «Las reformas del siglo XV en la iglesia del monasterio de San Salvador de Oña. Estado de la cuestión», en Sánchez Domingo, Rafael: *Oña. un milenio. Actas del Congreso Internacional sobre el monasterio de Oña (1011-2011)*. Burgos, Fundación Milenario San Salvador de Oña, 2012, pp. 634-647.
- Martín Martínez de Simón, Elena: *Arquitectura religiosa tardogótica en la provincia de Burgos (1440-1511)*, (tesis doctoral inédita), Universidad de Burgos, 2013 [en línea] <https://riubu.ubu.es/handle/10259/5191> [consultado: 07/03/2023]
- Martín Martínez de Simón, Elena: «La escuela burgalesa: características, transmisión y continuidad de los talleres arquitectónicos tardogóticos», en Alonso Ruiz, Begoña, et. al. (eds.): *La formación artística: creadores-historiadores-espectadores*. Santander, Universidad de Cantabria, 2018, vol. 1, pp. 69-81.
- Menéndez González, Nicolás: *Juan de Colonia y la construcción empírica. Saberes de las formas y del hacer en el prelude de la era del tratado arquitectónico*. Burgos, Fundación VIII Centenario de la Catedral de Burgos, 2021.
- Menéndez González, Nicolás: «Los Colonia en la catedral de Burgos. Nuevos datos para la historia del templo en los siglos XV y XVI», en Barriocanal Gómez, José Luis, et. al. (eds.): *El mundo de las catedrales: pasado, presente y futuro. Congreso Internacional VIII Centenario Catedral de Burgos*. Burgos, Fundación VIII Centenario de la Catedral de Burgos, 2021, pp. 51-65.
- Muñoz Párraga, María del Carmen: «La Capilla San Pedro y San Pablo de la Colegiata de Covarrubias (Burgos): indumentaria e iconografía en un ámbito funerario», *Boletín de la Asociación de Amigos de la Arqueología*, 48 (2014-2015), pp. 255-274.
- Nieto Soria, José Manuel: «Enrique IV de Castilla y el pontificado (1454-1474)», *En la España medieval*, 19 (1996), pp. 167-238.
- Paulino Montero, Elena: *Arquitectura y nobleza en la Castilla bajomedieval. El patrocinio de los Velasco entre al-Andalus y Europa*. Madrid, La Ergástula, 2020.
- Payo, René Jesús; Matesanz, José: *La edad de oro de la Caput Castellae. Arte y sociedad en Burgos. 1450-1600*. Burgos, Dosssoles, 2015.
- Rodríguez Ramos, Fernando: «Estudios heráldico-genealógicos de la catedral de Burgos: los Cartagena y la Capilla de la Visitación» en Barriocanal Gómez, José Luis et al. (eds.): *El mundo de las catedrales: pasado, presente y futuro. Congreso Internacional VIII Centenario*

- Catedral de Burgos*. Burgos, Fundación VIII Centenario de la Catedral de Burgos, 2021, pp. 693-699.
- Serrano, Luciano: *Cartulario del Infantado de Covarrubias. Fuentes para la Historia de Castilla*. Silos, G. del Amo, 1907, 2 vols.
- Serrano, Luciano: *Los Reyes Católicos y la ciudad de Burgos (desde 1451 a 1492)*. Madrid, CSIC, 1943.
- Silva Maroto, Pilar: «El monasterio de Oña en tiempos de los Reyes Católicos», *Archivo Español de Arte*, 186 (1974), pp. 109-128.
- Silva Maroto, Pilar: «Patronazgos en la catedral de Burgos en el siglo XV», *Patronos, promotores, mecenas y clientes. VII CEHA Actas, mesa I, Murcia 1988*. Murcia, 1992, pp. 93-100.

LA TORRE DE SAN PEDRO EN OCAÑA (1796-1826). MAESTROS DE OBRAS Y ARQUITECTOS DE LA ACADEMIA ANTE LA PRÁCTICA RESTAURADORA

THE TOWER OF SAN PEDRO IN OCAÑA (1796-1826). MASTER BUILDERS AND ARCHITECTS OF THE ACADEMY FACING RESTORATION PRACTICE

Julio Martín Sánchez¹

Recibido: 28/08/2023 · Aceptado: 27/12/2023

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.12.2024.38164>

Resumen²

La torre de San Pedro en Ocaña (Toledo) fue objeto de una dilatada serie de proyectos en la que participaron los arquitectos Ignacio Haan, Miguel Antonio de Marichalar, Juan Antonio Cuervo y Leonardo Clemente. Con el nombramiento de estos académicos de mérito al frente de las obras del arzobispado de Toledo, los maestros de obras que tradicionalmente se habían ocupado de la conservación de los templos quedaron relegados a una condición subalterna. Su profundo dominio de las técnicas constructivas, sustento de una noción conservadora centrada en la preservación del equilibrio orgánico de las fábricas, aún resultaría decisivo en la compleja solución finalmente adoptada para la torre de San Pedro, semejante a la efectuada en la torre de la catedral de Salamanca tras el terremoto de Lisboa de 1755. Los planos y descripciones realizados en estas intervenciones en torno a la guerra de la Independencia han permitido conocer la fisonomía completa de la torre, demolida junto con el resto de la iglesia en 1906. En el grabado de la batalla de Ocaña de Adolphe Roehn y en las acuarelas de Louis Harmois, destinados a rememorar la victoria francesa, quedó atestiguada la relevancia del campanario como hito urbano. Esto tendría inmediata continuidad en su elección como punto de estacionamiento en la primera campaña para la elaboración del mapa geológico de España, en 1850.

Palabras clave

Restauración arquitectónica; historia de la construcción; cartografía; maestros de obras; guerra de la Independencia; Ocaña

1. Universidad de Extremadura. C. e.: julioms@unex.es; ORCID: <https://orcid.org/9946-3691-0002-0000>

2. Este trabajo ha sido realizado en el marco del grupo de investigación Arte y Patrimonio Moderno y Contemporáneo (HUM12) de la Junta de Extremadura, dirigido por Vicente Méndez Hernán.

Abstract

The tower of San Pedro in Ocaña (Toledo) was the subject of an extensive series of projects involving the architects Ignacio Haan, Miguel Antonio de Marichalar, Juan Antonio Cuervo, and Leonardo Clemente. With the appointment of these Fellows of the Academy to oversee the works of the Archdiocese of Toledo, the master builders who had traditionally been responsible for the conservation of the temples were relegated to a subordinate role. Their profound mastery of construction techniques, which underpinned a conservative approach focused on preserving the organic balance of the structures, would still prove decisive in the complex solution finally adopted for the San Pedro tower, similar to the one implemented for the Salamanca Cathedral tower after the Lisbon earthquake of 1755. The plans and descriptions made during these interventions around the Peninsular War have allowed us to understand the complete appearance of the tower, which was demolished along with the rest of the church in 1906. In the engraving of the Battle of Ocaña by Adolphe Roehn and in the watercolours of Louis Harmois, intended to commemorate the French victory, the relevance of the bell tower as an urban landmark is clear. This would have had immediate continuity in its selection as a stationing point in the first campaign for the creation of the geological map of Spain in 1850.

Keywords

Architectural restoration; construction history; cartography; master builders; Peninsular War; Ocaña

.....

INTRODUCCIÓN

En la Hispanic Society de Nueva York se conserva parte del conjunto de esculturas funerarias labrado para la iglesia de San Pedro en Ocaña (Toledo) en los primeros años del siglo XVI. Las piezas más importantes de esa colección, los bultos yacentes de Rodrigo de Cárdenas y Teresa Chacón, habían sido trasladados a la capilla de la Sangre de Cristo³, donde se encontraban las sepulturas de García de Osorio y María de Perea, actualmente en el Museo Victoria & Albert de Londres. Ambos grupos fueron vendidos por el marchante Lionel Harris, quien, a su vez, los había obtenido del anticuario Miguel Borondo⁴. Otros fragmentos menores se dispersaron por diversos museos e instituciones británicas y estadounidenses⁵, en un proceso de vaciado tan exhaustivo e inmediato a la clausura de la iglesia que hizo sospechar a Juan Antonio Gaya que el motivo oculto tras su desaparición fue la venta de ese rico patrimonio escultórico⁶.

La iglesia de San Pedro se encontraba al paso del camino de Andalucía por la población, al oeste de la Plaza Mayor (FIGURA 1). Tras varias denuncias por peligro de ruina, se cerró al culto en el año 1905. El 30 de diciembre de aquel año acabó por desplomarse sobre una vivienda contigua, provocando la muerte de dos de sus ocupantes. Ayuntamiento, arzobispado y gobierno civil acordaron el derribo urgente de la iglesia y la inmediata almoneda de los materiales resultantes. El día 14 de enero de 1906 se enviaron anuncios a tres de los periódicos madrileños más populares, *El Liberal*, *El Imparcial* y *La Correspondencia de España*, en los que el Ayuntamiento ofrecía, «a precios reducidos», no solo los materiales de fábrica, sino, igualmente, «tres campanas, puertas de madera y de hierro, retablos, objetos artísticos, etc.»⁷. Los grupos escultóricos, inscritos en el inventario como «dos sepulcros o estatuas de piedra con cuatro fundadores»⁸, quedaron exentos de esa liquidación general, pero tan solo porque su venta había sido acordada, por 4.000 pesetas, directamente por el presbítero Alberto Hijosa en representación del arzobispado toledano. En cualquier caso, el cardenal Ciriaco María Sancha cedió aquella suma al consistorio, donde fue depositada el 7 de febrero, para que pudiera ser invertida en las obras de demolición y desescombros⁹. La venta, lejos de satisfacer ánimo de lucro alguno entre las autoridades eclesiásticas o civiles, solo sirvió para sufragar la radical desaparición del edificio que las contenía tras décadas de incuria.

3. Cedillo, conde de [Jerónimo López de Ayala]: «Cosas que fueron. La iglesia de San Pedro, de Ocaña», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXVIII, 1 (1920), p. 34.

4. Gilman Proske, Beatrice: «Dos estatuas de la familia Cárdenas, de Ocaña», *Archivo Español de Arte*, 32, 125 (1959), p. 29.

5. Nicolau Castro, Juan: «Las tumbas de don García Osorio y doña María de Perea procedentes de la desaparecida iglesia de San Pedro de Ocaña y conservados en el Victoria and Albert Museum de Londres», en *Ars Longa, Vita Brevis. Libro homenaje a Rafael Sancho San Román*. Toledo, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2006, p. 274; Morales Cano, Sonia: *Moradas para la eternidad. La escultura funeraria gótica toledana*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2012, pp. 220-234.

6. Gaya Nuño, Juan Antonio: *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1961, p. 279.

7. *La Correspondencia de España*, año LVII, núm. 17.510, sábado 20 de enero de 1906.

8. López Martín, Vicente: «Inventario de los bienes de la parroquia de San Pedro», 13 de enero de 1916. Archivo Diocesano de Toledo (ADT), Reparación de templos, legajo To 7, expediente 11, sin foliar.

9. Gascó Pedraza, Fermín: *Las parroquias de Ocaña*. Ocaña, Ayuntamiento de Ocaña, 2002, pp. 91-92.

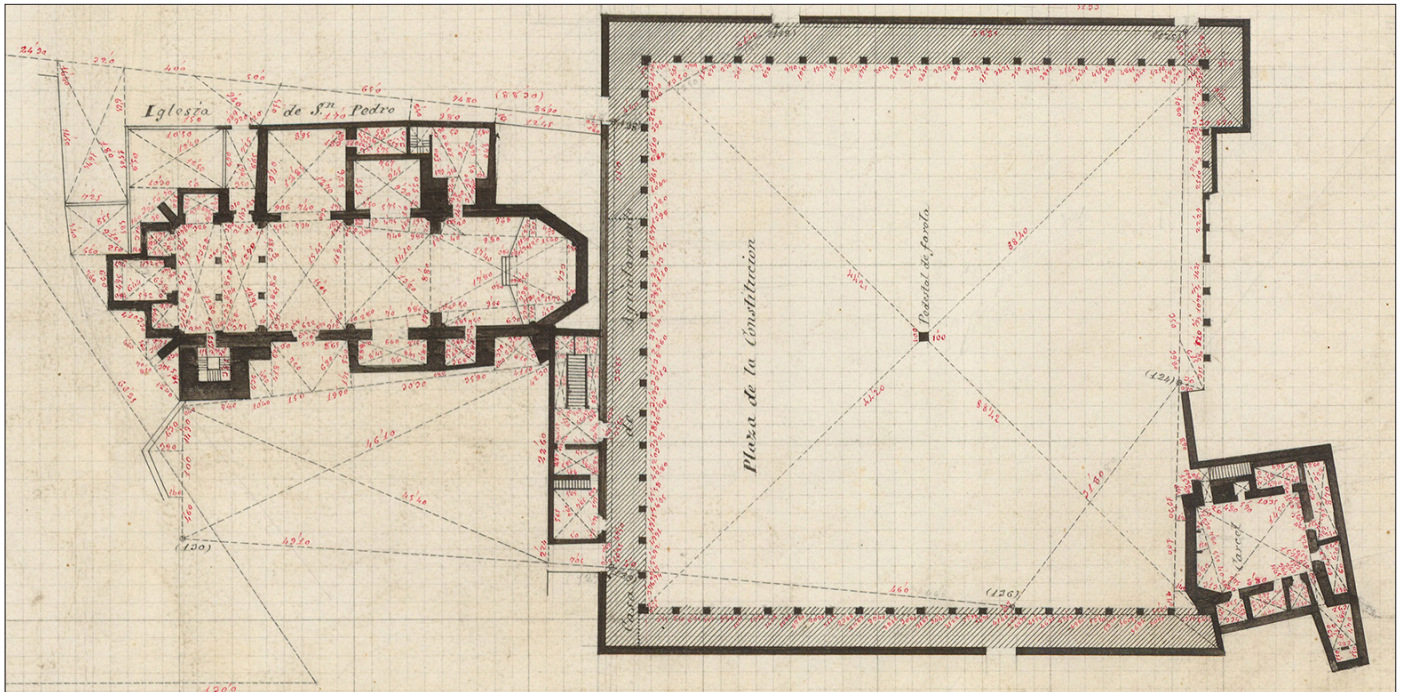


FIGURA 1. MANUEL GONZÁLEZ, PLANTA DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO Y DE LA PLAZA MAYOR DE OCAÑA (DETALLE), 10 DE NOVIEMBRE DE 1879. IGN, Planos de edificios, 451642

La torre de San Pedro había presentado problemas constructivos desde antiguo. Existen noticias de «un gran reparo [...] en el que consumiéronse grandes sumas», realizado en 1527¹⁰. El vacío historiográfico que ha seguido a la desaparición del templo, sin embargo, no permite precisar si la torre entonces afectada era contemporánea del edificio primitivo, fundado cuando la villa fue donada a la orden de Santiago, o si databa de la reconstrucción del templo que, según el conde de Cedillo, se efectuó en sucesivas fases durante el siglo XV¹¹. A pesar de aquella importante intervención, no obstante, la torre sobreviviría poco tiempo. Fue sustituida por otra nueva entre los años 1594 y 1607, a la que tres años más tarde se añadiría el chapitel que debía albergar el reloj de la villa¹².

Las escasas vistas fotográficas que existen de la torre, siempre parciales o tomadas desde un punto de vista muy lejano¹³, apenas permiten ensayar una descripción que complete los escasos datos ofrecidos en las fuentes literarias, donde no se menciona más que la existencia de cuatro cuerpos y su altura total de 219 pies. No obstante, fueron constantes los elogios a la «gallarda torre» de San Pedro¹⁴, que, de forma

10. Díaz Ballesteros, Miguel; Láziz, Benito de: *Historia de la villa de Ocaña*. Ocaña, Imprenta de Agustín Puigrós, 1868, I, p. 171.

11. Cedillo, conde de: *op. cit.*, pp. 33-34.

12. Díaz Ballesteros, Miguel; Láziz, Benito de: *op. cit.*, pp. 171-172.

13. Gascó Pedraza, Fermín: *op. cit.*, pp. 68, 79, 81.

14. Gaya Nuño, Juan Antonio: *op. cit.*, p. 279.

implícita, habían aparecido ya en 1769, cuanto Antonio Ponz alabara «dos o tres iglesias, que las hallé fabricadas de muy buen gusto» en estilo herreriano¹⁵.

En los últimos años de ese siglo XVIII, mientras se realizaban diversas intervenciones en los muros perimetrales y las bóvedas góticas de la capilla mayor, comenzaron a detectarse los primeros síntomas de grave deterioro en la nueva torre. Agravados desde entonces, fueron objeto de una última e importante restauración tras la guerra de la Independencia. Existen referencias a esa intervención escritas tan solo medio siglo después, pero resultan contradictorias en cuanto a su cronología. Se ha insistido en el patrocinio de Francisco Antonio Lorenzana¹⁶, que no se corresponde con la data mencionada, 1819. Esta pertenece ya al periodo final de la prelatura de su sucesor en el arzobispado de Toledo, el cardenal Luis María de Borbón (1800-1823). De igual modo, las referencias al «ilustrado arquitecto» Eugenio Alemán, director de las obras según aquellas fuentes¹⁷, precisan ser revisadas de acuerdo con el conocimiento actual sobre los arquitectos y maestros que trabajaron para el arzobispado de Toledo en ese periodo.

Damos a conocer ahora una compleja secuencia de dictámenes y proyectos que se sucedieron durante tres décadas, realizados por el alarife José Ignacio García y los académicos Ignacio Haan, Miguel Antonio de Marichalar, Juan Antonio Cuervo y Leonardo Clemente. El largo periodo transcurrido, los últimos años del siglo XVIII y el primer cuarto del XIX, tuvo como trasfondo el proceso de afianzamiento de los profesores titulados por la Academia de Bellas Artes de San Fernando al frente de las obras realizadas en el arzobispado de Toledo, del que estos mismos arquitectos fueron protagonistas¹⁸. El análisis de sus propuestas permitirá comprender qué efecto tuvo su irrupción en el sistema arbitrado para la conservación de las iglesias del arzobispado de Toledo.

«QUE EN LA TORRE SE NOTA UNA QUIEBRA». LA PRÁCTICA RESTAURADORA TRADICIONAL Y LA IRRUPCIÓN DE LOS ARQUITECTOS ACADÉMICOS

A comienzos del año 1797, José Ignacio García daba las condiciones de las obras que debían realizarse en la iglesia tras detectar algunas grietas en las bóvedas de la capilla mayor. Para entonces, había realizado ya algún proyecto de cierta importancia para el arzobispado de Toledo, como la ampliación de la iglesia Bargas (Toledo). A él se debe también la primera serie de planos para la reconstrucción de la iglesia de San Antonio en Los Navalmorales (Toledo), dados a conocer recientemente¹⁹, en los

15. Ponz, Antonio: *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*. Madrid, Joaquín de Ibarra, 1772, I, p. 252.

16. Cedillo, conde de: *op. cit.*, p. 34; Gascó Pedraza, Fermín: *op. cit.*, p. 68.

17. Díaz Ballesteros, Miguel; Láziz, Benito de: *op. cit.*, p. 173.

18. Revenga Domínguez, Paula: «Marichalar, Cuervo y Clemente, arquitectos mayores del arzobispado de Toledo en el siglo XIX». *Academia*, 78 (1994), pp. 225-242.

19. Mingo Lorente, Adolfo de: *La comisión de arquitectura de la Real Academia de San Fernando y Castilla-La Mancha (1786-1808)*, (Tesis doctoral inédita), Universidad de Castilla-La Mancha, 2020, pp. 188-191.

que la tendencia a la desornamentación de las superficies interiores apenas atempera las formas barrocas, aún manifiestas con rotundidad en el perfil de las cubiertas.

El proyecto de García para la torre de San Pedro carece de la erudición y la retórica históricas que caracterizan a las restauraciones realizadas durante el siglo XIX, pero guarda cierta sintonía con la llamada restauración estilística. Al describir la localización de los desperfectos, el maestro exponía que «en la capilla mayor de la referida iglesia se reconocen barios quebrantos en los aristones y aristas de piedra que sustentan las bóvedas que la cubren, siendo toda esta parte de obra, como lo demás de la antigua, gótica y delicada arquitectura»²⁰. La parquedad que el marcado carácter técnico de esta clase de documentos imponía a las consideraciones estéticas apenas oculta el aprecio de García por el gótico, que recuerda, por sus mismos términos, a las alabanzas hacia la «gentil y delicada» arquitectura de las catedrales de León o Burgos escritas por Ponz pocos años antes²¹. Aunque el abate valenciano no había defendido expresamente el respeto al estilo originario como horizonte de las intervenciones sobre edificios medievales²², el criterio historicista iría imponiéndose en la Academia durante la última década del siglo XVIII, en torno a los escritos y la actividad como secretario de la institución de Isidoro Bosarte²³.

Además de las actuaciones encaminadas a corregir los defectos estructurales causantes de las grietas en las bóvedas, que pasaban por la construcción de machones en los muros perimetrales de la capilla mayor, la reedificación de sus cornisas y la sustitución completa del sistema de armaduras, el maestro abogaba por la restitución mimética de las zonas deterioradas en las nervaduras góticas: «se hace preciso meter de nuevo barias piedras labradas según su clase, de buen grano y sólidas»²⁴. Esa propuesta resulta semejante a la defendida por Ventura Rodríguez en su informe para el Colegio de Santa Cruz en Valladolid, en 1761, cuando dispuso que las partes perdidas de la cornisa fueran repuestas «guardando la misma planta y molduras de la obra vieja»²⁵. El arquitecto empleaba entonces el término *restauración* para designar esta obra pionera de carácter esencialmente arqueológico²⁶, que anticipa en varios decenios los planteamientos de los grandes restauradores italianos y franceses²⁷.

20. ADT, Reparación de templos, legajo To 28, expediente 1, sin foliar. García, José Ignacio: «Condiciones de obras en la iglesia de San Pedro de Ocaña», 20 de febrero de 1797.

21. Azcárate, José María de: «La valoración del gótico en la estética del siglo XVIII», *Cuadernos de la Cátedra Feijóo*, 18, 3 (1966), p. 535.

22. Crespo Delgado, Daniel: *Un viaje para la Ilustración. El Viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz*. Madrid, Fundación de Municipios Pablo de Olavide – Marcial Pons Historia, 2012, p. 237.

23. García Melero, José Enrique: *Las catedrales góticas en la España de la Ilustración*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2001, pp. 36-37.

24. ADT, Reparación de templos, legajo To 28, expediente 1, sin foliar. García, José Ignacio: «Condiciones de obras en la iglesia de San Pedro de Ocaña», 20 de febrero de 1797.

25. Cervera Vera, Luis: «Reformas de Ventura Rodríguez en el vallisoletano Colegio Mayor de Santa Cruz», en Chueca Goitia, Fernando *et alii*: *Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1985, p. 44.

26. Villalobos Alonso, Daniel: «El proyecto de Ventura Rodríguez para la reforma del Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid: el inicio de un debate», en Rivera Blanco, Javier (dir.): *Informe que hizo el Arquitecto de S. M. D. Ventura Rodríguez, en el año 1768, de la Santa Iglesia de Valladolid*. Valladolid, Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid, 1987, p. 40.

27. Rivera Blanco, Javier: «Ventura Rodríguez y sus criterios de intervención arquitectónica en las preexistencias», en Rodríguez Ruiz, Delfín (dir.): *Ventura Rodríguez, arquitecto de la Ilustración*. Madrid, Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid, 2017, p. 120.

Las razones de la solución propuesta por el maestro García en Ocaña no se encuentran, sin embargo, en un renovado acercamiento académico de signo historicista a la arquitectura medieval, sino en la identificación de la armonía orgánica del edificio como principio irrevocable para su conservación. Este criterio de intervención, que, como ha mostrado Javier Rivera en diversas ocasiones, había disfrutado de una larga vigencia en la cultura arquitectónica española²⁸, se encontraba tan enraizado en la actividad cotidiana de conservación de edificios que un humilde alarife toledano podía emplearlo sin necesidad de un profundo despliegue teórico que lo justificase aún en los años finales del siglo XVIII.

El alcance de la intervención propuesta para corregir los daños en las bóvedas de San Pedro estaba sujeto a cierto grado de provisionalidad mientras no se pudiera instalar «un andamio para tocar y registrar desde más cerca dichos aristones quebrantados»²⁹. En esta clase de peritajes, los maestros debían apoyarse en la mera observación ocular, aun cuando se trataba de operaciones críticas. De ella dependía el éxito posterior de las intervenciones tanto desde el punto de vista técnico como del administrativo, pues las condiciones y el presupuesto tendrían luego carácter vinculante para quienes contrataran su ejecución. La Contaduría de Rentas Decimales, que era el organismo encargado de administrar las obras que las fábricas parroquiales no podían realizar por sí mismas, había tendido a emplear de forma constante a maestros como José Ignacio García, poseedores de un conocimiento exhaustivo de la construcción adquirido a lo largo de una dilatada experiencia práctica. La irrupción de los arquitectos titulados por la Academia, sin embargo, fue relegando paulatinamente a estos maestros a una condición subalterna. Tras haber ordenado a García la presentación de un nuevo presupuesto, del que debía excluir la reparación de los daños que comenzaban a mostrarse en la torre, la Contaduría, por medio de un auto fechado el 12 de febrero de 1799, pedirá nuevas condiciones al académico de mérito Ignacio Haan.

En el proyecto presentado dos meses más tarde, Haan identificaba la causa de los desperfectos en «alguna pequeña huida que han hecho las paredes laterales de la capilla maior», origen del movimiento de varias dovelas de los nervios de las bóvedas que la cubrían y de la consiguiente deformación de «los lunetos tavicados de que se compone». Si el diagnóstico resulta coincidente con el realizado por García, también lo eran, en términos generales, las soluciones propuestas. Como su predecesor, Haan había notado la presencia de una profunda grieta en la torre, «que ha dado motivo a que se parta un lintel de una de sus ventanas». Pero advertido de las restricciones presupuestarias iniciales, se limitó a disponer la reposición del dintel y el rejuntado de la grieta con lechadas de cal «formando de tanto en tanto unos pocillos en los sitios más apropósito»³⁰.

28. Rivera Blanco, Javier: *De varia restauratione. Teoría e historia de la restauración arquitectónica*. Madrid, Abada Editores, 2008, pp. 55-62.

29. ADT, Reparación de templos, legajo To 28, expediente 1, sin foliar. García, José Ignacio: «Condiciones de obras en la iglesia de San Pedro de Ocaña», 20 de febrero de 1797.

30. ADT, Reparación de templos, legajo To 28, expediente 1, sin foliar. Haan, Ignacio: «Informe y condiciones de las obras necesarias en la iglesia de San Pedro de Ocaña», 13 de abril de 1799.

Aunque Haan dudaba de la inminencia de la ruina de las bóvedas, la Contaduría decidió encomendar de inmediato las obras propuestas a uno de los maestros más activos en Toledo en aquellos momentos, Ambrosio Clemente. Los hermanos Juan Pío y Ambrosio Clemente habían recibido previamente numerosos encargos de forma mancomunada; entre ellos, la reconstrucción del cuerpo de la iglesia parroquial de Esquivias (Toledo), proyectada por el arquitecto Manuel Turrillo³¹, si bien dirigida por el propio Haan. Ambos maestros fueron, respectivamente, director de las obras del Ayuntamiento toledano y del cabildo catedralicio. El reconocimiento del que gozaban permitió que no solo actuaran como contratistas de confianza, sino también como directores de obra e, incluso, como ocasionales proyectistas. La intervención en la iglesia de San Pedro sería de hecho realizada «a jornal» por los maestros Manuel Gutiérrez y Manuel González de la Carrera, siempre bajo la dirección de Ambrosio Clemente, que presentó la cuenta de gastos ante la Contaduría el 8 de febrero de 1803³².

Pese a la buena disposición mostrada por Lorenzana hacia las órdenes circuladas por Floridablanca en noviembre de 1777³³, la Contaduría mantendrá durante el último cuarto del siglo XVIII una palpable resistencia ante la fuerte jerarquización de los oficios arquitectónicos auspiciada por la Academia. Aunque Haan poseía el nombramiento de arquitecto de la dignidad arzobispal desde 1786, la ausencia de un salario fijo le obligaba a maniobrar ante el cardenal para recibir nuevos encargos que, en ocasiones, violentaron las resoluciones previas de una Contaduría favorable a sus maestros de confianza. La Real Provisión de 5 de enero de 1801 por la que Carlos IV declaraba nulos los títulos no otorgados por la Academia³⁴ tendrá sin embargo un importante efecto en la elección de los proyectistas. En adelante, las obras de cierta entidad fueron encomendadas regularmente a arquitectos académicos de prestigio, desplazando en muchas ocasiones las condiciones redactadas con antelación por maestros de obras toledanos. A pesar de ello, los diseños examinados por la Comisión de arquitectura fueron escasos y todos ellos relativos a obras de nueva planta o de reconstrucción parcial³⁵. Las intervenciones de carácter eminentemente técnico, en cambio, se resolvían sin participación alguna de la Academia, incluso cuando el proyectista era un insigne arquitecto con atribuciones gubernativas en la propia institución. Así ocurrió en la también desaparecida iglesia de San Andrés en Casarrubios del Monte, donde las condiciones dadas por Ambrosio Clemente serían abandonadas en favor del proyecto firmado por Antonio López Aguado el 2

31. Mingo Lorente, Adolfo de: «La reforma de la iglesia parroquial de Esquivias en el siglo XVIII», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, CII, anexo (2018), p. 38.

32. Las obras ascendieron a un total de 60.589,28 reales. ADT, Reparación de templos, legajo To 28, expediente 1, sin foliar. Clemente, Ambrosio: «Cuentas de jornales y materiales invertidos y gastados en la obra y reparos que se han ejecutado en la iglesia parroquial de San Pedro de la villa de Ocaña», 8 de febrero de 1803.

33. Bédat, Claude: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989, p. 393.

34. Navascués Palacio, Pedro: «Sobre titulación y competencias de los arquitectos de Madrid (1775-1825)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 11 (1975), p. 126.

35. Mingo Lorente, Adolfo de: *La comisión de arquitectura...*, recoge poco más de una decena de casos relativos a edificios diocesanos en las provincias de Toledo, Ciudad Real, Albacete y Guadalajara.

de octubre de 1805³⁶. Su problemática ejecución, en cualquier caso, fue contratada y dirigida por los mismos hermanos Clemente.

IMÁGENES DE UNA TORRE EN GUERRA

El 19 de noviembre de 1809, en torno a la villa de Ocaña, las tropas del rey José frenaron de forma contundente el precipitado avance del Ejército de La Mancha sobre Madrid. La batalla, que no resultó dañina para la iglesia de San Pedro, provocaría en cambio la aparición de dos interesantes representaciones gráficas de la torre. La primera de ellas es un grabado al aguafuerte de François Pigeot y François Louis Couché sobre un dibujo de Adolphe Roehn (FIGURA 2). La escena muestra el momento final de la batalla, cuando el ejército enviado por la Junta Central, superado por la caballería francesa, emprende una apresurada retirada de vuelta hacia Sierra Morena. En primer plano, unos dragones de la Guardia Imperial arremeten contra los desordenados restos del ejército español. A su derecha, y algo por detrás, se encuentra el grupo que dirige las operaciones, encabezado por el mariscal Soult, recortado contra unos prisioneros que abandonan el frente, el humo que asciende de la vaguada que bordea la población y el caserío, en el que destaca la torre de una iglesia.

La edición más difundida de este grabado, titulada *Bataille d'Occana, livrée le 19 novembre 1809*, es muy posterior a los acontecimientos. Fue publicada hacia 1850 como parte de la colección de retratos y cincuenta y dos láminas de las campañas napoleónicas del pintor Carle Vernet³⁷. Existe, sin embargo, una impresión anterior, realizada por la casa Bance en París, que está documentada en la Biblioteca Nacional de Francia a partir de la donación de Michel Hennin en 1863³⁸. Se ha sugerido para esta impresión una data algo posterior a la batalla, entre 1810 y 1818³⁹, que concuerda con los dibujos y lienzos de temática semejante elaborados por Roehn entre 1802 y 1814 a instancia de Vivant Denon. El propio director de Bellas Artes de Napoleón había realizado un viaje por España durante el invierno de 1808 a 1809⁴⁰, uno de cuyos frutos iba a ser el conocido lienzo del Louvre que presenta a Denon devolviendo los huesos del Cid y doña Jimena a sus sepulcros en San Pedro de Cardena, pintado por Roehn a partir de los apuntes realizados por Benjamin Zix⁴¹.

36. Martín Sánchez, Julio: *Restauración y tutela de la arquitectura en el arzobispado de Toledo. El cambio de régimen (1777-1861)*, (Tesis doctoral inédita), Universidad de Castilla-La Mancha, 2022, p. 290.

37. [Vernet, Claude] *Campagnes des Français sous le Consulat et l'Empire*. París, Librairie Rue Visconti [1850], lámina 49.

38. BNF, RESERVE FOL-QB-201 (151). Duplessis, Georges: *Inventaire de la collection d'estampes relatives à l'histoire de France*, t. IV. París, H. Champion, 1882, p. 300, n° 13258.

39. Así consta en la catalogación del ejemplar que posee el British Museum (1917,1208.3985), pero no en el que conserva la Biblioteca Nacional de Madrid, ER/2841 (41), sin fecha.

40. Lelièvre, Pierre: «La mission de Vivant Denon en Espagne (Novembre 1808-Janvier 1809)», *Archives de l'Art Français*, vol. XXIV (1969), pp. 365-372.

41. Lorentz, Philippe: «Vivant Denon remettant dans leurs tombeaux les restes du Cid et de Chimène», en Foucart, Jacques (dir.): *Musée du Louvre. Nouvelles acquisitions du département des Peintures (1987-1990)*. París, Réunion des Musées Nationaux, 1991, p. 151; Andrés Ordax, Salvador: «Imagen y memoria del Cid Campeador», *BSAA arte*, LXXV (2009), pp. 255-257.



FIGURA 2. ADOLPHE ROEHN (DIB.); PIGEOT Y COUCHÉ (GRAB.), BATAILLE D'OCCANA, GAGNÉE PAR L'ARMÉE FRANÇAISE LE 19 NOVEMBRE 1809, C. 1810-1818, ED. BANCE. British Museum, inv. 1917,1208.3985

Aun sin evidencia documental que lo corrobore, parece probable que el apoyo continuado del ministro hacia el pintor diera lugar al encargo del grabado de la batalla de Ocaña, pues, según se desprende de los rótulos al pie, debió de tratarse de una comisión oficial.

El paisaje que representa Roehn no es fidedigno. El grabado está dominado por un propósito evocador, más que descriptivo. La torre cumple la función de hito urbano, que permite localizar el emplazamiento de la villa, pero también desempeña un destacado papel en la recreación de los hechos acontecidos durante la batalla. En las páginas que el conde de Toreno dedicó a este episodio de la guerra se describe la errática conducta del general Juan Carlos de Aréizaga, que ha sido generalmente considerada como causa decisiva de la derrota española: «Encaramóse en un campanario de la villa, desde donde contentándose con atalayar y descubrir el campo

continuó aturdido sin tomar disposición alguna acertada»⁴². Solo descendería, tras atisbar la inminente derrota, para emprender su huida.

Las primeras crónicas de la batalla de Ocaña no precisan el nombre de la torre a la que se había encaramado Areízaga. Aunque en varias ocasiones se ha sugerido como probable la de San Martín, más cercana al principal escenario de los combates, en una publicación reciente aparece identificada como la de San Pedro⁴³. Se trataba de un emplazamiento óptimo para el control visual del área circundante, razón por la que se convertiría algo más tarde en punto de estacionamiento para el levantamiento del mapa geológico de España. La comisión responsable de este proyecto se había propuesto elaborar una serie de vistas panorámicas del horizonte, realizadas con apoyo de instrumental topográfico, que sirvieran para el establecimiento de un sistema de puntos de referencia geodésica fiables. En el primer año de trabajo, 1850, los comisionados realizaron un itinerario en torno a Madrid tomando medidas y dibujando panoramas desde elementos naturales del relieve y desde construcciones, singularmente torres de iglesias como las de Colmenar de Oreja, Navalcarnero o la de San Pedro en Ocaña⁴⁴. De esta última, con la que se cerraron las actividades a finales del mes de septiembre, decía la memoria impresa:

En Ocaña la torre de San Pedro pareció la más conveniente, pues que desde ella se descubre casi toda la provincia de Madrid, gran parte de la de Toledo, y algo de la de Cuenca. En esta torre, de grande elevación, la subida es fácil y hasta cómoda; pero había, como en otras de las anteriores, el mismo defecto de la movilidad del piso, inconveniente que pudo hacerse desaparecer casi del todo, disponiendo el instrumento de ángulos de manera que fuese casi independiente del piso en que había de andarse⁴⁵.

Se conservan cuatro vistas tomadas desde aquel emplazamiento en un álbum procedente de la colección de Francisco Coello que se custodia en el Centro Geográfico del Ejército de Tierra⁴⁶. En cada una de ellas se representa un fragmento del panorama circundante, con los puntos más relevantes identificados mediante rótulos o leyendas. Siguiendo el orden de su encuadernación, en sentido horario comenzando por el oeste, la primera comprende desde el castillo de Almonacid de Toledo hasta las llanuras de la comarca de La Sagra. El rótulo, escrito al pie de la leyenda, dice: «Vista desde la Torre de S. Pedro en Ocaña». La segunda lámina muestra el perfil de la sierra madrileña desde el cerro de Guisando hasta Navacerrada (FIGURA 3). En la tercera, que rompe el orden de las anteriores, aparece representada la vista hacia el sudoeste, desde la carretera de Andalucía hasta la parte oriental

42. Toreno, conde de [José María Queipo de Llano]: *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*. Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2008 [1835-1837], p. 632.

43. Ontalba Juárez, Florencio; Ruiz Jaén, Pedro Luis: *La batalla de Ocaña. Campañas militares en la provincia de Toledo en 1809*. Toledo, Diputación Provincial de Toledo, 2006, p. 133.

44. González-Pumariega, Pelayo; Rábano, Isabel: «El dibujo de paisaje en la ingeniería. La colección de vistas de la Comisión del Mapa Geológico de España (1850-1853)», *Ería*, XXXVIII, 1 (2018), pp. 43-44.

45. Luján, Francisco de: *Memoria que comprende el resumen de los trabajos verificados en el año de 1850*. Madrid, Imprenta y Fundación de don Eusebio Aguado, 1852, p. 19.

46. Archivo Cartográfico y de Estudios Geográficos. Centro Geográfico del Ejército de Tierra (ACEG), Ar.7-At.214, [1850]. [Comisión de la Carta Geológica]: «Vista de Puntos Observados y de Estación. Perfiles de Varias Sierras», láminas 60, 61, 62 y 63.

de los Montes de Toledo, cuya silueta se recorta al fondo⁴⁷. La cuarta y última, que retorna a la secuencia inicial, está dedicada al cuadrante nordeste, desde la ciudad de Madrid hasta Santa Cruz de la Zarza, con un suplemento en la parte baja de la lámina donde se muestra a mayor escala la sierra de Guadarrama y la ubicación de Madrid con respecto a ella.

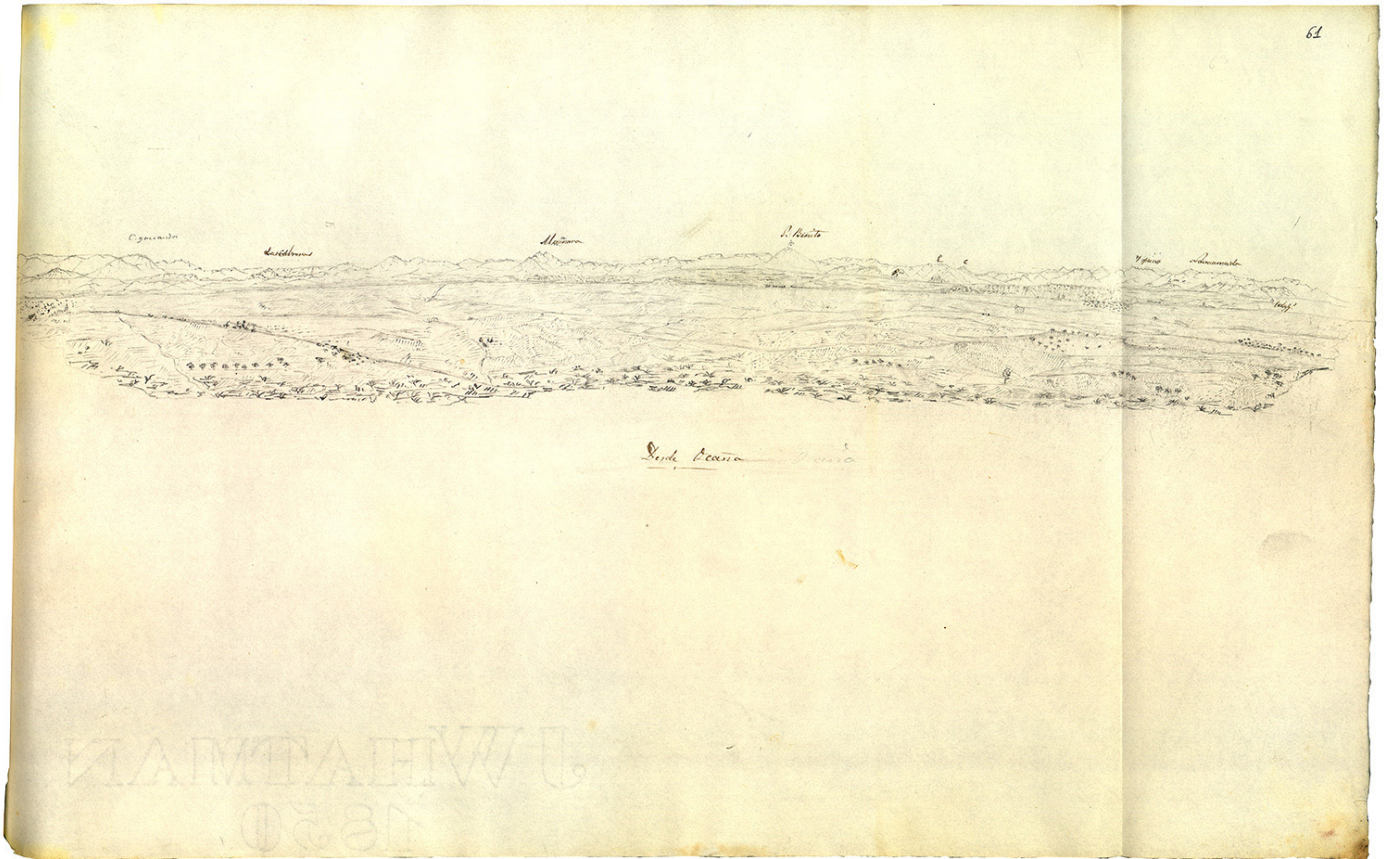


FIGURA 3. COMISIÓN DE LA CARTA GEOLÓGICA, VISTA DEL SISTEMA CENTRAL DESDE LA TORRE DE SAN PEDRO, 1850. MINISTERIO DE DEFENSA. Archivo Cartográfico y de Estudios Geográficos del Centro Geográfico del Ejército, Ar.7-At.214-61

Los puntos de observación como el de Ocaña debían ser bien visibles en las panorámicas realizadas desde otras estaciones⁴⁸. Para facilitar su identificación y cotejo, se realizaron planos en los que se indicaban los ángulos de las tomas hechas desde ellos y levantamientos gráficos precisos mediante el empleo de perspectógrafos⁴⁹. Muchos de estos dibujos, sin embargo, están ausentes del álbum,

47. Esta panorámica aparece reproducida en González-Pumariaga, Pelayo; Rábano, Isabel: *op. cit.*, pp. 44-45.

48. La torre de San Pedro era visible desde las estaciones del Observatorio astronómico de Madrid, de la torre de la iglesia de Colmenar de Oreja, de Cancho Gordo, de Puerto de Guadarrama, de Cerro de San Benito, de Peña de Cadalso y de la torre de la iglesia de Carranque, en la primera campaña, y desde las estaciones de los cerros de Casillas y Almenara, en la segunda. Luján, Francisco de: *Memoria que comprende el resumen de los trabajos verificados en el año de 1851*. Madrid, Imprenta y Fundición de don Eusebio Aguado, 1852, pp. 101, 125.

49. González-Pumariaga, Pelayo; Rábano, Isabel: *op. cit.*, p. 47.

como ocurre con los relativos a la torre de San Pedro, que pudieran haber ofrecido la información gráfica veraz de la que carece el grabado de Roehn.

La segunda imagen de la torre fruto de la contienda es sensiblemente más precisa, aunque incompleta. Está contenida en un conjunto de cuatro acuarelas en las que se representa el campo de batalla, perteneciente a la colección del ministro del *Dépôt de la Guerre* francés⁵⁰. Se deben todas ellas a un mismo autor, que firma como «L. Harmois, capitaine d'État-major». El primer dibujo de la serie está realizado desde un terreno elevado sobre el barranco que flanquea la población y por el que discurre la antigua carretera desde Madrid (FIGURA 4). El lugar escogido es el mismo que ocupó al comienzo de la batalla la guardia del rey José, entre el desaparecido convento de San Francisco y el camino de Aranjuez, junto a las posiciones de la artillería francesa. Desde allí se contempla la mitad oeste de la población. En el ángulo superior izquierdo de la vista aparece la iglesia de Santa María y, tras ella, la torre de San Pedro, identificada como el «campanario donde estaba situado Arizaga». A pesar de la altura de la torre, la perspectiva tan solo permite contemplar el cuerpo de campanas y el esbelto chapitel de tres cuerpos de inicios del siglo XVII.

Las tres vistas restantes están tomadas desde diversos puntos ubicados en el contorno de la población para mostrar los escenarios relevantes de la batalla. Todas comparten gran fidelidad en la representación de los elementos del paisaje y las construcciones. Gracias a las indicaciones incluidas en los pies, que informan con exactitud sobre los puntos de observación, sabemos que Louis Harmois empleó como principal referencia la torre de San Pedro. Para la segunda vista se situó en el límite oriental del caserío, «a 600 pasos del campanario de San Pedro de Ocaña», formando un ángulo de 242° con el norte geográfico⁵¹. Tomó la tercera desde el rollo de justicia, que por entonces se encontraba en el vértice sudoccidental de la villa y dibujó en primer plano, con ángulos de 122° 30' con el campanario de Yepes, también representado al fondo, 192° con el de Dosbarrios y 20° oeste con el de San Pedro. La última acuarela fue realizada desde el campanario del convento de Santa Clara.

Las necesidades logísticas de la *Grande Armée* habían estimulado el avance de la cartografía peninsular. Los ingenieros geógrafos del *Bureau topographique de l'armée d'Espagne* se ocuparon tanto de los grandes mapas viarios como de otros de escala local⁵². Entre los de mayor calidad de esta serie se encuentra el de la batalla de Ocaña, realizado tempranamente por los oficiales Marie Louis Octave Simondi y Jean Louis Richoux⁵³. Este mapa, igualmente fiel en la representación de la topografía urbana, sería luego impreso como ejemplo de ataque combinado

50. Ministère des Armées, Service historique de la Défense. Centre historique des archives, Vincennes (SHD), GR 7 M B 259, 260, 261 y 262.

51. Se conserva un croquis profusamente anotado de esta vista en ACEG, Ar.E-T.8-C.4-195. [Harmois, Louis]: «Vue de la partie d'Ocaña par ou arriva l'armée française venant d'Antigola».

52. Puyo, Jean-Yves; Castañón, Juan Carlos; García Álvarez, Jacobo: «Cartographe et décrire la Péninsule Iberique: L'héritage militaire français (1808-1823)», *Annales de Géographie*, 707 (2016), pp. 76-79.

53. Quirós, Francisco; Castañón, Juan Carlos (dirs.): *Madrid 1808. Guerra y territorio*. Catálogo de la exposición. Madrid, Museo de Historia de Madrid, 2008, p. 220.

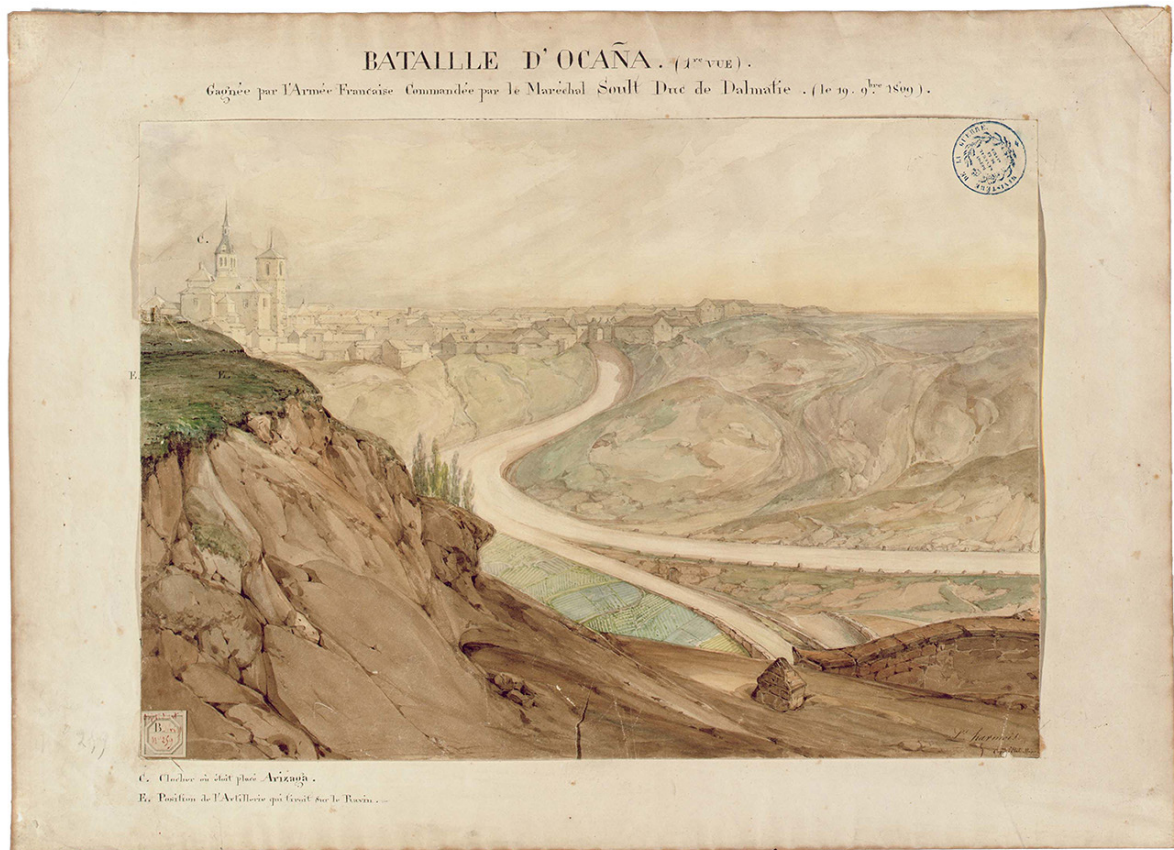


FIGURA 4. LOUIS HARMOIS, BATAILLE D'OCANA, GAGNÉE PAR L'ARMÉE FRANÇAISE COMMANDÉE PAR LE MARÉCHAL SOULT DUC DE DALMATIE. Service historique de la Défense, Vincennes, GR 7 M B 259

de ala y de flanco en el *Traité de tactique* del marqués de Ternay⁵⁴. En él aparecen señalados con rótulos los mismos hitos representados por el capitán Harmois, como el rollo de justicia o el pozo de la nieve (FIGURA 5). También fueron activos en la elaboración de mapas algunos oficiales de estado mayor destinados a labores de reconocimiento y, naturalmente, los ingenieros militares del *Corps impérial du Génie*. A este cuerpo había pertenecido el propio Harmois, si bien con destino en la ciudad renana de Wesel. Su llegada a España fue posterior a las campañas napoleónicas, cuando se reactivaron las iniciativas cartográficas francesas con la ocupación de los Cien Mil Hijos de San Luis en 1823. En noviembre del año siguiente, Harmois y Desjardins culminarían el levantamiento del mapa en escala 1:20.000 de los alrededores de Madrid⁵⁵, que ampliaba el realizado por Charles Bentabole en 1809, recién impreso.

La estancia de Harmois en España se alargó indefinidamente. Como agregado de la embajada francesa, además de las tareas técnicas dirigidas al levantamiento

54. Ternay, marqués de [Charles-Gabriel d'Arsac]: *Traité de tactique*. París, F. Koch, 1832, Atlas, lám. VI. En el índice se indica que el grabado fue realizado a partir del mapa original, perteneciente al *Dépôt de la Guerre*.

55. Castañón, Juan Carlos; Puyo, Yves; Quirós, Francisco: «La herencia cartográfica y el avance del conocimiento geográfico de España», en Quirós, Francisco; Castañón, Juan Carlos (dirs.): *op. cit.*, pp. 120-121.

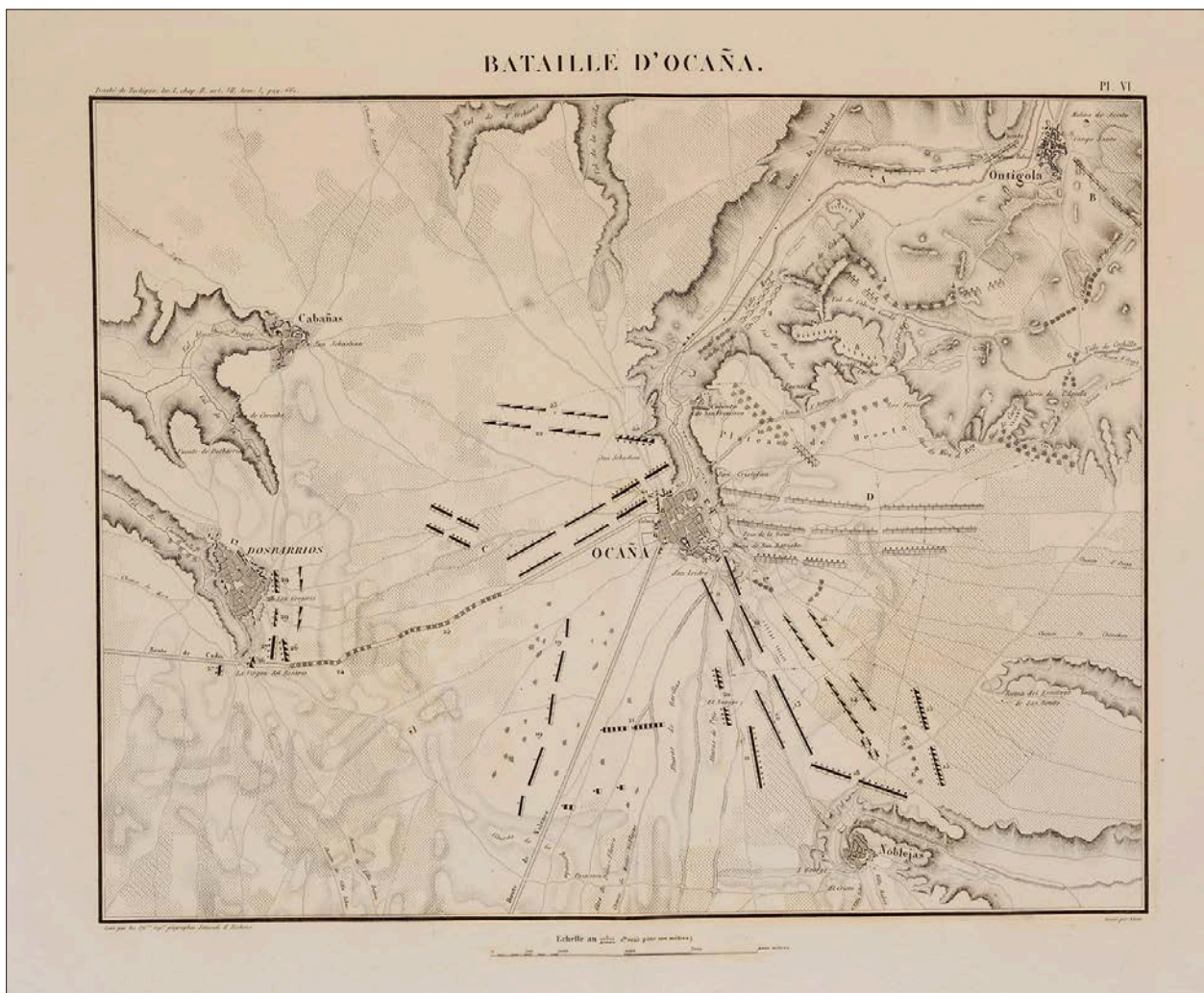


FIGURA 5. SIMONDI Y RICHOUX (DIB.); ADAM (GRAB.), BATAILLE D'OCAÑA, 1809 (DIB.) Y 1832 (GRAB.). Col. del autor

de la carta geográfica de España, fue protagonista de otra serie de actividades de inteligencia que provocarían una explícita acusación de espionaje por parte del embajador español en París en 1832⁵⁶. Entre los informes y documentos que produjo, aún por explorar, se encuentra una traducción manuscrita de la *Historia de la guerra de España* de Díaz de Baeza⁵⁷, en la que, siguiendo a Toreno, se recordaba el episodio de la torre de Ocaña desde la que Areízaga «no parece que daba disposición ninguna concertada»⁵⁸.

56. Reguera Rodríguez, Antonio T.: «Cartografía y política. El proyecto del Mapa de España desde su fundación (mediados del siglo XVIII) hasta el comienzo de los trabajos (mediados del siglo XIX)», *Estudios Geográficos*, LVI, 218 (1995), p. 108.

57. SHD, 1 M 754, sin fecha. Harmois, Louis: «Traduction française de l'ouvrage de Díaz de Baëza intitulé: Histoire de la guerre d'Espagne en 1808, par le capitaine d'état-major Harmois». El manuscrito carece del último de los cuatro cuadernillos que lo componían.

58. Díaz de Baeza, Juan: *Historia de la guerra de España contra el emperador Napoleón*. Madrid, Ignacio Boix, 1843, p. 215.

La experiencia cartográfica y un vasto conocimiento de la historia militar eran igualmente las credenciales del general barón Jean-Jacques Pelet-Clozeau, director del *Dépôt de la Guerre* tras la Revolución de 1830. A él se debió el empeño de completar las vistas de los campos de batalla franceses⁵⁹, iniciadas en el siglo XVIII, con el ciclo dedicado al Primer Imperio al que corresponden las acuarelas de Harmois.

LA DELICADA INTERVENCIÓN DE MARICHALAR

La guerra había paralizado la actividad de conservación de los templos. La aguda crisis de rentas eclesiásticas que provocó, anunciada desde los últimos años del siglo XVIII e intensificada con la agresiva política fiscal de Fernando VII⁶⁰, dificultó su reactivación y provocó el enquistamiento de los problemas constructivos de los edificios durante largos años. Aunque las críticas a la gestión de los menguantes ingresos decimales por parte de la Contaduría toledana se recrudecieron tras la guerra, incluso entre los propios eclesiásticos, según atestigua la *Apología de la Contaduría de rentas decimales* publicada por el capellán real Manuel Peces en 1821, las dificultades para mantener activos los programas arquitectónicos afectaron a todas las diócesis. Así, en el arzobispado de Granada esta crisis de rentas solo permitió realizar, con suma dificultad, el proyecto de la nueva iglesia parroquial de Dalías en 1816 y el inicio de las obras del convento de San Bernardo un año antes. Para su conclusión, así como para la reparación de San Francisco el Grande de la misma ciudad, aún sería requerido José Contreras en 1830⁶¹.

La discreta intervención proyectada en la torre de San Pedro por Haan había resultado insuficiente. El agravamiento de su estado durante aquel periodo de dilaciones llevó a Joaquín José Manglano, caballero de la orden de Santiago y gobernador de la villa de Ocaña⁶², a reclamar una nueva intervención apoyado en un informe del maestro de obras local Vicente Rodríguez del Castillo. En ese documento, firmado 7 de octubre de 1817, denunciaba la insuficiente construcción del zócalo, de mampostería en lugar de cantería, que lo hacía incapaz de soportar el peso de la torre⁶³.

La Contaduría encomendó un nuevo reconocimiento al arquitecto Miguel Antonio de Marichalar, cuyo perfil profesional era radicalmente distinto al del practicante ocañense. Pertenecía, según la secuencia generacional establecida por Carlos Sambricio, a aquel grupo de arquitectos formados en la Academia bajo el influjo de Silvestre Pérez que abandonará la fidelidad arqueológica de la primera generación clasicista⁶⁴. Había

59. Audebaud, Christian: *Le général baron Pelet-Clozeau. La science et la gloire*. París, Éditions S.P.M., 1998, p. 103.

60. Rodríguez López-Brea, Carlos María: «¿Alianza entre trono y altar? La Iglesia y la política fiscal de Fernando VII en la diócesis de Toledo (1814-1820)». *Spagna contemporánea*, 19 (2001), pp. 29-46.

61. Guillén Marcos, Esperanza: *De la Ilustración al historicismo: arquitectura religiosa en el arzobispado de Granada (1773-1868)*. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1990, pp. 260-266.

62. Alós y Merry del Val, Fernando de; García-Menacho y Osset, Eduardo: «Los manglano», *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, 9 (2005-2006), p. 43.

63. ADT, Reparación de templos, 28, 3, 4r.

64. Sambricio, Carlos: *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España – Instituto de Estudios de la Administración Local, 1986, p. 261.

accedido a la institución madrileña en 1799, con una edad algo mayor que la habitual tras haberse dedicado previamente al estudio de las matemáticas⁶⁵, y culminó su formación en diciembre de 1807. Apenas alcanzado el título se postuló para el puesto de arquitecto mayor de la ciudad de Toledo, haciendo valer la Real Provisión de 5 de enero de 1801. Asentado así en Toledo, solicitará y obtendrá los cargos de arquitecto del tribunal de la visita eclesiástica en 1808, y maestro mayor de la Catedral y de la dignidad arzobispal tras el fallecimiento de Haan en 1810⁶⁶.

El informe sobre la torre de San Pedro, evacuado por Marichalar el 12 de noviembre de 1817, es dos años anterior a su *Paralelo de la arquitectura griega con la homónima gótica*, que se conserva manuscrito en la Academia de San Fernando⁶⁷. La memoria sobre los daños de la torre no contiene, sin embargo, disquisiciones de carácter arqueológico análogas a las del discurso, que aparecen discretamente apuntadas en otros informes contemporáneos. Así, en la memoria redactada el 9 de octubre de 1817 tras advertirse un acusado desplome en el arco de embocadura de la cabecera de la iglesia de Cenicientos, Marichalar señalaba que aquél «es de cantería y de la forma llamada gótica, como también las bóvedas de dicha capilla mayor»⁶⁸. Si bien las condiciones no resultan explícitas en cuanto al estilo al que debía corresponder la obra nueva dispuesta para la contención de los desplomes, sí permiten entrever la voluntad de conservar la coherencia del edificio gótico. En el expediente ha quedado constancia de la pretensión de reutilizar la sillería de una ermita arruinada, «del mismo gusto y orden de la fábrica de la iglesia», para aumentar en media vara la altura de los muros perimetrales de la cabecera, según establecía Marichalar. Pese a la parquedad del informe sobre la torre de San Pedro, limitado a consideraciones exclusivamente técnicas, el análisis resulta más rico que el presentado por sus predecesores:

El ángulo que mira al sur-este se halla quarteado con unas quiebras de mucha consideración que se internan en todo el grueso de las paredes, que tiene[n] cinco pies de espesor y forman un desplomo por la parte exterior de cinco pulgadas y media colgante. Y en la fachada del medio día desde el ángulo referido hasta la mitad de la imposta del cuerpo de campanas, tiene una quiebra de la mayor consideración, habiendo quebrado los batientes y dinteles de las tres ventanas situadas en esta fachada, y sus jambas se hallan desplomadas y amenazando próxima ruina⁶⁹.

Como el maestro Rodríguez del Castillo, también Marichalar encontraba la causa de estos daños en la poca consistencia del cuerpo inferior, levantado en mampostería de piedra caliza escasamente trabada con mortero de cal y arena. Entendió que la diferencia con los cuerpos superiores era consecuencia de dos momentos constructivos distintos. La torre no se había levantado *ex novo* tras el completo derribo de la

65. Revenga Domínguez, Paula: *op. cit.*, p. 228.

66. Martín Sánchez, Julio: *op. cit.*, pp. 448-450.

67. García Melero, José Enrique: «Realizaciones arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XVIII en los interiores de las catedrales góticas españolas», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, 2 (1989), pp. 244.

68. ADT, Reparación de templos, Madrid, caja 20, expediente 2, fol. 6r. Marichalar, Miguel Antonio de: «Informe, condiciones y presupuesto de las obras en la iglesia de San Esteban en Cenicientos», 9 de octubre de 1817.

69. ADT, Reparación de templos, legajo To 28, expediente 3, fol. 9r. Marichalar, Miguel Antonio de: «Informe, condiciones y presupuesto de obras en la iglesia de San Pedro de Ocaña», 12 de noviembre de 1817.

preexistente, sino sobre su parte inferior, conservada hasta una altura de 25 pies. Esta interpretación resulta contraria a la comúnmente aceptada desde la publicación de las primeras noticias documentales sobre la iglesia de San Pedro cinco décadas más tarde, donde se dice que la torre anterior fue completamente demolida «por parecerles [...] mezquina y grosera» y sustituida por «la admirable fábrica que en el día miramos»⁷⁰.

La solución a los problemas de la torre pasaba idealmente por la completa reconstrucción del cuerpo bajo en sillería, conforme a la buena práctica constructiva. El excesivo coste de esa operación, más de 160.000 reales, inclinaba sin embargo a Marichalar a plantear una alternativa más económica, aunque tan compleja desde el punto de vista técnico que exigiría del maestro que la ejecutara «el mayor cuidado e inteligencia». Proponía el vaciado de la franja inferior de los muros en todo el perímetro de la torre, de los ángulos hasta alcanzar los 25 pies de altura y de la banda superior de ese cuerpo bajo, con una profundidad de dos pies y medio, para introducir en su lugar sillares de buena cantería. El arquitecto insistía en la necesidad de lograr la mejor trabazón posible de los sillares entre sí y «de lo viejo con lo nuevo». Con esta intervención, unida a la reparación de las grietas y otras obras diversas, el presupuesto quedaba reducido a 91.260 reales⁷¹.

EL MACHÓN INTERMITENTE Y UN ZÓCALO ESCALONADO

Las dificultades que la Contaduría experimentaba para financiar las obras demoraron durante meses la aprobación del proyecto de Marichalar. Al fin, en el mes de mayo siguiente, el contador Zorrilla daría instrucciones al párroco de San Pedro «para que, valiéndose del arquitecto D. Clemente Pío, forme esta nueva idea económica y suficiente para reparar dicha iglesia»⁷². El arquitecto no era otro que el toledano Leonardo Clemente de la Torre, hijo del maestro Ambrosio Clemente que había dirigido las obras proyectadas por Haan en 1799. Recibido el título por la Academia de San Fernando en 1808, gracias a los contactos familiares logró un rápido acomodo en las obras catedralicias y del arzobispado y como director de la Escuela de Artes de Santa Isabel fundada por Lorenzana⁷³. Por los méritos adquiridos durante la guerra, gozaba también de la condición de miembro honorario de Real Cuerpo de Ingenieros, según hizo constar en el encabezamiento de su informe para San Pedro, emitido el 4 de julio de 1818. Se trata de un documento sumamente breve, en el que Clemente, sujetándose a las instrucciones recibidas, se limitaba a proponer un medio para abaratar el coste, que rebajó hasta 62.500 reales: en lugar de la compleja operación prevista por Marichalar, sugería la construcción de un contrafuerte que impidiera cualquier movimiento de las fábricas⁷⁴.

70. Díaz Ballesteros, Miguel; Láziz, Benito de: *op. cit.*, p. 171.

71. ADT, Reparación de templos, legajo To 28, expediente 3, fol. 9v-11r.

72. *Idem*, fol. 38r. Zorrilla de la Rocha, José: «Auto sobre las obras de la iglesia de San Pedro de Ocaña», 27 de mayo de 1818.

73. Alba González, Luis: «La academia toledana de Nobles Artes de Santa Isabel», *Toletum*, 32 (1995), p. 12.

74. ADT, Reparación de templos, legajo To 28, expediente 3, fol. 40r-40v. Clemente de la Torre, Leonardo: «Informe y presupuesto de las obras de la torre de San Pedro de Ocaña», 4 de julio de 1818.

Pocos días más tarde, Juan Antonio Cuervo firmaba las condiciones que la Contaduría había establecido para el desempeño del oficio de arquitecto del tribunal. En respuesta a las continuas disposiciones legales que recordaban la potestad de la Academia en la supervisión de los proyectos y la preeminencia de los titulados por ella para el ejercicio profesional, el contador Zorrilla había abogado por el nombramiento de quien, desde 1814, ocupaba el cargo de director de arquitectura de la real institución⁷⁵, y que, por lo demás, venía ya actuando como arquitecto de la visita eclesiástica en Madrid⁷⁶. Frente a la costumbre anterior, el nuevo puesto estaba retribuido con un salario anual, a cambio del cual Cuervo se comprometía a proyectar y dirigir toda obra mayor realizada en el arzobispado⁷⁷. Apenas había tomado posesión cuando, a comienzos del mes de agosto, recibió el encargo de reformar el proyecto de la torre de San Pedro. Conforme a la propuesta previa de Clemente, planteó la construcción de «un botarel o pilastra» con un presupuesto aún menor, de tan solo 34.220 reales. Esa reducción no respondía solo al criterio de contención económica que había motivado la creación del puesto en el que acababa de emplearse. Según Cuervo, aunque la grieta se extendía desde el suelo hasta el cuerpo superior, fracturando los dinteles de las ventanas y los antepechos del campanario, no comprometía estructuralmente la torre. Frente al desplome de más de 5 pulgadas mencionado por Marichalar, Cuervo negaba repetidamente cualquier otro daño o amenaza. Según su criterio, bastaba con el recibido de las grietas, la colocación de grapas en el cuerpo de campanas y la construcción de un machón de planta cuadrangular, de 6,5 pies de lado por 47,5 de altura, realizado en cantería de piedra de Colmenar labrada en todas sus caras⁷⁸.

La memoria de Cuervo iba acompañada de un plano con el levantamiento de la fachada sur de la torre y dos plantas, una a nivel del suelo y la otra del cuerpo de campanas. Hecha con el doble propósito de manifestar la extensión de la grieta y las obras previstas con sus respectivas cotas, esta imagen única de la torre completa permite cotejar la fidelidad de las descripciones literarias y de las representaciones gráficas donde aparece (FIGURA 6). El chapitel y el cuerpo de campanas, con doble hueco en cada fachada y pilastras adosadas, se corresponden plenamente con el detalle de la acuarela realizada por Louis Harmois. Sin embargo, no se aprecian los «cuatro bien proporcionados cuerpos» mencionados en las descripciones anteriores a la demolición de la torre⁷⁹. En el dibujo firmado por Cuervo solo se distinguen dos cuerpos, además del campanario con su chapitel: el zócalo y un cuerpo intermedio en el que se abren tres ventanas distribuidas en un mismo eje, pero en intervalos irregulares. El modo de representar la parte baja, no obstante, resulta algo descuidado cuando muestra en aparente continuidad el sistema constructivo

75. Navascués Palacio, Pedro: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973, pp. 65-69.

76. Saguar Quer, Carlos: «El cementerio general del Sur o de la Puerta de Toledo, obra del arquitecto Juan Antonio Cuervo», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 24 (1987), p. 112.

77. Revenga Domínguez, Paula: *op. cit.*, pp. 230-231; Martín Sánchez, Julio: *op. cit.*, pp. 450-455.

78. ADT, Reparación de templos, legajo To 28, expediente 3, fol. 45r-45v. Cuervo, Juan Antonio: «Informe y presupuesto de las obras de la torre de San Pedro de Ocaña», 18 de septiembre de 1818.

79. Díaz Ballesteros, Miguel; Láziz, Benito de: *op. cit.*, p. 171.

de los dos cuerpos inferiores, en abierta contradicción con las descripciones del maestro Rodríguez del Castillo y de Marichalar y con el plano que más adelante realizaría Leonardo Clemente.

Quizás por aquella sensación de falta de urgencia que trasladaba el informe, el expediente quedó paralizado. Solo las continuas reclamaciones formuladas desde Ocaña harían que fuera retomado un año más tarde. Pero entonces se prescindió del proyecto de Cuervo y se dio traslado a Clemente, que, entre tanto, había tomado posesión como teniente de arquitecto de la Contaduría⁸⁰. Atendiendo a las observaciones de su superior jerárquico, que había negado la existencia de movimiento en las fábricas y no parecía considerar el sistema constructivo del zócalo como punto crítico para la conservación de la torre, Clemente, con ciertas prevenciones, decidió suprimir el machón de refuerzo. Al limitar la reparación al cosido de la grieta, el macizado de las ventanas y la sustitución y grapado de los sillares afectados, el presupuesto quedó reducido a 26.304 reales⁸¹. En estas condiciones, la Contaduría autorizó por fin la ejecución de las obras, que le fueron encomendadas a los maestros Eugenio Antonio Alemán y Antonino González Monroy. Alemán, a quien se ha atribuido reiteradamente esta intervención, tendría luego una dilatada carrera al servicio de la Contaduría, donde llegará a ocupar el puesto de teniente arquitecto desde 1823⁸², pero en esta época aún actuaba tan solo como constructor mancomunado con González Monroy.

Por precaución, Clemente había ordenado un examen de los cimientos de la torre cuando comenzaran las obras. Una vez cavadas las zanjas, Alemán se dirigió con urgencia al tribunal de rentas decimales reclamando la presencia del arquitecto, pues había encontrado la cimentación en un estado sensiblemente peor de lo esperado. Pese al esfuerzo continuado de la Contaduría por mantener controlado el coste de la intervención, las nuevas circunstancias iban a dispararlo hasta 98.973 reales, por encima incluso del estimado inicialmente por Marichalar. En diversas ocasiones a lo largo del nuevo informe, del 22 de abril, Clemente reiterará con evidente ánimo justificativo que la mala condición de los cimientos, de apenas un pie de profundidad, «no se pudo preber por ninguno de los profesores en los anteriores reconocimientos»⁸³.

Como primera medida para prevenir una ruina que parecía inminente, el arquitecto dispuso el apuntalado del tercio inferior de la torre por medio de un potente apeo (FIGURA 7). Alemán, cuya formación inicial había sido la de maestro carpintero, tenía sobrada experiencia en el montaje de esta clase de estructuras. Al aprendizaje temprano de corte tradicional, Alemán y su compañero González Monroy habían añadido el título de maestro de obras por la Academia de San Fernando en

80. Revenga Domínguez, Paula: *op. cit.*, p. 232.

81. ADT, Reparación de templos, legajo To 28, expediente 3, fol. 50r-51r. Clemente de la Torre, Leonardo: «Condiciones para las obras de la torre de San Pedro de Ocaña», 19 de agosto de 1819.

82. Revenga Domínguez, Paula: *op. cit.*, p. 233-234.

83. ADT, Reparación de templos, legajo To 28, expediente 3, sin foliar. Clemente de la Torre, Leonardo: «Informe y presupuesto de las obras de la torre de San Pedro de Ocaña», 22 de abril de 1820.

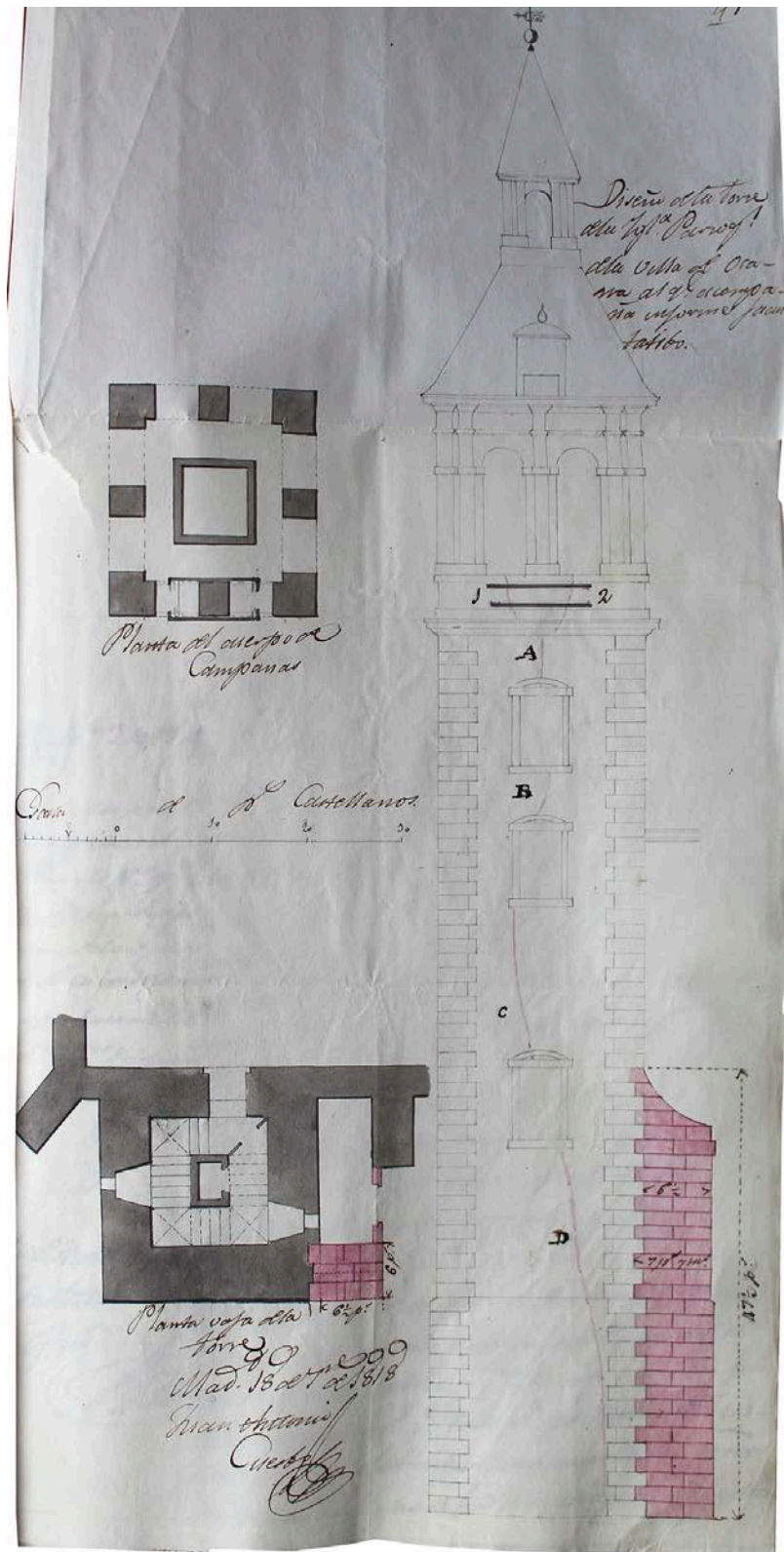


FIGURA 6. JUAN ANTONIO CUERVO, DISEÑO DE LA TORRE DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE LA VILLA DE OCAÑA, AL QUE ACOMPAÑA INFORME FACULTATIVO, 18 DE SEPTIEMBRE DE 1818. Archivo Diocesano de Toledo

febrero de 1819, cuando ambos superaban los cincuenta años⁸⁴. Clemente depositaba su plena confianza en la capacidad de los asentistas para realizar esta obra, «una de las más intrincadas y de cuidado en la profesión». Existían, ciertamente, sonados precedentes como el de la torre de la Catedral Nueva de Salamanca, con el que la intervención en la torre de San Pedro guarda estrecha relación.

Los problemas estructurales de aquella habían aparecido a raíz de la construcción del nuevo cuerpo de campanas por el maestro Pantaleón Pontón de Setién, tras el incendio del chapitel precedente en 1705⁸⁵. Según el conocido informe emitido por Pedro de Ribera el 12 de octubre de 1737, el origen de las grietas que se manifestaban en los cuerpos inferiores se debía, como en Ocaña, al «grave que tiene dicho cuerpo de campanas, ochabo, medianaranja y pirámides», que la torre medieval sobre la que se levantaron no era capaz de sostener, haciendo «que algunas de las piedras o sillares se hallan tronchado por lo mal sentadas que estaban en lo antiguo y otras no ser de buena calidad»⁸⁶. Ni los cubos angulares de refuerzo diseñados por el arquitecto madrileño, ni «el pilastrón» contiguo a la puerta occidental de la Catedral Vieja propuesto con antelación por José de Barcia y Valentín Antonio de Mazarrasa llegaron a realizarse. Tras el terremoto de Lisboa de 1755, la situación de la torre se vio sensiblemente agravada. El dibujo realizado por el maestro mayor catedralicio Juan de Sagarvinaga, que acompañaría el informe presentado ante el Cabildo una década más tarde, hace manifiestas unas grietas que, como en San Pedro, profundizaban para entonces todo el espesor del muro⁸⁷.

Javier Rivera ha caracterizado la obra de la torre de la Catedral Nueva salmantina como una «consolidación a través de la ingeniería»⁸⁸. La solución, tras la controversia surgida de las opiniones divergentes del propio Sagarvinaga, Francisco Moradillo, el padre Pontones, Simón Gabilán Tomé o Ventura Rodríguez, vino en efecto de la mano del ingeniero francés Baltasar Devreton, quien había intervenido en las torres de las catedrales de Granada y Córdoba, igualmente afectadas por el terremoto. De acuerdo con su informe e instrucciones dados en enero de 1767, el maestro Jerónimo García de Quiñones dispuso seis cadenas de arriostamiento a diferentes alturas y «un apoio, repecho o falda de piedra de sillería que rodée las tres fachadas»⁸⁹ en toda la altura de la antigua torre construida en el siglo XIII.

La solución adoptada por Leonardo Clemente para la torre de San Pedro resulta semejante a la salmantina, con excepción de las cadenas de hierro. Según hizo constar en los dibujos de planta y alzado del plano presentado al tribunal de rentas, la obra consistía en la colocación de cuadrales de refuerzo en los ángulos interiores

84. Santamaría Almolda, Rosario: «Los maestros de obras aprobados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1816-1858): una profesión en continuo conflicto con los arquitectos», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 13 (2000), p. 349.

85. Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso: «La torre de la Catedral Nueva de Salamanca», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. BSAA*, 44 (1978), pp. 246-248.

86. Portal Monge, Yolanda: *La torre de campanas de la catedral de Salamanca*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, p. 85.

87. Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso: *op. cit.*, p. 252.

88. Rivera Blanco, Javier: «Ventura Rodríguez y sus criterios...», p. 133.

89. Portal Monge, Yolanda: *op. cit.*, p. 145.

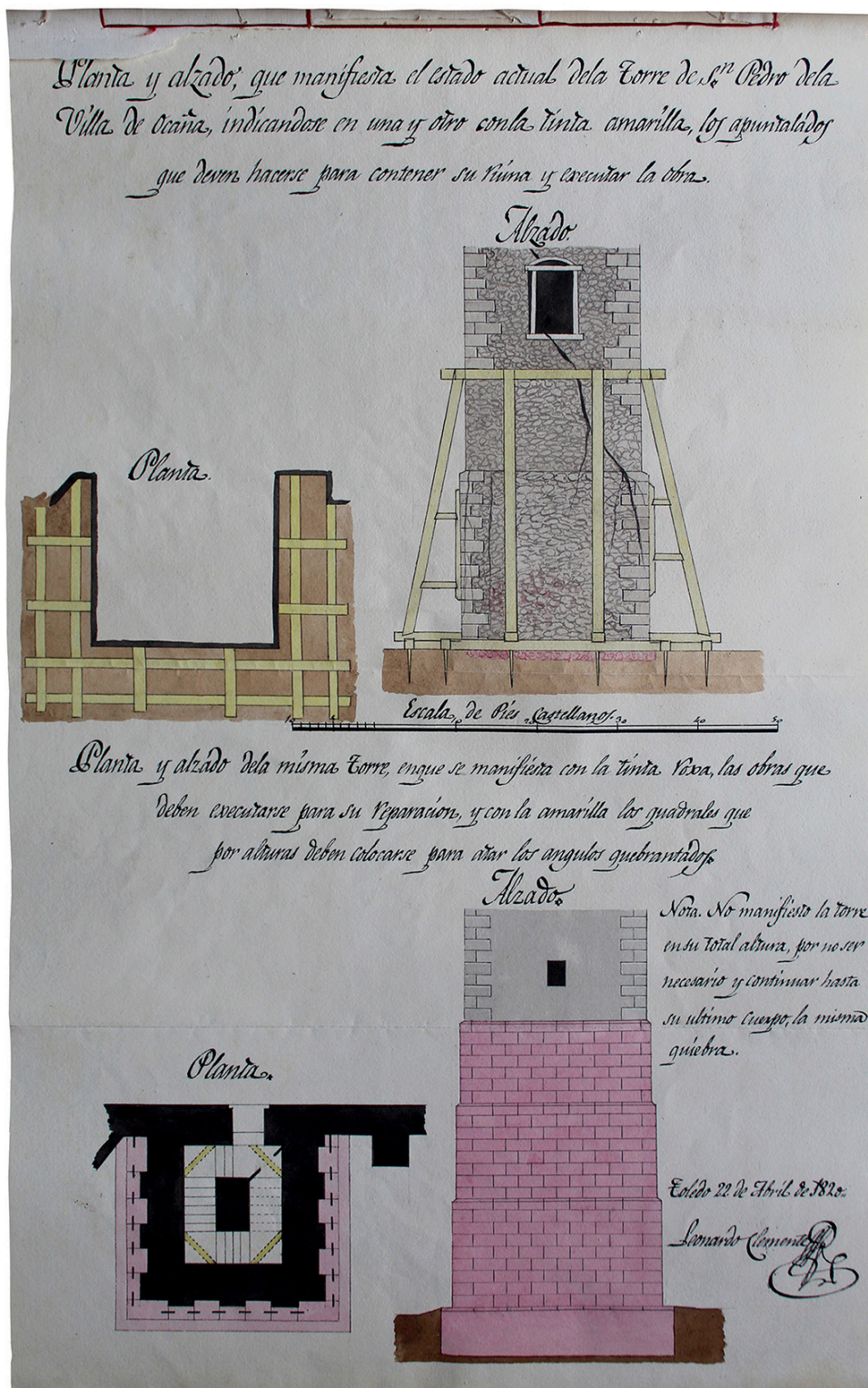


FIGURA 7. LEONARDO CLEMENTE, PLANTAS Y ALZADOS DE LA TORRE DE SAN PEDRO. ESTADO ACTUAL Y OBRAS PROYECTADAS, 22 DE ABRIL DE 1820. Archivo Diocesano de Toledo

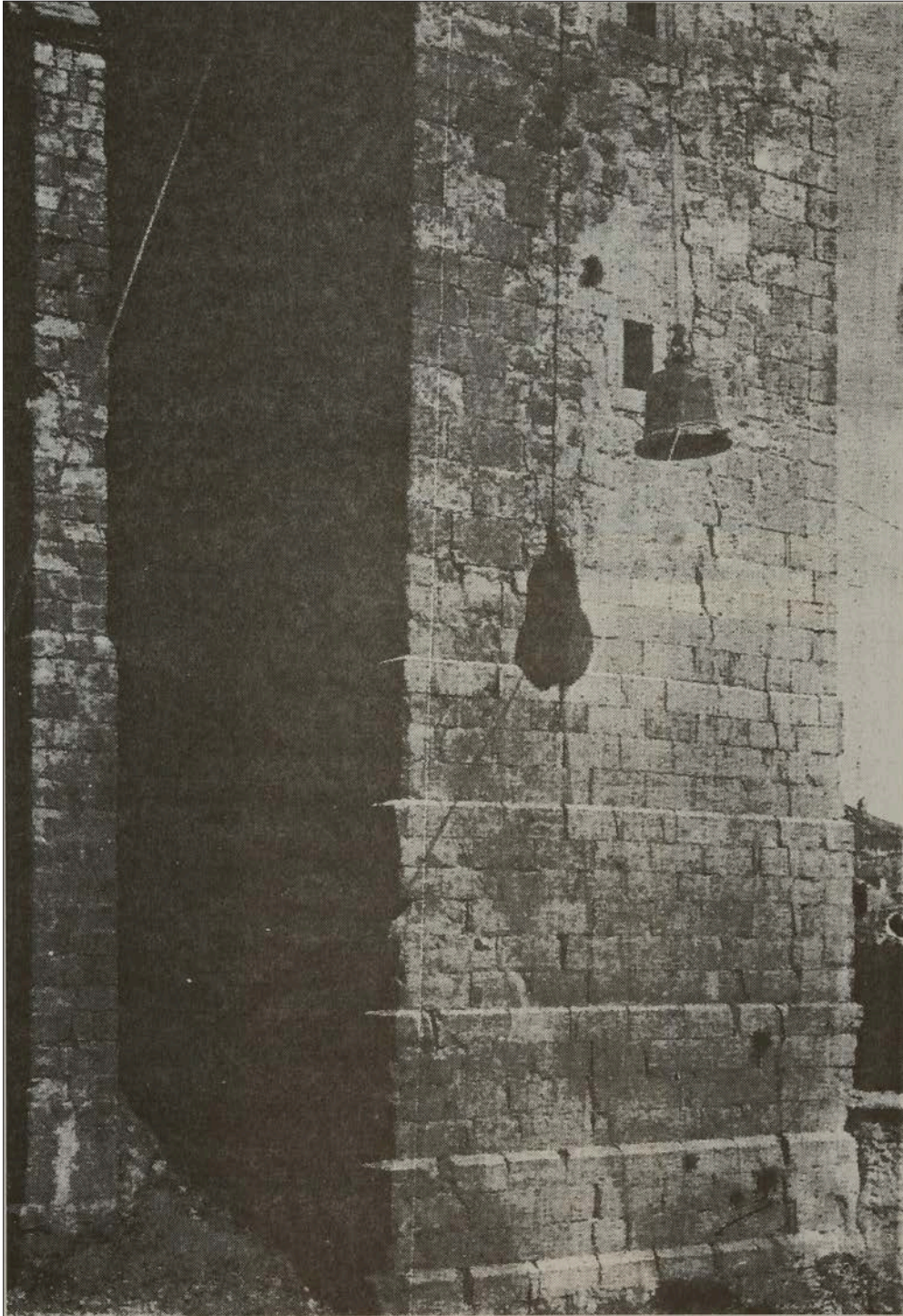


FIGURA 8. DESMANTELAMIENTO DE LA VELETA Y BAJADA DE LA CAMPANA DE LA TORRE DE SAN PEDRO, 07 DE MARZO DE 1906 (GASCÓ PEDRAZA, F.: *OP. CIT.*, 79)

de la torre y la construcción de un zócalo escalonado de cantería de 36 pies de altura, convenientemente engatillado y enzarzado en los muros. El recrecido espesor de estos a resultas de dicha operación es claramente visible en los planos de la iglesia levantados con posterioridad (FIGURA 1). Clemente dispuso que el zócalo constara de tres cuerpos de dimensiones ligeramente decrecientes, que se construirían en fases sucesivas sobre los nuevos cimientos. Sin embargo, como puede observarse en una fotografía tomada durante el desmontaje de la campana del reloj de la villa el 7 de marzo de 1906, poco antes de la demolición de la torre, el zócalo quedaría finalmente dividido en cuatro secciones y con una altura algo menor de la prevista⁹⁰ (FIGURA 8). Aun cuando Clemente había hecho constar en su memoria, de forma vehemente, que la intervención se haría bajo su meticulosa supervisión, resultaba normal que los maestros cualificados como Alemán y González Monroy gozaran de cierto margen para ajustar algún aspecto de las condiciones.

Concluidas las obras el 9 de agosto de 1821, el pago se retrasó varios años como consecuencia de la expropiación de la mitad del diezmo durante el Trienio Liberal. Aunque González Monroy y Alemán llegarían a cobrar 32.811 reales adicionales por las mejoras aprobadas más tarde por el arquitecto, no habían podido realizarse todas las necesarias. Entre ellas se encontraba la sustitución de la escalera original, realizada según el sistema habitual de bóvedas en hocino que, al descargar su peso en los muros de la torre, podría ponerlos en riesgo. Según las condiciones dadas por Clemente⁹¹, en febrero de 1826 terminó de instalarse la nueva escalera de madera que años más tarde facilitaría la subida, «fácil y hasta cómoda», de los miembros de la Comisión de la Carta Geológica al campanario de San Pedro.

CONCLUSIONES

La marginación de los maestros gremiales fue uno de los ejes de la política académica, intensificada desde la creación de la Comisión de arquitectura en 1786⁹². La Contaduría les fue limitando la prerrogativa de formar proyectos, que de forma postrera aún tuvo ocasión de redactar José Ignacio García para la iglesia de San Pedro. Sin embargo, la «maestría en el artesanado» de estos antiguos alarifes, aun reducidos a constructores⁹³, les hacía indispensables en las tareas de conservación de edificios que tenía encomendada la Contaduría. Bien como directores de obra, bien como contratistas de confianza, este perfil de maestros que eran capaces de realizar delicadas operaciones «con el mayor cuidado e intelixencia», como Ambrosio Clemente, Antonino González Monroy o Eugenio Antonio Alemán, pudieron mantener una actividad intensa durante las primeras décadas del siglo XIX. Las obras de San Pedro

90. La fotografía ha sido publicada en Gascó Pedraza, Fermín: *op. cit.*, p. 79.

91. ADT, Reparación de templos, legajo To 28, expediente 3, 11v-112r. Clemente de la Torre, Leonardo: «Presupuesto y condiciones para la nueva escalera de la torre de la iglesia de San Pedro», 25 de mayo de 1825.

92. García Melero, José Enrique: «El arquitecto académico a finales del siglo XVIII», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, 10 (1997), p. 186.

93. Navascués Palacio, Pedro: *op. cit.*, p. 126.

se enmarcan, así, en el periodo final del proceso de relegación de las obras diocesanas en Toledo de estos maestros que habían basado la conservación arquitectónica en el conocimiento exhaustivo, por la vía de la práctica, de unas técnicas de construcción tradicionales mediante las que buscaban preservar la integridad orgánica del edificio.

Las obras de consolidación de la torre de San Pedro tuvieron como escenario la honda crisis de rentas eclesiásticas que precedió a la definitiva desaparición de los ingresos decimales. Antes incluso de que el cardenal Inguanzo planteara en 1828 el adelgazamiento de las oficinas de rentas para reducir el gasto cotidiano⁹⁴, la Contaduría había creado el puesto de arquitecto del tribunal que, con el mismo propósito, venía a sustituir al de arquitecto de la dignidad arzobispal. La génesis de este oficio fue protagonizada por los mismos arquitectos de mérito que participarían en las obras de la torre de San Pedro. Los informes y proyectos redactados por Ignacio Haan, Miguel Antonio de Marichalar, Juan Antonio Cuervo y Leonardo Clemente constituyen una contribución hasta ahora inédita al irregular conocimiento de su actividad para el arzobispado de Toledo. El estudio de sus peritajes, truncados y contradictorios, ha permitido precisar las cualidades arquitectónicas de la torre, y, junto a la documentación cartográfica nacida tras la guerra de la Independencia, recuperar su imagen y su relevancia histórica como hito monumental. Ese conjunto de informes, fuera del amparo de la Academia de San Fernando, muestra que los debates en torno a los procedimientos técnicos y los criterios de conservación no se limitaron a las importantes intervenciones y al marco institucional en torno a los cuales se ha ido construyendo la historia de la conservación monumental en España.

94. Rodríguez de Gracia, Hilario: *Lustros de represión y reforma en Toledo, 1822-1837*. Toledo, Ayuntamiento de Toledo, 1983, pp. 136-139.

REFERENCIAS

- Alba González, Luis: «La academia toledana de Nobles Artes de Santa Isabel», *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 32 (1995), pp. 9-32.
- Alós y Merry del Val, Fernando de; García-Menacho y Osset, Eduardo: «Los Manglano», *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, 9 (2005-2006), pp. 7-58.
- Andrés Ordax, Salvador: «Imagen y memoria del Cid Campeador», *BSAA Arte*, LXXV (2009), pp. 247-260.
- Azcárate, José María de: «La valoración del gótico en la estética del siglo XVIII», *Cuadernos de la Cátedra Feijóo*, 18, 3 (1966), pp. 525-549.
- Audebaud, Christian: *Le général baron Pelet-Clozeau. La science et la gloire*. París, Éditions S.P.M., 1998.
- Bédard, Claude: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989.
- Castañón Álvarez, Juan Carlos; Puyo, Yves; Quirós Linares, Francisco: «La herencia cartográfica y el avance del conocimiento geográfico de España», en Quirós, Francisco; Castañón, Juan Carlos (dir.): *Madrid 1808. Guerra y territorio*. Madrid, Museo de Historia de Madrid, 2008, pp. 109-127.
- Cedillo, conde de [Jerónimo López de Ayala]: «Cosas que fueron. La iglesia de San Pedro, de Ocaña». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXVIII, 1 (1920), pp. 32-38.
- Cedillo, conde de [Jerónimo López de Ayala]: *Catálogo monumental de la provincia de Toledo*. Toledo, Diputación Provincial de Toledo, 1959.
- Cervera Vera, Luis: «Reformas de Ventura Rodríguez en el vallisoletano Colegio Mayor de Santa Cruz», en Chueca Goitia, Fernando et alii: *Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1985, pp. 29-60.
- Crespo Delgado, Daniel: *Un viaje para la Ilustración. El Viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz*. Madrid, Fundación de Municipios Pablo de Olavide–Marcial Pons Historia, 2012.
- García Melero, José Enrique: «Realizaciones arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XVIII en los interiores de las catedrales góticas españolas», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, 2 (1989), pp. 223-286.
- García Melero, José Enrique: «El arquitecto académico a finales del siglo XVIII», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, 10 (1997), pp. 161-216.
- García Melero, José Enrique: *Las catedrales góticas en la España de la Ilustración*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2001.
- Gascó Pedraza, Fermín: *Las parroquias de Ocaña*. Ocaña, Ayuntamiento de Ocaña, 2002.
- Gaya Nuño, Juan Antonio: *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1961.
- Gilman Proske, Beatrice: «Dos estatuas de la familia Cárdenas, de Ocaña», *Archivo Español de Arte*, 32, 125 (1959), pp. 29-37.
- González-Pumariega, Pelayo; Rábano, Isabel: «El dibujo de paisaje en la ingeniería. La colección de vistas de la Comisión del Mapa Geológico de España (1850-1853)», *Ería*, XXXVIII, 1 (2018), pp. 27-53.
- Guillén Marcos, Esperanza: *De la Ilustración al historicismo: arquitectura religiosa en el arzobispado de Granada (1773-1868)*. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1990.

- Lelièvre, Pierre: «La mission de Vivant Denon en Espagne (Novembre 1808-Janvier 1809)», *Archives de l'Art Français*, vol. XXIV (1969), pp. 365-372.
- Lorentz, Philippe: «Vivant Denon remettant dans leurs tombeaux les restes du Cid et de Chimène», en Foucart, Jacques (dir.): *Musée du Louvre. Nouvelles acquisitions du département des Peintures (1987-1990)*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991, pp. 151-153.
- Martín Sánchez, Julio: *Restauración y tutela de la arquitectura en el arzobispado de Toledo. El cambio de régimen (1777-1861)*, (Tesis doctoral inédita), Universidad de Castilla-La Mancha, 2022. [en línea] <https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/29998> [Consultado: 4 de julio de 2023]
- Mingo Lorente, Adolfo de: «La reforma de la iglesia parroquial de Esquivias en el siglo XVIII», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, CII, anexo (2018), pp. 29-38.
- Mingo Lorente, Adolfo de: *La comisión de arquitectura de la Real Academia de San Fernando y Castilla-La Mancha (1786-1808)*, (Tesis doctoral inédita), Universidad de Castilla-La Mancha, 2020 [en línea] <https://ruidera.uclm.es/items/2f7d7fob-b269-4c11-8b99-eddd6af62c3a> [Consultado: 3 de julio de 2023]
- Morales Cano, Sonia: *Moradas para la eternidad. La escultura funeraria gótica toledana*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.
- Navascués Palacio, Pedro: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973.
- Navascués Palacio, Pedro: «Sobre titulación y competencias de los arquitectos de Madrid (1775-1825)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, II (1975), pp. 123-136.
- Nicolau Castro, Juan: «Las tumbas de don García Osorio y doña María de Perea procedentes de la desaparecida iglesia de San Pedro de Ocaña y conservados en el Vicotria and Albert Museum de Londres», en *Ars Longa, Vita Brevis. Libro homenaje a Rafael Sancho San Román*. Toledo, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2006, pp. 263-274.
- Ontalba Juárez, Florencio; Ruiz Jaén, Pedro Luis: *La batalla de Ocaña. Campañas militares en la provincia de Toledo en 1809*. Toledo, Diputación Provincial de Toledo, 2006.
- Portal Monge, Yolanda: *La torre de campanas de la catedral de Salamanca*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988.
- Puyo, Jean-Yves; Castañón, Juan Carlos; García Álvarez, Jacobo: «Cartographier et décrire la Péninsule Iberique: L' héritage militaire français (1808-1823)», *Annales de Géographie*, nº 707 (2016), pp. 74-102.
- Reguera Rodríguez, Antonio T.: «Cartografía y política. El proyecto del Mapa de España desde su fundación (mediados del siglo XVIII) hasta el comienzo de los trabajos (mediados del siglo XIX)», *Estudios Geográficos*, 56, 218 (1995), pp. 99-129.
- Revenge Domínguez, Paula: «Marichalar, Cuervo y Clemente, arquitectos mayores del arzobispado de Toledo en el siglo XIX», *Academia*, 78 (1994), pp. 225-242.
- Rivera Blanco, Javier: *De varia restauratione. Teoría e historia de la restauración arquitectónica*. Madrid, Abada Editores, 2008.
- Rivera Blanco, Javier: «Ventura Rodríguez y sus criterios de intervención arquitectónica en las preexistencias», en Rodríguez Ruiz, Delfín (dir.): *Ventura Rodríguez, arquitecto de la Ilustración*. Madrid, Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid, 2017, pp. 117-143.
- Rodríguez de Gracia, Hilario: *Lustros de represión y reforma en Toledo, 1822-1837*. Toledo, Ayuntamiento de Toledo, 1983.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso: «La torre de la Catedral Nueva de Salamanca», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. BSAA, 44 (1978), pp. 245-256.

- Rodríguez López-Brea, Carlos María: «¿Alianza entre trono y altar? La Iglesia y la política fiscal de Fernando VII en la diócesis de Toledo (1814-1820)», *Spagna contemporanea*, 19 (2001), pp. 29-46 [en línea] <https://www.spagnacontemporanea.it/index.php/spacon/article/view/570> [Consultado: 21 de agosto de 2023]
- Saguar Quer, Carlos: «El cementerio general del Sur o de la Puerta de Toledo, obra del arquitecto Juan Antonio Cuervo», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 24 (1987), pp. III-120.
- Sambrić, Carlos: *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España-Instituto de Estudios de la Administración Local, 1986.
- Santamaría Almolda, Rosario: «Los maestros de obras aprobados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1816-1858): una profesión en continuo conflicto con los arquitectos», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 13 (2000), pp. 329-359.
- Villalobos Alonso, Daniel: «El proyecto de Ventura Rodríguez para la reforma del Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid: el inicio de un debate», en Rivera Blanco, Javier (dir.): *Informe que hizo el Arquitecto de S. M. D. Ventura Rodríguez, en el año 1768, de la Santa Iglesia de Valladolid*. Valladolid, Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid, 1987, pp. 37-46.

CONDICIONES DE CAMBIO DE LA ARQUITECTURA. ORIGEN O ESTRATEGIA A TRAVÉS DE DOS TEXTOS DE RAFAEL MONEO Y LACATON & VASSAL

CONDITIONS OF CHANGE IN ARCHITECTURE. ORIGIN OR STRATEGY THROUGH TWO TEXTS BY RAFAEL MONEO AND LACATON & VASSAL

Javier Pérez Herreras¹ y Jorge Tárrago Mingo²

Recibido: 26/02/2023 · Aceptado: 23/10/2023

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.12.2024.37059>

Resumen

El artículo confronta dos textos –*La vida de los edificios de Rafael Moneo* y *La libertad estructural, condición del milagro* de Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal– para proponer una reflexión acerca de las condiciones contemporáneas que permiten que la arquitectura cambie. El texto de Moneo sugiere la identificación de unos rasgos formales esenciales y la autonomía del proyecto de arquitectura una vez construido, como origen y garantía de un certero cambio futuro. El cambio es parte de un destino ya escrito y no tanto un proceso. En el de los franceses son la estructura portante y el concepto de superposición, los que devienen en una arquitectura capaz de asumir el cambio como el episodio de un destino abierto. Si el primero apela a valores esenciales atemporales, los segundos identifican la temporalidad como permanente estado de la arquitectura y de nuestra cotidianidad. El artículo discute estas dos maneras de abordar el cambio como condición inevitable de la arquitectura, no niega su validez y explica su trasfondo con el apoyo de algún otro texto.

Palabras clave

Arquitectura; permanencia; cambio; Rafael Moneo; Lacaton & Vassal

Abstract

The article confronts a couple of texts –*The Life of the Buildings* by Rafael Moneo and *Structural Freedom, a Precondition for the Miracle* by Anne Lacaton and Jean-Philippe Vassal– to propose a reflection on the contemporary conditions that allow architecture to change. Moneo's text proposes the identification of some essential

-
1. Universidad de Zaragoza. C. e.: perez.herrer@unizar.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6671-3260>
 2. Universidad de Navarra. C. e.: jtarrago@unav.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1749-1550>

formal features and the recognition of the autonomy that the architectural project acquires once it is built, as the origin and guarantee of a certain future change. Change is part of an already written destiny and not so much a process. In the text by the French architects, however, it is the supporting structure from the process and the concept of superimposition, that result in an architecture capable of assuming change as the episode of an open destiny. If the former appeals to essential timeless values, the latter identify temporality as a permanent state of architecture and of our everyday life. The article discusses these two ways of approaching change as an inevitable condition of architecture, does not deny their validity but explains their background with some other texts.

Keywords

Architecture; Permanence; Change; Rafael Moneo; Lacaton & Vassal

.....

ES UNA OBVIEDAD aseverar que la arquitectura cambia. Una condición inevitable es su propia temporalidad, por distintas razones. La necesidad de prolongar su vida, bien por su obsolescencia o bien para incorporar nuevos usos son las más habituales. También nuestra relación con la arquitectura y la manera de entenderla cambia a lo largo del tiempo, en cada época y por muchas razones, por sus significados culturales, sociales, políticos o intereses de la crítica arquitectónica.

Recurriremos a dos textos publicados con una diferencia de algo más de dos décadas –*La vida de los edificios*³ y *La libertad estructural*⁴, *condición del milagro*– de Rafael Moneo y Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal, respectivamente. Ambos tratan y explican, directa o indirectamente, desde perspectivas distintas, la cuestión del cambio en la arquitectura. Y aunque escritos en circunstancias culturales y tiempos diferentes, su parecida aproximación, nos permite confrontarlos y vincularlos de un modo especial. Ambos consideran a los edificios como una extensión de la persona, evitan los discursos genéricos –es decir hablan de arquitecturas concretas– y plantean la noción de cambio, que abordaremos en este artículo de manera más extensa.

El texto de Moneo, publicado por primera vez en 1985 en la revista *Arquitectura*, procede de una conferencia anterior, dictada en mayo de 1977 en la *Harvard Graduate School of Design*. Empleamos el texto compilado en el libro que toma su título y en cuyo prólogo se explica su procedencia y cómo respondía a las propuestas estructuralistas del momento, entre otras razones. El análisis formal de la arquitectura, a la que cualquier crítico debía someterse, suponía detectar una estructura formal profunda que, en el caso de la Mezquita de Córdoba, permitía «el milagro de su evolución en el tiempo»⁵. Los mecanismos formales firmes frente a los conceptos de flexibilidad y multifuncionalidad ya comenzaban a proponerse entonces como una solución a la permanencia y vigencia de los edificios.

Por su parte, *La libertad estructural, condición del milagro*, se publica por primera vez en 2011, en un momento en el que Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal ya habían alcanzado una madurez profesional y una notable presencia en los medios⁶. Irrumpen en la escena con una arquitectura cuyas estrategias vinculan a una experiencia profesional en el continente africano: una arquitectura de bajo presupuesto, sin casi materialidad y de relaciones cambiantes, ligera y consciente de su obsolescencia. Indirectamente se relacionan con una mirada a la obra de Cedric Price, Yona Friedman y, especialmente, a la *Öko Häuser Tiergarten* (1987-1991) de Frei Otto, que trabajó toda su vida sobre el concepto de membrana salvo en esta obra,

3. Moneo, Rafael: *La vida de los edificios. La mezquita de Córdoba, la lonja de Sevilla y un carmen en Granada*. Barcelona, Acantilado, 2017. Texto original: «La vida de los edificios. Las ampliaciones de la mezquita de Córdoba», *Arquitectura*, 256 (1985), pp. 26-36.

4. Lacaton, Anne; Vassal, Jean-Philippe: «Libertad estructural, condición del milagro», 2G: *revista internacional de arquitectura*, 60, 2011. Aquí hemos tomado la publicada en Lacaton, Anne; Vassal, Jean-Philippe: *Actitud*. Barcelona, GG, 2017, pp. 57-72.

5. Moneo, Rafael: *op. cit.*, p. 10.

6. Anne Lacaton y Jean Phillippe Vassal habían fundado su estudio en 1989 en París y comienzan a tener relevancia y presencia en los medios profesionales del panorama internacional a finales del siglo pasado con premios, varias monografías y entrevistas donde ya expresan un modo de concebir la arquitectura que, entre no muchos textos, se puede intuir después en el que nos ocupa. En 2021 son galardonados con el Premio Pritzker.

un esqueleto, una mega estructura de soporte⁷. El texto defiende una arquitectura de cambio constante en origen, esta sí flexible, y donde caben nuevas realidades y relaciones.

Rafael Moneo plantea, a través de la narración de las vicisitudes de la mezquita de Córdoba, cómo cabría reconocer en la arquitectura ya construida, y sin que esto proceda directamente del proceso creativo, una esencia atemporal, unos valores originales que paradójicamente son los que nos permitirían apreciar los cambios. Por su parte, Lacaton y Vassal trabajan desde el proceso de proyecto con la temporalidad, de modo que proponen una arquitectura que, también paradójicamente, se torna atemporal, pero en tanto que capaz de asumir un constante cambio. Lo hacen, además, confiando a la estructura portante esta capacidad. Como veremos más adelante, la metáfora del barco Argo, relatada tantas veces por Roland Barthes, nos introduce en el concepto de origen e hila ambas posiciones: la que nos remite a las condiciones esenciales atemporales y la que acepta el permanente cambio en la arquitectura de nuestro tiempo.

Anudaremos ambos textos con una bibliografía complementaria, para tratar de entender si existe un tipo de arquitectura más favorable a los cambios o alguna condición de ésta. Y, en su caso, dónde reside y, por extensión, en qué afecta a nuestra cotidianeidad.

LA ARQUITECTURA CAMBIA

Se suele atribuir al periodista y novelista francés Jean-Baptiste Alphonse Karr el conocido aforismo «*Plus ça change, plus c'est la même chose*», que podría traducirse literalmente como «Cuanto más cambian las cosas, más son lo mismo». Si bien se emplea normalmente en el sentido irónico con el que fue formulado y con ninguna relación a la arquitectura, cabría proponer una lectura algo distinta y positiva, aplicable a nuestro campo. Una que se fijaría, más bien, en cuánto la continuidad de esa determinada «cosa» no se ve comprometida por los cambios accidentales o pretendidos que puedan sucederle.

Otro modo parecido de decirlo sería recordar aquello que Giuseppe Tomasi di Lampedusa ponía en boca de Tancredi, uno de los personajes de la novela *El gatopardo* (1958): «Si queremos que todo siga como está, necesitamos que todo cambie». Una aparente contradicción que nos muestra la capacidad de algunos fenómenos para adaptarse a cualquier cambio y desde la que ya podemos comenzar a trazar algunos paralelos con la arquitectura.

Dando un paso más, quizá ayude a comprender mejor este giro que proponemos si recurrimos a la célebre imagen metafórica que solía emplear Roland Barthes para ilustrar la noción de estructura (del estructuralismo). Ésta versaba sobre los

7. Díaz Moreno, Cristina; García Grinda, Efrén. «Placeres Cotidianos. Una conversación con Anne Lacaton y Jean Philippe Vassal», *El Croquis*, 177-178 (2021): 10. Y también VV.AA. «Lacaton&Vassal», *2G Revista internacional de arquitectura*, 21 (2002), pp. 122-143.



FIGURA 1. ANTOON DERKINDEREN, LA CONSTRUCCIÓN DEL BARCO «ARGO», 1901-1911. Rijksmuseum, Amsterdam

argonautas y su barco, 'El Argo': durante el largo viaje ordenado por los dioses, los argonautas van reparando y cambiando las distintas piezas deterioradas del barco, de manera que cuando llegan a puerto es el mismo navío, pero a la vez es totalmente distinto, sin que haya cambiado ni su forma ni su nombre (FIGURA 1). Barthes asegura:

El barco Argo nos resulta muy útil ya que nos proporciona la alegoría de un objeto eminentemente estructural, no creado por el genio, la inspiración, la determinación o la evolución, sino por dos modestas acciones (ajenas a cualquier tipo de mística de la creación): la *sustitución* (una parte reemplaza a otra, como un paradigma de la creación) y la *nominación* (el nombre no está en absoluto vinculado a la estabilidad de las partes): a fuerza de combinaciones realizadas en el interior de un mismo nombre, no queda nada del *origen*: Argo es un objeto cuya única causa es su nombre, cuya única identidad es su forma⁸.

Sin duda, la imagen del Argo resulta de utilidad. Igual que sucede en el proceso de reparación y transformación del barco, no es difícil encontrarnos con numerosos casos

8. Barthes, Roland: «La nave Argo», Barthes, Roland: *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona, Paidós, 2004, p. 64.

a lo largo de la historia en los que a un edificio se le reemplazan unas partes por otras, se le confieren idénticos o renovados usos y –no siempre– las mismas apariencias.

Como nos recuerda Rafael Moneo, a raíz de su análisis de la mezquita de Córdoba, «el cambio, la continua intervención, es el sino, se quiera o no, de la arquitectura»⁹. Las obras de arquitectura están sometidas al paso de tiempo, pero a diferencia de otras manifestaciones envejecen de una manera singular, mediante ampliaciones, reformas, reparaciones. «El deseo de tener en cuenta el continuo cambio, consiguiendo así que una obra de arquitectura responda adecuadamente al paso del tiempo, ha llevado a introducir los conceptos de *flexibilidad* y *multifuncionalidad*»¹⁰.

En efecto, vencer el paso del tiempo sobre los edificios, algo que viene unido al concepto de cambio, se lograría mediante un proyecto que Moneo denomina «abierto» y que puede adaptarse a una realidad siempre cambiante. Aunque también advierte: «la experiencia muestra que la vida de los edificios se nos manifiesta mediante la permanencia de sus rasgos formales más característicos en el tiempo y que, por consiguiente, no radica tanto en el proceso de proyecto como en la autonomía que adquiere un edificio una vez construido»¹¹.

Moneo alude aquí –ejemplificándolo de nuevo en la mezquita de Córdoba (FIGURA 2)– a unos principios disciplinares originales, que se mantendrían «suficientemente sólidos» en el tiempo, que estarían definidos con una claridad igualmente suficiente y que cabría reconocer y por ello respetar a cada momento de cambio y por cada arquitecto. Una visión optimista que no por cierta mantiene de otro lado ciertos rastros historicistas –en el sentido de confiar en principios formales inteligibles, lógicos y categorías y atributos firmes– de los procesos de diseño¹².

El proyecto de arquitectura, visto de ese modo, contendría una esencia normativa, procedería de una lógica y rasgos formales de lectura tan evidente que cualquier operación de cambio devendría de manera natural y la arquitectura lo asumiría, prolongándose así en el tiempo. «La vida de los edificios está soportada por su arquitectura, por la permanencia de sus rasgos más característicos y, aunque parezca una paradoja, es tal permanencia la que permite apreciar los cambios»¹³. Este modo de entender las cosas no es opuesto, aunque queda lejos, de los que propugnan una arquitectura flexible como facilitadora del cambio y por eso de la permanencia temporal.

El ejemplo de Moneo es desde luego singular y poco frecuente, en tanto que podría asumirse que la mezquita permaneció casi inalterada en sus atributos y estructura formal con cada sucesiva ampliación durante más de seis siglos. Incluso a pesar del impacto de la catedral cristiana o de las capillas laterales, se mantuvo la idea e identidad arquitectónica del edificio.

9. *Ibidem: op. cit.*, p. 18.

10. *Ibidem: op. cit.*, p. 18. Subrayado en el original.

11. *Ibidem: op. cit.*, p. 18.

12. Cabría aquí recuperar uno de los textos seminales de Moneo, «On Typology», donde desarrolla la noción de tipo. Es interesante observar cómo aquí para Moneo la arquitectura se «prolonga en otras arquitecturas» a través de esos elementos comunes y mecanismos de relaciones tipológicas. Moneo, Rafael: «On Typology», *Oppositions*, 13 (1978), pp. 22-45.

13. Moneo, Rafael: *La vida de los edificios...*, p. 46.

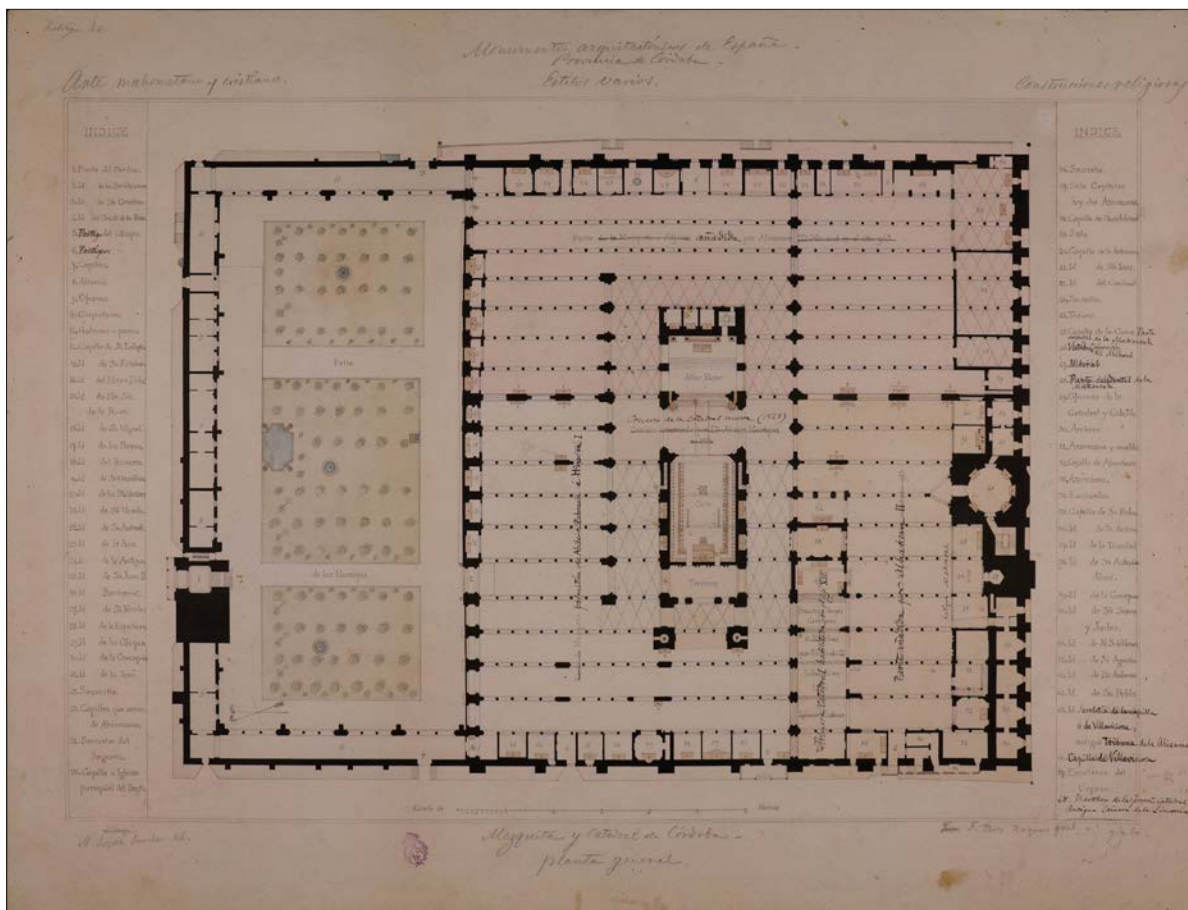


FIGURA 2. PLANTA DE LA CATEDRAL-MEZQUITA DE CÓRDOBA SEGÚN MARIANO LÓPEZ SÁNCHEZ, C. 1868. Colecciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, MA-0163

Pero volvamos por un momento al barco Argo. Esa misma imagen es la que emplea Rosalind Krauss en *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*¹⁴ precisamente para referirse al rechazo del estructuralismo al modelo historicista sobre el arte –inclúyase aquí a la arquitectura–, de categorías indestructibles, de una tradición precedente, y cuyo corolario es el rechazo al concepto de origen. Mediante este rechazo, se nos remitiría a las condiciones de su creación, que ahora se disolverían en la historia material y se nos liberaría de nociones de coherencia estilística o lógicas formales. La repetición, la modificación y, en definitiva, la copia –el nuevo Argo– cobran un sentido y se nos presentan así de un modo algo distinto al que acabamos de enunciar.

¿Hay entonces una arquitectura más favorable al cambio? ¿Puede rastrearse en qué reside esta condición? ¿Es en la permanencia de unos rasgos originales? ¿Existe alguna alternativa?

14. Krauss, Rosalind: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza, 1996, pp. 15-20.

LA ARQUITECTURA COMO SISTEMA MEDIADOR

Frente al cambio nacido en la certeza de unos rasgos y mecanismos formales de origen firmes y capaces que propone Moneo, surgen otras arquitecturas cuyo destino es cumplir un nuevo viaje al que nos empuja nuestro tiempo. Un tiempo en el que los nuevos argonautas, ahora huérfanos de dioses, son anónimos hombres y mujeres que deben decidir su propio destino. Un destino que, por esquivo, resulta ser tan cambiante como su viaje. El nuevo Argo resulta ser una estructura capaz de incorporar cuantos cambios demanda este imprevisible destino y de los que surge una arquitectura que logra su sentido en el propio cambio.

Si los poetas griegos cantaron el viaje de aquel Argo dictado por los dioses en un tiempo sin tiempo, la pareja de arquitectos Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal canta a un nuevo viaje que, aseguran, sueña nuestra contemporaneidad. Un viaje en el que se escenifica un cambio cosmológico, que reemplaza la totalidad y eternidad por el valor de lo menudo y lo cotidiano, embarcado en una arquitectura que solo alcanza su verdadero sentido en el permanente cambio. Una permanencia que celebra la temporalidad.

En *Libertad estructural, condición del milagro*¹⁵, un texto seminal e imprescindible de Lacaton y Vassal, se apela a la «superposición» como estrategia proyectual en arquitectura. No a un antes y un después, sino a dos temporalidades que, desde intenciones nuevas, hacen surgir otra distinta, que no se impone: un tercer lugar de fenómenos inesperados, según ellos. «Esa tercera realidad, nacida de la superposición de estratos y temporalidades en un lugar, es milagrosa»¹⁶.

En este pensamiento puede apreciarse la influencia de la noción de heterotopía expuesta décadas antes por su compatriota Michel Foucault en *Des spaces autres*. «La época actual quizá sea sobre todo la época del espacio. Estamos en la época de lo simultáneo, estamos en la época de la yuxtaposición, en la época de lo próximo y lo lejano, de lo uno al lado de lo otro, de lo disperso»¹⁷. Con algún matiz que diferenciaría los conceptos de yuxtaposición y de heterotopía del filósofo, del de la superposición de los arquitectos, sí podemos trazar algún elemento común entre ambos. Pues las heterotopías no dejan de ser un tipo de espacios capaces de crear o contener otros nuevos a partir de acontecimientos y relaciones con sus propias lógicas, que reflejan la ruptura con el tiempo tradicional. Son espacios de contradicción, donde se pueden yuxtaponer (o superponer) otros posibles lugares, otros posibles usos¹⁸.

Es quizá también una mera coincidencia con nuestra alusión al Argo, o quizá no, que Foucault se refiera al barco como «un lugar sin lugar» y la «mayor reserva

15. Lacaton, Anne; Vassal, Jean-Philippe: *op. cit.*, pp. 57-72.

16. Lacaton, Anne; Vassal, Jean-Philippe: *op. cit.*, p. 58.

17. Michel Foucault desarrolla el concepto de heterotopía a partir de la conferencia dictada en 1967 en el *Cercle des Études Architecturales* el 14 de marzo de 1967, pero no se publicaría hasta 1984 en la revista francesa *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5 (1984), pp. 46-49. Cfr. Rocha, Lorenzo: *Arquitectura Crítica. Proyectos con espíritu inconformista*. Madrid, Turner, 2018, p. 74.

18. Cfr. Foucault, Michel: «Espacios diferentes», Foucault, Michel: *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*. Barcelona, Paidós, 1999, vol. III, pp. 431-441.

de la imaginación», la «heterotopía por excelencia». E incluso también: «en las civilizaciones sin barcos, los sueños se secan»¹⁹.

Lacaton y Vassal apelan en su nuevo Argo a una arquitectura de libertad estructural. Este sería el principio fundamental, capaz de obrar el milagro del permanente cambio. La arquitectura es aquí un canto que celebra la vida como un inevitable cambio con la que ella misma se transforma (FIGURA 3). En su texto, los arquitectos franceses vindican una estructura portante nacida para ser matizada, continuada, extendida. Una estructura que avanza sobre la permanencia y orden de una única trama, para aceptar ser el resultado del anudamiento de diferentes escalas estructurales. Una estructura de una cierta *desmesura*, calculada con valores de capacidad de carga muy por encima de su optimización de uso²⁰, que «concede al usuario la libertad de moverse, de plantear actividades donde sea», una flexibilidad que proviene, a continuación, de la utilización de sistemas livianos independientes de aquella²¹.

Es en la relación de estas distintas escalas –o *superposiciones*– donde aparece la posibilidad de un cambio que inevitablemente ha de llegar. Este anudamiento de escalas y tiempos distintos logra entonces, en palabras de otro francés –el filósofo Bruno Latour significados distintos de aquellas estructuras superpuestas y, por ende, del contenido diferente para las que éstas se anudan²². Estos significados distintos no son sino aquellos fenómenos inesperados que nuestra contemporaneidad ha encumbrado: los usos, miradas y comportamientos que devienen del propio cambio y que no pueden surgir a «menos que haya confianza en el futuro y, por tanto, se acepte cierta indefinición de los usos y del lugar»²³.

Atar, anudar, es la labor que Bruno Latour defiende para «superar los cortes que dejan los conocimientos exactos de la naturaleza y la cultura»²⁴. Eso nos hace hombres y mujeres híbridos, algo ingenieros, algo filósofos, siempre construyendo una red de historias mezcladas.

La aceptación en este anudamiento de diferentes escalas estructurales, de una cierta indefinición del uso y del espacio, es una indeterminación que significa abrirse a una relación optimista con este tiempo próximo y propio. Y esto no es baladí. Habitar, ocupar al fin, anudar dichas estructuras y sus diferentes tiempos, se convierte como todo buen viaje en una aventura a la que se abonan los sueños de esta sociedad contemporánea a la que apelan Lacaton y Vassal. «Esta actitud desdibuja la relación del proyecto con el tiempo»²⁵, lo dilata y de ese modo la estructura portante no es un elemento anterior a una ocupación, ni un después, sino el marco, la arquitectura donde se urde lo inesperado.

19. Foucault, Michel: *Estética, ética...*, p. 441

20. A modo de ejemplo, la estructura de la Escuela de Arquitectura de Nantes se calcula con una sobrecarga de uso de 800 Kg/m² muy por encima de los 500 Kg/m² para edificios públicos, grandes superficies, o salas de conciertos.

21. Lacaton, Anne; Vassal, Jean-Philippe: *op. cit.*, p. 60.

22. Latour, Bruno: «Volviendo a atar el nudo gordiano», Latour, Bruno: *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007, pp. 17-21.

23. Lacaton, Anne; Vassal, Jean-Philippe: *op. cit.*, p. 58.

24. Latour, Bruno: *op. cit.*, pp. 17-21.

25. Lacaton, Anne, Vassal, Jean-Philippe: *op. cit.*, p. 60.

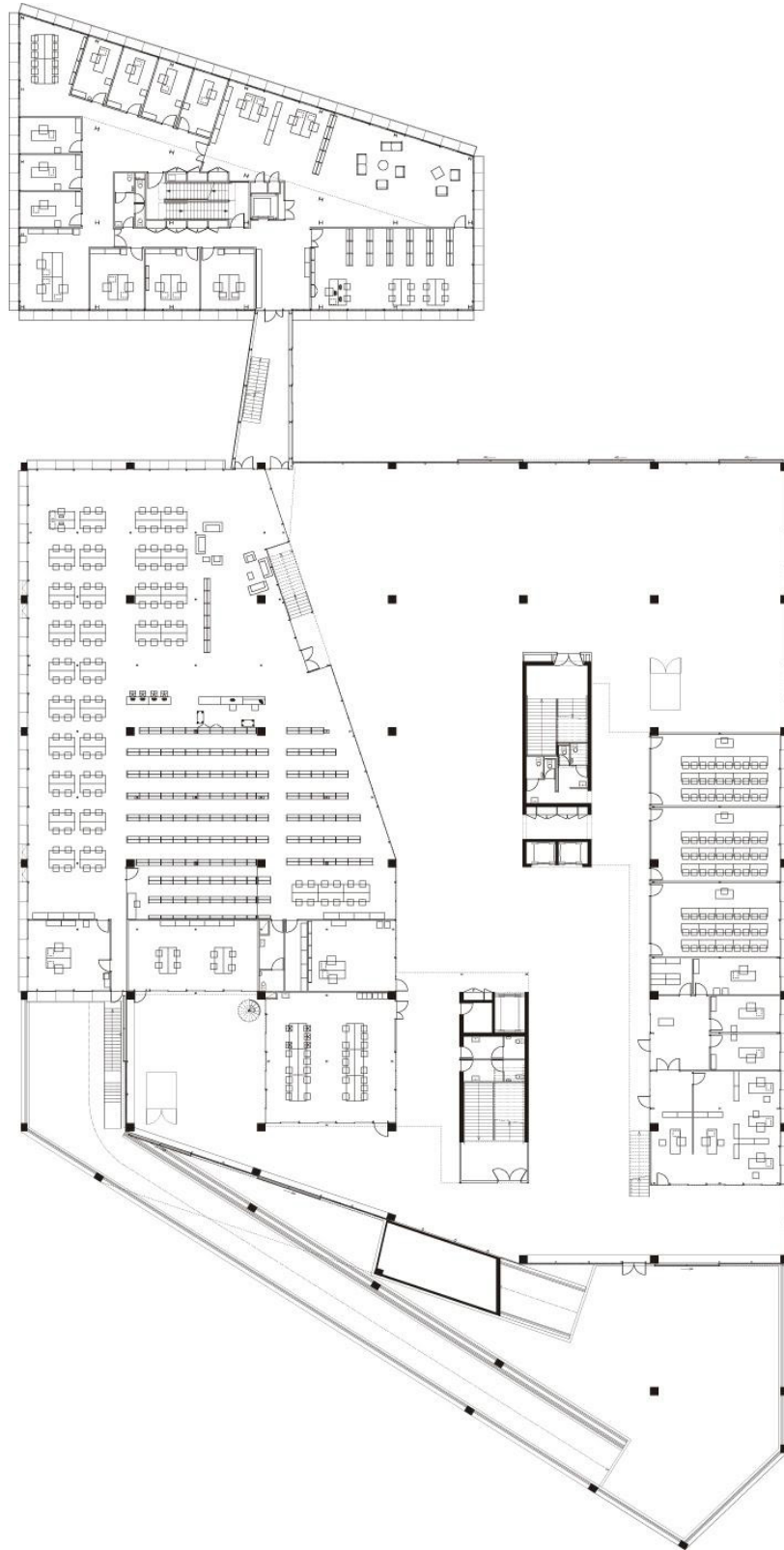


FIGURA 3. ANNE LACATON Y JEAN-PHILIPPE VASSAL, *PROYECTO PARA LA ESCUELA DE ARQUITECTURA DE NANTES*, 2003-2008. Tomada de www.lacatonvassal.com

De este anudamiento estructural surge una arquitectura convertida en un verdadero sistema relacional²⁶, abierto a las diferentes miradas y diálogos. La estructura se extiende entonces –afirman los arquitectos sobre su obra–, hasta donde la normativa o la economía se lo permite, con la clara intención de dotarle de la mayor capacidad relacional posible: doméstica, urbana o con la misma naturaleza (FIGURA 4).



FIGURA 4. ANNE LACATON Y JEAN-PHILIPPE VASSAL, ESCUELA DE ARQUITECTURA DE NANTES EN CONSTRUCCIÓN, 2003-2008. Fotografía Javier Callejas

Aquellos rasgos formales de un orden preestablecido a los que Moneo apelaba, dejan entonces a los ojos de este nuevo tiempo el prejuicio a la posibilidad de un inminente cambio. Un prejuicio que parece anular la posibilidad y lo extraordinario de dicho cambio. La idea de un orden originario, casi primitivo, se abandona ahora

26. Tal y como lo expresa Nicolas Bourriard para el caso del arte, una arquitectura que tomaría como horizonte «la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado», un «estado de encuentro»: Bourriard, Nicolas: *Estética Relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, pp. 13-17.

en la economía de lo posible, en la efímera existencia de una contemporaneidad que prefiere celebrar las cosas pequeñas como extraordinarias y no esperar a aquellas utopías cuyo orden y tiempo acaba dictando un destino inevitable.

En esta forma de negociar nuestra realidad emerge una nueva noción de tiempo. Si Moneo interpreta aquel orden originario en la Mezquita como el de un tiempo que queda detenido en su origen o, si se quiere, enraizado en su propia existencia, Lacaton y Vassal hacen del tiempo un simple instante que se incorpora y disuelve en el marco de una realidad que nos supera y a la que simplemente pertenecemos. En su texto, Lacaton y Vassal ilustran el cambio como esa negociación que hace el hombre contemporáneo en la interpretación y modificación de lo existente, que a la postre es el verdadero reto de nuestras vidas y por ende de esta nueva arquitectura. Habitar es negociar con la posibilidad de que surja lo extraordinario en las pequeñas cosas (FIGURA 5).



FIGURA 5. ANNE LACATON Y JEAN-PHILIPPE VASSAL, ESCUELA DE ARQUITECTURA DE NANTES. JUGANDO AL TENIS, 2003-2008. Tomada de www.holcimfoundation.org

La materialidad de aquellas eternas estructuras originarias a las que apelaba Moneo es ahora prolongada por Lacaton y Vassal con materiales livianos, plásticos, telas y mobiliarios vulgares que se celebran en su corta existencia y que, como nuestras vidas, tienen un evidente tiempo de caducidad. Una caducidad que anuncia otro cambio. La arquitectura de Lacaton y Vassal negocia entonces aquellos cambios con la vida misma, con la ciudad en la que se instala, con la estructura que prolonga como un nuevo inicio. Un inicio que establece una nueva relación, a la que le sigue

otra, y con ella un necesario cambio, que se convierte en el latido, en la sístole y diástole que constata y hace pública la realidad de nuestras vidas. Su arquitectura, como aquel primer Argo, reúne y modifica fragmentos de relatos. La disociación que hacen del soporte estructural y los usos permitiría entender –el proyecto en suma sería– lo que José Aragüez denomina «infraestructura espacial», donde el espacio es el elemento sujeto a un orden, «como una amalgama homogénea llevada a una primera etapa de organización por los componentes de la infraestructura»²⁷, esto es, de la estructura de soporte.

No se nos escapa que a esta forma de considerar la vida como un permanente cambio se abona el filósofo polaco Zygmunt Bauman, que identifica a este hombre y mujer de nuestro tiempo como actor y autor de un permanente cambio, que hace de su vida una vida líquida, de abandono progresivo de la centralidad de un principio de estabilidad y permanencia. «La modernidad significa muchas cosas, y su advenimiento y su avance pueden evaluarse empleando diferentes parámetros. Sin embargo, un rasgo de la vida moderna y de sus puestas en escena sobresale particularmente, como ‘diferencia que hace toda diferencia’, como atributo crucial del que derivan todas las demás características. Ese atributo es el cambio en la relación entre espacio y tiempo»²⁸.

Es a esta vida a la que los arquitectos franceses ofrecen una arquitectura dispuesta a ese permanente cambio. Una arquitectura reducida a una estructura portante convertida en una herramienta relacional que liga y religa los diferentes episodios vitales. La estructura ya no apela a aquel orden originario, ni siquiera superior, que determina cualquier posibilidad de cambio, si este fuese posible. La arquitectura de Lacaton y Vassal solo tiene sentido en el permanente cambio que el hombre moderno, ese que nos describe Bauman en su vida líquida, se convierte en autor de su propia existencia y de su destino cosas (FIGURAS 6 y 7).

27. Cf. Aragüez, José: «Spatial Infrastructure», Aragüez, José: *Spatial Infrastructure. Essays on Architectural Thinking as a Form of Knowledge*. Barcelona, Actar, 2022, p. 132. (Traducción de los autores). Aragüez define «infraestructura espacial» como una categoría analítica en la cultura del pensamiento arquitectónico. Según Aragüez, dos elementos unidos definen cualquier organización interna de la arquitectura, los que permiten la articulación tridimensional primaria del espacio y las particiones. La quintaesencia del siglo pasado sería la *Maison Dom-ino* de Le Corbusier, donde infraestructura espacial y particiones son sistemas diferenciados. Así, se podría plantear una aproximación a la arquitectura moderna y contemporánea entre los esquemas «pre-Dom-ino», «basados en Dom-ino», como sería el caso que discutimos de LacatonVassal, y «más allá de Dom-ino».

28. Bauman, Zygmunt: *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 14.



FIGURA 6. ANNE LACATON Y JEAN-PHILIPPE VASSAL, *ESCUOLA DE ARQUITECTURA DE NANTES*. SECCIONES, 2003-2008. EN VERDE, ESPACIO DE PROGRAMA; EN AZUL, ESPACIO LIBRE APROPIABLE. Tomada de www.lacatonvassal.com

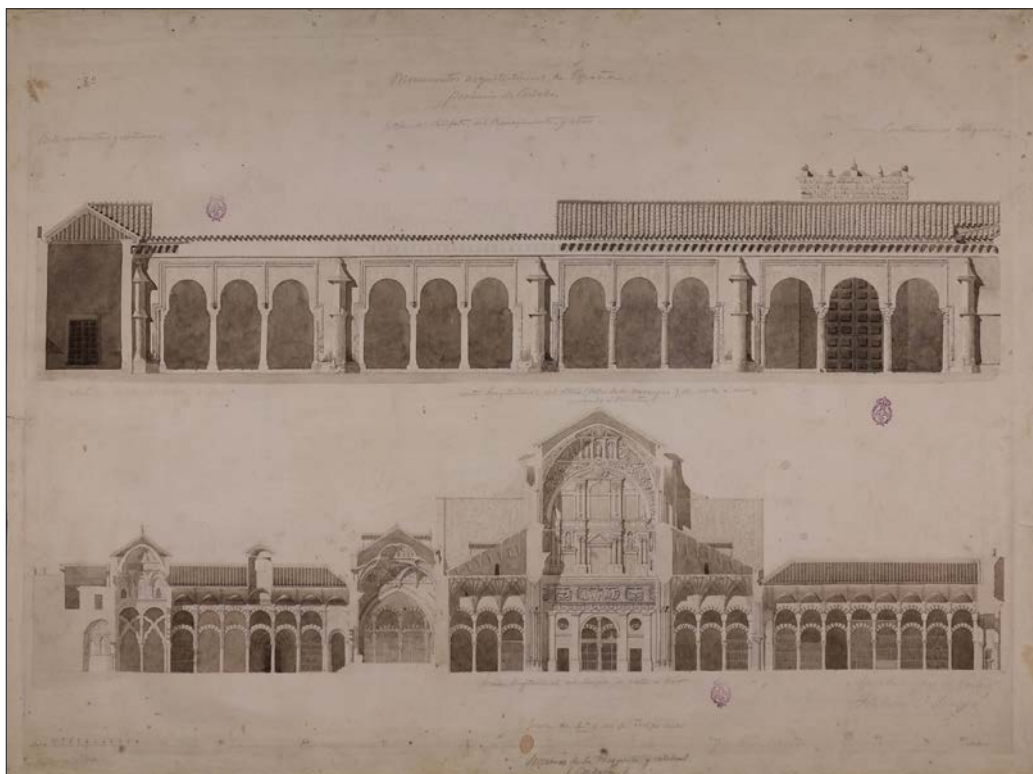


FIGURA 7. SECCIÓN DE ATRIO DEL PATIO DE LOS NARANJOS Y SECCIÓN NORTE-SUR DE LA CATEDRAL-MEZQUITA DE CÓRDOBA SEGÚN RICARDO ARREDONDO Y CALMACHE, CA. 1873. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, MA-0165

A MODO DE CONCLUSIÓN: EL CAMBIO EN ORIGEN O COMO ESTRATEGIA

Los edificios, nuestra relación con ellos y nuestra visión crítica de ellos cambian con el tiempo. Y es aquí, en la extensión de su vida, donde surgen otras arquitecturas y, con ellas, los necesarios cambios que las hacen posibles. Nos preguntábamos al principio si existen condiciones de la arquitectura más favorables a asumir los cambios y en su caso cuáles podrían ser.

Pues bien, para Moneo la identidad, los rasgos y los mecanismos formales de composición en una arquitectura establecida con principios firmes, permitirá su cambio sin que las alteraciones la modifiquen en su esencia, de modo que podamos seguir reconociendo en ella aquello mismo que la originó. Como indicábamos al principio: «*Plus ça change, plus c'est la même chose*». Este es un modo de entender el cambio «lejos de los conceptos de flexibilidad y multifuncionalidad propuestos por la teoría arquitectónica de hace unos años como solución a los problemas creados por la ineludible temporalidad de la arquitectura».²⁹ La estructura formal es aquí esa alma que guarda el origen de una arquitectura que hace del posible cambio el cumplimiento de un destino y un tiempo ya dicho, una identidad que el arquitecto reconocería y, si no se desvía de ella, garantizaría su longevidad. Parafraseando otra vez a Barthes, el sistema prevalecería sobre el ser de la arquitectura.

Para Anne Lacaton y Jean Philippe Vassal, por su parte, el cambio se instala en la relación independiente entre programa y superficie construida, en su «superposición». Esto se perfecciona y concreta a través de un sistema constructivo basado en la sobredimensión de la capacidad portante de la sobrecarga de uso de la estructura. Pero en un sentido algo peculiar, que no se centra tanto en los valores plásticos de dicha estructura –es más se renuncia voluntariamente a ellos–, sino en su condición contemporánea de soporte y posibilitadora del cambio. El cambio reside aquí en la desconexión voluntaria, la superposición entre estructura y programa, entre estructura y los sistemas constructivos livianos que acogen los usos, y que es la condición necesaria para la «reinención de lo cotidiano», del «milagro». El proyecto sería, por tanto, una *infraestructura espacial* que hace visible la dimensión temporal del espacio y no tanto el espacio en sí.

Si, no sin cierto esquematismo, tratásemos de explicar ambas posturas en palabras de Foucault, estaríamos quizá en el conflicto ideológico entre los «piadosos descendientes del tiempo» en un caso y los «encarnizados habitantes del espacio» en el otro³⁰. Son siempre hombres y mujeres quienes promueven nuevas vidas y la arquitectura la que debe cambiar para dar habitación a su novedad. Una novedad que, si la tradición anudó al origen, con la intención de permanecer en el tiempo, la contemporaneidad ha anudado al tiempo de lo cotidiano, que es ahora lo que permanece en permanente cambio.

29. Moneo, Rafael: *op. cit.*, p. 46.

30. Foucault, Michel: «Des espaces autres» en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n. 5, octubre 1984: 46-49.

Dicho de otro modo, si la tradición instaló el cambio en un tiempo sin tiempo, la contemporaneidad marca ahora el tiempo como un permanente cambio del cambio. Uno en el que nosotros también mutamos. No en vano, la cultura dentro de la que entendemos un edificio se transforma a más velocidad y más a menudo que el modo en el que vemos dicho edificio y en el que lo usamos.³¹ La arquitectura de una u otra manera –como origen o como estrategia de diseño– cambia. Nos preguntamos entonces, ¿para que siga todo igual?

31. Goldberger, Paul: «Los edificios y el tiempo» en Goldberger, Paul: *Por qué importa la arquitectura*. Madrid, Ivory Press, 2012, pp. 203-240.

REFERENCIAS

- Aragüez, José: *Spatial Infrastructure. Essays on Architectural Thinking as a Form of Knowledge*. Barcelona, Actar, 2022.
- Bauman, Zygmunt: *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Bourriaud, Nicolas: *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
- Foucault, Michel: «Des espaces autres», *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5 (octubre 1984), pp. 46-49.
- Foucault, Michel: *Obras esenciales*. Barcelona, Paidós, 1999.
- Goldberger, Paul: *Por qué importa la arquitectura*. Madrid, Ivory Press, 2012.
- Krauss, Rosalind: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.
- Kronenburg, Robert: *Flexible. Arquitectura que integra el cambio*. Barcelona, Blume, 2007.
- Latour, Bruno: *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Siglo XXI Editores Argentina, 2007.
- VV.AA. «Lacaton&Vassal», *2G Revista internacional de arquitectura*, 21 (2002).
- Lacaton, Anne; Vassal, Jean-Philippe: «Libertad estructural, condición del milagro», *Actitud*, Barcelona, GG, 2017, pp. 57-72.
- Lacaton Anne; Vassal, Jean-Philippe; Walker, Enrique; Puente, Moisés: *Lacaton&Vassal: free space transformation habiter*. Colonia, Walther Konig, 2021.
- Díaz Moreno, Cristina; García Grinda, Efrén: «Placeres Cotidianos. Una conversación con Anne Lacaton y Jean Philippe Vassal», *El Croquis*, 177-178 (2021), pp. 5-31.
- Moneo, Rafael: «On Typology», en *Oppositions*, 13 (1978), pp. 22-45.
- Moneo, Rafael: *La vida de los edificios. La mezquita de Córdoba, la lonja de Sevilla y un carmen en Granada*. Barcelona, Acantilado, 2017.
- Rocha, Lorenzo: «Lacaton y Vassal. ¿Arquitectos críticos?» en Rocha, Lorenzo: *Arquitectura crítica. Proyectos con espíritu inconformista*. Madrid, Turner, 2018, pp. 71-89.
- Barthes, Roland: *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona, Paidós, 2004.

«IGUAL A LOS GRANDES MAESTROS DE LA ACTUALIDAD»: CARMEN SUÁREZ GUERRA EN LA ESCENA ARTÍSTICA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS VEINTE

«EQUAL TO TODAY'S GREAT MASTERS»: CARMEN SUÁREZ GUERRA IN THE SPANISH ART SCENE OF THE TWENTIES

Magdalena Illán Martín¹ y Custodio Velasco Mesa²

Recibido: 21/09/2023 · Aceptado: 13/12/2023

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.12.2024.38386>

Resumen

Carmen Suárez Guerra (1879-1949) se configura como un caso de singular interés en el panorama artístico español de comienzos del siglo XX. Más allá de importantes de lograr el éxito en una disciplina creativa marcadamente masculinizada, el esmalte a fuego sobre metales, consiguió superar algunos de los principales obstáculos que limitaban el reconocimiento profesional de las artistas. Más allá de importantes galardones –Medalla de Oro en la icónica *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de París (1925); segunda mujer premiada con Primera Medalla en la *Exposición Nacional de Bellas Artes* (1922)–, la artista obtuvo un triunfo mucho más difícil de conquistar: que la crítica de arte renunciara a los tradicionales discursos sexistas y considerara «su sentir artístico igual a los grandes maestros de la actualidad». Este trabajo examina, a partir de fuentes documentales inéditas, la trayectoria de Carmen Suárez, y, en particular, la influencia que ejerció sobre la crítica y la prensa en pro de la erradicación de los estereotipos machistas y a favor de la valoración de las creadoras en el sistema artístico.

Palabras clave

Mujeres artistas; Siglo XX; España; Francia; Artes decorativas; Esmalte; Feminismo

Abstract

Carmen Suárez Guerra (1879-1949) is a case of singular interest in the Spanish artistic scene at the beginning of the 20th century. She achieved success in a markedly masculinized artistic discipline, fire enamel on metals, and she managed to overcome

1. Universidad de Sevilla. C. e.: magdailan@us.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4084-9223>

2. Universidad de Sevilla. C. e.: custovelasco@us.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9657-7183>

the main obstacles that limited the professional recognition of women artists. In addition of important awards –Gold Medal at the *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* in Paris (1925); second woman awarded First Medal at the *Exposición Nacional de Bellas Artes* (1922)– she achieved a much more difficult triumph: she got art critics to renounce traditional sexist discourses and consider her talent «equal to today’s great masters». This work examines, based on unpublished documentary sources, Carmen Suárez’s career, and the influence she exerted on critics and the press in favor of the eradication of sexist stereotypes and in favor of the recognition of women artists in the artistic system.

Keywords

Women artists; Twentieth Century; Spain; France; Decorative Art; Enamel; Feminism

.....

CARMEN SUÁREZ GUERRA

(La Puebla de Cazalla, Sevilla, 1879-Madrid, 1949) (FIGURA 1) es un caso de especial interés en el panorama artístico español de comienzos del siglo XX³ por varios motivos. En primer lugar, porque consiguió ser valorada como artista profesional en una disciplina marcadamente masculinizada como eran las denominadas artes del metal y, concretamente, el esmalte a fuego sobre metales, alcanzando importantes reconocimientos en el ámbito nacional –Primera Medalla en la *Exposición Nacional de Bellas Artes* de Madrid, siendo la segunda mujer que obtuvo dicho galardón– e internacional –Medalla de Oro en la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de París de 1925–. En segundo lugar, porque su personalidad creativa



FIGURA 1. RETRATO DE CARMEN SUÁREZ GUERRA. FOTOGRAFÍA PUBLICADA EN *VIDA ARISTOCRÁTICA*, 16 (1920), P. 11.

ejerció un efecto revulsivo en la crítica de arte coetánea, que apreció su talento no solo sin ejercer el habitual sesgo machista, sino considerando –contra todo pronóstico– su «dominio de la materia y su sentir artístico igual al de los grandes maestros de nuestra época»⁴. En tercer lugar, porque su participación como integrante de los jurados responsables de la concesión de galardones en los certámenes artísticos españoles más importantes contribuiría a visibilizar a las mujeres en el espacio institucional, en el que su presencia continuaba siendo escasa y sesgada.

Este trabajo constituye el primer estudio monográfico realizado sobre Carmen Suárez⁵. En él se aporta información inédita sobre su biografía, su formación plástica,

3. Esta investigación se ha desarrollado en el marco de los Proyectos I+D+i *Agencia femenina en la escena artística andaluza (1440-1940)* –Ref. PY20_01208– (Consejería de Transformación económica, Industria, Conocimiento y Universidades de la Junta de Andalucía, proyecto cofinanciado por los Fondos FEDER) y *Las artistas en España y su proyección en la escena cultural europea (1803-1945)* –PID2020-117133GB-I00, Ministerio de Ciencia e Innovación–, así como del Grupo de Investigación *Laboratorio de Arte* (HUM-201) de la Universidad de Sevilla.

4. Miriel, Bienvenido: «Artistas españolas: Carmen Suárez de Ortiz», *La Ilustración Española y Americana*, 12 (1921), p. 5.

5. Hasta el momento, no ha sido publicada ninguna investigación sobre Carmen Suárez Guerra; las únicas aportaciones a su conocimiento proceden del Museo de Bellas Artes de Sevilla, con motivo de la exhibición de las dos obras de su autoría que se conservan en su colección, entre el 8 de marzo y el 28 de mayo de 2017, en una exposición sin catálogo. <https://www.europapress.es/esandalucia/sevilla/noticia-bellas-artes-sevilla-prorroga-28-mayo-muestra-esmaltes-bronce-carmen-suarez-guerra-20170504151358.html>. Sobre la consideración de las artistas en la escena cultural coetánea de Carmen Suárez, cfr. Lomba, Concha: *Bajo el eclipse. Pintoras en España (1880-1939)*. Madrid, CSIC, 2019; Lomba, Concha; Morte, Carmen; Vázquez, Mónica (eds.): *Las mujeres y el universo de las artes*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2020; Lomba, Concha; Alba, Ester; Castán, Alberto; Illán, Magdalena: *Las*

y sobre su carrera profesional en el ámbito artístico, tanto como creadora, como en calidad de docente. Por añadidura, esta investigación ha permitido exhumar obras de la autora que permanecían ignoradas⁶, además de sacar a la luz un amplio corpus de referencias documentales y hemerográficas sobre la recepción que tuvieron por parte de la crítica artística⁷. Aspectos todos ellos que, en su conjunto, contribuyen a esclarecer y a poner en valor la hasta ahora desconocida personalidad creativa de Carmen Suárez.

APUNTES BIOGRÁFICOS

Nacida en la localidad sevillana de La Puebla de Cazalla el 20 de septiembre de 1879⁸, las circunstancias vitales y familiares de Carmen Suárez presentan acusadas analogías con respecto a las de otras artistas españolas nacidas en la segunda mitad del siglo XIX. Conforme a ello, su familia integraba una burguesía acomodada de provincias dedicada a actividades del sector agro-mercantil. Su padre, Manuel Suárez Orellana, era comerciante, igual que su abuelo paterno, Manuel Suárez, quien ejerció como tal en Utrera y, tras su matrimonio con María de los Remedios Orellana, en La Puebla de Cazalla. También en la familia de su madre, Leonor Guerra González, hubo profesionales del comercio, como su tío, José Guerra, quien abrió una exclusiva tienda de «tejidos, quincalla y coloniales» en el número 17 de la calle Cruz de La Puebla de Cazalla, mientras sus abuelos maternos, Antonio Guerra y Carmen González, habían sido labradores propietarios de un terreno agrícola en la misma localidad⁹. Como se ha referido, al igual que se advierte en otras artistas coetáneas, la desahogada situación económica familiar y la mentalidad avanzada de sus progenitores, hicieron posible que tanto Carmen como su hermana María Remedios –nacida el 26 de agosto de 1881– accedieran a una formación profesional que les permitiera, en el futuro, ser independientes y que, en el caso de la primera, evolucionaría hacia una actividad artística con la que obtendría importantes reconocimientos. A este respecto, es preciso subrayar que esta última circunstancia no se hubiera materializado sin el imprescindible apoyo familiar, y que dicho apoyo

mujeres en el sistema artístico (1804-1939). Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2022, en el que se aborda el estudio de artistas contemporáneas, como Victoria Malinowska. Sobre las artistas en las artes decorativas, cfr. Gaitán-Salinas, Carmen; Murga-Castro, Idoia: «Las artes decorativas, un camino hacia la modernidad: Matilde Calvo Rodero y Victorina Durán», *Arte, Individuo y Sociedad*, 33 -1 (2021), pp. 183-204; Gaitán Salinas, Carmen; Murga Castro, Idoia, *Al bies. Las artistas y el diseño en la vanguardia española*. Madrid, Ministerio de Ciencia e Innovación, 2024.

6. El trabajo aporta el primer catálogo provisional de la producción de la artista, relacionándose las 21 obras que, de momento, pueden adscribirse a su autoría.

7. Las fuentes documentales y hemerográficas inéditas han sido examinadas en los siguientes archivos y centros de investigación: Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla (AHUS), Archivo de la Universidad de Cádiz (AUCA), Centre d'Accueil de Recherches des Archives Nationales (CARAN) y Bibliothèque Nationale de France (BNF). Agradecemos la atención y amabilidad recibida en los diferentes archivos y, en particular, en el Archivo de la Universidad de Cádiz.

8. AHUS, ES ES 41091 4.08.2.2. Carpeta E.N. 333-12, fol. 4. En la partida de bautismo –Libro 25 de bautismos de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de las Virtudes de La Puebla de Cazalla, fol. 113– consta su nombre completo, María del Carmen Eustaquia de la Santísima Trinidad, indicándose que nació a las 14:00 horas, en el número 5 de la calle Mesones, de la referida localidad sevillana.

9. AUCA, Escuela Normal de Maestras, Expediente de María Remedios Suárez Guerra, N.º 911, Sig. C-10-21 EN, 1895, fol. 13.

estuvo ausente en el caso de numerosas jóvenes que aspiraron, sin éxito, a desplegar sus vocaciones creativas a lo largo del siglo XIX.

En 1891 Carmen Suárez residía, junto a sus progenitores y a su hermana, en la capital andaluza, en el número 1 de la calle Almirante Bonifaz. Con solo 11 años, el 14 de mayo de 1891, presentó una solicitud en la Escuela Normal Superior de Maestras de la provincia de Sevilla para tramitar la validación académica de los estudios que había desarrollado «privadamente», y ser admitida en el examen de ingreso para cursar el título de Maestra de Primera Enseñanza¹⁰. Aprobado el examen de ingreso, Carmen Suárez llevó a cabo su formación como maestra de Primera Enseñanza Elemental en Sevilla, entre 1891 y 1893, obteniendo el pertinente título en el mes de octubre de 1893¹¹.

De forma paralela a sus estudios como docente, Carmen Suárez desarrolló su formación como artista en el estudio del pintor sevillano Francisco Narbona Beltrán (1861-1928). Con él hubo de aprender los rudimentos fundamentales de la pintura aplicada a las artes decorativas. No en vano, el artista había impartido la asignatura *Dibujo de figura con aplicación a la industria y artes aplicadas* en la Escuela de la Enseñanza para la Mujer de Sevilla¹². Además, también hubo de familiarizarse con el suntuoso y brillante colorido que identificaba a la obra del pintor y que se advierte, sobre todo, en sus características representaciones de motivos florales.

En 1894, Carmen Suárez y su familia mudaron su domicilio en la capital andaluza y pasaron a residir en Cádiz. Es por ello que la joven solicitó el traslado de su matrícula de la Escuela Normal de Maestras de Sevilla a la Escuela Normal de Maestras de la Provincia de Cádiz, donde continuó su formación y obtuvo, el 27 de junio de 1894, el título de Maestra de Primera Enseñanza Superior¹³. También su hermana María Remedios aparece matriculada en las asignaturas ofertadas por

10. AHUS, ES ES 41091 4.08.2.2. Carpeta E.N. 333-12, fols. 1-3. El examen de ingreso lo realizó el 19 de septiembre de 1891. Los estudios que, según indica, ha llevado a cabo de forma previa y «privadamente» son: *Explicación del Catecismo, Lectura, Gramática Castellana, Elementos de Aritmética, Nociones de Geometría y Dibujo aplicado a las labores*, asignaturas «correspondientes al primer curso de la carrera de Maestra de primera enseñanza elemental», en las que –según señala– «se halla suficientemente instruida».

11. AHUS, ES ES 41091 4.08.2.2. Carpeta E.N. 333-12, fols. 11-13. Durante el primer año cursó las materias *Doctrina cristiana, Lectura, Escritura, Gramática castellana, Aritmética, Geometría y Dibujo, Geografía y Labores*, obteniendo una nota media de Sobresaliente. El segundo año estuvo matriculada en *Historia sagrada, Gramática castellana, Historia de España, Principios de educación y métodos de enseñanza, Lectura, Escritura, Aritmética y Labores*, alcanzando, igualmente, una nota media de Sobresaliente. En el Acta del Examen de Reválida para Maestra de Primera Enseñanza Elemental, fechado el 31 de octubre de 1893, se indica que ha superado, con una calificación definitiva de Sobresaliente, los ejercicios necesarios para obtener el título correspondiente.

12. Narbona fue profesor en la Escuela de la Enseñanza para la Mujer en 1885, el mismo año en que dicha Escuela fue creada por la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País, ofreciendo a las jóvenes la posibilidad de alcanzar una formación artística oficial, altamente cualificada y de carácter profesionalizante, que permitiera su inserción en el ámbito laboral de las artes industriales. Posteriormente, después de su estancia en Roma y ya instalado en la capital española, Francisco Narbona impartió docencia en su estudio particular a numerosas alumnas, como las sevillanas Regina y Teresa Alcaide de Zafra; Illán Martín, Magdalena: *Pintoras en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2020, 59, 102.

13. AUCA, Escuela Normal de Maestras, Expediente de Carmen Suárez Guerra, N.º 466, Sig. C-19-20 EN, 1894, 20 fols. En su expediente se señala que se examinó, en el curso 1893-1894, de las asignaturas *Doctrina cristiana e Historia sagrada, Lectura, Escritura, Gramática castellana con ejercicios prácticos, Aritmética, Pedagogía, Nociones de higiene y economía doméstica, Bordados, labores de adorno, corte y confección y Práctica de la enseñanza*, obteniendo una nota media de Sobresaliente; asimismo, se indica que en el ejercicio oral alcanzó, igualmente, la calificación de Sobresaliente.

la Escuela gaditana, en la que cursó, entre 1893 y 1894, los estudios conducentes al título de Maestra de Primera Enseñanza Elemental¹⁴.

Tras culminar su formación profesional como docente, Carmen Suárez contrajo matrimonio con Jacinto Ortiz Hernández, militar destinado a San Roque (Cádiz), en 1898¹⁵. En torno al año 1912, cuando su esposo fue nombrado Capitán de Infantería en el Ministerio de la Guerra, en Madrid, trasladaron su domicilio familiar a la capital española, ciudad en la que residiría durante toda su vida en la calle del Barquillo, en el número 5 durante los primeros años, y, posteriormente, en el número 11, donde fallecería 47 años más tarde.

Fue en Madrid donde Carmen Suárez impulsó su carrera profesional en el ámbito artístico, tanto como creadora, como en calidad de docente. Es destacable, en esta segunda faceta, la actividad que desarrolló como profesora en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Madrid, en la que impartió enseñanzas desde 1921 a 1930. En dicha Escuela alcanzaría un importante reconocimiento a la calidad y al rigor de su labor docente: su nombramiento como maestra del Taller de esmaltes sobre metales. Con este reconocimiento venía a superar las habituales limitaciones que el sistema artístico imponía a las mujeres, coartando su magisterio y sus posibilidades de promoción.

En esa misma década de 1920, al tiempo que Carmen Suárez desplegaba una sólida y valorada carrera como docente, concurrió –en la modalidad de Arte Decorativo y, de forma específica, en la categoría de esmalte a fuego sobre metales y *Art du Métal*– a las principales exposiciones artísticas españolas y a la exposición internacional más influyente a este respecto, la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, celebrada en París en 1925. En esos certámenes, como en el resto en los que participó, Carmen Suárez obtuvo diferentes galardones, así como el aplauso de la crítica y del público. Esos reconocimientos contribuyeron a posicionarla en la escena artística nacional, visibilizando su actividad creativa y haciendo posible que formara parte de los jurados responsables de otorgar los premios en los concursos artísticos, siendo, en la mayoría de las ocasiones, la única mujer integrante de dichos jurados. Precisamente, la última referencia sobre Carmen Suárez en la escena cultural española se debe a su nombramiento como miembro titular del jurado de la Sección de Arte Decorativo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes* de 1930.

En el plano personal, la vida de Carmen Suárez se vería trágicamente sacudida en 1937 por el fallecimiento de su único hijo, Jacinto Ortiz Suárez, arquitecto colaborador en el estudio de Zuazo, y célebre por la reforma que llevó a cabo en el Café Negresco de Madrid¹⁶.

14. AUCA, Escuela Normal de Maestras, Expediente de María Remedios Suárez Guerra, N.º 911, Sig. C-10-21 EN, 1895, 17 fols.

15. Nacido el 12 de agosto de 1874, Jacinto Ortiz Hernández ingresó el 5 de agosto de 1892 en el ejército, estando destinado al regimiento de Infantería de Soria núm. 9, en Sevilla. En 1898 se incorporó como teniente segundo en el Batallón de Cazadores de Tarifa núm. 5, en San Roque (Cádiz), *La Correspondencia militar*, 7 (1901), p. 3.

16. Carmen Suárez recibió del Negociado de Justicia de la Secretaría de Guerra la Medalla de Sufrimientos por la Patria, «por haber muerto en acción de guerra el día 21 de noviembre de 1936 su único hijo D. Jacinto Ortiz Suárez, Arquitecto y voluntario del Grupo de Fuerzas Regulares Indígenas de Tetuán, núm. 1, en el ataque y toma del Palacete de la Moncloa (Madrid)», *Boletín Oficial del Estado*, 351 (1937), p. 3704.

El 16 de enero de 1949, a los 70 años, falleció Carmen Suárez Guerra en Madrid, siendo sepultada en el Cementerio de Nuestra Señora de la Almudena¹⁷.

UNA ARTISTA «GUIADA POR ESA LUZ MARAVILLOSA QUE INSPIRA A LOS GENIOS»

Carmen Suárez adquirió protagonismo de la escena artística española en la década de 1920, acometiendo con rotundo éxito una disciplina creativa, el esmalte a fuego sobre metales, que además de tener un deficitario desarrollo en el panorama nacional coetáneo, carecía de creadoras de referencia que hubieran alcanzado el reconocimiento profesional¹⁸.

De manera sorpresiva, en apenas tres exposiciones, Carmen Suárez se dio a conocer en el panorama cultural nacional, concertando en torno a su figura y a su producción el beneplácito unánime de la crítica de arte. Como señalaban algunos críticos a este respecto: «un día, de pronto, aparece un artista de especialidad poco menos que ignorada en nuestras escuelas oficiales, y el revistero de la vida artística se encuentra sobre poco más o menos con una sorpresa»¹⁹.

Carmen Suárez se convirtió en el/la artista que venía a renovar la técnica del esmalte en España, siendo bautizada como una «limosina moderna»²⁰, y considerada la «legítima esperanza» para la resurrección de dicha disciplina en el arte español, en el que, según la crítica, únicamente predominaban las «obras de aspecto vulgar y de escaso gusto»²¹. Frente a ello, Carmen Suárez proponía en su obra soluciones innovadoras, las cuales, según señalaban algunos críticos, «pueden compararse, con ventaja, a las producciones de las industrias artísticas más avanzadas de la especialidad en el extranjero», y vaticinaban que la artista, «con el poder de su mérito, se impondrá en plazo no muy lejano, y hacemos la

17. *Hoja Oficial del Lunes*, 513 (1949), p. 3.

18. Un análisis de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes evidencia lo expuesto. La edición en la que el esmalte a fuego sobre metal estuvo mejor representado fue la celebrada en 1901, con la participación de cuatro artistas: Juan Antonio García del Castillo, Marcelino Guiseris, Servando José Marasí y Salvador Travado. En 1904 tan solo un artista presentó obras en dicha técnica, Rafael Ávila; en 1906 fueron dos, Marcelino Guiseris Castrillo y José Maumejean, y en 1908 solo Julio Pascual Martín. En 1910 las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes dejaron de incluir la sección de Arte Decorativo, constituyéndose las Exposiciones Nacionales de Artes Decorativas de forma independiente. Estas celebraron solo dos ediciones, en 1911 y en 1913, con escasa presencia de la referida técnica. Posteriormente, las Exposiciones de Bellas Artes de 1915 y 1917 continuaron sin incluir la sección de Arte Decorativo. Fue en 1920 cuando dicha sección volvió a integrarse en la *Exposición Nacional de Bellas Artes*, aunque la presencia de esmaltes sobre metal en la edición de 1920 se limitó a dos artistas: Jaime García Banús y Federico Schultheis. Como puede advertirse, la ausencia de mujeres artistas en el esmalte a fuego sobre metal es palmaria en los certámenes previos a la participación de Carmen Suárez y, como se expondrá a continuación, también continuó estando muy masculinizada en los posteriores.

19. Alcántara, Francisco: «La vida artística. Los esmaltes de Carmen Suárez de Ortiz», *El Sol*, 877 (1920), p. 5.

20. Blanco Coris, José: «Arte y artistas. Carmen Suárez de Ortiz», *Heraldo de Madrid*, 10.730 (1920), p. 1.

21. «Una artista española del esmalte», *Vida aristocrática*, 16 (1920), p. 11. También Blanco Coris señalaba que el esmalte en España había quedado «reducido a una aplicación mediocre de carácter industrial» hasta la llegada de la artista, que trabaja «en pro de la restauración de la esmaltería española, tan abandonada en nuestro siglo», Blanco Coris, José: «Esmaltería española. Carmen Suárez de Ortiz en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París», *La Esfera*, 625 (1925), p. 11.

profecía de que D.^a Carmen Suárez de Ortiz, que honra ya a España con sus obras, llegará a ser universalmente admirada»²². También el pintor y crítico de arte José Blanco Coris se pronunciaba en términos similares, considerándola la renovadora del esmalte en España, y aseverando que, «reducido el esmalte a una aplicación mediocre de carácter industrial [...] Carmen Suárez ha llegado en su arte a tal altura, que viene a alterar [la percepción del esmalte en España], en beneficio de esta rama del arte»²³.

Por añadidura, y más allá del unánime reconocimiento alcanzado por la artista, es sumamente interesante examinar la forma en que la crítica abordaba la valoración de su talento y de su proceso creativo, ya que presenta el carácter insólito de apartarse del sesgo sexista habitualmente utilizado cuando se refería a las artistas, para incorporar un nuevo enfoque y un vocabulario novedoso, en gran medida inéditos al tratar a una creadora²⁴. Conforme a ello, los elogios a su talento artístico subrayaban con énfasis, frente al habitual sentido imitador que se otorgaba de manera generalizada a la creación femenina²⁵, el carácter plenamente original de su producción. Además, aunque en ocasiones se señalaba que fue discípula del pintor Francisco Narbona, enseguida se destacaba como un mérito indiscutible que había conseguido la excelencia como artista del esmalte por sí misma, «sin orientación de maestro alguno»²⁶, «sin acudir a ningún centro técnico ni maestro, y sin otra enseñanza que la que ella misma ha obtenido en sus perseverantes estudios»²⁷.

Es reseñable, asimismo, otra particularidad con la que la crítica valoró el espíritu creativo de Carmen Suárez, que se apartaba igualmente de la perspectiva machista dominante y que, en esta ocasión, estuvo influenciada por la propia técnica artística utilizada por la autora²⁸. Así, frente a la terminología estereotipada que solía utilizarse al juzgar la producción de las creadoras –sobre todo, de las pintoras–, basada en la apreciación del carácter sentimental de la ejecución y de los eventuales aspectos emotivos perceptibles en sus obras, en Carmen Suárez se destacaba el sentido intelectual y experimental de su proceso creativo, siendo valorada como

22. *Una artista...*, p. 11.

23. Blanco Coris, José: *Esmaltería...*, p. 11.

24. En escasas ocasiones fueron utilizados los habituales juicios paternalistas que solía emplear la crítica al valorar la producción de las artistas, y que han sido estudiados en Rodrigo Villena, Isabel: «La galantería: una forma de sexismo en la crítica del arte femenino en España (1900-1936)», *Asparkia*, 31 (2017), pp. 147-166.

25. En estos mismos años, en los que Carmen Suárez despertaba tales elogios, fue publicado en la *Revista de Occidente* un artículo firmado por el filósofo y sociólogo alemán Georg Simmel en el que señalaba que «las mujeres fracasan en la medida en que se les exige una producción original, es decir, en la que tengan que verter su propia energía»; Simmel, Georg: «Filosofía de la moda», *Revista de Occidente*, 1 (1923), pp. 42-66. En este mismo sentido insistía José Ortega y Gasset, fundador de la citada revista, cuando se refería a «la monotonía del eterno femenino y la exigüidad de sus ingredientes», Ortega y Gasset, José: «La poesía de Ana de Noailles», *Revista de Occidente*, 1 (1923), pp. 29-41.

26. Miriel, Bienvenido: *op. cit.*, p. 5.

27. Blanco Coris, José: *Arte y artistas...*, p. 1.

28. A pesar de que en las artes decorativas –frente a la pintura y a la escultura y, sobre todo, a la arquitectura– las creadoras tuvieron una mayor presencia y también una mejor aceptación por parte de la crítica artística –especialmente, si se trataba de técnicas textiles, actividad vinculada por el pensamiento patriarcal a las labores de las mujeres–, el esmalte a fuego sobre metales era una técnica marcadamente masculinizada. Dicho lo cual, ello no es óbice para que otras autoras coetáneas a Carmen Suárez desplegaran su producción en esta disciplina artística, como Carmen Baroja o Pilar de Zubiaurre; cfr. Baroja, Carmen: *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*. Barcelona, Tusquets, 1998; Alzuri Milanes, Miriam: *Pilar de Zubiaurre*, Bilbao, Editorial Muelle de Uribitarte, 2015.

una «intelligentísima profesora del arte fundente²⁹», que alcanzaba la excelencia técnica gracias a su sistema de trabajo fundamentado en métodos racionales y a su capacidad «para escudriñar en los libros»³⁰.

Este novedoso enfoque se vio intensificado por las observaciones de numerosos críticos que se recrearon en describir la relación de la artista con su espacio de trabajo, considerado este no como un estudio o un taller de creación artística, sino como un «laboratorio» donde la autora realizaba sus experimentos y llevaba a cabo «sus perseverantes estudios y ensayos»³¹. La crítica elogiaba, además, que Carmen Suárez se recluyera en su laboratorio para consagrarse exclusivamente a sus trabajos, y no hacía uso de las habituales alusiones a la vida personal y doméstica de las artistas, que terminaban colocando en segundo plano su actividad creativa. Bien al contrario, los críticos encomiaban la dedicación exclusiva que la autora prodigaba a su arte y sus tenaces esfuerzos por alcanzar la excelencia técnica: «dedica parte de su vida a extraer de los crisoles y materias vitrificables, el secreto de aquellos artífices lemosines [...], a luchar denodadamente con las rebeldías de las muflas y la vitrificación de las tintas que ella misma improvisaba»³², hasta adquirir, con ello, un «dominio absoluto de la materia»³³.

También contribuyó Carmen Suárez a la superación de la tradicional categorización de artistas de afición que, de manera generalizada, se aplicaba a las creadoras desde el siglo XIX. Conforme a ello, fue considerada por la crítica y por la prensa artística como una artista «de profesión», siendo elogiada «la asiduidad con que al trabajo se consagra»³⁴.

En este mismo sentido, en el marco de la ruptura de los estereotipos sexistas que se habían establecido en torno a las artistas, Carmen Suárez logró otra conquista insólita: que los críticos se refirieran a ella en los mismos términos en los que se referían a los artistas más valorados del momento y, más aún, de la historia del arte, esto es, como un «gran maestro» o como un «genio». Así, fueron numerosas las críticas que utilizaron dicho apelativo y otros similares para definir la excelencia de su capacidad creativa, una circunstancia inédita tratándose de una mujer. A este respecto, el crítico Blanco Coris señalaba, con entusiasmo, que la artista «trabaja guiada por esa luz maravillosa que inspira a los genios»³⁵. El mismo crítico, en otra ocasión, la clasificaba como «una artista consumada» que actuaba –como todo genio– dirigida por un don sobrenatural, «poseída del espíritu que animaba a los

29. *Ibidem*.

30. Alcántara, Francisco: *op. cit.*, p. 5.

31. *Ibidem*. Blanco Coris, José: *Arte y artistas...*, p. 1.

32. Blanco Coris, José: *Arte y artistas...*, p. 1.

33. Alcántara, Francisco: *op. cit.*, p. 5, el autor describe el complejo procedimiento técnico desarrollado por la artista, destacando sus conocimientos y su capacidad para llevar a cabo «las inacabables manipulaciones y caldeos a que el esmalte ha de someterse».

34. *Ibidem*. Tan solo en una de las críticas examinadas figuran los habituales recursos sexistas, refiriéndose, junto a la valoración de su obra, a las actividades asociadas por el pensamiento conservador a las mujeres y, por lo tanto, a toda artista: «dedica, con los del hogar, sus cuidados y atenciones al arte de embellecer los metales nobles»; Blanco Coris, José: *Arte y artistas...*, p. 1.

35. Blanco Coris, José: *Arte y artistas...*, p. 1.

bizantinos orfebres del siglo XI»³⁶. En similares términos se manifestaba Alcántara, cuando elogiaba el hecho de que la artista trabajara «sin más guía que su intuición y la claridad de su talento»³⁷, o Miriel, cuando otorgaba a Carmen Suárez el mismo estatus que a los artistas más importantes del momento: «con un sentir artístico igual al de los grandes maestros de nuestra época»³⁸.

EL EXITOSO DEBUT DE UNA «LIMOSINA MODERNA»

Fue en 1920, en la exposición *El Abanico en España*³⁹, cuando Carmen Ortiz presentó, por primera vez, su producción creativa en la escena artística española. Su participación en la referida muestra ejerció un efecto de revelación artística, siendo considerada como «uno de los más interesantes aspectos de la actual actividad artística española»⁴⁰.

La exposición, aunque estaba dedicada a la exhibición de abanicos, mostraba, sin embargo, diferentes piezas de artes decorativas, entre las que se encontraban nueve obras ejecutadas por la artista sevillana. Dos de esas obras fueron especialmente destacadas por la prensa nacional: una *Bandeja con escenas del Quijote* (FIGURA 2) y una *Copa con putti*⁴¹. No obstante, también fueron elogiadas las demás creaciones expuestas, una *Cajita joyero con figuras infantiles*, un *Retrato de S. M. la Reina Victoria*, *Retrato de la Sra. De Gobar*, *Retrato de la Sra. Viuda de Llorens*, *Retrato de la Sra. De Zulueta*, *Retrato de las hijas de la señora viuda de Llorens*, y un *Retrato de La Goya*⁴², la famosa artista de variedades bilbaína Aurora Mañanós. Las piezas estaban realizadas en esmalte a fuego sobre cobre, pintado a pincel y a la aguja, y algunas de ellas –la *Bandeja*, la *Copa* y la *Cajita*– incluían en su ejecución incrustaciones de oro o aplicaciones de cobre. Todas las obras obtuvieron el beneplácito de la crítica, que valoró con entusiasmo el trabajo realizado por la artista, en el cual –según señalaban algunos autores– «alcanza un envidiable dominio en las labores difíciles de la vitrificación»⁴³; es por ese motivo que Carmen Suárez fue convertida en la «restauradora del esmalte de Limoges» en el arte español contemporáneo⁴⁴.

Ciertamente, las obras de Carmen Suárez, sobre todo aquellas en las que se recreaban temas literarios o elementos mitológicos, parecían herederas del esmalte preciosista de Limoges. Su técnica pictórica delicada y minuciosa, su magisterio en el uso de una

36. *Ibidem*.

37. Alcántara, Francisco: *op. cit.*, p. 5.

38. Miriel, Bienvenido: *op. cit.*, p. 5.

39. La exposición, organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte, se celebró en Madrid durante los meses de mayo y junio de 1920. Ezquerria del Bayo, Joaquín: *Exposición de El abanico en España*. Madrid, Imprenta Blass y Compañía, 1920.

40. *Una artista...*, p. 11.

41. Las dos obras, que se encuentran en paradero desconocido, fueron reproducidas en el artículo *Una artista...*, p. 11. La copa fue reproducida, con la denominación «Copa de cobre esmaltada estilo Limoges», en «Grabados», *La Ilustración española y americana*, 22 (1920), p. 343.

42. Blanco Coris, José: *Arte y artistas...*, p. 1.

43. Alcántara, Francisco: *op. cit.*, p. 5.

44. Alcántara, Francisco: *op. cit.*, p. 5. También Blanco Coris señalaba: «ha logrado ofrecernos en la actualidad una resurrección del exquisito arte de Limoges con un carácter y una pátina de perfección», Blanco Coris, José: *Arte y artistas...*, p. 1.

amplia gama de brillantes tonos azules que contrastan poderosamente con los luminosos dorados y rosas, las aplicaciones de grisallas dispuestas a modo de camafeos, así como los fantásticos y pormenorizados grutescos que protagonizan algunas de sus obras, se inspiran, aunque interpretados de una manera plenamente personal, en la escuela de Limoges, y en figuras como Leonard Limosin, Pierre Reymond o Suzanne Court.

Dicha inspiración en la escuela limusina, renovada y actualizada por la individualidad creativa de Carmen Suárez, fue reconocida por la crítica de arte en las obras protagonizadas por el género retratístico: «En los retratos parece revivir la técnica de los maestros del XVI, Leonard Limousin [sic], Pericaut y Petitot, cuyas obras conservan la flor de juventud que tenían al salir del horno, unida a un espíritu elegante y moderno»⁴⁵. En estas obras, los críticos elogiaron tanto la excelencia técnica de la artista, como su capacidad para captar la semblanza de las efigiadas, valorándose su talento artístico como una «fiel retratista»⁴⁶.

La obra más elogiada entre las nueve que exhibió Carmen Suárez en la referida exposición fue *Bandeja con escenas del Quijote*⁴⁷ (FIGURA 2). La pieza, de formato ovalado, presenta aplicaciones de esmalte e incrustaciones de oro, así como un borde de sinuoso perfil, configurado a partir de una sucesión de roleos vegetales, rocallas, jarrones y

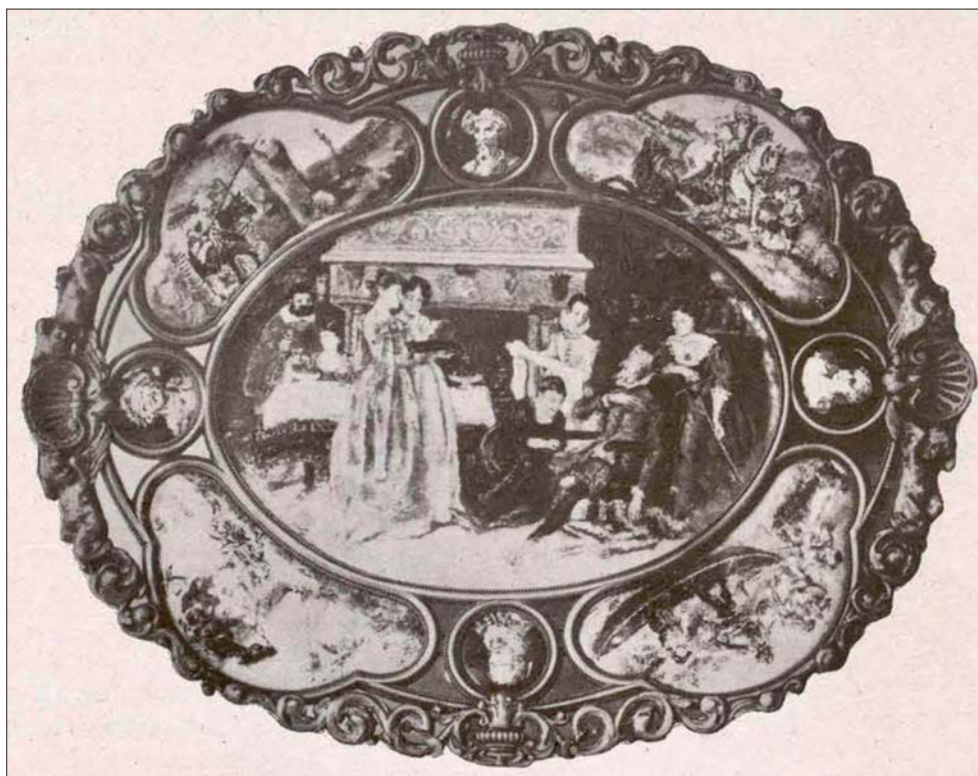


FIGURA 2. CARMEN SUÁREZ GUERRA, *BANDEJA DEL QUIJOTE*, 1920. FOTOGRAFÍA PUBLICADA EN *VIDA ARISTOCRÁTICA*, 16 (1920), P. 11

45. Vaquer, Enrique: «Los Amigos del Arte. Exposición del abanico en España II», *La Época*, 18 (1920), p. 1.

46. Blanco Coris, José: *Arte y artistas...*, p. 1.

47. Al desconocerse el paradero actual de esta obra, solo puede ser reproducida a partir de las imágenes publicadas en la prensa.

veneras entrelazados. En el centro de la bandeja, en lectura horizontal, se dispone un esmalte oval que muestra la escena principal, en la que la artista ha utilizado un episodio del *Quijote* –inspirado en la pintura *D. Quijote en casa de los Duques*, de Gisbert (1871)– para llevar a cabo un homenaje a las artes suntuarias y, con ello, a su propio quehacer como creadora. Así, la escena representa el momento en el que don Alonso Quijano es afeitado por cuatro damas en el castillo de los Duques, convirtiendo la autora en coprotagonistas, junto a los diferentes personajes, a la bandeja y al aguamanil de plata usados por las improvisadas y burlonas barberas⁴⁸. Además, Carmen Suárez hace gala en esta obra de sus conocimientos en el tratamiento de la perspectiva, describiendo el suntuoso interior del castillo, con el banquete dispuesto sobre una mesa en el plano intermedio, y una fastuosa chimenea en el fondo de la composición. En torno a esta escena central, en el ala de la bandeja, se disponen ocho esmaltes en formatos menores: cuatro tondos con retratos de los protagonistas de la obra de Cervantes, situándose don Quijote en el lugar prioritario, y cuatro escenas de las aventuras del Caballero de la Triste Figura, entre las que pueden advertirse el combate contra los molinos de viento, don Quijote derrotado por el Caballero de la Blanca Luna, o don Quijote y Sancho en el barco encantado.

También obtuvo el beneplácito de la crítica la referida *Copa con putti*, realizada en esmalte sobre cobre con aplicaciones de este mismo metal. La copa presenta un carácter ecléctico en su diseño y en sus elementos ornamentales, tomando influencias del Renacimiento, así como de diferentes tendencias estilísticas del siglo XIX. La superficie de la obra, en la que predominan los tonos oscuros, está profusamente decorada, incorporando motivos geométricos dorados, como el granulado en forma de pequeñas bolitas o perlas que circunda la base y la zona inferior y superior del vástago, o la cenefa con elementos romboidales dispuesta en la base de la tapa. Destaca especialmente la dinámica escena que recorre el cuerpo de la copa, protagonizada por un nutrido grupo de figuras infantiles de acusada musculatura que juegan entrelazadas, superponiendo sus anatomías y dando lugar a complejos escorzos.

El éxito de crítica y de público alcanzado por Carmen Suárez en la referida exposición otorgó a la artista una notoria celebridad, llegando a confesar que se sentía en un estado de «persecución» por parte de los críticos, que deseaban conocerla y visitar su estudio⁴⁹. Algunos de esos críticos, como Miriel, tuvieron el privilegio de acceder a dicho estudio, describiéndolo en los siguientes términos:

48. «[...] llegaron cuatro doncellas, la una con una fuente de plata, y la otra con un aguamanil, asimismo de plata, y la otra con dos blanquísimas y riquísimas toallas al hombro, y la cuarta descubiertos los brazos hasta la mitad, y en sus blancas manos (que sin duda eran blancas), una redonda pella de jabón napolitano» Cervantes, Miguel de: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Cap. XXXII. Espasa-Calpe, Madrid, 1981, p. 483.

49. Blanco Coris, José: *Arte y artistas...*, p. 1. El crítico, que fue invitado a visitar su taller, menciona que «la fama de la pericia y habilidad» de la autora habían motivado que artistas y críticos se afanaran por conocerla, circunstancia que no agradaba a la artista, que rehuía cualquier tipo de publicidad. Pese a ello, su nombre aparecía de forma recurrente en la prensa, siendo reconocida en los actos públicos a los que asistía; cfr. «La vida artística. En las Escuelas Aguirre: exposición de la Escuela de Cerámica y de la Escuela municipal de artes industriales», *El Sol*, 1067 (1921), p. 2; o «En la Escuela de Artes y Oficios», *La Época*, 25.666, (1922), p. 3, donde fue la única mujer mencionada entre los docentes de la Escuela de Artes y Oficios madrileña, junto a Menéndez Pidal, Pulido o Vallcorba, entre otros.

Es digno de admirar cómo tiene convertido en taller lo que sería para otra el salón elegante de una dama joven de nuestra alta sociedad. Allí substituyen a las doradas cornucopias, las placas de tierra refractaria y las muflas en las que funde el crisol sobre el metal y vierte los colores en prueba de su talento⁵⁰.

Un talento que alcanzaría, en los años siguientes, los más importantes reconocimientos.

LA SUPERACIÓN DEL TECHO DE CRISTAL⁵¹: LAS PRIMERAS MEDALLAS DE CARMEN SUÁREZ

Dos años después del éxito logrado en la exposición *El abanico en España*, Carmen Suárez volvió a concurrir a otra muestra, la *Exposición Nacional de Bellas Artes* de 1922, en la que alcanzó un reconocimiento más relevante que los logrados anteriormente: una Primera Medalla en la Sección de Arte Decorativo⁵². Era, sin duda, un importante triunfo, y no solo por obtener el mayor galardón posible en el certamen más prestigioso del ámbito nacional, sino por ser la segunda mujer que alcanzaba tan preciado premio en los 66 años de existencia del certamen, y por conseguirlo el mismo año de su debut en dicho concurso⁵³.

La artista presentó en la exposición nueve obras: una *Copa* de plata y oro repujada y esmaltada, una *Copa* de cobre esmaltada, y siete retratos realizados en esmalte sobre cobre⁵⁴. Con ellas, Carmen Suárez satisfizo plenamente las expectativas que había despertado un año antes en la crítica y en el público, que no solo no se vieron defraudadas, sino que consolidaron y acentuaron la admiración hacia la autora⁵⁵. También contribuyó a intensificar la celebridad de la artista el interés que manifestó el monarca español, Alfonso XIII, por contemplar las obras que había presentado, así como las felicitaciones que en la misma exposición le prodigó⁵⁶.

50. Miriel, Bienvenido: *op. cit.*, p. 5; también se refiere el crítico a su modestia «que es tan grande como su talento».

51. Utilizamos la denominación de «techo de cristal» estudiada por Guil Bozal, Ana, «Mujeres y ciencia: techos de cristal», *EccoS. Revista Científica*, 10, 1 (2008), p. 213: «barreras invisibles que dificultan el acceso de las mujeres a los puestos de mayor poder, prestigio o salario».

52. «Exposición Nacional de Bellas Artes de 1922», *Gaceta de Bellas Artes*, 193 (1922), p. 15. Vaquer, Enrique: *op. cit.*, p. 1.

53. La primera artista que alcanzó una Primera Medalla fue Pilar Huguet, por la *Cubierta de almohada* que presentó en la *Exposición Nacional de Arte Decorativo*, organizada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1911. En la edición de 1922 obtuvo, junto a Carmen Suárez, Primera Medalla en la Sección de Arte Decorativo Juan José García, por diferentes obras en hierros repujados y cincelados. Ninguna artista consiguió en 1922 una Segunda Medalla; sí obtuvo Tercera Medalla Emilia Pérez Ballester, junto a cuatro artistas, por un «tapiz bordado en sedas de colores», «Premios y recompensas Exposición de Bellas Artes», *La Voz*, 609 (1922), p. 4.

54. *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1922*. Madrid, Mateu Artes Gráficas, 1922, p. 95. El único artista que presentó esmaltes sobre metales fue el madrileño Juan José García.

55. El interés despertado por la *Copa* de plata y oro repujada y esmaltada le otorgó una relevancia especial, siendo seleccionada para su reproducción en la prensa; así, ilustró el artículo de Hesperia, «Arte y artistas. La Exposición nacional de Bellas Artes», *Gran Vida*, 228 (1922), p. 171, robando el protagonismo a la pintura ganadora de la Primera Medalla en la Sección de Pintura, *Las tentaciones de Buda*, de Chicharro. También fue reproducida en Lago, Silvio: «La Exposición Nacional. El Arte decorativo» *La Esfera*, 440 (1922), p. 16 y en el catálogo de la exposición.

56. La prensa se hizo eco de dichas felicitaciones y del ofrecimiento del rey a la artista para facilitarle la adquisición de colores procedentes de India, «Exposición de Bellas Artes», *ABC*, 6043 (1922), p. 12.



FIGURA 3. CARMEN SUÁREZ GUERRA, *RETRATO DE LA SEÑORA DE TORO*, C. 1921. FOTOGRAFÍA PUBLICADA EN *LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA*, LXV, 12 (1921), P. 5

Nuevamente, la crítica valoró con entusiasmo las obras de Carmen Suárez, destacando especialmente las «dos copas repujadas y esmaltadas, muy interesantes y dominada con bastante pericia la técnica»⁵⁷. No obstante, despertaron, igualmente, el interés de los críticos los «siete bellísimos retratos»⁵⁸. Aunque no se aporta información sobre estas obras que permita identificarlas, es probable que presentaran similitudes con el *Retrato de la Señora de Toro* (FIGURA 3) que la artista había realizado un año antes, y que fue reproducido en *La Ilustración Española y Americana*⁵⁹. En esta última obra, una miniatura ovalada, la artista efigió a la elegante protagonista de medio cuerpo, ataviada con un sofisticado vestido de noche apenas bosquejado, y centrando su atención en describir los rasgos físicos de la modelo, cuya figura es captada con verosimilitud y con cierta espontaneidad en su expresión.

Sin embargo, como se ha referido, los elogios más entusiastas estuvieron dirigidos a las «dos copas esmaltadas en distintos metales, de una riqueza insuperable»⁶⁰, que presentó la –ya considerada así– «famosa artista Carmen Suárez». En la actualidad solo tenemos conocimiento de una de las dos obras, la *Copa* de cobre esmaltada o *Copa de los dragones*, ignorándose el paradero y la fisonomía de la *Copa* de plata y oro, repujada y esmaltada. La *Copa* de cobre esmaltada (FIGURA 4) ejemplifica plenamente el carácter preciosista y el perfeccionismo técnico de la producción creativa de la autora⁶¹. En ella, la artista ha interpretado y renovado, con una solvencia técnica magistral, en particular, en lo concerniente a la expresividad de los elementos y al tratamiento del color, las influencias de la escuela manierista de Limoges.

La estructura de la pieza es elegante y estilizada, generando un perfil sinuoso y rico en motivos ornamentales, que culminan en los dos espléndidos dragones que coronan la copa. Tanto en el pie circular moldurado, como en el astil, con un nudo de jarrón con sobrepuestos, y en la copa ovalada, la artista ha incorporado

57. Lago, Silvio: *op. cit.*, p. 16.

58. Blanco Coris, José: *Arte y artistas...*, p. 1.

59. Miriel, Bienvenido: *op. cit.*, p. 5, también se refiere en dicho artículo otra obra similar de la artista, el *Retrato de Lucrecia Arana*, la célebre cantante.

60. Blanco Coris, J.: «Arte ...», p. 1. También la destacó Espina, Antonio: «La Exposición de Bellas Artes. Arte Decorativo», *España*, 328 (1922), p. 13.

61. La copa (16,50 x 18,40 cm.) pertenece a la colección del Museo de Bellas Artes de Sevilla, institución a la que fue donada, en 1972, por la familia de la artista. Agradecemos al Museo de Bellas Artes de Sevilla habernos permitido acceder al examen de las dos obras de la artista conservadas en la institución.



FIGURA 4. CARMEN SUÁREZ GUERRA, *COPA DE LOS DRAGONES*, COPA DE COBRE ESMALTADA, C. 1922. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Foto: Pepe Morón

un exhaustivo repertorio de elementos decorativos, algunos utilizados en obras anteriores, como el granulado en forma de pequeñas perlas que circunda el pie, las facetas del nudo o los motivos dispuestos en la taza y en la boca.

La autora ha aplicado sobre la superficie de la pieza un esmalte plano, con motivos puntuales en relieve, de intensas tonalidades, entre las que sobresalen las suntuosas gamas turquesas, consiguiendo efectos cromáticos contrastados. Así, la peana presenta un fondo oscuro sobre el que destacan los delicados *candelieri* dorados, plateados y rosáceos. En el nudo adquieren protagonismo los cuatro bustos ejecutados en grisalla, imitando los camafeos de la Antigüedad grecorromana, cuya bicromía en blanco y negro les otorga protagonismo sobre el fondo turquesa que los respalda. Por otra parte, la copa presenta, en el exterior, fastuosas tonalidades turquesas sobre las que se disponen guirnaldas florales, mientras en la zona inferior figuran roleos vegetales en grisalla, recurso que se repite en la orla que contornea la boca, donde se intercalan espejos ovalados de esmalte en relieve circundados por pequeñas perlas doradas. El interior de la copa muestra una exuberante

ornamentación basada en grutescos y motivos florales entrelazados, cuyas gamas doradas destacan poderosamente sobre el fondo turquesa. Finalmente, circundando la boca figura una cenefa negra con roleos vegetales en rosas y platas.

Junto a todo ello, entre los elementos más hermosos y atractivos de la pieza destacan los dos dragones que parecen beber del interior de la copa y que se disponen en los extremos más distantes del óvalo, funcionando como asas. Para el motivo del dragón la artista pudo haberse inspirado –como ya ha sido señalado– en las obras conservadas en el Museo del Prado ejecutadas por Pierre Delabarre (act. 1625-1713), conocido como el Maestro de los dragones⁶². Dicho lo cual, los dragones creados por Carmen Suárez incorporan en su fisonomía y en sus expresiones elementos propios, advirtiéndose la influencia *Art Nouveau* sobre todo en el sinuoso perfil de sus anatomías y en la utilización de una gama cromática de brillantes tonalidades verdes, que viran hacia jugosos dorados y bermellones.

Carmen Suárez obtuvo, por el conjunto de obras que presentó en el certamen, la referida Primera Medalla –o Medalla de Primera Clase– en la Sección de Arte Decorativo. Consiguió, con ello, contribuir a fracturar el techo de cristal que, desde el nacimiento de la *Exposición Nacional de Bellas Artes* en 1856, había impedido a las artistas obtener el galardón más importante en el concurso. En este sentido, es reveladora la fotografía publicada en la revista *Blanco y Negro*, en la que aparecen efigiados el grupo de seis artistas que obtuvieron las Primeras Medallas en la exposición, figurando, en el extremo inferior derecho, Carmen Suárez⁶³. Con su presencia en dicha fotografía, Carmen Suárez materializaba un hecho de trascendencia no solo artística, sino social: las artistas –las mujeres– podían alcanzar, igual que sus colegas varones, y compitiendo con ellos, los éxitos más importantes en cualquier ámbito profesional.

Dado que en la Sección de Arte Decorativo no estaba prevista, como en la Sección de Pintura y en la de Escultura, la adquisición por parte del Estado de las obras premiadas, las piezas presentadas por la artista en el certamen no ingresaron en las colecciones estatales, aunque sí percibió, como recompensa, el importe de 3.000 pesetas en concepto de Premio de Aprecio⁶⁴.

La Medalla otorgó a Carmen Suárez una mayor celebridad en la escena cultural española, siendo recogida por la prensa su asistencia a diferentes eventos artísticos y sociales, como el homenaje celebrado en el Hotel Ritz de Madrid en honor

62. Del platero parisino conserva el Museo del Prado cinco obras pertenecientes al Tesoro del Delfín, mostrando tres de ellas la presencia de dragones. Concretamente la *Copa de jaspe abarquillada con dragón* (1625-1654), en la que el animal reposa sobre el extremo superior de la copa y ejerce la función de asa, pudo servir de inspiración para Carmen Suárez. La relación entre ambos artistas ha sido señalada por el Museo de Bellas Artes de Sevilla, <https://www.europapress.es/esandalucia/sevilla/noticia-bellas-artes-sevilla-prorroga-28-mayo-muestra-esmaltes-bronce-carmen-suarez-guerra-20170504151358.html>

63. «Las Primeras Medallas de la Exposición de Bellas Artes», *Blanco y Negro*, 1621 (1922), p. 9; los premiados en Pintura son Francisco Llorens, Fernando Labrada y José Gutiérrez Solana, Enrique Vaquer en Grabado, en Escultura Fructuoso Orduna y Juan Cristóbal, en Arquitectura Pedro Guimón, y en Arte Decorativo Juan José García, junto a Carmen Suárez. Después de Carmen Suárez, ninguna artista obtuvo Primera Medalla en la Sección de Arte Decorativo; la Sección de Pintura tuvo que esperar a 1941 para que Julia Minguiñón alcanzara una Primera Medalla.

64. «La Exposición de Bellas Artes. Obras adquiridas por el Estado», *La Voz*, 21 de junio de 1922, p. 2.

a Chicharro por su éxito en la *Exposición Nacional de Bellas Artes*, mencionándose su presencia junto a la escritora y crítica de arte Margarita Nelken⁶⁵.

Después de su triunfo en la *Exposición Nacional de Bellas Artes*, Carmen Suárez continuó cosechando importantes éxitos, logrando consolidar su presencia en la escena artística española y proyectar su talento en el ámbito internacional. Así, en el *Concurso Nacional de Pintura Aplicada* de 1923-1924 obtuvo, nuevamente, un Primer premio –y una recompensa económica de 1.000 pesetas–, por el conjunto de esmaltes a fuego sobre metales que presentó en la Sección de Vidrieras artísticas, esmaltes y mosaicos⁶⁶.

También contribuyó a la consolidación de Carmen Suárez en el panorama cultural español su nombramiento como miembro del Jurado titular de la Sección de Arte Decorativo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes* de 1924. Para ello, la artista hubo de ser elegida por sus colegas, que emitieron 26 votos a su favor, lo que pone de manifiesto la alta valoración que alcanzó entre sus compañeros de profesión, convirtiéndose en la única mujer integrante de dicho Jurado Titular⁶⁷. A este respecto, es relevante señalar que ninguna otra artista formaba parte de los restantes Jurados de la Exposición, estando ausentes las mujeres, por lo tanto, en los Jurados de las Secciones de Pintura, de Grabado, de Escultura y de Arquitectura.

Un elemento más que contribuyó al afianzamiento de Carmen Suárez como célebre y reconocida maestra de las artes decorativas en España fue la aparición de artistas que se consideraban sus discípulos. Es el caso del madrileño Emilio Cuesta Urcelay, quien concurrió a la *Exposición Nacional de Bellas Artes* en 1924 con una *Arqueta de hierro con esmaltes*⁶⁸.

CARMEN SUÁREZ EN PARÍS: LA CONSOLIDACIÓN DE SU TALENTO

El reconocimiento más relevante que alcanzó Carmen Suárez en su trayectoria creativa, y que consolidaría su prestigio y su carrera profesional, fue la Medalla de Oro en la mítica e influyente *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* celebrada en París en 1925.

En dicha exposición, Carmen Suárez fue la única artista participante en la categoría *Art et Industrie du Métal* de la Sección Española, en la que compartió

65. «El homenaje a Chicharro», *La Voz*, 609 (1922), p. 4.

66. *Gaceta de Bellas Artes*, 231 (1924), p. 17. También fueron galardonados con premios similares, aunque la prensa los recoge en segundo y tercer lugar, Gregorio Muñoz y Enrique Arola, «Concurso Nacional de Pintura», *La Correspondencia de España*, 23.784 (1923), p. 4.

67. El Jurado Titular –o Propietario– estuvo integrado en 1924, además de por Carmen Suárez, por Eulogio Varela Sartorio, quien obtuvo 38 votos; Manuel Castaños, con 36 votos; Valeriano García Carrasco, con 33 votos y Juan José García, con 28 votos. En el Jurado suplente participó otra artista, Pilar Huguet –que obtuvo 21 votos–, junto a José Albiol López –22 votos–, Narciso Méndez Bringa –21votos–, José Maumejean –16 votos– y Vicente Novella –12 votos–; «Votos para jurado de la Exposición Nacional de Bellas Artes», *Gaceta de Madrid*, 157 (1924), p. 1181.

68. *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1924*. Madrid, Mateu Artes Gráficas S.A., 1924, p. 90. También presentaron esmaltes sobre metal Mariano Redondo y Jaime García Banús, *Catálogo...*, pp. 65 y 91.

espacio con otros ocho colegas varones⁶⁹. En las restantes categorías de la exposición, la delegación de España contó con la participación, además de Carmen Suárez, de diez mujeres artistas, constituyendo poco más del 8,5% de la nómina de artistas que exhibieron sus obras en representación de las artes decorativas españolas⁷⁰.

Carmen Suárez concurrió a la exposición con una única obra, una *Bandeja con loro e insectos* (35,50 x 49,30 cm.) (FIGURA 5) ejecutada en cobre repujado y dorado con aplicaciones de esmalte, que fue descrita en el catálogo de la muestra como «Un plateau en cuivre doré, repoussé et émaillé»⁷¹.



FIGURA 5. CARMEN SUÁREZ GUERRA, *BANDEJA CON LORO E INSECTOS*, C. 1925. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Foto: Pepe Morón

69. Dichos colegas, la mayoría de los cuales exhibieron, a diferencia de Carmen Suárez, más de una obra, fueron los siguientes: Juan José García (presentó 26 obras), Manuel Sarrias (dos obras), Adolfo Fagnoli (dos obras), Pedro Corbero Casals (dos obras), Antoni Padrós (varias obras sin identificar), Federico Sánchez (varios esmaltes sin identificar), Raimundo Vayreda (varias piezas sin identificar) y Rómulo Recio (una obra); *Catalogue Général Officiel. Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*. Paris, Ministère du Commerce et de l'Industrie des Postes et des Télégraphes, 1925, pp. 361-368.

70. Las artistas que participaron en la sección española fueron: América Cardunets, Euda Solé y Nuria Solé en la categoría *Art et Industrie du Verre*, Josefa Quiroga, Antonia Quiroga y Victorina Durán en la categoría *Art et Industrie des Textiles*, Carmen de Falla y Matilde Calvo Rodero en la categoría *Art et Industrie du Livre* y Esperanza Zuloaga y María Luisa Zuloaga en la modalidad *Art de la Rue*. *Catalogue...*, pp. 361-365.

71. *Catalogue...*, p. 363. La obra, firmada en el ángulo inferior derecho «C. de Ortiz», fue donada por la familia de la artista en 1972 al Museo de Bellas Artes de Sevilla, donde se conserva actualmente.

La bandeja pone de manifiesto la evolución del estilo de la artista hacia fórmulas que se alejan de la inspiración historicista y del eclecticismo que había desplegado en obras anteriores, para adoptar, aunque manteniendo las singulares características de su estilo, una mayor influencia del *Art Nouveau*. Conforme a ello, la artista incorporó en la obra motivos derivados del Modernismo, como la orla calada que recorre el borde y la orilla de la bandeja, en la que recreó un elemento característico del *Art Nouveau*: unos estilizados tallos de adormidera, cuyas serpenteantes y expresivas hojas contrastan con la redondez de las cápsulas de las que se extrae el opio. En la zona central, la bandeja presenta un gran esmalte ovalado en torno al cual se disponen ocho pequeños esmaltes de ondulados contornos. El motivo principal de la pieza es un loro de brillante colorido, que aparece respaldado por un fondo de transparentes y luminosos tonos turquesas, verdes y dorados, en el que se contraponen el carácter sinuoso de las hojas con la rotunda geometría de las naranjas. En los ocho esmaltes que se disponen en la orilla, circundando al motivo central, Carmen Suárez volvió a introducir otros elementos afines al *Art Nouveau*, como los insectos: libélulas, mariposas, arañas, alacranes o polillas rodean al loro que preside la obra, con el latente el peligro de convertirse en su comida. Desde el punto de vista formal, también se advierte en esta obra una evolución en el estilo de la artista hacia soluciones plásticas propias del *Art Nouveau*. Así, la autora incorporó en sus esmaltes masas cromáticas menos precisas, logrando complejos efectos evanescentes e irisados, de una gran riqueza y expresividad, sobre todo, en aquellos motivos protagonizados por los insectos.

Junto a esas nuevas soluciones iconográficas y formales, también se advierte que Carmen Suárez mantuvo elementos característicos de sus obras anteriores, como el granulado en forma de perlas que envuelve a cada esmalte y, sobre todo, el uso de una gama cromática de radiantes tonos turquesas, dorados y rosas, con la que creó una impronta de «indecisión, de jugosidad»⁷², que le valió, por parte de la crítica, el calificativo de «valiente colorista»⁷³.

Carmen Suárez obtuvo una Medalla de Oro en el prestigioso certamen parisino, en la modalidad *Art et Industrie du Métal*, junto a otros cuatro artistas españoles: Juan José García y Pedro Corbero Casals –quienes concursaron en la misma categoría–, y Francisco Fontanals y Ricardo y Ramiro Arrúe⁷⁴. Su triunfo se sumó a los éxitos que también lograron las otras artistas que concurren a la exposición, convirtiendo la participación de las creadoras españolas en una rotunda victoria en materia de reconocimiento profesional y del talento de las mujeres; de hecho, nueve de las once expositoras fueron premiadas, algunas por partida doble, sumando en total once galardones⁷⁵.

72. Alcántara, Francisco: *op. cit.*, p. 5.

73. *Ibidem*.

74. *Liste des Récompenses*. Paris, Imprimerie Nationale, 1925, p. 69. Francisco Fontanals concurren en una modalidad distinta; los hermanos Ricardo y Ramiro Arrúe no figuran, probablemente debido a un error, en el catálogo oficial de la exposición.

75. Matilde Calvo Rodero obtuvo un Diploma de Honor en la sección *Céramique* y una Medalla de Plata en la modalidad *Livre*; Carmen de Falla obtuvo una Medalla de Oro en la modalidad *Tabletterie, Maroquinerie*; América Cardunets, Euda Solé y Nuria Solé obtuvieron, cada una de ellas, una Medalla de Oro en la modalidad *Verre*; Victorina

La artista sevillana obtuvo, además del galardón, el aplauso de la crítica de arte francesa, que seleccionó su *Bandeja* como una de las mejores piezas del extenso repertorio de obras presentadas por la sección española, valorándola especialmente «por su calidad de ejecución»⁷⁶.

El éxito obtenido por Carmen Suárez en la exposición de París, su consiguiente proyección a un ámbito internacional, contribuyó a afianzar la admiración hacia su figura en la escena cultural y social española, incorporando un rasgo añadido: la encarnación de una excelencia representativa de valores patrióticos o nacionales. Así, un sector de la crítica, insuflada de espíritu nacionalista, convirtió a la artista en triunfante blasón del arte español en el ámbito internacional: «en su laboratorio limosino, venía trabajando hacía tiempo como los solitarios devotos del arte, sin aspiraciones, mantenida por el sagrado ardor de una causa noble y patriótica»⁷⁷.

Un año después de su triunfo parisino, Carmen Suárez volvió a concurrir a la *Exposición Nacional de Bellas Artes* de 1926, en la que presentó la *Bandeja con loro e insectos* que había sido premiada en el certamen francés⁷⁸. La obra fue exhibida en la Sala V de la exposición, en una vitrina dispuesta en la zona central del espacio, ocupando, por lo tanto, un lugar privilegiado (FIGURA 6). Aunque la *Bandeja* fue destacada por críticos como José Francés⁷⁹, en esta ocasión, la artista no obtuvo ningún galardón en el certamen, ya que su participación hubo de llevarse a cabo fuera de concurso, al formar parte, nuevamente, del Jurado de la Sección de Arte Decorativo, en calidad de miembro suplente⁸⁰.

Esa fue la última vez que Carmen Suárez concurrió a la *Exposición Nacional de Bellas Artes* y, a tenor de la ausencia de información al respecto, es probable que no volviera a exhibir su obra en ningún otro certamen nacional o internacional. La última noticia sobre la artista en la escena cultural española es, como se ha referido, su participación como miembro del Jurado de la Sección de Arte decorativo en la *Exposición Nacional de Bellas Artes* de 1930⁸¹.

Durán obtuvo dos Medallas de plata, una en la modalidad *Textiles* y otra en *Vêtement*; en la sección *Art de la Rue* obtuvieron Medalla de Oro Esperanza Zuloaga y María Luisa Zuloaga; *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris, 1925. Liste ...*, pp. 44, 62, 80, 90, 118, 139

76. Martinie, Henri, «L'Exposition des Arts Décoratifs. La Section Espagnole», *Art et Décoration*, 48 (1925), p. 178, destacaba, entre los expositores del Pabellón español, una selección escueta de obras: las «céramiques (Fils de Daniel Zuloaga), émaux (Mme Suarez de Ortiz, MM. Arme frères), tapisseries (Tomas Aymat), mosaïques (M. Bru) se recommandent par leur qualité d'exécution».

77. Blanco Coris, José: *Esmaltería...*, p. 11. También otros medios destacaron su éxito parisino, siendo, en numerosas ocasiones, la única de las artistas expositoras y galardonadas mencionada: *La Época*, 26.715 (1925), p. 6; Monte-Cristo, «Crónicas de París. En la Exposición. Las Secciones españolas», *El Imparcial*, 20.455 (1925), p. 5.

78. En el catálogo de la exposición se denomina *Bandeja esmaltada en cobre*; *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926*. Madrid, Mateu Artes e Industrias Gráficas, 1926, p. 39. La obra fue reproducida en Doménech, Rafael, «Exposición Nacional de Bellas Artes en los Palacios del Retiro», *ABC*, 7. 306 (1926), p. 4. También presentaron esmaltes sobre metal Germán Gil Losilla, Mariano Redondo, Francisco Gidón y María Moreno y Fernández, *Catálogo...*, pp. 15, 28, 32, 34, 36.

79. Francés, José: «La Exposición Nacional. Arte decorativo, Arquitectura y Grabado», *La Esfera*, 652 (1926), pp. 12-13. Hesperia: «Exposición Nacional de Bellas Artes», *Gran Vida*, 276 (1926), p. 200. Perdreau: «En el Palacio de Exposiciones del Retiro, con asistencia de los Reyes y el Gobierno, se ha inaugurado esta mañana la Exposición Nacional de Bellas Artes», *La correspondencia militar*, 14.409 (1926), p. 3.

80. Junto a Carmen Suárez integraron dicho Jurado suplente los artistas Juan José García, Antonio Galicia del Castico, Valeriano García Carrasco y Sebastián Aguado, «Notas de Arte. El Jurado de la Exposición Nacional», *La Época*, 26.951 (1926), p. 5.

81. «El Jurado calificador», *La Libertad*, 3172 (1930), p. 9 en esta ocasión, junto a Pilar Huguet, Narciso Méndez Bringas, Eulogio Varela y Valeriano García Carrasco.



FIGURA 6. EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES, SALA V, 1926. FOTOGRAFÍA PUBLICADA EN *LA ESFERA*, 652 (1926), p. 13

Sin embargo, la influencia de Carmen Suárez como referente de los triunfos que, con talento y con trabajo, podían alcanzar las artistas, pervivió años después de su alejamiento del foco cultural. Así, en 1934, su figura era recordada por el crítico Emilio Fornet en un artículo en el que examinaba la presencia de las artistas en la *Exposición Nacional de Bellas Artes* de dicho año. En su artículo, el autor reivindicaba una mayor participación de las mujeres en el certamen y, en particular en la sección de Arte Decorativo, convirtiendo a la artista sevillana en referencia para las jóvenes creadoras, y poniéndola como ejemplo de los logros que podían conseguir, como las Primeras Medallas, que «solo las han obtenido, hasta ahora, Carmen Suárez de Ortiz y Pilar Huguet»⁸².

CONCLUSIONES

La trayectoria artística de Carmen Suárez supuso un revulsivo en la escena cultural y social española, particularmente de los años veinte. Sus efectos se apreciaron en diferentes facetas del sistema artístico en España, entre las que merece citarse, por su relevancia, la que concierne a la consideración y la valoración de las mujeres como

82. También menciona el crítico a otras artistas que obtuvieron segundas medallas en las Exposiciones Nacionales, Fornet, Emilio: «Cincuenta mujeres presentan este año sus obras en la Exposición Nacional», *Estampa*, 335 (1934), p. 11.

artistas profesionales. La, sin embargo, breve duración de su presencia en el espacio público –que apenas se prolongó entre 1920 y 1930⁸³– condicionó sobremanera que su influjo no se extendiera con el mismo énfasis en la década de los treinta, proyectándose únicamente escasos años después de que la autora dejara de participar en los certámenes y eventos culturales. Ello, unido al olvido histórico al que fue relegada por parte de la historiografía artística, provocó que la creadora, ganadora de algunos de los reconocimientos artísticos nacionales e internacionales más significativos de la década de 1920, fuera olvidada y que haya carecido, hasta este momento, de un estudio específico sobre su personalidad creativa y su producción artística.

Este trabajo, en el que se lleva a cabo la necesaria recuperación de la figura de Carmen Suárez Guerra, viene a poner en valor la relevancia de sus contribuciones en el devenir del arte español de las primeras décadas del siglo XX. Entre dichas contribuciones, es reseñable la influencia que ejerció para que se valoraran y desarrollaran en España las artes decorativas, y en particular la técnica del esmalte a fuego sobre metales, en un momento en el que dicha disciplina era mayoritariamente cultivada por artistas hombres y transitaba, según la crítica artística, por un período de aguda crisis debido, como ha sido señalado, a su «aspecto vulgar y de escaso gusto» y a su «carácter industrial»⁸⁴. Por ambas razones, los críticos coetáneos fueron unánimes al considerar a Carmen Suárez como una destacada excepción, «un caso originalísimo, tal vez único en España», causante de «un renacimiento del esmalte sobre metales»⁸⁵.

Por otro lado, más allá de difundir y de poner en valor la técnica del esmalte sobre metales, el éxito de la Sección Española en la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de París, éxito al que coadyuvó de manera notoria Carmen Suárez, fue interpretado como una llamada de atención para la reivindicación de las artes decorativas; una demanda que hizo suya José Francés, entre otros críticos, al poner de relieve la importancia de estas disciplinas en el arte español contemporáneo:

El triunfo de cuantos españoles concurren a la Internacional de París es harto elocuente para dejarlo sin la lógica y natural consecuencia dentro de la vida artística nacional. Valdría la pena, pues, instaurar nuevamente las Exposiciones bienales de Artes Decorativas, alternando con las de Pintura y Escultura⁸⁶.

Por último, es reseñable la influencia que ejerció Carmen Suárez en la visibilización y en la consideración de las artistas en el panorama cultural español, concretamente demostrando la cuestionada capacidad creativa y técnica de las mujeres, aplicada a

83. Sobre la brevedad que suele caracterizar las trayectorias de gran parte de las artistas coetáneas de Carmen Suárez, cfr. Lomba, Concha: *Bajo el eclipse...*, 2019; Illán Martín, Magdalena: *Aurelia Navarro. Semblanza de una artista contra corriente*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021; Lomba, Concha, Alba, Ester, Castán, Alberto, Illán, Magdalena (eds.): *Las mujeres...*, 2023.

84. *Una artista...*, p. 11; Blanco Coris, José: *Esmaltería...*, p. 11.

85. Miriel, Bienvenido: *op. cit.*, p. 5; también Blanco Coris destaca a la artista como renovadora del esmalte en España, que ha conseguido alterar la percepción de dicha técnica Blanco Coris, José: *Esmaltería...*, p. 11.

86. Francés, José: *op. cit.*, p. 12. En este mismo sentido se manifestaba Vegue y Goldoni al señalar que en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926 había detectado un «considerable progreso» en «la cienienta» del certamen, la sección de Arte decorativo, frente a las «pocas revelaciones» de las secciones de Pintura, Arquitectura, Escultura y Grabado; Vegue y Goldoni, Ángel: «La Exposición Nacional», *El Imparcial*, 20.695 (1926), p. 3.

una disciplina fuertemente masculinizada, como era el esmalte a fuego sobre metales. En este sentido, Carmen Suárez no solo contribuyó a superar los obstáculos que limitaban el triunfo y el desarrollo profesional de las artistas –como la obtención de los galardones más codiciados en los certámenes nacionales e internacionales–, sino que consiguió que la crítica valorara su personalidad creativa y su producción plástica sin los habituales sesgos sexistas y machistas, siendo equiparada a sus colegas varones, a los «genios», a los «grandes maestros» del momento. Además, consiguió promover una reflexión sobre la discriminación institucional que afectaba a las mujeres en el sistema artístico; discriminación contra la que se manifestó el crítico Blanco Coris tras visitar su estudio:

Hemos pensado en lo deleznable de las protecciones oficiales, en la miseria de las pensiones al extranjero, en la insuficiencia de un presupuesto siempre regateado para la Dirección de Bellas Artes, que no permite que los hombres de iniciativa que pasan por ella, dispensen una protección decidida, sin expedientes ni complicaciones burocráticas, a figuras que como Carmen Suárez son precursoras del renacimiento, del florecimiento y de la instauración de nuestras gloriosas tradiciones en el Arte Decorativo⁸⁷.

La expectación y la admiración que, en un período tan breve de tiempo, despertó Carmen Suárez en la escena cultural española cuenta con escasos parangones, sobre todo, si se tiene en consideración que se trataba de una mujer, y que su ámbito de creación eran las artes decorativas. Ello no fue, sin embargo, óbice, más bien todo lo contrario, para que su figura y su obra despertaran una admiración unánime y para que, superando los estereotipos de género, crítica y público se interesaran únicamente por el valor artístico, por «el secreto de sus divinos esmaltes»⁸⁸.

87. Blanco Coris, José: *Arte y artistas...*, p. 1.

88. Miriel, Bienvenido: *op. cit.*, p. 5.

REFERENCIAS

- Alcántara, Francisco: «La vida artística. Los esmaltes de Carmen Suárez de Ortiz», *El Sol*, 877 (1920), p. 5.
- Alzuri Milanes, Miriam: *Pilar de Zubiaurre*. Bilbao, Editorial Muelle de Uribitarte, 2015.
- Anónimo: «Concurso Nacional de Pintura», *La Correspondencia de España*, 23-784 (1923), p. 4.
- Anónimo: «El homenaje a Chicharro», *La Voz*, 609 (1922), p. 4.
- Anónimo: «En la Escuela de Artes y Oficios», *La Época*, 25 -666, (1922), p. 3.
- Anónimo: «Exposición Nacional de Bellas Artes de 1922», *Gaceta de Bellas Artes*, 193 (1922), p. 15.
- Anónimo: «Grabados», *La Ilustración Española y Americana*, 22 (1920), p. 9.
- Anónimo: «Las Primeras Medallas de la Exposición de Bellas Artes», *Blanco y Negro*, 1621 (1922), p. 9.
- Anónimo: «Notas de Arte. El Jurado de la Exposición Nacional», *La Época*, 26-951 (1926), p. 5.
- Anónimo: «Sección oficial», *Gaceta de Bellas Artes*, 231 (1924), p. 17.
- Anónimo: «Una artista española del esmalte», *Vida aristocrática*, 16 (1920), p. 11.
- Anónimo: «Votos para el Jurado de la Exposición Nacional de Bellas Artes», *Gaceta de Madrid*, 5157 (1924), p. 1181.
- Baroja, Carmen: *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*. Barcelona, Tusquets, 1998.
- Blanco Coris, José: «Arte y artistas. Carmen Suárez de Ortiz», *Heraldo de Madrid*, 10-730 (1920), p. 1.
- Blanco Coris, José: «Esmaltería española. Carmen Suárez de Ortiz en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París», *La Esfera*, 625 (1925), p. 11.
- Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1922*. Madrid, Mateu Artes Gráficas, 1922.
- Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1924*. Madrid, Mateu Artes Gráficas S.A., 1924.
- Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926*. Madrid, Mateu Artes e Industrias Gráficas, 1926.
- Catalogue Général Officiel. Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*. Paris, Ministère du Commerce et de l'Industrie des Postes et des Télégraphes, 1925.
- Cervantes, Miguel de: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid, Espasa-Calpe, 1981.
- Doménech, Rafael: «Exposición Nacional de Bellas Artes en los Palacios del Retiro», *ABC*, 7-306 (1926), p. 4.
- Espina, Antonio: «La Exposición de Bellas Artes X. Arte Decorativo», *España*, 328 (1922), p. 13.
- Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris, 1925. Liste des Récompenses*. Paris, Imprimerie Nationale, 1925.
- Ezquerro del Bayo, Joaquín: *El abanico en España* [Catálogo de exposición]. Madrid, Imprenta Blass y Compañía, 1920.
- Fornet, Emilio: «Cincuenta mujeres presentan este año sus obras en la Exposición Nacional», *Estampa*, 335 (1934), pp. 10-13.
- Francés, Jose: «La sección española en la Exposición Internacional de Artes Decorativas», *La Esfera*, 603 (1925) p. 17.

- Gaitán Salinas, Carmen, Murga Castro, Idoia: «Las artes decorativas, un camino hacia la modernidad: Matilde Calvo Rodero y Victorina Durán», *Arte, Individuo y Sociedad*, 33, 1 (2021), pp. 183-204.
- Gaitán Salinas, Carmen, Murga Castro, Idoia: *Al bias. Las artistas y el diseño en la vanguardia española*. Madrid, Ministerio de Ciencia e Innovación, 2024.
- Guil Bozal, Ana: «Mujeres y ciencia: techos de cristal», *EccoS. Revista Científica*, 10, 1 (2008), pp. 213-232.
- Hesperia: «Arte y artistas. La Exposición nacional de Bellas Artes», *Gran Vida*, 228 (1922), p. 171.
- Illán Martín, Magdalena: *Aurelia Navarro. Semblanza de una artista contra corriente*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021.
- Illán Martín, Magdalena: *Pintoras en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2020.
- Lago, Silvio: «La Exposición Nacional. El Arte decorativo», *La Esfera*, 440 (1922), p. 16.
- Lomba, Concha: *Bajo el eclipse. Pintoras en España (1880-1939)*. Madrid, CSIC, 2019.
- Lomba, Concha; Alba, Ester; Castán, Alberto; Illán, Magdalena (eds.): *Las mujeres en el sistema artístico (1804-1939)*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022.
- Lomba, Concha; Morte, Carmen; Vázquez, Mónica (eds.): *Las mujeres y el universo de las artes*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2020.
- Martinie, Henri: «L'Exposition des Arts Décoratifs. La Section Espagnole», *Art et Décoration*, 48 (1925), p. 178.
- Miriél, Bienvenido: «Artistas españolas: Carmen Suárez de Ortiz», *La Ilustración Española y Americana*, 12 (1921), p. 5.
- Monte-Cristo: «Crónicas de París. En la Exposición. Las Secciones españolas», *El Imparcial*, 20-455 (1925), p. 5.
- Ortega y Gasset, José: «La poesía de Ana de Noailles», *Revista de Occidente*, 1 (1923), pp. 29-41.
- Perdreau: «En el Palacio de Exposiciones del Retiro, con asistencia de los Reyes y el Gobierno, se ha inaugurado esta mañana la Exposición Nacional de Bellas Artes», *La correspondencia militar*, 14.409 (1926), p. 3.
- Rodrigo Villena, Isabel: «La galantería: una forma de sexismo en la crítica del arte femenino en España (1900-1936)», *Asparkia*, 31 (2017), pp. 147-166.
- Simmel, Georg: «Filosofía de la moda», *Revista de Occidente*, 1 (1923), pp. 42-66.
- Vaquer, Enrique: «La Exposición Nacional de Bellas Artes. El grabado y el Arte decorativo», *La Época*, 18 (1920), p. 1.

LA AUTORREFERENCIALIDAD EN LA OBRA DE MARÍA DOLORES CASANOVA (1914-2007): UN ANÁLISIS DEL DIÁLOGO BIOGRÁFICO-ARTÍSTICO EN SU PINTURA

SELF-REFERENTIALITY IN THE WORK OF MARÍA DOLORES CASANOVA (1914-2007): AN ANALYSIS OF THE BIOGRAPHICAL-ARTISTIC DIALOGUE IN HER PAINTING

Carmen Guiralt¹ y Sofía Barrón²

Recibido: 23/09/2023 · Aceptado: 18/01/2024

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.12.2024.38409>

Resumen

María Dolores Casanova Teruel fue una pintora relevante en el contexto del arte contemporáneo español desde finales de los años sesenta hasta, aproximadamente, 1988. Sin embargo, su trascendencia se ha diluido con el tiempo. Dado el carácter narrativo y autorreferencial de su producción, este artículo aspira a reconstruir su trayectoria vital mientras se mantuvo activa en el espacio público. Para ello, se efectúa un análisis del diálogo biográfico-artístico en su obra, en el que sus memorias publicadas, eje vertebrador del discurso, se confrontan con sus creaciones pictóricas. El estudio también se sustenta en entrevistas a Casanova divulgadas en prensa y en otras inéditas a sus familiares y allegados, así como en material de archivo. La investigación demostrará una correspondencia casi exacta entre los diferentes episodios e intereses de su vida, registrados en su autobiografía, y su legado. No obstante, a su vez, el examen constatará que, donde el texto de la artista «miente», pasa con aparente indiferencia u oculta determinados momentos clave de su existencia, son sus pinturas las que revelan su «yo» más íntimo, que solo puede hallarse en su plástica y no en su crónica.

Palabras clave

María Dolores Casanova Teruel; pintura española del siglo XX; arte contemporáneo; autorreferencialidad; diálogo biográfico-artístico; autoría femenina

-
1. Universidad Internacional de Valencia (VIU). C. e.: carmen.guiralt@professor.universidadviu.com
ORCID: <<http://orcid.org/0000-0003-1409-6675>>
 2. Universidad Internacional de Valencia (VIU). C. e.: sofia.barron@professor.universidadviu.com
ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-6685-0513>>

Abstract

María Dolores Casanova Teruel was a relevant painter in the context of Spanish contemporary art, from the late 60s until approximately 1988. However, her transcendence has been diluted over time. Given the narrative and self-referential nature of her production, this article aims to reconstruct her life trajectory, while she was active in the public space. To do this, an analysis of the biographical-artistic dialogue in her work is carried out, in which her published memoirs, the backbone of her discourse, are confronted with her pictorial creations. The study is also based on both interviews with Casanova published in the press and other unpublished interviews with her family and friends, as well as archival material. The investigation will prove an almost exact correspondence between the different episodes and interests of her life, as recorded in her autobiography, and her artistic legacy. However, at the same time, the examination of those materials will confirm that, where the artist's text «lies», shows indifference, or hides certain key moments of her existence, her paintings reveal her most intimate «self», and it can only be found in her art and not in her chronicle.

Keywords

María Dolores Casanova Teruel; 20th century Spanish painting; contemporary art; self-referentiality; biographical-artistic dialogue; female authorship

.....

EN LA TERCERA DÉCADA DEL SIGLO XXI, el estudio de las mujeres creadoras se revela como crucial para corregir el profundo sesgo androcéntrico que históricamente ha dominado el mundo del arte. En esta línea de visibilizar el trabajo de las mujeres artistas y construir una historia del arte igualitaria, diferente de la desarrollada por el discurso hegemónico patriarcal, se sitúa la presente investigación sobre María Dolores Casanova Teruel (Almería, 1914-Valencia, 2007). La pintora conoció una relevancia crítica y expositiva en el contexto del arte contemporáneo español —y, más específicamente, en el ámbito valenciano— desde finales de los años sesenta hasta, aproximadamente, 1988. Aunque nunca dejó de pintar, a partir de ese momento, se separó de los circuitos artísticos y se recluyó en su casa-estudio-museo de la ciudad de Valencia. Por esta causa, su trascendencia se ha ido diluyendo.

Con todo, desde 2014 se han producido algunas aproximaciones significativas a su plástica. En ese año, fue incluida en la exposición *Poéticas figurativas en las colecciones del Museo de Bellas Artes de Valencia 1947-2006*, organizada por el museo titular. En 2018, L'Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) exhibió una de sus obras más emblemáticas, *Mi historial de Inglaterra* (10 de agosto de 1972, Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés; en lo sucesivo, citado como MACVAC) (FIGURA 9), en *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*³. Casi a la vez, *Anita Delgado y el maharajá de Kapurthala* (1976-1980, MACVAC) (FIGURA 10) se integraba en la muestra *Denúncies plàstiques de la violència. Selecció d'obres del MACVAC*⁴. En 2019, el Museo de Arte de Almería reunía siete de sus creaciones en *A la sombra del aduanero: arte naíf almeriense* y Pascual Patuel le confería especial atención en su libro *Arte valenciano en el franquismo (1939-1975)*⁵.

Hacia ya tiempo que Casanova estaba representada en diversos museos y colecciones institucionales, como el Museu de Belles Arts de València (MuBAV), Museu de la Ciutat de València y el MACVAC, entre otros. En 2022, se produjo su reconocimiento tardío con la adquisición de una de sus piezas, el autorretrato *Dama recostada* (c. 1990-2003), por parte del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Como resultado de su incorporación a este destacado espacio de arte contemporáneo, en 2023 se publicaron los dos primeros artículos académicos consagrados a su legado⁶.

Casanova consiguió crear un lenguaje artístico figurativo propio y completamente distintivo que hizo que tanto la crítica como la academia tuvieran serias dificultades al intentar clasificar su obra. Así, fue catalogada, inicialmente, como naíf⁷ y, más

3. Tejada, Isabel; Folch, María Jesús (coms.): *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*. Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, 2018.

4. Varella Beltran, Vicent (com.): *Denúncies plàstiques de la violència. Selecció d'obres del MACVAC*. Vila-real, Ajuntament de Vila-real, Regidoria de Cultura-Museus, MACVAC, 2018.

5. Patuel, Pascual: *Arte valenciano en el franquismo (1939-1975)*. Valencia, Universitat de València, 2019.

6. Barrón, Sofía; Guiralt, Carmen: «A propósito de una reciente adquisición del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: *Dama recostada* (c. 1990-2003), de María Dolores Casanova», *Arte, Individuo y Sociedad*, 35/2 (2023), pp. 563-578; y Guiralt, Carmen; Barrón, Sofía: «La pintura de María Dolores Casanova (1914-2007): estudio de su trayectoria y obra artística», *Asparkia. Investigación feminista*, 43 (2023), pp. 197-222.

7. Al respecto de su vinculación con el arte naíf, véase, por ejemplo, Pons Aguilar, Rafael; Real Alarcón, Manuel: *Sala C.I.T.E. presenta «Pintura naíf por María Dolores Casanova»*. Valencia, C.I.T.E., 1969 [folleto de exposición]; Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *Naífs españoles contemporáneos*. Madrid, Mas Actual, 1975; Garnería, José: «M.^a Dolores

tarde, como camp, surrealista, fauvista, expresionista, *outsider* y *kitsch*⁸. Otros/as la alejaron de rótulos y optaron por distanciarla de cualquier «ismo» o corriente dominante, como José Leonarte, que afirmó: «Adscribir a María Dolores Casanova en alguna de las corrientes plásticas de su tiempo [...] es totalmente imposible. Y como consecuencia, intentar etiquetar su pintura con uno de los "ismos" al uso [...] es caer en el error»⁹. La artista, por su parte, se desmarcó explícitamente del arte naif, jamás se identificó con ningún movimiento y expresó: «No me parezco a nadie, porque no he sentido la influencia de nadie»¹⁰.

En realidad, su estética, siempre al margen de las premisas pictóricas académicas, sí experimentó una transformación, a lo largo de las décadas, desde algo ciertamente próximo al ingenuismo —que, no obstante, solo puede encontrarse en sus primerísimas creaciones, las realizadas desde 1965 hasta 1969-1970—; pasando por un periodo de madurez, caracterizado por la acumulación iconográfica y simbólica, lo extravagante, lo desbordante, el *horror vacui* y la expresividad multicolor; para culminar en una fase de plenitud final, a partir de la década de 1990, que mantiene, en esencia, los rasgos anteriores, pero se particulariza por un uso de una paleta cromática más clara y en la que las estructuras compositivas se codifican mediante elementos muy concretos propios de la iconografía de Valencia¹¹.

Sin duda, uno de los aspectos más singulares de Casanova es la naturaleza inherentemente narrativa y autorreferencial de su pintura. Sobre esta cuestión, enunció María de Alcázar: «Nada se descubre que le sea ajeno (he aquí una sobrevaloración de todo lo vivido por la artista), de tal forma que no es posible la separación entre la persona y su expresión plástica»¹². Juan Antonio Vallejo-Nágera sintetizó su obra como literatura visual y apuntó: «La atormentada biografía de María Dolores tiene relación inmediata y unidad psicológica con su producción plástica»¹³. Mientras que Francisco Agramunt Lacruz señaló: «Todo su mundo vivencial queda reflejado en sus cuadros que plasman, con un lenguaje barroco y abigarrado, sus preocupaciones, emociones y estados anímicos»¹⁴.

Lo cierto es que la biografía y la pintura de María Dolores Casanova se entremezclan y asoman absolutamente entretreídas. Este hecho se suma a la circunstancia de que la

Casanova. Sala Cite», *Artes plásticas*, 9 (junio 1976), p. 59; Muñoz Ibáñez, Manuel: *La pintura contemporánea del País Valenciano, 1900-1977*. Valencia, Prometeo, 1977; Catalá Gorgues, Miguel Ángel: *100 años de pintura, escultura y grabados valencianos, 1878-1978*. Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1978; Garín Ortiz de Taranco, Felipe M.^a: *Historia del Arte de Valencia*. Valencia, Fundación Bancaja, 1978; Blasco Carrascosa, Juan Ángel (com.): *La impronta de la vanguardia en el Museo San Pío V*. Valencia, Museo San Pío V y Fundación Cultural CAM, 1994; y Olivares Torres, Enric: *La colección de arte Adolfo de Azcárraga del Ayuntamiento de Valencia*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2009.

8. Sobre su adscripción a estas tendencias, consúltese Aguilera Cerni, Vicente: *María Dolores Casanova*. Valencia, Galería Val i 30, 1972 [folleto de exposición]; Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *Naifs españoles...*; Chávarri, Raúl: *Artistas contemporáneas en España*. Madrid, Gavar, 1976; De Azcárraga, Adolfo: *Arte y artistas valencianos*. Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1989; y Tejada, Isabel; Folch, María Jesús: *op. cit.*

9. Leonarte, José: *M.^a Dolores Casanova*. Valencia, Galería Lucas, 1981 [folleto de exposición].

10. Arazo, M.^a Ángeles: «Media hora con María Dolores Casanova, hablando de su vida», *Las Provincias* (09-08-1973), p. 17.

11. Para un análisis detallado de las diferentes etapas estilísticas en la trayectoria de la artista, véase Guiralt, Carmen; Barrón, Sofía: *op. cit.*, pp. 212-218.

12. De Alcázar, María: «María Dolores Casanova», *Bellas Artes*, 47 (noviembre 1975), p. 49.

13. Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *El Ingenuismo en España*. Madrid, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982, p. 98.

14. Agramunt Lacruz, Francisco: *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*. Valencia, Albatros, 1999, p. 380.

artista escribió su autobiografía en 1973, un largo manuscrito integrado por 43 folios de letra apretada que se incluyó, de manera parcial, dos años más tarde, en *Naifs españoles contemporáneos*¹⁵.

Habida cuenta del componente autorreferencial de su producción, este artículo aspira a reconstruir su trayectoria vital mientras se mantuvo activa en el espacio público. Para ello, se efectúa un análisis del diálogo biográfico-artístico en su obra, en el que sus memorias publicadas, eje vertebrador del discurso, se confrontan con sus creaciones pictóricas. El estudio, asimismo, se sustenta en entrevistas a Casanova divulgadas en prensa y en otras inéditas realizadas por las autoras de este trabajo a sus familiares y allegados, así como en material de archivo y bibliografía. La investigación demostrará una correspondencia casi exacta entre los diferentes episodios e intereses de su vida y su legado¹⁶. No obstante, a su vez, se constatará que, donde el texto de la artista «miente», pasa con aparente indiferencia o, sencillamente, oculta determinados pasajes o momentos clave de su existencia, son sus pinturas las que revelan su «yo» más íntimo, que solo puede hallarse en su plástica y no en su crónica.

LA PINTURA COMO PRETEXTO. MEMORIAS DE UNA ARTISTA

NIÑEZ, JUVENTUD Y MADUREZ

María Dolores Casanova nació el 13 de agosto de 1914 en Almería, hija de José Casanova Tornero, oriundo de Mahora, en la provincia de Albacete, y de Isabel María Teruel Redondo, nacida en Valencia. Miembro de una familia numerosa, compuesta, en total, por diez hermanos y hermanas, pasó su niñez en Palma de Mallorca, localidad a la que llegó después de breves estancias en Valencia, Castellón y Manacor, motivadas por la profesión de su padre, inicialmente teniente de carabineros y retirado en 1935 con el grado de teniente coronel.

Casanova comenzó sus memorias con la siguiente frase: «Vine al mundo un 13 de Agosto [sic] en Almería, y de allí no recuerdo nada»¹⁷. Aunque en su narración concedió muy poca importancia a su origen almeriense, su pintura lo desmiente, ya que la bandera de Andalucía surge constantemente en su obra y, a menudo, lo hace

15. Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *Naifs españoles...*, pp. 63-74. Hoy en día, se desconoce el paradero del relato íntegro que Casanova envió al autor. La artista conservó una copia, ya que así lo indicó en su crónica. Además, en dos entrevistas posteriores, manifestó estar escribiendo su autobiografía, texto que, probablemente, retomó a partir de lo redactado en 1973. Estas entrevistas son las siguientes: López-Chávarri Andújar, Eduardo: «Valencianos en ARCO'88 – Valencia tiene pasaporte internacional (y Valdés y Casanova, arrasando)», *Las Provincias* (18-02-1988), p. 25; y Real, Olga: «María Dolores Casanova, figura y territorio. "Al crear, no adopto jamás ningún 'ismo' de moda"», *Levante* (26-02-1988), p. 31. En cualquier caso, también se ignora todo lo referente a este segundo manuscrito.

16. Como se ha registrado, a partir de la década de 1990 la autora se distanció casi por completo de las exhibiciones en galerías y museos, aislándose en su domicilio y centrándose en sus creaciones y su familia. Por esta causa, los últimos años de su vida no se analizan en el presente texto.

17. Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *Naifs españoles...*, p. 65. A lo largo del presente texto, los extractos de la autobiografía de Casanova se reproducirán de forma exacta, marcando en ellos los errores ortográficos. En cambio, los escritos procedentes de sus pinturas se transcribirán de modo literal, sin señalar las erratas.



FIGURA 1. MARÍA DOLORES CASANOVA, *HISTORIA DE ESPAÑA*, 3 DE MARZO DE 1996. Colección particular. Fotografía de las autoras

en piezas donde no puede hallarse ningún tipo de justificación sobre su presencia, salvo indicar el lugar de nacimiento de la autora. Así sucede en *Dolores Ibárruri*. «*La Pasionaria*»¹⁸ (1977), *¡¡¡Abajo el imperialismo norteamericano!!!* (4 de enero de 1978), *La abuela de la Reina/Abuela de la reina Sofía*¹⁹ (s. f.) e *Historia de España* (3 de marzo de 1996) (FIGURA 1) —todas ellas pertenecientes a la serie «Historia de España»— o en César Rincón (19 de marzo de 1992), *Dama con orientales en La Albufera* (julio 1992) y *¡¡¡A votar!!!* (6 de junio de 1993). La enseña también asoma en otras creaciones vinculadas con su autobiografía pictórica, como *Autorretrato retrospectivo* (1988-1990) y *La violencia*

18. Las obras citadas en este artículo pertenecen a colecciones particulares, a no ser que se indique lo contrario.

19. Casanova utilizó ambas denominaciones para referirse a esta pintura.



FIGURA 2. MARÍA DOLORES CASANOVA, *RETRATO DE MARINERO CON SU NOVIA DEL CABAÑAL*, 6 DE OCTUBRE DE 1983. Colección particular. Fotografía de las autoras

engendra violencia (s. f.). Si bien es cierto que las banderas, en general, forman parte de la iconografía habitual de Casanova, la regional de Andalucía destaca en el contexto de su producción, después de la valenciana y la española. Junto con lo expuesto, la palabra «ALMERIA» se lee en la gorra del navegante que acompaña a su exótica enamorada en *Retrato de mariner con su novia del Cabañal*²⁰ (6 de octubre de 1983) (FIGURA 2), una

20. Pese a que el título de la pieza consta escrito, de la mano de la autora, en la parte trasera del lienzo, en ocasiones ha sido aludida como *Pareja*.



FIGURA 3. MARÍA DOLORES CASANOVA, *AUTORRETRATO RETROSPECTIVO*, 1973. Colección particular. Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *Naifs españoles...*, p. 67

composición que retomó en 1995, pero, en un guiño simbólico identitario a su tierra de acogida, transformó la inscripción por «VALENCIA», dado que, como ella misma manifestó, se sentía «valenciana total»²¹. Con todo, su origen almeriense sí tuvo una significación para ella, como lo prueba su plástica.

En su manuscrito, la pintora recordó una infancia dichosa y acaudalada en Palma. En el autorretrato retrospectivo de 1973 se presenta de niña, ataviada con vestido de puntillas, guantes y un gran lazo zapatero sobre la cabeza (FIGURA 3). Sostiene un globo-reclamo con el nombre «Casa Teruel», uno de los negocios de la familia: «[...] mi padre con el sueldo miserable de los militares de aquella época no hubiese tenido ni para comprarnos alpargatas de manera que tuvo grandes negocios a nombre de mi madre...»²². El trasunto pictórico de esta primera etapa infantil se muestra colorido, lleno de flores, palomas y lazos. Dentro de los autorretratos retrospectivos de la niñez, una imagen se convierte en constante: la pequeña Casanova vestida de rojo y blanco o bien en tonos azules y rosas, con falda tableada, blusa de manga afarolada o, en su defecto, chaqueta abotonada de cuello, calcetines por debajo de la rodilla, merceditas, sombrero tipo *cloche*, medallón y, por último, guantes altos o un ramillete de flores. El atuendo aparece en diversos autorretratos retrospectivos fechados en 1981-1983, 1988-1990, 1991-1992, junio de 1997, 1999 y en *Autorretrato retrospectivo con mi hermana Pilar* (junio 1992), un conjunto de obras que evidencian el modo de vida burgués de la familia durante su periodo en Palma, así como el refinamiento de una madre que viajaba a Madrid y a París para adquirir las costuras de Pedro Rodríguez, Joseph Paquin y Jean Patou.

El mencionado *Autorretrato retrospectivo con mi hermana Pilar* integra la producción de autorretratos de Casanova y, al tiempo, constituye una de sus temáticas clave: los retratos de familiares. Para la pintora, que solía sentirse ofendida con facilidad, causa por la que perdía pronto a sus amistades, la familia se convirtió en compañía esencial e inspiración artística vital. Así, dedicó una profusión de lienzos, dibujos y ceras a sus hermanos y hermanas y realizó homenajes póstumos, a partir de fotografías, a sus consanguíneos fallecidos. Destaca, en este sentido, la serie consagrada a Vicentín en tránsito a la gloria, el tercero de sus hermanos y el primer hijo varón del matrimonio Casanova Teruel, que murió siendo infante y al que no llegó a conocer (FIGURA 4). De la misma forma, las representaciones de sus hermanos/as menores afincados/as en Valencia, Quino (Joaquín) y Charo (Rosario), recorren todo su compendio pictórico, como ocurre con su cuñada Carmen Chisbert Badía, casada con Quino. También su hermana Pilar, la quinta en orden de nacimiento y tan solo dos años mayor que ella, protagonizó varios de sus óleos más significativos. Además, destinó muchas de sus piezas a sus sobrinos/as y sobrinos/as nietos/as, tanto a los establecidos en Valencia como en Palma.

21. Arazo, M.ª Ángeles: «M.ª Dolores Casanova. Mundo soñado», *Las Provincias* (28-05-2000), p. 8.

22. Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *Naifs españoles...*, p. 66.



FIGURA 4. MARÍA DOLORES CASANOVA, VICENTÍN, OCTUBRE, 1993.
Colección particular. Fotografía de las autoras



FIGURA 5. MARÍA DOLORES CASANOVA, FRANCISCO ALEGRE, 1973. Colección particular. Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *Naifs españoles...*, p. 65

Durante su etapa infantil y juvenil en Palma de Mallorca, Casanova comenzó a perfilar sus inquietudes culturales, «[...] íbamos [sic] casi todos los días al cine, también a los toros, y con las criadas a las sesiones de tarde de los [sic] varietés [...]»²³, intereses que después se transformaron en temáticas recurrentes de sus creaciones. El gusto por la cinematografía se manifiesta en telas como *Petulia* (1970), basada en la película británica homónima de 1968 de Richard Lester, o en *Marlene Dietrich vestida de ángel azul* (s. f.), inspirada en la alemana *Der blaue Engel* (*El ángel azul*, Josef von Sternberg, 1930). Su afición taurina queda patente en *La Plaza de toros de Valencia y la estatua del Fénix* (1967, Ayuntamiento de Valencia), *Curro Romero* (1975), donde este brinda un toro a Cuqui Fierro, y *Vicente Pastor Durán*. «*El niño de la blusa*» (diciembre 1994). Entre los retratos de famosas cupletistas, destacan *La Bella Otero* (1978), *El relicario. Raquel Meller* (octubre 1988), *Sarita Montiel (de pequeña)* (1985) y *Sara Montiel* (s. f.).

En otras piezas, escenificó versos de cuplés y coplas. Para ello, no solo tituló las obras de manera inequívoca, sino que también introdujo parcialmente la letra de determinadas estrofas y el estribillo en las composiciones, bien formando parte de sus abigarrados fondos o dentro de cartelas en la misma superficie plástica. Es el caso de *La chica del 17* (1973-1974), el tango *Fumando espero* (1971) o *Soldadito español/Homenaje a la legión*²⁴ (1972), a partir del pasodoble *La banderita*, el quinto número de la zarzuela *Las corsarias* (1919), de Francisco Alonso. También *Tatuaje*, copla de Rafael de León y Manuel Quiroga, popularizada en los años cuarenta por Concha Piquer, posee su correlato pictórico en la obra de mismo título de Casanova fechada entre 1981 y 1985. En ella, plasmó la tragedia de la ausencia, tras la pasión desmedida, en el «manchado mostrador» de una taberna portuaria. Sobresale la puesta en escena de la canción *El relicario* (1914) en *Sara Montiel en El último cuplé* (1985-1988), lienzo coprotagonizado por la diva, ataviada en negro, con teja y mantilla, y el espada. Toro y música popular se entrecruzan también en el óleo *Francisco Alegre* (1973) (FIGURA 5).

En sus memorias, Casanova dedicó unas líneas a relatar su temprana atracción por las artes plásticas. Siendo adolescente, solicitó a su padre un profesor de pintura, que este le negó en rotundo: «[...] pues me dijo que me moriría [sic] de hambre»²⁵. Como contrapartida, recibió clases de música, francés e inglés. Los idiomas devinieron en cruciales para su subsistencia durante la edad adulta, como se verá. No obstante, la autora no cejó en sus intereses artísticos. Así, adquirió una caja de acuarelas que destinó a la reproducción de las portadas de la revista *Cinelandia*. En este periodo, comenzó a forjar la personalidad contestataria que la caracterizaría en el futuro: «[...] fui [sic] formándome intelectualmente y no me tragaba muchas cosas que eran las corrientes de aquella época»²⁶.

El primer revés llegó en diciembre de 1934, cuando el Banco de Crédito Balear se declaró en suspensión de pagos, suceso que concluyó con la bonanza económica

23. *Ibidem*.

24. Las fuentes consultadas refieren ambos títulos.

25. Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *Naifs españoles...*, p. 66.

26. *Ibidem*.



FIGURA 6. MARÍA DOLORES CASANOVA, JOAQUÍN CASANOVA TERUEL, 1977.
Colección particular. Fotografía de las autoras

de la familia. Un año y medio más tarde, se inició la Guerra Civil. En su narración, Casanova le otorgó una relevancia muy escasa, ya que tan solo apuntó: «Entonces estalló la Guerra Civil Española de 1936... Ibamos [sic] a realizar servicios de caracter [sic] humanitario, tales como paquetes de botiquines de urgencia...»²⁷. De igual manera, siendo ya una pintora reconocida, manifestó un absoluto desinterés por la política: «En cuanto a ideología, tanto manda un rey en su país como Mao en China. Nada de eso me importa»²⁸. Su obra plástica, empero, contradice esta cuestión y descubre que sí tenía una ideología política definida.

27. *Idem*, p. 68.

28. Arazo, M.^a Ángeles: «Media hora...», p. 17.



FIGURA 7. MARÍA DOLORES CASANOVA, JUAN CHISVERT GONZALES, 1977. Colección particular. Fotografía de las autoras

De hecho, la misma Guerra Civil ocupó parte de su producción. *Joaquín Casanova Teruel* (1977) (FIGURA 6) revela un pequeño retrato de su hermano Quino con el uniforme del bando sublevado (Palma de Mallorca estuvo bajo el control de las tropas italianas desde prácticamente el inicio de la beligerancia). Como de costumbre, la artista añadió texto a la composición, que, en esta ocasión, reza: «War!!! / Spain 36» y «Millones / de muertos / ~~para nada~~ / y estamos / igual que / siempre»²⁹, inscripción que alude a la inutilidad del conflicto. De idéntico tamaño, en una tela análoga y del mismo año es *Juan Chisvert Gonzales*³⁰ (1977) (FIGURA 7), efigie del padre de su

29. El tachado es obra de la autora.

30. Aquí, la grafía Chisvert, con uve, es correcta, pues, según ha informado la sobrina de la pintora a la presente investigación, ambas formas de escritura coexisten en su familia. Entrevista a Isabel Casanova Chisbert, realizada el 06/04/2023.

cuñada, adscrito al bando republicano y fusilado en Castellón. Esta vez, Casanova anotó: «War / 1936 / Era tan / español / como los / demás», en una clara protesta a la imagen que la dictadura franquista difundió de los/as republicanos/as, como defensores/as de una ideología «roja» extranjera, contrarios/as a los intereses de España y, por tanto, antipatriotas. Ambas creaciones se inscriben dentro de su serie solidaria «En un mundo sin dinero y sin fronteras».

A la serie «Historia de España» pertenece el óleo *Juan Chisvert Gonzales* (1973), un tributo anterior al progenitor de Carmen Chisbert. En él, señaló la filiación del personaje a la Guardia de Asalto, completó el margen inferior con banderas republicanas y la catalana e indicó el lugar de su fusilamiento en la provincia de Castellón. Llama la atención su elaboración dos años antes de la muerte de Francisco Franco.

Además, en plena transición democrática, realizó diversas obras en las que dio la bienvenida a las primeras elecciones libres desde 1936, que se celebraron el 15 de junio de 1977. De ese año es la ya citada *Dolores Ibárruri*. «*La Pasionaria*». En esta, junto con la simbología comunista asociada a la figura principal —la hoz y el martillo y las siglas «PCE», del Partido Comunista de España—, Casanova escribió «PSPPV», abreviatura del Partit Socialista Popular del País Valencià (PSP-PV). En esta formación, que se autoinscribía como marxista, militaba Vicente Aguilera Cerni y estaba liderada a nivel nacional por Enrique Tierno Galván, del que era una ferviente seguidora³¹. En la tela, incluyó también el logotipo del partido: la paloma blanca sobre un fondo rojo³². Asimismo, las siglas del PSPPV aparecen en piezas que reproducen eslóganes popularizados durante la transición, como *¡¡¡Abajo el imperialismo norteamericano!!!* y el dibujo *¡¡¡Viva la «Revolución Cultural»!!!* (31 de diciembre de 1977) (FIGURA 8), en el que volvió a plasmar la paloma del partido. En sintonía con el espíritu de la época, en estos años la artista ocasionalmente sustituyó Valencia por País Valencià o País Valenciano como lugar de ejecución de sus obras. Del mismo modo, la Carta Magna fue objeto de un homenaje en el óleo *Artículo 14. «Constitución Española» 1978* (1978).

En el largo extracto publicado, las memorias de Casanova se retoman en la posguerra, cuando una parte sustancial de la familia se trasladó a vivir a Valencia de manera definitiva. Inicialmente, emplazaron su residencia en un palacete, entonces ruinoso, sito en la plaza de la Virgen número 6, que había albergado la sede del Círculo Tradicionalista. En Palma, quedaron casados/as y establecidos/as sus hermanas Carmen y Pilar y su hermano Pepe (José). A lo largo del tiempo, la autora mantuvo una relación muy estrecha con Carmen y Pilar. De hecho, pasó largas temporadas en la residencia de verano de esta última en San Agustín. De ahí que Pilar y sus descendientes se convirtieran en modelos frecuentes de sus obras. A tal efecto, cabe citar el lienzo con marco decorado por la artista *Notre Dame de Lourdes* (4 de agosto de 1986), presidido por la Virgen de Lourdes y en el que retrató

31. Entrevista telefónica a Chelo Lázaro Calaforra, sobrina de Concha Calaforra Jorge, secretaria de María Dolores Casanova, efectuada el 11/03/2022; y entrevista a Isabel Casanova Chisbert, llevada a cabo el 23/04/2022.

32. En 1978, el Partido Socialista Popular (PSP) se fusionó con el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) y su delegación valenciana pasó a denominarse Partit Socialista del País Valencià (PSPV).



FIGURA 8. MARÍA DOLORES CASANOVA, ¡¡¡VIVA LA «REVOLUCIÓN CULTURAL»!!!, 31 DE DICIEMBRE DE 1977. Colección particular. Fotografía de las autoras

a su hermana y a dos de sus nietos/as, Luis y Nuria, en actitud orante³³. También sobresale *Retrato de Pilar* (agosto 1986), composición organizada para resaltar la imponente imagen de esta que, con lujoso vestido y envuelta en joyas, sostiene en su mano uno de los bolsos «customizados» exclusivos de Casanova³⁴, en el que se inscribe el nombre de la retratada.

La posguerra supuso una etapa de grandes adversidades para los Casanova Teruel. Instalaron un taller de costura en el domicilio, donde cosían la artista, su hermana Charo, la penúltima en orden de nacimiento, y su madre. Pero, pronto, comenzaron a sucederse las enfermedades: la madre contrajo tuberculosis y contagió a la hermana menor, Amparo; al padre le fue detectado equívocamente un cáncer; y Quino recayó aquejado de tuberculosis ósea, que ya había padecido en Palma. La situación se complicó con la boda y posterior embarazo de Charo, escenario que, conforme al orden social establecido por la dictadura franquista, que adscribía a las mujeres a la esfera doméstica y de los cuidados, abocó a la autora a la atención

33. Uno de los rasgos más singulares de la producción de Casanova son sus marcos decorados o integrados a su obra, ya que, a menudo, ornamentó las molduras de sus creaciones con bisutería, lentejuelas y fragmentos de espejo, entre otros. Para un estudio pormenorizado de esta cuestión, consúltese Guiralt, Carmen; Barrón, Sofía: *op. cit.*, pp. 204, 216-217.

34. Sin duda, en la «customización» de su ropa y objetos personales, Casanova se adelantó a su tiempo. En realidad, nada en su domicilio, que era su mundo, escapaba a ser intervenido por ella, que lo pintaba todo con su iconografía típica y característica: bolsos, peines, cajitas, botes, espejos, la nevera y, también, su indumentaria. Más información sobre este tema en Barrón, Sofía; Guiralt, Carmen: *op. cit.*, pp. 575-576.

en solitario de todos sus familiares. Se produjo, así, su confinamiento al espacio de lo privado, quedando su vida reducida al «ámbito del hogar y la emergencia de la familia»³⁵, lo que le impidió proyectarse a nivel personal e iniciarse como pintora. En oposición al espacio público, de los pares o iguales, que se adjudica a los hombres, Celia Amorós lo denomina el *espacio de las idénticas*, «[...] de la indiscernibilidad, porque es un espacio en el cual no hay nada sustantivo que repartir en cuanto a poder ni en cuanto a prestigio ni en cuanto a reconocimiento [...]»³⁶.

Este largo ciclo de desdichas finalizó con la muerte de su madre, a comienzos de la década de los cincuenta, y de Amparo, en 1954, a la edad de 28 años. Tal como hizo con Vicentín, a ambas les dedicó numerosos lienzos, entre ellos *Retrato de Isabel Teruel Redondo*³⁷ (1966), *Retrato de Isabel* (s. f.) y *Amparo Casanova en azul* (1968). Respecto a Charo, con quien la pintora mantuvo el que fue, quizá, su vínculo afectivo más intenso y a la que solía referirse, de forma posesiva, como «Mi hermana Charo»³⁸, esta se erigió en protagonista de cuantiosos óleos, ceras, técnicas mixtas de cera y pastel y dibujos a carbón, como *Charo con collar de perlas* (1967), *Charo con fondo verde* (1967), *Mi hermana Charo en morado* (1967), *Mi hermana Charo en azules* (1968), *Rosario* (1968) o *La dama del «molinillo de café»* (1974).

El padre de la artista y Quino se restablecieron. Sin embargo, seguidamente, sobrevino otra época de escasez, a raíz de la quiebra del negocio de este último. Casanova solventó la carestía impartiendo lecciones de inglés en su domicilio y en academias, además de realquilando habitaciones. Su frágil estabilidad financiera se agudizó con una nueva enfermedad del padre, que motivó la pérdida del alumnado. José Casanova Tornero falleció en 1963.

Como la misma autora llegaría a manifestar, solo cuando finalizaron las obligaciones familiares pudo, por fin, construirse una vida propia y dedicarse a la pintura: «Después de la muerte de mis padres, me dije: “Ahora voy a hacer lo que quiera, y seré pintora por encima de todo”»³⁹. Con ese objetivo en mente, en 1964 se fue a vivir a París. La estancia, aunque breve, resultó ser decisiva, ya que la reafirmó en su voluntad de convertirse en artista. A lo largo de la historia, las dificultades a las que han tenido que enfrentarse las mujeres que han escogido desarrollar una carrera artística siempre han sido numerosas y, por lo general, considerablemente superiores a las de sus homólogos varones⁴⁰. En este sentido,

35. Pateman, Carole: «Críticas feministas a la dicotomía público/privado», en Castells, Carme (comp.): *Perspectivas feministas en teoría política*. Barcelona/Buenos Aires/México, Paidós, 1996, p. 37.

36. Amorós, Celia: *Feminismo: igualdad y diferencia*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, p. 26.

37. Aludida, a veces, simplemente como *Retrato [de] mujer*.

38. Entrevista a Isabel Casanova Chisbert, formulada el 06/04/2023. María Dolores Casanova se halla enterrada junto a Charo y un hijo de esta, José Antonio Nogués Casanova, en el Cementerio General de Valencia.

39. Arazo, M.ª Ángeles: «M.ª Dolores Casanova...», p. 8.

40. Sobre este tema, ver, por ejemplo, Nochlin, Linda: «¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?», en Cordero Reiman, Karen; Sáenz, Inda (comp.): *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, Universidad Iberoamericana, UNAM, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fonca, Curare, 2007, pp. 17-44; Pollock, Griselda: *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires, Fiordo, 2013; y Reilly, Maura (ed.): *Mujeres artistas. Ensayos de Linda Nochlin*. Madrid, Alianza, 2022.

y a pesar de su determinación, el camino que tuvo que recorrer Casanova en los siguientes años se presentó lleno de obstáculos.

De vuelta a Valencia, obtuvo algunas clases que le permitieron comprar pinturas e iniciarse, de forma autodidacta, copiando a Pierre-Auguste Renoir. Al año siguiente, y dado que su situación económica seguía siendo precaria, una de sus estudiantes le consiguió un empleo como camarera de hotel en Llandudno, al norte de Gales, localidad a la que se trasladó para trabajar⁴¹.

ESTANCIAS EN GALES E INTRODUCCIÓN EN EL MUNDO DEL ARTE

Casanova narró en su autobiografía dos de sus periodos galeses. Estas vivencias poseen una importante analogía plástica en el aludido óleo de grandes dimensiones *Mi historial de Inglaterra*⁴² (FIGURA 9), un autorretrato retrospectivo de su vida adulta.

En la obra, su figura, de imponente tamaño, domina de modo indiscutible la superficie pictórica y sirve como eje para organizar el resto de la composición. Casanova aparece ataviada de camarera, con delantal, cofia y una bolsa de propinas asida a la cintura. Con su mano derecha, sostiene una bandeja dispuesta para el té y, con la izquierda, un certificado relacionado con su cambio de trabajo al segundo hotel. La flanquean por su parte inferior dos de los establecimientos en los que se empleó en Llandudno, The White House y Royal Hotel, mientras una inmensidad de pequeñas escenas secundarias de carácter narrativo se dispone alrededor de ella y de los edificios, relatando todo lo que allí le sucedió. Son escenas-microrrelatos, presentes en muchas de sus creaciones y, de manera casi invariable, en las de considerable formato. Aquí, constan divididas entre sí por una gruesa línea con los colores de la bandera británica.

Aparte de consignarse en la preeminente figura central, la autora se personifica una y otra vez dentro de estas microescenas. Así, se la ve recostada en la cama, próxima a un reloj Smiths que marca las seis de la mañana; llevando a cabo tareas de limpieza; como encargada del teléfono en la recepción; trasladando grandes bolsas con la identificación *laundry*; pintando una de las iglesias de la población, etc. Muchas partes de su texto autobiográfico se concretan en estas unidades narrativas pictóricas. Por ejemplo, sobre su indumentaria de camarera, escribió: «[...] aparecía pimpante con mi maquillaje, falda nueva de glosé [*sic*] negro, medias negras de seda reglamentarias, y zapatos blancos de tacón alto, con mi delantalito (todo de encaje que yo me hice) [...]»⁴³. La vestimenta no solo se aprecia en la protagonista del cuadro, sino que asoma en la microescena que se localiza a la izquierda, al lado

41. Tras la muerte de su progenitor, percibió un subsidio de orfandad de la Guardia Civil, pero este era compartido y, por tanto, muy escaso.

42. La artista también se refirió a esta obra como *Mi historial en Inglaterra*. Ver en el Centro Internacional de Documentación Artística (CIDA), MACVAC. Casanova Teruel, María Dolores: «Carta a Vicente Aguilera Cerni», 26 de febrero de 1973.

43. Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *Naifs españoles...*, p. 71.



FIGURA 9. MARÍA DOLORES CASANOVA, *MI HISTORIAL DE INGLATERRA*, 10 DE AGOSTO DE 1972. Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés

de la bandeja. Esta multitud de crónicas plásticas llevó a Vallejo-Nágera a definir *Mi historial de Inglaterra* como un «relato condensado» de todos sus viajes al Reino Unido⁴⁴. Además, a las grandes dosis de información pictórica, Casanova agregó elementos iconográficos propios de su producción madura, como palomas, perros, gatos, lazos y guirnaldas florales.

La artista comenzó su primera estancia en abril de 1965, momento en que desembarcó en Dover, para coger un tren hasta Londres y, desde allí, alcanzar Llandudno.

44. Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *El Ingeniuismo...*, p. 94.

Centrado, en la parte superior del lienzo, se distingue un barco, cercano al puerto, con bandera británica y una ristra de banderines españoles y escoceses. Está lleno de camareras uniformadas, todas con sus bolsas de propinas. Las rencillas en *The White House* surgieron casi al instante de su llegada. En inicio, el conflicto se originó por causa de un diccionario que su antigua alumna le exigió que escondiese, a lo que ella se negó. En el margen izquierdo del óleo, se puede leer: «EMILIO M. MARTÍNEZ / AMADOR / DICCIONARIO / INGLÉS-ESPAÑOL / Y / ESPAÑOL-INGLÉS». Al poco, compaginó el trabajo con la impartición de clases de inglés, a petición de los españoles residentes en la localidad. Los ingresos extra, junto con el gran número de propinas recibidas, provocaron un fuerte enfrentamiento con sus compañeros/as. La disputa se agravó y el dueño del establecimiento accedió a buscarle otro hotel. A pesar de la amarga experiencia y del «trato despiadado y cruel»⁴⁵, empezó a ingresar una considerable cantidad de dinero en su *deposit account*, abierta en el National Provincial Bank Limited, cuestión que también se refleja en la tela.

Tras el obligado paso por la comisaria para notificar el cambio de domicilio —*jealousy* fue la palabra con la que se justificó—, se trasladó al Royal Hotel. En esta ocasión, la desconfianza partió del jefe de comedor. Este llegó a amenazarla, «Casi me pegaba [...]»⁴⁶, indignado por la merma de sus propinas, peculio con que la clientela la gratificaba ahora a ella. Los problemas escalaron. El *maître*, encajichado de la compañera de habitación de la pintora, «[...] quería [*sic*] entrar para hacerle el amor a la Irlandesa [*sic*] [...]»⁴⁷, ignorando que en el mismo cuarto dormían dos mujeres más. Casanova no dudó en amedrentarle con una posible denuncia policial.

En 1965, después de seis meses, retornó a Valencia con bastantes ahorros, que le permitieron pintar sin preocupaciones durante algún tiempo, a lo que se sumó que consiguió algunas clases. En ese intervalo, se matriculó en el taller de dibujo de desnudo del natural del Círculo de Bellas Artes de Valencia. Conforme a su testimonio, fue entonces cuando verdaderamente comenzó a pintar. Aunque en un principio nadie le hablaba, de acuerdo con la autora por ser mayor y pobre, más tarde entabló amistad con Ángela Furió, Roberto Planchadell y Joan Castejón⁴⁸. Este último la animó a asistir a una tertulia de la Asociación de Pintores y Escultores de Arte Actual (Asamblea Permanente de Artistas del Mediterráneo), donde, al inicio, se la arrinconó por su ausencia de una formación reglada en Bellas Artes.

En 1966, volvió a Llandudno y estuvo otros seis meses, presumiblemente en el segundo establecimiento. Esta estancia no aparece en sus memorias publicadas, si bien sí se recoge en la nota biográfica que ella misma redactó para un folleto expositivo posterior⁴⁹. En su crónica, Casanova relató con cierto detalle tan solo otra visita a Gales, la de 1967, tras su primera exposición individual en la Sala de

45. Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *Naifs españoles...*, p. 71.

46. *Ibidem*.

47. *Ibidem*.

48. *Idem*, pp. 71-72.

49. Anónimo: *María Dolores Casanova: de su serie «En un mundo sin dinero y sin fronteras» con sus óleos, ceras, dibujos, esculturas, marcos integrados a su obra y objetos descomercializados*. Valencia, Comisión Provincial de Información, Turismo y Educación Popular (C.I.T.E.), 1976 [folleto de exposición].

Arte Hoyo de Valencia, en la que regresó al Royal Hotel. Esta vez, el responsable de comedor era italiano y bajo sus directrices tampoco corrió mejor suerte. Ella se quejó del trato de favor que recibía otro camarero y fue relegada a la limpieza de las habitaciones de peor categoría.

Hubo más viajes a Llandudno para trabajar en otros hoteles. Pese a que en su texto indicó que existieron, no se detuvo en ellos. En su momento, además, los ocultó a sus nuevas amistades y posible clientela: «[...] pues eso de servir no les gustaba a mis amigos burgueses [...]»⁵⁰. La autobiografía editada de Casanova se detiene en este punto. Tanto sus dolorosas experiencias en Gales como los desprecios sufridos durante sus inicios en el mundo del arte redundan en la idea de su dificultad para establecer relaciones personales.



FIGURA 10. MARÍA DOLORES CASANOVA, ANITA DELGADO Y EL MAHARAJÁ DE KAPURTHALA, 1976-1980. Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés

50. Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *Naifs españoles...*, p. 73.

Con *Mi historial de Inglaterra* y su plasmación pictórica de sus años como camarera en el Reino Unido, la autora dio un paso al frente para liberarse de sus complejos, reconciliarse con su pasado, sin avergonzarse de él, y, lo que es más importante, dignificó el espacio privado asociado a las mujeres, el no valorado, el de los trabajos domésticos, el que no se ve. Aunque el recuerdo nunca fue placentero, expresó su agradecimiento en el lienzo, donde escribió: «Me very thanked to / Great Britain». Es más, en esta obra modificó su firma, prácticamente inalterable desde sus comienzos, y le añadió el diminutivo «Lolita», en referencia a su nombre familiar que, en Llandudno, se convirtió en *Loulita*.

De la conjunción del conocimiento del inglés con sus periodos en Gran Bretaña quedó la curiosa forma de combinarlo con el castellano en sus obras. Así sucede con el ficticio «AIR-PORT» que situó en el municipio castellonense de Vilafamés en *Francisco Alegre* (FIGURA 5), que también cuenta con una invitación turística en *espanGLISH*: «Bando around the / world / Come to Spain and visit / VILLAFAMES». De igual modo, utilizó el idioma en elementos clave para la comprensión de la historia. Es el caso de la bolsa de «GOLD» que sostiene el príncipe de la India en *Anita Delgado y el maharajá de Kapurthala* (FIGURA 10). Asimismo, la particularidad del uso de la lengua inglesa se encuentra en los títulos de determinadas obras, como *Hallo baby!!* (1969), *Will you play football with me!!!* (1969), *War in the gulf* (febrero 1991), *War in the gulf. «Look at me»* (1991) o *Look at the lamp* (19 de enero de 1991).

AMOR Y SEXUALIDAD

Aunque en el transcurso de su autobiografía publicada Casanova no relató ninguna relación amorosa o sexual y tan solo apuntó, de forma muy general, que tuvo pretendientes y experiencias, estas cuestiones tuvieron una notable trascendencia en su vida, como lo atestigua su producción pictórica.

Ante todo, ha de indicarse que la artista permaneció soltera, condición que aún generaba prejuicios en 1973, cuando redactó sus memorias. Así, desde el inicio de su relato, trató de desprenderse del estigma de «solterona», dando a entender había sido escogido. También alardeó de su atractivo en la juventud y dio señas de, al menos, dos muchachos interesados en establecer noviazgo con ella en Palma.

Ya en Valencia, los años destinados al cuidado de sus familiares durante la posguerra y las necesidades económicas no incrementaron sus posibilidades de boda, sino al contrario, como se ha visto. En otro momento de su texto, hizo patente su desconfianza hacia el matrimonio: «Otros motivos como la no tolerancia del divorcio en la religión católica seguramente fueron creando en mi [sic] un temor hacia ese terrible contrato en el que todo queda a merced del azar»⁵¹. Sorprende la contundencia con que Casanova, nacida en 1914, definió el vínculo conyugal en términos contractuales, además de dejar patente su postura favorable al divorcio, que no se reinstauró en España hasta 1981. Inmediatamente después expresó:

51. *Idem*, p. 68.

Así que en ese aspecto soy una mujer tan equilibrada como la que más con mis experiencias como todas las mujeres y sin morbosidades ni nada parecido, si he dibujado mucho desnudo femenino ha sido por que [sic] la modelo lo era y nada de anormal hay en ello, pues me considero tan mujer como las demás⁵².

Asimismo, llama la atención la rotundidad con que se refirió a sus experiencias sexuales, que la convertían en *tan mujer como las demás*. La frase no deja lugar al equívoco. Casanova rompió con la convención social tácita de permanecer virgen como «condición inexcusable» en una mujer soltera⁵³. También aclaró su orientación sexual, alejada de «morbosidades», apuntando que no era lesbiana.

Como ella misma reconoció, tuvo varios vínculos sentimentales, que no registró en su autobiografía. Uno se desarrolló en Valencia, antes de marchar a Gales, y otro en el Reino Unido⁵⁴. Ahora bien, solo a través de su plástica se conoce su enamoramiento por un hombre al que designa como «Michel», nombre que puede ser auténtico o simulado. Es más, Casanova le dedicó uno de sus grandes lienzos, *Se metió en mi corazón* (1972) (FIGURA II).

En la tela, la figura femenina principal que organiza el espacio compositivo es una imagen trasunto de Casanova. Se trata de un autorretrato simbólico, ya que la artista se camufla y, aunque se personifica con su característico lunar, lo desplaza de la comisura del labio a la mejilla. Vestida con los colores de la bandera francesa, exhibe el atuendo característico de las bailarinas de cancan del *music hall*, levanta su falda y, en pose provocativa, muestra su pierna desnuda. Michel consta retratado entre su pecho y su cadera. Por tanto, aunque el cuadro se titula *Se metió en mi corazón*, la *vedette* lo tiene en el estómago. Acorde con la vestimenta de ella, él luce típica indumentaria parisina: gorra plana, varonil cigarro en la oreja y camisa adornada con corbata de lazo. En esta parte, una etiqueta con su nombre le identifica. A su vez, la protagonista surge rodeada de un contorno sinuoso en tonalidades amarillo-verdosas que alberga diversas escenas-microrrelatos, donde vuelve a estar representada. Estas unidades narrativas pictóricas muestran reproducciones, en menor tamaño, de ella misma con ligeros *déshabillé* y en diferentes posturas de espera. Cabe señalar que estas figuras se derivan de *Fumando espero*, ejecutada solo un año antes, obra que, si bien es un homenaje al mencionado tango y al largometraje *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957), interpretado por Sara Montiel, se inscribe, al mismo tiempo, como una pieza autorreferencial de Casanova, en la que, en lencería fina, espera a su amor⁵⁵. En *Se metió en mi corazón*, una amalgama de personajes rodea al grupo central, cierra la composición y refuerza el argumento de la pintura. Entre ellos, destaca una multitud de rostros femeninos coronados por variados sombreros, desde el *cloche* a la boina francesa, y un militar con traje de gala que ofrece su corazón a la diva, pero ella lo desdeña, apartándole con su mano. Definitivamente, Casanova desarrolló toda una iconografía pictórica para escenificar el arrebató amoroso

52. *Ibidem*.

53. Morcillo Gómez, Aurora: *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2015, p. 32.

54. Entrevista telefónica a Isabel Casanova Chisbert, realizada el 25/04/2022.

55. Se constata que la figura principal de *Fumando espero* es Casanova porque aparece junto a su reloj Smiths, el mismo que asoma en una microescena de *Mi historial de Inglaterra*, como se ha comentado.



FIGURA 11. MARÍA DOLORES CASANOVA, *SE METIÓ EN MI CORAZÓN*, 1972. Colección particular. Fotografía de las autoras

por Michel, entusiasmo que también se expresa de forma caligráfica, pues, flanqueando la punta del zapato de la enamorada, se lee: «Yo le doy cuanto / soy mis encantos / Y mi amor a mi / hombre» y «Es / mi / hombre!!!», fragmentos que provienen de *Mon homme* (1920), canción popularizada por Sara Montiel, con el título de *Es mi hombre*, en la película *La violetera* (Luis César Amadori, 1958). La explicación con que vaticinó el amargo final del romance queda relegada a las esquinas del margen inferior; aquí, dos pares de mujeres en picardías sostienen sendas filacterias con las inscripciones: «Se que al fin se cansará Y me hara traicion» y «Se metió en mi Corazón como un ladron». Asimismo, la pasión queda patente en el sinfín de corazones con que completa el fondo, símbolo afectivo que se une a las flores, lazos y, hasta en cuatro ocasiones en total, a la escritura del nombre del amado: «Michel».

Por razones obvias, en sus memorias, Casanova no hizo alusión a una de las experiencias que marcó su intimidad, amén de otras facetas su vida, durante el resto de sus días. Y es que la autora fue víctima de una violación que mantuvo siempre oculta⁵⁶, agresión que sí llevó al lienzo, tanto de manera absolutamente explícita como sutil.

A este respecto, la obra clave es, sin duda, *Violación/La violación*⁵⁷ (6 de junio de 1981) (FIGURA 12). En ella, articula la composición una delgada figura femenina con la ropa rasgada que presenta una postura inequívoca: con las piernas abiertas y los genitales cubiertos. El componente autobiográfico de la pintura se descubre a través del bolso que se sitúa próximo a la mujer, pues se trata de uno de los bolsos «customizados» de Casanova, con el que se retrató en una fotografía destinada a ilustrar dos folletos de su exposición individual en la Galería Horizonte de Madrid en 1975 y que también sostiene en el autorretrato *Dama recostada* (FIGURA 13), que elaboró a partir de dicha instantánea⁵⁸.

Cercana a la agredida, se halla una pareja masculina. El personaje de la izquierda se muestra indeciso ante la elección de su víctima: «¿ésta o ésta?», mientras el otro, apresando sus manos, pronuncia: «En nombre de la "Ley" queda V. detenido por Violador de esa Mujer». Justo debajo de esa escena, la artista escribió: «Homenaje a todas las violadas del Mundo», transformando la pieza no solo en un mecanismo de superación del duelo, sino en una práctica de sororidad. De igual modo, la inscripción «No al Terrorismo» revela la dimensión criminal de la violencia sexual que se ejerció contra ella. Con *Violación/La violación*, Casanova manifiesta una postura feminista en la España de 1981, hace suya la célebre consigna del movimiento «Lo personal es político» y significa, a través de su plástica, que los problemas privados son de lo público. Desmonta, así, la dicotomía entre ambos espacios, privado y público, y reclama que lo privado, la experiencia personal, es un asunto que compete a todos y a todas y, más específicamente, a las grandes estructuras que ostentan el poder social y político. De ahí que, en la tela, haga referencia directa a la ley.

56. Entrevista telefónica a Isabel Casanova Chisbert, realizada el 25/04/2022.

57. Mencionada de las dos formas en las fuentes consultadas.

58. Aguilera Cerni, Vicente; Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *María Dolores Casanova's show / con sus óleos, ceras, dibujos, esculturas, marcos integrados a su obra y objetos descomercializados*. Valencia, Autoedición, 1975 [folleto de exposición]; Aguilera Cerni, Vicente; Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *maria [sic] dolores [sic] Casanova*. Madrid, Galería Arte Horizonte, 1975 [folleto de exposición]. Para un análisis pormenorizado de *Dama recostada* y su relación con la instantánea, véase Barrón, Sofía; Guiralt, Carmen: *op. cit.*



FIGURA 12. MARÍA DOLORES CASANOVA, VIOLACIÓN/LA VIOLACIÓN, 6 DE JUNIO DE 1981. Colección particular. *Cimal*, p. 90

El suceso dejó impronta en numerosas de sus creaciones. De hecho, muchas de las mujeres de sus composiciones exhiben la misma pose y mantienen ocultos sus genitales, como ocurre en *La maja vestida* (s. f.). En una microescena de *Historia de España* (FIGURA 1) la joven se los cubre con una muñeca y en *Fumando espero* una tela cosida impide el acceso al pubis de la protagonista.

Mención especial dentro de este conjunto merece *50 años de cárcel* (10 de julio 1986), una sanguina protagonizada por una mujer tumbada, sobre la que se abalanza una extraña masa deforme antropomorfa, con garras y tocada con plumas orientales, que hunde la cabeza en su sexo. A la izquierda, un personaje asiático señala la bandera norteamericana, en la que está escrito: «50 años de Carcel», en una clara alusión a que ese sería su castigo en los Estados Unidos. En el dibujo a carbón *Santa Lucía* (1 de julio de 1984), la titular se lleva las manos a la entrepierna y a la garganta, siendo el primer gesto una de las torturas que intentaron imponerle —el cónsul Pascasio trató de enviarla a un lupanar para que fuera violada— y el segundo la causa de su muerte. A este breve y sintético recorrido, debe añadirse *La violencia engendra violencia*, en la que un hombre sostiene un papel donde se lee la frase que da nombre al óleo y se esboza una agresión sexual. La vestimenta del personaje, con lo que parece ser el uniforme de un hotel, conduce a la suposición de que la violación que sufrió la autora pudo haber acontecido en Gales.



FIGURA 13. MARÍA DOLORES CASANOVA, *DAMA RECOSTADA*, 1990-2003.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

CONCLUSIONES

El estudio presentado sobre estas líneas ha constatado una analogía muy precisa entre cuantiosos momentos de la vida de Casanova y su pintura. Es el caso de su infancia dichosa y opulenta en Palma de Mallorca, de la que dan cuenta muchos de sus autorretratos retrospectivos; de sus diversas estancias como camarera de hotel en Gales, que se compendian en el lienzo de gran formato *Mi historial de Inglaterra* y cuyo eco es tangible en los títulos de las piezas y los textos en inglés y *espanglish* que los acompañan; o de sus inquietudes culturales, como su afición cinematográfica, taurina y musical, todas ellas materializadas en su plástica, con especial interés por el cuplé y la copla. De igual modo, su autobiografía exhibe su carácter y sus problemas para mantener relaciones cordiales con las personas, lo que explica que buena parte de su producción gire en torno a los retratos de familiares.

Ahora bien, las memorias de la artista son tan esclarecedoras por lo que refieren como por lo que descartan. De hecho, sorprende que detenga casi abruptamente su relato justo cuando comenzó a introducirse en el mundo del arte y que no dedique ni una sola línea a la gestación de sus grandes óleos, la mayoría de los cuales ya había elaborado en 1973, año de la escritura de su manuscrito: *Los cuentos de Calleja del arte* (1970, Museu d'Art Contemporani d'Eivissa), *La reina Victoria Eugenia durante su visita a Valencia* (1970), *Reina con gatos* (1970-1973), *Mi historial de pintura* (c. 1971), *Mi historial de Inglaterra* o *Se metió en mi corazón*. En contraposición, la autora consagra multitud de páginas a recordar sus dificultades económicas e infortunios familiares que, en última instancia, la condujeron a tener que emplearse como doméstica en Llandudno. La respuesta a por qué privilegia tales contratiempos, por encima de cualquier otra cuestión, se deriva de la idea subyacente que recorre toda su crónica y es la de intentar justificar, a toda costa, su comenzar tardío en la pintura.

Por otro lado, el análisis comparativo efectuado entre su autobiografía y su corpus revela que, en determinados pasajes, Casanova «miente», otorga escasa importancia a acontecimientos que sí tuvieron una trascendencia significativa en su vida y esconde hechos cruciales que le marcaron para siempre. Así sucede con sus orígenes andaluces y, en particular, almerienses que, a menudo, celebró en sus composiciones. De la misma forma, tuvo una postura clara al respecto de la Guerra Civil, así como un ideario político definido, que también queda patente en sus piezas. Su pasión arrebatada por «Michel» solo se conoce a través de *Se metió en mi corazón*, ya que no figura en su texto. Además, en su narración, ocultó la traumática violación de la que fue objeto y que, no obstante, aparece por doquier en su obra como un acto de terrorismo hacia ella misma y hacia todas las mujeres violadas.

De lo expuesto se concluye que las confesiones íntimas de María Dolores Casanova se localizan de manera exclusiva en su pintura. Sus creaciones no «mienten», mientras su manuscrito sí lo hace, aunque sea por omisión. La artista, cuyas relaciones personales fueron tan complicadas, utilizó, en cambio, su plástica como elemento catalizador y manifestación auténticamente sincera de su «yo» más profundo. En esencia, se comunicó y expresó a través del arte.

REFERENCIAS

- Agramunt Lacruz, Francisco: *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*. Valencia, Albatros, 1999.
- Aguilera Cerni, Vicente: *María Dolores Casanova*. Valencia, Galería Val i 30, 1972 [folleto de exposición].
- Aguilera Cerni, Vicente; Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *María Dolores Casanova's show / con sus óleos, ceras, dibujos, esculturas, marcos integrados a su obra y objetos descomercializados*. Valencia, Autoedición, 1975 [folleto de exposición].
- Aguilera Cerni, Vicente; Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *maria [sic] dolores [sic] Casanova*. Madrid, Galería Arte Horizonte, 1975 [folleto de exposición].
- Amorós, Celia: *Feminismo: igualdad y diferencia*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- Anónimo: *María Dolores Casanova: de su serie «En un mundo sin dinero y sin fronteras» con sus óleos, ceras, dibujos, esculturas, marcos integrados a su obra y objetos descomercializados*. Valencia, Comisión Provincial de Información, Turismo y Educación Popular (C.I.T.E.), 1976 [folleto de exposición].
- Arazo, M.^a Ángeles: «Media hora con María Dolores Casanova, hablando de su vida», *Las Provincias* (09-08-1973), p. 17.
- Arazo, M.^a Ángeles: «M.^a Dolores Casanova. Mundo soñado», *Las Provincias* (28-05-2000), p. 8.
- Barrón, Sofía; Guiralt, Carmen: «A propósito de una reciente adquisición del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: *Dama recostada* (c. 1990-2003), de María Dolores Casanova», *Arte, Individuo y Sociedad*, 35/2 (2023), pp. 563-578.
- Blasco Carrascosa, Juan Ángel (com.): *La impronta de la vanguardia en el Museo San Pío V*. Valencia, Museo San Pío V y Fundación Cultural CAM, 1994.
- Catalá Gorgues, Miguel Ángel: *100 años de pintura, escultura y grabados valencianos, 1878-1978*. Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1978.
- Chávarri, Raúl: *Artistas contemporáneas en España*. Madrid, Gavar, 1976.
- De Alcázar, María: «María Dolores Casanova», *Bellas Artes*, 47 (noviembre 1975), p. 49.
- De Azcárraga, Adolfo: *Arte y artistas valencianos*. Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1989.
- Garín Ortiz de Taranco, Felipe M.^a: *Historia del Arte de Valencia*. Valencia, Fundación Bancaja, 1978.
- Garnería, José: «M.^a Dolores Casanova. Sala Cite», *Artes plásticas*, 9 (junio 1976), p. 59.
- Guiralt, Carmen; Barrón, Sofía: «La pintura de María Dolores Casanova (1914-2007): estudio de su trayectoria y obra artística», *Asparkía. Investigación feminista*, 43 (2023), pp. 197-222.
- Leonarte, José: *M.^a Dolores Casanova*. Valencia, Galería Lucas, 1981 [folleto de exposición].
- López-Chávarri Andújar, Eduardo: «Valencianos en ARCO'88 – Valencia tiene pasaporte internacional (y Valdés y Casanova, arrasando)», *Las Provincias* (18-02-1988), p. 25.
- Morcillo Gómez, Aurora: *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2015.
- Muñoz Ibáñez, Manuel: *La pintura contemporánea del País Valenciano, 1900-1977*. Valencia, Prometeo, 1977.
- Nochlin, Linda: «¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?», en Cordero Reiman, Karen; Sáenz, Inda (comp.): *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México,

- Universidad Iberoamericana, UNAM, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fonca, Curare, 2007, pp. 17-44.
- Olivares Torres, Enric: *La colección de arte Adolfo de Azcárraga del Ayuntamiento de Valencia*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2009.
- Pateman, Carole: «Críticas feministas a la dicotomía público/privado», en Castells, Carme (comp.): *Perspectivas feministas en teoría política*. Barcelona/Buenos Aires/México, Paidós, 1996, pp. 31-52.
- Patuel, Pascual: *Arte valenciano en el franquismo (1939-1975)*. Valencia, Universitat de València, 2019.
- Pollock, Griselda: *Visión y diferencia. Feminismo, femineidad e historias del arte*. Buenos Aires, Fiordo, 2013.
- Pons Aguilar, Rafael; Real Alarcón, Manuel: *Sala C.I.T.E. presenta «Pintura naif por María Dolores Casanova»*. Valencia, C.I.T.E., 1969 [folleto de exposición].
- Real, Olga: «María Dolores Casanova, figura y territorio. “Al crear, no adopto jamás ningún ‘ismo’ de moda”», *Levante* (26-02-1988), p. 31.
- Reilly, Maura (ed.): *Mujeres artistas. Ensayos de Linda Nochlin*. Madrid, Alianza, 2022.
- Sorribes Santamaría, José Antonio: «Una pintora excepcional: María Dolores Casanova», *Cimal*, 15 (1982), pp. 89-92.
- Tejeda, Isabel; Folch, María Jesús (coms.): *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*. Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, 2018.
- Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *Naiifs españoles contemporáneos*. Madrid, Mas Actual, 1975.
- Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *El Ingenio en España*. Madrid, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982.
- Varela Beltran, Vicent (com.): *Denúncies plàstiques de la violència. Selecció d'obres del MACVAC*. Vila-real, Ajuntament de Vila-real, Regidoria de Cultura–Museus, MACVAC, 2018.

HORIZONTE Y HORIZONTALIDAD EN EL ESPACIO PICTÓRICO. UNA COMPARATIVA ENTRE LA PINTURA DE PAISAJE DE PIETER BRUEGHEL EL VIEJO Y HASEGAWA TŌHAKU

HORIZON AND HORIZONTALITY IN PICTORIAL SPACE. A COMPARISON BETWEEN THE LANDSCAPE PAINTING OF PIETER BRUEGHEL THE ELDER AND HASEGAWA TŌHAKU

María del Mar Sueiras Prieto¹

Recibido: 02/09/2023 · Aceptado: 19/03/2024

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.12.2024.38215>

Resumen²

En sus orígenes, en Europa y Asia Oriental la pintura de paisaje creó escenarios naturales diferentes, reflejo de una comprensión cultural que muestra la relación de sus sociedades con el medio natural. Desde este contexto, el objetivo de este artículo será dilucidar el sentido del espacio de estos dos ámbitos, mediante un estudio comparado de la representación de la naturaleza del *Biombo de los pinos* (ca. 1595) de Hasegawa Tōhaku y del cuadro *Cazadores en la nieve* (1565) de Pieter Brueghel el Viejo. Para ello compararemos los respectivos espacios pictóricos, características distintivas y sistemas de representación: la perspectiva europea y el foco móvil extremo oriental. Así, atendiendo a la denominación de Panofsky sobre la perspectiva como la «forma simbólica de Occidente», valoraremos si se puede extrapolar esta definición al foco móvil como la «forma simbólica de Oriente». Desde estas premisas, examinaremos si el desarrollo de ambos espacios pictóricos puede responder a esta hipótesis.

Palabras clave

Arte global; pintura del siglo XVI; horizonte; horizontalidad; espacio pictórico; perspectiva; foco móvil

-
1. Universidad de Salamanca. Grupo de Investigación reconocido Humanismo Eurasia (HUME). C. e.: marsueiras@usal.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9674-5688>
 2. Agradezco las aportaciones y sugerencias de los revisores, así como de la ayuda de la editora.

Abstract

In its origins, landscape painting in Europe and East Asia created different natural settings, reflecting a cultural understanding of their societies' relationship with the natural environment. In this context, the aim of this article will be to elucidate the sense of space in these two settings through a comparative study of the depiction of nature in Hasegawa Tōhaku's *the Pine Tree screen* (ca. 1595) and Pieter Brueghel the Elder's *Hunters in the Snow* (1565). To do so, we will compare both pictorial spaces, their distinctive characteristics and their two systems of representation: the European perspective and the far-eastern moving focus. Thus, taking into account Panofsky's description of perspective as the «symbolic form of the West», we will assess whether this definition can be extrapolated to the moving focus as the «symbolic form of the East». From these premises, we will examine whether the development of both pictorial spaces can respond to this hypothesis.

Keywords

Global Art; 16th century painting; horizon; horizontality; pictorial space; perspective; moving focus

.....

EL PROBLEMA DE LA COMPRENSIÓN del espacio pictórico está sujeto a patrones de creencias profundamente arraigadas que no podemos comprender como una construcción gratuita, sino que se corresponden con un cierto tipo de civilización. En este contexto, entendemos que la evolución de las distintas representaciones del paisaje en la pintura europea y extremo oriental respondió, en su momento, a factores de índole social y religioso.

Para estudiar las diferentes influencias que pudieron ejercer estos condicionantes, se tomará como muestra el espacio pictórico de dos formatos estandarizados: el horizontal del *Biombo de los pinos* 松林図 屏風 (ca. 1595) de Hasegawa Tōhaku 長谷川 等伯 (FIGURA 1), pieza clave de la pintura *sumie* 墨絵 del Japón del período Azuchi-Momoyama 安土桃山時代 (1568/73-1600) y el formato del cuadro de *Cazadores en la nieve* (1565) de Pieter Brueghel el Viejo (FIGURA 2), óleo de la Europa del s. XVI.



FIGURA 1. HASEGAWA TŌHAKU. *BIOMBO DE LOS PINOS* (SHŌRIN-ZU BYŌBU), CA. 1595, TINTA SOBRE PAPEL, 156,8 X 356 CM. Museo Nacional de Tokio

Una comparativa entre estas dos obras coetáneas que nos muestran dos maneras distintas de representar el paisaje: por un lado, el paisaje sugerido de Tōhaku —con fuertes referencias a la imaginería taoísta del *sansui* 山水⁴— donde los árboles se insinúan entre la niebla y, aunque no está presente, el hombre forma parte de él. Por otro, la pormenorizada panorámica de Brueghel —figura esencial para la consolidación de la pintura de paisaje como género autónomo en Europa— donde, como un escenario coral con múltiples escenas, la figura del hombre nos introduce en el paisaje e interviene en él.

De este modo, estableceremos una comparativa que nos permitirá realizar un análisis transcultural sobre las formas de representación y percepción en los lenguajes de la pintura europea y extremo oriental: la línea del horizonte de la perspectiva de la primera y su comparativa con el desarrollo horizontal de muchas pinturas de Asia Oriental.

3. Técnica china de pintura monocroma con tinta negra, introducida en Japón a mediados del siglo XIV por monjes del budismo zen.

4. Sansui: montaña y agua; paisaje (que contiene colinas y ríos). Pintura de paisaje que por lo general tenía como tema central a las montañas, consideradas sitios sagrados, ya que se creía que eran la morada de seres inmortales taoístas. El interés filosófico en la naturaleza y sus connotaciones místicas pueden haber contribuido a su desarrollo. Son obras en las que se encuentran referencias a la imaginería y motivos del taoísmo, cuyo simbolismo ha ejercido una fuerte influencia.



FIGURA 2. PIETER BRUEGHEL EL VIEJO. CAZADORES EN LA NIEVE, 1565, ÓLEO SOBRE TABLA, 117 CM X 162 CM. Kunsthistorisches Museum, Viena

No obstante, debemos aclarar que el tema de este estudio no son los sistemas de representación como técnica, sino el sentido del espacio sobre el que se sustentan, a través de la temática de la naturaleza y de los principios estéticos subyacentes. En palabras de Stoichita «la imagen de la naturaleza (o mejor dicho, la naturaleza traducida en imagen) supone la existencia de un espacio de cultura, es decir, de civilización a partir del cual se contempla un exterior»⁵.

En lo que respecta al objetivo metodológico, se busca ofrecer herramientas conceptuales de análisis, extrapolables a otras culturas, que sirvan para entender los factores sociales que han podido influir en la interpretación del espacio en la pintura de paisaje. Para ello, se recurrirá al uso de determinadas comparaciones culturales —de manera que cada cultura se pueda comprender mirando a la otra— para ampliar algunas nociones sobre el concepto del espacio pictórico y sus sistemas de representación, es decir, sobre la dialéctica que se establece entre la mirada, la obra y el espectador ya que, como afirmaba Francastel, «el problema del espacio es doble: exige que se tenga en cuenta, a la vez, lo que se representa y la manera en que se lo representa»⁶.

En consecuencia, esta publicación examinará cómo la elección temática y comprensión de su espacio pudieron estar favorecidos por el contexto cultural,

5. Stoichita, Victor I: *La invención del cuadro: Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Ediciones del Serbal, 2000, p. 44.

6. Francastel, Pierre: *Sociología del arte*. Madrid. Alianza, 1984, p. 172.

analizando el espacio de las obras seleccionadas y atendiendo al entorno histórico y los sistemas de pensamiento dominantes. Por otra parte, es importante aclarar que la selección de las obras y el período histórico en el que se realizaron no pretende establecer ciclos paralelos en la historia de las distintas culturas. Lo que busca es establecer una secuencia básica que nos permita comprender al individuo y su contexto, para entender cada obra como «una creación única de la interacción entre los factores de lugar y tiempo, de cultura y de civilización»⁷. Conviene aclarar también que este estudio no pretende establecer una dicotomía estricta y antitética entre intuición y ciencia como modelos culturales de Oriente y Occidente, sino que busca establecer los modelos perceptivos básicos de un ámbito espaciotemporal concreto.

Este enfoque nos ayudará a analizar las particularidades del marco cultural en el que se ha dado la representación para estudiarla, en palabras de Bryson, como «el registro de una percepción, explicándola desde su dimensión social, es decir, desde la imagen y su realidad como símbolo»⁸.

EL HORIZONTE Y LA HORIZONTALIDAD

Tradicionalmente, tanto en la pintura extremo oriental como en la europea encontramos la presencia de un *factor horizontal* que, como tal, determina la organización y estructura del espacio. Es decir, una *horizontalidad* —en cuanto a la forma del sentido del espacio— que, sin embargo, difiere en ambos contextos culturales en función de sus diferentes leyes perceptivas. En términos técnicos, designa una fórmula que da sentido a un espacio pictórico para poder representar una vista. Algo que, como veremos en este estudio, se ha concebido de manera diferente en el Extremo Oriente y en Europa.

Para ilustrar esta comparativa, en el caso extremo oriental nos centraremos en el *Biombo de los pinos* del Japón del período Azuchi-Momoyama 安土桃山時代 (ca. 1568-1603) y en el caso europeo en el cuadro *Cazadores en la nieve*, una pintura flamenca del siglo XVI.

Así, mientras en el cuadro de Brueghel, el sentido de la percepción espacial está determinado por la horizontalidad de una línea del horizonte, el paisaje de Tōhaku recurre a un desarrollo horizontal apoyado en el formato apaisado de un biombo. Una contraposición entre la perspectiva europea y el foco móvil de la pintura de Asia Oriental que nos permite estudiar la composición de ambas imágenes, en las que está representado un espacio donde cada objeto está situado según una escala de distancia.

En este punto surge una pregunta relevante ¿nos encontramos ante dos sistemas de representación que se han constituido en los sistemas representativos de dos ámbitos culturales? Así, cuestionar si el foco móvil es o no un sistema de representación es una hipótesis que nos lleva a lo que verdaderamente pretende

7. Rowley, George: *Principios de la pintura China*. Madrid, Alianza, 1981, p. 46.

8. Bryson, Norman: *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid, Alianza, 1991, p. 14.

este estudio: discernir el tipo de percepción espacial de ambos contextos y analizar cómo este sentido del espacio se plasmó pictóricamente.

Para ello, empezaremos con *Cazadores en la nieve* de Pieter Brueghel el Viejo. Este cuadro nos ilustra sobre cómo desde el Renacimiento, en Europa, el espacio pictórico se ha comprendido desde una escala humana que ha precisado de un punto de referencia fijo, defendido por la perspectiva lineal o monoperspectivismo. De este modo, la mirada del espectador occidental se ha extendido en profundidad hacia un horizonte conceptual, ideado por y para un punto de fuga fijo, posicionado sobre una línea horizontal. Esta proyección espacial, limitada por el plano del dibujo, a nuestro juicio, parece tener resonancias cartesianas al introducir el cálculo numérico para la construcción de imágenes. En cualquier caso, esta observación no debe llevarnos a conclusiones equivocadas: el sistema de coordenadas cartesianas todavía no se conocía en la época de Brueghel aunque, en la construcción de su espacio, *Cazadores en la nieve* tiende un puente entre el cálculo y la geometría (FIGURA 3).

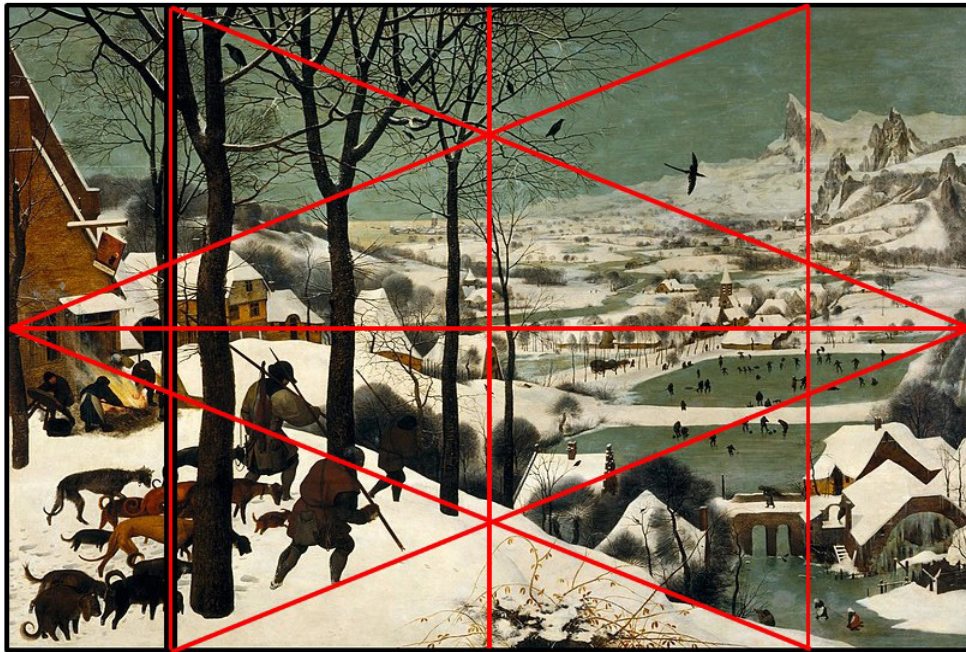


FIGURA 3. PIETER BRUEGHEL EL VIEJO. CAZADORES EN LA NIEVE, 1565. REPRESENTACIÓN DE LAS LÍNEAS COMPOSITIVAS QUE SE ENCUENTRAN ESTRUCTURADAS SEGÚN UN EQUILIBRIO AXIAL. (Diagrama de la autora)

Hablamos de un espacio que, desde un primer plano elevado, guía en profundidad la mirada del espectador mediante la diagonal que trazan las siluetas de los árboles, dando a la escena una acusada impresión de profundidad. Es decir, que su espacio pictórico se ha estructurado mediante una serie de diagonales. Entre ellas, destaca la trazada desde la parte inferior izquierda hasta la parte superior derecha, que conforma la base sobre la que se asientan los cazadores, los árboles y el lateral de los estanques y campos. Pero, además, otra diagonal que corre en la misma dirección, esta vez partiendo desde la parte superior de los árboles, se extiende hasta confluir con la anterior en el mismo punto de fuga en la línea del horizonte (FIGURA 4).

Se trata de una perspectiva lineal que orienta la mirada del espectador hacia el fondo del valle, siguiendo un sentido occidental del espacio que podemos encontrar también en otras obras de Brueghel, como sucede en el *Paisaje invernal con una trampa de pájaros* (FIGURA 5). En esta pintura, desde el llamado «motivo de balcón», el paisaje conduce la mirada a través de una serie de planos consecutivos que no se limitan a la perspectiva geométrica, en el sentido formulado por Ken-ichi Sasaki quien, a propósito de este paisaje, dice poseer «un sentido espacial que aflora naturalmente cuando algunos pintores desean pintar un paisaje natural»⁹.

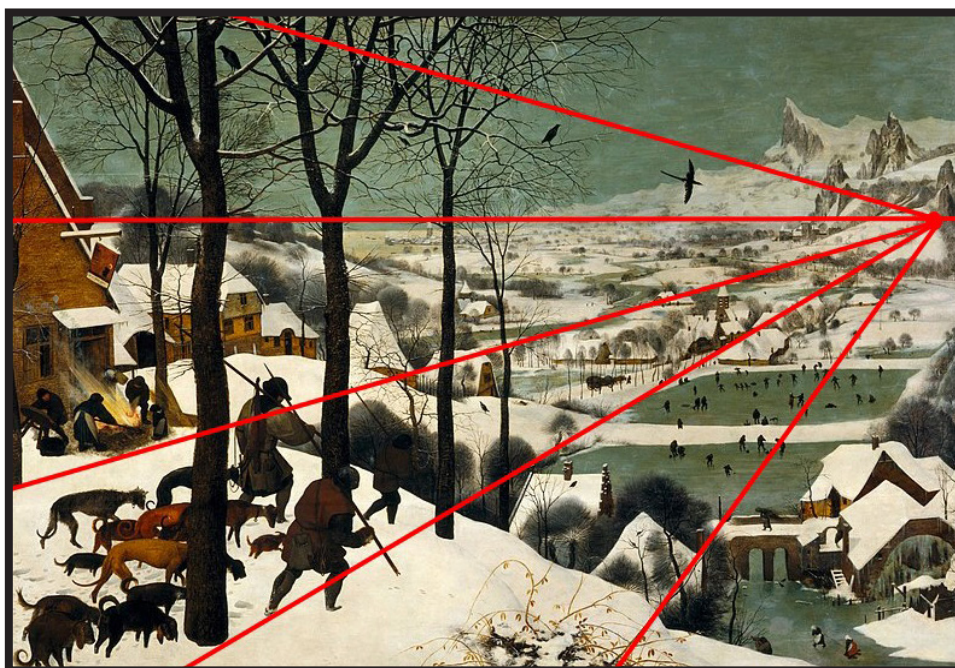


FIGURA 4. PIETER BRUEGHEL EL VIEJO. CAZADORES EN LA NIEVE, 1565. DIAGONALES QUE ESTRUCTURAN EL ESPACIO PICTÓRICO DEL CUADRO, DESDE EL LADO INFERIOR IZQUIERDA Y DESDE EL SUPERIOR, CONFLUYENDO LAS DOS EN EL MISMO PUNTO DE LA LÍNEA DEL HORIZONTE. (Diagrama de la autora)

Un cuadro en el que, en cualquier caso, la presencia de la línea del horizonte y del punto de fuga es, tal vez, más evidente que en el cuadro *Cazadores en la nieve*.

Por su parte la pintura extremo oriental recurrirá al foco móvil. Un recurso según el cual el ojo se desplaza de un lado a otro, en sentido lateral de derecha a izquierda. En palabras de Rowley, «un arte del tiempo a la vez que del espacio. Esto se hallaba implícito en la disposición del grupo por desplazamiento de un motivo a otro a través de intervalos»¹⁰.

Así, como podemos observar en el ejemplo del biombo de Tōhaku, en lugar de un foco central, la pintura oriental prefiere situar los diferentes elementos compositivos en paralelo al plano del soporte pictórico. Sin embargo, este recurso planteaba

9. Sasaki, Ken-ichi: «Perspectivas Oriente y Occidente», *Contemporary Aesthetics*, vol 11, 2013, p. 21.

10. Rowley, George: *op. cit.*, p. 93.

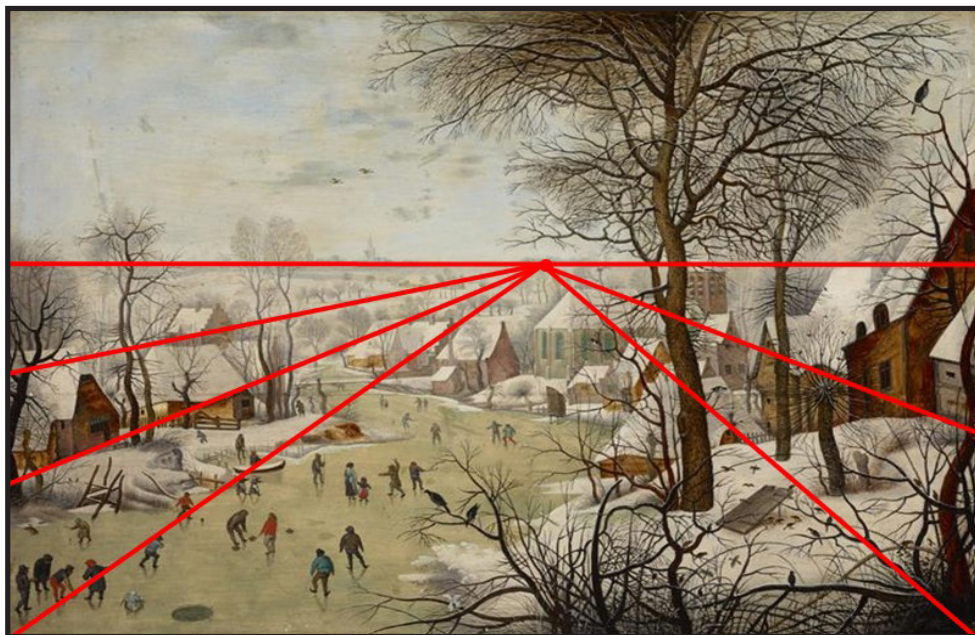


FIGURA 5. PIETER BRUEGHEL EL JOVEN. PAISAJE NEVADO CON TRAMPA PARA PÁJAROS, C. 1601, ÓLEO SOBRE TABLA, 40 × 57 CM. MUSEO DEL PRADO, MADRID. COPIA DEL ORIGINAL DE PIETER BRUEGHEL EL VIEJO (C. 1565). (Diagrama de la autora)

algunas dificultades a la hora de dar coherencia y sentido a la organización del espacio. Por ello, para ordenarlo, recurrirá a la «ley de la proporción numérica», que favorece el desplazamiento lineal de la mirada mediante una suma de agregados que secuencian el espacio. Es el también llamado «principio del menor número», al que la pintura recurría para captar el Qi 氣 —*Ki* en japonés— a partir del sonido y a través de la obra, estableciendo una resonancia musical entre el espectador y el artista.

Es decir, como muestra el ejemplo del *Biombo de los pinos* (FIGURA 6), para organizar el espacio, la pintura extremo oriental recurrirá a una secuencia rítmica, apoyándose en un ensamblaje de grupos. En otras palabras, se realiza una reiteración repetitiva y rítmica de un mismo motivo o un mismo objeto que, en esta obra, será la figura del pino, utilizada para expresar conceptos filosóficos y espirituales —como la fuerza y la resiliencia— bajo la influencia del simbolismo taoísta en la pintura de paisaje¹¹. En todo caso, nos encontramos ante una pintura realizada a tinta, donde se combinan algunos principios naturalistas de la tradición china con temas de la tradición del paisaje japonés, según el estilo *yamatoe* (大和絵)¹².

Es una obra, y esto resulta de gran interés para el asunto que atañe a este estudio, donde los motivos utilizan los pliegues que estructuran las pantallas del biombo

11. Sus troncos retorcidos y sus ramas enérgicas se han utilizado como metáforas visuales de la fortaleza interior y la superación de obstáculos.

12. Estilo clásico de pintura japonesa. A partir del período Muromachi (siglo xv), el término *Yamatoe* (大和絵) se utilizará para distinguir las pinturas japonesas de las pinturas hechas bajo el estilo chino *Karai* (唐絵) influidas por las pinturas *chan* de las dinastías Song y Yuan. Las pinturas del estilo *Yamatoe* muestran la belleza de la naturaleza, representando lugares famosos: los *meishoe* (名所絵) o las cuatro estaciones *shikie* (四季絵). No son representaciones simbólicas, sino que pretenden ilustrar la belleza de la naturaleza.

para, así, enfatizar la impresión de profundidad espacial, de manera que algunas ramas de los pinos se orientan según la diagonal que las aleja del espectador.

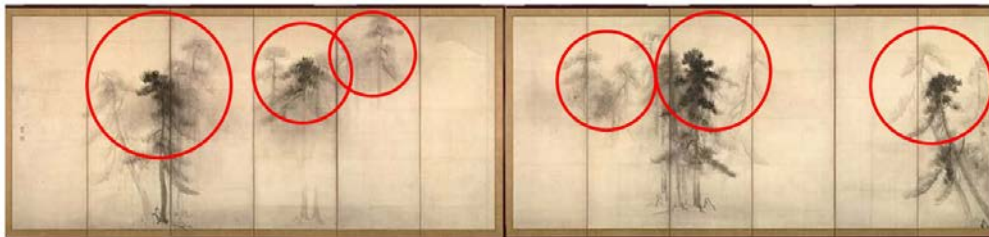


FIGURA 6. HASEGAWA TŌHAKU. BIOMBO DE LOS PINOS (SHŌRIN-ZU BYŌBU), CA. 1595. MARCA DE LA SECUENCIA RÍTMICA Y MOVIMIENTO ONDULANTE REALIZADA MEDIANTE UN ENSAMBLAJE DE GRUPOS, RECURRIENDO A LA REITERACIÓN REPETITIVA Y RÍTMICA DE UN MISMO MOTIVO. (Diagrama de la autora)

Por lo tanto, hablamos de un desglose del espacio pictórico que se apoya en la *horizontalidad* de los formatos, entre los que destacan los rollos de mano que en su versión horizontal en Japón se denominan *emakimono* (絵巻物) y *chüan* (手捲) en China. Pero en su defecto, este movimiento recurrirá a otros artificios que, a su vez, evolucionaron desde los mismo rollos: los biombos, *byōbu* (屏風) en japonés/*pingfeng* (屏風) en chino y los álbumes plegados llamados *orihon* (折本) en japonés y *ts'e o ts'e yeh* (冊) en chino¹³.

Así, como se puede apreciar en el biombo de Tōhaku, a través de estos soportes podemos realizar la *lectura* de una factura horizontal, cuyo espacio comprende una noción de vacío que suscita la impresión de resonancia numinosa y que, en el contexto de su característico formato, entendemos como una «horizontalidad dilatada», en el sentido formulado por Otto que la define como lo «sublime puesto en sentido horizontal»¹⁴.

Pero, al amparo de esta comparativa entre el paisaje de Brueghel y el de Tōhaku, entendemos que consignar sus diferencias nos obliga a plantearnos una serie de cuestiones relevantes. La primera sería preguntarnos sobre ¿cuáles pueden haber sido algunas de las causas explicativas que han dado lugar al fenómeno de la perspectiva en Europa y al principio de la narración gráfica continua o foco móvil en el Extremo Oriente, entendiendo a ambos como modelos de percepción? ¿Podemos asumir ambos modelos de percepción como sistemas de representación, con acepciones artísticas, sociales y filosóficas? Si este fuese el caso, podríamos deducir la codificación de unas normas que regulen ambos espacios pictóricos y culturales. Una problemática que atiende al sujeto en tanto en cuanto este hace suya la imagen a partir de la «pulsión escópica», cualidad común a todas las culturas y todas las épocas¹⁵. Pero entonces, como nos recuerda Bryson, hacer alusión a «una cultura escópica solo puede tener sentido si se diseñan normas colectivas para la mirada que

13. Ver Gulik, Robert. H: *Chinese Pictorial Art as viewed by the Connoisseur: Notes on the means and methods of Traditional Chinese Connoisseurship of Pictorial Art, based upon a study of the Art of Mounting Scrolls in China and Japan*. New York: Hacker Art Books, 1981.

14. Otto, Rudolf: *Lo santo: Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid, Alianza, 2016, p. 154.

15. Gauthier, Guy: *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid, Cátedra, 1996, p. 8.

pudiesen explicarse históricamente»¹⁶. Por eso entendemos que, si en el Extremo Oriente y Europa se ha recurrido a sistemas de representación codificados, ambos espacios culturales han desarrollado sus propias normas colectivas de percepción y representación.

En consecuencia, aceptar este supuesto nos permitirá hacer uso del concepto de la «forma simbólica» de la que nos hablaba Panofsky¹⁷, cuando define a la perspectiva como una forma simbólica transformada en emblema del Renacimiento y símbolo cultural de autoafirmación de Occidente¹⁸.

Por lo tanto, desde este planteamiento cabe hacerse otra pregunta ¿podemos interpretar el recurso del foco móvil como la forma simbólica del Extremo Oriente? Pero, si diésemos a este recurso dicha categoría, ¿por qué no encontramos en Asia Oriental ningún término que lo defina? Una pregunta pertinente porque, en cualquier caso, hablamos de un ámbito cultural donde nos consta que se ha dado una temprana y prolífica diversidad de publicaciones sobre teorías artísticas y estéticas: ya en el s. V, Hsieh Ho (谢赫) en la *Crítica de la pintura* o *Notas sobre la clasificación de los viejos cuadros* (*Gǔ Huà Pǐn Lù* 古画品录) recoge los seis principios o cánones que debían regir la pintura (*Huì huà Liù fǎ* 绘画六法)¹⁹. Además, sabemos del *Sānyuǎnfǎ* (三遠法), o *Método de las Tres Distancias*, que engloba tres términos chinos que definen tres diferentes enfoques en profundidad del espacio de la pintura de paisaje: *Gāoyuǎn* (高遠), *Shēnyuǎn* (深遠) y *Píngyuǎn* (平遠), publicado por Línquán Gāozhì (林泉高致)²⁰.

[...] A estos tres tipos tradicionales de distancia Han Zhuo añadió en el s.XII otros, a saber: guo yuan (distancia amplia), cuando hay una playa cercana, agua en abundancia y montañas en la lejanía; mi yuan (distancia perdida), cuando las montañas están envueltas en bruma y niebla, y en ella la separación entre lo seco y lo acuoso no es fácil de percibir; y, por último, yu yuan (distancia apartada) cuando la escena y sus atributos han alcanzado el summum, y son imprecisos e inefables. [...] ²¹

Por otra parte, atendiendo al exhaustivo estudio de Corsi sobre la difusión de la perspectiva lineal en China, también encontramos publicaciones que abordan diversas adaptaciones chinas de la perspectiva: el método de las líneas *Xianfa* (線法), recogido en el *Shi xue jing yung* (視學精蘊) *Esencia de la ciencia de la visión* de Nian Xiyao (年希堯) publicado en 1729, además de otros métodos resultantes de la

16. Bryson, Norman: *op. cit.*, p. 220..

17. Ver: Panofsky, Erwin: *La Perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Tusquets, 2018.

18. «[...] la gran evolución que supone el pasar de un espacio de agregados a un espacio sistemático llega a una conclusión provisional y, a su vez, esta conquista de la perspectiva no es más que una expresión concreta de lo que contemporáneamente los teóricos del conocimiento y los filósofos de la naturaleza habían descubierto». *Idem*, p. 46.

19. En la teoría china sobre pintura del s. V, llamada *Liù fǎ* (seis principios), se consideraba más importante la vibración con poder vital del *ki* (*qiyun shendong* en chino), muy por encima de la exactitud de la representación, el colorido y la imitación de los clásicos, etc. Esta noción sólo puede aplicarse a la pintura *sansui*. La pintura *sansui* debe darse cuenta de ello porque el *sansui* es un espacio vivo, lleno de *ki*.

20. Ver, Guo, Xi (郭熙): *Lin Quan Gao Zhi* (林泉高致). Jiangsu Phoenix Literature and Art Publishing, LTD, 2015, p. 80.

21. Rowley, George: *op. cit.*, pp. 97 – 98.

hibridación visual entre Europa y China, como el método *aotufa* (凹凸法) de llenos y vacíos y el método *gougufa* (句股法) de triángulos y rectángulos²².

Por lo tanto, teniendo en cuenta el marco cultural de influencia china sobre Japón y Corea, nos encontramos con un importante compendio de términos y textos que nos muestran cómo, a lo largo de la historia, los artistas y pensadores chinos codificaron su propio sistema perceptivo. Entonces, ¿por qué no encontramos ninguna publicación extremo oriental o término que defina el foco móvil o representación gráfica continua?

SISTEMAS DE REPRESENTACIÓN

La percepción del espacio pictórico está condicionada por principios estéticos subyacentes, según los cuales contemplamos la extensión de un espacio y determinamos el ángulo, el plano y cómo lo representamos. Por lo tanto, el estudio de los sistemas de representación nos permite acercarnos a determinadas ideas abstractas del intelecto a través de su materialización como códigos concretos. En el caso que nos ocupa, nos encontramos ante dos obras representativas de unos modelos de percepción, que han evolucionado en sus diferentes contextos culturales al amparo de un conjunto de normas y, en consecuencia, también de un conjunto de ideas. Es decir, lo que podríamos explicar como una selección cultural dada en un nicho cultural concreto.

Este es un contexto que puede ejemplificar el vocablo japonés *fûkeigashoshiki* (風景画書式), traducido como «formato de la pintura de paisaje», es decir, un «formato apaisado» utilizado para la escritura, donde *fûkeiga* 風景画 se traduce como «pintura de paisaje» y *shoshiki* 書式 como «formato de escritura». Un término que, al relacionar un género pictórico concreto con un tipo de formato horizontal aplicable a la escritura, nos da pie a deducir la implicación de un determinado sistema oculto de ideas en la concepción del espacio. Así, aunque etimológicamente puede considerarse un vocablo relativamente nuevo, encontramos en él unas relaciones espaciales profundamente arraigadas en la tradición japonesa.

Pero *fûkeiga* 風景画 es un término japonés surgido en el siglo XIX, con el fin de traducir el occidental de «pintura de paisaje». De hecho, hasta entonces en Japón se utilizaban dos palabras para definir el paisaje. El primero era *keshiki* 景色, literalmente color de *ki* 氣, una palabra que significa paisaje y que expresaba el genuino sentido japonés del espacio que, a decir de Sasaki, debía sentirse más que verse. El otro término era *sansui* 山水, que literalmente significa «montañas y agua», es decir, naturaleza²³.

Mientras, en el contexto europeo, será el concepto de la ventana albertiana el que estará implícito en el origen del formato del cuadro que, a decir de Stoichita

22. Ver, Corsi, Elisabetta: *La fábrica de las ilusiones. Los jesuitas y la difusión de la perspectiva lineal en China, 1698-1766*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 2004.

23. *Keshiki* «[...] no significa ni *sansui* ni paisaje como objeto de contemplación, sino 'indicación', 'aire' o 'sentimiento'», y concuerda con su significado literal, es decir, «color del ki». Ver: Sasaki, Ken-ichi: *op. cit.*, p. 9.

«[...] desempeña el papel de catalizador en la definición de otro género pictórico, el paisaje [...]»²⁴ y que será utilizado por la pintura como escenario donde representar las actividades humanas. Una concepción ligada a la jerarquía de géneros que, en palabras de Ken-ichi Sasaki, «toma como paradigma la pintura histórica y representa el antropocentrismo que dominaría la civilización occidental moderna. Un Brueghel podía representar la vida de las personas en la naturaleza porque era la vida humana que conocía [...]»²⁵.

Este enfoque nos remite al Renacimiento, cuando la pintura, al estar necesitada de certezas, acuñará un nuevo concepto de espacio: métrico y siempre reflexionado desde una escala humana. Un espacio *enmarcado* en un sistema de principios y totalmente cartografiado según unas «coordenadas inamovibles», como lo define Byung-chul Han. En palabras de este mismo autor, «El arte del timonel kantiano conquista el mar enmarcándolo en un sistema de principios y cartografiándolo totalmente en coordenadas inamovibles. El pensar occidental surge de la necesidad de tierra firme»²⁶.

Efectivamente, al estar necesitado de un punto de referencia fijo en la línea del horizonte, el espacio de la pintura europea hará que la mirada se extienda en profundidad, encontrando su significación cultural en la perspectiva y el concepto del cuadro como un novedoso formato para la pintura. Esto es lo que hoy se comprende como un símbolo cultural de autoafirmación que, recurriendo a la comprensión de un espacio pictórico unificado, alcanzará su correlato teórico en la perspectiva: un sistema de representación que se constituirá en el sistema representativo de Occidente.

Mientras, al contrario que en el cuadro de Brueghel donde para representar el espacio se recurre a la perspectiva, la pintura extremo oriental recurrirá al denominado principio de la narración gráfica continua o foco móvil. Un recurso que, como ya hemos visto, organizará el espacio mediante una suma de agregados y que, en *Principios de la pintura China*, George Rowley describe como la búsqueda de un espacio sin los límites del marco. Esto, añade, en Occidente «[...] es algo que nos resulta difícil de entender porque hemos confiado plenamente en el equilibrio axial y en los esquemas geométricos para conseguir la unidad de la superficie [...]» mientras que en Oriente se ha recurrido a la consonancia de las partes y a la coherencia temporal²⁷.

Se trata de una cuestión relevante que, en cualquier caso, no debe llevarnos a conclusiones generalistas: no debemos olvidar que en la antigüedad, tanto en oriente como en occidente, las pinturas carecían de unidad espacial, por lo que las representaciones pictóricas se percibían como una sucesión de motivos que debían ser leídos al igual que un texto o un pictograma. Esta sucesión espacial dará lugar a una secuencia espacio-temporal que en Europa se perderá en el siglo XV, cuando el humanismo postule el desarrollo científico de la perspectiva. Es decir, «un momento estilístico», a decir de Gottfried Boehm, quien también lo define como una «revolución cognitiva» que, además de un lugar preferente ante la imagen,

24. Stoichita, Victor I: *op. cit.*, p. 44.

25. Sasaki, Ken-ichi: *op. cit.*, p. 6.

26. Han, Byung-Chul: *Ausencia*. Buenos Aires, Caja Negra, 2019, p. 83.

27. Ver, Rowley, George: *op. cit.*, p.101

dará al espectador un espacio donde la condición de un *horizonte* solo permite una vista limitada del mundo²⁸.

[...] Gracias a la ciencia de la perspectiva se logró dar una ilusión de profundidad a la vez que se confería continuidad y mensurabilidad a la unidad espacial. Ahora bien, la perspectiva encerró la experiencia del espacio en una camisa de fuerza, en la que solo se la veía desde un punto de vista fijo al tiempo que se la reducía a una parcela delimitada del espacio²⁹.

Desde esta *perspectiva*, a decir de Sasaki, «[...] el pintor que proyecta el punto de vista se sitúa frente al cuadro y su ojo es un científico que observa la escena objetivamente»³⁰. Mientras, en el contexto japonés, la comprensión del espacio —lejos de estar centrada en un punto de vista fijo— se resolverá mediante una relación de áreas de carácter aditivo, que organizarán la composición horizontal mediante secuencias rítmicas, como sucede en el *Shōrin-zu byōbu* 松林図 屏風 de Tōhaku. En esta pintura, al estar visualmente fragmentado, el espacio establecerá una relación secuencial mediante la yuxtaposición de las siluetas de los árboles y de los no menos importantes espacios vacíos.

Un ejemplo que ilustra cómo en la pintura extremo oriental el vacío es un elemento compositivo fundamental. Es el llamado *blanco aéreo* —*yohaku* 余白, literalmente «espacio en blanco» en japonés, en chino *jian jia* «espacio a abarcar» — que nos permite establecer otra comparativa para este estudio: la que se da entre los diferentes usos de los espacios en blanco para el paisaje. Por un lado, el blanco pigmentado de la nieve de Brueghel que, como tal, hace muy difícil expresar esa idea del vacío, de lo que está ausente. Por otro, los espacios vacíos de Tōhaku — elemento fundamental de la relación ternaria de la pintura *sansui* 山水³¹— utilizados para representar la niebla y la bruma. Un elemento de un extraordinario valor compositivo que para expresarse recurrirá al término budista *Ma* 間: concepto que podemos traducir como «intervalo» o «pausa», que, a su vez, ofrece simultáneamente la noción de forma/contraforma, para inducir un estado contemplativo donde apreciar la expansión del espacio/tiempo.

Este enfoque nos permite hacer hincapié en otra cuestión relevante: al estudiar la concepción espacial de la pintura china y japonesa debemos tener en cuenta que la comprensión de su construcción se estructurará a partir de la expresión de dos aspectos dentro de un mismo universo. Es decir, que su comprensión atañe a una dualidad que sin dejar de serlo conforma una sola realidad: un *equilibrio de tensiones* que entiende que el mundo de los fenómenos descansa sobre una oposición polar de

28. Ver, Belting, Hans: *op. cit.*, p. 21.

29. Rowley, George, *op. cit.* p. 94.

30. Sasaki, Ken-ichi: *op. cit.*, p. 14.

31. Montaña y agua/*sansui* 山水— *yin* 陰 y *yang* 陽, y el vacío intermedio para establecer ese equilibrio de tensiones. En estas pinturas se denominó *Xu* por los taoístas y *shūnyatā* por los budistas a aquel espacio sin contornos donde los objetos pierden su silueta definida. El denominado *Kū* 空 del budismo zen japonés: una idea del vacío como generador de vida, donde el mundo fenoménico es una sombra, la ilusión del auténtico mundo que es el espiritual.

fuerzas asociadas al *yin* (陰) y el *yang* (陽)³². Un equilibrio expresado a través de los binomios espacio/ tiempo, sugestión/composición y, como decíamos en el párrafo anterior, formas/vacíos, reforzados por la coherencia de la interdependencia de los opuestos complementarios.

Sin duda, este es un enfoque totalmente alejado de la realidad pictórica occidental, donde el equilibrio viene dado por la simetría. Una particularidad que puede explicar la nota estática de la pintura europea, donde, a decir de Bryson, se ha quitado «la duración; las posturas de los cuerpos y los gestos están congelados en puntos que la visión normal es incapaz de inmovilizar»³³. En términos técnicos, hablamos de un equilibrio de intereses que necesariamente nos parecerá estático, por lo que, para contrarrestarlo, se imprimirá un movimiento dinámico « [...] por el procedimiento de girar diagonalmente en profundidad los planos pictóricos y los ejes de los cuerpos», en palabras de Rowley³⁴.

Por el contrario, los pintores orientales invirtieron este procedimiento, manteniendo el plano pictórico paralelo al plano del cuadro y, de esta manera, imprimiendo un «movimiento dinámico mediante el flujo lateral de planos en sucesión»³⁵. Por lo tanto, un planteamiento espacial completamente distinto al occidental que, al introducir la perspectiva, recurre a una teoría científica de la visión para *construir* el espacio.

Y de aquí, otro punto esencial de esta investigación que nos conduce a otra comparativa: la que se da entre *construcción* y *composición*. Una *composición* del espacio que recurre a la alternancia de figuras y vacíos —como observamos en el *Biombo de los pinos*— mientras que *Cazadores en la nieve* busca una mimética *construcción* del espacio. Es, en cualquier caso, el paradigma de la discusión planteada entre construcción y percepción sensible que, a partir de una serie de razones culturales, nos permite argumentar la lógica de la oposición entre la *teoría intuitiva* de la visión de Oriente y la *teoría científica* de la imagen de Occidente. A decir de Cervera, lo que significativamente se ha definido como una oposición entre una «filosofía de la emoción» y una «filosofía de la razón»³⁶.

SISTEMAS DE PENSAMIENTO

Este enfoque nos lleva al siguiente punto de este estudio: la influencia de los sistemas de pensamiento sobre los códigos perceptivos. Para abordar este apartado desde el extremo oriente es importante recordar el peso de la influencia china sobre

32. *yin* 陰 y *yang* 陽: Son una noción básica dentro de la cosmovisión china y por extensión de la cosmovisión extremo oriental. No se entienden como fuerzas o energías. Son los nombres que reciben las parejas de elementos que están relacionados entre sí por oposición y complementariedad. Es decir, lo *yin* existe gracias a lo *yang*, y viceversa.

33. Bryson, Norman: *op. cit.*, p. 106.

34. Rowley, George: *op. cit.*, p. 101.

35. *Ibidem*.

36. Cervera, Isabel: "El espíritu de la Naturaleza Pictórica" En: Guasch, Anna María. *Summa Pictórica. De la Prehistoria a las Civilizaciones Orientales*. Barcelona, Planeta, 2000, p. 188.

gran parte de las ideas fundamentales de Japón y también de Corea. Una influencia que, en el terreno del arte, asoma en determinadas notas esenciales y elementos tan variados como son algunos de los principales valores estéticos y artísticos, la composición y clasificación de los colores y/o la ley de la proporción numérica, entre otros.

En lo que compete al ámbito religioso, esta influencia conecta con la tradición de unas divinidades relacionadas con los fenómenos y con las fuerzas de la naturaleza. Es decir, una representación de todo cuanto hay como sagrado —a la que el *shintō* denomina *kami* (神), el taoísmo *shen* (神) y el budismo *hotoke* (仏)— comprendidas dentro de una cosmovisión a la que podemos considerar panteísta o animista³⁷, caracterizada por una armonía no dualista donde el hombre y el medio natural conforman una unidad. En palabras de Alfonso Falero:

[...] shen, kamis, hotokes. Aquí esta triple tipología de deidades revela una coincidencia fundamental: cubren la misma categoría semiótica, “espíritus”, y por ello son intercambiables y presentan una interrelación cómoda basada en su homogeneidad [...]³⁸.

Así, a decir de este mismo autor, desde el punto de vista de la historia de las religiones encontramos una dialéctica entre «identidades auto afirmativas, que ha dado lugar a religiones individuales como el taoísmo, sintoísmo y budismo, y entre sus diversas hibridaciones a un fenómeno religioso llamado sincretismo»³⁹. Un aspecto, fundamental para comprender el pensamiento de las sociedades extremo orientales, que ha evolucionado en un ámbito donde, en palabras de Rudolf Otto, se da una « [...] correspondencia con las impresiones mágicas en las que es muy rico y profundo el arte prescrito por el taoísmo y el budismo en China, Japón y Tibet»⁴⁰. Pero que, además, se irá enriqueciendo en cada contexto: en China con las creencias populares del *shenismo* (神教 *shénjiào*) —del que más tarde derivaría *shenxianismo* (神仙教 *shénxiānjiào*)— y en Japón con el *shintō* (神道). Una aclaración importante, ya que el desarrollo de la pintura *sansuiga* 山水画 en China « [...] se considera vinculado a la filosofía del *shinsen* (*shen xianin* chino), cuyo objetivo es alcanzar el estado trascendental de la inmortalidad»⁴¹.

[...] El *sansui* era el lugar de entrenamiento para la identificación con el tao, el principio del ser, con vistas al estado más elevado. [...] Aquí la relación entre el hombre y el mundo es la inversa del caso de un Rafael o un Brueghel. *Sansui* no es el trasfondo de

37. Obsérvese que para escribir *Shen* y *Kami*, deidades pertenecientes a dos religiones animistas, se utiliza el mismo *kanji*, 神. Es decir, tienen un mismo valor semántico e ideográfico, aunque se leen de manera diferente. Esto no sucede con *hotoke* (仏), que alude a la misma entidad, pero es budista y no animista.

38. Fragmento extraído del debate posterior a la comunicación online *Aproximación al concepto de musubi desde la arqueología cognitiva*, en las II Jornadas Internacionales de Formación e Investigación del GIR Humanismo Eurasia HUME, Universidad de Salamanca (Falero, A. comunicación personal, 1 – 15 de abril 2020).

39. *Ibidem*

40. Otto, Rudolf: *op. cit.*, p. 149.

41. Sasaki, Ken-ichi: *op. cit.*, p. 9.

las acciones humanas y los acontecimientos históricos, sino el lugar único o sagrado que permite al hombre trascender: la naturaleza es lo primero y el hombre lo siguiente [...]»⁴².

Explicado en otras palabras, hablamos de la práctica de lo que se podría definir como un «ejercicio espiritual del arte»⁴³. Es decir, de la experiencia religiosa a través de la relación armoniosa del hombre, la naturaleza y el arte. Lo que, a su vez, nos remite a la creencia mutua de la reciprocidad entre el individuo, los dioses y la naturaleza, estableciendo así una relación horizontal que conserva un indiscutible paralelismo con la armonía que recoge el *I Ching* (易经)⁴⁴ —*Libro de las Mutaciones*— entre el hombre, la tierra (el espacio) y el cielo (el tiempo). Desde esta perspectiva, el cielo y la tierra al mismo tiempo representan el *espacio* y el *tiempo*. Una interacción de la que ya nos hablaba Cheng cuando dice:

[...] (ya durante la dinastía Han, encontramos en el *Huai-nanzi* el término *yuzhou*, «espacio-tiempo», que designa el universo). El tiempo, esencialmente ligado a la tierra, aparece como espacio vital actualizado; y el espacio, esencialmente ligado al cielo, por el hecho mismo de ser vital, aparece como garante de la calidad justa del tiempo⁴⁵.

Al hilo de esta idea encontramos cómo, en el contexto japonés, para explicar los fenómenos naturales, el sintoísmo creará unos modelos visuales donde el espacio y el tiempo no se pueden entender separados. Esto dará lugar a la comprensión de un ámbito que solo se transformará en espacio con la llegada de un *kami* (神). De este modo «El arte de esperar la llegada del *kami* generó la unión del espacio y el tiempo, ya que lo esencial no fue la sustancialidad del espacio, sino el fenómeno que en él ocurría, la llegada de la divinidad»⁴⁶. Es decir, que el fenómeno donde se conjugaban los diferentes aspectos del acontecimiento era el que daba pleno sentido al concepto de espacio que, al estar siempre ligado al tiempo en el que acontecía el suceso, estaba, por lo tanto, sujeto a la percepción del individuo.

Es, por lo tanto, una manera de comprender y relacionarse con el universo, vinculada con una comprensión religiosa de la naturaleza, tanto con sus fenómenos como con sus misterios, expresándolos a través de la filosofía, la religión y el arte. En todo caso, un desenfoque en el origen del uso de determinados símbolos y elementos compositivos que, dependiendo de cada contexto, surgirán tras la hibridación del budismo, el neoconfucianismo, el taoísmo y el shenismo/ sintoísmo. En resumen, este es un ámbito donde un politeísmo animista ha funcionado como base para una estructura social fundamentada en la idea de colectividad y donde la norma se centra en la idea del grupo y no del individuo. Sin duda, una cosmovisión muy

42. Idem, p. 9.

43. Ver, Sueiras Prieto, M.^a del Mar: *La Horizontalidad de la mirada de Oriente en Occidente. De la construcción a la composición del espacio pictórico*. (Tesis doctoral inédita), Universidad de Salamanca, 2021.

44. Libro oracular chino, filosófico y cosmogónico, regido por el principio de los cambios que se suceden de manera cíclica —una muestra del concepto taoísta del *yin* y *yang*— y la relación dialéctica entre los opuestos. Los primeros textos se suponen escritos hacia el 1200 a. n. e. Uno de los *Cinco Clásicos* confucianos aunque su contenido original es taoísta.

45. Cheng, François: *Vacío y plenitud*. Madrid, 2004, p. 96.

46. Ruiz de la Puerta, Félix: *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*. Madrid, Álbum Letras Artes, 1995, p. 87.

diferente a la del antropocentrismo europeo, caracterizado por un conjunto de valores cristianos, cuyo origen monoteísta se encuentra en *El Antiguo Testamento*, donde Dios y el hombre ocupan el lugar más elevado dentro de un sistema vertical de relaciones.

En este último caso, cabe preguntarse ¿podría esta jerarquía encontrar su correlato en la estructura del cuadro, supeditada a un punto de vista homocéntrico? Una cuestión sobre la que, de alguna manera, Gauthier puso el acento al señalar que:

[...] La presentación de un objeto en perspectiva es la intersección con la superficie plana que constituye la imagen, rectas que relacionan el punto de vista con todos los puntos del objeto. Este punto de vista, que supone un único ojo y por añadidura la fijeza de la mirada, es perfectamente teórico⁴⁷.

Esta es la definición de un pensamiento sistémico, caracterizado por una visión monoteísta, que ha sido el origen de la tradicional separación entre la naturaleza, la sociedad, la divinidad y el individuo. Una cosmovisión paradigmática de Occidente, cuyo referente es una figura omnipotente, comprendida dentro de una jerarquía que —con respecto a la sociedad y la naturaleza— otorga al hombre el estatus más elevado. En definitiva, hablamos de una tradición enmarcada dentro de las grandes religiones de Oriente Medio —el cristianismo, el judaísmo y el islam— que entienden el origen de la *verdad* implícito en la revelación divina y para las que la representación en imágenes de los temas sagrados ha resultado ser particularmente polémica.

En consecuencia, atendiendo a esta problemática, podríamos plantearnos si esta visión que jerarquiza la separación de la divinidad, la naturaleza y el hombre ¿puede tener relación con la verticalidad del eje axial compositivo, con respecto a la línea del horizonte de la pintura europea? Y si, por lo tanto, ¿podría cada sistema cultural encontrar su correlato en la estructura espacial de sus pinturas? Desde este punto de vista, parece inevitable plantearse la lógica de la relación horizontal cielo/ tierra/artes extremo oriental y su alteralidad con la horizontalidad de su pintura.

CONCLUSIONES

Este artículo pone en evidencia el carácter distintivo de la representación del espacio pictórico. A través de él, tanto Oriente como Occidente han querido hacer tangible la realidad. Pero, mientras en Europa, como consecuencia de su propensión a la razón y la ciencia, la pintura dependerá de las formas, en Asia Oriental el énfasis se pondrá en la intuición y los estados de ánimo de la naturaleza, enfatizando lo intangible y misterioso. Una muestra sobre cómo, en el contexto extremo oriental, el taoísmo y otras religiones animistas —como el *shintō* (神道) japonés y el *shenismo* (神教) chino— están en el trasfondo de la pintura de paisaje. Esto explicaría la particular comprensión de un espacio pictórico que discurre de manera homogénea, prescindiendo de cualquier nexo mimético y espacial en perspectiva, dando lugar a

47. Gauthier, Guy: *op. cit.*, p. 35.

una representación del espacio que se perpetuará en el Extremo Oriente y se perderá en Europa con la adopción de la perspectiva como sistema de representación y como símbolo⁴⁸.

Así, hemos visto cómo Panofsky, tomando prestada la noción de Cassirer, denominó a la perspectiva geométrica occidental «forma simbólica». Es decir, símbolo representativo de la visión científica del mundo. Un planteamiento que supuso una revolución cognitiva y que tendría como análogo teórico un estudio árabe de la visión fundamentado en la óptica griega. Esta es una condición que explica, en parte, su autoafirmación artística y filosófica, además de su condición práctico/teórica a la vez que revolucionaria. Es decir, en otras palabras, su irrupción hará que Europa olvide la idea del *strip cartoon*, desde el momento en el que hizo posible que se olvidase la condición narrativa implícita en los orígenes de la pintura.

Concluimos entonces, y por comparación, que desde el Extremo Oriente no se ha concebido el foco móvil o principio de la narración gráfica continua ni como un sistema de representación espacial, ni de pensamiento. De hecho, su comprensión se ha perpetuado en la tradición de lo numinoso, en el orden de las fuerzas de la naturaleza. Es decir, de la intuición de una *horizontalidad dilatada*, al amparo de una dimensión natural exenta de cualquier oposición entre *logos* y *natura*, posible en un contexto cultural donde tradicionalmente el *yo* no ha precisado de un elemento de autoafirmación.

Por consiguiente, deducimos que el foco móvil no es un proceso intelectual, es decir: como tal no opera ni se expresa dentro de un sistema cultural. Por ello, y en consecuencia, entendemos que no hay lugar para su comprensión ni como símbolo metafísico ni como meta-histórico; es decir, como sistema. En este sentido, y puesto que no se da en él el dualismo materia/espíritu, está totalmente alejado de la comprensión europea del problema, donde el arte, los mitos, los ritos y hasta el propio lenguaje, han adquirido el estatus de formas de conocimiento⁴⁹.

48. Ver, Panofsky, Erwin: *op. cit.*

49. Ver: Sueiras Prieto: M.^a del Mar, «El espacio pictórico europeo y extremo oriental. Una comparativa entre la noción de horizonte y horizontalidad», en Falero, Alfonso; Doncel, David: *Eurasia. Avances de Investigación*, 2021.

REFERENCIAS

- Belting, Hans: *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Madrid, Akal /Estudios Visuales, 2012.
- Bryson, Norman: *Visión y Pintura. La lógica de la mirada*. Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- Cervera, Isabel: «El espíritu de la Naturaleza Pictórica», en: Guasch, Anna María: *Summa Pictórica. De la Prehistoria a las Civilizaciones Orientales*. Barcelona, Editorial Planeta, 2000.
- Corsi, Elisabetta: *La fábrica de las ilusiones. Los jesuitas y la difusión de la perspectiva lineal en China, 1698-1766*. Mexico, El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 2004.
- Cheng, François: *Vacío y plenitud*, Madrid, Ediciones Siruela, S.A., 2004.
- Falero, Alfonso: «Aproximación al concepto de musubi desde la arqueología cognitiva», *II Jornadas Internacionales de Formación e Investigación del GIR Humanismo Eurasia HUME, Salamanca 2020* (comunicación personal, 1 – 15 de abril 2020).
- Francastel, Pierre: *Sociología del arte*. Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- Gauthier, Guy: *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid, Cátedra, 1996.
- Guo, Xi (郭熙): *Lin Quan Gao Zhi (林泉高致)*. Jiangsu Phoenix Literature and Art Publishing, LTD, 2015.
- Han, Byung-Chul: *Ausencia*. Buenos Aires, Caja Negra, 2019.
- Otto, Rudolf: *Lo santo: Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid, Alianza Editorial, 2016.
- Panofsky, Erwin: *La Perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Tusquets, 2018.
- Rowley, George: *Principios de la pintura China*. Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- Ruiz de la Puerta, Félix: *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*. Madrid, Álbum Letras Artes, 1995.
- Sasaki, Ken-ichi: «Perspectivas Oriente y Occidente», *Contemporary Aesthetics* (Journal Archive): Vol. 11, Article 16. 2013. Disponible en: https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol11/iss1/16
- Stoichita, Victor I: *La invención del cuadro: Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.
- Sueiras, M.^a del Mar: *La Horizontalidad de la mirada de Oriente en Occidente. De la construcción a la composición del espacio pictórico*. (Tesis doctoral inédita), Universidad de Salamanca, 2021.
- Sueiras, M.^a del Mar: «El espacio pictórico europeo y extremo oriental. Una comparativa entre la noción de horizonte y horizontalidad», en Falero, Alfonso; Doncel, David: *Eurasia. Avances de Investigación*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2021, pp. 249 -260.
- Van Gulik, Robert H: *Chinese Pictorial Art as viewed by the Connoisseur. Notes on the means and methods of Traditional Chinese Connoisseurship of Pictorial Art, based upon a study of the Art of Mounting Scrolls in China and Japan*. New York, Hacker Art Books, 1981.

«LAVORS DE SCARPELLO» PARA LA CABECERA DE LA IGLESIA DE NOSTRA DONA DE MONTSERRAT DE ROMA (1518-1522)

«LAVORS DE SCARPELLO» OF THE CHOIR AND THE APSE OF THE CHURCH OF NOSTRA DONA DE MONTSERRAT IN ROME (1518-1522)

Isabel Ruiz Garnelo¹

Recibido: 25/07/2023 · Aceptado: 28/02/2024

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.12.2024.38022>

Resumen²

El presente estudio explica la cabecera de la iglesia de la cofradía de Nostra Dona de Montserrat de Roma (1518-1522), proyectada por Antonio da Sangallo el Joven. A partir del análisis de los *disegni* de Antonio Cordini y de la planta actual, de pruebas documentales extraídas del *Llibre de la fàbrica* y de la observación de los restos materiales, se actualiza y amplía el conocimiento sobre la planta y sobre los trabajos realizados en travertino por los maestros *scalpellini* Bindo y Melchiorre. Se reconstruye su localización, su cronología, su precio y sus características, y se proporcionan algunas posibles identificaciones. También se reflexiona sobre la importancia otorgada por este arquitecto al orden arquitectónico y a las interrelaciones numéricas.

Palabras clave

Antonio da Sangallo el Joven; Roma; Corona de Aragón; Iglesia Nacional Española de Santiago y Montserrat; orden arquitectónico; travertino

Abstract

The present study explains the choir and apse of the church of the brotherhood of Nostra Dona de Montserrat in Rome (1518-1522), designed by Antonio da Sangallo the Younger. Based on the analysis of the projects of Antonio Cordini and the

1. Universitat de València. C. e.: isabel.ruiz-garnelo@uv.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3495-6719>

2. Estas investigaciones derivan de las realizadas como parte de la tesis doctoral de la autora, gracias a un contrato FPU del Ministerio de Universidades y a su vinculación con el proyecto «Vivir noblemente en la Valencia moderna, una corte de la monarquía hispánica» (PID2021-126266NB-I00-VINOBLE), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y por FEDER Una manera de hacer Europa, y dirigido por Yolanda Gil. Agradecemos también a los rectores de la Obra Pía – Establecimientos Españoles en Italia, Mariano Sanz y José Jaime Brosel, poder acceder a sus fondos.

current plant, documentary evidence extracted from the *Llibre de la fàbrica* and the observation of the material remains, it updates and extends the knowledge about the plant and the artworks carried out in travertine by the masters *scalpellini* Bindo and Melchiorre. It reconstructs its location, its chronology, its price and its characteristics. It also provides some possible identifications and reflects on the importance given by this architect to the architectural order and the numerical relationships.

Keywords

Antonio da Sangallo the Younger; Rome; Crown of Aragon; Spanish National Church of Santiago and Montserrat; architectural order; travertine

.....

LA PRESENCIA DE ORIUNDOS DE LA CORONA DE ARAGÓN EN ROMA puede rastrearse desde al menos mediados del siglo XIV. La barcelonesa Jacoba Ferrandis fundó a principios del pontificado de Inocencio VI (1352-1362) la *domus-hospitalis* de San Nicolás, con la finalidad de acoger y atender a los necesitados que procedieran de aquellos territorios³. A imitación de ésta, Margarita Paoli, originaria de Mallorca, comenzó la misión caritativa de la *domus-hospitalis* de Santa Margarita en 1363⁴. El colectivo creció en número y complejidad, atraído por las oportunidades que ofrecía la ciudad y la corte papal. Promovió el nacimiento en 1506 de una cofradía que permitiera aglutinar los nuevos intereses y necesidades, Nostra Dona de Montserrat. Esta iniciativa piadosa, además, supuso un mecanismo de cohesión social, vinculado al origen y al factor lingüístico, pero también a razones políticas y profesionales; de hecho, entre sus miembros hubo un número significativo de mercaderes y artesanos y de personas procedentes de territorios en conflicto con el rey Fernando el Católico, como Nápoles o Navarra⁵.

Para servir a Dios, a su *natione* y al prójimo necesitado, era indispensable la realización de una iglesia propia y de un nuevo hospital. Para ello encargaron a Antonio Cordini, más conocido como Antonio da Sangallo el Joven⁶, el proyecto y la coordinación de las obras⁷. Estos aspectos ya han sido objeto de diversas aproximaciones. Más concretamente, se han estudiado los proyectos U 168 A *recto*, U 526 A *verso*, U 719 A *recto*, U 720 A *recto* y U 1789 A, y el *disegno* U 171 A *recto* o

3. «Anno Domini M^oCCCL[...] tempore Innocentii pape Sexti». Archivo de la Obra Pía -Establecimientos Españoles en Italia (AOP), volumen 41, fol. 11v. «Memoria de los orígenes de la institución», 27 de mayo de 1425. Ya citado por Fernández Alonso, Justo: «Las iglesias nacionales de España en Roma. Sus orígenes». *Anthologica Annua*, 4 (1956), p. 49 nota 159. Armellini situó su nacimiento en 1354, suponemos que basándose en la memoria de la institución de 1714: Armellini, Mariano: *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*. Città del Vaticano, Tipografía Vaticana, 1891, p. 412. AOP, volumen 2251. «Relación de la Fundación y Estado de la Real Casa, Yglesia y Hospital de Santa María de Monserrate de Roma de la Corona de Aragón según las noticias más ciertas e individuales que con particular cuidado se han podido hallar hasta el presente año de 1714», 1714, f. 1.

4. «Est alia domus sive hospitale que dicitur hospitale cathalanorum sub vocabulo Beate Margarite, quidem domus fuit empta per dominam Margaritam de Maiorcha anno domini M^o CCCLX^o III^o pontificatus domini Urbani V^o». AOP, *ibidem*, f. 129. «Donación *inter vivos* de Margarita Pauli», 11 de marzo de 1391. Ésta fue ratificada en *Idem*, f. 130v-131. «Testamento de Margarita Pauli», 1 de diciembre/octubre de 1389/1392. El primero en citarlo fue Fernández Alonso, Justo: *Las iglesias nacionales...*, p. 61.

5. Hipótesis de Vaquero Piñeiro, Manuel: «Una realtà nazionale composita: comunità e chiese 'spagnole' a Roma», *Roma capitale (1447-1527). Atti del convegno, 1992*, Gensini, Sergio (ed.), Pisa-Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1994, pp. 473-491. Y Serio, Alessandro: «Una representación de la crisis de la unión dinástica: los cargos diplomáticos en Roma de Francisco de Rojas y Antonio de Acuña (1501-1507)». *Cuadernos de Historia Moderna*, 32 (2007), p. 27. Hemos podido confirmarlas mediante el análisis detallado de los fondos del AOP, volumen 664. «Libro primero de la confraternidad».

6. Éste era hijo del *bottai* Bartolomeo di Antonio di Meo y de Smeralda Giamberti, hermana de los arquitectos Giuliano y Antonio da Sangallo «el Viejo». En este momento se le consideraba uno de los principales arquitectos de la Roma de aquel momento, tras haber colaborado con Donato Bramante en la cimbra para los arcos de la cúpula de la nueva Basílica de San Pedro (1510), haber sido nombrado coauditor de Raffaele Sanzio en la Opera di San Pietro (1516), haberse hecho cargo de diversas arquitecturas defensivas, de iglesias como la de San Egidio in Cellere y Santa Maria de Loreto en Roma, y los *palazzi* vinculados a algunas de las familias más influyentes, como los Farnese, Baldassini o Cesi, el proyecto para los Medici o el Palazzo della Cancelleria. La identificación de Antonio da Sangallo el Joven con Antonio Cordini, en contraposición a las relaciones precedentes con Condiani, Corolani o Picconi, con sus variantes, fueron divulgadas por Bruschi, Arnaldo: «Cordini, Antonio, detto Antonio da Sangallo il Giovane», *Dizionario Biografico degli Italiani*, 29 (1983).

7. AOP, vol. 1221, f. 8v, 10 y 14. «Llibre de la fàbrica», 1518. Ya citado en Ruiz Garnelo, Isabel: «El proyecto definitivo de Antonio da Sangallo el Joven para la iglesia de Nostra Dona de Montserrat de Roma. Revisión y actualización». *Locus amoenus*, 20 (2022), p. 44.

propuesta de planta longitudinal, todos ellos conservados en el Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi. Los especialistas se han preocupado por datarlos y por situarlos en la trayectoria artística de este arquitecto, han subrayado su placer por la experimentación, el interés de la tipología de planta de nave única con capillas laterales entre contrafuertes y las relaciones con otras obras de su contexto⁸. Por otro lado, se había revelado el nombre del *mestre* Bindo como el encargado de realizar «les lavors de scarpello», pero nada se sabía sobre las características de sus trabajos ni sobre su posible identificación. Este era un asunto de capital importancia, puesto que los estudios más recientes matizaban los análisis que se habían hecho de los proyectos para la iglesia de Nostra Dona de Montserrat que acaban de ser citados, e invitaban a comprender los trabajos arquitectónicos y escultóricos proyectados por Antonio da Sangallo el Joven como indisolubles⁹.

Por consiguiente, se propone una actualización y una ampliación del conocimiento sobre la cabecera de la iglesia para la cofradía de la comunidad de la Corona de Aragón en Roma. Para ello se recurre a pruebas documentales conservadas en archivo de la Obra Pía–Establecimientos Españoles en Italia relativas al *Llibre de la fàbrica* y al *Libro primero* de dicha cofradía, así como a la planta actual, a las plantas dibujadas por Antonio da Sangallo el Joven que se conservan en los Uffizi, a la sección longitudinal y transversal del templo neoclásico realizada en el siglo XIX por Pietro Camporese que alberga la propia institución y a la observación directa de los restos materiales. Más concretamente, se argumenta cómo la cabecera participó del mismo interés por la funcionalidad y por la búsqueda de la belleza basada en las interrelaciones numéricas que han sido indicadas para el cuerpo principal, se reconstruyen las características de los trabajos realizados por el *mestre* Bindo y por su sucesor, el *mestre* Melchiore, y se aportan algunas posibles identificaciones.

ANÁLISIS DE LA CABECERA

Desde finales del siglo XV se fue adquiriendo el espacio donde llevar a cabo la iglesia y el hospital de la cofradía de Nostra Dona de Montserrat, entre las actuales calles Monserrato, Giulia y Barchetta¹⁰. El 13 de junio de 1518 se colocó solemnemente

8. Entre otros, Giovannoni, Gustavo: *Antonio da Sangallo il Giovane*, 2 vols. Roma, Centro di studi per la Storia dell'Architettura, 1959; Spagnesi, Gianfranco (ed.): *Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e le opere. Actas del congreso, 1986*, Roma, Centro di Studi per la storia dell'architettura, 1986, pp. 407-414; Lerza, Gianluigi: *Santa Maria di Monserrato a Roma dal Cinquecento sintetista al purismo dell'Ottocento*. Roma, Dedalo, 1996; Frommel, Christoph Luitpold; Adams, Nicholas (eds.): *The Architectural drawings of Antonio da Sangallo the younger and his circle, vol. 1: Fortifications, Machines, and Festive Architecture; vol. 2: Churches, villas, the Pantheon, tombs, and ancient inscriptions*. New York-Cambridge, The MIT Press, 1994 y 2000; Albiero, Stefania: *La iglesia de Santiago de los españoles en Roma y su entorno entre los siglos XV y XIX. Una historia a través del dibujo*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Politécnica de Madrid, 2014; Antonucci, Micaela: «Leone X e Antonio da Sangallo il Giovane nella Roma medicea», *Leone X. Finanza, mecenatismo, cultura. Atti del convegno, 2015*, Cantatore, Flavia (ed.), Roma, Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, 2016, pp. 415-434.

9. Ruiz Garnelo, Isabel: *El proyecto definitivo...*, p. 45.

10. Una primera aproximación en Fernández Alonso, Justo: *Santa María di Monserrato*. Roma, Marietti, 1968, pp. 15-21, así como su reconstrucción detallada en Ruiz Garnelo, Isabel: «El Hospital de Nostra Dona de Montserrat de

la *primus lapis* en la tribuna¹¹. El primero de julio se le pagó a Cordini por una propuesta: no puede concretarse si fue la planta U 168 A *recto* (FIGURA 1) o la U 720 A *recto* (FIGURA 2), puesto que en aquel momento la cofradía aún se debatía entre la tipología longitudinal y la centralizada. En lo que respecta a la autoría del segundo, se ha atribuido tanto a Antonio Labacco como a Bartolomeo Baronino, pero la ausencia de pruebas no permite confirmarlo. En todo caso no se trató del proyecto definitivo U 171 A *recto* (FIGURA 3), porque sólo en noviembre se le abonó el pergamino con el cual realizarlo¹². Pero tampoco importa, puesto que la configuración de la cabecera estaba definida a grandes rasgos y podían iniciarse los trabajos. Se desglosan, a continuación, las pruebas visuales y documentales de ello.

Por un lado, la consulta del *Libre de la fàbrica* confirma cómo entre octubre y diciembre de ese año 1518 se efectuaron los cimientos de hormigón ejecutado por compresión, y durante los meses siguientes se procedió a elevar los muros mediante la técnica *a sacco*, con paramentos exteriores de ladrillo, relleno de hormigón de cal y puzolana, y empleo de la piedra para elementos concretos¹³.

Por otro, la cabecera está compuesta por un coro o presbiterio rectangular, finalizado en ábside y precedido por un potente *arcone* o arco toral a modo de enlace con el cuerpo principal. El ábside pudo obtener la forma circular a partir de la aproximación de formas poligonales, como el octógono (FIGURA 4)¹⁴, y está conformado por lienzos de muro intercalados por pilastras. Los matices en la disposición y en las medidas entre los diversos proyectos, así como su yuxtaposición con la planta actual de la iglesia, permiten concretar la cronología y finalidad de cada uno de ellos. Entre la planta actual y el *diseño* U 171 A *recto*, la correspondencia es perfecta (FIGURA 5), confirmando que se trata de la planta definitiva propuesta por Antonio da Sangallo el Joven para esta iglesia. En cambio, los *diseños* U 720 A *recto* y U 168 A *recto* son anteriores, pues se produce un pequeño deslizamiento de los elementos debido a las dimensiones ligeramente diferentes de éstos respecto a la propuesta U 171 A *recto*¹⁵.

Roma (1519), testimonio de piedad e identidad». *Specula: revista de humanidades y espiritualidad*, 6 (2023), pp. 146-159 y figura 2. Éstas se basan en menciones dispersas extraídas del AOP, volúmenes 69, 664, 1068 y 1221.

11. La fecha del 13 de julio, citada en algunos estudios, debe ser corregida en base a AOP, vol. 1221, f. 1.

12. *Idem*, ff. 8v (idéntico en f. 10) y 14, respectivamente. Ya citado en Ruiz Garnelo, Isabel: *El proyecto definitivo...*, notas 5 y 6.

13. Este proceso puede reconstruirse a partir del AOP, vols. 664 y 1221. Una primera aproximación en Lerza, Gianluigi: «I progetti di Antonio da Sangallo il Giovane per la chiesa di S Maria di Monserrato», *Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e le opere...*, pp. 119-130, y en *Idem: Santa Maria di Monserrato...* Resulta útil tener presente una panorámica del ambiente cultural, especialmente exponentes de la arquitectura religiosa romana con los cuales la comunidad de la Corona de Aragón pudo tener contacto, como la iglesia de Santiago de los Españoles y San Pietro in Montorio. Véase, entre otros, Pagliara, Pier Nicola: «Materiali, tecniche e strutture in architetture del primo Cinquecento», en Bruschi, Arnaldo: *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*. Milán, Mondadori Electa, 2002, pp. 531-532.

14. Si trazásemos un octógono cuyo centro se localizase en una línea imaginaria trazada entre las pilastras que dan inicio al ábside, los ángulos superiores de dicho octógono coincidirían con las ventanas. Este modo de hacer era habitual también en la antigua Corona de Aragón: Marín Sánchez, Rafael: *Uso estructural de prefabricados de yeso en la arquitectura levantina de los siglos XV y XVI*, (Tesis doctoral inédita), Universitat Politècnica de València, 2014, p. 370.

15. La profundidad total de las propuestas U 720 A *recto* y U 168 A *recto* es de 60 *palmi*, y la anchura del *arcone* se mantiene en 42 *palmi*. La cabecera del proyecto definitivo U 171 A *recto* resulta más estrecha, entre 32 y 36 *palmi*, y más larga, con una profundidad de 66 *palmi* desde ábside hasta el inicio del *arcone*.

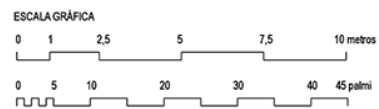
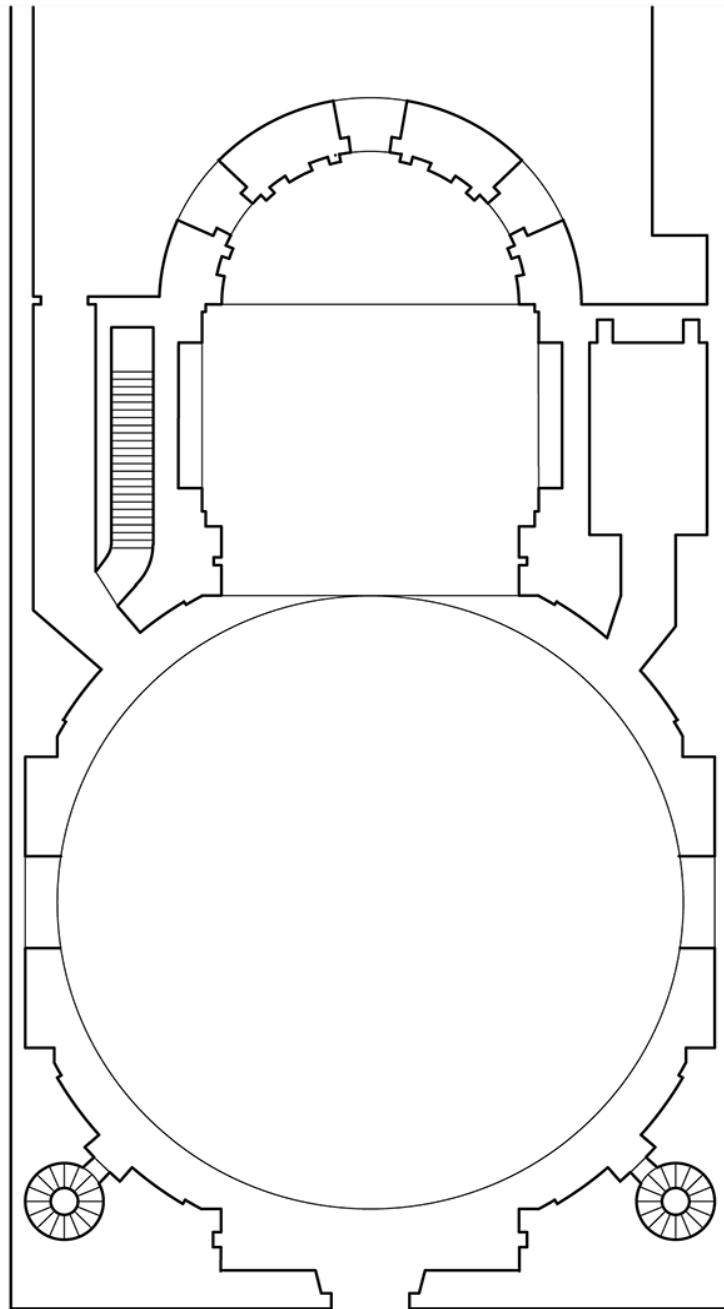


FIGURA 1. NUEVO TRAZADO DEL PROYECTO DE PLANTA PARA LA IGLESIA DE NOSTRA DONA DE MONTSERRAT DE ROMA DE ANTONIO DA SANGALLO EL JOVEN (1518). TRAZADO DEL DIBUJO CONSERVADO EN EL GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE DELLE GALLERIE DEGLI UFFIZI DE FLORENCIA. U 168 A RECTO. Autoría de I. Ruiz Garneolo con ayuda de R. Marín Sánchez a partir de las indicaciones de la autora, 2022

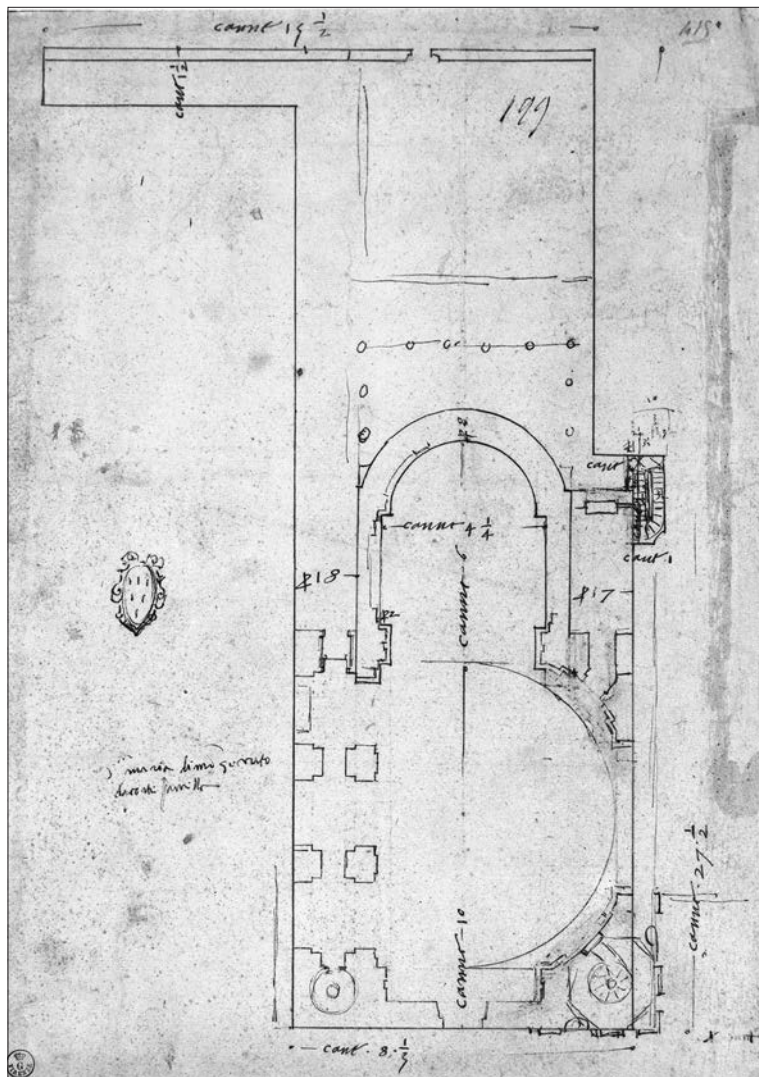


FIGURA 2. ANTONIO DA SANGALLO EL JOVEN Y COLABORADOR, PROYECTO DE PLANTA PARA LA IGLESIA DE NOSTRA DONA DE MONTSERRAT DE ROMA, 1518 (PRIMERA MITAD O ANTERIOR), 327 X 235 MM. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi de Florencia, U 720 A, recto

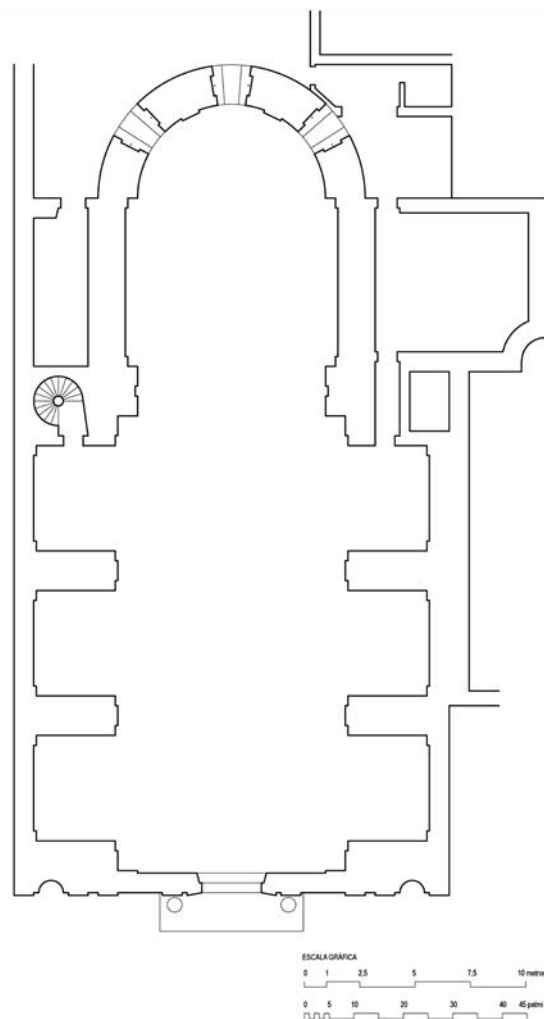


FIGURA 3. NUEVO TRAZADO DEL PROYECTO DE PLANTA PARA LA IGLESIA DE NOSTRA DONA DE MONTSERRAT DE ROMA DE ANTONIO DA SANGALLO EL JOVEN (1518). TRAZADO DEL DIBUJO CONSERVADO EN EL GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE DELLE GALLERIE DEGLI UFFIZI DE FLORENCIA, U 171 A RECTO. Autoría de I. Ruiz Garnelo, 2022

Las divergencias con la propuesta U 1789 A son aún más acusadas a causa de sus mayores dimensiones, concretamente $67 \frac{1}{2}$ palmi de profundidad total (FIGURA 6). Evidencia que también U 1789 A fue un proyecto inicial e irrealizado, pese a su minuciosidad en la especificación de las medidas. Este detallismo había motivado que hasta ahora se creyese que se trataba de una representación posterior a la finalización de la cabecera;¹⁶ en contraposición, cabría considerarlo una prueba

16. Lerza, Gianluigi: *Santa Maria di Monserrato...*, pp. 31 y 38. Baker-Bates, Piers: «A Means for the Projection of “Soft Power”: “Spanish” Churches at Rome 1469–1527», en Delbeke, Maarten; Schraven, Minou: *Foundation, Dedication and Consecration in Early Modern Europe*. Leiden-Boston, Brill, 2012, p. 171, la dató en 1542. De hecho, el inventario original de Pasquale Nerino Ferri que puede consultarse a través de la plataforma Euploos vinculada al

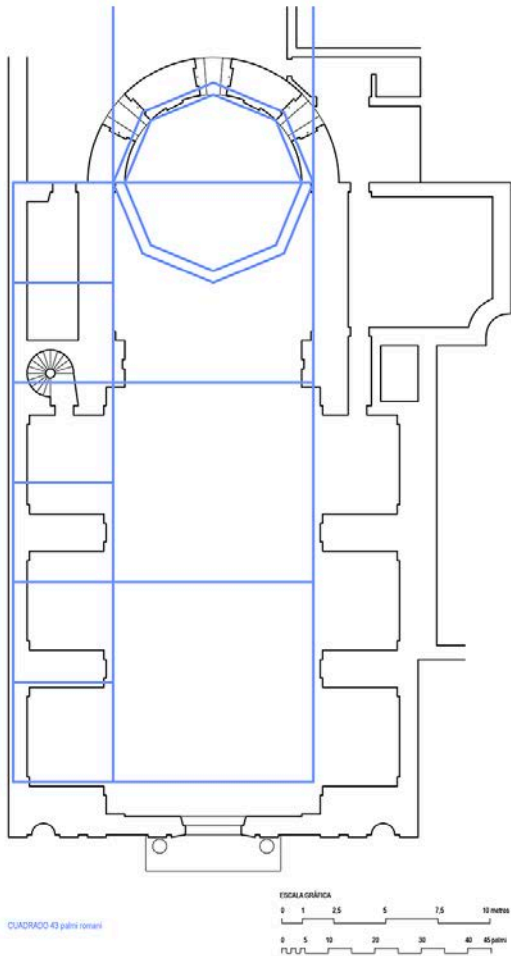


FIGURA 4. ESTUDIO DE LA CONFIGURACIÓN DE LA PLANTA U 171 A RECTO PARA LA IGLESIA DE NOSTRA DONA DE MONTSERRAT DE ROMA DE ANTONIO DA SANGALLO EL JOVEN. Autoría de I. Ruiz Garnelo con ayuda de R. Marín Sánchez a partir de las indicaciones de la autora, 2022

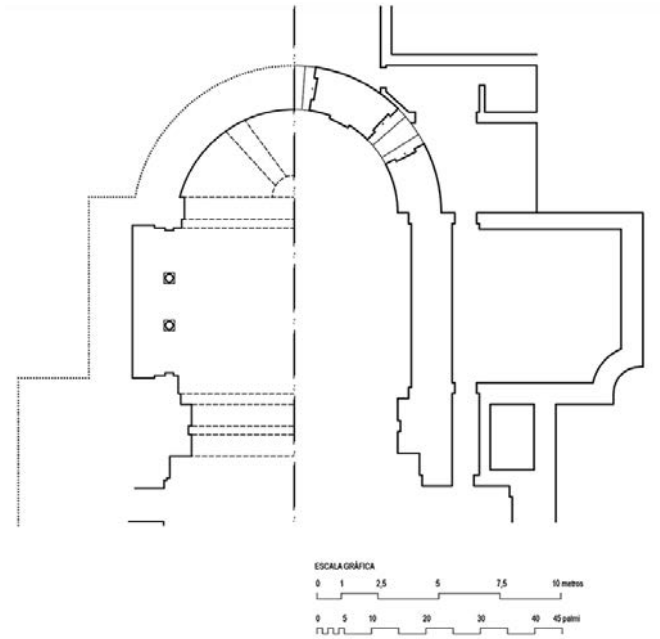


FIGURA 5. ESTUDIO COMPARATIVO DE LA CABECERA DE LA IGLESIA DE NOSTRA DONA DE MONTSERRAT DE ROMA: PLANTA ACTUAL DE LA IGLESIA NACIONAL ESPAÑOLA DE SANTIAGO Y MONTSERRAT Y TRAZADO DEL PROYECTO U 171 A RECTO DE ANTONIO DA SANGALLO EL JOVEN. TRAZADO DEL DIBUJO CONSERVADO EN EL GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE DELLE GALLERIE DEGLI UFFIZI DE FLORENCIA. Autoría de I. Ruiz Garnelo con ayuda de R. Marín Sánchez a partir de las indicaciones de la autora, 2022

más de la personalidad artística de Antonio Cordini, para quien los trabajos arquitectónicos y los escultóricos eran indisolubles, tal y como han apuntado los estudios más recientes¹⁷. Es más, se conservan pruebas documentales sobre la fluida relación entre este arquitecto y coordinador de las obras y quienes habían de materializar sus ideas, en concreto el *mestre scalpellino* Bindo, llegando incluso a pagarle personalmente¹⁸.

Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, lo consideraba el «coro della Chiesa di Santa Maria del Popolo» y lo atribuía únicamente a Antonio Labacco o Abaco.

17. Beltrami, María; Conti, Cristina (eds.): *Antonio da Sangallo il Giovane. Architettura e Decorazione da Leone X a Paolo III*. Milán, Officina Libreria, 2018.

18. «A primer de juliol [de 1518] a mestre Antonio Sangallo en compte de sos treballs per aver fet designe e per fer hordenar la fabrica [...] 5 d[ucats] d'or L[largs] són 7 d[ucats] [...]. Dit jorn [12/02/1519] a mestre Bindo per pagament de la trevertina, q[ue] ab ell so stat d'acord per medi de mestre Anton Sangallo. [...] A 16 de mars [de 1520] paga a mestre Bindo per mans de mestre Antony Sangallo 10 d[ucats]». AOP, vol. 1221, f. 8v, 27v y 68. Esta hipótesis se contrapone a la de Lerza, Gianluigi: «I progetti di Antonio da Sangallo il Giovane per la chiesa di S Maria di Monserrato», *Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e le opere. Actas del congreso, 1986*, Spagnesi, Gianfranco (ed.): Roma, Centro di Studi per la storia dell'architettura, 1986, pp. 119-130, quien limitó la acción de Cordini al proyecto y «a rari momenti di controllo».

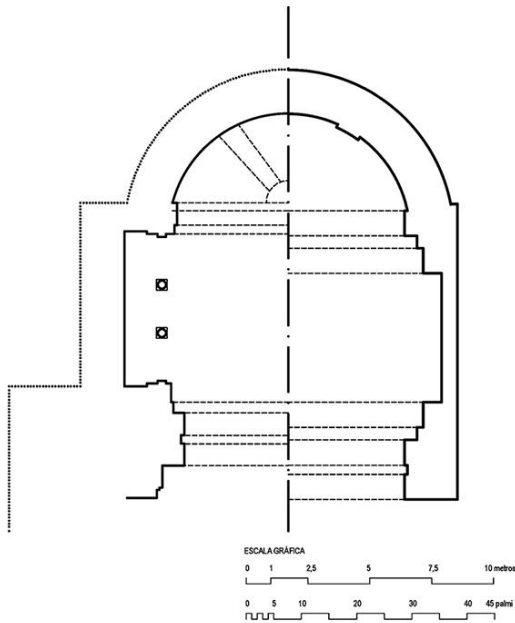


FIGURA 6. ESTUDIO COMPARATIVO DE LA CABECERA DE LA IGLESIA DE NOSTRA DONA DE MONTSERRAT DE ROMA: PLANTA ACTUAL DE LA IGLESIA NACIONAL ESPAÑOLA DE SANTIAGO Y MONTSERRAT (IZQUIERDA) Y PROYECTO U 1789 A RECTO DE ANTONIO DA SANGALLO EL JOVEN, NUEVO TRAZADO DEL DIBUJO CONSERVADO EN EL GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE DELLE GALLERIE DEGLI UFFIZI DE FLORENCIA. Autoría de I. Ruiz Garnelo con ayuda de R. Marín Sánchez a partir de las indicaciones de la autora, 2022

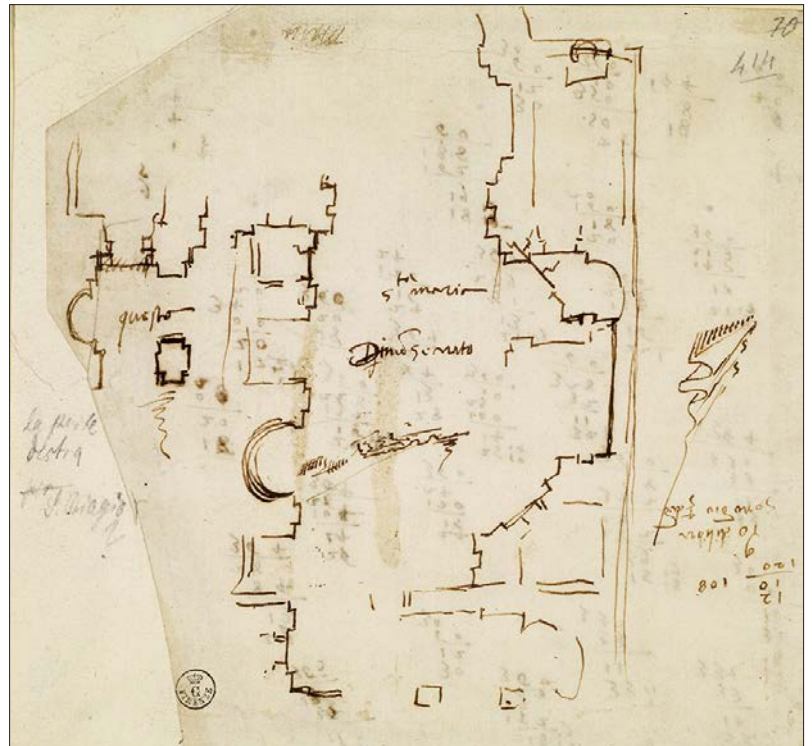


FIGURA 7. ANTONIO DA SANGALLO EL JOVEN, ESBOZOS PARA LA PLANTA DE LA IGLESIA DE NOSTRA DONA DE MONTSERRAT DE ROMA, 1518. 163 X 166 MM. Realizado a mano alzada, en tinta marrón oscuro sobre papel blanco. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi de Florencia, U 719 A recto

En lo que respecta a la propuesta U 719 A *recto* (FIGURA 7), no ha sido tenida en cuenta por tratarse de un esbozo experimental, parte del proceso creativo del arquitecto. Plantea en la zona central y con mayor escala una planta que contrapone la tipología centralizada en el lado derecho, con la longitudinal en el izquierdo, y diversas posibilidades para las capillas laterales de esta última. De hecho, aquella que más le convence aparece acompañada por el término «questa», ésta. La cabecera, que es aquello que interesa en el presente trabajo, no está completamente delineada, aunque la cadencia en el modo de disponer las pilastras, las semipilastras y el lienzo de muro, recuerda al resto de proyectos ya mencionados, demostrando su pervivencia a grandes rasgos hasta la que fue aprobada la propuesta U 171 A *recto*.

U 526 *verso* (FIGURA 8) se trata igualmente de un boceto relacionado con las experimentaciones del arquitecto, donde observamos dos plantas de una nave con capillas laterales que han sido desarrolladas de diverso modo. Aquí no encontramos todavía el profundo coro que es característico de la iglesia de Nostra Dona de Montserrat, sino que la cabecera ha sido resuelta de modo más esquemático, mediante un simple ábside semicircular. Probablemente el *recto* (FIGURA 9) ni siquiera esté vinculado a este edificio: presenta un octógono trilobulado con capillas en las diagonales y la parte superior termina en exedra. Aunque recuerde vagamente

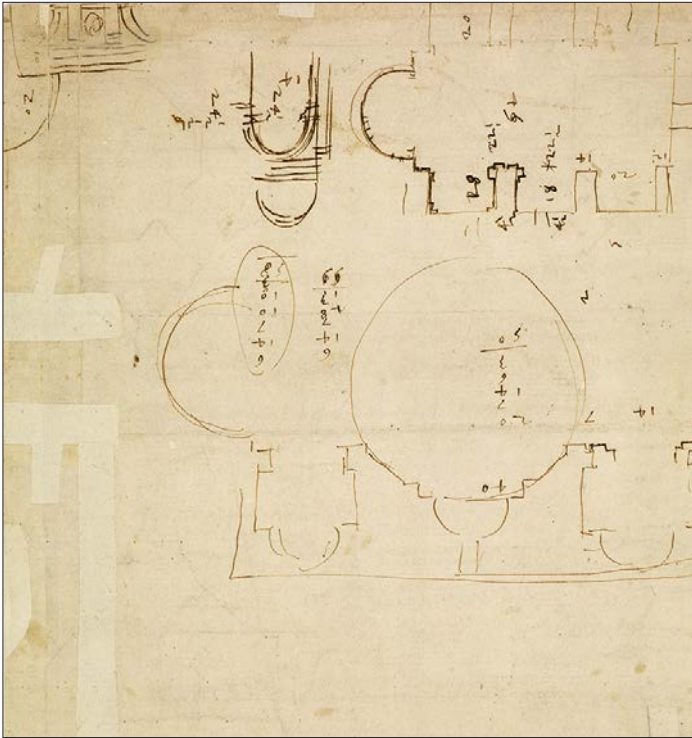


FIGURA 8. ANTONIO DA SANGALLO EL JOVEN, *ESBOZOS PARA PLANTAS, ALZADO Y OTROS DETALLES ARQUITECTÓNICOS*, 1518 (PRIMERA MITAD O ANTERIOR). 293 X 276 MM. REALIZADO CON REGLA, COMPÁS Y ESTILETE, Y ALGUNOS DETALLES A MANO ALZADA, EN TINTA MARRÓN SOBRE PAPEL BLANCO EN SOPORTE MODERNO. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi de Florencia, U 526 A verso

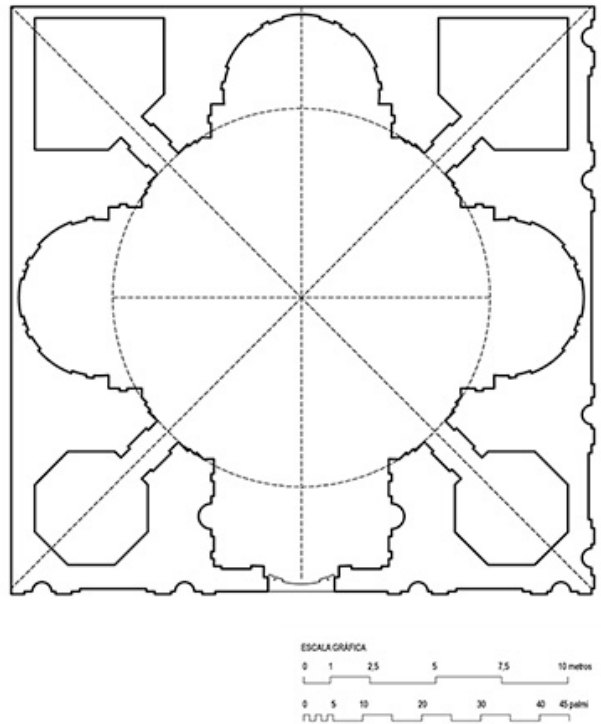


FIGURA 9. *NUEVO TRAZADO DEL PROYECTO DE PLANTA CENTRALIZADA DE ANTONIO DA SANGALLO EL JOVEN U 526 A RECTO*. TRAZADO DEL DIBUJO CONSERVADO EN EL GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE DELLE GALLERIE DEGLI UFFIZI DE FLORENCIA. Autoría de I. Ruiz Garnelo con ayuda de R. Marín Sánchez a partir de las indicaciones de la autora, 2022

al lado derecho de la planta de mayor tamaño del dibujo U 719 A *recto*¹⁹, se ha comprobado mediante el nuevo trazado de este *disegno* y su superposición con la superficie de terreno que la cofradía poseía o esperaba poseer en el arco cronológico de la primera fase constructiva, que las medidas no son compatibles²⁰.

Todos estos dibujos tienen otro aspecto en común: sus medidas no son casuales, sino que participan del concepto de belleza basado en las proporciones aritméticas propio de su contexto cultural, mantenido como conocimiento práctico desde la época clásica y nuevamente teorizado y difundido a través de los tratados. Sirva como ejemplo también el conjunto de operaciones aritméticas planteadas en U 719 A *verso*.

En particular, Antonio da Sangallo el Joven configuró el espacio de esta iglesia mediante la proporción 1:2 o de la mitad/doble y mediante los rectángulos áureo

19. Tafuri fue el primero en relacionarlos entre sí y en considerarlo uno de los primeros ensayos para el edificio aquí estudiado, datándolo entre finales de 1517 y principios de 1518. Su hipótesis fue recogida en el volumen coordinado por Frommel, Christoph Luitpold; Adams, Nicholas: *op. cit.* vol. 2, p. 47 y 139. En contraposición, el actual catálogo de los Uffizi, Euploos, lo cree «pianta quadrata per la Chiesa di San Giovanni de' Fiorentini in Roma».

20. Si se toma en consideración el espacio central cupulado tal y como propone U 168 A *recto*, el resultado invade tanto la actual Via di Monserrato como la iglesia y la placeta de Sant'Andrea dei Nazareni; si se parte de la medida de los pies, su tamaño es tan reducido que desaprovecha los terrenos de la cabecera que ya eran propiedad de la cofradía.

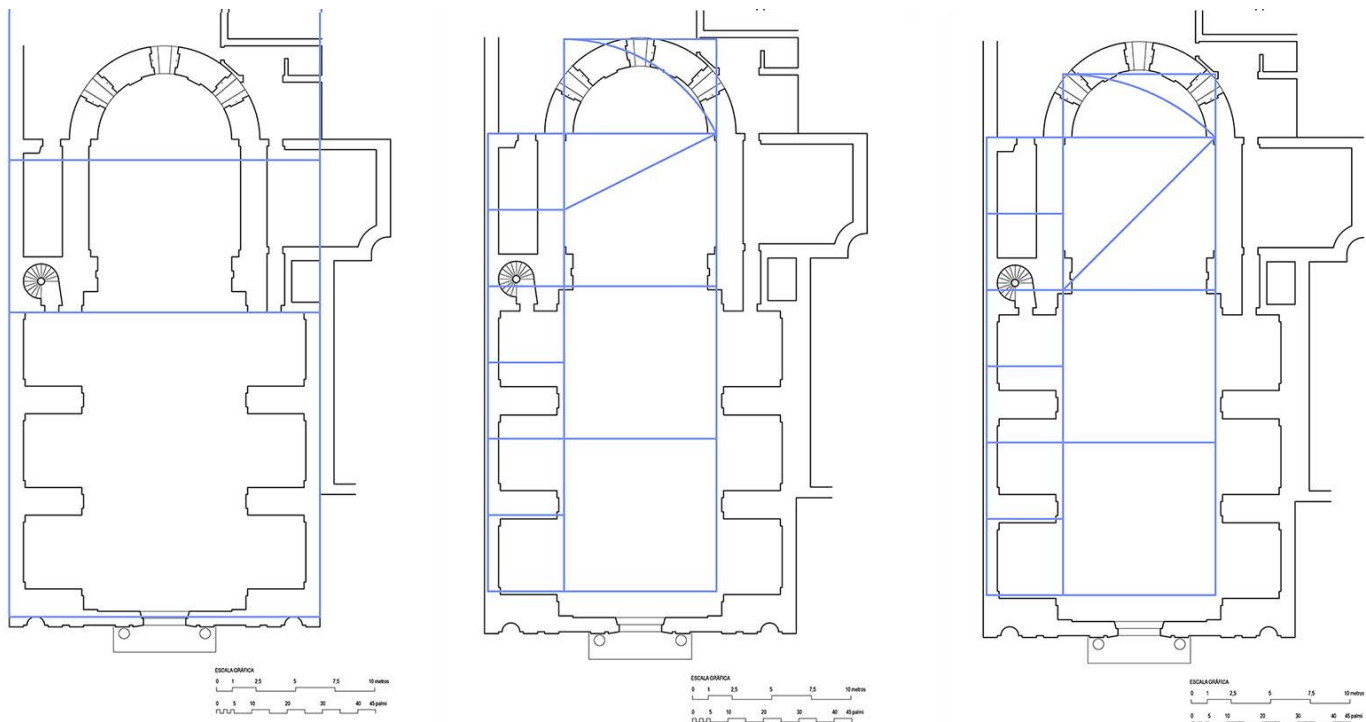


FIGURA 10. ESTUDIO DE LA CONFIGURACIÓN DE LA PLANTA U 171 A RECTO PARA LA IGLESIA DE NOSTRA DONA DE MONTERRAT DE ROMA DE ANTONIO DA SANGALLO EL JOVEN. NUEVO TRAZADO DEL DIBUJO CONSERVADO EN EL GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE DELLE GALLERIE DEGLI UFFIZI DE FLORENCIA. Autoría de I. Ruiz Garnelo con ayuda de R. Marín Sánchez a partir de las indicaciones de la autora, 2022

y diágón (FIGURA 10)²¹. Estas interrelaciones se mantendrían en la planta actual, salvo por la acentuación de la forma cruciforme del coro que han ocasionado posteriores remodelaciones del templo (FIGURA 11)²².

Esta cabecera no queda desvinculada de las interrelaciones numéricas del resto de la planta, puesto que la longitud del presbitero es 43-44 *palmi*, el cuerpo de la iglesia se inscribe en un cuadrado de 88 *palmi* de lado (el doble) y las capillas laterales miden casi 22 *palmi* de anchura (la mitad). Además, la anchura de dicho *arcone* guarda respecto a la profundidad del coro (sumando dicho *arcone*) la proporción de un rectángulo áureo (FIGURA 12, amarillo). Se forman dos rectángulos diágón más, en la relación entre la anchura del coro y su profundidad (FIGURA 12, rojo), y su longitud (FIGURA 12, azul). También los perímetros interior y exterior

21. El mejor exponente coetáneo de la primera sería la nueva basílica de San Pedro del Vaticano, la cual guarda esta relación entre la nave principal y las laterales. El rectángulo diágón se obtiene de abatir la diagonal del cuadrado base, de manera que el lado largo se extienda hasta el número irracional $\sqrt{2}$ por cada unidad de la longitud del lado menor del rectángulo resultante. El rectángulo áureo se obtiene de trazar la diagonal desde el punto medio del cuadrado base, de modo que el lado mayor del rectángulo obtenido al abatir dicha diagonal mida el número irracional ϕ por cada unidad de la longitud del lado menor de dicho rectángulo.

22. Como podemos ver en la planta actual, en el siglo XIX se derribaron los lados de la tribuna y se realizaron en su lugar dos pequeños coros precedidos por columnatas corintias, probablemente porque así se introducía un eje transversal y se incrementaba la diaphanidad de este espacio, tanto a nivel real como ficticio gracias al juego de luces y sombras. Lerza, Gianluigi: *Santa Maria di Monserrato...*, p. 38.

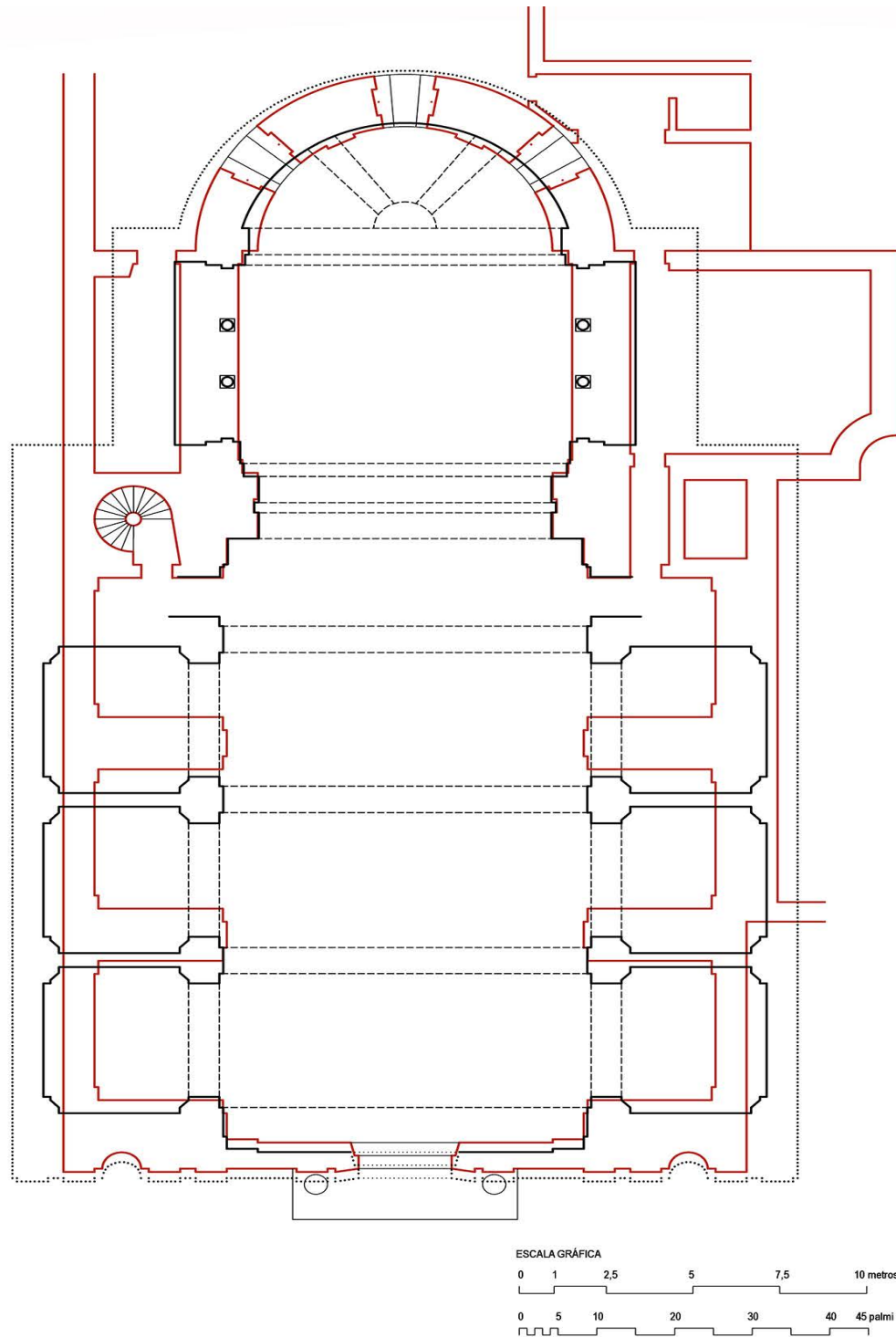


FIGURA 11. SUPERPOSICIÓN DE LA PLANTA ACTUAL DE LA IGLESIA (NEGRO) Y DEL PROYECTO U 171 A RECTO PARA LA IGLESIA DE NOSTRA DONA DE MONTSERRAT DE ROMA DE ANTONIO DA SANGALLO EL JOVEN, NOVIEMBRE. NUEVO TRAZADO DEL DIBUJO CONSERVADO EN EL GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE DELLE GALLERIE DEGLI UFFIZI DE FLORENCIA. Autoría de I. Ruiz Garnele con ayuda de R. Marín Sánchez a partir de las indicaciones de la autora, 2022

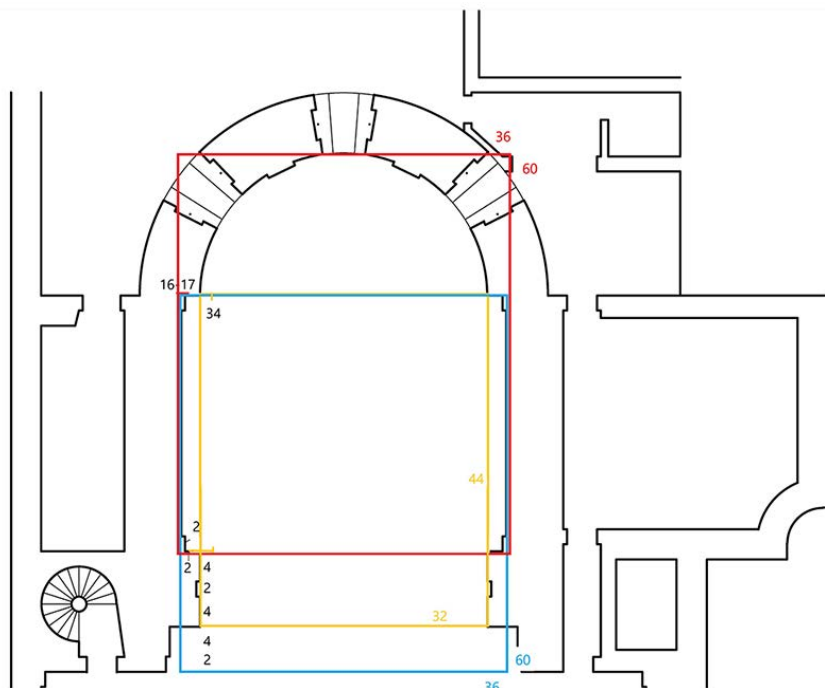


FIGURA 12. ESTUDIO DE LAS PROPORCIONES DE LA CABECERA DEL PROYECTO U 171 A RECTO PARA LA IGLESIA DE NOSTRA DONA DE MONTSERRAT DE ROMA DE ANTONIO DA SANGALLO EL JOVEN. NUEVO TRAZADO DEL DIBUJO CONSERVADO EN EL GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE DELLE GALLERIE DEGLI UFFIZI DE FLORENCIA. Autoría de I. Ruiz Garnelo, 2023

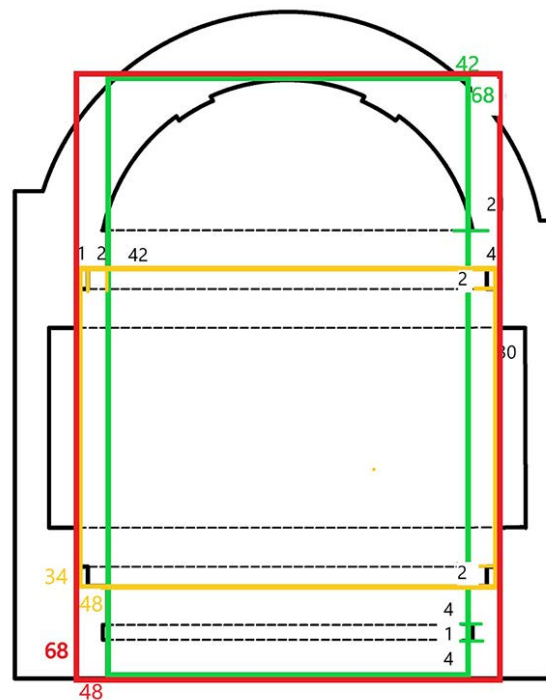


FIGURA 13. ESTUDIO DE LAS PROPORCIONES EN LA CABECERA U 1789 A RECTO PARA LA IGLESIA DE NOSTRA DONA DE MONTSERRAT DE ROMA DE ANTONIO DA SANGALLO EL JOVEN. NUEVO TRAZADO DEL DIBUJO CONSERVADO EN EL GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE DELLE GALLERIE DEGLI UFFIZI DE FLORENCIA. Autoría de I. Ruiz Garnelo, 2023

del ábside quedan delimitados por las extensiones de los rectángulo diágón y áureo, respectivamente, a partir de cuadrados de base 43-44 *palmi*²³. Ya estaban presentes, aunque varíen las cifras, en el proyecto U 1789 A: la luz del *arcone* mantiene respecto a la profundidad total de la cabecera la proporción de un rectángulo diágón (FIGURA 13, verde). Aunque se convierte en un rectángulo áureo, si se relaciona la longitud total de la cabecera con la anchura del coro —dejando fuera el espacio añadido que se recaba a ambos lados— (FIGURA 13, rojo). El coro mismo conforma otro rectángulo áureo (FIGURA 13, amarillo).

23. Específicamente, en el proyecto definitivo U 171 A *recto* el arco total o *arcone* tiene unas dimensiones de 35 *palmi romani* de luz por 10 de grosor; el coro, de 34 de ancho por 43-44 largo; y el ábside, una profundidad de 17. Las interrelaciones numéricas relativas a la proporción 1:2 y a los rectángulos áureo y diágón relativas a la planta fueron indicadas en Ruiz Garnelo, Isabel: *El proyecto definitivo...*, p. 49.

LAVORS DE SCARPELLO ENCARGADAS AL MESTRE BINDO

El autor de los trabajos de labra del orden arquitectónico desde agosto de 1518 hasta enero de 1520 fue un tal Bernardino o Bindo, *mestre scarpellino*. Tan sólo se detalla, en una ocasión, la procedencia florentina de dicho Bernardino: «pagua Pere Maler per part de mossén Anton Vidal a mestre Bindo fiorentino scharpellino per part del llavor de scarpello fa per la fabrica: 10 ducats [corrents]»²⁴. De hecho, pudo estar relacionado con un tal Cristoforo, también florentino, *cimatore* de profesión y residente en una de las propiedades de la cofradía, puesto que se le pagó a través de él: «4 ducats d'or larcs doní a Cristòfol cimatore per mestre Bindo: 7 ducats [corrents]»²⁵.

¿Puede identificarse con alguno de los artistas conocidos hasta la fecha? El término alude a la herramienta con la cual tallaba el travertino, pero no excluye que pueda ser identificado con artistas y artesanos que hayan sido citados en otros contextos como *marmoraro* o *scultore*, incluso como *architetto*, *capomastro* e *ingegnere*, a causa de la indefinición y movilidad profesional propia del periodo. Aunque según los Estatutos de la *Università degli scarpellini*, para poder ejercer en la Urbe dicho Bindo debería haber abonado la tasa de 10 libras y haber contado con un contacto que le recomendase²⁶, muchos *scarpellini* fueron itinerantes o formaron parte de la organización «empresarial» propia de muchas iniciativas artísticas de la época²⁷. Podría haber sido este el caso, quedando Bindo subordinado a Antonio da Sangallo el Joven. Las fuentes revelan su estrecho contacto, pues le supervisó y pagó personalmente²⁸.

Además, lo habitual de este origen y de este nombre de pila complica establecer identificaciones concluyentes. Por un lado, de los 23 *scarpellini* que ejercían en Roma en 1508 y en 1534, 11 eran toscanos²⁹. Por otro, ya sólo en esta *fàbrica* de Nostra Dona de Montserrat de Roma contabilizamos otros tres artesanos homónimos, aunque ninguno puede identificarse con el maestro *scarpellino* aquí estudiado³⁰. Las transformaciones en los restos materiales, tal y como se indicará al final de este trabajo,

24. AOP, vol. 664, ff. 345-345v, 27 de agosto de 1518. A causa de su origen, no ayuda en su identificación el estudio sobre las principales familias romanas de Bessone Aurelj, Antonietta Maria: *I marmorari Romani*. Roma, Dante Alighieri, 2017.

25. AOP, vol. 1221, ff. 45-45v, 18 de noviembre de 1519.

26. Kolega, Alexandra: «L'Archivio dell'Università dei marmorari di Roma (1406-1957)», *Rassegna degli archivi di stato*, 52-3 (1992), pp. 511-512.

27. Muchos *scarpellini* no dispusieron de su propia *bottega*, según Ait, Ivana; Vaquero Piñeiro, Manuel: «Costruire a Roma fra XV e XVII secolo», *L'edilizia prima della rivoluzione industriale secc. XIII-XVIII. Actas de la Settimana di Studi dell'Istituto Internazionale di storia economica F. Datini, 2004*, Cavaciocchi, Simonetta (ed.), Prato, Le Monnier, 2005, pp. 245-246.

28. AOP, *ibidem*, f. 68, 16 de marzo de 1520.

29. Esta información se basa en las *additiones* o modificaciones a los de 1406, por lo que no se trata del registro completo del rol y el lugar de origen junto al nombre y apellidos de los matriculados, ni cubre el arco cronológico de que es objeto este trabajo. Ha motivado que el nombre de este maestro no haya sido recogido por las investigaciones más recientes, como Leonardo, Mauro: «Gli statuti dell'Università dei marmorari a Roma: scultori e scarpellini (1406-1756)», *Studi romani*, 45-3 (1997), pp. 269-300, o Del Bufalo, Dario: *Università dei Marmorari di Roma*. Roma, L'Erma di Bretschneider, 2007. Asimismo, evidencia cómo fue la procedencia más numerosa y seguía siéndolo en 1577.

30. Se trata del encargado de confeccionar el tejido con que cubrir a los cofrades durante las ceremonias fúnebres y de *enramar* la iglesia con motivo de las fiestas, un albañil y otro trabajador de origen lombardo ocupado en el abastecimiento de la cal. Sus nombres aparecen diseminados en el fondo ya citado: AOP, vols. 664 y 1221.

tampoco facilitan establecer conexiones con otras piezas conservadas. Sin embargo, poner en relieve algunas coincidencias puede ser de ayuda para futuras investigaciones.

Por un lado, Bernardino di Pier Basso (h. 1475-1551), conocido hasta la fecha por ser colaborador de Michelangelo Buonarroti, procedía de Settignano (cerca de Florencia) y pudo residir en Roma ya en 1517³¹. Por otro, Bernardino di Giovanni, aunque procedente de Viterbo³², trabajó en la Villa Farnesina de Roma entre 1516 y 1518 y en las tumbas de Agustino y Sigismondo Chigi en Santa Maria del Popolo en 1522, mientras permanecía vinculado al desarrollo del santuario de *Santa Maria della Sughera en Tolfa* (1504-1523). Mannino ha rescatado su papel en aquella obra como *architetto* menor junto a Baldassare Peruzzi y como *scalpellino-sculitore* o ejecutor de los detalles arquitectónicos de la tribuna, además de rastrear su presencia en *cantieri* donde pudo colaborar de nuevo con Cordini, como es el caso del Palazzo Farnese en Ronciglione³³.

Menos probable es que se trate de Bernardino della Volpaia, activo en Roma desde los años 1490 y cercano al círculo de los Sangallo, ocupado en la basílica de San Pedro entre 1519 y 1521³⁴; o del «maestro Bernardino», realizador entre marzo de 1497 y noviembre de 1503 de las columnas de granito del Palazzo della Cancelleria de Florencia, tras lo cual se desconoce si pudo desplazarse a Roma³⁵.

Independientemente de su identificación con uno u otro artista, la importancia de estas «lavors de scarpello» para Antonio da Sangallo el Joven resulta innegable también por haberlas tenido presentes *a grosso modo* ya desde la fase proyectual del edificio. Recordemos que la primera piedra de la iglesia fue depositada en junio, las primeras adquisiciones de material para el *scalpellino* datan de agosto y el proyecto definitivo no fue anterior a noviembre de 1518. Además, el travertino combinaba

31. Citado como *scalpellino* desde 1507, en agosto de 1514 trabajaba en la casa florentina de Buonarroti, Michelangelo lo llamó a Roma para que realizase la cornisa de la tumba de Julio II, y regresó a Florencia. En una carta de 1515, Bernardino solicitaba trasladarse a Roma a la residencia de este artista: Wallace, William E.: «Michelangelo at Work. Bernardino Basso: Friend, Scoundrel and Capomaestro», *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 3 (1989), pp. 238-242 y 274. Puede consultarse la carta en Barocchi, Paola; Ristori, Renzo (eds.): *Il carteggio di Michelangelo*. Florencia, Sansoni, 1965. Sobre la relación entre estos dos artistas escribieron también Land, Norman E.: «Michelangelo and the stonecutters», en «Notes in the History of Art», 33-1 (2013), pp. 16-20, y Wallace, William E.: «Michelangelo's assistants in the Sistine Chapel», en Wallace, William E.: *Michaelangelo: selected readings*. Londres, Routledge, 2013, pp. 229-262.

32. Tras afirmarse su origen viterbense, el Libro della Fabbrica apuntaba que era «figliastro» del maestro florentino «Domenico di Giacomo da Firenzuola»: Vecchiocattivi, L.: «Opera d'arte di Bernardino di Giovanni da Viterbo (notizie fine sec. XV-inizio sec. XVI), Domenico di Giacomo da Firenzuola (notizie prima metà sec. XVI), a Viterbo», *Beni Culturali*, 2005. ¿Cabría una interpretación de su origen como florentino por parte del redactor del *Llibre de la fàbrica* de Nostra Dona de Montserrat de Roma en base a informaciones como ésta? ¿Podría «da Viterbo» hacer referencia no a su lugar de nacimiento, sino a aquél de donde procedía a causa de la realización de obras anteriores?

33. Mannino, Natalina: «Architetture e architetti di Casa Chigi nel primo Rinascimento altolaziale». *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 60-62 (2013-2014), pp. 61-72.

34. Buddensieg, Tilmann: «Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo: der Autor des Codex Coner und seine Stellung im Sangallo-Kreis», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 15 (1975), pp. 90-99; Bentivoglio, Enzo: «Nel cantiere del Palazzo del Cardinale Raffaele Riario (La Cancelleria): Organizzazione, materiali, maestranze, personaggi», *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 27 (1982), p. 30; Valtieri, Simonetta: «La fabbrica del palazzo del cardinale Raffaele Riario (La Cancelleria)», *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 27 (1982), p. 18; Pagliara, Pier Nicola: «Della Volpaia, Bernardo», *Dizionario Biografico degli Italiani*, 37 (1989); Zampa, Paola: «Il Codice Strozzi: alcune considerazioni», *Opvs incertvm*, 3 (2008), pp. 64-75; De Garrido Talavera, Luis: *Analysis and reconstruction in stages of the design and construction process of the old and new basilica of S. Peter in Vatican, and its surroundings*, (Tesis doctoral inédita), Universidad de Valencia, 2021, pp. 745-746.

35. Waters, Michael J.: «Reviving Antiquity with Granite: Spolia and the Development of Roman Renaissance Architecture», *Architectural History*, 59 (2016), pp. 149-179.

cromáticamente con el ladrillo, por lo que a las características técnicas, se sumaban las estéticas³⁶.

Puede indagarse el número, la localización concreta y las características de estos trabajos. En primer lugar, debe especificarse que Bindo realizó las basas, los fustes y los capiteles de las pilastras³⁷. No se han conservado alzados relativos al periodo que estudiamos (1518-1522), pero a partir de dicha sección longitudinal y transversal de Camporese puede calcularse indirectamente la altura del orden arquitectónico³⁸. La basa solía ser de 2 *palmi*, aunque en este caso Cordini la realizó de uno entero o 4 *palmi romani* gracias a incorporar un paralelepípedo inferior. Sigue un fuste de 44 *palmi*, un capitel de 6 *palmi* y un entablamento de 12 *palmi*, por lo que las medidas están directamente relacionadas con la búsqueda de la belleza fundamentada en las interrelaciones numéricas a la cual hemos hecho referencia cuanto a la configuración de la planta. La altura del fuste es similar a la profundidad del coro (incluyendo el *arcone*) y viene a ser el doble de la anchura de las capillas laterales (22 *palmi*) y la mitad de la anchura de la fachada (88 *palmi*). De este modo, la altura total del primer piso resulta 66 *palmi*³⁹, los cuales coinciden con la distancia entre el inicio del *arcone* y el final de ábside, con aproximadamente el doble de la longitud del coro, de la luz del *arcone* y de la anchura del inicio del ábside, y con el lado largo de un rectángulo diagón elaborado a partir de dichos 44 *palmi*.

Un documento algo posterior a febrero de 1519, procedente del *Llibre de la fàbrica*, describe el estado, coste, anchura y profundidad de estas pilastras y medias pilastras [TABLA I]:

Ihs MDXVIII^o. És ly degut per lavors de scarpello fatte nella fàbrica della de Santa Maria de Monserrat, cioè ly pilastry qually sono de ale bassy in su, et in prima ly pilastry dello archone qualy sonno largui quatro palmy de huna facia et 4 palmy per altruy, quelly que sonno (tachado: largui 4 palmi) murati sonno palmy 37, quelly que sonno in terra que no sonno murati sonno palmy 14 ½, in tutto palmi 51 ½ per 12 ducats la canna a julii dieci per ducat montano de carliny: 82 ducats 30. L'altruy pilastry qually sonno per huna facia palmi 4 et per l'altra facia palmi 2, quelly que sonno murati sonno palmy 75, quelly que non sonno murati sonno palmy 21, in tutto palmi 96 per ducats 7 simily la

36. En aquellos años se generalizó el uso de travertino en el almohadillado, los órdenes arquitectónicos y los marcos de puertas y ventanas. El mármol y el peperino para tales fines tendió a disminuir, por la excesiva demanda del primero en comparación con la disponibilidad y la accesibilidad de la oferta, y por la menor resistencia a la intemperie del segundo, si bien siguió siendo utilizado por Peruzzi, Raffaello y Giulio Romano. Trogu Rohrich, Luisa: *Le tecniche di costruzione nei trattati di architettura*. Monfalcone, Edicom, 1999, p. 29; Pagliara, Pier Nicola: *Materiali, tecniche e strutture...*, pp. 528-530.

37. AOP, vol. 664, ff. 345-345v, 1518. *Idem*, vol. 1221, ff. 11-14, 19, 21, 23, 25-26, 27v, 29, 43, 45-45v, 47, 49-49v, 67-68, 70 y s. n., desde agosto de 1518 hasta abril de 1520.

38. Se expone actualmente en la sacristía de la iglesia nacional, está disponible en las redes sociales de la misma institución y fue publicada en Lerza, Gianluigi: *Santa Maria di Monserrato...* y Rivera de las Heras, José Ángel: *La Iglesia Nacional Española de Santiago y Montserrat de Roma*. Madrid, Instituto Español de Historia Eclesiástica, 2018, p. 15. Las mediciones a pequeña escala del edificio actual realizadas en ocasión del presente trabajo han confirmado cómo las dimensiones indicadas tanto en las plantas de Cordini como en la citada sección de Camporese son correctas: por ejemplo, la anchura de las pilastras es de 90 cm, que se corresponde con los 4 *palmi* indicados por la documentación de archivo. Si diez *palmi romani* eran equivalentes a una *canna archittonica*, y ésta a 2'234 metros, un palmo romano equivale a 0'2234 metros: $0'2234 \times 4 = 0'8934$ m.

39. Esta medida se obtiene de sumar todos los elementos: 4 *palmi* de la basa, 44 del fuste, 6 del capitel y 12 del entablamento.

canna montano: 9 ducats 45. L'altri pilastry qualy sonno nela capella quelly sono palmi 4 in facia, et alti quelly que sonno murati sonno palmi 25 quelly que sonno in terra que non sonno muraty palmi 23, in tutto palmi 58 per ducats 5 symily a julii dieci per ducat sonno de carliny: 38 ducats 50. Ly altry metzi pilastry qually sonno in facia palmy 2 quelly que sonno muraty sonno palmi 75 quelly que non sono murati qually sonno in terra et in sula mura sonno palmi 4[1], in tutto sonno palmi 116, per ducats 2 la canna sonno: 30 ducats 70 [baiocchi]⁴⁰.

	A	B	C	D
1. Tipología: anchura x profundidad (en <i>palmi</i>)	2 x 1	4 x 1	4 x 2	4 x 4
2. Coste (en <i>ducats la canna</i>)	2	5	7	12
3. Cantidad de pilastras de esta tipología presentes en la cabecera	4	4	4	2
4. Longitud total de cada tipología de fuste: 44 <i>palmi</i> por nº de pilastras (en <i>palmi</i>)	176	176	176	88
5. Precio que deberían costar los fustes: 44 <i>palmi</i> por nº de pilastras de cada tipología (en <i>ducats</i>)	35'2	88	123'2	105'6
6. Altura hecha de cada tipología de pilastra en este momento (en <i>palmi</i>)	116	58	96	51 ½
7. Parte de la pilastra ya colocada en el muro (en <i>palmi</i>)	75	25	75	37
8. Parte de la pilastra realizada pero todavía en el suelo (en <i>palmi</i>)	41	23	21	14 ½
9. Parte de trabajo que falta en base a la altura indicada de pilastra (en <i>palmi</i>)	60	118	80	38 ½
10. Precio de lo que se le debería abonar por la parte del trabajo realizada en este documento (en <i>ducats</i>)	23'2	29	67'2	61'8
11. Precio de lo que se le debería abonar por la parte de los fustes que faltaría, según la altura indicada en este documento (en <i>ducats</i>)	12	59	56	46'2
12. Precio que dice que se le debe de cada tipología (en <i>ducats y baiocchi</i>)	30 d 70 b	38 d 50 b	9 d 45 b	82 d 30 b
13. Precio total de los fustes (en <i>ducats</i>)	352			
14. Cantidad total que se le debería abonar por la parte del trabajo realizada en este documento (en <i>ducats</i>)	Unos 182			
15. Cantidad total que se le debería abonar por la parte de los fustes que faltaría, según la altura indicada en este documento (en <i>ducats</i>)	Algo más de 173			
16. Cantidad total que dice que se le debe (en <i>ducats</i>)	Unos 162			

TABLA 1. CARACTERÍSTICAS DEL ORDEN ARQUITECTÓNICO ENCARGADO AL MESTRE BINDO, 1518-1520: A, SEMIPILASTRAS; B, PILASTRAS DE MENOR RELIEVE; C, PILASTRAS INTERMEDIAS; D, PILASTRAS DEL ARNONE. Autoría de I. Ruiz Garnelo, 2022

Si esta información se contrapone con las fuentes visuales, las dos pilastras más contundentes (4 *palmi* de anchura por otros 4 de grosor) se disponen en el *archone* o arco toral de transición entre la cabecera y la nave principal tanto en la propuesta definitiva U 171 A *recto* como en la planta actual. Enmarcando el espacio de la tribuna hallamos cuatro pilastras de dimensiones intermedias (4 por 2 *palmi*) y cuatro medias pilastras (2 x 1 *palmi*) adosadas a ellas. Por último, dos de las pilastras con menor relieve (4 x 1 *palmi*) se disponen en el extremo inferior de dicho *archone* y

40. AOP, vol. 1221, f. 67, posterior a 1519. En el documento original se omite la profundidad de A y B, pero el trazado de la planta y los restos materiales confirman que sería de 1 palmo romano. La altura de A se indica como 75 + 4 *palmi*, pero debería ser 41, por lo que las cifra indicadas en la tabla 1 responden al cómputo total. La datación obedece a que necesariamente es posterior al documento citado en el mismo volumen, f. 27v, 12 de febrero de 1519, el cual se transcribe en este trabajo más adelante.

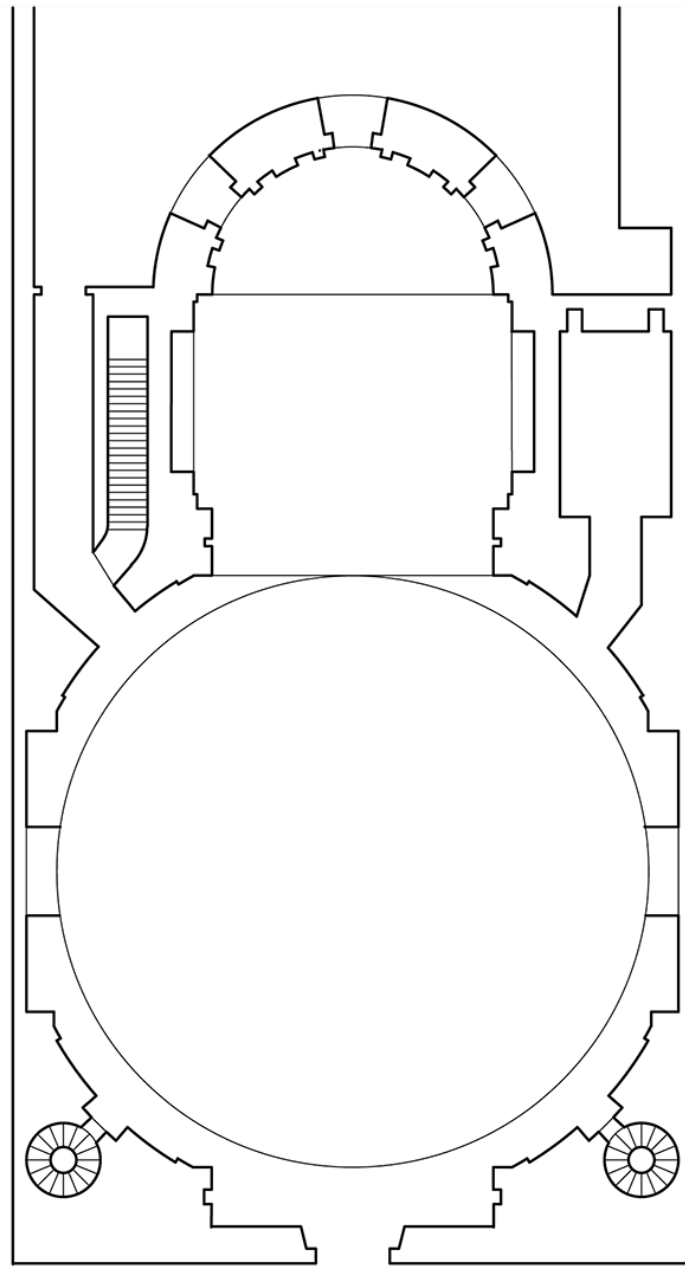


FIGURA 14. LOCALIZACIÓN DE LAS PILASTRAS Y SEMIPILASTRAS REALIZADAS POR EL MESTRE BINDO, 1518-1520. A (AMARILLO), SEMIPILASTRAS; B (ROJO), PILASTRAS DE MENOR RELIEVE; C (VERDE), PILASTRAS INTERMEDIAS; D (AZUL), PILASTRAS DEL ARNONE. NUEVO TRAZADO DEL PROYECTO DEFINITIVO DE PLANTA PARA LA IGLESIA DE NOSTRA DONA DE MONTSERRAT DE ROMA U 171 A *RECTO*, SUPERPUESTO A UNA TRAMA DE 2 *PALMI* DE LADO (IZQUIERDA); Y NUEVO TRAZADO DE LA PLANTA ACTUAL DE DICHA IGLESIA NACIONAL (DERECHA). Autoría de I. Ruiz Garnelo, 2022

otras dos ornamentan el ábside, espacio que en las fuentes de la época se denomina también *cappella* (FIGURA 14)⁴¹.

Se han contabilizado 14 elementos⁴², pero el número y disposición del orden arquitectónico fue de la mano de la configuración de la cabecera. Los dibujos U 526 A *verso* y U 719 A *recto* resultan demasiado esbozados para ser tomados en consideración, pese a que en la mitad derecha del último se aprecian ya las pilastras del *arcone* y la del inicio del ábside. En la propuesta de planta centralizada U 168 A *recto* se delinean claramente cada una de las pilastras, y además otros pequeños salientes flanqueando cada una de las ventanas que probablemente sean columnillas. La propuesta U 720 A *recto* tiene un perfil interno liso, al que añade a modo de *pentimenti* un perfil alternativo que coincide con la ordenación actual las pilastras y semipilastras del *arcone*, y al inicio del ábside dispone otras dos pilastras que se adivinan simétricas. Este mismo perfil lo encontramos en el proyecto U 1789 A *recto*, el cual resulta especialmente significativo porque detalla todas las medidas y éstas coinciden con las que describe el testimonio documental ya transcrito, pese a que se trate por los motivos ya expuestos de un proyecto previo. Sólo con posterioridad al inicio de las obras, al decantarse definitivamente por la planta longitudinal, se pasó de doce a catorce pilastras, como testimonian la mitad izquierda del proyecto U 720 A *recto* y el U 171 A *recto*.

Otras dos pruebas documentales se hacen eco de ello. Por un lado, en el fragmento anterior se descubren desajustes en las dimensiones de las pilastras de menor relieve (TABLA I y FIGURA 14, B) respecto a la proporción en que se han desarrollado las otras tipologías. Modificar el espacio entre la nave principal y el *arcone* supuso emprender la realización de dos pilastras más, y por consiguiente su realización no estaba tan adelantada al ser tardías. De hecho, su altura resultaría similar a la del resto si fuesen dos, en vez de cuatro⁴³.

Por otro lado, se ha conservado un pago de febrero de 1519, donde se aludía a las basas y a los «peus de pilastra» o parte inferior de los fustes. Hasta esa fecha sólo habían sido terminadas y colocadas doce unidades de este elemento:

A mestre Bindo per pagament de la trevertina, que ab ell so stat de acord per medi de mestre Anton Sangallo, que és fins la forma de vuy en lo dia, és a saber de la primera vasa, e de la segona aprés, e dels 12 peus de pilastres que fins lo present jorn son mesos en dita fàbricha, estimant la primera vasa 2 ducats d'or largs la cana e la següent 35 karlins, e lo compliment per los dits 12 pilastres, a crèdit del dit Bindo en cartes. A fet fins vuy [...] 152 ducats⁴⁴.

41. Se ha superpuesto una cuadrícula de 2 *palmi* de lado al nuevo trazado del proyecto definitivo U 171 A *recto* [izquierda], con la intención de clarificar visualmente las dimensiones de cada uno de los elementos.

42. Hasta la fecha, la consulta parcial de las fuentes documentales había hecho creer que el *mestre* Bindo había realizado tres tipologías de pilastra, alcanzando un número de 12 y cobrando sólo 152 *ducats*.

43. La altura que se detalla en dicho documento no es la total (dilucidada a partir de las fuentes visuales) sino la parcial o relativa a lo que ha sido realizado en un arco cronológico concreto; realizadas a ritmos diferentes, una parte de ésta ha sido ya *murata*, otra permanece *in terra*. De no ser así, no serían coherentes las alturas ni las proporciones, cada una de ellas diferente a pesar de ser de un mismo orden arquitectónico y de que el entablamento debía ser corrido.

44. AOP, vol. 1221, f. 27v, 12 de febrero de 1519.

En lo que respecta al precio, tras recopilar la totalidad de las cantidades a él abonadas que aparecen diseminadas en la documentación entre agosto de 1518 y abril de 1520, el *mestre* Bindo cobró unos 522 *ducats corrents* (TABLA 2). Cobró con una cadencia más o menos fija, a excepción del gran pago del 12 de febrero de 1519 y a los meses de verano, durante los cuales se detenían los trabajos a causa de las altas temperaturas. De modo que pueden distinguirse tres fases: en la inicial, los pagos fueron «en compte de la travertina» y «per la pedra ha de hobrar»⁴⁵, es decir, se destinaron a la adquisición del material con el cual empezar a trabajar. En febrero de 1519 cobró «per compliment» de las basas y los «peus de pilastra», cuyos trabajos «consigna» entonces. Hasta ese momento se le habían abonaron unos 186 *ducats*, a los cuales se suman, de una vez, 152 *ducats*, lo cual suponía casi un tercio del total. En todo caso supone un punto de inflexión, de hecho el pago inmediatamente posterior a éste fue «en comte de la travertina que novament affer» y «a son compte nou»⁴⁶. Además del ritmo de trabajo del *mestre* Bindo, debe tenerse en cuenta la disponibilidad de dinero en metálico por parte de la cofradía, mucho más alta en febrero: coincidía con la solemne celebración de la fiesta de la Candelaria, durante la cual se invitaba a ser generosos en las donaciones y limosnas, se cobraba la anualidad y la tasa de ingreso de los nuevos cofrades.

	A	B	C	D
1. Tipología: anchura x profundidad (en <i>palmi</i>)	2 x 1	4 x 1	4 x 2	4 x 4
2. Coste (en <i>ducats la canna</i>)	2	5	7	12
3. Cantidad de pilastras de esta tipología presentes en la cabecera	4	4	4	2
4. Longitud total de cada tipología de fuste: 44 <i>palmi</i> por nº de pilastras (en <i>palmi</i>)	176	176	176	88
5. Precio que deberían costar los fustes: 44 <i>palmi</i> por nº de pilastras de cada tipología (en <i>ducats</i>)	35'2	88	123'2	105'6
6. Altura hecha de cada tipología de pilastra en este momento (en <i>palmi</i>)	116	58	96	51 ½
7. Parte de la pilastra ya colocada en el muro (en <i>palmi</i>)	75	25	75	37
8. Parte de la pilastra realizada pero todavía en el suelo (en <i>palmi</i>)	41	23	21	14 ½
9. Parte de trabajo que falta en base a la altura indicada de pilastra (en <i>palmi</i>)	60	118	80	38 ½
10. Precio de lo que se le debería abonar por la parte del trabajo realizada en este documento (en <i>ducats</i>)	23'2	29	67'2	61'8
11. Precio de lo que se le debería abonar por la parte de los fustes que faltaría, según la altura indicada en este documento (en <i>ducats</i>)	12	59	56	46'2
12. Precio que dice que se le debe de cada tipología (en <i>ducats y baiocchi</i>)	30 d 70 b	38 d 50 b	9 d 45 b	82 d 30 b
13. Precio total de los fustes (en <i>ducats</i>)	352			
14. Cantidad total que se le debería abonar por la parte del trabajo realizada en este documento (en <i>ducats</i>)	Unos 182			
15. Cantidad total que se le debería abonar por la parte de los fustes que faltaría, según la altura indicada en este documento (en <i>ducats</i>)	Algo más de 173			
16. Cantidad total que dice que se le debe (en <i>ducats</i>)	Unos 162			

TABLA 2. CANTIDADES ABONADAS AL MESTRE BINDO POR SUS TRABAJOS EN TRAVERTINO, AGOSTO 1518-ABRIL 1520. Autoría de I. Ruiz Garnelo, 2022

45. *Idem*, ff. 11-11v y 29, agosto y octubre de 1518, y 14 de septiembre de 1519, respectivamente. Sólo en una ocasión, a 23 de diciembre 1518, se especifica el coste del material, por lo que intuimos que su adquisición estuvo generalmente implícita: *Idem*, f. 43.

46. *Idem*, f. 29, 14 de febrero de 1519.

En la última fase se le pagaron unos 162 *ducats*⁴⁷. Se corresponde con la finalización de los fustes y el inicio de los capiteles. Calculamos que éstos se trasladaron a la iglesia entre octubre y diciembre de 1519 y marzo de 1520, puesto que en esos momentos se documentó la presencia de máquinas elevadoras y una mayor cantidad de mano de obra⁴⁸. En lo que respecta a los pagos al *mestre* Bindo de abril de 1520, pudieron deberse a una entrega tardía, o a un reajuste por habersele abonado menos de lo que se le debía.

Esta reflexión termina con un análisis del orden escogido, el compuesto. Aunque habrá que esperar al cuarto (1537) de los *Sette libri dell'architettura* de Sebastiano Serlio para que se independice de los anteriores, estaba difundido a nivel práctico a causa de su carácter unitario. Antonio Cordini pudo conocerlo a través de su contexto, los arquitectos con quienes se formó, Leon Battista Alberti y otros tratadistas. Lo confirman sus bocetos y estudios de columnas para el Palazzo Farnese⁴⁹. Sin embargo, las proporciones en este caso de la iglesia de Nostra Dona de Montserrat son significativamente más esbeltas. Durante una fase de experimentación práctica previa a la teorización de Serlio, puede que quisiera distinguirlo así del resto de órdenes. Puede que su finalidad fuera que este orden participara también de las interrelaciones numéricas indicadas cuanto a la planta. O simplemente no hemos de pensar en un empleo canónico, puesto que las proporciones «nella prassi edilizia [...] spesso sono variate per tante ragioni sia pratiche sia teoriche»⁵⁰.

¿Cabría la posibilidad de que las transformaciones posteriores hayan alterado estas cifras? En 1588 se demolió la antigua cornisa de travertino para realizar un nuevo coro donde colocar el órgano. Hasta 1673-1675, la cubierta impostaba a la altura del nacimiento del arquivolta, pero Contini elevó el muro perimetral para que la nueva bóveda de cañón con lunetos resultara más alta. En ese momento se desmontaron y volvieron a colocar las pilastras, pero no se dice que se modificaran. Entre agosto de 1820 y julio de 1822, la remodelación de Giuseppe y Pietro Camporese il Giovane se limitó a reparar los daños en estos elementos: estucado de las grietas y agujeros, raspado que posibilitase una nueva capa de pintura y dorado⁵¹. Es decir, podemos confiar en las dimensiones de las basas y de los fustes bajo la piel neoclásica. No tanto en lo que respecta a los capiteles, pues cuando fueron restaurados, se igualaron a los del resto de la iglesia, posteriores⁵².

47. Podría sorprender esta cifra, pues no se corresponde con lo que se le debía en base a la información disponible sobre lo que había realizado hasta ese momento y había sido llevado a pie de obra (unos 182 *ducats*), ni con lo que se le había abonado hasta la fecha (unos 186 *ducats* hasta el 12 de febrero de 1519, además de otros 152 ese mismo día), ni con lo que quedaba por realizar de estos fustes de acuerdo con la altura que *mancante* (unos 172 *ducats*). Sólo hay una coincidencia: según el citado documento donde se describe el estado de los trabajos de *scalpello*, al *mestre* Bindo se le debían unos 162 *ducats* y esto fue precisamente lo que se le fue abonando desde ese momento hasta marzo de 1520, cuando fue sustituido por el *mestre* Melchiorre.

48. *Idem*, ff. 21, 43, 44, 45, 47, 49 y 50v.

49. En su *Studio teorico dello sviluppo delle forme dei capitelli* del dibujo U 826 A de 1542 explicaba la evolución de los capiteles, aunque sin separar el compuesto o *italico*: Günther, Hubertus: «Serlio e gli ordini architettonici», *Sebastiano Serlio. Atti del convegno, 1987*, Thoenes, Christof (ed.), Milán, Electa, 1989, pp. 155, 160-166 y figura 23.

50. Günther, Hubertus: *Ibidem*, p. 157.

51. Lerza, Gianluigi: *Santa Maria di Monserrato...*, pp. 45, 114 y 130-132.

52. Se hicieron «similmente all'altri della chiesa n. 4 intieri, n. 4 mezzii», esto es, a semejanza de los del resto de la iglesia, los cuales datan no de principios de siglo XVI sino de finales: *Idem*, p. 115. De hecho, con posterioridad se

CONTINUACIÓN DE LOS TRABAJOS POR EL *MESTRE* MELCHIORE

Tomó el relevo de los trabajos de *scarpello* de la iglesia de Nostra Dona de Montserrat de Roma un tal *mestre* Melchior, de quien nada se conocía⁵³. Estuvo vinculado a la misma desde marzo de 1520 hasta por lo menos enero de 1522 [TABLA 3]⁵⁴. La cantidad total abonada resulta significativamente inferior a la de su predecesor, el *mestre* Bindo, aunque con toda probabilidad se deba a las fuentes documentales. Tras un periodo de intenso trabajo y abundantes pagos entre marzo y junio de 1520, siendo el último de éstos «per acompliment de 100 ducats a son compte»⁵⁵.

Fecha del pago	Cantidad abonada (en ducats d'or larcs)	Cantidad abonada (en ducats de carlins o corrents)	Fecha del pago	Cantidad abonada (en ducats d'or larcs)	Cantidad abonada (en ducats de carlins o corrents)
¿?/03/1520			05/02/1521		10
28/03/1520	20	28	13/09/1521		4
04/04/1520	10	14	04/11/1521		4
17/04/1520	10	14	30/11/1521		4
12/05/1520	10	14	13/12/1521		4
23/05/1520	10	14	13/01/1522		10
01/06/1520	20	28	18/01/1522	5	7
16/06/1520	20	28	Febrero 1521 hasta enero 1522		43
Hasta 16/06/1520	100	140	Total 1520-1522		183

TABLA 3. CANTIDADES ABONADAS AL *MESTRE* MELCHIOR POR SUS TRABAJOS EN TRAVERTINO, MARZO 1520-ENERO 1522. Autoría de I. Ruiz Garnele, 2022

Desconocemos si dicho *scalpellino* pudo haber realizado el entablamento, pues sólo se especifica la factura de una serie de ventanas flanqueadas por columnas, nuevamente talladas en travertino. En junio de 1520 se cegaron. El pago de febrero de 1521 fue «en compte de la trevertina a fer per la companyia», lo cual marca

dice que el material de algunos era el estuco, y el del resto el travertino: «in due o tre capitelli dell'abside, di stucco -gli altri sembrano di travertino»; y se invita a restaurar las volutas y hojas rotas: «rifare due o tre volute rotte e alcune foglie del fogliame»: *Idem*, p. 138.

53. Su nombre aparece también transcrito como Margion, Merchion, Melchion o Melichion. Seguramente sean corrupciones del nombre de pila Melchior. No hay pruebas que permitan relacionarlo con Giovanni Mangone (finales siglo XV-1543), pese a ser éste colaborador habitual de Antonio da Sangallo el Joven y trabajar en Roma ya desde 1508. Es más, los mismos pagos se repiten en dos puntos de la documentación y en el otro se lee claramente Melchior. AOP, vol. 1221, ff. 53 y 56, 4 de noviembre de 1521.

54. La expresión «a emprés fer» desvela el inicio de sus trabajos: *Idem*, f. 70.

55. *Idem*, f. 70.

el inicio de una nueva fase. En noviembre de 1521 finalizó dichas columnas y se colocaron en el interior de la iglesia⁵⁶. Ante la ausencia de cualquier expresión conclusiva o recapitulativa⁵⁷, los trabajos y los respectivos pagos al *mestre* Melchior debieron prolongarse tras enero de 1522.

La implicación de Antonio da Sangallo el Joven parece menor que en el periodo anterior, pues no pagó personalmente a Melchior, sino que confió esta labor al *capomastro*⁵⁸. Asimismo, las características de las ventanas que describe el *Llibre de fàbrica*, podrían estar ya presentes en el proyecto U 168 A *recto*, pese a tratarse, como ya explicado, de una propuesta irrealizada y anterior al proyecto U 171 A *recto*: el ábside está perforado por tres vanos, correspondientes a las ventanas, y en el muro a cada lado de éstos se aprecian dos pequeños salientes que podrían aludir a dicha moldura e incluso a las columnillas. Su número y colocación coinciden también con dicho proyecto definitivo. Cordini pudo dibujarlas ya en la planta, a pesar de corresponder al piso superior, para una mejor comprensión por parte del cliente. Podrían haberse parecido a las que diseñó él mismo para el Palazzo Farnese (U 1001 A *recto*), o tener forma de edículo como ocurre con los nichos de la fachada en este mismo edificio y puede rastrearse en numerosas arquitecturas de aquel momento. En todo caso, sus medidas son coherentes con el juego de proporciones ya explicado⁵⁹.

Para finalizar, la cubierta actual del presbiterio no es la que se realizó durante esta primera fase (1518-1522). En el dibujo U 168 A *recto*, Cordini describió dos posibilidades para la cúpula del cuerpo principal del templo, mas no para la cabecera. Teniendo en cuenta lo que era habitual en aquel contexto, pudo querer una bóveda de cañón para el coro y una de cuarto de esfera para el ábside. Así fue en San Marcello de Roma, Santa Maria sopra Minerva de Roma, de San Marco de Florencia y de la abadía de Montecassino. En todo caso, en 1522 se colocó con una estructura temporal de madera, a modo de red compuesta por *biques* y *travixells*, superponiendo a ésta el tejado⁶⁰. En 1588 se realizaron modificaciones en la cornisa y entre 1673 y 1675 la bóveda fue reemplazada por otra más alta de cañón con lunetos bajo la dirección de Giovanni Battista Contini⁶¹. Las ventanas realizadas por el *mestre* Melchior se subieron del muro a la bóveda de horno

56. «M^o Melchior per chaparro de les cholones de les finestres: 4 d[ucats]. [...] M^o Rinaldo per fer metre les cholones dins la sglésia: 15 b[aiocchi]». *Idem*, f. 56, a 4 y 11 de noviembre de 1521, respectivamente. Aparece expresado de otro modo, aunque coincidiendo las fechas y las cifras, ya en f. 53.

57. *Idem*, ff. 53v, 56, 57, 67 y 72.

58. A 11 de noviembre de ese año se pagó al «mestre Rinaldo per donar al scharpellino per les finestres, 4 ducats». *Idem*, f. 56.

59. El vano mide 10 por 6 *palmi*, lo que casi alcanza las proporciones del rectángulo áureo; mientras que cada ventana alcanza 12 *palmi* de altura por 8 de anchura, es decir, a medio camino entre la proporción del rectángulo diágón y del rectángulo áureo. Estas medidas se han calculado a partir de la ya citada sección de la cabecera realizada por Camporese.

60. AOP, vol. 1221, ff. 53-53v y 56-57v, desde noviembre de 1521 hasta febrero de 1522. Probablemente *travixell* sea una corrupción del término italiano *travicello*, diminutivo de *trave* o viga. Se habían registrado pagos similares ya en febrero de 1519 y entre marzo y junio de 1520, pero las menores dimensiones de los materiales empleados y la altura insuficiente que aún habría tenido del muro de la iglesia obligan a pensar en la techumbre de otras viviendas de la manzana. La hipótesis contraria en Lerza, Gianluigi: *Ibidem*, pp. 34 y 36-38.

61. Fernández Alonso, Justo: *Santa Maria di Monserato...*, pp. 26-27 y 44. Lerza, Gianluigi: *Ibidem*, p. 60. La bóveda sobre la nave se realizó entre 1596-1598.

(FIGURA 15); de hecho, en la *Nuova pianta et alzata della città di Roma* (1676) de Giovanni Battista Falda todavía pueden verse en su posición original (FIGURA 16). Puede que fuera en este momento cuando perdieron sus columnas, puesto que a día de hoy pervive tan sólo vano rectangular moldurado.



FIGURA 15. FRAGMENTO DE LA BÓVEDA DEL ÁBSIDE DE LA IGLESIA NACIONAL ESPAÑOLA DE SANTIAGO Y MONTSERRAT DE ROMA EN LA ACTUALIDAD. Autoría I. Ruiz GarneLO, 2022

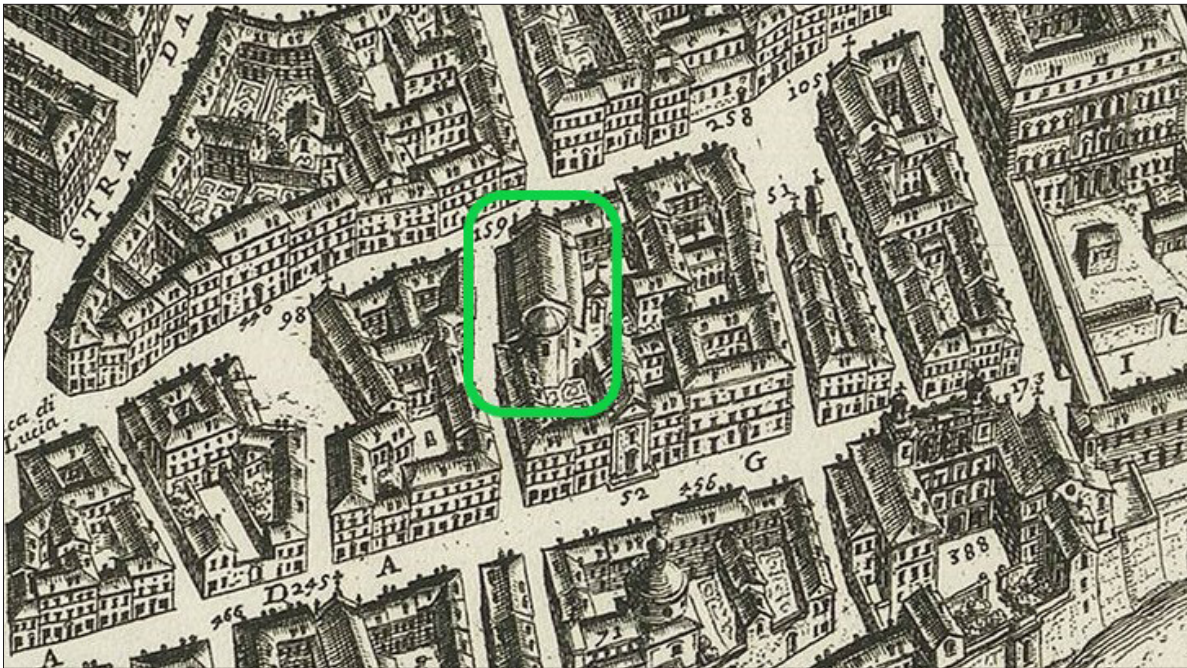


FIGURA 16. GIOVANNI BATTISTA FALDA, FRAGMENTO DE LA NUOVA PIANTA ET ALZATA DELLA CITTÀ DI ROMA, 1676. 1540X1530 MM. Rijksmuseum, Amsterdam

CONCLUSIONES

Se ha proporcionado un análisis exhaustivo de la cabecera de la iglesia de la cofradía de Nostra Dona de Montserrat de Roma, proyectada por Antonio da Sangallo el Joven y materializada entre junio de 1518 y febrero de 1522. Bajo la supervisión directa de este arquitecto, el maestro *scarpellino* Bindo realizó entre agosto de 1518 y enero de 1522 el orden arquitectónico del primer piso; y tras él, el maestro Melchiore las ventanas flanqueadas por columnas del segundo.

Este trabajo permite no sólo actualizar el conocimiento sobre esta iglesia y sobre la cofradía de la comunidad de la Corona de Aragón en la Urbe: también matiza y amplía cuestiones referentes a Antonio Cordini y a su taller. Se ha confirmado el interés de estos dibujos para comprender el proceso creativo de Antonio da Sangallo el Joven, concretando nuevas dataciones que pueden resultar útiles para reorganizar su corpus y para establecer futuros paralelismos con obras existentes o únicamente proyectadas. Se ha reflexionado sobre la importancia por él otorgada a las interrelaciones numéricas, sin duda extensible al comentario de otras obras. En lo referente al conocimiento de las técnicas constructivas en la Roma de aquel periodo, esta iglesia se ha revelado como otro ejemplo más de la complementariedad del muro en ladrillo y el orden arquitectónico en travertino típica de Cordini. Ello tenía repercusiones también estéticas y concebía su obra como un todo, interrelacionando desde el principio arquitectura y escultura. Desvelar las medidas y proporciones de dicho orden arquitectónico ha contribuido a conocer mejor la

difusión del orden compuesto en un momento de diálogo entre teoría y práctica especialmente interesante.

En lo que respecta a los maestros *scalpellini* Bindo y Melchiore, se han proporcionado algunas posibles identificaciones, trampolín para futuras investigaciones. Analizar su relación con el arquitecto y el precio abonado contribuirá igualmente a arrojar luz sobre la consideración y características de estos trabajos, habitualmente menos tratados.

En síntesis, estas aportaciones contribuirán a un mejor conocimiento del contexto arquitectónico y cultural romano y mediterráneo de principios del siglo XVI.

REFERENCIAS

- Ait, Ivana; Vaquero Piñeiro, Manuel: «Costruire a Roma fra XV e XVII secolo», *L'edilizia prima della rivoluzione industriale secc. XIII-XVIII. Actas de la Settimana di Studi dell'Istituto Internazionale di storia economica F. Datini, 2004*, Cavaciocchi, Simonetta (ed.), Prato, Le Monnier, 2005, pp. 229-284.
- Albiero, Stefania: *La iglesia de Santiago de los españoles en Roma y su entorno entre los siglos XV y XIX. Una historia a través del dibujo*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Politécnica de Madrid, 2014. <http://oa.upm.es/35018/>
- Antonucci, Micaela: «Leone X e Antonio da Sangallo il Giovane nella Roma medicea», *Leone X. Finanza, mecenatismo, cultura. Atti del convegno, 2015*, Cantatore, Flavia (ed.), Roma, Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, 2016, pp. 415-434.
- Armellini, Mariano: *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*. Città del Vaticano, Tipografia Vaticana, 1891.
- Baker-Bates, Piers: «A Means for the Projection of “Soft Power”: “Spanish” Churches at Rome 1469–1527», en Delbeke, Maarten; Schraven, Minou: *Foundation, Dedication and Consecration in Early Modern Europe*. Leiden-Boston, Brill, 2012, pp. 155-182.
DOI: https://doi.org/10.1163/9789004222083_008
- Barocchi, Paola; Ristori, Renzo (eds.): *Il carteggio di Michelangelo*. Florencia, Sansoni, 1965.
- Beltramini, Maria; Conti, Cristina (eds.): *Antonio da Sangallo il Giovane. Architettura e Decorazione da Leone X a Paolo III*. Milán, Officina Libraria, 2018.
- Bentivoglio, Enzo: «Nel cantiere del Palazzo del Cardinale Raffaele Riario (La Cancelleria): Organizzazione, materiali, maestranze, personaggi», *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 27 (1982), pp. 27-34.
- Bessone Aurelj, Antonietta Maria: *I marmorari Romani*. Roma, Dante Alighieri, 2017.
- Buddensieg, Tilmann: «Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo: der Autor des Codex Coner und seine Stellung im Sangallo-Kreis», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 15 (1975), pp. 89-108. DOI: <https://doi.org/10.11588/rjbh.1975.15.82926>
- Bruschi, Arnaldo: «Cordini, Antonio, detto Antonio da Sangallo il Giovane», *Dizionario Biografico degli Italiani*, 29 (1983). [https://www.treccani.it/enciclopedia/cordini-antonio-detto-antonio-da-sangallo-il-giovane_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cordini-antonio-detto-antonio-da-sangallo-il-giovane_(Dizionario-Biografico)/)
- De Garrido Talavera, Luis: *Analysis and reconstruction in stages of the design and construction process of the old and new basilica of S. Peter in Vatican, and its surroundings*, (Tesis doctoral inédita), Universidad de Valencia, 2021.
- Del Bufalo, Dario: *Università dei Marmorari di Roma*. Roma, L'Erma di Bretschneider, 2007.
- Fernández Alonso, Justo: «Las iglesias nacionales de España en Roma. Sus orígenes». *Anthologica Annu*, 4 (1956), pp. 9-96.
- Fernández Alonso, Justo: *Santa Maria di Monserrato*. Roma, Marietti, 1968.
- Frommel, Christoph Luitpold; Adams, Nicholas (eds.): *The Architectural drawings of Antonio da Sangallo the younger and his circle, vol. 1: Fortifications, Machines, and Festive Architecture*. New York-Cambridge, The MIT Press, 1994.
- Frommel, Christoph Luitpold; Adams, Nicholas (eds.): *The Architectural drawings of Antonio da Sangallo the younger and his circle, vol. 2: Churches, villas, the Pantheon, tombs, and ancient inscriptions*. New York-Cambridge, The MIT Press, 2000.
- Giovannoni, Gustavo: *Antonio da Sangallo il Giovane*, 2 vols. Roma, Centro di studi per la Storia dell'Architettura, 1959.

- Günther, Hubertus: «Serlio e gli ordini architettonici», *Sebastiano Serlio. Atti del convegno, 1987*, Thoenes, Christof (ed.), Milán, Electa, 1989, pp. 154-168.
- Kolega, Alexandra: «L'Archivio dell'Università dei marmorai di Roma (1406-1957)», *Rassegna degli archivi di stato*, 52-3 (1992), pp. 509-568.
- Land, Norman E.: «Michelangelo and the stonemasons», en «Notes in the History of Art», 33-1 (2013), pp. 16-20. DOI: <https://doi.org/10.1086/sou.33.1.23595749>
- Leonardo, Mauro: «Gli statuti dell'Università dei marmorari a Roma: scultori e scalpellini (1406-1756)», *Studi romani*, 45-3 (1997), pp. 269-300.
- Lezza, Gianluigi: «I progetti di Antonio da Sangallo il Giovane per la chiesa di S Maria di Monserrato», *Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e le opere. Actas del congreso, 1986*, Spagnesi, Gianfranco (ed.), Roma, Centro di Studi per la storia dell'architettura, 1986, pp. 119-130.
- Lezza, Gianluigi: *Santa Maria di Monserrato a Roma dal Cinquecento sintetista al purismo dell'Ottocento*. Roma, Dedalo, 1996.
- Mannino, Natalina: «Architetture e architetti di Casa Chigi nel primo Rinascimento altolaziale». *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 60-62 (2013-2014), pp. 61-72.
- Marín Sánchez, Rafael: *Uso estructural de prefabricados de yeso en la arquitectura levantina de los siglos XV y XVI*, (Tesis doctoral inédita), Universitat Politècnica de València, 2014.
- Pagliara, Pier Nicola: «Della Volpaia, Bernardo», *Dizionario Biografico degli Italiani*, 37 (1989). <https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-della-volpaia> (consultado el 22 de junio de 2022).
- Pagliara, Pier Nicola: «Materiali, tecniche e strutture in architetture del primo Cinquecento», en Bruschi, Arnaldo: *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*. Milán, Mondadori Electa, 2002, pp. 522-545.
- Rivera de las Heras, José Ángel: *La Iglesia Nacional Española de Santiago y Montserrat de Roma*. Madrid, Instituto Español de Historia Eclesiástica, 2018.
- Ruiz Garnele, Isabel: «El proyecto definitivo de Antonio da Sangallo el Joven para la iglesia de Nostra Dona de Montserrat de Roma. Revisión y actualización». *Locus amoenus*, 20 (2022), pp. 43-53. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/locus.477>
- Ruiz Garnele, Isabel: «El Hospital de Nostra Dona de Montserrat de Roma (1519), testimonio de piedad e identidad». *Specula: revista de humanidades y espiritualidad*, 6 (2023), pp.133-165. DOI: https://doi.org/10.46583/specula_2023.6.1102
- Serio, Alessandro: «Una representación de la crisis de la unión dinástica: los cargos diplomáticos en Roma de Francisco de Rojas y Antonio de Acuña (1501-1507)». *Cuadernos de Historia Moderna*, 32 (2007), pp. 13-29.
- Trogu Rohrich, Luisa: *Le tecniche di costruzione nei trattati di architettura*. Monfalcone, Edicom, 1999.
- Valtieri, Simonetta: «La fabbrica del palazzo del cardinale Raffaele Riario (La Cancelleria)», *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 27 (1982), pp. 3-25.
- Vaquero Piñeiro, Manuel: «Una realtà nazionale composita: comunità e chiese 'spagnole' a Roma», *Roma capitale (1447-1527)*. *Atti del convegno, 1992*, Gensini, Sergio (ed.), Pisa-Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1994, pp. 473-491.
- Vecchiocattivi, L.: «Opera d'arte di Bernardino di Giovanni da Viterbo (notizie fine sec. XV-inizio sec. XVI), Domenico di Giacomo da Firenzuola (notizie prima metà sec. XVI), a Viterbo», *Beni Culturali*, 2005. https://www.beni-culturali.eu/opere_d_arte/scheda/--bernardino-di-giovanni-da-viterbo-notizie-fine-sec-xv-inizio-sec-xvi-domenico-di-giacomo-da-firenzuola-notizie-prima-meta-sec-xvi-12-00144896-41/153939 (consultado el 22 de junio de 2022).

- Wallace, William E.: «Michelangelo at Work. Bernardino Basso: Friend, Scoundrel and Capomaestro», *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 3 (1989), pp. 235-277.
- Wallace, William E. «Michelangelo's assistants in the Sistine Chapel», en Wallace, William E.: *Michaelangelo: selected readings*. Londres, Routledge, 2013, pp. 229-262.
- Waters, Michael J.: «Reviving Antiquity with Granite: Spolia and the Development of Roman Renaissance Architecture», *Architectural History*, 59 (2016), pp. 149-179.
DOI: <https://doi.org/10.1017/arh.2016.5>
- Zampa, Paola: «Il Codice Strozzi: alcune considerazioni», *Opvs incertvm*, 3 (2008), pp. 64-75.

LOS VALIDOS VALENCIANOS DEL VALIDO. ARTE Y LEGITIMACIÓN SOCIAL EN TIEMPOS DEL DUQUE DE LERMA (1599-1625)

THE VALENCIAN FAVOURITES OF THE FAVOURITE. ART AND SOCIAL LEGITIMATION IN THE DUKE OF LERMA'S DAY (1599-1625)

Àngel Campos-Perales¹

Recibido: 11/10/2023 · Aceptado: 16/01/2024

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.12.2024.38583>

Resumen²

Tomando como punto de partida ciertos detalles biográficos del vicescanciller Andrés Roig (1564-1622), algunos inéditos, este artículo reflexiona en torno al modo de vida nobiliario de aquellos protegidos por el duque de Lerma que, como Roig, medraron a la sombra del valido. Un discurso en tres actos (medrar, vivir, morir) en el que se pone en el centro del debate la importancia del objeto artístico para destacar socialmente. En una sociedad en la que la apariencia lo es todo, en vida y en muerte, los cargos y títulos conseguidos requieren de una complementaria «ostentación, fausto y magnificencia», en palabras del mismo Roig. El caso valenciano ofrece ejemplos muy representativos y poco estudiados de la práctica del valimiento, sobre todo por cuanto el duque de Lerma poseía allí todos sus estados patrimoniales no castellanos y notables intereses que trató de consolidar.

Palabras clave

Valimiento; Validos; Reino de Valencia; Duque de Lerma; Coleccionismo; Felipe III

Abstract

This paper reflects on the noble way of life of those who, protected by the Duke of Lerma, prospered in the shadow of the favourite, as exemplified by the vice-chancellor Andrés Roig (1564-1622), whose biographical details, some of them unpublished, are presented as a starting point for this reflection. The discourse is structured in three acts, each focusing on a specific aspect of social life: to prosper, to live, and to die, focusing on the importance of the artistic object in order to stand

1. Universitat de València. C.e. Angel.Campos-Perales@uv.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5929-6772>

2. El presente artículo ha sido realizado gracias a una ayuda posdoctoral de la Generalitat Valenciana en la Universitat de València (CIAPOS/2022/188), cofinanciada por el Fondo Social Europeo. Es resultado del proyecto de investigación VINOBLE, *Vivir noblemente en la Valencia moderna, una corte de la Monarquía Hispánica*, Proyecto PID2021-126266NB-I00 financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y por FEDER Una manera de hacer Europa.

out socially. In a society where appearance is everything, whether in life or death, the positions and titles achieved necessitate a complementary «ostentation, pomp and magnificence», in Roig's own words. The Valencian case offers very representative and little studied examples of the practice of favouritism, particularly given that the Duke of Lerma possessed all his non-Castilian patrimonial estates and notable interests there, which he sought to consolidate.

Keywords

Favouritism; Favourites; Kingdom of Valencia; Duke of Lerma; Collecting; Philip III

.....

MEDRAR

Y per a desengany d'este món, diré que quant se'n venia a València, el dit don Francisco, després de la mort de son pare, algunes llegües ans de arribar, se'n clavà la cavalcadura que portava. Y valent-se de un llaurador del poble aon se trobava, per a que li'n buscàs, se valgué el tal llaurador de un animal, el qual, axí com sabé que era fill del vicecanseller, tragué el millor rosí que tenia, y posant-li el albarda, y féu-li el floch al fic. Digué-li el que lo y demanà: «està el pobre cavaller en gran pesar de la mort de son pare»; y el amo del rosí respongué: «pues si son pare és mort, no tinch rosí», y el tornà a la cavalleria. Ningú dels meus que alcansaren a dit vicecanseller, y tractant-se com a parents, tingué medro algú³.

El citado fragmento pertenece al libro de familia que comenzó en 1688 el noble valenciano Francisco Roig y Dou (1631-1692), un escrito memorial en el que daba cuenta y razón de ciertas noticias familiares del linaje de los Roig desde el siglo XIV. Editado por Enric Marí García en su tesis doctoral, a nosotros nos interesa por sus contadas alusiones a Andrés Roig. Este personaje fue vicescanciller del Consejo Supremo de la Corona de Aragón en tiempos de Felipe III. Nació en Campanar (Valencia) en 1564 y falleció en la corte, en Madrid, en 1622. Su periplo vital nos servirá de hilo conductor a lo largo del presente artículo, en el que reflexionaremos sobre las estrategias de diferenciación comunitaria, en materia artística, de algunos protegidos valencianos que escalaron socialmente bajo el paraguas del duque de Lerma, valido del rey.

Las referencias a nuestro protagonista forman parte de un breve excursio en el citado texto familiar, en el que su autor, Francisco Roig, glosa la fortuna de los Roig de Campanar —un lugar de la Huerta de Valencia—. Supuestamente, y a tenor de lo informado al narrador por su padre y tíos, estos Roig de Campanar no eran parientes suyos, aunque se comunicaran en cartas como tales y compartieran armas y apellido. Supone el escritor —aunque sin confirmarlo con total seguridad— que eran caballeros, todos ellos miembros de una familia «íntegra» en la que destacará a comienzos de siglo un personaje: el vicescanciller Andrés Roig⁴. El interés del biógrafo familiar por la figura del vicescanciller viene determinado por la supuesta honradez de sus auténticos parientes, los Roig del centro urbano de Valencia, que en

3. Cito por: Marí García, Enric: *El linaje valenciano de los Roig. Memoria, familia y patrimonio a través de quince generaciones*. (Tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2017, vol. II, p. 36. «Y para desengaño de este mundo, diré que cuando vino a Valencia, el dicho don Francisco, tras la muerte de su padre, algunas leguas antes de llegar, se clavó la cabalgadura que llevaba. Y valiéndose de un labrador del pueblo donde se encontraba, para que le buscara una, se valió el tal labrador de un animal, el cual, así como supo que era hijo del vicescanciller, sacó el mejor rocín que tenía, y poniéndole la albarda, se la ató al vientre del animal. Le dijo lo que le pidió: «está el pobre caballero con gran pesar por la muerte de su padre; y el dueño del rocín respondió: «pues si su padre está muerto, no tengo rocín», y lo devolvió a la caballería. Nadie de los míos que persiguió a dicho vicescanciller, aun tratándose como parientes, tuvo medro alguno» (traducción del autor).

4. «Estos foren una família onrrada, y entench que cavallers. Descendien de uns Roigs del lloch de Campanar, y tenien allí assienda. Hohí dir, a mon pare y tios, no eren parents nostres, encara que eren del mateix apellido, y feyen les mateixes armes, però es tractaven com a tals, de lo que no e posat ducte, per algunes cartes que e vist escrivia dit don Andreu Roig, vicescanseller, a l'inquisidor Roig, dit Ambrósio, mon tio». Cito por: *Idem*, p. 35.

ningún momento aceptaron la ayuda social de aquellos que habían promocionado en la corte hasta residir cerca del rey Felipe III, con Andrés Roig a la cabeza. Frente a los Roig del patriciado urbano, que en principio no aceptaron medrar, los Roig de Campanar, quizás de orígenes más humildes, se pudieron comportar con cierta petulancia tras su acceso al poder. Francisco Roig cuenta que la mujer del futuro vicecanciller se hizo aposentar en casa de su abuela, la cual, debido a sus estrecheces económicas, no la podía sustentar con la necesaria dignidad. Pese a ello, la mujer del vicecanciller, Francisca Salvador, se hacía guisar un puchero para ella y para sus dos hijos cuando estuvo allí instalada. Uno de estos hijos era Francisco Roig, fraile agustino que protagoniza el fragmento introductorio. Este, tras su vuelta a Valencia después de la muerte del vicecanciller en Madrid en 1622, como cuenta el biógrafo, tuvo en un determinado momento un problema causado por una clavadura en el animal que cabalgaba. Solicitó entonces la ayuda de un labrador de la zona, que sacó el mejor rocín con el que contaba tras enterarse de que se trataba del hijo del vicecanciller. La noticia de la muerte del padre produjo de inmediato la negativa del agricultor, seguramente provocada por la imposibilidad de conseguir a cambio un favor personal procedente del ahora fallecido. La curiosa escena rural subraya aquello que en principio la familia del narrador rechazó, «para desengaño de este mundo», esto es, la posibilidad de medrar socialmente gracias al contacto con el poder. El engranaje de favores «hacia arriba», con la consiguiente protección personal «hacia abajo», continuaba con la figura del vicecanciller Roig, inmediatamente después con la del duque de Lerma, su valedor, y finalmente con la del rey Felipe III, origen último de cualquier beneficio.

Es el *modus operandi* de una sociedad que se reproduce entre estamentos y que se intensifica cuanto mayor es la proximidad al monarca. Parafraseando a Norbert Elias en su monografía sobre la sociedad cortesana, la reputación e identidad personal del noble cortesano, del aristócrata, dependían de su cercanía al monarca⁵. Por lo tanto, puede ser mayor o menor el grado de acercamiento a la figura real y mayor o menor la ulterior ayuda obtenida. En este sentido, como supo ver Teresa Ferrer Valls, ya desde los primeros pasos del valimiento del duque de Lerma se plasma visualmente esta ley que regía la sociedad cortesana y que se generalizará durante el siglo XVII, el siglo de los validos. Hace referencia esta investigadora al grabado que abre la ficción pastoril de Gaspar Mercader, I conde de Buñol, conocida como *El Prado de Valencia* (1600)⁶. Es ésta una obra literaria en la que su autor da testimonio del esplendor festivo que se vivió en la ciudad de Valencia durante el virreinato valenciano del duque de Lerma (1595-1597), entonces todavía conocido como V marqués de Dénia. De hecho, Gaspar Mercader dedica la obra a Catalina de la Cerda, esposa del valido y duquesa consorte de Lerma desde 1599, título obtenido tras los excepcionales servicios prestados por el favorito del rey con la organización de las dobles bodas reales de ese mismo año en la ciudad del Turia. Pero como decimos, nos interesa

5. Elias, Norbert: *La sociedad cortesana*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 159 y ss. La idea procede de: Ferrer Valls, Teresa: «El duque de Lerma y la corte virreinal en Valencia: fiestas, literatura y promoción social. *El Prado de Valencia* de Gaspar Mercader», *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, 5 (2000), p. 262.

6. *Ibidem*.

ahora la estampa que inaugura la obra (FIGURA 1), en la que vemos representado un sol con rasgos humanos que transmite su luz a una estrella cercana.

El explícito jeroglífico se acompaña del siguiente verso: «La que cerca de su dueño resplandece, mucho alcança y más merece». Obviamente el dueño es Felipe III, el rey/sol que ilumina el camino de su favorito, el duque de Lerma, una estrella cercana que alcanza el éxito social gracias a su proximidad al monarca. Pero además, el espectador contemporáneo que hojease la obra advertiría que en la citada imagen no solamente se encuentra implícita la relación profesional y de amistad entre el rey y su primer ministro, sino también entre su primer ministro y sus favoritos —como Gaspar Mercader o el vicescanciller Andrés Roig—, y entre sus hechuras y el resto de personas que a ellos se acercasen para medrar socialmente, y así sucesivamente hasta los más bajos estratos de la sociedad. Es decir, es la plasmación visual del concepto de valimiento, ejemplificado en las figuras del rey y su favorito, pero también en las del hijo del vicescanciller Roig y el labrador valenciano en busca de protección del fragmento introductorio⁷.

Como ha sido señalado en el resumen de este artículo, el caso valenciano ofrece casos muy ilustrativos de la práctica del valimiento, un comportamiento social sobre todo alentado por el interés que tenía el valido de Felipe III en aquellas tierras litorales. No es nuestra intención analizar el fenómeno en profundidad, sino poner de relieve que existía una nobleza valenciana consciente de sí misma y de su identidad nacional —como existió una nobleza andaluza, catalana, etc.—, que además aprovechó la coyuntura histórica del acceso a la privanza de Lerma para destacar y promocionar socialmente. De hecho, podemos delimitar perfectamente el comienzo de esta época de «esplendor» para la clase nobiliaria valenciana: las dobles bodas reales de 1599 en Valencia. Tras ser Valencia y Dénia sedes efímeras de la corte, la nobleza valenciana vio renovada su importancia a través de su participación destacada en diferentes actos lúdicos para celebrar los casamientos. Muestra de su orgullo adquirido son algunas expresiones de la época, como las palabras pronunciadas por el pastor de Dénia, *alter ego* del duque de Lerma en *El Prado de Valencia*: «dizen que Valencia es la escuela donde vienen a aprender y saber los cavalleros forasteros el término de serlo, y las costumbres del



FIGURA 1. PORTADA DEL LIBRO EL PRADO DE VALENCIA DE GASPAR MERCADER. VALENCIA, PEDRO PATRICIO MEY, 1600. Internet Archive

7. Resulta ilustrativa al respecto la definición que ofrece Covarrubias de los conceptos de «hechura» y «criatura»: «Para dar a entender que un señor ha valido a qualquiera persona, y le ha puesto en estado y honor, dezimos ser éste tal hechura suya; y para mayor encarecimiento e hipérbole, dezimos ser criatura suya, y que le deve el ser». Covarrubias, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Luis Sánchez, 1611, p. 465v.

exercitarlo»⁸. De la misma manera destacan los versos escritos por el estudiante Miguel de Vargas en el contexto de las bodas, una humilde oda a la ilustre ascendencia de la alta sociedad valenciana:

Que ya Valencia es notorio / tu illustre cavallería, / dosse ve que buenas almas / con buena sangre se crían. / Duques, marquesses y condes / en esta ciudad abitan, / y ay sin título barones / que tenerlo merescían. / Tantos nobles guerreros / cavalleros nobilitan / a Valencia ques tan noble / como la Andaluzía⁹.

Pero no todo fueron halagos. También hubo críticas hacia aquellos que debían defender los intereses del Reino de Valencia en la corte. Hablamos obviamente de los miembros del estamento nobiliario con responsabilidad política en Madrid, que muchas veces buscaron el beneficio particular y no el bien común, en contra de lo esperado por el conjunto de la población valenciana. Durante estos años fue el blanco de las críticas nuestro protagonista, el vicescanciller Andrés Roig, acusado por cuestiones de diferente índole, como vamos a ver, pero en este caso por razones políticas y en particular por no velar por el beneficio de la nación. El dietarista mosén Porcar lamentaba amargamente que Roig nunca miró por «sa pàtria y regne», llegando incluso a considerarlo un «gran enemich» (un «gran enemigo»). Lo cuenta en una noticia del 24 de agosto de 1612, pocos días después de que Roig jurase su nuevo cargo de vicescanciller del Consejo Supremo de la Corona de Aragón¹⁰. El autor de este famoso dietario, beneficiado de la iglesia de San Martín en Valencia, debía de estar ya escarmentado y poco o nada confiaría en sus nobles conciudadanos, sobre todo después de las Cortes de 1604, cuando los acusó de haber «venut» y «trahit» («vendido» y «traicionado») la patria, tras hipotecarla para conseguir la segunda visita del monarca a la ciudad. Los únicos beneficiados de esta operación habrían sido el «marqués de Dénya» (Lerma) y el «secretari Franquesa» (el I conde de Villalonga, en la actual provincia de Valencia, una de las principales criaturas del valido)¹¹. Lo cierto es que el duque de Lerma se benefició, y mucho, en estas Cortes de 1604, ya que en ellas obtuvo el monopolio de las almadrabas del Reino de Valencia. En compensación, informa Cabrera de Córdoba, una legión de caballeros valencianos fue ennoblecida o promocionada, hasta el punto que «se han tenido por tan relevantes las mercedes que se han hecho, que se entiende que no hizo tantas el rey su padre [Felipe II] en todas las veces que tuvo Cortes generales

8. Mercader, Gaspar: *El Prado de Valencia*. Edición crítica, introducción, notas y apéndice de Henri Mérimée. Toulouse, Édouard Privat, 1907 [1600], p. 43.

9. Gauna, Felipe de: *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*. Edición de Salvador Carreres Zacarés. Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1926-1927 [1599], vol. II, p. 831.

10. Porcar, Pere Joan: *Coses evengudes en la ciutat y regne de València. Dietari (1585-1629)*. Edición a cargo de Josep Lozano. Valencia, Universitat de València, 2012, vol. I, p. 257.

11. *Idem*, pp. 139-140. Un acercamiento interesante a la cuestión de la identidad valenciana en tiempos de Felipe III es el propuesto por Carles Fenollosa, en el que a través de los ojos de un noble del momento (Bernardo Català de Valeriola) reflexiona brillantemente sobre aspectos sociales, políticos y culturales. Véase: Fenollosa, Carles: *Un rei, un déu, una acadèmia. El Regne de València als ulls del noble Bernat Català de Valleriola (1568-1607)*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2021.

a los reinos de aquella corona»¹². La relación de títulos concedidos por Felipe III, más de un centenar a tenor de lo apuntado por Cabrera y estudiado por Pastor i Fluixà, impresiona¹³. Entre ellos estaba nuestro protagonista, Andrés Roig, que fue entonces armado caballero¹⁴.

¿Quién fue este personaje? Explica Jon Arrieta Alberdi que el futuro vicescanciller había nacido en Valencia en 1564, en la zona de Campanar, como hemos señalado. Formado en Lérida y Salamanca, en 1603 era ya asesor del gobernador de Valencia; en 1604 abogado fiscal de la Audiencia; desde 1607 pasó a las Salas Criminal, primero, y Civil, después, de la misma Audiencia; en 1611 fue nombrado abogado fiscal del Consejo de Aragón y finalmente, desde el 21 de agosto de 1612, vicescanciller¹⁵. Explica este mismo autor que, por diferentes indicios, es muy probable que su ascenso fulgurante se produjera bajo la protección del duque de Lerma. La mujer del vicescanciller, Francisca Salvador, también se debió de introducir en el círculo femenino de la facción lermista. El 6 de abril de 1616 hizo celebrar una misa de réquiem en la iglesia de San Martín de Valencia en recuerdo de la hermana del duque de Lerma, Leonor de Sandoval, condesa de Altamira por su matrimonio con Lope de Moscoso Osorio¹⁶. Asimismo, Cabrera de Córdoba, siempre tan atento a las relaciones de poder en la corte, se extrañó de la designación de Roig como vicescanciller, quizás porque el supuesto favorito de Lerma no era quien más lo merecía:

[Madrid, 25 de agosto de 1612] Murió en principios de este mes el vicescanciller de Aragón [Diego Clavero], en cuya plaza han proveido al doctor Andrés Ruiz [*sic*, Roig], que era fiscal en el dicho Consejo, de que se han maravillado mucho por haberle servido de fiscal, habiendo otros muy beneméritos en el dicho Consejo¹⁷.

Como dijo un italiano anónimo en la corte de Felipe III, desde la muerte de Felipe II ya no se daban «los cargos y dignidades a sola la virtud»¹⁸. Además, Roig consiguió que su hija y heredera, Ana María Margarita Roig, casara con un noble de ilustre linaje, Hilario de Alagón, marqués de Villasor en la isla de Cerdeña¹⁹. De nuevo nuestro protagonista fue blanco fácil de las críticas. Este matrimonio desigual provocó comentarios de sorpresa y envidia, como los del *dietarista* catalán Jerónimo Pujades, que lamentó lo siguiente: «que tant com assó pot la sort, que un

12. Cabrera de Córdoba, Luis: *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*. Madrid, Imprenta de J. Martín Alegría, 1857, p. 213.

13. Pastor i Fluixà, Jaume: «Nobles i cavallers al País Valencià», *Saitabi*, 43 (1993), pp. 13-54.

14. *Idem*, p. 32, nota 222.

15. Arrieta Alberdi, Jon: «Andrés Roig», *Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia*. <https://dbe.rah.es/biografias/58930/andres-roig> [en línea] (Fecha de consulta: 03/10/2023). Más datos biográficos sobre Andrés Roig en: Graullera Sanz, Vicente: *Juristas valencianos del siglo XVII*. Valencia, Biblioteca Valenciana, 2003, p. 305.

16. Porcar, Pere Joan: *op. cit.*, vol. I, p. 405.

17. Cabrera de Córdoba, Luis: *op. cit.*, p. 491.

18. Cito por: Marías, Fernando; Manfrè, Valeria: «Definiendo las costumbres de la nación española: un italiano en la corte de Felipe III», en Riello, José; Marías, Fernando (eds.): *Antes y después de Antonio Palomino: historiografía artística e identidad nacional*. Madrid, Abada Editores, 2022, p. 273.

19. Por razones genealógicas que no vienen al caso, el Archivo del Marquesado de Villasor (1373-XIX), con abundantes noticias sobre la familia Roig de Campanar, se integró en el Archivo de los Marqueses de Santa Cruz, recientemente adquirido por el Archivo Histórico de la Nobleza en Toledo. Hemos tratado de localizar noticias de interés histórico-artístico en dicho archivo, aunque sin éxito, ya que las tareas de descripción de los documentos siguen en marcha.

senyor titulat y de la casa de Alagón se humilie a prendre filla de un home que ayr era un pobre advocat, fill de gent humil»²⁰. Como vemos, aunque era relativamente habitual en la época, el hecho de condicionar el éxito profesional y social al favor político no estaba bien visto, ni siquiera por las más altas esferas de la pirámide social. Seguramente fue criticado porque Roig era de origen muy humilde y porque no estaría del todo capacitado para tales responsabilidades políticas en la corte. De hecho, Francisco Roig, autor de la memoria familiar con la que hemos comenzado este texto, aseguraba que la mujer del vicescanciller era de «rara condició o oradura» («extraña condición o locura») y su hijo Francisco, fraile agustino, «molt benigne y raro» («muy benigno y raro») ²¹. No sabemos cómo era exactamente Andrés Roig, aunque algo de esta cierta desconfianza en su persona parece intuirse en su proceso de 1615 para la concesión del título de caballero de la Orden de Montesa, finalmente obtenido. De un modo sintomático, durante las averiguaciones sobre su nobleza, aparecieron como testigos en Valencia un total de 19 personas, de los que la mayoría eran labradores (9), algún miembro de la baja nobleza y sólo un noble titulado, el conde de Carlet²². Esto contrasta con otros procesos de la época, como el de Jerónimo Funes —también cercano a Lerma— para la obtención del hábito de Santiago en 1603, en el que aparecieron hasta 25 testigos, la flor y nata de la sociedad valenciana, como el arzobispo Juan de Ribera, el conde del Real, el conde de Alaquàs, el barón de Estivella y otros muchos²³. Quizás la más alta nobleza valenciana no confiaba tampoco en el pasado familiar de Andrés Roig, basado en algunas incongruencias, como por ejemplo, en que los testigos afirmasen que los Roig de Campanar y los del patriciado urbano —sí ennoblecidos— formaban parte de una misma cepa, cosa que negó el biógrafo familiar, como hemos visto. Aducían que en el centro de Valencia existía un palacio, la antigua casa solariega de los Roig, «donde hay armas esculpidas de los dichos Roigs»²⁴. Si ambas ramas eran realmente una, y si el linaje de los Roig poseía una casa solariega en el centro urbano, cómo no iba a ser Andrés Roig de origen noble. Tal vez poco o nada le importarían tales rumores al vicescanciller, que ya se había ennoblecido y había además garantizado el lustre a sus descendientes. El siguiente paso en el camino del encumbramiento social era llevar a cabo una estrategia de visibilización pública y privada del poder conseguido, en el que el objeto artístico, obviamente, jugaba un papel muy importante.

20. Cito por: Molas Ribalta, Pere: «Letrados y nobles en la Corona de Aragón», en Martínez Millán, José (dir.): *Felipe II (1527-1598): Europa y la Monarquía Católica*. Madrid, Parteluz, 1998, vol. II, p. 575. «Que tanto como esto puede la suerte, que un señor titulado y de la casa de Alagón se humille a tomar la hija de un hombre que ayer era un pobre abogado, hijo de gente humilde» (traducción del autor).

21. Cito por: Marí García, Enric: *op. cit.*, vol. II, pp. 35-36.

22. Archivo Histórico Nacional (AHN), OM-Caballeros, Montesa, expediente 393. El proceso comenzó el 25 de febrero de 1615 en Campanar, mientras que las informaciones fueron aprobadas el 2 de marzo de ese año.

23. AHN, OM-Caballeros, Santiago, expediente 3.190. El proceso comenzó el 11 de marzo de 1603 en Valencia y terminó el 4 de abril de ese mismo año.

24. Estas referencias, respectivamente, en el segundo y noveno testigos: AHN, OM-Caballeros, Montesa, expediente 393.

VIVIR

Item por quanto me hallo con poca hacienda a causa de los grandes gastos y continuos que he hecho en el cargo que Su Magestad me encomendó de su vicescanciller de los reynos de la Corona de Aragón, haviéndome de sustentar con la ostentación y fausto y magnificencia que requiere, y también por lo que gasté en el casamiento de mi hija doña Anna María Margarita hizo con el marqués de Villatoro, no puedo hazer las mandas y demostraciones de agradecimiento y buena voluntad que quisiera en mis hijos y criados, lo que siento en el alma²⁵.

He aquí perfectamente expresado el deseo de elevar el nivel de vida material de un noble cortesano en tiempos de Felipe III a la categoría que su cargo requería, es decir, a la ostentación, fausto y magnificencia propias de quien era vicescanciller del Consejo de Aragón. Cada uno es lo que parece a los ojos de los demás y, por lo tanto, no sólo había que ser noble, sino aparentar ser noble. Y Andrés Roig lo entendió a la perfección. En este sentido, en las siguientes líneas daremos unas breves pinceladas sobre el modo de actuación de algunos miembros del círculo de favorecidos por el duque de Lerma en Valencia, tratando de encontrar puntos de encuentro y divergencias en la voluntad de destacar socialmente a través de diferentes manifestaciones artísticas. Claro está que el modo de vida nobiliario no sólo implicaba mecanismos de distinción social relacionados con el arte, sino toda una serie de conductas y costumbres que diferenciaban la nobleza del pueblo llano y que exigía, por encima de todo, el cultivo de la virtud. A modo de ejemplo, el hecho de contar con el servicio doméstico de criados y esclavos ennoblecía directamente. En el proceso de Roig de 1615 para el hábito de Montesa, el labrador de Campanar José Noguera afirmaba que el padre del vicescanciller tampoco «tuvo officio vil, antes bien se trató con mucha honrra y reputación, tiniendo su casa y familia abundante con criados y dos esclavos»²⁶. Curiosamente, tras el estudio de abundantes inventarios de bienes de la época, el personaje que contaba con mayor número de esclavos, un total de 10, fue también vicescanciller de Aragón en Madrid y cercano a Lerma: el valenciano Diego Covarrubias, fallecido en la capital a finales de 1607 y seguramente un modelo para nuestro protagonista²⁷. Rematamos este fragmento introductorio expresando el convencimiento de que es todavía necesario un estudio global sobre las familias nobiliarias de la Valencia del siglo XVII y los desembolsos que requería el tren de vida noble, siguiendo el ejemplo del brillante

25. Pérez de Arévalo, Domingo: «Copia certificada de 1733 del último testamento de Andrés Roig, vicescanciller del Consejo de Aragón», Madrid, 29 de noviembre de 1622. Archivo Histórico de la Nobleza (AHNOB), Fernán Núñez, caja 153, documento 70, fol. 7r-7v.

26. Se trata del cuarto testigo en: AHN, OM-Caballeros, Montesa, expediente 393.

27. Conocemos los nombres de sus esclavos: Mostafá turco de 20 años; Francisco moro de 18 años; Pedro de 16; Francisca berberisca de 20; Magdalena blanca de 14; Catalina blanca de 12; Monserrada blanca de 11; Mariagna blanca de 16; María negra de 16; y Margalida negra de 13. A su memoria, estas líneas. El inventario y las almonedas *post mortem* del 12 de noviembre y 4 de diciembre de 1607 respectivamente en Madrid, en: Archivo del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia (ACCV), Protocolos, Joan Sancho López, 9.076.

trabajo sobre el XVIII²⁸, y nunca desestimando la importancia de la cultura material que atesoraba este grupo social²⁹.

Desconocemos inventario alguno de los bienes de Andrés Roig que, de existir, podría estar protocolizado por Juan Boer, el escribano de su último testamento de 1622. Según su propio testimonio, Roig murió a finales de este año —hacia el 5 de diciembre, se intuye por Porcar³⁰— medio «arruinado», y quizás sin mucho ni interesante patrimonio mueble. Sabemos por cláusulas de su último testamento que dio dos pinturas devocionales a sus dos hijos religiosos para que rezaran por él en presencia de dichas imágenes, y que a su hija y heredera, la marquesa de Villazor, le dejó un relicario amayorazgado de san Andrés, aunque lamentablemente poco más conocemos. Sin embargo, merece especial atención una noticia que nos aporta valiosa información sobre los contactos de Roig en la corte. Sabemos que el marqués de Guadalest, el valenciano Felipe de Cardona, embajador ordinario de Felipe III en la corte de Bruselas entre 1607 y 1616, envió al vicescanciller desde Flandes una tapicería o conjunto de tapices «para el servicio de su casa» en Madrid. Aunque tenemos constancia de la supuesta grave situación económica de Roig, estas estrecheces no debieron de importar a la marquesa de Guadalest, porque todavía en 1623 estaba reclamando a los herederos del vicescanciller los 2.500 ducados castellanos que había costado el conjunto, seguramente flamenco y abonado por su marido³¹. Sea como fuere, la noticia nos pone sobre la pista de una situación que se repite durante estos años: la colaboración conjunta en materia artística de los valencianos afines al válido, con un origen e intereses comunes, y de entre los que destacaba, de los esparcidos por Europa, el *lobby* residente en Madrid.

No vamos ahora a descubrir la importancia de los tapices, así como de los reposteros, generalmente flamencos, en la decoración palaciega de la más alta aristocracia española. A pesar del auge del coleccionismo pictórico, que se populariza entre la clase cortesana a comienzos del siglo XVII por influencia del duque de Lerma, los magnates españoles siguieron aderezando los interiores domésticos con tapices y reposteros, y también con guadamecés en verano, todavía omnipresentes todos ellos por el destacado prestigio social que otorgaban. La exclusividad que dispensaban los tapices se basaba en su alto coste. Cualquier investigador que haya manejado fuentes de la época comprobará que llegaban a multiplicar hasta por más de 100 y 200 el valor de las pinturas. A pesar de esta diferencia abismal de precios, los nobles españoles no tuvieron reparos muchas veces para no dejar pagadas tales tapicerías, conseguidas a través de contactos políticos en Flandes —como en el caso de Roig— o directamente en el mercado por medio de comerciantes del norte de Europa. Es el caso de la tapicería que en 1600 adquirió —y no pagó— Juan de Sandoval, I marqués

28. Catalá Sanz, Jorge Antonio: *Rentas y patrimonios de la nobleza valenciana en el siglo XVIII*. Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1995.

29. Se puso en el centro del debate el objeto artístico en: Campos-Perales, Àngel: *Arte, coleccionismo y cultura nobiliaria en el Reino de València en tiempos de Felipe III*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2022.

30. Porcar, Pere Joan: *op. cit.*, vol. I, p. 681.

31. Toda esta información en la carta de poder que otorgó la marquesa de Guadalest en favor de Vicente Primo, mercader vecino de Madrid, para cobrar la tapicería. Es del 22 de diciembre de 1623 en Valencia y se encuentra en: ACCV, Protocolos, Joan Josep Just, 16.999.

de Villamizar, hermano del duque de Lerma y virrey de Valencia entre 1604 y 1606, al mercader flamenco Francisco Deconique:

Sean quantos esta carta vieren como yo Francisco Deconique, mercader flamenco vezino desta ciudad de Sevilla, digo que por quanto por el año passado de mil seys cientos yo enbié a la villa de Madrid a poder del señor don Juan de Sandoval, marqués de Villamiçar, virrey que fue del Reyno de Valencia, difunto que Dios aya, una tapisería finíssima de Bruselas con ducientas cinqüenta alnas de la ystoria de Alexandro Mano en nueve paños de cinco alnas de cayda, la qual por havérmela pedido el dicho señor marqués yo ordené que se labrase como se labró en Bruselas e le cometí a Pedro Lemayre en Ambres, el qual la hizo labrar y embiar e sacó sobre mi letras del costo della para que yo la pagase como las pagué en contra de ocho cientos e catorze mil e ducientas e veynte maravedís [...]³².

Tras la muerte del marqués en Valencia en 1606, Deconique mandó a la ciudad del Turia a su sobrino Juan Rey para reclamar a los herederos de Villamizar el pago de la tapicería. La solución final de restituir los paños bruselenses al mercader residente en Sevilla no sabemos si contentó a ambas partes³³. Como decimos, Villamizar no pudo concluir el virreinato, ya que falleció inesperadamente el 23 de enero de 1606. Ambos hermanos, Lerma y Villamizar, debieron de intercambiar impresiones sobre asuntos de gobierno, y tal vez sobre cuestiones artísticas, aunque no hemos hallado noticias que los relacionen en el marco del virreinato valenciano³⁴.

Siguiendo el argumento de este artículo, resta por conocer la forma en la que el valido de Felipe III se pudo servir de su hermano para influir en la vida política valenciana, o para beneficiarse en materias de interés artístico en sus centros de influencia, fundamentalmente Valencia y Dénia. Sea como fuere, desde un punto de vista histórico-artístico, si en algo pudo claramente influir Lerma en sus protegidos valencianos fue en el creciente interés por la reunión de pintura. El duque fue el mayor coleccionista español de cuadros de su tiempo, por encima del rey, con un total de 2.747 piezas en su punto más álgido. Aunque no tenemos espacio para estudiar relaciones temáticas entre la pinacoteca del valido y las de sus favoritos valencianos, que existieron, una rápida ojeada a las colecciones de algunos de ellos demuestra que fueron más numerosas que las de décadas pasadas, sin duda por influjo de Lerma. Así, por ejemplo, el I conde de Ficallo, tío de Lerma, poseía 286 cuadros en el 1600; el vicescanciller Covarrubias 88 en 1607; el I marqués de Caracena, que fue virrey de Valencia, 164 en 1622; el I marqués de Quirra 160 en

32. Esta carta de poder del 24 de agosto de 1606 en: Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia (AGFDV), Duquesa de Almodóvar, Escribanía, Protocolos, Juan Gran, 152.

33. Más datos sobre la actividad económica de Francisco Deconique (o de Conique) en Sevilla, y Pedro Lemayre (o Lemaire), su comisionado en Amberes, en: Lorenzo Sanz, Eufemio: *Comercio de España con América en la época de Felipe II. Tomo I. Los Mercaderes y el Tráfico Indiano*. Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Valladolid, 1979, pp. 84-85. Sobre el primero de ellos, procedente de Amberes, véase también: Crailsheim, Eberhard: *The Spanish Connection. French and Flemish Merchant Networks in Seville (1570-1650)*. Colonia, Böhlau Verlag, 2016, p. 194 y ss.

34. Más información sobre el virreinato de Villamizar, en: Mateu Ibars, Josefina: *Los virreyes de Valencia. Fuentes para su estudio*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1963, pp. 201-204.

1624; y el I conde de Buñol 100 en 1631³⁵. No obstante, este progresivo interés por la disciplina que empieza a afianzarse en el ambiente cortesano no implicaba un conocimiento real y profundo de la pintura en boga. De los personajes cercanos a Lerma, si hay uno que fue realmente entendido en el arte de la pintura fue el valenciano Jerónimo Funes, yerno de Pedro Franqueza, quien fuera secretario de Estado en tiempos de Felipe III y famosa hechura del valido. Su inventario de pinturas de 1607 en Madrid, en casa de su suegro —cuando Franqueza está siendo investigado por corrupción—, reúne un mínimo de 180 cuadros. Este dato, unido a las noticias que tenemos sobre Funes y sus conocimientos sobre pintores y obras, demuestra que era realmente «muy aficionado a la pintura», como él mismo declaró³⁶.

Podríamos dedicar páginas enteras a la actividad artística que promocionaron los valencianos de la órbita de poder de Lerma, pero debemos ser selectivos. Un caso interesante, por actuar fuera de España, es el de Juan Vivas de Cañamás, embajador de Felipe III en Génova desde 1601. Un cargo en el que, como precisaba el embajador genovés en España, Filippo Adorno, «è stato favorito dal duca di Lerma»³⁷. Por lo tanto, fue uno de los primeros validos del valido en Valencia tras el acceso al poder de Lerma en 1599. Es extraordinario su rol de intermediario artístico entre el mercado genovés del mármol y España a comienzos de siglo, que se concreta en forma de encargos tan exclusivos como el sepulcro para los I marqueses de Aitona en la Seu Vella de Lérida (1606), o la estatua a imagen y semejanza del duque de Lerma en el castillo de Dénia (1612). También aprovechó este noble valenciano su privilegiada posición cortesana para hacerse construir un magnífico palacio a la genovesa en la capital de su señorío, Benifairó de les Valls (Valencia), hoy lamentablemente en estado de ruina casi total³⁸. El resultado final, del que nos podemos hacer alguna idea, debió de ser una de las mejores casas solariegas del Reino de Valencia en tiempos de Felipe III, epítome de la idea de magnificencia que tanto obsesionaba al pensamiento nobiliario.

Todo esto era ya conocido, pero no un último detalle. Vivas se pudo interesar también por la pintura, aunque no estamos seguros, ya que no hemos podido localizar su inventario de bienes *post mortem*, seguramente posterior a su último testamento del 21 de septiembre de 1625 en Sassari, ante Gavino Lucio Longo, cuando era virrey de Cerdeña. Pudo estar interesado por la pintura y pudo aprovechar su puesto político para beneficiarse del trabajo de artistas cortesanos. Por ejemplo, del quehacer del pintor, arquitecto y decorador Giovanni Battista Crescenzi, I marqués de la Torre,

35. Todos estos datos numéricos, y el estudio de las colecciones, en: Campos-Perales, Àngel: *op. cit.*, pp. 21, 105, 260 y 360.

36. Campos-Perales, Àngel: «Sobre don Jerónimo Funes y el coleccionismo de pintura en la España del siglo XVII. A propósito de su inventario de 1607 en Madrid y su posible retrato por Velázquez», *Hipogrifo*, 11-2 (2023), pp. 817-835. Su inventario de 1607 puede consultarse en: Archivo General de Simancas (AGS), Contaduría Mayor de Cuentas, 3ª Época, legajo 2.390, documento 6.

37. Cito por: Campos-Perales, Àngel: «El contrato al escultor Gio. Maria Augustallo del sepulcro genovés de los primeros marqueses de Aitona en la Seu Vella de Lérida (1606): el contexto, el dibujo y las cláusulas», *Locus Amoenus*, 19 (2021), p. 64.

38. Un repaso a los encargos genoveses de Vivas hasta ahora conocidos en: *Idem*, p. 64 y ss.

que entregó al embajador Vivas hacia 1619 una carta de recomendación firmada por el mismo Felipe III tras su paso por la corte de Madrid. No sabemos si realmente el noble valenciano se aprovechó de los servicios de quien había sido superintendente de la obra del Panteón Real de El Escorial, aunque existe tal posibilidad y el asunto deberá ser tratado todavía en profundidad en el futuro³⁹.

Como en el caso del embajador Vivas, una de las señales que mejor representaba el *ethos* estamental nobiliario era disponer de una residencia urbana que se adecuara al privilegiado estatus social del interesado. Como son muchos los que medraron a la sombra del valido, son también bastantes las noticias de las que disponemos sobre reformas constructivas en las casas de los favoritos valencianos. Y es que, como ya ha sido estudiado para otras realidades artísticas de la geografía española, la arquitectura fue utilizada como una práctica herramienta de visualización del poder nobiliario en las ciudades. Las residencias solariegas se integraron en el cuerpo simbólico que rodeaba a un noble y expresaron, mejor que otro signo externo, la virtud de magnificencia. Así lo entendió el doctor Jerónimo Valeriola, caballero desde 1604 y «criado y hechura» del duque de Lerma desde quizás bastante antes. Fue definido como criatura de Lerma en el mismo año de su asesinato, en 1606, en una carta del vicescanciller Covarrubias al virrey valenciano el I marqués de Caracena, en la que le informaba de que el valido deseaba «ver el castigo de delicto tan inhumano», pues el «diffuncto —Valeriola— era criado del señor duque de Lerma y su hechura»⁴⁰. El doctor Valeriola había sido degollado el 20 de octubre de 1606 en uno de los estudios de su residencia de la calle del Mar de Valencia y su valedor, el duque de Lerma, estaba presionando a las autoridades valencianas para encontrar y castigar duramente a los responsables de su muerte. Lo interesante del asunto es que las obras del palacio, todavía en pie (FIGURA 2), quedaron temporalmente suspendidas desde el asesinato. Como estudió la profesora Mercedes Gómez-Ferrer, en 1609 comenzó un pleito para la continuación de las reformas, en el que tuvieron que testificar varios de los maestros implicados⁴¹. Del estudio de esta documentación pudo deducir que los pasos a seguir iban a estar destinados a realizar una nueva fachada, con cinco grandes ventanas todavía conservadas. Pero sobre todo nos interesa este proceso porque en un determinado momento se emitieron opiniones relacionadas con la tesis de este artículo. Juicios relacionados con el estatus del caballero y con las ideas de magnificencia y decoro.

39. La información procede, sin confirmación documental, de: Quilliet, Frédéric: *Le arti italiane in Ispagna ossia storia di quanto gli artisti italiani contribuirono ad abbellire le Castiglie*. Roma, Angelo Ajani, 1825, p. 70. Citado en: Bernstorff, Marieke von: «Da Roma a Genova e alla corte di Spagna. Il viaggio di Crescenzi, Cavarozzi e Seghers come esempio del *transfer* artistico tra Anversa, Roma e Madrid», en Zanelli, Gianluca (com.): *Bartolomeo Cavarozzi a Genova*. Génova, Sagep, 2017, p. 22, nota 80. Hemos tratado de encontrar dicha carta de recomendación en el Archivo de los Condes de Faura, en San Sebastián, donde se encuentra la documentación privada del embajador Vivas, aunque sin éxito.

40. La carta del 25 de noviembre de 1606, desde Madrid, fue citada en: Campos-Perales, Àngel: *Arte, coleccionismo...*, p. 295, nota 792. Seguimos esta página y las siguientes para la información proporcionada sobre el doctor Valeriola y su palacio en Valencia.

41. Gómez-Ferrer, Mercedes: «La arquitectura valenciana del Renacimiento y sus relaciones con Italia: trasvases e innovaciones en los palacios nobiliarios», en Muñoz Ibáñez, Manuel (coord.): *Los vínculos del Arte Valenciano a lo largo de la historia (I)*. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2021, p. 145 y ss.



FIGURA 2. PALACIO DE LOS VALERIOLA EN LA CALLE DEL MAR, VALENCIA. Fotografía del Centro de Arte Hortensia Herrero

Según los implicados, había de existir una relación de consonancia entre la privilegiada situación patrimonial del favorito de Lerma y la concepción final de la casa, ya que ésta se quería «engrandir y edificarla conforme la asienda y patrimoni que tenia» («agrandar y edificar conforme la hacienda y patrimonio que tenía»), considerando que era «molt necessari que tinga una casa honrada y de calitat que corresponga a la renda que té» («muy necesario que tenga una casa honrada y de calidad que corresponda con la renta que tiene»)⁴². Todavía existe en la actualidad, en la parte alta de la construcción, la torre *miramar*, un elemento arquitectónico característico de estas residencias nobiliarias valencianas —sobre todo de zonas suburbanas—; un auténtico mirador desde el que contemplar el panorama circundante y fundamentalmente el mar, como hizo por ejemplo el noble Bernardo Català de Valeriola en 1599. Cuenta en su interesantísima autobiografía —en la que, por cierto, critica el rápido enriquecimiento del favorito de Lerma, al que acusa de judío y de no ser familiar suyo⁴³— que el 22 de julio de ese año observó desde la parte alta de su alquería la segunda llegada de Felipe III a Valencia: «vérem venir unes galeres per la mar, en les quals venia la magestad del rey nostre señor y la señora dona Margarita de Àustria, sa muller»⁴⁴. No sólo le debió de causar entusiasmo el espectáculo que ofrecían las galeras del rey en el litoral valenciano, sino también las posibilidades de ascenso social que propiciaba la llegada del monarca y la de su valido, protector de tantos de sus paisanos.

MORIR

Item és estat pactat, clos, avengut per y entre les dites parts que los dits marquesos [...] y per aquells lo dit Gerony Bayarri, son procurador, se haja de obligar segons que ab lo present capítol se obliga [...] a fer y acabar ab sa deguda perfició lo retaule de la capella major del dit convent de Nostra Senyora del Socós conforme la traça que se ha fet per a fer lo dit retaule, en lo qual se hajen de posar les armes del dit vicecanciller en quatre parts [...]; y que en los quatre nijos del cos del retaule se hagen de posar quatre figures de bulto com està tractat ab lo mestre, ab condició que les dos figures més baixes hagen de ser de sant Augustí y santa Mònica, y la més alta de la man dreta sent Andreu, y de la mà esquerre la que dit Bayarri dirà, la qual traça té lo dit convent fermada de les mans del dit prior y diputats y de la mà del dit Bayarri en dits noms, lo qual retaule està concertat ab Gabriel Ximénez, imaginari, per mans y fusta sens lo daurar en set-centes y cinquanta liures⁴⁵.

42. *Idem*, p. 146.

43. Fenollosa, Carles: *L'Autobiografia de Bernat Guillem Català de Valleriola: estudi crític i edició*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2019, pp. 51-52.

44. Cito por: *Idem*, p. 242: «vimos llegar unas galeras por el mar, en las cuales venía la majestad del rey nuestro señor y la señora doña Margarita de Austria, su mujer» (traducción del autor).

45. AGFDV, Duquesa de Almodóvar, Escribanía, Protocolos, Pau Pereda, 211, fol. 1.552v-1.554r. «Capitulaciones entre el convento de Nuestra Señora del Socorro de Valencia y los marqueses de Villasor para la construcción del retablo, reja y sepultura del vicecanciller Andrés Roig en la capilla mayor de la iglesia», Valencia, 14 de octubre de 1624: «Item ha sido pactado, concluido, acordado por y entre dichas partes que dichos marqueses [...] y por aquellos dicho Gerony Bayarri, su procurador, se tenga que obligar según que con el presente capítulo se obliga [...]

La citada cláusula forma parte de las capitulaciones entre el convento de Nuestra Señora del Socorro de Valencia y los marqueses de Villasor para la construcción del retablo, reja y sepultura del vicescanciller Andrés Roig en la capilla mayor de la iglesia, cuyo derecho de enterramiento había conseguido años antes. Este documento legal se fecha casi dos años después de la muerte del vicescanciller porque, como en él protestan los frailes del convento, Roig se había desentendido en vida del ornato y cuidado de la capilla mayor, pacto en el que se basaba la concesión del privilegio de sepultura. Que el vicescanciller no hubiera llegado a construir en vida una «sumptuosa sepultura qual convenia per a persona tal il·lustre» era razón suficiente como para que los frailes amenazaran a los herederos del difunto con decomisar su derecho de sepultura. La solución final implicaba la anulación de la demanda por parte de la institución y el compromiso de la marquesa de Villasor, heredera de Roig, de llevar a cabo el acordado despliegue suntuario en dicha capilla funeraria. La situación pone de relieve lo pedestre de un asunto que se generalizó en la España de la temprana Edad Moderna. A unos interesaba el ornato de su templo comunitario; a otros, rápidamente enriquecidos y encumbrados, poder disponer de un lugar de enterramiento con el que expresar sin recatamientos y a la vista del conjunto de la sociedad el estatus conseguido, aunque todo aquello se adornara con palabras de devoción. Obviamente, las más esclarecidas estirpes valencianas contaban con capillas familiares en las más antiguas fundaciones de la ciudad, con lo que a los recién llegados les esperaban sólo dos opciones: arrebatarse una capilla a los antepasados de un particular, o negociar la adquisición de un oratorio privado en instituciones más modernas, como en este ejemplo. Además, este caso de estudio, con el que concluimos, resulta perfectamente análogo a otros tantos del momento, y es que debieron de existir tantas capillas suntuosas como validos del valido en tierras valencianas.

Tras fallecer el vicescanciller Roig en Madrid, fue llevado su cuerpo a Valencia, al convento del Socorro. Según Porcar, las solemnes exequias en recuerdo del noble tuvieron lugar el 13 de diciembre de 1622 empezando por la catedral, pasando por la parroquias de la ciudad y terminando en la iglesia del convento donde iba a ser enterrado. Allí se construyó un catafalco, a pesar de las mencionadas protestas de los frailes, «que no volien que fos soterrat en lo altar major» («que no querían que fuese enterrado en el altar mayor»)⁴⁶. Aunque las dudas sobre su origen noble debieron de recorrer Valencia, como ya hemos argumentado, los herederos de Roig decidieron autoafirmar el supuesto lustre familiar con una exhibición de hasta 250 escudos de armas que había realizado el pintor de la ciudad, Agustín Ridaura, para el túmulo del vicescanciller en el día de las

a hacer y terminar con su debida perfección el retablo de la capilla mayor del dicho convento de Nuestra Señora del Socorro conforme la traza que se ha hecho para hacer dicho retablo, en el que se deban poner las armas de dicho vicescanciller en cuatro partes [...]; y que en los cuatro nichos del cuerpo del retablo se deban poner cuatro figuras de bulto como está tratado con el maestro, con la condición de que las dos figuras más bajas deban ser de san Agustín y santa Mónica, y la más alta de la mano derecha san Andrés, y de la mano izquierda la que dicho Bayarri dirá, la cual traza tiene el dicho convento firmada de manos de dicho prior y diputados y de la mano del dicho Bayarri en dichos nombres, el cual retablo está concertado con Gabriel Ximénez, imaginero, por manos y madera sin dorarlo en setecientas y cincuenta libras» (traducción del autor).

46. Porcar, Pere Joan: *op. cit.*, vol. I, p. 682.

honras fúnebres⁴⁷. Como ha expresado Enrique Soria, poco elementos simbolizaban mejor la nobleza familiar que la heráldica⁴⁸. Retirado el armazón de madera con sus paños fúnebres y escudos, quedaría para la posteridad la heráldica que adornaba el retablo, repartida hasta por cuatro partes de su estructura. Esta obra fue encargada en 1624 a otro artista de primera fila a nivel regional, el escultor Gabriel Ximénez, miembro de una familia de imagineros en la que destacó a comienzos de siglo Joan Baptista Ximénez, del que se conserva alguna obra de elevada calidad técnica⁴⁹.

También habría escudos de los Roig instalados en la reja, en el sepulcro y en los nervios y clave de la bóveda de la capilla. Aunque tenemos la seguridad de que el retablo, por pagos posteriores⁵⁰, y el sepulcro, por una fuente documental, llegaron a ejecutarse, nada de ello subsiste en la actualidad. El convento fue arrasado por las tropas napoleónicas en junio de 1808⁵¹, y durante los años de la Guerra de Independencia saqueado por todo tipo de personas que habían accedido a su interior⁵². El actual colegio de Jesús y María ocupa desde 1877 el antiguo solar del convento, aunque nada trasluce de su arquitectura original. Entonces situado en la zona de extramuros, en la huerta valenciana y cerca de la puerta de Quart, podemos hacernos una idea de su aspecto exterior a través de fuentes visuales de la época, como un dibujo de Conchillos de la segunda mitad del XVII en el Museo del Prado, o su representación en el plano de Tosca de hacia 1738 (FIGURA 3 y FIGURA 4). Sea como fuere, sabemos que en su interior se había materializado parte del proyecto artístico en memoria del vicescanciller Roig, al menos el retablo y su sepulcro, y que en años sucesivos se celebrarían misas en recuerdo de nuestro protagonista y su familia gracias a una renta perpetua. Tales desembolsos debieron de causar impacto en la sociedad de la época, sobre todo en extranjeros, no tan acostumbrados a dichas conductas. En efecto, el citado italiano anónimo de la corte de Felipe III llegó a afirmar que «los españoles hablando de los señores gastan grandísimas haciendas en los entierros, y dejan honradísimas memorias de missas», como se hacía en muchas partes del país, «en particular en Valladolid el del duque de Lerma», costumbre que era digna «de grandísima alabança, porque es llena de magnificencia y de piedad»⁵³. Lerma y sus protegidos debieron de ser un modelo para el vicescanciller Roig.

47. López Azorín, María José: *Documentos para la historia de la pintura valenciana en el siglo XVII*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006, p. 85.

48. Soria Mesa, Enrique: *La nobleza en la España moderna. Cambio y continuidad*. Madrid, Marcial Pons, 2007, p. 268. Del mismo autor es un recomendable artículo con el que compartimos objeto de estudio: las prácticas de visualización del poder de ciertas familias españolas de época moderna que imitaban las estrategias de las clases dirigentes. En este sentido, véase: Soria Mesa, Enrique: «La imagen del poder. Un acercamiento a las prácticas de visualización del poder en la España Moderna», *Historia y Genealogía*, 1 (2011), pp. 5-10.

49. Sobre el quehacer artístico de Gabriel Ximénez, véanse sus múltiples alusiones en: Navarro Rico, Carlos Enrique: *La escultura en el sistema de las artes: València (1500-1700)*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2022. Sobre Joan Baptista, véase: Gómez-Ferrer, Mercedes; Campos-Perales, Àngel: «El imaginero Joan Baptista Ximénez en València (act. 1596-1620). A propósito de esculturas y retablos en la Valencia del primer cuarto del siglo XVII», *Archivo de Arte Valenciano*, 103 (2022), pp. 63-77.

50. Hemos localizado pagos a Gabriel Ximénez por la obra del retablo, con fecha del 8 de enero, 30 de marzo y 14 de octubre de 1627 en: AGFDV, Duquesa de Almodóvar, Escribanía, Protocolos, Pau Pereda, 214.

51. Nicolau Bauzá, José: *El antiguo convento del Socorro de la ciudad de Valencia*. Valencia, Colegio Jesús-María de Valencia, 1986, p. 118 y ss.

52. *Idem*, pp. 128-129.

53. Cito por: Marías, Fernando; Manfrè, Valeria: *op. cit.*, pp. 228-230.



FIGURA 3. JUAN CONCHILLOS Y FALCÓ, LLEGADA DE SANTO TOMÁS DE VILLANUEVA AL CONVENTO DEL SOCORRO DE VALENCIA, SIGLO XVII (SEGUNDA MITAD). AGUADA PARDA Y PLUMA SOBRE PAPEL MARRÓN, 128 X 350 MM. Museo del Prado

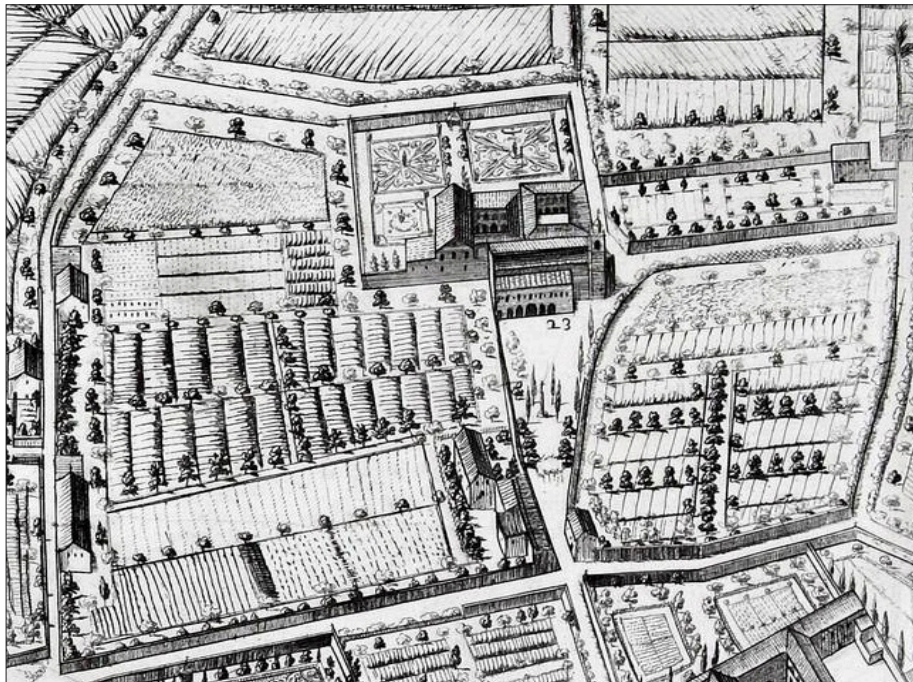


FIGURA 4. TOMÁS VICENTE TOSCA, PLANO DE LA CIUDAD DE VALENCIA. DETALLE DEL ANTIGUO CONVENTO DEL SOCORRO, C. 1738. Ayuntamiento de Valencia

Sobre el sepulcro, éste todavía existía a comienzos del siglo XVIII: «un mauseolo [sic] de piedra» en la capilla mayor, en el lado del evangelio, a tenor de lo apuntado por fray Jaime Jordán en 1712⁵⁴. En este caso, el espejo en el que mirarse era el vicescanciller Diego Covarrubias, también del círculo de Lerma, y su sepulcro genovés en la capilla de San Sebastián de la catedral de Valencia, obrado por Bartolomé Abril y Juan Bautista Semería tras su muerte en 1607 y durante un proceso que quedó al cuidado de su esposa María

54. Jordán, Jaime: *Historia de la provincia de la Corona de Aragón de la sagrada orden de los ermitaños de nuestro gran padre San Agustín. Parte Primera. Tomo Segundo*. Valencia, Imprenta de Antonio Bordazar, 1712, p. 6.



FIGURA 5. BARTOLOMÉ ABRIL Y JUAN BAUTISTA SEMERÍA, *SEPULCRO DE DIEGO COVARRUBIAS, VICECANCILLER DEL CONSEJO SUPREMO DE LA CORONA DE ARAGÓN, 1608, CAPILLA DE SAN SEBASTIÁN, CATEDRAL DE VALENCIA*

Díez (FIGURA 5)⁵⁵. «Que lo túmulo y sepultura se puga collocar en la dita pared dreta conforme està en la capella de sant Sebastià que està en la Seu» se decía en las capitulaciones de 1624 para el enterramiento de Roig⁵⁶. Como los favores y beneficios, que se proyectaban «hacia abajo», los modelos conductuales del monarca, familia real, válido y válidos, terminaron por condicionar la vida material de aquellos grupos en progresión que, como Roig, alcanzaron la cumbre social a comienzos del siglo XVII.

CONCLUSIONES

En suma, como acabamos de comprobar a través de algunos hechos biográficos del vicescanciller Andrés Roig (1564-1622), y a través del *modus operandi* de otros protegidos valencianos del duque de Lerma, éste y otros de sus favoritos aprovecharon el potencial de las estrategias de visualización del poder en la España de la temprana Edad Moderna, con las manifestaciones artísticas a la cabeza, para expresar pública y privadamente la posición social alcanzada. Como hemos argumentado, los nobles valencianos que medraron a la sombra del válido de Felipe III imitaron las pautas de comportamiento de las clases dirigentes, con Lerma como espejo preponderante. El discurso en tres actos (medrar, vivir, morir) considera el periplo vital de un pobre abogado valenciano que llegó a codearse con la más alta aristocracia española gracias a la influencia del duque de Lerma. Sirve como ejemplo de la práctica del valimiento y como un caso de estudio paradigmático en el que las artes, junto con otros mecanismos de distinción social, jugaron un papel importantísimo para refrendar los cargos y títulos conseguidos.

En concreto, podemos rematar que muchos de estos valencianos rápidamente ennoblecidos se beneficiaron del contexto histórico —cuando Valencia fue sede efímera de la corte en varias ocasiones— y del interés particular del duque de Lerma por aquellas tierras del litoral peninsular. En sus palacios, de puertas adentro y tras alcanzar el poder, se sirvieron de costosos objetos artísticos, como joyas o ricas tapicerías flamencas que conseguían a través de exclusivos contactos políticos y de marchantes del mercado del arte. Sin embargo, la tipología artística que mejor informó del grado de conocimiento del gusto cortesano fue la pintura, sobre todo por influencia del válido. De puertas afuera, la magnificencia se expresaba a través de suntuosas residencias, como las mencionadas de Jerónimo Valeriola y Juan Vivas de Cañamás, también cercanos a Lerma. El proceso de adecuación simbólica y material del noble a los cargos conseguidos podía arrastrales a la ruina económica, como ocurrió con el vicescanciller Roig. De las deudas se encargaron sus descendientes, que entendieron su papel en la consolidación de la fama familiar a través de la última de las estrategias de plasmación del poder: disponer de un lugar de enterramiento para el linaje y ornarlo conforme al estatus alcanzado.

55. Gómez-Ferrer, Mercedes: «Los sepulcros de los Covarrubias de la catedral de Valencia (1608), obra de los genoveses Bartolomé Abril y Joan Batista Semería», en Gómez-Ferrer, Mercedes; Gil Saura, Yolanda (eds.): *Geografías de la movilidad artística. Valencia en época moderna*. Valencia, Universitat de València, 2021, pp. 81-106.

56. AGFDV, Duquesa de Almodóvar, Escribanía, Protocolos, Pau Pereda, 211, fol. 1556r: «Que el túmulo y sepultura se pueda colocar en la dicha pared derecha conforme está en la capilla de san Sebastián que está en la Seu» (traducción del autor).

REFERENCIAS

- Bernstorff, Marieke von: «Da Roma a Genova e alla corte di Spagna. Il viaggio di Crescenzi, Cavarozzi e Seghers come esempio del *transfer* artistico tra Anversa, Roma e Madrid», en Zanelli, Gianluca (com.): *Bartolomeo Cavarozzi a Genova*. Génova, Sagep, 2017, pp. 7-29.
- Cabrera de Córdoba, Luis: *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*. Madrid, Imprenta de J. Martín Alegría, 1857.
- Campos-Perales, Àngel: «El contrato al escultor Gio. Maria Augustallo del sepulcro genovés de los primeros marqueses de Aitona en la Seu Vella de Lérida (1606): el contexto, el dibujo y las cláusulas», *Locus Amoenus*, 19 (2021), pp. 63-80.
- Campos-Perales, Àngel: *Arte, coleccionismo y cultura nobiliaria en el Reino de València en tiempos de Felipe III*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2022.
- Campos-Perales, Àngel: «Sobre don Jerónimo Funes y el coleccionismo de pintura en la España del siglo XVII. A propósito de su inventario de 1607 en Madrid y su posible retrato por Velázquez», *Hipogrifo*, 11-2 (2023), pp. 817-835.
- Catalá Sanz, Jorge Antonio: *Rentas y patrimonios de la nobleza valenciana en el siglo XVIII*. Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1995.
- Covarrubias, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- Crailsheim, Eberhard: *The Spanish Connection. French and Flemish Merchant Networks in Seville (1570-1650)*. Colonia, Böhlau Verlag, 2016.
- Elias, Norbert: *La sociedad cortesana*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Fenollosa, Carles: *L'Autobiografia de Bernat Guillem Català de Valleriola: estudi crític i edició*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2019.
- Fenollosa, Carles: *Un rei, un déu, una acadèmia. El Regne de València als ulls del noble Bernat Català de Valleriola (1568-1607)*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2021.
- Ferrer Valls, Teresa: «El duque de Lerma y la corte virreinal en Valencia: fiestas, literatura y promoción social. *El Prado de Valencia* de Gaspar Mercader», *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, 5 (2000), pp. 257-272.
- Gauna, Felipe de: *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*. Edición de Salvador Carreres Zacarés. 2 vols. Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1926-1927 [1599].
- Gómez-Ferrer, Mercedes: «La arquitectura valenciana del Renacimiento y sus relaciones con Italia: trasvases e innovaciones en los palacios nobiliarios», en Muñoz Ibáñez, Manuel (coord.): *Los vínculos del Arte Valenciano a lo largo de la historia (I)*. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2021, pp. 129-157.
- Gómez-Ferrer, Mercedes: «Los sepulcros de los Covarrubias de la catedral de Valencia (1608), obra de los genoveses Bartolomé Abril y Joan Batista Semería», en Gómez-Ferrer, Mercedes; Gil Saura, Yolanda (eds.): *Geografías de la movilidad artística. Valencia en época moderna*. Valencia, Universitat de València, 2021, pp. 81-106.
- Gómez-Ferrer, Mercedes; Campos-Perales, Àngel: «El imaginero Joan Baptista Ximénez en Valencia (act. 1596-1620). A propósito de esculturas y retablos en la Valencia del primer cuarto del siglo XVII», *Archivo de Arte Valenciano*, 103 (2022), pp. 63-77.
- Graullera Sanz, Vicente: *Juristas valencianos del siglo XVII*. Valencia, Biblioteca Valenciana, 2003.

- Jordán, Jaime: *Historia de la provincia de la Corona de Aragón de la sagrada orden de los ermitaños de nuestro gran padre San Agustín. Parte Primera. Tomo Segundo*. Valencia, Imprenta de Antonio Bordazar, 1712.
- López Azorín, María José: *Documentos para la historia de la pintura valenciana en el siglo XVII*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006.
- Lorenzo Sanz, Eufemio: *Comercio de España con América en la época de Felipe II. Tomo I. Los Mercaderes y el Tráfico Indiano*. Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Valladolid, 1979.
- Marí García, Enric: *El linaje valenciano de los Roig. Memoria, familia y patrimonio a través de quince generaciones*. 2 vols., (Tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2017.
- Marías, Fernando; Manfrè, Valeria: «Definiendo las costumbres de la nación española: un italiano en la corte de Felipe III», en Riello, José; Marías, Fernando (eds.): *Antes y después de Antonio Palomino: historiografía artística e identidad nacional*. Madrid, Abada Editores, 2022, pp. 225-313.
- Mateu Ibars, Josefina: *Los virreyes de Valencia. Fuentes para su estudio*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1963.
- Mercader, Gaspar: *El Prado de Valencia*. Edición crítica, introducción, notas y apéndice de Henri Mérimée. Toulouse, Édouard Privat, 1907 [1600].
- Molas Ribalta, Pere: «Letrados y nobles en la Corona de Aragón», en Martínez Millán, José (dir.): *Felipe II (1527-1598): Europa y la Monarquía Católica*. 4 vols. Madrid, Parteluz, 1998, vol. II, pp. 571-584.
- Navarro Rico, Carlos Enrique: *La escultura en el sistema de las artes: València (1500-1700)*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2022.
- Nicolau Bauzá, José: *El antiguo convento del Socorro de la ciudad de Valencia*. Valencia, Colegio Jesús-María de Valencia, 1986.
- Pastor i Fluixà, Jaume: «Nobles i cavallers al País Valencià», *Saitabi*, 43 (1993), pp. 13-54.
- Porcar, Pere Joan: *Coses evengudes en la ciutat y regne de València. Dietari (1585-1629)*. Edición a cargo de Josep Lozano. 2 vols. Valencia, Universitat de València, 2012.
- Quilliet, Frédéric: *Le arti italiane in Ispagna ossia storia di quanto gli artisti italiani contribuirono ad abbellire le Castiglie*. Roma, Angelo Ajani, 1825.
- Soria Mesa, Enrique: *La nobleza en la España moderna. Cambio y continuidad*. Madrid, Marcial Pons, 2007.
- Soria Mesa, Enrique: «La imagen del poder. Un acercamiento a las prácticas de visualización del poder en la España Moderna», *Historia y Genealogía*, 1 (2011), pp. 5-10.

DOSSIER

VESTIGIA. RELIQUIAS Y RELICARIOS EN LOS IMPERIOS IBÉRICOS

Editado por Juan Luis González García y Escardiel González Estévez

VESTIGIA. RELICS AND RELIQUARIES IN THE IBERIAN EMPIRES

Edited by Juan Luis González García and Escardiel González Estévez

IMAGEN. DIEGO VALENTÍN DÍAZ Y MATEO DE PRADO, *RETABLO-RELICARIO DEL CONVENTO DE NIÑAS HUÉRFANAS Y NOBLES* (DETALLE CENTRAL), C. 1655. Museo Diocesano y Catedralicio, Valladolid



VESTIGIOS SAGRADOS EN LOS IMPERIOS IBÉRICOS: ARTE, IDENTIDAD Y CIRCULACIÓN

SACRED RELICS WITHIN THE IBERIAN EMPIRES: ART, IDENTITY AND CIRCULATION

Juan Luis González García¹ y Escardiel González Estévez²

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.12.2024.42906>

El aura evocadora, sacralizada y taumatúrgica que envuelve a las reliquias y el valor material y estético de los artefactos que las contienen han determinado su trascendencia a lo largo de la historia. En la Edad Moderna hispánica —heredera de códigos configurados desde la Europa tardo-antigua—, el fenómeno devino crucial, obsesivo por momentos, toda vez que su defensa o contestación se convirtieron en asunto político e identitario ante el clima de ansiedad social que atenazaba ese, para entonces ya, mundo globalizado. Pero las reliquias están, además, unidas a otros aspectos y procesos como la revolución del método historiográfico derivado de los debates sobre lo auténtico y lo verosímil; la evangelización y el incipiente criollismo en las Indias; o la discusión de la teoría artística en torno al naturalismo o el retrato a partir de la indisoluble ligazón entre imágenes y reliquias que se estableció en la época. Por tanto, los sacros vestigios, lejos de limitarse a un cúmulo de piezas suntuarias o a una cuestión meramente religiosa, son un fenómeno multidimensional cuyas muchas facetas permiten aproximaciones y análisis en torno a diversas problemáticas históricas y artísticas. Tal potencialidad, asentada a priori sobre un inabarcable repertorio de documentación y objetos, justifica, creemos, el dossier que aquí se presenta.

Este monográfico se inscribe en los resultados derivados del proyecto nacional de investigación «*Spolia Sancta*. Fragmentos y envolturas de sacralidad entre el Viejo y el Nuevo Mundo»³, y parte de las más de setenta aportaciones presentadas por los especialistas que intervinieron en las cinco reuniones científicas celebradas en el marco de dicho proyecto⁴. Una selección de aquellas ponencias vio la luz en el

1. Universidad Autónoma de Madrid. C. e.: juanl.gonzalez@uam.es; ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-7293-5217>>

2. Universidad de Sevilla. C. e.: escardiel@us.es; ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-0963-4099>>

3. Proyecto Estatal I+D+i de Excelencia HAR2017-82713P financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y dirigido por Juan Luis González García y Luisa Elena Alcalá, con la participación de Escardiel González Estévez, Carmen Fernández-Salvador, María Berbara, Cécile Vincent-Cassy y Patricia Zalamea Fajardo.

4. Simposio Internacional «*Keimelia/Leipsana*. Reliquias y memoria entre la Antigüedad y el Mundo Moderno» (Madrid, Universidad Autónoma de Madrid-Museo Arqueológico Nacional, 18-19/10/2018); VI Seminario Internacional de Arte y Cultura en la Corte «Redes artísticas, circulación y exposición de reliquias en el Mundo Hispánico» (Madrid, IULCE/UAM-Casa de México en España-San Lorenzo de El Escorial, 24-26/04/2019); Jornada Internacional

libro *Spolia Sancta. Reliquias y arte entre el Nuevo y el Viejo Mundo*⁵. En sus dieciséis capítulos se propone, a partir de la teoría arqueológica de los *spolia*, una metodología de estudio dinámica y transversal de los fragmentos sagrados y sus envolturas dentro de la cultura visual hispánica. La calidad e interés de tales contribuciones requería y ameritaba un importante canal de publicación donde dar a conocer nuevos avances en tan pujante línea de investigación, tanto en el plano altomoderno —más allá del bien hollado periodo medieval— como en el geográfico, con idea de incluir los tantas veces preteridos dominios iberoamericanos. Este dossier ha de entenderse, en consecuencia, como una necesaria (casi diríamos que inevitable) prolongación del proyecto iniciado en 2018, el cual encuentra en *Espacio, Tiempo y Forma* inmejorable acomodo y epílogo. Semejante grado de acogida, y no pocos de sus logros, hubieran sido simplemente imposibles sin el concurso de Pilar Díez del Corral Corredoira, Mónica Alonso Riveiro, Lidia Mateo Leivas y Carmen Chíncoa Gallardo. A ellas va dirigido nuestro agradecimiento.

La decena de artículos a los que precede esta introducción atiende a dos posibles divisiones, bien sea por razones temáticas o territoriales. No hemos querido, sin embargo, privilegiar ninguno de estos dos repartos en el índice de la revista, decidiéndonos finalmente por una ordenación de tipo cronológico. Todos los ensayos seleccionados presentan metodologías interdisciplinarias que superan las habituales perspectivas aislacionistas de los mundos peninsular y virreinal, resaltando la relación entre materialidad y agencia de las reliquias. Se integran, además, y como se ha dicho, en sendos grupos temáticos que subrayan compatibilidades conceptuales. La primera de estas agrupaciones, como rezaba el *Call for Papers* del dossier, apela a «Los vestigios y el discurso de la autenticidad: invención y desplazamiento del cuerpo fragmentado». En la península ibérica, toda urbe de cierta entidad asistió a episodios de *inventio* donde las reliquias de mártires paleocristianos o altomedievales legitimaban su protagonismo geográfico y contribuían a cimentar el discurso católico frente al pasado islámico. Los artículos de Millán Rabasa sobre la catedral de Zaragoza y de Cecilia Espinosa-Ruiz Ángel acerca de la de Orihuela abundan en esta clase de tópicos identitarios. Y más aún: incluso en Iberoamérica —y de ello versa la contribución de Fernández-Salvador— la *inventio* sirvió para justificar una remota protoevangelización con la cual reescribir la historia prehispanica. El ansia de reliquias antiguas también determinó otro fenómeno vinculado a sus milagrosos hallazgos: la *translatio* de reliquias catacumbales, que generó tensiones territoriales y codificó protocolos de autenticación, ya fuera en Santafé y Tunja o en Puebla de los Ángeles, como muestran los ensayos respectivos

de Estudio «Hispania Sacra. Reliquias identitarias en la España altomoderna» (Madrid, UAM, 08/11/2019); Encuentro Internacional «RELIQVIAE. Formas y Discursos en torno a la Materia Sagrada» (Sevilla, Universidad-Iglesia de San Luis de los Franceses, 02-03/12/2019), y Congreso Internacional «Reliquias y arte entre Europa y América: historias compartidas a debatir» (Bogotá, Universidad de los Andes, 12-14/04/2021).

5. Alcalá, Luisa Elena y González García, Juan Luis (eds.): *Spolia Sancta. Reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo*. Madrid, Akal, 2023. Complemento de este volumen de ensayos fue la exposición temporal celebrada del 08/05 al 22/08/2021 en el Museo Nacional de Escultura, comisariada por Manuel Arias Martínez, Escardiel González Estévez, Juan Luis González García y Cécile Vincent-Cassy: *Extraña devoción. De reliquias y relicarios*. Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2021.

de Martínez Martín-Otálora Cascante y Báez Hernández. Por otro lado, también trataron de promoverse cultos martiriales americanos en Europa (muchas veces sin éxito, como atestigua el trabajo de Briones Posada) y se enviaron lujosos relicarios desde el Nuevo Mundo para servir de envoltura a santos ibéricos, caso explorado por Sánchez-Cortegana.

Un segundo grupo de artículos se engloba bajo el epígrafe dedicado a la «Antropología de la imagen y patrimonio material: los relicarios y sus espacios». La definición del estatuto de todos estos *vestigia* y sus usos llevaba aparejado un proceso material de transformación mediante la intervención artística que los reconstruía en nuevos objetos y estancias, desde los humildes *Klosterarbeiten* estudiados por Arribas Ramos al relicario palaciego de los condes de Altamira descrito por Ortega Jiménez. Estudiar las reliquias a través del prisma de sus dispositivos de exposición supone introducirlas en contextos visuales o arquitectónicos que las activaban como objetos sagrados, ya fuera subrayando su autoridad dentro de conjuntos seriales, u ocultando su apariencia física. Las reliquias y las imágenes-reliquia (las vírgenes del Lledó y de Orito que ocupan a Mocholí Martínez son un ejemplo excelente al respecto) operaban dentro de una colectividad en la que se repetían patrones y se generaba una «escenografía» y un «uso».

El presente compendio entiende la reliquia engarzada con el arte y la imagen, como los restos óseos lo están en los relicarios. Esta aproximación permite analizar fenómenos que afectan al plano histórico-artístico de la Edad Moderna y a la comprensión unitaria que requiere la Monarquía Hispánica, más allá de las divisiones territoriales de ahora y otrora. Lo último se hace evidente con la inclusión de cinco ensayos, la mitad del dossier, dedicados a casos americanos y a sus conexiones con Europa (y no solo en sentido receptivo); y lo hace atendiendo a los virreinos de Nueva España, pero también de Perú y de Nueva Granada. Tales estudios, lejos de presentarse como aislados, ponen de manifiesto que las estrategias, rituales o formatos de las reliquias son compartidos entre la península ibérica e Iberoamérica, y ello es algo que se potencia con la lectura conjunta del monográfico. No obstante, el contexto americano acusa una particularidad, ajena al ámbito europeo, como es el uso de la reliquia en la lucha contra las idolatrías indígenas. Es otra veta de uno de sus poderes: la sacralización del espacio.

El desarrollo artístico impulsado por las reliquias se evidencia aquí a través de la mayoría de los formatos habituales en sus modalidades escultóricas, suntuarias y arquitectónicas. A los bustos analizados en las catedrales aragonesas, la catedral de Orihuela y la iglesia jesuítica de Santafé de Bogotá, se unen la urna argénteo novohispana para los restos de san Juan de Dios de Granada o los *corpisanti* italo-mexicanos, pero también los «trabajos de monjas» del convento salmantino de Santa Clara, esas manufacturas que por su escaso tamaño y valor material han sido despreciadas por la historiografía, pero que constituyen una de las tipologías más complejas y extendidas a ambos lados del Atlántico. Todos estos relicarios se ubican en deslumbrantes capillas y retablos, en edificios religiosos y civiles: en todos estos espacios las reliquias se activaban, potenciándose en las festividades a través de rituales de exhibición que contrastaban con su ocultamiento habitual. Esta contraposición entre ocultar y desvelar requería de dispositivos para la

exposición de los artefactos que los modificaron frente a obras o soluciones previas, impulsando innovaciones artísticas. No solo era la vista el sentido al que se apelaba; la dimensión háptica también estaba involucrada, dado el carácter multisensorial de la reliquia, que era tocada, besada, olida, incluso, llegado el caso, ingerida. Este privilegio del contacto con lo sagrado, ritualizado al exhibir o procesionar las reliquias, adquiría una dimensión íntima y personal a través de otros formatos, como las micro-reliquias portadas en vestidos o joyas o las reproducciones grabadas o pintadas y tocadas al original.

La capacidad legitimadora de la reliquia es otro de los factores que más firmemente queda reflejado en muchos de los artículos. La pugna por la primacía entre la seo de Zaragoza y la basílica del Pilar, así como entre otras catedrales aragonesas, se dirimió también a través de los relicarios. En semejantes términos ocurrió el pleito por el obispado de Orihuela, independizado del de Cartagena en 1564. Los ensayos sobre las huellas de santo Tomás en el virreinato del Perú y de los mártires de Tepehuanes en la Nueva España dan buena cuenta de esta instrumentalización que se hizo de las reliquias en América y que, al igual que en Aragón, llevó aparejada la construcción de una santidad local y corporativa. A la postre reliquias y relicarios, en Europa y en América, motivaron mecanismos de asimilación y transmisión que, pese a sus potencialidades, apenas han sido atendidos bajo esa doble óptica «glocal». En su desplazamiento, las reliquias demostraron una capacidad extraordinaria para reconfigurar espacios y, en combinación con sus envoltorios artísticos y materiales, definir y construir nuevos lugares de recepción, nuevas capas de visualidad a menudo yuxtapuestas y difícilmente separables. Dicha circulación de imágenes culturales y vestigios sacros se produjo a través de las múltiples redes que conectaban los imperios ibéricos, no solo en un sentido Europa-América, sino con una direccionalidad inversa. El tránsito fue transoceánico, sí, pero también interamericano, coadyuvando a la construcción de discursos de identidad a varios niveles, desde la hegemonía metropolitana hasta las conciencias regionales y protonacionales.

REFERENCIAS

- Alcalá, Luisa Elena y González García, Juan Luis (eds.): *Spolia Sancta. Reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo*. Madrid, Akal, 2023.
- Arias Martínez, Manuel y Bolaños Atienza, María (eds.): *Extraña devoción. De reliquias y relicarios*. Valladolid, Ministerio de Cultura y Deporte y Fundación de Amigos del Museo Nacional de Escultura, 2021.

LA PERVIVENCIA DE UNA TIPOLOGÍA: LOS BUSTOS RELICARIO COMO HERRAMIENTA DE LEGITIMACIÓN EN LAS CATEDRALES ARAGONESAS EN LAS EDADES MEDIA Y MODERNA

THE PERSISTENCE OF A TYPOLOGY: RELIQUARY BUSTS AS PART OF A LEGITIMIZATION STRATEGY IN ARAGONESE CATHEDRALS IN THE MIDDLE AND MODERN AGES

Marc Millán Rabasa¹

Recibido: 31/12/2023 · Aceptado: 16/04/2024

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.12.2024.39349>

Resumen²

La popularidad de los relicarios antropomorfos en Aragón ha sido muy notada por la historiografía, vinculando su origen a la donación de los bustos de san Valero, san Vicente y san Lorenzo a la catedral de Zaragoza por el papa Benedicto XIII. Gracias a su papel en las festividades, las tres piezas conformaron una imagen del poder catedralicio que fue ampliamente reproducida a lo largo de la Edad Moderna. El valor de los restos santos auspiciado por el Concilio de Trento animó a otras sedes y parroquias a adoptar este modelo, que también constaba de un ceremonial en el que el espacio litúrgico cobró una importancia fundamental donde desplegar los discursos que legitimaban las instituciones eclesiásticas locales.

Palabras clave

Platería; arte gótico; Contrarreforma; Renacimiento; Barroco; reliquias; liturgia

Abstract

The popularity of anthropomorphic reliquaries in Aragon has been noted by historiography, linking their origin to the donation of the busts of Saint Valerius, Saint Vincent and Saint Lawrence to the cathedral of Saragossa by Pope Benedict XIII. Thanks to their role in festivities, the three artworks originated an image

1. UniversidaddeZaragoza.C.e.: marcmillanrabasa@unizar.es; ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-3489-1748>>

2. Este trabajo se ha desarrollado en el Grupo de Referencia BLANCAS (Historia Moderna) del Gobierno de Aragón (Ho1_23R) financiado por el Departamento de Ciencia, Universidad y Sociedad del Conocimiento del Gobierno de Aragón y se ha llevado a cabo en el marco del proyecto Intercambios artísticos entre el Norte y el Sur: Escultores septentrionales en el valle del Ebro durante la Edad Moderna (PID2022-141043NB-I00).

of power that was widely reproduced throughout the Modern Age. The renewed value of the holy remains encouraged by the Council of Trent led dioceses sees and parishes to adopt this model, that also consisted of a ceremonial in which the liturgical space took on a fundamental importance where to deploy the arguments that legitimized local ecclesiastical institutions.

Keywords

Goldsmith; gothic art; Counter-Reformation; Renaissance; Baroque; relics; liturgy

.....

LA PERSISTENCIA de modelos artísticos medievales durante la Edad Moderna es una cuestión que ha sido puesta de relieve desde hace décadas, lo que ha permitido a la historiografía analizar la producción plástica lejos de etiquetas como «retardatario» u «anacrónico». Esta perspectiva ha abierto una valiosa vía para la interpretación de numerosas obras de arte que adoptaron formas de carácter tradicional por motivos de prestigio, costumbre o, simplemente, preferencia. Asimismo, son consideraciones significativas para las investigaciones sobre la percepción del objeto artístico y abren interesantes posibilidades en el estudio de la resignificación de viejas iconografías o la actualización de piezas antiguas a nuevos usos litúrgicos³.

En el caso aragonés, se ha apuntado en diversas ocasiones la larga vigencia que tuvo la tipología de busto relicario, señalando su origen en la donación de tres ejemplares a la catedral del Salvador de Zaragoza por Pedro Martínez de Luna, pontífice de la obediencia de Aviñón bajo el nombre de Benedicto XIII⁴. La enorme fortuna de la que gozaron estas piezas desde su llegada a la ciudad no se basó solamente en su valor estético, sino que fue potenciada por su papel en las festividades y procesiones.

La emulación de estos relicarios y de sus espacios de exhibición dio alas a una tipología que conoció un gran desarrollo durante la modernidad. En primer lugar, para entender en qué consiste este modelo de prestigio, vamos a presentar las piezas que lo conforman. A continuación, procederemos a sistematizar su desarrollo y popularización durante la Edad Moderna a través de los usos litúrgicos. Finalmente, centraremos nuestra atención en las sedes episcopales de Teruel y Barbastro, dos casos de estudio que demuestran la adaptación del ceremonial catedralicio a los nuevos centros de poder eclesiástico auspiciados por la Contrarreforma.

3. Didi-Huberman, Georges: *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008 (2000), pp. 29-100; Cocke, Thomas H.: «Gothique moderne. The use of Gothic in Seventeenth Century France», en Crossley, Paul; Fernie, Eric (eds.): *Medieval Architecture and its intellectual context: Studies in Honour of Peter Kidson*. Londres-Ronceverte, A&C Black, 1990, pp. 249-257.

4. Criado Mainar, Jesús; Escribano Sánchez, José C.: «El busto relicario de San Valero de la Seo de Zaragoza. Noticia de su reforma por Francisco de Agüero (ca. 1448-1452)», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 59-60 (1995), pp. 119-150; Criado Mainar, Jesús: «La tradición medieval en los bustos relicarios zaragozanos al filo de 1500. Las esculturas de plata de San Gregorio Ostiense y Santa Isabel de Bretaña», *Aragón en la Edad Media*, 16 (2000), pp. 215-236; Heredia Moreno, Carmen: «La platería en la Península Ibérica en tiempos del Compromiso de Caspe», *Artigrama*, 26 (2011), pp. 479-514; Cruz Valdovinos, José Manuel: «Algunos ejemplares de escultura religiosa española en plata (1569-1854)», en Cañestro Donoso, Alejandro (coord.): *Svmma stvdiorum scvptoricae: In memoriam Dr. Lorenz*. Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2019, pp. 363-380; Montalvo Martín, Francisco Javier: «Bustos relicarios españoles del siglo XVI: Juan de Arfe y Llesmes Fernández del Moral en El Escorial», en Cañestro Donoso, Alejandro (coord.): *op. cit.*, pp. 667-684, espec. 668.

LOS BUSTOS DE SAN VALERO, SAN VICENTE Y SAN LORENZO DE LA CATEDRAL DE ZARAGOZA Y EL DESARROLLO DE UN MODELO DE EXPOSICIÓN DE RELIQUIAS

El origen de los primeros relicarios antropomorfos en Europa se remonta a finales del primer milenio de nuestra Era,⁵ aunque en el Reino de Aragón no se documenta su presencia hasta el siglo XIV. En 1312, la colegiata de Santa María la Mayor y del Pilar poseía dos receptáculos para el brazo y el cráneo de San Braulio, aunque no podemos concretar su forma⁶. A finales de esta misma centuria, se custodiaba en el convento de Santo Domingo de Zaragoza un conjunto de cabezas de las Once Mil Vírgenes depositado por fray Bertrán de Concabella, confesor de Pedro IV. Sin embargo, fueron los obsequios entregados a diversas instituciones eclesiásticas por Pedro Martínez de Luna los que supusieron un verdadero impulso para la popularidad de esta tipología⁷, de entre los que destacan los relicarios de san Valero, san Vicente y san Lorenzo de la catedral del Salvador de Zaragoza.

La generosidad que caracterizaba al pontífice respondía a una estrategia de instrumentalización de las reliquias extendida en la época y revitalizada por la llegada de nuevos restos santos desde el lado oriental del Mediterráneo, con la que se favorecía la consecución de apoyos de carácter político y social.⁸ A través de este patronazgo artístico con finalidad diplomática, el prelado aprovechó el valor extraordinario que se le confería a estos objetos tanto por devoción como por sus propiedades apotropaicas⁹.

La primera mención a los tres relicarios de la sede episcopal cesaraugustana se encuentra en un testamento dictado por Martínez de Luna en 1394, poco antes de su elección como pontífice. En este documento, declaró la intención de fundir su vajilla de plata para confeccionar dichas cabezas, así como otras imágenes de la Virgen, san Juan, san Francisco, san Pedro mártir y santo Tomás de Aquino. Del resto de piezas, solo conocemos el paradero de las dos últimas, las cuales fueron entregadas a la iglesia de San Pedro Mártir de Calatayud. A todas ellas ha de sumarse una testa de santa Engracia para el santuario de las Santas Masas de Zaragoza que, junto con el conjunto catedralicio, llegó en una galera a Barcelona en noviembre de 1405. En abril del año siguiente, las cuatro piezas ya se encontraban en su emplazamiento definitivo¹⁰.

5. Walker Bynum, Caroline; Gerson, Paula: «Body-Part Reliquaries and Body Parts in the Middle Ages», *Gesta*, 36-1 (1997), pp. 3-7; Hahn, Cynthia: «The Spectacle of the Charismatic Body Patrons, Artists, and Body-Part Reliquaries», en Bagnoli, Martina; Klein, Holger A.; Mann, Charles Griffith; Robinson, James (eds.), *Treasures of heaven: saints, relics and devotion in medieval Europe*, Londres, British Museum Press, 2011, pp. 163-172.

6. Ainaga Andrés, María Teresa; Criado Mainar, Jesús: «El busto relicario de San Braulio (1456-1461) y la tradición de la venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza», *Aragón en la Edad Media*, 20 (2008), pp. 65-84.

7. Criado Mainar, Jesús: «La tradición...», p. 224, nota 36; Ibáñez Fernández, Javier; Criado Mainar, Jesús: «El arte al servicio del culto de las reliquias. Relicarios renacentistas y barrocos en Aragón», *Memoria Ecclesiae*, 35 (2011), pp. 97-138.

8. En el caso concreto de los bustos relicario, puede consultarse Hahn, Cynthia: *The Reliquary Effect: Enshrining the Sacred Object*. Londres, Reaktion Books, 2017, pp. 83-91.

9. Calvo Asensio, Juan Carlos: «Las reliquias de Benedicto XIII (1342-1423) y Clemente VIII (1369-1477), dos papas aragoneses», *Anuario de estudios medievales*, 53/2 (2023), pp. 575-609; Martín Lloris, Catalina: *Las reliquias de la Capilla Real en la Corona de Aragón y el Santo Cáliz de la catedral de Valencia (1396-1458)*. Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2010, pp. 108-120; Lacarra Ducau, María del Carmen: «Benedicto XIII y el arte», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 80 (1995), pp. 213-233.

10. De Alpartil, Martín; y Ehrlé, Franz (ed.): *Martin de Alpartils chronica acitatorum temporibus domini Benedicti XIII*. Paderborn, Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh, 1906, pp. 289-290; Criado Mainar, Jesús: «Los bustos de

Los bustos de la Seo, los únicos que se han conservado, son obras de gran calidad que la historiografía ha considerado de producción avionesa pese a carecer de marcas¹¹. Además de su perfección técnica y de las circunstancias de su donación, esta hipótesis encuentra apoyo en un pago realizado en 1405 al esmaltador *magister Guigon* por unos trabajos en el pie de un relicario de san Vicente¹².



FIGURA 1. BUSTO RELICARIO DE SAN VALERO. TALLER DE AVIÑÓN, CUERPO (1397); FRANCISCO DE AGÜERO, CABEZA Y MITRA (C. 1448-1452); Y DOMINGO ESTRADA, PEANA INFERIOR (FINALES DEL SIGLO XVIII). ZARAGOZA, CATEDRAL DEL SALVADOR. Imagen: Juan Carlos Calvo y el autor

San Valero, San Vicente y San Lorenzo de la catedral metropolitana del Salvador de Zaragoza», en Navarro Espinach, Germán; Hernando Sebastián, Pedro Luis: *El papa Luna: saber, diplomacia y poder en la Europa medieval*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, pp. 128-139; Criado Mainar, Jesús; Escribano Sánchez, José C.: *op. cit.*, pp. 121-123

11. Léonelli, Marie Claude: *Avignon, 1360-1410: art et histoire*. Avignon, Centre international de documentation et de recherche du Petit Palais d'Avignon, 1978, pp. 38-39; Taburet-Delahaye, Elisabeth: «L'orfèvrerie au poinçon d'Avignon au XIV^e siècle», *Revue de l'art*, 108 (1995), pp. 11-22; Tomasi, Michele: «L'or, l'argent et la chair: remarques sur l'usage de la couleur dans les bustes reliquaires en métal du XIV^e siècle», en Charron, Pascale; Boudon-Machuel, Marion; Borck, Maurice: *Aux limites de la couleur: monochromie et polychromie dans les arts (1300-1650)*. Turnhout, Brepols, 2011, pp. 133-140.

12. Lacarra Ducay, María del Carmen: «Benedicto XIII...», pp. 213-233; Heredia Moreno, Carmen: «La platería...», p. 483.

Los santos se representaron a la altura de los hombros. La efigie del obispo Valero demuestra un mayor realismo, posiblemente fruto de una reforma ejecutada por el platero Francisco de Agüero a mediados del Cuatrocientos, mientras que el aspecto de san Lorenzo y san Vicente responde al de dos jóvenes de facciones idealizadas en consonancia con los estilemas de la escultura de finales del siglo XIV. Pese a estas diferencias estilísticas, la composición de todos ellos hunde sus raíces en la producción *trecentesca*, con referentes como el busto de san Zenobio de la catedral de Florencia (c. 1331), el de Carlomagno en la sede de Aquisgrán (c. 1349) o el de Santa Ágata, obra del sienés Giovanni di Bartoldo conservada en Catania (1371). Asimismo, las piezas zaragozanas presentan un aspecto suntuoso gracias a la labor de encarnado, dorado y, especialmente, a los esmaltes que cubren buena parte de las vestiduras litúrgicas. Finalmente, se incorporó en la base una peana poligonal, recreada en época barroca, que contiene detalladas inscripciones acerca de la donación y, en la parte frontal, las armas pontificias flanqueadas por dos ángeles portantes¹³.



FIGURA 2. BANCO DEL RETABLO MAYOR CON LOS BUSTOS DE SAN LORENZO, SAN VALERO Y SAN VICENTE. PERE JOHAN (C. 1434-1440). ZARAGOZA, CATEDRAL DEL SALVADOR

Además de apoyar la estrategia diplomática confeccionada por el papa Luna, la donación también buscó dignificar la custodia y el culto de los restos santos conservados en la Seo. El cabildo hubo de responder positivamente a esta apariencia de mayor solemnidad, confiriendo a las tres piezas un papel preeminente en las festividades más destacadas desde fecha temprana. Esto explicaría el encargo, apoyado por el arzobispo Dalmau de Mur, de un retablo mayor iniciado en 1434 por Pere Johan que había de servir como expositor de reliquias (FIGURA 2). El banco adquirió una original combinación de escenas figuradas y hornacinas

13. *Idem*, p. 484; Criado Mainar, Jesús; Escribano Sánchez, José C.: *op. cit.*, pp. 119-125; Criado Mainar, Jesús: «Los bustos de San...», pp. 132-138.

cubiertas de elementos vegetales que servían para acoger los bustos donados por Benedicto XIII. La creación de este marco escultórico demuestra la voluntad del cabildo por construir un espacio permanente mediante el cual recordar su vinculación a un personaje histórico de prestigio en la ciudad y que había contribuido con la fábrica del templo, sin olvidar el valor devocional propio de los restos santos.¹⁴

La iconografía de la predela complementó los bustos con cuatro relieves de carácter narrativo. Empezando por el lado del Evangelio, la primera casa contiene la escena del martirio de san Lorenzo, seguida de una hornacina para el relicario de este diácono. La tercera representa un milagro obrado por el cráneo de San Valero, que logró exorcizar a una endemoniada. Al otro lado del espacio central, que alberga la anterior reliquia, el obispo fue representado compareciendo ante el prefecto Daciano. Finalmente, tras el busto de san Vicente se representó su *inventio*, en la que el cadáver del santo es protegido de las alimañas por un cuervo que descansa en su nimbo¹⁵.

El retablo mayor quedó indisolublemente consagrado a la exposición de los relicarios como complemento discursivo que acercaba a los fieles los episodios hagiográficos más importantes a través de las imágenes. Sin embargo, el banco solo funcionaba los días festivos de cierta importancia y quedaba descontextualizado cuando las reliquias se guardaban en la sacristía. Por ello, se tomó el hábito de cubrirlo con una cortina, tal y como aparece representado en un relieve del martirio de san Pedro Arbués ubicado en el trascoro de Seo de Zaragoza¹⁶. La escena se



FIGURA 3. MARTIRIO DE PEDRO ARBUÉS (POST. 1663). ZARAGOZA, TRASCORO DE LA CATEDRAL DEL SALVADOR. Imagen: José Antonio Duce

14. Se ha documentado la disposición ordenada de reliquias alrededor del altar en diversas catedrales europeas durante los siglos medievales, a destacar el caso de Basilea, con similares objetivos. Véase Hahn, Cynthia: «'What things are good to remember with' Relics and Reliquaries as Memory Structure in Cathedrals (Trier to Langres)», *Codex Aquilarensis*, 34 (2018), pp. 63-88, espec. 70-72.

15. *Idem*, p. 138; Criado Mainar, Jesús; Escribano Sánchez, José C.: *op. cit.*, pp. 125-129; Lacarra Ducau, María del Carmen: *El retablo mayor de la Seo de Zaragoza*. Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1999.

16. Aznar Recuenco, Mar: «In memoriam aeterna erit justus: patrocinio artístico de las dignidades cesaraugustanas en el trascoro de la Seo durante el siglo XVII», en Ibáñez Fernández, Javier (coord. y ed.): *Del mecenazgo a las nuevas formas de promoción artística. Actas del XIV Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2017, pp. 297-320, espec. pp. 305-309

sitúa en el interior de la catedral del Salvador, con una representación bastante detallada del retablo mayor tras la intervención del maestro Hans y con la parte baja reservada tras un velo, como correspondía a los días ordinarios.

El aspecto que ofrecía el altar mayor en las festividades más importantes hubo de convertirse en una de las imágenes más características del poder catedralicio en Aragón a finales de la Edad Media. Además de enfatizar el culto a los santos locales, permitió a la Seo vincularse simultáneamente a los primeros mártires, a través del obispo Valero y sus acólitos, y al controvertido papado de Benedicto XIII. Ambos episodios, recordados periódicamente a través de la exposición ordenada de las reliquias, construían una sólida legitimación de la autoridad episcopal.¹⁷

Esto explica que otros templos se interesaran en la reproducción de este ceremonial con el objetivo de solemnizar sus celebraciones y, a la vez, legitimar sus propios discursos. Uno de los primeros fue la colegiata de Santa María la Mayor y del Pilar, que a inicios del siglo XV era un centro devocional consolidado al calor de un peregrinaje cada vez más activo. La reconstrucción de la Santa Capilla tras un incendio acaecido entre 1434 y 1435 y una bula expedida por Calixto III en 1456 donde se dio carta de veracidad a la tradición pilarista son solo dos de los hitos que ejemplifican su gran desarrollo¹⁸.

En los años centrales del siglo XV, se empieza a percibir la voluntad de enriquecer su aparato litúrgico y, quizás, de equiparlo con el de la catedral de Salvador. El relato de la venida de la Virgen, ahora apoyado por la Santa Sede, afirmaba la fundación del santuario del Pilar a manos del apóstol Santiago en los albores del cristianismo y lo situaba como el primer lugar de culto mariano de la Historia. Si se aceptaba que esta era la iglesia más antigua de la ciudad y que se mantuvo en activo durante el dominio musulmán, la legitimidad de la Seo para ostentar la cátedra quedaba en entredicho, puesto que esta fue consagrada sobre la mezquita aljama de Saraqusta en 1121. La disputa por la mitra cesaraugustana encontró en la promoción artística una de sus principales vías de expresión hasta la fusión de los cabildos zaragozanos auspiciada por la Bula de Unión otorgada por el papa Clemente X en 1676¹⁹.

No resulta casual que en 1456 los canónigos del Pilar contrataran al platero Francisco de Agüero para refundir por completo el relicario de san Braulio, obispo cesaraugustano cuyos restos se habían hallado bajo el atrio de su templo. En el

17. Para profundizar más en los discursos expuestos por las catedrales medievales a través de la acumulación y exhibición de las reliquias, véase Hahn, Cynthia: «What things are...», pp. 65 y 70-75.

18. Blasco Martínez, Asunción: «Nuevos datos sobre la advocación de Nuestra Señora del Pilar y su capilla (Zaragoza siglos XIV-XV)», *Aragón en la Edad Media*, 20 (2008), pp. 117-138; Del Campo Gutiérrez, Ana: «Aproximación a un mapa devocional de Zaragoza en el siglo XIV», *Tvriaso*, 16 (2001-2002), pp. 87-143; Ainaga Andrés, María Teresa; Criado Mainar, Jesús: *op. cit.*, pp. 65-84.

19. Hycka Espinosa, Olga: *Santa María la Mayor y del Pilar de Zaragoza. Evolución histórica del templo colegial*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2018, pp. 35-36; Hycka Espinosa, Olga: *Nuestra Señora del Pilar de la tradición a la devoción*. Zaragoza, Tipolínea, 2022; Lozano López, Juan Carlos: «Reivindicar una catedral: la Seo de Zaragoza en los siglos XVII-XVIII», en VV.AA.: *Catedrales. Mundo iberoamericano Siglos XVII-XVIII*. Santiago de Compostela/Sevilla, Andavira, 2022, pp. 115-147; Serrano Martín, Eliseo: «Columnam ducem habemus. Monumentos literarios sobre El Pilar de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII», en Atienza López, Ángela (ed.): *Iglesia memorable. Crónicas, historias, escritos... a mayor gloria. Siglos XVI-XVIII*. Madrid, Sílex, 2012, pp. 71-97.

contrato se pidió al artífice que confeccionara una cabeza «a muestra de aquella de San Valero», imposición que es una constante en la historia de los encargos artísticos para garantizar un acabado satisfactorio. Además, conviene recordar que Agüero había intervenido profundamente en el busto donado por Benedicto XIII y, con ello, el cabildo se aseguraba un objeto artístico de calidad similar.

La recurrencia al modelo catedralicio no significa que fuera una pieza carente de novedades. Pese a profundas modificaciones realizadas en el siglo XVIII, conocemos su aspecto original gracias al contrato de la pieza y a que algunas de sus partes fueron reutilizadas. La configuración del hábito, distinta a la del relicario de san Valero, mostraba una capa abierta con cenefas de imaginería que contenían las efigies de san Lorenzo y san Vicente. En la parte posterior, el capillo incorporaba la venida de la Virgen del Pilar a Santiago en Zaragoza, elemento conservado y que cuenta con el mérito de ser la representación más antigua de este episodio que ha llegado hasta nuestros días²⁰.

La nueva disposición de los elementos ensayada en el busto de san Braulio presenta una gran ventaja al aprovechar las vestiduras para conseguir una mayor riqueza iconográfica. Tenemos que esperar a la confección del busto de san Gregorio Ostiense de la parroquia de San Pablo de Zaragoza (1497) para volver a encontrar una ordenación similar, puesto que los datos que tenemos del de san Lamberto para el santuario de las Santas Masas (c. 1465) y del de san Gregorio en el convento de Predicadores (1493), ambos desaparecidos, no son precisos a este detalle. La santa Ana labrada entre 1480 y 1481 por el argentero valenciano Jaime Castelnou tampoco dio lugar a esta consideración, aunque más adelante fueron muchos los bustos que adoptaron estas innovaciones que ya habían sido practicadas pretéritamente en Europa septentrional²¹.

En otros proyectos, la dependencia del modelo de la Seo fue total. Encontramos el ejemplo más ilustrativo sobrepasado el lindar del año 1500 y fuera de la capital aragonesa. En el retablo mayor del monasterio de Montearagón, realizado a partir de 1506, el escultor Gil Morlanes *el viejo* dio forma a un banco con tres escenas en alto relieve y otras dos de menor bulto con el ánimo de albergar en ellas los relicarios de san Victorián y de los santos Inocentes. Siguiendo de cerca la solución ejecutada por Pere Johan, en estos dos espacios esculpió la predicación de san Victorián y la matanza de los Inocentes, episodios que guardaban relación iconográfica con las reliquias²².

20. Ainaga Andrés, María Teresa; y Criado Mainar, Jesús: *op. cit.*, pp. 65-84.

21. Cabezudo Astrain, José: «Los argenteros zaragozanos en los siglos XV y XVI», *Seminario de Arte Aragonés*, 10-11-12 (1962), pp. 181-202, espec. 192; Casorrán Berges, Ester; Morte García, Carmen; Naya Franco, Carolina: *Santa Ana en el Pilar. El busto relicario del platero Castelnou: del gótico tardío a las gradas del Corpus*. Alcañiz, Centro de Estudios de Arte del Renacimiento, 2021, pp. 21-22; Criado Mainar, Jesús: «Reliquias y relato hagiográfico. Algunos ejemplos de relicarios elocuentes en Aragón en el marco de la Contrarreforma temprana», *en prensa*; Criado Mainar, Jesús: «La tradición...», pp. 219-223 y 230-232.

22. Cardesa García, María Teresa: *La escultura del siglo XVI en Huesca*. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1996, pp. 29-35; Esteban Lorente, Juan Francisco: «Devoción y magnificencia», en Luesma, Teresa (coord.): *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*. Huesca, Diputación de Huesca, 1994, pp. 77-85, espec. 81; Hycka Espinosa, Olga: *Santa María...*, *op. cit.*, p. 46.



FIGURA 4. BANCO DEL RETABLO DEL MONASTERIO DE MONTEARAGÓN. GIL MORLANES *EL VIEJO* (1506). HUESCA, MUSEO DIOCESANO. Imagen: Fernando Alvira

Solo tres años después, Damián Forment firmaba el contrato de la obra del banco para el retablo mayor del templo del Pilar. El escultor se comprometió a labrar «siete historias, a saber es, dos de las dichas siete de medio bulto, para poner en cada una una cabeza, en la una la cabeza de santa Ana, en la otra la cabeza de sant Brau» y a «hacerlo mejor que el pie del retablo de la Seo». Finalmente, todas las escenas acabaron por esculpirse en altorrelieve impidiendo la disposición de los relicarios, aunque estas cláusulas demuestran que la promoción artística se había convertido en una herramienta poderosa que confería a los relicarios un papel protagonista a la hora de competir por la mitra de la sede metropolitana²³.

Ambos ejemplos evidencian que el modelo planteado por la Seo de Zaragoza no se limitó a los bustos argénteos, sino que comprendía un contexto espacial que cobraba sentido durante las festividades en las que se exponían al público. Fue esta imagen de riqueza del tesoro catedralicio la que adaptaron diversos templos aragoneses y que, en las décadas siguientes, encontró un nuevo foco difusor en la colegiata de Santa María la Mayor.

LA POPULARIDAD DE LOS BUSTOS RELICARIO DURANTE LA EDAD MODERNA: EVOLUCIÓN, USOS PROCESIONALES Y ESPACIOS LITÚRGICOS

La llegada de los preceptos contrarreformistas convirtió los relicarios antropomorfos en una de las tipologías favoritas para cumplir con la solemnidad

23. *Idem*, pp. 40-61; Morales Marín, José Luis; Rincón García, Wilfredo: «La escultura», en VV.AA.: *El Pilar de Zaragoza*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1984, pp. 225-273; Morte García, Carmen: «El retablo mayor del Pilar», en *El retablo mayor de la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1995, pp. 59-105.

requerida en las celebraciones al reunir en un solo objeto el culto a los santos, los vestigios corporales y las imágenes, tres elementos que eran objeto de crítica de los protestantes²⁴. El gran éxito favorecido por la idoneidad a la hora de cumplir con estas nuevas necesidades hace difícil aunar en un mismo lugar todos los ejemplares conservados en Aragón, por lo que pondremos el foco en los conjuntos más relevantes.

En primer lugar, la Seo y la colegiata del Pilar mantuvieron su papel preeminente. Ambos tesoros fueron actualizados con nuevas piezas que habían de aumentar el esplendor de sus altares a medida que otros templos empezaban a hacerse eco de sus jocalias. La catedral zaragozana encargó un busto de san Hermenegildo (1562) y otro de san Pedro Arbués (1665)²⁵, mientras que el cabildo pilarista se procuró los de santa Úrsula (1567), san Indalecio (1611-1612), Santiago apóstol (1619) y santa Dorotea (1623)²⁶.

Con los ojos puestos en Zaragoza, otras catedrales aragonesas comisionaron sus propios relicarios. En Tarazona, las disposiciones dictadas en Trento animaron a poner en orden la sacristía adquiriendo unos receptáculos de madera y, en 1578, contrataron al platero Pedro de los Clavos para realizar un busto de san Gaudioso (FIGURA 5). Once años después, Luis de Guevara *menor* hizo otro de san Prudencio por orden del obispo Pedro Cerbuna y, en el siglo XVII, se sumaron los de san Atilano (1620) y san Millán de Torrelapaja (1646). Las deudas de este proyecto con la Seo de Zaragoza se hacen explícitas en la capitulación de la tercera pieza, donde se impuso como modelo el rostro de la cabeza de san Valero al argentero Claudio lennequi²⁷.

En Huesca, las nuevas directrices también estimularon la creación de obras de este género. En 1578, la llegada a la iglesia de san Lorenzo de una reliquia del titular desde Roma animó rápidamente a la adquisición de una testa. Un año después,

24. Criado Mainar, Jesús: «El impacto del Concilio de Trento en el arte aragonés de la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVIII: claves metodológicas para una primera aproximación al problema», en Serrano Martín, Eliseo; Cortés Peña, Antonio Luis; Betrán Moya, José Luis (coords.): *Discurso religioso y Contrarreforma*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005, pp. 273-328; Montalvo Martín, Francisco Javier: *op. cit.*, pp. 667-684. Acerca de la relación entre reliquias e imágenes a partir de la última sesión del Concilio de Trento véase Vincent-Cassy, Cécile: «El lugar de la reliquia. A propósito de *Antigüedad, veneración y fruto de las sagradas imágenes y reliquias*, 1623, del jesuita Martín de Roa», en Alcalá, Luisa Elena; González García, Juan Luis (eds.), *Spolia Sancta. Reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo*. Madrid, Akal, 2023, pp. 21-45, espec. 23-27.

25. San Vicente Pino, Ángel: *La platería de Zaragoza en el bajo Renacimiento (1545-1599)*. Zaragoza, Pórtico, 1976, pp. 268-274; Carretero Calvo, Rebeca: «Santo para los altares pero no para Roma: la devoción a san Pedro Arbués y el clero aragonés a finales del siglo XVII», en Serrano Martín, Eliseo; Postigo Vidal, Juan (eds.), *Élites políticas y religiosas, devociones y santos (siglos XVI-XVIII)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2020, pp. 239-283.

26. Cruz Valdovinos, José Manuel: «La platería», en VV.AA.: *El Pilar de Zaragoza*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1984, pp. 335-350; Criado Mainar, Jesús: «Santiago Apóstol y el Pilar de Zaragoza. El papel de las imágenes en el debate pilarista a comienzos del siglo XVII», en VV.AA., *Miscelánea de estudios en homenaje a Guillermo Fatás Cabeza*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2014, pp. 205-214; Criado Mainar, Jesús: «El busto relicario de Santa Dorotea (1623) de la Basílica-Catedral de N^{ra} S^{ra} del Pilar de Zaragoza», en Rivas Carmona, Jesús; García Zapata, Ignacio José: *Estudios de platería: San Eloy 2018*, Murcia, Universidad de Murcia, 2018, pp. 143-156; Criado Mainar, Jesús: «Los bustos relicarios femeninos en Aragón 1406-1567», en García Herrero, María del Carmen; Pérez Galán, Cristina (coords.): *Las mujeres de la Edad Media: actividades políticas, socioeconómicas y culturales*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2014, pp. 341-368; Morte García, Carmen: «Obra reencontrada y recuperada: El busto relicario del Obispo San Indalecio de Damián Forment para la Iglesia de Santa María la Mayor y del Pilar, de Zaragoza (1536)», *Ars & Renovatio*, 4 (2016), pp. 121-135.

27. También el de san Gaudioso para la capa pluvial. Véase Barrón García, Aurelio A.: «Jocalias de la catedral», en *La catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*. Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2013, pp. 229-257.



FIGURA 5. BUSTO RELICARIO DE SAN GAUDIOSO. PEDRO DE LOS CLAVOS (1578). TARAZONA, CATEDRAL DE SANTA MARÍA DE LA HUERTA. Imagen: Aurelio Barrón García

ya se había confeccionado siguiendo el modelo zaragozano y añadiendo a la peana unos relieves de carácter hagiográfico que defendían el origen oscense del personaje. La catedral no hizo más que seguir esta tendencia y encargó a artífices locales los bustos de san Orencio y santa Paciencia en 1637, cuyos restos se habían trasladado en 1578 para alentar su culto. Les siguieron san Orencio obispo y san Martín en 1670 y, todavía en 1780, otra pareja dedicada a san Lorenzo y san Vicente²⁸.

Fuera del ámbito catedralicio también se crearon interesantes conjuntos suntuarios, como el de la parroquia de San Pablo de Zaragoza. Al busto gótico de san Gregorio Ostiense se sumó el de san Blas, elaborado entre 1559 y 1561 por el platero Andrés Marcuello bajo la supervisión del pintor Jerónimo Vicente Vallejo Cósida. El resultado de esta colaboración fue una escultura argétea cuyo aspecto general recuerda al relicario de san Valero, policromado por Cósida unos años antes. No obstante, también incorpora

los espacios narrativos estrenados en la cabeza de san Braulio para acentuar una riqueza iconográfica que cobró fuerza durante la Contrarreforma. Un detallado trabajo en relieve cubre la capa pluvial con la representación de san Pedro y san Pablo de cuerpo entero; además de cuatro tondos con Santiago, san Blas, san Juan y san Bartolomé; y, en el capillo, el martirio del titular²⁹ (FIGURAS 6 y 7).

Un documento fechado en 1606 demuestra el cuidado de esta parroquia en la adoración de los vestigios santos. El vicario y los obreros acordaron el correcto tratamiento y financiación de las celebraciones de santa Lucía tras la llegada de una nueva reliquia. Estas debían ser similares a las de otros santos venerados en el templo con el objetivo de que más parroquianos «se affiçionen a traer otras reliquias de

28. Esquíroz Matilla, María: «Busto-relicario de San Lorenzo», en Luesma, Teresa (coord.): op. cit., pp. 218-219; Arco Garay, Ricardo del: «La orfebrería en Aragón. Los bustos-relicarios (Obras-Artistas)», *Coleccionismo*, 103 (1921), pp. 129-136; Villacampa Sanvicente, Susana: «Tradición y devoción laurentina en la Seo oscense», *Argensola*, 118 (2008), pp. 191-208.

29. Esquíroz Matilla, María: «Busto-relicario de San Blas», en Morte García, Carmen (comis.): *El esplendor del Renacimiento en Aragón*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, Museo de Bellas Artes de Bilbao y Generalitat Valenciana, 2009, pp. 223-224; Criado Mainar, Jesús: «Reliquias y...», *en prensa*.



FIGURA 6. BUSTO RELICARIO DE SAN BLAS. ANDRÉS MARCUELLO Y JERÓNIMO VICENTE VALLEJO CÓSIDA (1559-1561). ZARAGOZA, PARROQUIA DE SAN PABLO. Imagen del autor



FIGURA 7. CAPILLO DEL BUSTO RELICARIO DE SAN BLAS. ANDRÉS MARCUELLO Y JERÓNIMO VICENTE VALLEJO CÓSIDA (1559-1561). ZARAGOZA, PARROQUIA DE SAN PABLO. Imagen del autor

sanctas y hazer semejantes festibidades»³⁰. No se ha documentado ningún relicario antropomorfo de esta mártir, pero todavía se conservan en la iglesia los de san Pablo, san Pedro y la Virgen del Pópulo, confeccionados a lo largo del siglo XVII, y el de santa Bárbara, fechado en 1749³¹.

El busto de san Blas ejemplifica cómo las fórmulas introducidas en el siglo XV siguieron vigentes durante las centurias posteriores³². Aragón no fue, por ello, impermeable a las novedades procedentes de otras latitudes donde esta tipología también conoció un considerable desarrollo. Es el caso de los ejemplares lignarios de manufactura napolitana importados a territorio hispánico desde finales del siglo XVI. Su producción cuasi seriada los hizo idóneos en la creación de grandes relicarios promovidos por nobles o eclesiásticos, especialmente entre aquellos estrechamente vinculados con Italia. Posiblemente, se popularizaron debido al buen funcionamiento de los talleres partenopeos y a un precio más económico que el de sus semejantes en metales nobles. Sin embargo, no renunciaban a su apariencia suntuosa gracias a la labor de dorado y policromado ejercida por artesanos especializados. Estas piezas, caracterizadas por la representación de los santos por encima de la cintura y la variedad de actitudes que rompen la frontalidad característica de las cabezas medievales, se acabaron convirtiendo en modelo para los orfebres locales. Esto se evidencia en los medios cuerpos de María Magdalena para la homónima iglesia zaragozana (1605) y, especialmente, en el busto de Santiago apóstol del Pilar³³.

Independientemente de las novedades plásticas que puedan presentar, todos los ejemplares a los que nos hemos referido eran utilizados en diversas fiestas a lo largo del año. Las menciones más tempranas los relacionan con la celebración del Corpus Christi, cuya configuración conocemos bien gracias a las investigaciones de Luis Jorge Constante. En 1456, el cabildo catedralicio dio permiso a los jurados de la ciudad y a las órdenes mendicantes para poder llevar cruces y reliquias en la procesión. En 1468, se incorporó la cabeza de santa Engracia donada por Benedicto XIII, seguida de la de San Lamberto en 1476 y otra de santa Bárbara en 1486. Ya en el siglo XVI, muchas de estas piezas desfilaban delante del Santísimo Sacramento ordenadas por antigüedad, siendo las más nuevas las que salían en primer lugar. Las de san Lorenzo, santa Ana y san Valero eran las últimas y más cercanas a la

30. Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza (AHPNZ), Miguel Villanueva, 1606, fols. 1 v-3 r. 25 de diciembre de 1605.

31. Esteban Lorente, Juan Francisco: *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*. Zaragoza, Ministerio de Cultura, 1981, t. II, pp. 161, 162 y 251; Millan Rabasa, Marc: «El platero zaragozano Pablo Pérez (doc. 1648-1702) y la confección del busto de Nuestra Señora del Pópulo», en Rivas Carmona, Jesús; García Zapata, Ignacio José (coords.): *Estudios de platería San Eloy 2021*. Murcia, Universidad de Murcia, 2021, pp. 247-261.

32. A parte del caso de san Atilano, en 1560 se impuso como modelo para el busto de san Antolín de Sariñena el de san Lorenzo de la sede metropolitana. Véase San Vicente Pino, Ángel: *op. cit.*, t. III, pp. 55-58, doc. 23.

33. Millan Rabasa, Marc: «Los bustos relicario de Claudio Yenequi», en Alfaro Pérez, Francisco José; Naya Franco, Carolina (eds.): *Supra Devotionem. Reliquias, cultos y comportamientos colectivos a lo largo de la Historia*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2021, pp. 238-249; Barrón García, Aurelio Á.; Criado Mainar, Jesús: «Bustos-relicario napolitanos de 1608 en la Colegiata de Borja», *Cuadernos de Estudios Borjanos*, 58 (2015), pp. 73-114; Alonso Moral, Roberto: «La circulación de bustos relicarios entre Nápoles y España: contenedores sagrados al servicio del culto y del poder», en Alcalá, Luisa Elena; González García, Juan Luis (eds.), *op. cit.*, pp. 143-158.



FIGURA 8. BUSTO DE SANTIAGO APÓSTOL. CLAUDIO IENNEQUI (1619). ZARAGOZA, CATEDRAL-BASÍLICA DE NUESTRA SEÑORA DEL PILAR. Imagen: Antonio Ceruelo

custodia, orden que guardaba el delicado juego de equilibrios entre la Seo y el Pilar en la disputa por la catedralidad.³⁴

Una fuente de gran relevancia en este sentido es el *Ceremonial* del canónigo zaragozano Pascual Mandura, manuscrito en el que se detalla el desarrollo de las festividades catedralicias a finales del siglo XVI. Además de su uso en el día de sus titulares y en otras fiestas de primer orden como la Epifanía, la serie de bustos donados por el papa Luna se utilizaba cuando se quería otorgar más importancia a una celebración. Mandura explica que el día de la Circuncisión «antes se hacia con poca solemnidad» y, para solucionarlo, «pareció al capitulo se sacassen al altar por reliquias las siete piezas con las tres cabezas: san Valero, san Lorente y san Vicente»³⁵. Encontramos la misma intención en la fundación «ultra maxima» realizada por el arzobispo Andrés Santos el día de la Visitación, que a partir de 1595 incluyó «las reliquias al altar a saber es, las siete piezas y tres cabezas»³⁶.

Por último, el canónigo refiere que las testas de santa Engracia, san Lamberto y san Lupercio, que descansaban en el santuario de las Santas Masas, se trasladaban a la Seo dos veces al año para iniciar una procesión que las devolvía a su ubicación habitual³⁷. Otras fuentes nos informan de la presencia de algunas de estas piezas en otras ceremonias extralitúrgicas, como la jura como virrey del príncipe Baltasar Carlos en 1645, en la que se situaron frente al altar mayor³⁸; o en las recepciones de figuras relevantes como Felipe II o el papa electo Adriano VI³⁹.

Con el ánimo de dotar de una mayor espectacularidad a estos conjuntos y adaptarlos a las nuevas necesidades, durante el Barroco se configuró un nuevo contexto espacial que la historiografía ha bautizado como altar de plata o retablo del Corpus Christi, aunque también se utilizaba en otras ocasiones⁴⁰. Se trata de una disposición caracterizada por la acumulación de relicarios y otras piezas sobre el ara con el objetivo de deslumbrar al espectador visual y espiritualmente. A través de la presentación de reliquias y de la exposición de las más suntuosas efigies de los

34. Constante Luna, Luis Jorge: *El Corpus Christi en Zaragoza (siglos XVI-XVII). Arte en torno a la paraliturgia procesional*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2018, pp. 229, 238-239 y 255; Millán Rabasa, Marc: «El culto al Ángel Custodio y sus manifestaciones artísticas en Zaragoza durante los siglos XV y XVI», *Santander: estudios de patrimonio*, 5 (2022), pp. 379-406; Casorrán Berges, Ester; Andrés Casabón, Jorge: «Aportaciones para el estudio del Corpus Christi en Zaragoza: de la primera procesión documentada en 1324 al protagonismo de los bustos-relicario en el siglo XVII», *Artigrama*, 37 (2022), pp. 69-88.

35. Ochoa Rudi, Daniel: «Usos y desusos. Las reliquias y el cabildo metropolitano de Zaragoza en la Edad Moderna», en Naya Franco, Carolina; Postigo Vidal, Juan (eds.): *De la devoción al coleccionismo. Las reliquias entre el poder y la identidad*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, pp. 319-325; Mandura, Pascual; Miguel García, Isidoro (ed.); Andrés Casabón, Jorge (ed.): *El Ceremonial Cesaragustano del Canónigo Pascual Mandura (1579-1604)*. Oviedo, Asociación de Archiveros de la Iglesia de España y Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2015, pp. 33, 34, 36 y 54.

36. También se describe la claustro y la misa presidida por el busto de san Hermenegildo en *Idem*, pp. 46 y 51.

37. *Idem*, pp. 46-48 y 49-50; Criado Mainar, Jesús: «Los bustos relicarios...», pp. 341-368.

38. Serrano Martín, Eliseo: «No demandamos sino el modo. Los juramentos reales en Aragón en la Edad Moderna», *Pedralbes*, 28 (2008), pp. 435-464.

39. Casorrán Berges, Ester; Morte García, Carmen; Naya Franco, Carolina: *op. cit.*, pp. 64-71; Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza (ACS), Armario de privilegios, letra M, Libro de memorias del canónigo Pascual Mandura, caja 40, fols. 9 v-10 r. 3 de junio de 1583.

40. Esteban Lorente, Juan Francisco: «Retablo del Corpus Christi», en Agudo Romeo, María del Mar (coord.): *El espejo de nuestra historia la diócesis de Zaragoza a través de los siglos*. Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991, p. 411; Criado Mainar, Jesús; Escribano Sánchez, José C.: *op. cit.*, pp. 119-125.

santos se pretendía evocar una corte celestial encarnada en el espacio más sagrado del templo⁴¹.

El desarrollo de esta nueva costumbre fue paulatino, aunque uno de los hitos pudo ser la reforma del altar mayor y el presbiterio de la Seo llevada a cabo entre 1613 y 1614, que dotó a este espacio de una mayor amplitud y una iluminación más intensa⁴². Con ello, la metropolitana podía acomodar las nuevas piezas que desbordaban el banco del retablo mayor y disponerlas de manera más efectiva. La confección de plintos y gradas en fechas más avanzadas, como las firmadas en 1770 por Domingo Estrada para el templo del Pilar (FIGURA 9),⁴³ culminaron la presentación de estos conjuntos de singular riqueza.

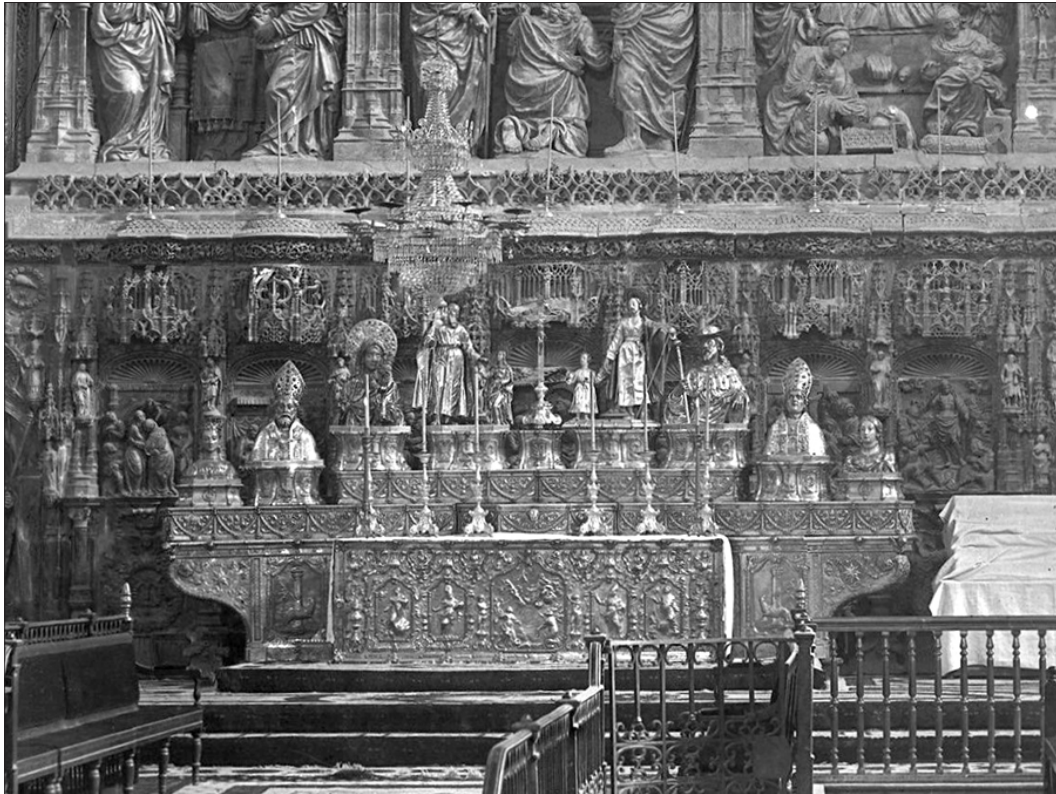


FIGURA 9. ALTAR DE PLATA DEL TEMPLO DEL PILAR (DETALLE, C. 1900-1902). Archivo Municipal de Zaragoza

41. Acerca de la acumulación de reliquias y de su valor por agregación véase Hahn, Cynthia: *Strange beauty: Issues in the Making and Meaning of Reliquaries, 400-circa 1204*. University Park, Pennsylvania State University Press, 2012, pp. 145-161. En relación con lo que exponemos, una reflexión sobre el posible valor retratístico de los bustos relicario en Riello, José: «Francisco de Holanda: reliquia, imagen, retrato», en Alcalá, Luisa Elena; González García, Juan Luis (eds.), *op. cit.*, pp. 103-124, espec. 112-114.

42. Millan Rabasa, Marc: «La producción y comercialización de vidrio en Zaragoza al filo del 1600: talleres, clientes y usos arquitectónicos», en VV.AA., *La historia del arte desde Aragón. V Jornadas de Investigadores predoctorales*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2023, pp. 83-96.

43. Cruz Valdovinos, José Manuel: «La platería»..., p. 344; Casorrán Berges, Ester; Morte García, Carmen; Naya Franco, Carolina: *op. cit.*, pp. 58-59; y Heredia Moreno, Carmen: «El culto a la Eucaristía y las custodias barrocas en las catedrales andaluzas», en Lacarra Duca, María del Carmen (coord.): *El barroco en las catedrales españolas*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 279-310.

LOS CONTENEDORES DE RELIQUIAS COMO ELEMENTO COHESIONADOR DE LAS NUEVAS DIÓCESIS CONTRARREFORMISTAS: LOS CASOS DE TERUEL Y BARBASTRO

La introducción de los preceptos tridentinos no solo influyó en los usos litúrgicos y el cuidado de las reliquias, sino también en la organización diocesana de la Iglesia ibérica. Esta transformación del mapa eclesiástico local, defendida en Roma de manera vehemente a petición de Felipe II, perseguía controlar de manera efectiva el ejercicio de las buenas costumbres y proteger la frontera pirenaica de las tendencias protestantes. En Aragón, se desmembraron algunos territorios de los obispados más extensos para dar paso a una nueva configuración en la que los centros de poder eclesiástico se multiplicaron.

Las consecuencias artísticas fueron profundas, pues en estas ciudades se iniciaron empresas para adaptarse a la solemnidad que requería su nueva categoría. No es de extrañar que en este contexto se acudiera a artistas y modelos de prestigio utilizados por otras sedes aragonesas, una emulación que afianzaba su legitimidad en construcción a través de una imagen efectiva.

La institución de estas diócesis respondía a necesidades específicas que pueden explicar algunas diferencias en la recepción de las tendencias litúrgicas y plásticas. Además de los motivos generales que ya hemos referido, en los casos de Teruel y Albarracín el monarca había defendido su creación por el volumen de población morisca que residía en la región. Felipe II apremió a la Santa Sede con estas razones hasta conseguir las bulas de separación de Albarracín y Segorbe y de erección para Teruel en 1577. En Albarracín, la cátedra se había ostentado de manera compartida durante más de 300 años con Segorbe. Si bien se había conseguido una mayor independencia, la nueva etapa no dejaba de ser una continuidad de la demarcación medieval. La significación hubo de ser mucho más profunda en Teruel, donde pasaron de estar en un extremo de la extensa diócesis de Zaragoza a defender el título catedralicio por primera vez⁴⁴.

Durante las décadas siguientes, el cabildo turolense renovó el aspecto de la catedral de Santa María de Mediavilla y dirigió su atención al cuidado de los vestigios santos, un interés que hubo de ser estimulado por obispos como Tomás Cortés. Este prelado, originario de Huesca, había dedicado importantes cantidades de dinero a la construcción de la nueva iglesia de San Lorenzo en su localidad natal tras la llegada de un resto corporal de este santo. En 1615, un año después de ocupar la cátedra de Teruel, se contrató al platero Claudio lennequi la realización de un busto de santa Emerenciana (FIGURA 10) para albergar su reliquia, que llevaba en la ciudad desde 1361. El artista ofreció dos opciones, una deudora del modelo gótico y otra de medio cuerpo conforme a las novedades introducidas a inicios del siglo XVII, que finalmente fue la elegida. A lo largo del siglo XVIII, el altar de Teruel se enriqueció con los encargos de una Asunción al argentero valenciano Gaspar León, otro torso

44. Mansilla, Demetrio: «La reorganización eclesiástica española del siglo XVI», *Anthologica Annua*, 4 (1956), pp. 176-190.



FIGURA 10. BUSTO RELICARIO DE SANTA EMERENCIANA. CLAUDIO IENNEQUI (1615). TERUEL, CATEDRAL DE SANTA MARÍA DE MEDIAVILLA. Imagen del autor

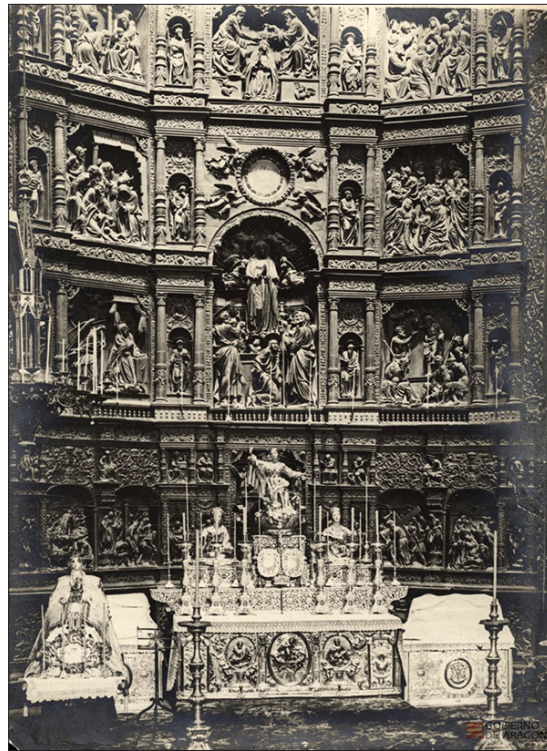


FIGURA 11. ALTAR DE PLATA DE LA CATEDRAL DE TERUEL (C. 1930-1936). Archivo Histórico Provincial de Huesca

de santa Gerónima al zaragozano Lamberto Garro, un frontal y unas gradas, todo ello de plata⁴⁵ (FIGURA II).

Fue en esta última centuria cuando en Albarracín se recibieron los bustos de san Constancio y san Fausto, acompañados igualmente por un conjunto de gradillas y urna realizados en Zaragoza por el platero José Julián en 1771⁴⁶.

Por otra parte, en el norte del Reino de Aragón, la diócesis de Huesca se había compartimentado para erigir las nuevas sedes de Jaca y Barbastro, que tenían en común la defensa espiritual y política de la frontera con Francia. Sin embargo, cabe señalar que Jaca ostentó la catedralidad durante el siglo XI, hasta que las armas cristianas conquistaron Huesca, y la compartió con esta ciudad durante todo el Medievo. No hay noticias que señalen que el capítulo jacetano buscara su independencia en este periodo, aunque su escisión pudo comprenderse, como en Albarracín, de manera positiva y con ciertas continuidades. Aunque fundidos en 1795, en la catedral de San

45. Esteras Martín, Cristina: *Orfebrería de Teruel y su provincia*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1980, t. II, pp. 230-231 y 388, docs. 128-136; Calvo Asensio, Juan Carlos: «La familia Cortés de Sangüesa y su labor de mecenazgo artístico a comienzos del siglo XVII. Los lienzos de la sacristía de la basílica de San Lorenzo de Huesca del pintor Antonio Bisquert (1632-1633)», en VV.AA., *La historia...*, pp. 111-125. Millan Rabasa, Marc: «Los bustos...», pp. 240-242.

46. Esteras Martín, Cristina, «Inventario artístico de la orfebrería religiosa en la ciudad de Albarracín», *Teruel*, 53 (1975), pp. 105-146.

Pedro el cabildo tuvo a bien confeccionar un busto del titular en 1647 y, posteriormente, otro dedicado a santa Orosia.⁴⁷

La larga lista de conflictos mantenidos con Huesca hacía que el estado de las cosas fuera muy distinto en Barbastro. Tras la conquista de la ciudad en octubre del año 1100, su iglesia fue elegida nueva sede episcopal de la diócesis de Roda de Isábena. Esta situación solo había de ser efectiva hasta la conquista de Lérida, acaecida en 1149, pero disgustó igualmente a los obispos de Huesca, que intentaron anexionarse su territorio por diversas vías. Uno de los episodios más violentos lo protagonizó el prelado oscense Esteban, cuando expulsó de la catedral de Barbastro al obispo Ramón Guillermo por la fuerza. Este último hubo de retirarse a la sede de Roda y el estatus eclesiástico de la ciudad se mantuvo inestable hasta 1203, cuando una sentencia promulgada por Inocencio III confirmó la expansión de la diócesis de Huesca y Jaca hasta el río Cinca.

La reiteración de estas reivindicaciones durante la Baja Edad Media originó la creación de un discurso que encontró en la figura del último obispo, conocido como san Ramón del Monte o de Roda, un elemento de legitimidad. Por ejemplo, su hagiografía se encontraba entre los documentos presentados en 1527 al emperador Carlos V con el objetivo de discernir la necesidad de una sede para Barbastro⁴⁸.

Estos ánimos también se dejaron notar en las artes, puesto que en el siglo XVI la ciudad erigió un nuevo templo en vistas a la recuperación de la cátedra. Sin embargo, cuando Pio V emitió la bula *In eminenti militantes ecclesiae* en 1571, el edificio estaba lejos de tener una dotación litúrgica adecuada. Los primeros obispos se centraron en la finalización del retablo mayor, la construcción del coro y la dotación del tesoro, como Carlos Muñoz⁴⁹; mientras que otros se interesaron en la consecución de algunas reliquias. Miguel Cercito, que había sido canónigo del Pilar antes de su consagración episcopal, consiguió traer una canilla y un fragmento del cráneo de san Ramón, cuya llegada fue muy celebrada al representar un vínculo con la catedralidad medieval.

Estos vestigios se transportaron en 1595 desde Roda de Isábena en una comitiva que culminó con su nombramiento como patrón diocesano. La traslación se representa en el retablo de San Ramón, instalado en la sede barbastrense en 1626, con una escena protagonizada por un grupo de religiosos que llevan a hombros un arca dorada (FIGURA 12). Su disposición contrapuesta a la expulsión de San Ramón, que simbolizaba la pérdida del poder político y eclesiástico, evidencia que la presencia material del santo en la localidad cerraba definitivamente esta etapa y afianzaba la legitimidad de la nueva sede, otorgándole a su figura un carácter cívico⁵⁰.

47. Gómez de Valenzuela, Manuel: «Notas sobre platería y plateros en Jaca y su diócesis. Siglos XV a XVII», *Aragonia Sacra*, 26 (2022), pp. 277-305, espec. 289.

48. Iguacen Borau, Damián: *La diócesis de Barbastro. IV Centenario de la primera restauración*. Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1971, pp. 23-26; Huesca, Ramón de: *Teatro histórico de las Iglesias del Reyno de Aragón*. Pamplona, Oficina de D. Josef Miguel de Ezquerro, 1812, vol. IX, pp. 112-114; y Mansilla, Demetrio: *op. cit.*, pp. 97-238.

49. Manrique Ara, Malena: «Mecenazgo episcopal y promoción artística en la nueva diócesis de Barbastro (1573-1604)», *Seminario de Arte Aragonés*, 49-50 (2002), pp. 69-159.

50. Millan Rabasa, Marc: «Dos relicarios para San Ramón de Roda. El embellecimiento de las reliquias del patrón de Barbastro», en VV.AA.: *La Historia del Arte desde Aragón. IV Jornadas de Investigadores Predoctorales*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2021, pp. 53-64.

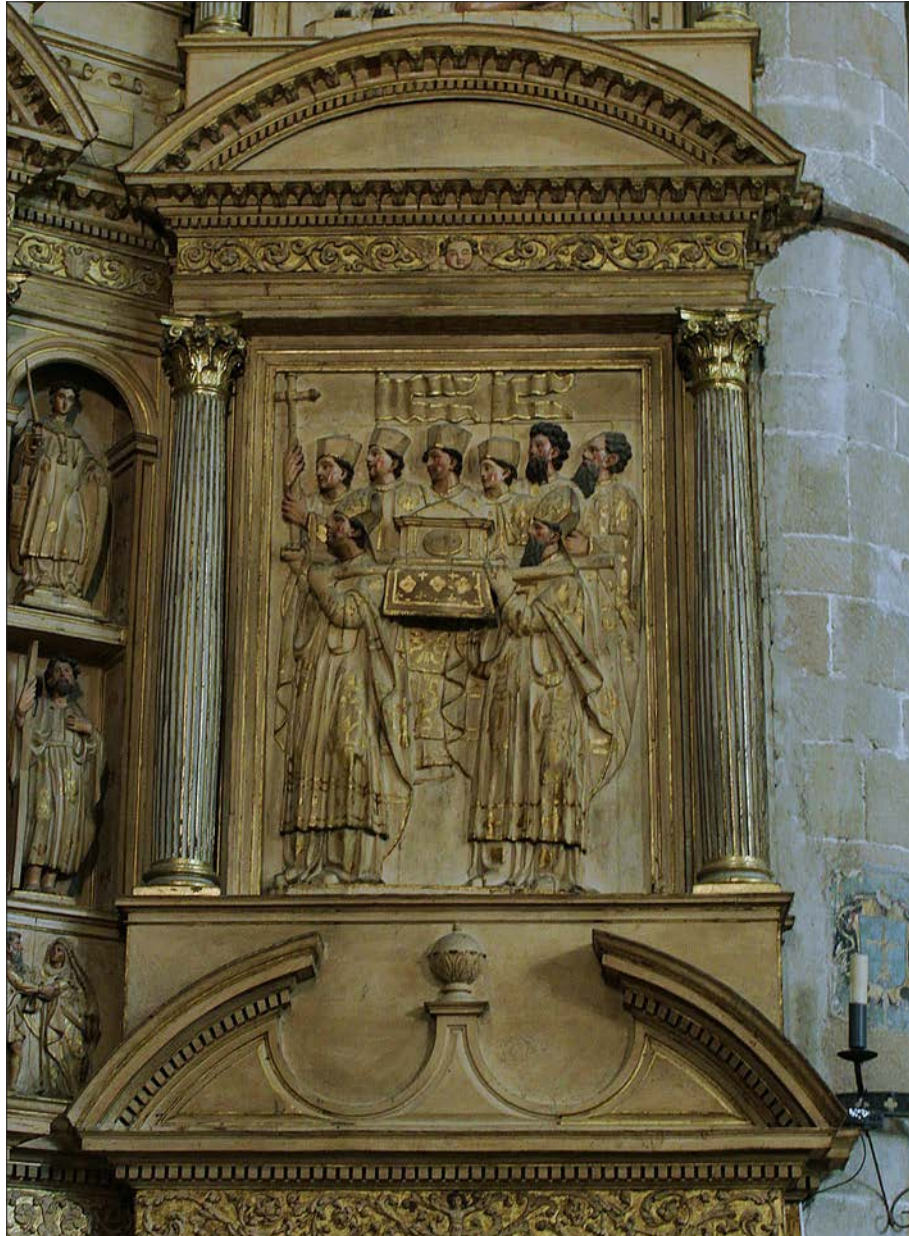


FIGURA 12. TRASLACIÓN DE LOS VESTIGIOS CORPORALES DE SAN RAMÓN. ANÓNIMO (1626). BARBASTRO, CATEDRAL DE SANTA MARÍA DE LA ASUNCIÓN DE BARBASTRO. Imagen del autor

Los gastos originados por la adecuación del templo retrasaron la confección de unos relicarios apropiados. Fue Jaime de Arroyos, que había participado en la traslación de los restos de san Ramón, quien se ocupó de sufragarlos. Este religioso había sido arcipreste de Barbastro y, con anterioridad a 1608, se trasladó a Zaragoza como canónigo de la catedral del Salvador. Allí hubo de conocer los relicarios que poblaban las sacristías de la capital aragonesa y que tenían un papel preeminente en las celebraciones. Esto hubo de animarle, en primer lugar, a donar en 1620 dos brazos de plata de san Ramón y san Valero para procesionar el día del

Corpus Christi. Unos años más tarde, regaló una pareja de bustos dedicada a los mismos santos realizada por Miguel Cubels entre 1628 y 1630 (FIGURAS 13 y 14).



FIGURA 13. BUSTO RELICARIO DE SAN RAMÓN. MIGUEL CUBELS (1628). BARBASTRO, MUSEO DIOCESANO DE BARBASTRO-MONZÓN. Museo Diocesano de Barbastro-Monzón



FIGURA 14. BUSTO RELICARIO DE SAN VALERO. MIGUEL CUBELS (1630). BARBASTRO, MUSEO DIOCESANO DE BARBASTRO-MONZÓN. Museo Diocesano de Barbastro-Monzón

En el contrato de la cabeza de san Ramón se especifica que el artífice debía inspirarse en el «san Agustín que tienen los padres de su orden de la casa de los calcados de Caragoça» y en un retrato del santo que no se conserva. El resultado de ambas piezas evidencia las deudas con los bustos de la Seo de Zaragoza y otros más recientes, como el de san Blas de la parroquia de San Pablo y el san Indalecio del Pilar.

Finalmente, en el siglo XVIII se añadieron diversos objetos al conjunto suntuario, entre los que destacan los bustos de san Carlos Borromeo y san Victorrián, unas gradas de altar y un frontal, todo ello obra del argentero zaragozano José Fuentes⁵¹.

CONCLUSIÓN

La utilización de los relicarios de san Valero, san Lorenzo y san Vicente en los usos litúrgicos de la catedral del Salvador desde las primeras décadas del siglo XV acabó por originar un modelo de exposición de los vestigios santos en el que también participó el mobiliario litúrgico gracias a la erección del banco del retablo mayor. En fechas posteriores, la disposición de estas piezas sobre el altar permitió alcanzar un aspecto más efectista, actualizando unas prácticas que los templos aragoneses referenciaban desde mediados del siglo XV y que, con un nuevo semblante, sobrepasaron los límites cronológicos de la Edad Moderna.

En la segunda mitad del Quinientos, la promoción artística y arquitectónica que pretendía adaptarse a las nuevas necesidades impuestas por la Contrarreforma encontró en esta tipología una manera de acercar a los fieles el culto a las reliquias, las imágenes y los santos de manera unitaria. Esto favoreció la dotación de nuevos relicarios antropomorfos tanto en las catedrales más antiguas como en las sedes creadas a raíz de la reorganización diocesana auspiciada por Felipe II. Las últimas encontraron en la emulación de los modelos conocidos un elemento con el que afianzar su elección como sede episcopal.

Este favorecimiento de la devoción a los santos se imbricó con iniciativas de interés local que tenían el objetivo de crear una identidad colectiva en torno a estas figuras⁵². La reivindicación del origen oscense de san Lorenzo frente a voces foráneas o la traslación de los vestigios de san Ramón del Monte a Barbastro encontraron en el patrocinio artístico una vía de expresión elocuente con la que consolidar un discurso que les convirtió en protectores cívicos. Pero el templo aragonés que mejor entendió el valor de las imágenes para la consecución de sus propios fines fue la colegiata de Santa María la Mayor y del Pilar, que a través de la exhibición de las reliquias y de la adecuación de sus espacios litúrgicos, siguiendo

51. *Ibidem*; López Aparicio, M. (coord.): *Museo Diocesano Barbastro-Monzón. Catálogo*. Barbastro, Museo Diocesano de Barbastro-Monzón, 2013, pp. 144-153. El contrato del San Valero en León Pacheco, Carmen: «Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1628 a 1630», *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, 6, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006, pp. 196-197, doc. 6-8402(9083-9084).

52. Serrano Martín, Eliseo: «Santidad y patronazgo en el mundo hispánico de la Edad Moderna», *Studia historica. Historia moderna*, 40/1 (2018), pp. 75-123.

de cerca los planteamientos de la Seo, insistió en reivindicar su antigüedad para fundamentar una futurible catedralidad.

Finalmente, debemos la popularización de los bustos relicario a algunos canónigos y obispos que adoptaron con vigor los preceptos tridentinos y que estaban vinculados a determinados cultos locales u otras sedes diocesanas. Fue gracias a su influencia y patronazgo artístico que los conjuntos custodiados por las catedrales aragonesas alcanzaron una mayor riqueza y complejidad.

REFERENCIAS

- Ainaga Andrés, María Teresa; Criado Mainar, Jesús: «El busto relicario de San Braulio (1456-1461) y la tradición de la venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza», *Aragón en la Edad Media*, 20 (2008), pp. 65-84.
- Alonso Moral, Roberto: «La circulación de bustos relicarios entre Nápoles y España: contenedores sagrados al servicio del culto y del poder», en Alcalá, Luisa Elena; González García, Juan Luis (eds.), *Spolia Sancta. Reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo*. Madrid, Akal, 2023, pp. 143-158.
- Arco Garay, Ricardo del: «La orfebrería en Aragón. Los bustos-relicarios (Obras-Artistas)», *Coleccionismo*, 103 (1921), pp. 129-136.
- Aznar Recuenco, Mar: «In memoriam aeterna erit justus: patrocinio artístico de las dignidades cesaraugustanas en el trascoro de la Seo durante el siglo XVII», en Ibáñez Fernández, Javier (coord. y ed.): *Del mecenazgo a las nuevas formas de promoción artística. Actas del XIV Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2017, pp. 297-320, espec. pp. 305-309.
- Barrón García, Aurelio Á.: «Jocalias de la catedral», en *La catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*. Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2013, pp. 229-257.
- Barrón García, Aurelio Á.; Criado Mainar, Jesús: «Bustos-relicario napolitanos de 1608 en la Colegiata de Borja», *Cuadernos de Estudios Borjanos*, 58 (2015), pp. 73-114.
https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/34/91/_ebook.pdf
- Blasco Martínez, Asunción: «Nuevos datos sobre la advocación de Nuestra Señora del Pilar y su capilla (Zaragoza siglos XIV-XV)», *Aragón en la Edad Media*, 20 (2008), pp. 117-138.
- Cabezudo Astrain, José: «Los argenteros zaragozanos en los siglos XV y XVI», *Seminario de Arte Aragonés*, 10-11-12 (1962), pp. 181-202.
- Calvo Asensio, Juan Carlos: «La familia Cortés de Sangüesa y su labor de mecenazgo artístico a comienzos del siglo XVII. Los lienzos de la sacristía de la basílica de San Lorenzo de Huesca del pintor Antonio Bisquert (1632-1633)», en VV.AA., *La historia del arte desde Aragón. V Jornadas de Investigadores predoctorales*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2023, pp. 111-125.
- Calvo Asensio, Juan Carlos: «Las reliquias de Benedicto XIII (1342-1423) y Clemente VIII (1369-1477), dos papas aragoneses», *Anuario de estudios medievales*, 53/2 (2023), pp. 575-609.
- Cardesa García, María Teresa: *La escultura del siglo XVI en Huesca*. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1996.
- Carretero Calvo, Rebeca: «Santo para los altares pero no para Roma: la devoción a san Pedro Arbués y el clero aragonés a finales del siglo XVII», en Serrano Martín, Eliseo; Postigo Vidal, Juan (eds.), *Élites políticas y religiosas, devociones y santos (siglos XVI-XVIII)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2020, pp. 239-283.
<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/38/74/09carretero.pdf>
- Casorrán Berges, Ester; Andrés Casabón, Jorge: «Aportaciones para el estudio del Corpus Christi en Zaragoza: de la primera procesión documentada en 1324 al protagonismo de los bustos-relicario en el siglo XVII», *Artigrama*, 37 (2022), pp. 69-88.
- Casorrán Berges, Ester; Morte García, Carmen; Naya Franco, Carolina: *Santa Ana en el Pilar. El busto relicario del platero Castelnou: del gótico tardío a las gradas del Corpus*. Alcañiz, Centro de Estudios de Arte del Renacimiento, 2021.

- Cocke, Thomas H.: «Gothique moderne. The use of Gothic in Seventeenth Century France», en Crossley, Paul; Fernie, Eric (eds.): *Medieval Architecture and its intellectual context: Studies in Honour of Peter Kidson*. Londres-Ronceverte, A&C Black, 1990, pp. 249-257.
- Constante Luna, Luis Jorge: *El Corpus Christi en Zaragoza (siglos XVI-XVII). Arte en torno a la paraliturgia procesional*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2018.
- Criado Mainar, Jesús: «El busto relicario de Santa Dorotea (1623) de la Basílica-Catedral de N^a S^a del Pilar de Zaragoza», en Rivas Carmona, Jesús; García Zapata, Ignacio José: *Estudios de platería: San Eloy 2018*, Murcia, Universidad de Murcia, 2018, pp. 143-156. <https://publicaciones.um.es/publicaciones/public/obras/ficha.seam?numero=2670&edicion=1>
- Criado Mainar, Jesús: «El impacto del Concilio de Trento en el arte aragonés de la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVIII: claves metodológicas para una primera aproximación al problema», en Serrano Martín, Eliseo; Cortés Peña, Antonio Luis; Betrán Moya, José Luis (coords.): *Discurso religioso y Contrarreforma*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005, pp. 273-328. https://corpusearquitecturajesuitica.unizar.es/pdf/inv_criado/Criado%20-%20El%20impacto%20del%20concilio%20de%20trento%20en%20el%20arte%20aragon%C3%A9s%20de%20la%20segunda%20mitad%20del%20siglo%20xvi%20y%20comienzos%20del%20xviii.pdf
- Criado Mainar, Jesús: «La tradición medieval en los bustos relicarios zaragozanos al filo de 1500. Las esculturas de plata de San Gregorio Ostiense y Santa Isabel de Bretaña», *Aragón en la Edad Media*, 16 (2000), pp. 215-236.
- Criado Mainar, Jesús: «Los bustos de San Valero, San Vicente y San Lorenzo de la catedral metropolitana del Salvador de Zaragoza», en Navarro Espinach, Germán; Hernando Sebastián, Pedro Luis: *El papa Luna: saber, diplomacia y poder en la Europa medieval*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, pp. 128-139.
- Criado Mainar, Jesús: «Los bustos relicarios femeninos en Aragón 1406-1567», en García Herrero, María del Carmen; Pérez Galán, Cristina (coords.): *Las mujeres de la Edad Media: actividades políticas, socioeconómicas y culturales*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2014, pp. 341-368. <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/34/06/15criado.pdf>
- Criado Mainar, Jesús: «Reliquias y relato hagiográfico. Algunos ejemplos de relicarios elocuentes en Aragón en el marco de la Contrarreforma temprana», *en prensa*.
- Criado Mainar, Jesús: «Santiago Apóstol y el Pilar de Zaragoza. El papel de las imágenes en el debate pilarista a comienzos del siglo XVII», en VV.AA., *Miscelánea de estudios en homenaje a Guillermo Fatás Cabeza*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2014, pp. 205-214. <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/34/03/19criado.pdf>
- Criado Mainar, Jesús; Escribano Sánchez, José C.: «El busto relicario de San Valero de la Seo de Zaragoza. Noticia de su reforma por Francisco de Agüero (ca. 1448-1452)», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 59-60 (1995), pp. 119-150.
- Cruz Valdovinos, José Manuel: «Algunos ejemplares de escultura religiosa española en plata (1569-1854)», en Cañestro Donoso, Alejandro (coord.): *Svmmā stvdiorum scvlptoricae: In memoriam Dr. Lorenz*. Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2019, pp. 363-380.
- Cruz Valdovinos, José Manuel: «La platería», en VV.AA.: *El Pilar de Zaragoza*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1984, pp. 335-350.
- De Alpartil, Martín; y Ehrle, Franz (ed.): *Martin de Alpartils chronica actitatorum temporibus domini Benedicti XIII*. Paderborn, Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh, 1906.
- Del Campo Gutiérrez, Ana: «Aproximación a un mapa devocional de Zaragoza en el siglo XIV», *Tvriaso*, 16 (2001-2002), pp. 87-143. <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/25/50/05delcampo.pdf>

- Didi-Huberman, Georges: *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008 (2000).
- Esquíroz Matilla, María: «Busto-relicario de San Blas», en Morte García, Carmen (comis.): *El esplendor del Renacimiento en Aragón*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, Museo de Bellas Artes de Bilbao y Generalitat Valenciana, 2009, pp. 223-224.
- Esquíroz Matilla, María: «Busto-relicario de San Lorenzo», en Luesma, Teresa (coord.): *Signos. Arte y cultura en Huesca de Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*. Huesca, Diputación de Huesca, 1994, pp. 218-219.
- Esteban Lorente, Juan Francisco: «Devoción y magnificencia», en Luesma, Teresa (coord.): *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*. Huesca, Diputación de Huesca, 1994, pp. 77-85.
- Esteban Lorente, Juan Francisco: «Retablo del Corpus Christi», en Agudo Romeo, María del Mar (coord.): *El espejo de nuestra historia la diócesis de Zaragoza a través de los siglos*. Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991, p. 41.
- Esteban Lorente, Juan Francisco: *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*. Zaragoza, Ministerio de Cultura, 1981.
- Esteras Martín, Cristina: «Inventario artístico de la orfebrería religiosa en la ciudad de Albarracín», *Teruel*, 53 (1975), pp. 105-146.
<https://www.ieturolenses.org/index.php/revistas/revista-teruel/revista-teruel-53.html>
- Esteras Martín, Cristina: *Orfebrería de Teruel y su provincia*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1980.
- Gómez de Valenzuela, Manuel: «Notas sobre platería y plateros en Jaca y su diócesis. Siglos XV a XVII», *Aragonia Sacra*, 26 (2022), pp. 277-305
- Hahn, Cynthia: *Strange beauty: Issues in the Making and Meaning of Reliquaries, 400-circa 1204*. University Park, Pennsylvania State University Press, 2012.
- Hahn, Cynthia: *The Reliquary Effect: Enshrining the Sacred Object*. Londres, Reaktion Books, 2017, pp. 83-91.
- Hahn, Cynthia: «The Spectacle of the Charismatic Body Patrons, Artists, and Body-Part Reliquaries», en Bagnoli, Martina; Klein, Holger A.; Mann, Charles Griffith; Robinson, James (eds.), *Treasures of heaven: saints, relics and devotion in medieval Europe*, Londres, British Museum Press, 2011, pp. 163-172.
- Hahn, Cynthia: ««What things are good to remember with?» Relics and Reliquaries as Memory Structure in Cathedrals (Trier to Langres)», *Codex Aquilarensis*, 34 (2018), pp. 63-88
- Heredia Moreno, Carmen: «El culto a la Eucaristía y las custodias barrocas en las catedrales andaluzas», en Lacarra Ducay, María del Carmen (coord.): *El barroco en las catedrales españolas*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 279-310.
<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/89/09heredia.pdf>
- Heredia Moreno, Carmen: «La platería en la Península Ibérica en tiempos del Compromiso de Caspe», *Artigrama*, 26 (2011), pp. 479-514.
https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2011267866
- Huesca, Ramón de: *Teatro histórico de las Iglesias del Reyno de Aragón*. Pamplona, Oficina de D. Josef Miguel de Ezquerro, 1812.
- Hycka Espinosa, Olga: *Nuestra Señora del Pilar de la tradición a la devoción*. Zaragoza, Tipolínea, 2022.
- Hycka Espinosa, Olga: *Santa María la Mayor y del Pilar de Zaragoza. Evolución histórica del templo colegial*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2018, pp. 35-36.

- Ibáñez Fernández, Javier; Criado Mainar, Jesús: «El arte al servicio del culto de las reliquias. Relicarios renacentistas y barrocos en Aragón», *Memoria Ecclesiae*, 35 (2011), pp. 97-138. <https://scrinia.org/wp-content/uploads/2021/12/Memoria-Ecclesiae-35.pdf>
- Iguacen Borau, Damián: *La diócesis de Barbastro. IV Centenario de la primera restauración*. Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1971.
- Lacarra Duca, María del Carmen: *El retablo mayor de la Seo de Zaragoza*. Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1999.
- León Pacheco, Carmen: «Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1628 a 1630», *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, 6, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006. https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/15/_ebook.pdf
- Léonelli, Marie Claude: *Avignon, 1360-1410: art et histoire*. Avignon, Centre international de documentation et de recherche du Petit Palais d'Avignon, 1978.
- López Aparicio, M. (coord.): *Museo Diocesano Barbastro-Monzón. Catálogo*. Barbastro, Museo Diocesano de Barbastro-Monzón, 2013.
- Lozano López, Juan Carlos: «Reivindicar una catedral: la Seo de Zaragoza en los siglos XVII-XVIII», en VV.AA.: *Catedrales. Mundo iberoamericano Siglos XVII-XVIII*. Santiago de Compostela/Sevilla, Andavira, 2022, pp. 115-147. <https://rio.upo.es/entities/publication/66076da8-c58c-42d2-b87b-65b6c7d71a6e>
- Mandura, Pascual; Miguel García, Isidoro (ed.); Andrés Casabón, Jorge (ed.): *El Ceremonial Cesaragustano del Canónigo Pascual Mandura (1579-†1604)*. Oviedo, Asociación de Archiveros de la Iglesia de España y Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2015.
- Manrique Ara, Malena: «Mecenazgo episcopal y promoción artística en la nueva diócesis de Barbastro (1573-1604)», *Seminario de Arte Aragonés*, 49-50 (2002), pp. 69-159. <http://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/2325>
- Mansilla, Demetrio: «La reorganización eclesiástica española del siglo XVI», *Anthologica Annua*, 4 (1956), pp. 176-190.
- Martín Lloris, Catalina: *Las reliquias de la Capilla Real en la Corona de Aragón y el Santo Cáliz de la catedral de Valencia (1396-1458)*. Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2010. <https://roderic.uv.es/items/3ffe5888-3c93-4828-b255-2ce54bda019b>
- Millan Rabasa, Marc: «Dos relicarios para San Ramón de Roda. El embellecimiento de las reliquias del patrón de Barbastro», en VV.AA.: *La Historia del Arte desde Aragón. IV Jornadas de Investigadores Predoctorales*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2021, pp. 53-64.
- Millan Rabasa, Marc: «El culto al Ángel Custodio y sus manifestaciones artísticas en Zaragoza durante los siglos XV y XVI», *Santander: estudios de patrimonio*, 5 (2022), pp. 379-406. <https://santanderestudiospatrimonio.unican.es/index.php/sanespat/article/view/120>
- Millan Rabasa, Marc: «El platero zaragozano Pablo Pérez (doc. 1648-1702) y la confección del busto de Nuestra Señora del Pópulo», en Rivas Carmona, Jesús; García Zapata, Ignacio José (coords.): *Estudios de platería San Eloy 2021*. Murcia, Universidad de Murcia, 2021, pp. 247-261. <https://publicaciones.um.es/publicaciones/public/obras/ficha.seam?numero=2918&edicion=1>
- Millan Rabasa, Marc: «La producción y comercialización de vidrio en Zaragoza al filo del 1600: talleres, clientes y usos arquitectónicos», en VV.AA., *La historia del arte desde Aragón. V Jornadas de Investigadores predoctorales*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2023, pp. 83-96.
- Millan Rabasa, Marc: «Los bustos relicario de Claudio Yenequi», en Alfaro Pérez, Francisco José; Naya Franco, Carolina (eds.): *Supra Devotionem. Reliquias, cultos y comportamientos colectivos a lo largo de la Historia*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2021, pp. 238-249. <https://zaguan.unizar.es/record/79657/files/BOOK-2019-034.pdf>

- Montalvo Martín, Francisco Javier: «Bustos relicarios españoles del siglo XVI: Juan de Arfe y Llesmes Fernández del Moral en El Escorial», en Cañestro Donoso, Alejandro (coord.): *Svmma stvdiorum scvlptoricae: In memoriam Dr. Lorenz*. Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2019, pp. 667-684.
- Morales Marín, José Luis; Rincón García, Wilfredo: «La escultura», en VV.AA.: *El Pilar de Zaragoza*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1984, pp. 225-273.
- Morte García, Carmen: «El retablo mayor del Pilar», en *El retablo mayor de la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1995, pp. 59-105.
- Morte García, Carmen: «Obra reencontrada y recuperada: El busto relicario del Obispo San Indalecio de Damián Forment para la Iglesia de Santa María la Mayor y del Pilar, de Zaragoza (1536)», *Ars & Renovatio*, 4 (2016), pp. 121-135. https://artedelrenacimiento.com/renovatio/index.php/ars_renovatio/article/view/busto-relicario-del-obispo
- Ochoa Rudi, Daniel: «Usos y desusos. Las reliquias y el cabildo metropolitano de Zaragoza en la Edad Moderna», en Naya Franco, Carolina; Postigo Vidal, Juan (eds.): *De la devoción al coleccionismo. Las reliquias entre el poder y la identidad*. Zaragoza, Pressas de la Universidad de Zaragoza, 2021, pp. 319-325. <https://zaguan.unizar.es/record/102063/files/BOOK-2021-007.pdf>
- Riello, José: «Francisco de Holanda: reliquia, imagen, retrato», en Alcalá, Luisa Elena; González García, Juan Luis (eds.), *Spolia Sancta. Reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo*. Madrid, Akal, 2023, pp. 103-124.
- San Vicente Pino, Ángel: *La platería de Zaragoza en el bajo Renacimiento (1545-1599)*. Zaragoza, Pórtico, 1976.
- Serrano Martín, Eliseo: «Columnam ducem habemus. Monumentos literarios sobre El Pilar de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII», en Atienza López, Ángela (ed.): *Iglesia memorable. Crónicas, historias, escritos... a mayor gloria. Siglos XVI-XVIII*. Madrid, Sílex, 2012, pp. 71-97.
- Serrano Martín, Eliseo: «No demandamos sino el modo. Los juramentos reales en Aragón en la Edad Moderna», *Pedralbes*, 28 (2008), pp. 435-464. <https://www.raco.cat/index.php/Pedralbes/article/view/234564/0>
- Serrano Martín, Eliseo: «Santidad y patronazgo en el mundo hispánico de la Edad Moderna», *Studia historica. Historia moderna*, 40/1 (2018), pp. 75-123. https://revistas.usal.es/uno/index.php/Studia_Historica/article/view/shhmo201840175123
- Taburet-Delahaye, Elisabeth: «L'orfèvrerie au poinçon d'Avignon au XIV^e siècle», *Revue de l'art*, 108 (1995), pp. 11-22.
- Tomasi, Michele: «L'or, l'argent et la chair: remarques sur l'usage de la couleur dans les bustes reliquaires en métal du XIV^e siècle», en Charron, Pascale; Boudon-Machuel, Marion; Borck, Maurice: *Aux limites de la couleur: monochromie et polychromie dans les arts (1300-1650)*. Turnhout, Brepols, 2011, pp. 133-140.
- Villacampa Sanvicente, Susana: «Tradición y devoción laurentina en la Seo oscense», *Argensola*, 118 (2008), pp. 191-208. <https://revistas.iea.es/index.php/ARG/article/view/614>
- Vincent-Cassy, Cécile: «El lugar de la reliquia. A propósito de Antigüedad, veneración y fruto de las sagradas imágenes y reliquias, 1623, del jesuita Martín de Roa», en Alcalá, Luisa Elena; González García, Juan Luis (eds.), *Spolia Sancta. Reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo*. Madrid, Akal, 2023, pp. 21-45.
- Walker Bynum, Caroline; Gerson, Paula: «Body-Part Reliquaries and Body Parts in the Middle Ages», *Gesta*, 36-1 (1997), pp. 3-7.

TESOROS DEL CIELO: EL RELICARIO DE LA CATEDRAL DE ORIHUELA

TREASURES OF HEAVEN: THE RELIQUARY OF ORIHUELA CATHEDRAL

Mariano Cecilia Espinosa¹ y Gemma Ruiz Ángel²

Recibido: 31/12/2023 · Aceptado: 17/09/2024

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.12.2024.39350>

Resumen

En este artículo se expone una visión de conjunto de la importancia del relicario de la Catedral de Orihuela, tanto desde el punto de vista artístico como de su relevancia como testimonio de las creencias en torno a las reliquias sagradas durante la Edad Media y la Moderna en el orbe católico y, en este caso particular, de la Iglesia de Orihuela. Los relicarios conservados muestran la configuración inicial del aparato devocional y ceremonial en la Catedral como nueva sede episcopal en el Renacimiento, las advocaciones que se escogieron, muchas de ellas con la intención de prestigiar el templo, otras vinculadas a la identidad aragonesa de Orihuela. Así lo demuestran la existencia de reliquias como las astillas de la cruz donde fue crucificado Cristo, la de san Pedro, el cráneo del papa san Antero o del primer mártir de la iglesia, san Esteban, testimonios del papel que desempeñaba la catedral como centro espiritual de la nueva diócesis creada en 1564, y, significativamente, de su labor contrarreformista. Todas ellas se engarzaron en piezas de orfebrería de gran valor, principalmente bustos relicarios, que muestran el alto nivel alcanzado por los plateros y orfebres establecidos en el entorno oriolano, principalmente el taller de Miguel de Vera y Hércules Gargano³.

Palabras clave

Reliquias; relicario; catedrales; Orihuela; platería; Renacimiento; Barroco

Abstract

This article provides an overview of the significance of the Orihuela Cathedral Reliquary, both from an artistic perspective and in terms of its importance as a

1. Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela, Universidad de Murcia, grupo de investigación Artes Suntuarias», C. e.: mariano.cecilia@um.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8524-1991>

2. Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela, Universidad de Murcia, grupo de investigación Artes Suntuarias, C. e.: gemma.r.a@um.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2753-2069>

3. Este estudio se enmarca en el proyecto I+D+i «De la Desamortización a la auto-desamortización: de la fragmentación a la protección y gestión de los bienes muebles de la iglesia católica. Narración desde la periferia». PID2020-115154GB-I00. Ministerio de Ciencia e Innovación y Tecnología. Gobierno de España.

belief's testimony surrounding sacred relics during the Medieval and Modern periods in the Catholic realm, particularly within the context of the Church of Orihuela. The preserved reliquaries reveal the initial setup of a devotional and ceremonial apparatus within the Cathedral as a new episcopal seat during the Renaissance. They encompass the chosen devotions, some aimed at enhancing the prestige of the temple, while others linked to the Aragonese identity of Orihuela. The relics on display, such as splinters from the Cross, those of Saint Peter, the skull of Pope Saint Anterus, or of the early church's first martyr, Saint Stephen, serve as testaments to the role played by the new cathedral as a spiritual center of the diocese established in 1564. They also signify its role in the Counter-Reformation context. All of these relics were encased in highly valuable metalwork pieces, primarily reliquary busts, showcasing the exceptional craftsmanship achieved by silversmiths and goldsmiths in the Orihuela region, notably within the workshops of Miguel de Vera and Hercules Gargano.

Keywords

Relics; reliquary; Cathedrals; Orihuela; silversmith; Renaissance; Baroque

.....

TESOROS DEL CIELO, TESOROS DE LA TIERRA

En el año 2011, el British Museum de Londres presentó una exposición temporal con el propósito de resaltar la importancia de las reliquias cristianas durante la Edad Media, así como la creencia en su capacidad intercesora en los infortunios ante Dios. La exhibición, titulada *Treasures of Heaven: saints, relic and devotion in Medieval Europe*, congregó una notable selección de tesoros y reliquias provenientes de diversos museos y colecciones tanto de Europa, incluyendo el Vaticano, como de América. Entre las piezas destacadas, se encontraban tres espinas que, según la tradición, formaban parte de la corona que fue colocada en la cabeza de Jesucristo antes de su crucifixión. Además, se expusieron fragmentos de la Vera Cruz, la leche de la Virgen María, cabellos atribuidos a Juan «El Bautista» y el *Mandylion* de Edesa, considerado como la primera representación de la faz de Cristo. Esta exhibición ofrecía una oportunidad única para conocer reliquias de gran significado histórico y religioso en la tradición cristiana⁴.

La muestra expositiva proporcionó una oportunidad única para reflexionar sobre aspectos cruciales relacionados con las creencias y prácticas devocionales fomentadas por la Iglesia, y su repercusión directa en la religiosidad popular. Durante la Edad Media y a lo largo de toda la Edad Moderna, la veneración de las reliquias experimentó un notable auge, siendo consideradas como el vínculo entre el mundo celestial y el terrenal, así como el diseño y ejecución de relicarios para engarzarlas, un aspecto que derivó en toda una disciplina dentro del arte de la orfebrería. En este sentido, los artistas que moldearon y repujaron estas auténticas joyas preciosas las materializaron conscientes de su valor simbólico y sagrado⁵.

Es importante tener en cuenta que estas piezas y, en sí, los conjuntos relicarios, se consideraron como tesoros, tanto desde el punto de vista material, significativamente artístico, como espiritual, al ser testimonios sagrados de la fe, preciados por la Iglesia, y especialmente por los fieles que peregrinaban a catedrales, colegiadas o monasterios⁶. En España, sitios sagrados como la Cámara Santa de Oviedo, fueron lugares que sobrepasaron los límites de lo religioso y devocional, para ser también arquitecturas simbólicas relacionadas con el poder político. Queda patente, por

4. Bagnoli, Martina: *Treasures of Heaven: Saints, Relics and Devotion in Medieval Europe*. Londres, British Museum Press, 2011.

5. En la misma línea, destaca la exposición temporal celebrada en el año 2021 en el Museo Nacional de Escultura (Valladolid) con el título *Extraña Devoción. De reliquias y relicarios*, comisariada por Manuel Arias Martínez (Museo del Prado), Escardiel González Estévez (Universidad de Sevilla), Juan Luis González García (Universidad Autónoma de Madrid) y Cécile Vincent-Cassy (CY Cergy Paris Université).

6. Autores como María Jesús Sanz, Carmen Morte, José Manuel Cruz Valdovinos, Francisco de Paula Cots Morató, Vicente Pons Alos, Alberto Torra Pérez, F. A. Martín, Ignacio Miguélez Valcarlos, Jesús Urrea Fernández o Antonio Martínez Subía, por citar algunos ejemplos destacados, han trabajado específicamente con aquellas tipologías de relicarios vinculadas al arte de la platería y la orfebrería. En los últimos años, destaca el volumen colectivo coordinador por Alfaro Pérez, Francisco José y Naya Franco, Carolina: *Supra Devotionem. Reliquias, cultos y comportamientos colectivos a lo largo de la Historia*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Servicio de publicaciones, 2019, Alfaro Pérez, Francisco José: *Las reliquias y sus usos. De lo terapéutico a lo taumatúrgico*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2022 o las interesantes publicaciones del proyecto Universo Barroco, liderado por el profesor Fernando Quiles, con monografías como *Nuevas letras con antigua caligrafía. Mártires romanos en altares barrocos* o *Las artes suntuarias al servicio del culto divino* (siglos XVI–XVIII), trabajos que se citan en la bibliografía final.

tanto, la relevancia de estos espacios arquitectónicos dentro de los templos y de las reliquias que celosamente se custodiaban y veneraban por los fieles.

Las reliquias fueron elementos de prestigio para instituciones, templos, o ciudades, de ahí que reyes, obispos, *consellers*, nobles, clérigos... buscaran la posesión de las reliquias más preciadas⁷. En la mentalidad medieval tenían un auténtico sentido religioso y significativamente protector, muchas de ellas fueron pretendidas como auténticos talismanes frente a enfermedades y todo tipo de infortunios, incluso se deseaba tenerlas cerca en el momento de la muerte. Las mismas creencias continuaron durante la Edad Moderna, hasta que la reforma protestante y la consecuente escisión de la Iglesia de Roma derivó en la desaparición del arte devocional, las reliquias y los relicarios en los territorios protestantes. Sin embargo, la reacción católica reafirmó el culto a las reliquias fomentando tras el Concilio de Trento su inclusión en los ceremoniales de los templos y su difusión entre el pueblo.

En las catedrales se crean zonas concretas para preservar, como auténticos tesoros que eran, las distintas reliquias que poseían, constituyendo los relicarios como uno de los espacios fundamentales de los templos catedralicios. En la Catedral de Orihuela se sitúa en la sacristía, en un extraordinario armario rococó que conserva y expone importantes vestigios de la Vera Cruz, de papas, santos, mártires y vírgenes. En este artículo, se estudian los distintos ejemplos conservados: una interesante colección que muestra, por un lado, la importancia de las reliquias en la Reforma católica, y su significación religiosa, devocional y ceremonial en el aparato litúrgico de las catedrales. Por otra parte, son un testimonio único para comprender el desarrollo artístico de determinados territorios en el ámbito de la escultura y la platería, así como la evolución de estilos y el desarrollo de talleres que estuvieron al servicio de la Iglesia, como principal mecenas del arte, durante el Medievo y la Edad Moderna.

El conjunto de reliquias de la Catedral de Orihuela no ha sido objeto de estudios que hayan abordado un análisis completo de toda la colección, ya que las escasas referencias publicadas se han limitado a determinadas piezas en el contexto de exposiciones temporales de arte sacro. En las siguientes líneas se realiza una primera aproximación, aportando nuevos datos históricos y artísticos de las obras y analizando las distintas tipologías de relicarios donde se engarzaron, así como su significación religiosa y social.

DE PARROQUIAL A CATEDRAL. LA PRIMERA RELIQUIA. EL *LIGNUM CRUCIS*

La particular historia de la Catedral de Orihuela (templo que durante los siglos bajomedievales y en los albores de la Edad Moderna atravesó los estados de parroquial, colegial y catedral, merced a las reivindicaciones oriolanas surgidas en el siglo XIV de ser sede episcopal) conllevó que tanto su fábrica como su dotación mueble

7. Numerosos autores han trabajado sobre el fenómeno de las reliquias en Europa durante la Edad Moderna entre los que destacan Bouza Álvarez, Castillo, Christian, García Rodríguez, Wilson, o Cofiño Fernández.

se fueran adaptando e incrementando de acuerdo con las necesidades ceremoniales de cada rango que se lograba en su camino a la catedralidad. Un breve repaso a su historia facilita la comprensión de las características singulares de su construcción arquitectónica y de las distintas colecciones y testimonios artísticos de carácter mueble que hoy se conservan en el edificio y, en particular, el objeto de estudio de este artículo, el relicario catedralicio.

En el año 1264, tras la conquista por parte de las tropas cristianas de la medina islámica de Orihuela, conocida como *Madinat Uryula*, se produjo un breve período en el que este asentamiento pasó a formar parte de los dominios castellanos. Posteriormente, se dio inicio a un extenso período histórico caracterizado por la inclusión definitiva del Sur valenciano, a cuya cabeza estaba Orihuela, en la Corona aragonesa, ratificada mediante la Sentencia Arbitral de Torrellas en 1304, durante el reinado de Jaime II (1296-1304). La transición de este territorio al ámbito del Reino de Valencia implicó su integración administrativa bajo la designación de *Regnum Valentiae ultra sexonam* y conllevó la instauración de la Procuración de Orihuela, con un representante gubernamental con sede oficial en la entonces villa de Orihuela. Asimismo, se estableció la Bailía General del Reino de Valencia *ultra sexonam* en esta localidad. La relevancia estratégica de Orihuela se consolidó debido a su posición fronteriza entre los reinos de Murcia y Valencia, que en aquel momento correspondían respectivamente al Reino de Castilla y a la Corona de Aragón⁸.

La modificación de los límites territoriales derivó en una situación singular, a la par que anómala. Orihuela, perteneciente a la Corona de Aragón en términos civiles, se encontraba bajo la dependencia pastoral y espiritual de la diócesis castellana de Cartagena, a la que se integró tras la conquista cristiana. Esta dualidad territorial y política, donde las fronteras civiles y eclesiásticas no coincidían, generó dificultades significativas, tanto de carácter social, eclesiástico como político, dando origen a las reivindicaciones oriolanas de desvincular su territorio del obispado de Cartagena. La oposición murciana motivó un largo y duro período de disputas y confrontación con el reino castellano de Murcia, con el objetivo de alcanzar una sede episcopal propia para Orihuela y, por ende, lograr la segregación definitiva de la diócesis cartaginense⁹.

En lo que respecta a la cristianización del territorio, este dificultoso proceso de conversión de una sociedad islámica en cristiana se llevó a cabo mediante los repartimientos de tierras y la reorganización de los espacios religiosos, con la fundación de nuevos templos cristianos, en el lugar que ocupaban las antiguas mezquitas islámicas, y la subdivisión administrativa de la ciudad en parroquias. Pocos años después de la conquista, Alfonso X el Sabio promulgó en 1281 una disposición que

8. Del Estal Gutiérrez, Juan Manuel: «Conquista y repoblación de Orihuela y Alicante por Alfonso X el sabio», *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, 33 (1981), pp. 65-102. Del mismo autor: «Carta magna de anexión de las villas de Orihuela, Alicante, Elche y Guardamar», *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, 1 (1982), pp. 43-78; *Conquista y anexión de las tierras de Alicante, Elche, Orihuela y Guardamar al Reino de Valencia por Jaime II de Aragón (1296-1308)*. Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1982 y *Orihuela, de villa a ciudad: compendio de una historia bicentenario desde Alfonso X el Sabio de Castilla al Rey Magnánimo, Alfonso V de Aragón (1243-50-1437-38)*. Alicante, Colección Documental del Medievo Alicantino, 1996, pp. 39-41.

9. Carrasco Rodríguez, Antonio: «Los orígenes del pleito del obispado de Orihuela (ss. XII-XIV)», *Anales de Historia Medieval*, Universidad de Alicante, 11, (1996-1997), pp. 633-642.

establecía la preeminencia de la iglesia del Salvador y Santa María como la principal de la villa, otorgándole una posición de mayor jerarquía sobre las dos parroquias recientemente establecidas: las iglesias de las mártires hispalenses santas Justa y Rufina, así como la de Santiago Apóstol. Asimismo, le concedió a la iglesia del Salvador y Santa María el estatus superior de arciprestal¹⁰.

El proceso segregacionista cobró impulso en el año 1413 con la concesión del estatus de colegial al templo arciprestal del Salvador y Santa María, mediante bula emitida por Benedicto XIII. Este primer reconocimiento era crucial e indispensable para la eventual erección de una iglesia como catedral y, por ende, para la creación del obispado. En 1510, el papa Julio II decretó el ascenso de la Colegiata del Salvador al rango catedralicio, estableciendo así dos catedrales, Orihuela y Murcia, pero bajo el dominio pastoral de un solo obispo, el de Cartagena, —*sub uno pastore*—, siguiendo las sugerencias de Fernando el Católico. Sin embargo, esta medida fue revocada posteriormente por León X y Clemente VII debido a las peticiones del rey Carlos V, quien se encontraba en conflicto con la ciudad después del grave enfrentamiento de la Guerra de las Germanías en 1521. No fue sino hasta 1564, cuando el papa Pío IV finalmente segregó el territorio de la Gobernación de Orihuela de la diócesis de Cartagena, creando un obispado independiente a solicitud del rey Felipe II, en cumplimiento con lo acordado en las Cortes de Monzón de 1563¹¹.

En este prolongado período de confrontación, conocido por la historiografía como «el pleito del obispado», se lleva a cabo la donación de una reliquia de suma importancia, el *Lignum Crucis*. La llegada de la sagrada Astilla se produce en un momento crucial: la iglesia del Salvador y Santa María tenía la condición de colegial y el hecho de recibir una pieza de estas características no hacía sino afianzar sus aspiraciones y dotar al templo candidato para ser erigido en Catedral de los elementos necesarios para alcanzar este rango. De la misma forma que en el momento de plantear la construcción del templo gótico en el siglo XIV, durante el reinado de Pedro IV el ceremonioso, se diseñó con tres naves a imagen de colegiata y catedrales, la adquisición de reliquias de esta relevancia reforzaba los argumentos para ser Catedral, prestigiaban a la ciudad y a su Iglesia particular. Del mismo modo, pocos años después, en torno a 1505, el gran arquitecto de la Lonja de Valencia y principal exponente del episodio del gótico valenciano, el gerundés Pere Compte, elaboró nuevas trazas para el crucero, suprimiendo pilares y creando sensación de mayor espacio como solución a un templo de dimensiones insuficientes para albergar las grandes celebraciones de una catedral. El donante de la sagrada reliquia fue el obispo de Tarazona, el oriolano Andrés Martínez Ferriz, canónigo de la colegiata del Salvador en su ciudad natal antes de ser consagrado como obispo, por lo que conocía de primera mano las vicisitudes de las reivindicaciones oriolanas. Una dura confrontación, donde los aspectos identitarios de los oriolanos estaban

10. Hinojosa Montalvo, José: «El universo de las creencias. La religiosidad medieval en el Mediodía alicantino», en VV. AA.: *Semblantes de la Vida* (Catálogo de la Exposición La Luz de las imágenes celebrada en Orihuela, marzo-diciembre de 2003, comisariada por Joaquín Sáez Vidal). Orihuela, La Luz de las Imágenes, 2003, pp. 37-66.

11. Carrasco Rodríguez, Antonio: *La ciudad de Orihuela y el Pleito del Obispado en la Edad Moderna*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

en entredicho y él, como oriundo de esta tierra, sentía igual las afrentas de Murcia hacia su ciudad. La donación de esta reliquia engarzada en una interesante cruz relicario, perteneciente a la platería aragonesa de finales del gótico, fue un apoyo más del prelado a la causa oriolana. Desde entonces, esta pieza ha sido, sin duda, el relicario máspreciado de toda la colección de reliquias que, por su significación cultural y devocional, formaba parte de las solemnidades más relevantes de la catedral de Orihuela, entre ellas, la toma de posesión de los obispos¹². (Figura 1).

LA FORMACIÓN DE LA COLECCIÓN DE RELIQUIAS

Tras la erección en Catedral de la Iglesia del Salvador y Santa María de Orihuela, en pleno contexto contrarreformista, se precisaba la adquisición de reliquias de primer orden que se incluyeran en el ceremonial propio del templo, además de prestigiar la nueva Catedral. En este sentido, el ceremonial que estaba vigente durante los primeros años de la nueva Catedral se remontaba a la segunda mitad del siglo XV, según un manuscrito conservado hoy en la Biblioteca Nacional de Cataluña¹³, que no sería sustituido hasta principios del siglo XVII por un nuevo libro, el denominado como Libro Verde¹⁴.

Como ya se ha dicho, del anterior estado de colegial se preservaba la reliquia del *Lignum Crucis* donada por el obispo de Tarazona. Es muy probable que de este momento también provengan las reliquias de la Virgen María que se custodian actualmente en el pecho de la imagen relicario de la Virgen del Cabildo (último cuarto del siglo XVI) a tenor del tipo de escritura que poseen las distintas identificaciones que tienen las ampollas donde se guardan.

Los canónigos de la sede catedralicia y los primeros obispos de Orihuela fueron quienes impulsaron la llegada de reliquias a la Catedral oriolana. Por ejemplo, el canónigo Luis Martínez trajo en 1531 desde Colonia (Alemania) el busto de plata de santa Severa¹⁵, con su reliquia en el interior y el primer prelado, Gregorio Gallo



FIGURA 1. *LIGNUM CRUCIS*. PLATERÍA ARAGONESA, SIGLO XV. Fotografía de los autores

12. Cecilia Espinosa, Mariano y Ruiz Ángel, Gemma: «El Obispo de Tarazona Andrés Martínez Ferriz y el Lignum Crucis de la Catedral de Orihuela», en Rivas Carmona, Jesús y García Zapata, Ignacio José: *Estudios de platería: San Eloy 2017*. Murcia, Universidad de Murcia, 2017, pp. 145-156.

13. Biblioteca Nacional de Cataluña. Manuscrito con el título de «Comença lo libre de les constitucions o regiment de la sacristia hordenat per lo reverent Capítol de la Sglésia [catedral] de la present ciutat de Oriola, lo qual té a ésser regit per lo reverent senyor sacriste o per lo seu sots sacristà». Ms. 282.

14. Archivo Diocesano de Orihuela (ADO). Fondo *Archivo Catedralicio de Orihuela. Libro Verde de la Sacristía*. Sig.: 1100.

15. Sánchez Portas, Javier: «Relicario de Santa Severa», en VV. AA.: *Semblantes de la Vida* (Catálogo de la Exposición La Luz de las imágenes celebrada en Orihuela, marzo-diciembre de 2003, comisariada por Joaquín Sáez Vidal). Orihuela, La Luz de las Imágenes, 2003, p. 291.

de Andrade, donó en 1577 la reliquia de santa Florinda¹⁶, ambas engarzadas en un busto relicario de plata sobredorada y encarnada, que han preservado los cráneos de estas dos mártires mencionadas en la leyenda de santa Úrsula de Colonia y las once mil Vírgenes. Por aquellos años, continuó la llegada de nuevas reliquias, aspecto que demuestra la política tanto diocesana como capitular de ir engrandeciendo su colección. En este sentido, a principios del siglo XVII, el cuarto obispo de Orihuela, José Esteve Juan (1594–1603), promotor del Segundo Sínodo Diocesano, donó las reliquias de san Esteban protomártir, y del papa y mártir san Antero, confundido históricamente con san Ceferino.

En esta primera etapa, coincidente con un contexto de pujanza económica y de intensa actividad artística, las reliquias se engarzaron en relicarios que representaban la cabeza y el busto del santo, papa o mártir al que pertenecían los restos óseos. Estas magníficas obras artísticas fueron ejecutadas por los mejores plateros del sureste; en concreto, Miguel de Vera y su yerno, el genovés Hércules Gargano. Posteriormente fueron llegando nuevas reliquias. Por ejemplo, en 1637, Rodríguez de Pisana, arcediano de Alicante, una de las dignidades de la Catedral, donó otro *Lignum Crucis* al obispo de Orihuela, Juan García Artés, para su veneración en la seo catedralicia. La pieza pertenecía al prelado de Cartagena, el franciscano fray Antonio de Trejo, quien a su vez la había donado al citado canónigo; no obstante, el obispado abrió un proceso para la autenticación de la sagrada astilla¹⁷, la cual, una vez verificada, fue insertada en el relicario del *Lignum Crucis* junto a la primitiva donada por el obispo de Tarazona Martínez Ferriz.

El relicario catedralicio siguió aumentando su colección con nuevas donaciones: san Esteban de Cardeña, san Marcelo, san Félix, santa Inés o Agnes¹⁸ o san Pascual Bailón, todas ellas engarzadas en relicarios más sencillos, a excepción de la reliquia de san Víctor mártir, cuya efigie y busto fueron reconstruidos en plata encarnada y sobredorada ya en el siglo XVIII, o la de san Vicente Ferrer, cuya reliquia, un fragmento del hábito del santo valenciano, se localizó en una pequeña escultura de cuerpo completo realizada en madera tallada, policromada y estofada.

Las últimas reliquias que llegaron a la Catedral fueron las del cuerpo completo de san Severino, papa y mártir, traído de Roma y donado en 1824 por el obispo de Orihuela Simón López al Cabildo catedralicio. A raíz del terrible terremoto de 1829, se veneró la reliquia de san Emigdio, protector contra los seísmos, motivada por la creciente devoción a este santo tanto en Orihuela como en toda la comarca del Bajo Segura. En relación con el cuerpo de san Severino hay que señalar que nunca se le dotó de relicario —actualmente se conserva en la Catedral, pero sin destino

16. Sánchez Portas, Javier: «Relicario de Santa Florinda», en VV. AA.: *Semblantes de la Vida* (Catálogo de la Exposición La Luz de las imágenes celebrada en Orihuela, marzo-diciembre de 2003, comisariada por Joaquín Sáez Vidal). Orihuela, La Luz de las Imágenes, 2003, p. 290.

17. ADO. Fondo *Archivo Catedralicio de Orihuela*. «Processus circa reliquiam SSmi. Ligni Crucis per Sancte Ecclesia Oriolen per don Jacobum Rodriguez de Pisana Archidiaconum Alicante in dita Sancta Ecclesia». Documento número 109. Sig.: 1122.

18. El 20 de febrero de 1638 el canónigo de la Catedral de Orihuela entregó al cabildo la reliquia de santa Inés. ADO. Fondo *Archivo Catedralicio de Orihuela*. Justificación de su reliquia que tiene esta Santa Iglesia de Orihuela; la que trajo de Roma y dio al cabildo su canónigo Pertigas. Legajo XX. Parte 2ª. N° 112.

cultural específico—, aunque los datos obrantes en el archivo capitular señalan que, con anterioridad a la Guerra Civil, estuvo expuesto en una de las capillas del templo. El informe presentado el 29 de marzo de 1943 ante el Cabildo catedralicio por el archivero de la Santa Iglesia Catedral de Orihuela, Elías Abad¹⁹, señala que el cuerpo procede de la Real Iglesia de Santiago de los Españoles de Roma. Según consta en la correspondiente autenticación, expedida el 30 de octubre de 1819 por el obispo de Porfirio en Roma, fray José Bartolomé Menocho, la reliquia podría ser expuesta a la pública veneración en cualquier iglesia, oratorio o capilla. Tras la donación, la reliquia fue colocada provisionalmente en altar de San José, hasta que se determinara una capilla y altar de la iglesia que estuviese con la mayor decencia y ornato. Con este fin, el obispo Simón López dejó 15000 reales de vellón para costear además un lienzo de Nuestra Señora de Guadalupe que se debía colocar sobre la urna del mártir. En opinión de Elías Abad, la reliquia debió ser instalada definitivamente en el altar de la Purísima Concepción, donde había un gran lienzo de Nuestra Señora de Guadalupe que fue devastado durante la Guerra Civil. Durante la contienda se destruyeron los altares e imágenes de la Catedral; sin embargo, el cuerpo de san Severino permaneció intacto y fue depositado en uno de los armarios de la sacristía. Ante el informe histórico del archivero, los capitulares oriolanos acordaron el 1 de abril de 1943 dedicarle a san Severino el altar que estaba bajo la advocación de san Esteban²⁰, aunque no se llevó a la práctica. Desde hace dos décadas el cuerpo de san Severino permanece en una caja de madera, sin exhibirse al público.

EL RELICARIO DE LA CATEDRAL DE ORIHUELA: TIPOLOGÍAS DE RELIQUIAS Y RELICARIOS

Las reliquias conservadas actualmente en el armario relicario catedralicio permiten establecer claramente una jerarquización en relación con su relevancia devocional y con la tipología de relicario donde se insertan. La primera distinción que se puede establecer desde el punto de vista de la fe católica es, en orden a su relevancia: reliquias que estuvieron en contacto con Cristo (el *Lignum Crucis* y las reliquias de la Virgen): aquellas pertenecientes a papas, santos, mártires y vírgenes, dentro de la cual también hay una gradación de acuerdo con la relevancia espiritual, eclesial e incluso política; y fragmentos u objetos personales de santos. Sin embargo, desde el punto de vista artístico, se pueden diferenciar distintos tipos de relicarios cuya morfología o material no está determinado directamente con la relevancia espiritual de la reliquia, tal como se detalla a continuación.

19. ADO. Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. Libro de acuerdos capitulares 1939–1948. Sin signatura. Pág. 111.

20. ADO. Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. Libro de acuerdos capitulares 1939–1948. Sin signatura. Pág. 109.

1. RELICARIOS ESCULTÓRICOS DE BULTO REDONDO Y CUERPO COMPLETO



FIGURA 2. VIRGEN DEL CABILDO. MIGUEL DE VERA. 1582-1585. Fotografía de los autores

En relación con la tipología de los relicarios de bulto redondo destaca, en primera instancia, aquellos que simulan el cuerpo entero. La más relevante de esta serie es la Virgen del Cabildo, una obra realizada entre 1582-1585 en plata sobredorada y encarnada por el platero Miguel de Vera para el Cabildo catedralicio, tal como se evidencia en la peana de bronce dorado que posee la escultura donde se encuentra inscrita la marca del artífice (VERA²¹). La pieza albergaría en su pecho sendas reliquias de la Madre de Dios, como se ha dicho, probablemente de origen medieval: leche maternal, el velo y el pañal del Niño Jesús, consideradas de primer orden junto al *Lignum Crucis*, como demuestra, por ejemplo, la práctica común en la Iglesia de guardar la leche de la Virgen en el sagrario.

La importancia de este relicario se encuentra en su contexto histórico, pues su significación se relaciona de forma directa con la nueva creación de la diócesis de Orihuela (1564) y la configuración del nuevo templo catedralicio. Como es conocido, las advocaciones de la nueva sede eran El Salvador y Santa María, cuyo origen enraizaba con los tiempos de la conquista cristiana, por tanto, esta escultura se encargó para reforzar las celebraciones litúrgicas catedralicias dedicadas a la Virgen María. De ahí su particular iconografía, pues la escultura podía representar a la Virgen con el niño, a la Inmaculada Concepción, o a la Virgen del Rosario mediante dos juegos de manos, uno de ellos con la escultura del niño Jesús, a las que se podría añadir la representación de la Virgen de la Expectación durante el Adviento, en este caso, sin la presencia figurativa de Cristo.

La obra es todo un alarde del nuevo lenguaje del Renacimiento. La Virgen María se concibe como una auténtica diosa clásica, con ligero *contrapposto*. Por su parte, la efigie del Niño Jesús presenta claras reminiscencias de los modelos escultóricos y pictóricos de Miguel Ángel en lo que refiere a la musculatura del cuerpo de Cristo como ideal de belleza²² (Figura 2).

21. Sánchez Portas, Javier: «La platería de la Gobernación de Orihuela en los siglos XV al XVI», en *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas*. Alicante, Diputación Provincial de Alicante, 1990, pp. 103-136, y «Virgen del Cabildo», en VV. AA.: *Semblantes de la Vida* (Catálogo de la Exposición La Luz de las imágenes celebrada en Orihuela, marzo-diciembre de 2003, comisariada por Joaquín Sáez Vidal). Orihuela, La Luz de las Imágenes, 2003, p. 297.

22. Cecilia Espinosa, Mariano y Ruiz Ángel, Gemma: «La Virgen del Cabildo de la Catedral de Orihuela: Ritos, usos y prácticas ceremoniales», en Rivas Carmona, Jesús y García Zapata, Ignacio José: *Estudios de Platería San Eloy*, Murcia, Universidad de Murcia, 2021, pp. 95-106.

Dentro de esta misma tipología, sobresale el relicario de san Vicente Ferrer por su representación como patrón del Reino de Valencia, quien según la tradición predicó en la ciudad de Orihuela y en la entonces parroquia del Salvador en el año 1411 y por su morfología, que reprodujo, tras su llegada en el siglo XVII, el cuerpo completo del santo con su hábito dominico en madera tallada, policromada, dorada y estofada. Una interesante obra anónima de pequeño tamaño con corona de plata y su reliquia en el pecho, en concreto, un fragmento de su hábito. Esta pieza —cuya relevancia radica en la propia identidad valenciana de Orihuela y su gobernación, ya que disponer de una reliquia del santo dominico valenciano tenía connotaciones no sólo religiosas sino evidentemente políticas— se ha conservado tradicionalmente en el armario relicario de la sacristía de la Catedral y ha sido relacionada en los distintos inventarios catedralicios. Por ejemplo, en 1895 se describe así: «473. San Vicente Ferrer de talla con su pie o, 52: corona de plata y su reliquia en el pecho: en el relicario de la sacristía²³» (Figura 3).



FIGURA 3. RELICARIO DE SAN VICENTE FERRER. ANÓNIMO. SIGLO XVII. Fotografía de los autores

2. LOS BUSTOS RELICARIO: LAS RELIQUIAS DE PAPAS, SANTOS Y VÍRGENES MÁRTIRES

El gusto por los relicarios antropomorfos, específicamente por los bustos, desempeñó un papel fundamental en la conformación de la colección de reliquias de la Catedral de Orihuela, destacándose como una característica distintiva del conjunto. Este tipo de relicarios gozaron de gran popularidad en la platería de la Corona de Aragón, siendo su difusión notable desde finales de la Edad Media. Compuestos por brazos y figuras que representaban menos de la mitad del cuerpo, se dividen en dos partes: el busto en sí, elaborado en plata o bronce sobredorado, que alberga la reliquia, a menudo craneal, y reproduce la imagen de la persona a la que pertenecía; y la peana, ricamente ornamentada, que exhibe escenas relacionadas con la vida o la iconografía del individuo, incluyendo referencias, en su mayoría heráldicas, al donante de la reliquia. Estas piezas de orfebrería se complementaban con una base de madera que servía como soporte para el relicario y facilitaba su exhibición pública, principalmente durante las procesiones claustrales o en su exposición en el altar mayor del templo.

Esta tipología de relicario, de gran riqueza material y artística, evidencia un contexto de esplendor económico en la antigua Gobernación de Orihuela. En las décadas finales del siglo XVI la ciudad se había convertido en capital del mediodía valenciano, en sede universitaria (la principal de todo el Levante), y en la ansiada sede episcopal. En la urbe se estaban desarrollando importantes proyectos arquitectónicos

23. ADO. Fondo Archivo Catedralicio. Inventarios de la sacristía de la Catedral de Orihuela. 1895. Sig.: 933, f. 45r.



FIGURA 4. RELICARIO DE SANTA FLORINDA. ANÓNIMO BURGALÉS Y HÉRCULES GARGANO. 1577-1600. Fotografía de los autores

en el nuevo lenguaje del Renacimiento donde sobresalían las empresas artísticas de la capilla mayor de la iglesia parroquial de Santiago o el conjunto monumental de Santo Domingo como Colegio de Predicadores y Universidad, así como las reformas que se estaban emprendiendo en la propia Catedral, como fue la construcción de la Puerta de los Perdones, todas ellas bajo la impronta del gran arquitecto Jerónimo Quijano y de su seguidor Juan Inglés. En el ámbito de la platería, auténticos escultores de la plata estaban siendo requeridos por la Iglesia local para la realización de obras de envergadura. Es el caso de las imágenes relicario de la Catedral, donde se apostó desde el primer momento por el taller del orfebre Miguel de Vera, sin duda el más relevante de todos los activos en el sureste a finales del quinientos y emparentado con Hércules Gargano, su yerno, con quien compartió taller y colaboró en distintas obras²⁴.

No obstante, los primeros bustos relicario que llegaron a la catedral oriolana fueron los de santa Florinda y santa Severa. El primero de ellos fue realizado en dos fases. En 1577, María de Austria, reina de Bohemia, entregó la reliquia al ya mencionado Gregorio Gallo, primer obispo de Orihuela, quien mandó a un obrador de Burgos engastar el cráneo en una cabeza de plata. La llegada de esta reliquia en los primeros años tras la erección del obispado de Orihuela (1564) es una muestra de la imperante necesidad de aumentar el número de reliquias en la nueva sede catedralicia. En 1600, ya en Orihuela, se labró la peana con el escudo heráldico de Gallo Andrade, más una escena del martirio de la santa y los emblemas de Aragón y de la ciudad, el Oriol, cuyo trabajo fue realizado por Hércules Gargano²⁵ (Figura 4). En 1596, para el segundo de los casos citados, se copió el estilo del relicario anterior. Su autor, de nuevo el genovés Gargano, diseñó una peana con distintas escenas: en su parte delantera el Padre Eterno, el martirio de santa Severa y la Virgen con el Niño; y, en la parte trasera, las armas de Aragón y Orihuela²⁶ (Figura 5).

En 1586 se donaron a la nueva Catedral un interesante número de reliquias entre las que se encontraba una de san Pedro. Las reliquias fueron otorgadas en Roma al *sacriste* de la Santa Iglesia de Orihuela, Francisco Despuig. La reliquia de san Pedro era una astilla de la cruz donde sufrió martirio, que fue inmediatamente engarzada en un extraordinario relicario. La obra, realizada por Miguel de Vera en

24. Belda Navarro, Cristóbal. Hernández Albaladejo, Elías: *Arte en la región de Murcia: de la reconquista a la ilustración*, editora regional de Murcia, p. 213, 2006.

25. Sánchez Portas, Javier: *Relicario de Santa Florinda ...* p. 290.

26. Sánchez Portas, Javier: *Relicario de Santa Severa ...* p. 291.

plata sobredorada y encarnada, representa el busto de san Pedro, ricamente ornamentado con la tiara papal, y la reliquia de su crucifixión insertada en el pecho con la inscripción: *ECCE CRUCEM PETRI*. (Figura 6). Sin duda, esta pieza debe ser considerada como una de las grandes realizaciones escultóricas en plata del siglo XVI en el ámbito de la Monarquía Hispánica. El hecho de disponer de la reliquia del primer papa de la iglesia, en concreto, un fragmento de la cruz donde fue martirizado evidencia el deseo de los capitulares y de los obispos oriolanos de disponer de reliquias que dieran prestigio a su catedral y obispado.

Uno de los bustos relicarios más destacados de todo el conjunto es el de san Antero, mártir y decimonoveno papa de la Iglesia Católica (235-236 d.C.). Esta obra, que muestra al santo con la tiara papal sobre un pedestal, está elaborada en cobre dorado y presenta policromía en el rostro. Inicialmente, los historiadores locales atribuyeron esta pieza a la reliquia de san Ceferino, también papa y mártir; sin embargo, nuestras investigaciones han determinado que el busto contiene un fragmento del cráneo de san Antero.

La obra fue encargada durante el episcopado de José Esteve Juan, tal como lo indica su escudo heráldico en la base de la pieza, junto con el emblema de la ciudad, el Oriol, y una escena del martirio de san Antero. Durante el proceso de limpieza y restauración, se desmontó el relicario para documentar la reliquia, la cual estaba envuelta en tafetán amarillo. Los huesos craneales frontal y parietal se encontraron junto a un documento con las inscripciones: «De reliquii Sn Anteri papa et mártir» y «Estaba en la cassa de don Joseph Esteve». Además, en el hueso frontal se halló la inscripción: «CAPVT S. ANTERI».

Los inventarios de la sacristía de la Catedral de Orihuela mencionan constantemente la existencia de la reliquia de san Antero, sin referencias a san Ceferino. Por ejemplo, en 1644 se relaciona: «Item. Quatre caps de bronze sobredaurats ab reliquies de Sant Pere Apostol de Sant Esteve de Cerdeña de Sant Esteve prothomartir y de Sant Antero», en 1669: «ítem. Otros dos medios cuerpos de bronce



FIGURA 5. RELICARIO DE SANTA SEVERA. 1596. HÉRCULES GARGANO. Fotografía de los autores



FIGURA 6. RELICARIO DE SAN PEDRO. 1601. MIGUEL DE VERA. Fotografía de los autores



FIGURA 7. RELICARIO DE SAN ANTERO. HÉRCULES GARGANO. Fotografía de los autores



FIGURA 8. RELICARIO DE SAN ESTEBAN PROTOMÁRTIR. SIGLO XVII. Fotografía de los autores

sobredorados el uno del señor San Esteban de Cardeña y el otro del Sr. San Antero con sus mismas cabezas dentro», y en 1781: «Dos medios cuerpos con sus cabezas también de bronce dorado de dos palmos y medio de altos con cinco piedras grandes y les faltan dos el uno de estos medios cuerpos contiene un pedazo de la cruz de San Pedro y el otro un casco de la cabeza de San Antero Papa y Mártir».

Por su estilo y técnica, este relicario se atribuye al platero genovés Hércules Gargano, yerno del destacado orfebre Miguel de Vera, con quien colaboró en varias obras que se conservan en la colección artística de la Catedral de Orihuela (Figura 7).

La donación de reliquias por parte del obispo José Esteve Juan prosiguió en el tiempo, promoviendo la llegada de aquellas de especial relevancia para su persona y con las que se sentía plenamente identificado como fueron las de san Esteban protomártir, santo que, además, estaba muy vinculado con la tradición devocional en la Corona de Aragón. Para este caso, se encargaron sendos bustos relicarios siguiendo la misma morfología de los anteriores. La significación religiosa de san Esteban, el primer mártir reconocido en la historia católica, uno de los confidentes más cercanos a los apóstoles y defensor elocuente de Cristo ante los judíos, juzgado y lapidado ante Saulo, el futuro san Pablo (quien se convertiría gracias a las oraciones de este mártir), fue fundamental para completar el discurso ceremonial de la Catedral como nexo entre las reliquias de san Pedro y el testimonio de san Pablo y la celebración el 26 de diciembre de la festividad del primer mártir de la iglesia con la exposición en el altar mayor de su reliquia se convirtió en una de las solemnidades más relevantes de la nueva sede catedralicia. En la peana de este relicario se labró el martirio de san Esteban, además del escudo del donante el obispo Esteve; mientras, en la efigie y en el busto del santo, —en su reverso—, se añadieron como distintivos iconográficos las piedras que provocaron su muerte (Figuras 8 y 9). La reliquia de san Esteban está acompañada en el relicario de un fragmento óseo correspondiente a san Antero, tal como se detalla en la filacteria que acompaña a ambas.

San Esteban de Cardeña, abad benedictino de San Pedro de Cardeña martirizado junto a doscientos religiosos de su monasterio a manos de una expedición militar del Emirato de Córdoba en el año 834, encarnaba la pureza de la fe católica frente al islam. Los Mártires de Cardeña fueron canonizados en 1603, autorizando Clemente VIII su inclusión en el martirologio romano. La Catedral recibió una reliquia del nuevo santo que, a pesar de su origen castellano, pasó a formar parte del aparato litúrgico de la nueva catedral, engarzándose en una interesante pieza elaborada en bronce sobredorado y policromada en lo que respecta a su rostro, realizada durante la segunda mitad del siglo XVII (Figura 10).

El último de los relicarios de esta tipología que se realizó para la Catedral de Orihuela fue el de san Víctor mártir, cuya reliquia fue legada por el obispo Luis Crespí de Borja en 1663 al Cabildo catedralicio de Orihuela. La entrega de la preciada reliquia se inició en Madrid donde el hermano del prelado, Cristóbal Crespí de Vallaura, vicecanciller del Consejo de Aragón, entregó a Francisco Pérez de los Cobos, caballero del hábito de Santiago, gobernador de la villa y marquesado de Elche, la reliquia y los papeles que la identificaban como auténtica, dados al obispo Crespí de Borja en la ciudad de Roma. Los canónigos y el pavorde del Cabildo catedralicio la recibieron en el archivo de la Santa Iglesia Catedral de manos del presbítero Francisco Canonero. La cabeza de san Víctor iba en una arquilla de madera blanca cerrada y liada.

Una vez recibida la preciada reliquia, el Cabildo catedralicio inició las gestiones para realizar un busto relicario en la misma línea de los ya existentes en su colección. Pero las dificultades económicas de aquellos años motivaron que los canónigos oriolanos acordaran el 2 de enero de 1664 que se hiciera embajada a la ciudad para que se enviara una carta al rey solicitando licencia para pedir limosna y ayudar «*a fer mig cap eo cop de argent pera posar la reliquia del cap de S. Víctor*»²⁷. Pasadas varias décadas, el relicario seguía sin ejecutarse. El cabildo acordó el 3 de octubre de 1686 «*que los SS. Sacriste, Chantre, y Arcediano vagen a la sacristía a reconeixer la plata que hia, y venan part de dita plata que no fara falta, pera comprar or pera*



FIGURA 9. ESCENA DEL MARTIRIO DE SAN ESTEBAN PROTOMÁRTIR. RELICARIO DE SAN ESTEBAN PROTOMÁRTIR. SIGLO XVII. Fotografía de los autores



FIGURA 10. RELICARIO DE SAN ESTEBAN DE CARDEÑA. ANÓNIMO. SIGLO XVII. Fotografía de los autores

27. ADO. Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. libro de acuerdos capitulares, tomo 13. Sig.: 881, f. 45r.



FIGURA 11. RELICARIO DE SAN VÍCTOR. ANÓNIMO. SIGLO XVIII. Fotografía de los autores

fer lo cap de sent Víctor»²⁸. No obstante, en el inventario de las alhajas, ropas y mobiliario de la Santa Iglesia Catedral correspondiente al año 1702 no aparece inventariado ningún busto relicario de san Víctor, pero se citan seis piezas de esta tipología «sis caps de sancts ab sis reliquies los quatre de bronze sobre dorats y los dos de plata sobre dorada»²⁹, que corresponderían a santa Florinda y santa Severa en el caso de las obras de plata y a san Esteban protomártir, san Esteban de Cardeña, san Pedro Apóstol y san Antero en las de bronce sobredorado. Por lo tanto, en 1702 aún no se había labrado el busto relicario que guardaría la reliquia de san Víctor mártir, que aparecerá inventariada en la relación correspondiente al año 1744: «una cabeza y medio cuerpo de san Víctor mártir»³⁰ (Figura 11). Se trata del último relicario de busto que se encargó en la catedral de Orihuela. Su comparativa formal con los ejemplos de los

siglos XVI y XVII permite establecer la evolución estilística de esta tipología tan singular en el ámbito territorial de estudio, el sureste español.

3. TIPOLOGÍA DE RELICARIO EXPOSITOR

Dentro de esta tipología se agrupan una serie de reliquias que llegaron a la Catedral a lo largo del siglo XVII, en un momento donde las circunstancias económicas y sociales habían cambiado de forma drástica con motivo de distintos infortunios que asolaron la población, significativamente la terrible peste valenciana, que azotó la ciudad y su territorio en 1648 y redujo su población a la mitad. Situaciones como esta, además de sequías, inundaciones y otras epidemias, frenaron el desarrollo económico y, por ende, afectaron al emprendimiento artístico. Así pues, los encargos optaron por diseños más sencillos y económicos. Las reliquias de san Marcelo, santa Inés o san Félix se albergaron en relicarios de bronce sobredorado, donde se podría observar directa y exclusivamente el resto óseo de estos santos (Figura 12).

Esta tipología no antropomórfica se empleó en un ejemplo singular, pero de estatus menor, como el relicario, en forma de marco de plata, de una carta autógrafa de santo Tomás de Villanueva enviada al Cabildo catedralicio. La fabricación de la

28. ADO. Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. libro de acuerdos capitulares, tomo, F. Sig.:

29. ADO. Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela, Inventarios de la S. I. Catedral de Orihuela. Año 1702. Sig.: 930, f.?

30. ADO. Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela, Inventarios de la S. I. Catedral de Orihuela. Año 1744. Sig.: 930, f. 4r.

pieza se inició el 19 de diciembre de 1757, cuando se dio comisión para que se hiciera un relicario de plata para la carta de santo Tomás de Villanueva con efectos de sacristía, es decir, con la plata que allí se conservaba. El 16 de febrero de 1759 el Cabildo acordó que se hiciera entrega al sacristán mayor del relicario. Su coste ascendió a 200 libras, sufragadas con 80 onzas de plata vieja que había en la sacristía de 16 pesos que dejó el canónigo Pascual, y el resto lo pagó el deán del Cabildo. Junto al expositor se labró una pluma en plata que, de acuerdo con su factura, se podría adscribir al platero oriolano José Martínez Pacheco. En las actas capitulares se detalla que el 11 de diciembre de 1797, los capitulares acordaron realizar un relicario en plata, de similar tipología al anterior, para enmarcar una carta del recién beatificado Juan de Ribera, obra que no se ha conservado en la actualidad. De esta forma, dos misivas enviadas por santos o beatos al Cabildo, conservadas en el Archivo Catedralicio, se convirtieron en auténticas reliquias que se veneraban. A los dos ejemplos descritos anteriormente se unió una serie de cartas remitidas a los capitulares por el beato fray Diego José de Cádiz, expuestas públicamente en un soporte de madera.



FIGURA 12. RELICARIO DE SAN FÉLIX. ANÓNIMO. SIGLO XVIII. Fotografía de los autores

4. UNA TIPOLOGÍA SINGULAR: LA CRUZ DE LOS CONJUROS

El 13 de enero de 1738, el Cabildo catedralicio, en sesión capitular, acordó realizar una cruz de plata para los conjuros, una práctica ritual que pretendía proteger a la comunidad local y a su territorio de las inclemencias meteorológicas (inundaciones, tormentas, sequías) y de salud pública (pestes y epidemias): «*Decreverunt* que de la plata que ha sobrado de los candeleros el Señor Vigo haga hacer una Cruz para los conjuros»³¹. Se trata de una cruz de plata que lleva insertada en el centro el *Lignum Crucis* y doce reliquias de santos, papas y mártires: san Laurencio, san Teodoro, san Esteban protomártir, san Esteban de Cardena, san Félix mártir, santa Inés, santa Cristina, san Bonifacio mártir, san Marcelo papa y mártir, san Antero papa y mártir y san Fidel mártir (Figura 13).

Tal como se puede apreciar en la precedente relación de reliquias, la mayoría de ellas pertenecían al propio relicario catedralicio y así aparecen intituladas en el reverso de la Cruz, aspecto que denota cómo esta pieza de plata, de carácter



FIGURA 13. CRUZ DE LOS CONJUROS. ATRIBUIDA A JOSÉ MARTÍNEZ PACHECO. SIGLO XVIII. Fotografía de los autores

31. ADO. Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. Libro de acuerdos capitulares 1732–1741, tomo 20. F. 622–v. Sig.: 888.

portátil, se empleaba preferentemente en espacios donde se podía visualizar el territorio, bien en la torre-campanario de la Catedral o en los montes circundantes. Ésta era una forma de trasladar el poder de las reliquias custodiadas en el templo en las ceremonias de protección denominadas «conjuros».

La función específica de la cruz queda atestiguada en los distintos inventarios de la Catedral de Orihuela donde se describe y especifica su uso exclusivo para los conjuros. En este sentido, en el inventario de sacristía de 1744 se describe como: «Una cruz de plata con diferentes reliquias que sirve para los conjuros con su funda de cornicabra³²». En 1762 se cita así: «una cruz de plata, y en ella un Lignum Crucis, con once reliquias más, que únicamente sirve para los conjuros, con su cajuela de cornicabra³³». En 1781 se describe más profusamente, aunque en los mismos términos: «Una Cruz que sirve para los conjuros de casi palmo y medio de larga y doce reliquias embutidas en ella, todas con sus cristales, toda la cruz de plata y tiene su caja de madera forrada de terciopelo³⁴».

5. OTRAS RELIQUIAS Y RELICARIOS

Las noticias sobre la llegada de reliquias a la Catedral recogidas en las actas capitulares durante los siglos XVIII y XIX son abundantes, aunque carecieron de la envergadura de las recibidas en siglos precedentes. No obstante, también es importante reseñarlas, pues muchas de ellas aún se conservan en el armario catedralicio. Por ejemplo, el 7 de diciembre de 1739 los herederos del maestreescuela Pablo López Meléndez entregaron al canónigo Palomino, albacea de aquel, una reliquia de san Teodoro, otra de san Fidel y otra de santa Cristina, para su destino en la Catedral, que se incluyeron en la mencionada Cruz de los Conjuros. Décadas después, el 23 de marzo de 1789, el canónigo Santa Cruz donó un relicario grande con marco de madera para que se guardara en el armario de sacristía y se sacara en la procesión claustral el día de Todos los Santos, pieza actualmente conservada.

CONCLUSIONES

Tras la creación del obispado de Orihuela en 1564 por bula de Pío IV y la definitiva elevación de la Iglesia del Salvador y Santa María en Catedral, se inició un proceso de adquisición de reliquias, procedentes en la mayoría de los casos de donantes destacados en la jerarquía eclesiástica, tanto obispos como canónigos de la seo oriolana. La nueva catedral requería un relicario a la altura del rango catedralicio, que sirviera para despertar la devoción entre los fieles, la llegada de peregrinos y

32. ADO. Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. Inventario de sacristía de 1744. Sig.: 933, fol. 2v. La misma descripción se repite en los inventarios de 1750.

33. ADO. Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. Inventario de sacristía de 1762, Sig.: 933, fol. 1v.

34. ADO. Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. Inventario de sacristía de 1781, Sig.: 933, fol. 7r. Del mismo tenor es la descripción de los inventarios correspondientes a 1782 y 1797.

devotos al corazón espiritual de la nueva diócesis, además de prestigiar la ciudad y su sede catedralicia.

Las reliquias actualmente conservadas muestran la configuración inicial del aparato devocional y ceremonial de la Catedral de Orihuela que se debía adaptar desde su concepción previa como colegiata a las necesidades de su nuevo estatus como sede episcopal contrarreformista. De esta forma, llegaron reliquias de mártires de los primeros siglos del cristianismo, algunos de ellos romanos, como san Antero, y otros de gran relevancia como san Esteban protomártir. La existencia de reliquias que estuvieron en contacto con Cristo como el *Lignum Crucis*, la leche de la Virgen o el pañal del Niño Jesús, contenidas, junto al velo de María, en el relicario de la Virgen del Cabildo, muestran hasta qué punto hubo una política clara e intencionada de prestigiar la nueva diócesis.



FIGURA 14. ARMARIO RELICARIO DE LA CATEDRAL DE ORIHUELA. SIGLO XVIII. Fotografía de los autores

El relicario de la Catedral conserva de forma casi íntegra su colección histórica. Su relevancia artística queda demostrada en las distintas piezas de orfebrería donde se engastaron en plata o bronce sobredorado las preciadas reliquias, principalmente bustos, una de las tipologías más singulares y vinculadas a la tradición aragonesa. Distintas obras como el relicario de san Pedro muestran el alto nivel alcanzado por los plateros y orfebres establecidos en el entorno oriolano, principalmente el taller de Miguel de Vera y el genovés Hércules Gargano (Figura 14).

En este sentido, a partir de este trabajo se abren nuevas líneas de investigación fundamentadas, por un lado, en el estudio de los plateros y las obras conservadas en el relicario catedralicio para perfilar el arte de estos artífices, singularmente, los citados orfebres Miguel de Vera³⁵ y Hércules Gargano; y, por otro, la relación entre el culto, la liturgia y el empleo de las reliquias en determinadas celebraciones, festividades, solemnidades o en prácticas culturales extraordinarias como las rogativas públicas.

35. En el caso de Vera se desconoce su procedencia y formación como orfebre, a pesar de las numerosas publicaciones de los últimos años, síntoma de la escasez de estudios documentales sobre el arte de la platería durante los siglos XVI y XVII en el ámbito de Orihuela y Murcia.

REFERENCIAS

- Alfaro Pérez, Francisco José y Naya Franco, Carolina: *Supra Devotionem. Reliquias, cultos y comportamientos colectivos a lo largo de la Historia*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Servicio de publicaciones, 2019.
- Alfaro Pérez, Francisco José: *Las reliquias y sus usos. De lo terapéutico a lo taumatúrgico*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2022,
- Bagnoli, Martina: *Treasures of Heaven: Saints, Relics and Devotion in Medieval Europe*. Londres, British Museum Press, 2011.
- Belda Navarro, Cristóbal y Hernández Albaladejo, Elías: *Arte en la región de Murcia: de la reconquista a la ilustración*. Murcia, editora regional de Murcia, 2006.
- Carrasco Rodríguez, Antonio: «Los orígenes del pleito del obispado de Orihuela (ss. XII- XIV)», *Anales de Historia Medieval*, 11 (1996-1997), pp. 633-642.
- Carrasco Rodríguez, Antonio: *La ciudad de Orihuela y el Pleito del Obispado en la Edad Moderna*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.
- Cecilia Espinosa, Mariano y Ruiz Ángel Gemma: «El Obispo de Tarazona Andrés Martínez Ferriz y el Lignum Crucis de la Catedral de Orihuela», en Rivas Carmona, Jesús y García Zapata, Ignacio José: *Estudios de Platería: San Eloy 2017*. Murcia, Universidad de Murcia, 2017, pp. 145-156.
- Cecilia Espinosa, Mariano y Ruiz Ángel, Gemma: «La Virgen del Cabildo de la Catedral de Orihuela: Ritos, usos y prácticas ceremoniales», en Rivas Carmona, Jesús y García Zapata, Ignacio José: *Estudios de Platería San Eloy*. Murcia, Universidad de Murcia, 2021, pp. 95-106.
- Del Estal Gutiérrez, Juan Manuel: «Carta magna de anexión de las villas de Orihuela, Alicante, Elche y Guardamar», *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, 1 (1982), pp. 43-78.
- Del Estal Gutiérrez, Juan Manuel: «Conquista y repoblación de Orihuela y Alicante por Alfonso X el sabio», *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, 33 (1981), pp. 65-102.
- Del Estal Gutiérrez, Juan Manuel: *Conquista y anexión de las tierras de Alicante, Elche, Orihuela y Guardamar al Reino de Valencia por Jaime II de Aragón (1296-1308)*. Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1982.
- Del Estal Gutiérrez, Juan Manuel: *Orihuela, de villa a ciudad: compendio de una historia bicentennial desde Alfonso X el Sabio de Castilla al Rey Magnánimo, Alfonso V de Aragón (1243-50 - 1437-38)*. Alicante, Colección Documental del Medievo Alicantino, 1996.
- Hinojosa Montalvo, José: «El universo de las creencias. La religiosidad medieval en el mediodía alicantino», VV. AA.: *Semblantes de la Vida* (Catálogo de la Exposición La Luz de las imágenes celebrada en Orihuela, marzo-diciembre de 2003, comisariada por Joaquín Sáez Vidal). Orihuela, La Luz de las Imágenes, 2003, pp. 37-66.
- Illescas Navarro, Laura et alii (eds): *Las artes suntuarias al servicio del culto divino (XVI - XVIII)*. Sevilla, Enredars Publicaciones y Roma TrE-Press / Università degli Studi Roma Tre, 2024.
- Quiles García, Fernando García Bernal, José Jaime: *Nuevas letras con antigua caligrafía. Mártires romanos en altares barrocos*. Sevilla, Enredars Publicaciones y Roma TrE-Press / Università degli studi Roma Tre, 2023.
- Sánchez Portas, Javier: «Relicario de Santa Florinda», en *Semblantes de la Vida* (Catálogo de la Exposición La Luz de las imágenes celebrada en Orihuela, marzo-diciembre de 2003, comisariada por Joaquín Sáez Vidal). Orihuela, La Luz de las Imágenes, 2003, p. 290.

- Sánchez Portas, Javier: «Relicario de Santa Severa», en *Semblantes de la Vida* (Catálogo de la Exposición La Luz de las imágenes celebrada en Orihuela, marzo-diciembre de 2003, comisariada por Joaquín Sáez Vidal). Orihuela, La Luz de las Imágenes, 2003, p. 291.
- Sánchez Portas, Javier: «La platería de la Gobernación de Orihuela en los siglos XV al XVI», en *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas*. Alicante, Diputación Provincial de Alicante, 1990, pp. 103-136.
- Sánchez Portas, Javier: «Virgen del Cabildo», en *Semblantes de la Vida* (Catálogo de la Exposición La Luz de las imágenes celebrada en Orihuela, marzo-diciembre de 2003, comisariada por Joaquín Sáez Vidal). Orihuela, La Luz de las Imágenes, 2003, p. 297.

LA MIRADA EN LA VENERACIÓN DE RELIQUIAS. EL CASO DE LA VIRGEN DEL LLEDÓ Y OTRAS IMÁGENES-RELIQUIA VALENCIANAS EN ÉPOCA MODERNA

THE GAZE ON THE VENERATION OF RELICS. THE CASE OF THE VIRGEN DEL LLEDÓ AND OTHER VALENCIAN RELIC IMAGES IN MODERN AGE

María Elvira Mocholí Martínez¹

Recibido: 29/12/2023 · Aceptado: 29/07/2024

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.12.2024.39340>

Resumen

Aunque, en ocasiones, se han puesto los medios para permitir un acceso táctil a los restos sagrados, la mayoría de los relicarios han permitido orquestar, únicamente, una dinámica de ocultamiento y ostentación de las reliquias. La importancia de la mirada también ha determinado el destino de algunas imágenes que, por su carácter sagrado, pueden ser consideradas reliquias en sí mismas y, como tal, han sido tratadas. Sin embargo, la particularidad de estas imágenes-reliquia dio lugar a una renovada presentación de las mismas en época moderna, e incluso contemporánea, en el interior de imágenes-relicario de mayor tamaño. Es el caso de la Virgen del Lledó de Castellón, pero también de la Virgen de Orito de Monforte del Cid (Alicante). El estudio de la imagen resultante de la conjunción de reliquia y relicario en relación con su contexto devocional, a partir de la revisión de documentos como inventarios o sermones, así como imágenes de sustitución afectiva, es el objetivo de este trabajo.

Palabras clave

Virgen María; virgen encontrada; imagen-reliquia; imagen-relicario; imagen mariana; mirada

Abstract

Sometimes, tactile access has been allowed to the sacred remains, but most reliquaries have orchestrated, only, a dynamic of occultation and ostentation of relics. The importance of the gaze has also determined the fate of some images that can be considered and treated as relics themselves, because of their sacred character.

1. Universitat de València, Grupo APES. Estudis de Cultura Visual, C. e.: m.elvira.mocholi@uv.es
ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-5664-4460>>

However, the particularity of these relic-images led to a renewed presentation inside larger reliquary-images in modern and contemporary times. This is the case of the Virgen del Lledó of Castellón, but also of the Virgen de Orito de Monforte del Cid (Alicante). The study of the image resulting from the conjunction of relic and reliquary in relation to its devotional context, based on the review of documents such as inventories or sermons, as well as images of affective substitution, is the objective of this work.

Keywords

Virgin Mary; found virgin; relic image; reliquary image; Marian image; gaze

.....

INTRODUCCIÓN

La necesidad de aprehender sensorialmente el objeto sagrado ha determinado su presentación y categorización hasta la actualidad. En el caso concreto de las reliquias, su disposición en capillas y relicarios respondía a la necesidad de conjugar el acceso de los fieles a las mismas y a su capacidad milagrera, con su custodia y la perpetuación de su condición sagrada. Aunque, en ocasiones, se han puesto los medios para permitir un acceso táctil a los restos sagrados², la mayoría de los relicarios han permitido orquestar, únicamente, una dinámica de ocultamiento y ostentación de las reliquias³. Con el propósito de garantizar la integridad de los restos, sin renunciar a su esporádica exhibición, el IV concilio de Letrán (1215) dictaminó «que las antiguas reliquias en modo alguno se muestren fuera de su cápsula»⁴. Es, por tanto, a partir del siglo XIII, cuando empezaron a utilizarse, para facilitar su consumo visual, relicarios tipo custodia y ventanas de vidrio, algunas practicadas en relicarios que no las tenían.

Es el caso de una caja francesa de esa misma centuria (FIGURA 1). En su cara más sencilla, una apertura en forma de medialuna interrumpe el patrón formado por la decoración vegetal: en algún momento, posterior a su opaco diseño y realización, la ventana fue abierta para permitir la visualización de su contenido. Del siglo XIV, por otro lado, es una caja de la catedral de Saint Bertrand-de-Comminges, que custodiaba dos pequeños cofres y que fue realizada, ahora sí, en función de la necesidad de los fieles de ver y «ser vistos». En el exterior, tres óculos cerrados por cristales de cuarzo, a modo de lupas, permitían ver parte de las «auténticas» —que testimoniaban la veracidad de las reliquias—, en lugar de los propios restos.

La importancia de la mirada también ha determinado el destino de aquellas imágenes, cuyo aspecto no habría recibido la aprobación de Trento⁵. Podría haber

2. Dos orificios atraviesan la caja-relicario del priorato de Saint-André de Mirebeau (s. X, Poitiers, Musée Sainte Croix) para que bastones recubiertos con telas pudieran entrar en contacto con las reliquias. Otros ejemplos del acceso táctil a los relicarios los ofrece Francesca Español: «Ritual y liturgia en torno a los sepulcros santos hispanos medievales», *Codex Aquilarensis*, 32 (2016), pp. 297-328.

3. La jerarquía de los sentidos en la Edad Media partía de la categorización aristotélica, que establecía la preferencia de la vista como medio de conocimiento. Los sentidos se dividían en dos grupos, según un orden creciente de «inmaterialidad»: tacto y gusto implicaban un contacto físico; oído y vista percibían los objetos a distancia y eran esenciales para la vida intelectual y espiritual; mientras que el olfato quedaba entre ambos. González Doreste, Dulce María: «A propósito de algunas reinterpretaciones de *La dame à la licorne*: ¿la sombra de Guillaume de Lorris es tan alargada?», en Iñarrea Las Heras, Ignacio; Salinero Cascante, María Jesús (coords.): *El texto como encrucijada. Estudios franceses y francófonos*. Universidad de La Rioja, vol. 1, 2004, p. 80. Posteriormente, la teología franciscana relacionará la visión con el conocimiento divino. Ransom, Lynn: «The Eyes Have it: the Question of Redemptive Vision in the Verger de Soulas (Paris, Bibliothèque National de France, MS fr. 9220)», en Seubert, Xavier; Bychkov, Oleg: *Beyond the Text: Franciscan Art and the Construction of Religion*. Franciscan Institute Publications, 2013, pp. 177-195.

4. Denzinger, Enrique: *El magisterio de la Iglesia. Manual de los símbolos, definiciones y declaraciones de la Iglesia en materia de fe y costumbres*. Barcelona, Herder, 1963, p. 440.

5. En 1576, tras una visita pastoral, que no consta en el Archivo de la Catedral de Segorbe, se ordenó retirar una imagen del culto por irreverente: «A diez y ocho días (dice) del mes de Octubre de mil quinientos seteny [sic.] seis el muy Reverendo Señor Pedro Ramirez [...], visitando esta Iglesia de Alpuente dexó este mandato en el segundo Tomo de los cinco Libros al dorso. ...Visitando su merced la Iglesia, y Capillas de Alpuente, halló en la Capilla de San Estevan una Imagen de nuestra Sra. de bulto, que mas parece irrisión, que devoción, y por tanto la mandó luego quitar de allí». Ramiro de Minaganante, Lázaro: *Historia de la prodigiosa imagen de Ntra. Sra. de Consolación, venerada en las masías de Corcolilla, termino de la Villa de Alpuente*. Pamplona, s/f, p. 145. Véase Mocholí Martínez,



FIGURA 1. CAJA-RELICARIO, S. XIII, PROCEDENTE DE LA IGLESIA DE SAINTE ANNE DE LABESSIÈRE-CANDEIL, TESORO DE LA CATEDRAL DE SANTA CECILIA DE ALBI. Fotografía de la autora

sido el caso de la minúscula figura de la Virgen del Lledó⁶ (Castellón), venerada desde la Baja Edad Media como un simulacro mariano, que fue alojada en una teca practicada en el vientre de una imagen renacentista (FIGURA 2). Cabe preguntarse si su condición de imagen-reliquia⁷, derivada de su milagroso hallazgo, y la veneración consiguiente fueron suficientes para soslayar la complicada situación a la que se hubiera enfrentado en época contrarreformista; o si, por el contrario, esta situación, u otro acontecimiento de relevancia, pudo haber influido en la renovada presentación de la imagen.

María Elvira: «Más allá de Trento. Iconoclasia, enmascaramiento y ocultación de objetos sagrados en el reino de Valencia», *Caiana*, 16 (primer semestre 2020), p. 60.

6. *Lledó* o *lledoner* se corresponde con el árbol conocido en latín como *Celtis australis*. Almez es su nombre más común en castellano, aunque también puede ser conocido como ledonero, lidón o latonero.

7. Sobre el concepto de imagen-reliquia véase Vincent-Cassy, Cécile: «'Cuando se muere un santo'. Retratos de vida y muerte, imágenes-reliquia en la España posttridentina», en *Extraña devoción. De reliquias y relicarios*, catálogo de exposición. Ministerio de Cultura y Deporte, 2021, pp. 23-40 y Arias Martínez, Manuel: «Un juego de reflejos: de imágenes convertidas en reliquias y de reliquias hechas imágenes», en *Extraña devoción. De reliquias y relicarios*, catálogo de exposición. Ministerio de Cultura y Deporte, 2021, pp. 76-93. Para el caso concreto de las imágenes de María, «encontradas y/o aparecidas» y además hacedoras de milagros, se ha acuñado el término virgen-reliquia. Véase Flores Matute, Francisco Jesús: «'Domus Aurea' vírgenes-reliquia: reconversiones visuales de imágenes marianas conceptuales como reliquias taumatúrgicas en la Edad Moderna», en Hidalgo Salamanca, Ana Beatriz y otros (eds.): *Soportes, imágenes y visiones: estudios multidisciplinares del Mundo Hispánico*. León, Universidad de León, 2021, pp. 75-98. La mayoría de las estudiadas por el autor son de pequeño tamaño, lo que posibilita su reubicación en soportes/contenedores que, en algunos casos, inciden en la resignificación de la imagen y su tipo iconográfico, al conformar ambos elementos una unidad indivisible.



FIGURA 2. VIRGEN DEL LLEDÓ, BASÍLICA DE NUESTRA SEÑORA DEL LLEDÓ, CASTELLÓN. Real Cofradía de Nuestra Señora de Lledó. www.cofradiadelledo.es

Pese a que la imagen-reliquia no quedó oculta en ningún momento, es la escultura de mayor tamaño la que ha determinado la mirada del devoto, así como la realización de iconos «de sustitución afectiva»⁸. Estas últimas ofrecen, en realidad, una tercera imagen de la Virgen del Lledó, a partir del revestimiento del relicario moderno y no (solo) de la imagen-reliquia original. Estas, y otras prácticas, en relación con el consumo visual de ciertas imágenes-reliquia, con similar origen y características formales, se tratarán a continuación.

8. Término acuñado por Sergi Doménech, en lugar del tradicional «trampantojo a lo divino». Doménech García, Sergi: «Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los 'verdaderos retratos' marianos como imágenes de sustitución afectiva», *Tiempos de América*, 18 (2001), pp. 77-93.

LA IMAGEN-RELIQUIA DE LA VIRGEN DEL LLEDÓ Y LA LEYENDA DE SU HALLAZGO



FIGURA 3. IMAGEN-RELIQUIA DE LA VIRGEN DEL LLEDÓ, BASÍLICA DE NUESTRA SEÑORA DEL LLEDÓ, CASTELLÓN. Real Cofradía de Nuestra Señora de Lledó. www.cofradiadellledo.es

Posiblemente, la mejor prueba de la pervivencia o adaptación de un culto antiguo en tierras valencianas sea la curiosa imagen de la Virgen del Lledó, en Castellón (FIGURA 3). Con unos 7 cm. de altura, no hay acuerdo sobre si está desnuda o vestida y, aunque carece de atributos sexuales, nadie ha puesto en duda que es una representación femenina. Tampoco puede adscribirse a ninguna época o lugar: desde una imagen de la diosa Ishtar⁹, con una cronología remontable al VI milenio a.C., o un amuleto protector femenino¹⁰, posteriormente cristianizado, y hasta la obra de un artesano inhábil, lo único que se puede afirmar con seguridad es que fue realizada antes de los documentos que citan una iglesia bajo la advocación de Santa María del Lledó¹¹. Esto es en 1379, cuando «*Johan dalçamora manobrer e lochtinent de sagristia de sancta Maria del llido*» propone obras de mejora en «*la Esgleya de sancta Maria del ledo [...] com moltes persones hi haien deuocio axi dela dita vila com altres stranyes*»¹². Así pues, en el último cuarto del siglo XIV, el santuario ya se había quedado pequeño para

acoger a todos los fieles, de Castellón y de fuera de la ciudad, que deseaban rendirle tributo, por lo que este debía ser bastante más antiguo.

Respecto a su leyenda, a pesar de la singularidad de su aspecto, la tradición la ha tratado como a cualquier otra imagen de María: convirtiéndola en una «virgen encontrada». Ante la escasez de reliquias, desde el siglo XII y sobre todo el XIII, las colecciones de *exempla* habían preparado a los fieles para recibir el carácter sagrado

9. Campos Herrero, Joaquín: «Elementos míticos en una advocación mariana. La Virgen del Lledó», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 55 (1979), pp. 129-144; Campos Herrero, Joaquín: «Elementos míticos en una advocación mariana. La Virgen del Lledó. II», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 56 (1980), pp. 91-97; Campos Herrero, Joaquín: «Elementos míticos en una advocación mariana. La Virgen del Lledó», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 61 (1985), pp. 437-452.

10. Gusi i Jener, Francesc: «Una estatuilla-amuleto cristianizada. N^a S^a del Lledó (Castellón de la Plana). Una hipótesis razonable», *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 21 (2000), pp. 323-340.

11. Aunque Concepción Alarcón afirma que, durante la primera etapa del culto mariano, se dedicaban iglesias a María sin necesidad de imágenes, difícilmente habría sido así en el siglo XIV. Alarcón Román, Concepción: «Clasificación y fuentes de la leyenda de Montserrat», *Il·lu. Revista de Ciencias de las Religiones*, 12 (2007), p. 18.

12. Revest, Luis: «Madona Sancta María del Lledó. Notas trecentistas (1379-1384)», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 5 (1924), p. 397.

de las imágenes marianas¹³. Se hacía preceder su descubrimiento del mismo tipo de señales divinas que permitían localizar reliquias y su culto se basaba en el de aquellas. De este modo, la Virgen del Lledó puede ser considerada una reliquia por su *virtus sancta*¹⁴, al haber sido objeto de un supuesto milagro durante su hallazgo. La versión más antigua de su *troballa*, y una de las más antiguas de entre las vírgenes valencianas, nos la ofrece Martí de Viciano, en el siglo XVI:

[...] Pedro Granyana, labrador, tenía un heredamiento en el qual arava con un par de bestias, y arando, con la punta de la reja solevantó y transtornó una Piedra de peso de más de quatro quintales, y baxo de la piedra vido estar una imagen de piedra de alabastro de nuestra señora la Madre de Dios. Y como la vido, fue turbado del misterio y luego dio aviso dello a los regidores de la villa, y con los clérigos fueron allá y tomaron la sancta figura y dedicáronle altar so título de Nuestra Señora del Llidó, porque havia un árbol plantado en aquel campo que en este reino nombran llidoner¹⁵.

La fecha del hallazgo, que Viciano no aporta, ha quedado fijada por la tradición en 1366. Sin embargo, el notario que, en 1716, realizó el inventario de los bienes del templo, situó el acontecimiento en el año 1300¹⁶. Algo más de un siglo después de que saliera a la luz la obra de Viciano, Castelví matiza su versión al agregar, respecto al agricultor, que «tocó la reja del arado a la parte izquierda de la cabeza de la Virgen Santísima, se le secó, y baldó el brazo derecho»; seguidamente, se fue a la ciudad para hacer partícipes de la noticia a sus conciudadanos, pero «haviendo dudado de esta verdad algunos, mostró el brazo baldado, y con este testigo de su abono lo creyeron, y luego se le restituyó el brazo a su primero ser bueno, y sano»¹⁷. Es habitual, según la tradición, que la imagen sea trasladada a la iglesia del pueblo y que vuelva, normalmente tres veces, al lugar del hallazgo, en el que finalmente se acaba construyendo un santuario en su honor; complemento que este autor incorpora a la leyenda, añadiendo que «aquellas noches vieron muchas antorchas por el camino sin ver quien las llevaba»¹⁸.

Son numerosas las leyendas sobre imágenes de la Virgen en tierras valencianas que remiten a un hallazgo durante las labores del campo —o del pastoreo— y a un posterior traslado, que resulta fallido, hasta que se levanta un santuario en el lugar donde la imagen ha sido encontrada. Menos habitual es la presencia

13. Por ejemplo, el *Speculum Historiale* de Vincent de Beauvais o la *Chanson de la Vierge* de Gautier de Coincy y, en el ámbito hispánico, las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo o *Apparitio Beate Marie de Pilari*.

14. García Avilés, Alejandro: «Imágenes 'vivientes'. Idolatría y herejía en las Cantigas de Alfonso X el Sabio», *Goya. Revista de Arte*, 321 (nov.-dic. 2007), pp. 324.

15. Viciano, Martí de: *Libro tercero de la Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su reino*. Valencia, Universitat de València, 2002, p. 400 (1ª ed. Valencia, Juan Navarro, 1564).

16. Archivo Municipal de Castellón (AMC), prot. José Llorens de Clavell, 20 septiembre 1716, cit. Sánchez Gozalbo, Ángel: *Repertorio de inventarios del Santuario de Nuestra Señora del Lledó*. Castellón, Sociedad Castellonense de Cultura, 1980, p. 260.

17. Real Biblioteca del Palacio Real, II/2012. Castelví Coloma, José de: «Catálogo de todas las santas imágenes de nuestra señora que dichosamente se veneran en la ciudad, villas y lugares en el reino de Valencia con una breve descripción del modo, sitio y lugares en donde se hallaron y tubieron el origen las Santísimas imágenes con sus invocaciones», 1689, pp. 36-37.

18. Real Biblioteca del Palacio Real: *op. cit.*, p. 37.

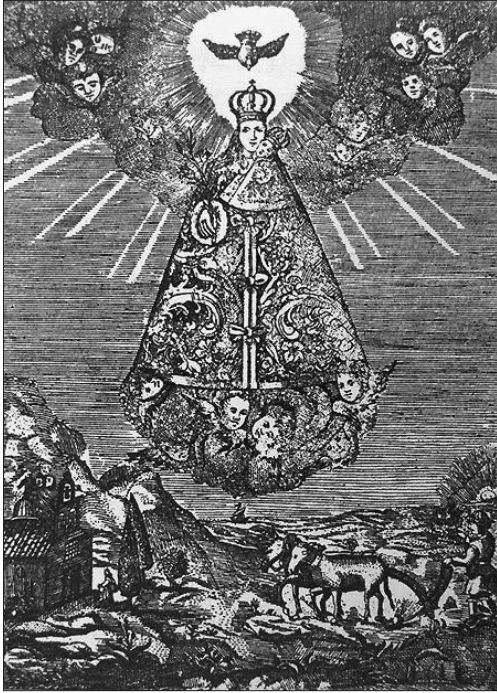


FIGURA 4. VIRGEN DE SALES, GRABADO. Fuente: *Primer encuentro comarcal sobre les imatges de les Mare de Déu trobades a la Ribera*. Sueca. Real Asociación de Nuestra Señora de Sales, 2002

de luces misteriosas que, no obstante, constituyen el único prodigio documentado en época medieval en relación con una imagen de culto valenciana. Así, antes de 1362, tiene lugar, en Sueca, una serie de acontecimientos sobrenaturales que mueven a los vecinos a solicitar al obispo de Valencia, Vidal de Blanes, que les permita construir una iglesia bajo la invocación de la Virgen de Sales, para la que están recogiendo limosnas. Prueba de ello es la manda pía testamentaria de Pere Martí del 11 de marzo de 1362: «Item, lleix a la obra de la eclesial de Senta Maria de Sales de Çuecha, dos sols»¹⁹. El prelado valenciano concede lo solicitado el 26 de marzo de 1363, por «aver vist homens antichs y en apres moltes lluminaries y visions, per la qual causa [en] dit lloch lo poble esta a molta devocio»²⁰. Castelví ofrece una versión sumaria de la tradición suecana que acabó por sustituir a la documentada en el siglo XIV: el hallazgo por parte de un campesino que le dio nombre, considerándola ya antigua (FIGURA 4)²¹.

En otro prodigio documentado en territorio valenciano antes del final de la Edad Media, aunque no atañe al hallazgo de una imagen de la Virgen, las enigmáticas luces juegan también un papel significativo. Se trata del milagro de los corporales de Daroca, acontecido en Llutxent (Valencia), en el siglo XIII. Según la leyenda, al ser interrumpida por el enemigo una misa de campaña, el sacerdote envolvió seis hostias consagradas en un lienzo y las ocultó debajo de una piedra. Tras la batalla, al desplegar los corporales, encontró las hostias empapadas en sangre y pegadas a la tela.

Pero la *Historia del Sanct Corpocrist de Luchent*, publicada por Roque Chabás y datada por él en 1471²², da a entender que, pasado más de un siglo del prodigio, se había perdido la memoria del lugar donde el sacerdote había escondido las hostias. El texto explica que, en fecha indeterminada, a mediodía, se vio una cruz resplandeciente en una roca, sobre la que después se construyó el altar mayor de la iglesia del monasterio del Corpus Christi. Seguida en procesión por las gentes del pueblo, después de avanzar y retroceder, lo que dio lugar a la posterior construcción de

19. Ferri Chulio, Andrés de Sales: «Santa María de Sales patrona de Sueca», en *Actas Asamblea Extraordinaria de la Asociación de Cronistas Oficiales del Reino de Valencia. Patronazgos marianos en el reino de Valencia*. Orihuela, 2006, p. 273.

20. Archivo Diocesano de Valencia (ADV), Libro de Colaciones de Beneficios. 1.3, caja 134/1, fol. 94v.

21. Real Biblioteca del Palacio Real: *op. cit.*, pp. 210-211.

22. Chabás, Roque: *El milagro de Luchente y los corporales de Daroca. Relaciones y documentos estudiados*. Valencia, 1905, cit. Ventura Conejero, Agustín: «Llutxent. Un miracle musulmà?», *Papers de La Costera*, 6 (1999), pp. 53-68.

cruces para marcar su recorrido, la aparecida subió al cielo²³. Así pues, el prodigio por el cual se señala con luces un lugar sagrado es la única tradición asociada a imágenes marianas que puede constatar en época medieval.

Desconocemos en qué momento se produce el cambio en la leyenda de la Virgen de Sales y la creación de leyendas sobre otras imágenes marianas que, como hemos avanzado, se ciñen a los mismos elementos básicos, pues no hemos encontrado ningún documento anterior a Viciana. El resto de tradiciones sobre hallazgos de imágenes de María pueden haber reproducido las que hizo constar Viciana o cualquier otro texto anterior, que no ha llegado a nuestros días.

LA IMAGEN-RELICARIO DE LA VIRGEN DEL LLEDÓ

Como hemos visto, las noticias literarias que apelan a la tradición son, casi siempre, del siglo XVI, lo que Beltrán y Marco justifican por tratarse de la «época de implantación de las grandes devociones nacionales y del cambio de los patronos locales y de la creación de advocaciones que se acompañan de milagros y hechos prodigiosos»²⁴. Sin embargo, no se tiene en cuenta la presión contrarreformista, a la que se podría haber reaccionado con la redacción e, incluso, la creación de leyendas sobre hallazgos providenciales de imágenes marianas para justificar devociones en peligro, por ejemplo, si su apariencia repugnaba a la sensibilidad de las gentes y al honor debido a la Madre de Dios.

En cualquier caso, como ya hemos visto, más allá del momento en que se asocia la leyenda a la Virgen del Lledó, es seguro que su culto era bastante anterior a Viciana. Cabe la posibilidad, incluso, de que se identificara esta figura con la Virgen durante la antigüedad tardía, pues hay evidencias de asentamientos romanos cerca del Lledó. Pero no nos interesa tanto conocer cuándo empezó esta figura a ser venerada como imagen de María, como la consideración que recibió a partir de Trento.

No es casual, ni insólita —pues se daba en toda Europa—, la proximidad cronológica de la publicación de Viciana a la sesión XXV, que buscaba reavivar la veneración de las reliquias y el decoro de las imágenes. Si bien, cabe la posibilidad de una invención o adaptación de otra leyenda, es muy probable que Viciana se limitara a poner por escrito una tradición anterior, transmitida oralmente o en documentos desaparecidos, como él mismo afirma: persona fidedigna «encontró un papel de letra muy antigua, en que refiere el suceso del hallazgo de esta santa imagen, y lo mismo se ve en los libros manuscritos, que conserva esta santa casa»²⁵.

23. Chabás, Roque: *op. cit.*, pp. 39-40.

24. Beltrán, Antonio; Marco, Francisco: «La Mare de Déu del Lledó. Estudio arqueológico», *Butlletí del Centre d'Estudis de la Plana*, 9 (en.-mar. 1987), p. 8.

25. Viciana, Martí de: *op. cit.*, p. 400. De hecho, los relatos fundacionales de numerosas reliquias e imágenes, transmitidos de forma oral o mediante escritos perdidos en archivos, se publicaron entre el último tercio del siglo XVI e inicios del XVII, tras la validación del culto a las reliquias por parte del concilio de Trento, en contra de la negativa protestante. El fenómeno no se limitó a las imágenes marianas, sino que también fue habitual entre las cristológicas. Véase Arciniega García, Luis: «La *Passio Imaginis* y la adaptativa militancia apologética de las imágenes en la Edad Media y Moderna a través del caso valenciano», *Ars Longa. Cuadernos de arte*, 21 (2012), pp. 87-89;



FIGURA 5. INMACULADA CONCEPCIÓN, S. XVI, BASÍLICA DE LA VIRGEN DEL LLEDÓ, CASTELLÓN. Fuente: Francés Camús, Josep-Miquel: *Historia de la Basílica de Lledó*. Castellón, 1999

Podemos concluir, respecto a la Virgen del Lledó, que su devoción estaba fuertemente arraigada en la región, que a nadie molestaba el inusual aspecto de la imagen y que el Santo Oficio, a diferencia de otras imágenes²⁶, ni siquiera se planteó la posibilidad de anular su culto. Es más, este se incentivó con la concesión de indulgencias por parte del papa Gregorio XIII, en 1579²⁷, así como con la ampliación de la iglesia.

No obstante, las directrices trentinas podrían haber repercutido en el Lledó más de lo que parece. Quizás la sustitución de los ostensorios medievales, en los que se exponía la pequeña figura, por una escultura mariana de mayor tamaño, pudo deberse al interés por centrar la mirada de los devotos en una «imagen» —entendida en sentido cognitivo— más ortodoxa de María. La obra en cuestión es una escultura renacentista de la Inmaculada Concepción (FIGURA 5), datada en el siglo XVI y realizada en mármol, a la que se practicó una perforación en el vientre para añadir una teca destinada a la imagen-reliquia, que podía ser vista a través del vidrio²⁸. Un estudio pormenorizado de los inventarios basilicales nos permite conocer cuándo se produjo la sustitución

del relicario medieval por la moderna imagen-relicario.

De la misma no hay referencia en los inventarios conocidos a partir de 1528 hasta, al menos, el de 1563, donde figuran «dos ymatges de pedra de alabastre»²⁹, una de las cuales podría ser la renacentista. De hecho, en los anteriores, de 1528 y 1529, solo se hace referencia a «hun reliquiari ab una coroneta de argent pera la verge Maria»³⁰;

Arciniega García, Luis: «Los crucifijos de Nicodemo, y otros, en la diócesis de Valencia: usos y rasgos culturales», en Callado, Emilio (coord.): *De Rebus Ecclesiae. Aspectos de Historiografía Eclesiástica (siglos XVII y XVIII)*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2017, pp. 247-259; Doménech García, Sergi: «Imagen y prodigio. La percepción de la imagen religiosa y la devoción al Cristo del Grao», en Aguilar Civera, Inmaculada; Serra Desfilis, Amadeo (dirs.): *Los poblados marítimos. Historia, lugares y escenas*. Valencia, Ajuntament de València, 2017, pp. 261-272.

26. Ver nota 5.

27. Sánchez Gozalbo, Ángel: *Repertorio...*, 132.

28. Esta disposición de la Virgen del Lledó en la imagen-relicario, similar a la de otras muchas reliquias insertas en los bustos de los santos a los que pertenecen, ha sido clasificada como apocalíptica-inmaculista por Flores Matute, Francisco Jesús: *op. cit.*, p. 87.

29. AMC, prot. Andrés Coll, nº 89 (Iglesia), 29 agosto 1563, cit. Sánchez Gozalbo, Ángel: *Repertorio...*, p. 28.

30. AMC, prot. Miguel Feliu, 22 marzo 1528, y prot. Miguel Feliu, 31 enero 1529, cit. Sánchez Gozalbo, Ángel: *Repertorio...*, p. 15, 17.

mientras que el de 1546 matiza que el «*reliquiari ab sa coroneta de argent*» era «*hon possen la verge Maria*»³¹, la cual era adornada con ricos mantos y coronas. Por otro lado, en el inventario de 1602, se menciona «*una ymatge de nostra Senyora de pedra marbre la qual dona la muller de Batiste March*»³², quizás muy tardía para tratarse de la imagen-relicario. Además, los inventarios no empiezan a hablar de «*una figura de nostra Señora del Lledo*» hasta 1638. Como veremos, esta es la denominación que va a recibir la imagen-relicario, mientras que la imagen-reliquia será referida como la «*figura de pedra blanca de nostra Señora que es la matexa que ab antiquo fonch atrobada davall de la llosa*»³³.

Pese a que el inventario de 1614 no menciona más que «*una corona de or chiqueta de nostra Senyora*»³⁴ —que, por su pequeño tamaño, sería para la imagen-reliquia—, Castelví afirma, en 1689, que la pequeña figura ocupaba su lugar dentro de la imagen grande desde aquel año:

Hay entre otras una nota, que dize, que en el año 1614 entró en esta iglesia de la Virgen un hijo de maestro Francisco Sancho y el día que entró se aparecieron unas luces dentro la vidriera, que las vio todo el pueblo. Esta vidriera de que habla está en el pecho de otra imagen de marmol, que es de dos palmos y medio de dimención, y es su pecho nicho y concha sagrada en que se contiene esta preciossima margarita, cuya dimención no excede la de un dedo, y es tambien de mármol³⁵.

Queda claro, por el testimonio de este autor, que en el momento de redactar su texto, la Virgen del Lledó ya ocupaba su lugar, más que en el pecho, en el vientre de la imagen-relicario. Sin embargo, es probable que Castelví haya confundido la vidriera a la que se refiere el supuesto documento de 1614, que podría pertenecer al relicario medieval, con la que cierra la teca practicada en aquella.

Si retomamos la lectura pormenorizada de los inventarios, en el de 1638, se reseña «*una figura de nostra Señora del Lledo ab dos coronas de plata la una sobredaurada feta a raigs y l'altra redona*»³⁶. Así es como se ha dispuesto la imagen-relicario, al menos, desde su representación pictórica en el monasterio de las monjas dominicas de Vila-real (Castellón) (FIGURA 6). Ello no implica, sin embargo, que la imagen-reliquia no portara un juego semejante de coronas. La figura referida en el inventario podría tratarse, incluso, de una tercera imagen, que reprodujera el simulacro original. Por primera vez, se alude también a «*un reliquiari de plata sobredaurada a la una part la figura de nostra Señora y al'altra diverses reliquies ab vidrieres*», además de «*una coroneta de or de la figura de nostra Señora que esta en la vidriera*»³⁷. Si, en ambos casos, se trata de la misma figura, la vidriera en la que se encuentra no sería la del vientre de la Inmaculada renacentista, pues aquella no tenía cabida para otras reliquias.

31. AMC, prot. Miguel Feliu, 12 febrero 1546, cit. Sánchez Gozalbo, Ángel: *Repertorio...*, p. 23.

32. AMC, prot. Francisco Javier, 4 noviembre 1602, cit. Sánchez Gozalbo, Ángel: *Repertorio...*, p. 51.

33. AMC, prot. Vicente Martí, 17 febrero 1666, cit. Sánchez Gozalbo, Ángel: *Repertorio...*, p. 116.

34. AMC, prot. Malchor Salvador, 4 agosto 1614, cit. Sánchez Gozalbo, Ángel: *Repertorio...*, p. 61.

35. Real Biblioteca del Palacio Real: *op. cit.*, p. 39.

36. AMC, prot. Pedro Giner, 14 diciembre 1638, cit. Sánchez Gozalbo, Ángel: *Repertorio...*, p. 67.

37. AMC, prot. Pedro Giner, 14 diciembre 1638, cit. Sánchez Gozalbo, Ángel: *Repertorio...*, p. 69.



FIGURA 6. VIRGEN DEL LLEDÓ, VICENT GOSALBO, 1643-1654, ÓLEO SOBRE LIENZO, BASÍLICA DE LA VIRGEN DEL LLEDÓ, CASTELLÓN. Fuente: Bautista i Garcia, Joan Damià: «Mare de Déu del Lledó», *La llum de la memòria*, Castellón, Diputació Provincial de Castelló, 2020, p. 60

Sin embargo, la aportación más importante de este inventario es la existencia de «una peaña y mija lluna de plata, una corona imperial ab dos angels y un esperit Sanct a modo de paloma tot de plata, pera nostra Señora, lo qual embia lo Dr. Frey Miquel Beltran, elet Bisbe de Ales resident en la villa de Madrid y natural de Castello»³⁸.

38. AMC, prot. Pedro Giner, 14 diciembre 1638, cit. Sánchez Gozalbo, Ángel: *Repertorio...*, p. 73.



FIGURA 7. NUESTRA SEÑORA DEL LIDÓN, MELCHOR PÉREZ DE HOLGUÍN, 1716, NEW MEXICO HISTORY MUSEUM, DCA 2005.27.32, SANTA FE. Fuente: Díaz, Josef; Stratton-Pruitt, Suzanne L.: *Painting the Divine. Images of Mary in the New World*. Albuquerque, New Mexico History Museum, 2014

Con todos estos elementos aparece representada la imagen-relicario en el antedicho monasterio dominico. Si bien, en una pintura procedente de Potosí (FIGURA 7)³⁹, también la imagen-reliquia lleva corona imperial y media luna a sus pies en el interior de su teca, donde no cabría, ni hay rastro, de los ángeles ni del Espíritu Santo. Finalmente, el inventario de 1638 también aporta, en primicia, la existencia de un cuadro de Nuestra Señora del Lledó en la sacristía, además de dos ángeles ciriales⁴⁰, que seguirán apareciendo en inventarios posteriores y que deben ser los representados a ambos lados de la Virgen en la imagen americana.

Por otro lado, Sánchez Gozalbo afirma que la sustitución del ostensorio de plata por la imagen de la Purísima se llevó a cabo gracias al legado testamentario de Baltasar Peris, «*ab sentència de partició rebuda per Jaume Andreu, notari, a 13 de maig del any 1643*»⁴¹ y el inventario de 1645, ahora sí, aclara «*Item vna coroneta de or de la figura de nostra Señora que està en lo pit [pecho] de la figura gran del altar*»⁴². Así pues, todos los documentos que, hasta el momento, habían aludido a una vidriera podrían referirse al ostensorio medieval, puesto que, hasta el inventario de 1645, no se especifica con claridad la localización del pequeño simulacro de la Virgen del Lledó en el seno de la Purísima Concepción.

Se repite, no obstante, la referencia a «*un reliquiari de plata sobredaurat*» con «*a la una part la figura de nostra Señora*»⁴³. ¿Seguiría en uso para la preservación ocasional de la imagen-reliquia o la figura mencionada era otra? Asimismo, se detalla, de nuevo, «*una corona imperial de plata ab estrelles ab dos angels*» y «*una peaña y mija lluna de plata*», así como «*dos corones de plata, la una sobredaurada feta a raigs y l'altra redona*»⁴⁴. La única novedad, respecto al inventario anterior, es otra «*mija luna de plata*». Si damos por hecho que la peana, la primera media luna, la corona imperial y los dos ángeles son atributos de la Inmaculada, cabe asegurar su presencia en el santuario antes de su utilización como relicario.

El referido ajuar se mantiene prácticamente inalterable hasta 1654, cuando ya no son dos ángeles, sino cuatro, los que se mencionan junto con la corona imperial y una paloma del Espíritu Santo⁴⁵. Este hecho podría acotar la datación de la imagen del monasterio de Vila-real, con solo dos ángeles, a mediados del siglo XVII⁴⁶, más concretamente entre 1643 —cuando se ubica la reliquia en el vientre de la Inmaculada, como se aprecia en el cuadro— y 1654. En la imagen dieciochesca de origen boliviano, por el contrario, ya son cuatro los que flanquean a la lledonera, aunque no son argénteos, sino que pretenden ser reales, igual que los dos ceroferarios

39. Agradezco a Escardiel González que me haya facilitado el texto de Josef Díaz y Suzanne L. Stratton-Pruitt: *Painting the Divine. Images of Mary in the New World*. Albuquerque, New Mexico History Museum, 2014.

40. AMC, prot. Pedro Giner, 14 diciembre 1638, cit. Sánchez Gozalbo, Ángel: *Repertorio...*, pp. 70, 72.

41. Sánchez Gozalbo, Ángel: «La troballa de Madona Santa Maria del Lledó», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 1, 42 (1966), pp. 1-12.

42. AMC, prot. Jaime Castellet, 6 febrero 1645, cit. Sánchez Gozalbo, Ángel: *Repertorio...*, p. 77.

43. *Ibidem*.

44. AMC, prot. Jaime Castellet, 6 febrero 1645, cit. Sánchez Gozalbo, Ángel: *Repertorio...*, pp. 75, 76.

45. AMC, prot. Vicente Martí, 5 enero 1654, cit. Sánchez Gozalbo, Ángel: *Repertorio...*, p. 91.

46. Joan Damià Bautista atribuye la obra a Vicent Gosalbo, documentado en diversas poblaciones de Castellón entre 1645 y 1680. Bautista i Garcia, Joan Damià: «Mare de Déu del Lledó», en *La llum de la memòria*. Castellón, Diputació Provincial de Castelló, 2020, p. 60.

sobre el altar, también presentes en los inventarios desde 1638. El de 1659 añade a la información anterior que los cuatro ángeles de plata se disponen a cada lado de la Virgen del Lledó, de dos en dos⁴⁷. Por otro lado, la posición de los ángeles fue muy habitual en estampas del siglo XVI que circularon por América. Una de ellas u otro verdadero retrato mariano podría haber influido en el lienzo, junto a una estampa de la Virgen del Lledó.

En esa fecha, se estaba llevando a cabo la ampliación de la cabecera de la iglesia, contratada el 22 de mayo de 1656⁴⁸. Una obra de ese calibre podría indicar un incremento devocional hacia la imagen-reliquia en los años anteriores. La existencia, a partir de 1666, de dos cuadros con «*la historia de nostra Señora de dita casa de quant se troba*» y otros dos «*de milacres*»⁴⁹ así lo sugiere. Es difícil saber si el aumento de la devoción a la Virgen del Lledó estuvo, o no, relacionado con la nueva disposición de la reliquia que, como se describe, ya extensamente, en el inventario de ese año, queda de la siguiente manera:

Primerament en lo mig del altar major del crucero de la dita iglesia y hermita fonch atrobada una figura de nostra Señora del Lledo molt ben adornada y aliñada y en lo reliquiari del pit se troba altra figura de pedra blanca de nostra Señora que es la matexa que ab antiquo fonch atrobada davall de la llosa esta paredada dins dita iglesia la qual te una corona de plata imperial en estrelles y una paloma tot de plata y quatre angels de fulla de plata a cascun costat y una mija lluna als peus ab una peaña de plata⁵⁰.

Este texto se repite con pocas variaciones en los inventarios de 1669, 1672, 1674 y 1675; sin embargo, todos ellos ubican la pequeña imagen «*en lo reliquiari del peu [pie]*» de la figura grande de «*nostra Señora del Lledo*»⁵¹. Sánchez Gozalbo identifica esta ubicación como un error en el inventario de 1669, pero no en los siguientes. El inventario de 1677 mantiene esta localización, pero también ubica la imagen-relicario en «*lo mig del altar major dins lo nicho del retaule nou que dos anys ha se a fet y fabricat de la dita iglesia*»⁵².

Todavía en 1679, el platero valenciano Lorenzo Simón cobraba por «*la plata, or, mans, vidre cristall, revisellar aquell, de un nicho que feu pera collocar dins aquell la Verge Santissima del Lledó trobada, tot de plata y per dins sobredaurant, y la guarnició de la porteta, y per un pañet pera poder tancar aquell*»⁵³. ¿Hizo el platero un nicho en otra imagen —y la utilizada hasta ahora no sería la Inmaculada que conocemos—, o se limitó a proveer a la anterior de una nueva teca? ¿Tiene algo que ver con la disposición de la reliquia al pie de la Virgen, según consta en los últimos inventarios,

47. AMC, prot. Vicente Martí, 13 diciembre 1659, cit. Sánchez Gozalbo, Ángel: *Repertorio...*, p. 107.

48. AMC, prot. Vicente Martí, 22 mayo 1656, cit. Sánchez Gozalbo, Ángel: «La Iglesia de Nuestra Señora del Lledó y el arquitecto Juan Ibáñez», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 21 (1945), pp. 281-285.

49. AMC, prot. Vicente Martí, 17 febrero 1666, cit. Sánchez Gozalbo, Ángel: *Repertorio...*, p. 116.

50. *Ibidem*. Hemos de entender, por lo que ya sabemos, que la imagen con corona, paloma y cuatro ángeles es la que actúa de relicario.

51. AMC, prot. Vicente Tosquella, 30 diciembre 1669; prot. Jaime Cases, 28 abril 1672; prot. Vicente Tosquella, 26 noviembre 1674; prot. Vicente Tosquella, 7 marzo 1675, cit. respectivamente, Sánchez Gozalbo, Ángel: *Repertorio...*, pp. 124, 133, 142 y 151.

52. AMC, prot. Jaime Cases, 26 septiembre 1677, cit. Sánchez Gozalbo, Ángel: *Repertorio...*, p. 160.

53. Sánchez Gozalbo, Ángel: «La troballa...», pp. 10-11.

o se trata de un error repetido durante años? De hecho, en el de 1684, se localiza de nuevo el pequeño simulacro «*en los pits [pechos]*» de la imagen-relicario; pero, además, corrobora que el «*reliquiari o nicho hon esta la ymatche trobada es de plata que es feu en lo any MDClxxviii*»⁵⁴, es decir, el del platero Simón.

En definitiva, independientemente de la existencia, con todos sus atributos, de la imagen de mayor tamaño, además de otras marianas, antes de 1643; en esa fecha y, en todo caso, en 1645, la pequeña figura de la Virgen de Lledó ya ocupaba su lugar en una imagen-relicario; presumiblemente la misma, aunque con teca nueva, que llegó hasta el siglo XX. Este hecho corroboraría la normalidad con que se veneraba el minúsculo simulacro en relicarios, probablemente no antropomorfos, de origen medieval, en época contrarreformista y hasta bien entrado el siglo XVII.

UNA NUEVA IMAGEN. CONFLUENCIA DE RELIQUIA Y RELICARIO

Más que una reacción directa al concilio de Trento, el cambio de relicario podría deberse a la imposición derivada de una visita pastoral, de la que no tenemos constancia, o a la tendencia iniciada en el siglo XVI, que dotaba a los relicarios antropomorfos de mayor naturalismo⁵⁵; si bien, desde finales de la Edad Media, se había impuesto el uso de ostensorios para pequeñas reliquias en el pecho de imágenes o bustos-relicarios. Estos no sustituían a la reliquia como objeto de veneración y permitían el contacto visual más allá de la imagen que la contenía y, en ocasiones, otorgaba identidad a los restos sagrados.

La imagen-relicario de la lledonera cumplía —y cumple— una función similar. Su mayor tamaño encauza la mirada de los fieles y la determina. Estos reciben, *a priori*, una imagen más acorde con su objeto de devoción que el pequeño simulacro. Este podría haber sido el cometido de la Inmaculada de haber sido realizada para fieles no familiarizados con la imagen-reliquia. Sin embargo, la conversión de una imagen de la Virgen en relicario se encuentra, igualmente, alejada cronológicamente de otro acontecimiento fundamental en el panorama devocional moderno, que podría haberla explicado: la expulsión de los moriscos -que fue especialmente dramática en el reino de Valencia-, en 1609, y la necesidad de atraer cristianos viejos como colonos. Se constata, en época inmediatamente posterior, una nueva oleada de leyendas marianas, así como de advocaciones de carácter no circunstancial⁵⁶, a diferencia del Lledó. Como hemos visto, alrededor de esa fecha, tanto una como otra eran conocidas y aceptadas y la imagen ampliamente venerada en su ostensorio, por lo que no debió

54. AMC, prot. Jaime Cases, 9 abril 1684, cit. Sánchez Gozalbo, Ángel: *Repertorio...*, p. 190.

55. Véase algunos ejemplos en Vincent-Cassy, Cécile: *op. cit.*, p. 28. Paralelamente, cuerpos de supuestos mártires, extraídos de las catacumbas romanas desde 1578 y distribuidos por toda Europa, fueron recompuestos, vestidos y adornados.

56. Mocholí Martínez, María Elvira: «Más allá de Trento...», p. 64.

participar, ni tampoco su posterior traslado a la imagen-relicario, en este nuevo movimiento devocional. Sí lo hizo en la creación de nuevas imágenes de culto⁵⁷.

La «nueva» Virgen del Lledó, la imagen-relicario con túnica, manto y velo, además de la peana, la media luna, la corona y el nimbo con ángeles, surmontado por la paloma del Espíritu Santo, se plasmó en «verdaderos retratos» o imágenes de «sustitución afectiva», dando lugar a una tercera imagen de la Virgen del Lledó, ya perfectamente asumida en el imaginario colectivo. Estos cuadros representaban el resultado de vestir la imagen-relicario, una práctica habitual de culto a partir de fines de la Edad Media, que permitía conservar y exaltar las imágenes como objetos dotados de especial sacralidad.

Como hemos avanzado, la imagen de sustitución afectiva de la Virgen del Lledó más antigua conservada es la del monasterio de monjas dominicas de Vila-real (Castellón), que data de entre 1643 y 1654, según hemos establecido anteriormente. Como es habitual en representaciones pictóricas de estas características, la imagen se encuentra sobre un altar, flanqueada por dos candeleros y bajo un dosel. Aparte de constatar la pertenencia de los elementos relacionados en el inventario de 1638 a la imagen-relicario, y no a la imagen-reliquia, llama la atención la total ausencia de cualquier representación del simulacro original, más allá de la ventana rectangular que la túnica deja ver a la altura del vientre. De hecho, la teca es visible en gran parte de las imágenes de sustitución afectiva de la Virgen del Lledó, así como la propia reliquia, a excepción de esta. El inventario de 1684 da cuenta, a juzgar por la descripción, de otra pintura similar «y de angels que Don Jaume Valles obrer que fonch de dita hermita en lo trieni feu fer pera tapar lo nicho del retaule de dita Capella lo qual quadro representa tot lo que esta dins dit nicho»⁵⁸.

De 1716, data el ya mencionado «Verdº Retrº de Nra. Sra. del Lidon [...] de la Villa de Castellon de la Plana [...] Reyno de Valencia. Año de 1716» (FIGURA 7), como figura al pie. La disposición de la lledonera, en este caso, es similar a la de Vila-real, aunque el pretendido altar se encuentra, en realidad, a medio camino entre lo terrenal y lo celestial. Sobre la peana, hay seis ángeles ubicados a ambos lados de la Virgen: dos sostienen los cirios sobre el altar; otros dos un nimbo radiante, como el de la imagen anterior, aunque aquí, como ya dijimos, semejan ser de carne y hueso, y los dos últimos sujetan a María por los flancos, como si contribuyeran a su Asunción o pretendieran enfatizar la condición de regalo celestial de la reliquia. Unas finas nubes rojas, en segundo plano, favorecen la ilusión de que la Virgen del Lledó no es, únicamente, una imagen de culto sobre el altar: sin dejar de ser una representación pictórica de una imagen escultórica «sustituye» en el cielo al prototipo sagrado.

Pero lo que más nos interesa del lienzo es la atención prestada a la imagen-reliquia. A diferencia de casos más recientes, esta replica a la imagen-relicario: con

57. Arias Martínez, Manuel: *op. cit.*, p. 90.

58. AMC, prot. Jaime Cases, 9 abril 1684, cit. Sánchez Gozalbo, Ángel: *Repertorio...*, pp. 191-192. Así pues, al menos desde 1684, la Virgen del Lledó quedaba oculta por un lienzo bocaporte, que permitía a los devotos hacerse una idea de todo lo que había detrás, en el nicho que albergaba la imagen. Este se encontraba en medio del altar mayor, el cual había sido realizado, aproximadamente, en 1675, según nos indica un inventario posterior. AMC, prot. Jaime Cases, 26 septiembre 1677, cit. Sánchez Gozalbo, Ángel: *Repertorio...*, p. 160.



FIGURA 8. VIRGEN DEL LLEDÓ CON SAN CRISTÓBAL Y SAN ROQUE, S. XVIII, GRABADO. Fuente: Francés Camús, Josep-Miquel: *Historia de la Basílica de Lledó*. Castellón, 1999

túnica y manto —rojo, no floreado—, monjil ceñido a la cabeza y al cuello, corona y media luna a los pies y, obviando toda semejanza con el simulacro antiguo, con las manos dispuestas en actitud de oración. Desde 1638, los inventarios hacen constar una coroneta destinada a la «figura de nostra Señora que esta en la vidriera»⁵⁹, y en el de 1645, una «mija luna de plata»⁶⁰, distinta a la más antigua de la imagen-relicario. Todo ello, unido a las capitas que poseía la imagen-reliquia desde el siglo XVI, se encuentra reproducido en esta imagen.

En época más reciente, las imágenes de la Virgen del Lledó se representan en el ámbito rural, con la intención de manifestar visualmente las condiciones de su hallazgo; si bien, no como lo describió Viciano. Un grabado xilográfico del siglo XVIII muestra a María entre los santos Cristóbal y Roque (FIGURA 8). A los pies del almezc, el agricultor se encuentra arando y mira, asombrado, hacia el tronco del árbol, donde, haciendo caso omiso a la leyenda, se encuentra la imagen-relicario vestida, coronada, nimbada y con la luna a los pies. En el interior de la teca, apreciamos la pequeña imagen-reliquia, que parece estar cubierta por un manto. No ocurre lo mismo en el lienzo *La santa troballa*, de 1861 (FIGURA 9), que replica la disposición central de las figuras del grabado, con dos excepciones: dos ángeles parecen sostener, uno a cada lado, a la imagen-relicario y la reliquia ya no se encuentra vestida, aunque sí coronada, como todavía ocurre en la actualidad.

Así pues, tras varios siglos del traslado de la reliquia en el XVII, la imagen de la Virgen del Lledó se encontraba tan estrechamente asociada a la imagen-relicario

59. AMC, prot. Pedro Giner, 14 diciembre 1638, cit. Sánchez Gozalbo, Ángel: *Repertorio...*, p. 69.

60. AMC, prot. Jaime Castellet, 6 febrero 1645, cit. Sánchez Gozalbo, Ángel: *Repertorio...*, p. 77.



FIGURA 9. LA SANTA TROBALLA, 1861, ÓLEO SOBRE LIENZO, BARCELONA. Fuente: *El correo de Extremadura*. http://www.elcorreoextremadura.com/noticias_region/2016-03-15/4/12891/el-libro-del-bien-y-del-mal.html

vestida, como demuestran sus representaciones pictóricas, que tras ser destruida en la Guerra Civil, fue reconstruida y reproducida con exactitud (FIGURA 2). En la actualidad, una imagen de la Inmaculada sigue recibiendo veneración, vestida con manto y monjil, coronada y nimbada y con una media luna a los pies.

OTROS CASOS DE VÍRGENES-RELIQUIA

Pese a la excepcionalidad del caso, la del Lledó no es la única representación mariana que ocupa una imagen de sí misma: la Virgen de Orito, en la pedanía del mismo nombre de Monforte del Cid (Alicante), es también un simulacro de pequeño tamaño (42 mm.) de María entronizada, que sujeta con ambas manos un disco o, más bien, un corazón, como aseguran Isidoro Gutiérrez y Joaquín Escuder, en el siglo XVIII⁶¹ (FIGURA 10). El documento más cercano al legendario hallazgo de esta otra virgen encontrada es el manuscrito *Información Auténtica fecha en el año de MDCIII del milagroso aparecimiento de Ntra. Sra. De Lorito de Monforte que está en este Convento y apareció el año de MDLV*, ordenado por el obispo de la diócesis de Orihuela y en el que se recogen varios testimonios de todos los hechos acaecidos en el santuario desde 1532: según Alonso Pardo, vecino de Monfort, «un día que hará cincuenta años poco más o menos [1555] a la hora de la misa mayor a las diez de la mañana [...] había aparecido en el altar de dicha ermita entre los corporales y el ara una Imagen de Ntra. Sra. [...] y no pudo nadie atinar si era de mármol, o marfil»⁶².

Respecto a la advocación dada a la imagen encontrada, en 1715, Isidoro Gutiérrez escribe que, habiendo desaparecido el auto escrito por el notario de Monforte sobre el hallazgo y, seguramente, la imposición del nombre, solo la tradición da cuenta de «que juzgaron los vecinos de Monfort, que con este título de Orito, se haría más famosa, y celebrada de los pueblos [...] Y así en un decreto que hizo la Universidad de Monfort, en 7 de Julio de 1555, que fue el mismo año que se apareció, ya le da el título de nuestra Señora del Orito»⁶³. Nos interesa, sin embargo, la manera como se disponía y, en su caso, se exhibía a los fieles. Un grabado de 1663 muestra la «verdadera imagen y propia estatura de nra. Sra. del Orito» sentada, sostenida por dos ángeles y siendo coronada por otros dos (FIGURA 11).

61. Gutiérrez, Isidro: *Historia verdadera de la maravillosa aparición, prodigios y milagros de la sacratísima, y angélica imagen de nuestra Señora del Orito*. Alicante, Andrés Clemente, 1715, p. 17; Escuder, Joaquín; Lamarca, José: *Sermon de la Virgen Santísima del Orito, día de la Natividad de N. Señora, su milagroso hallazgo, y colocacion en una nueva custodia de plata...* Valencia, Oficina de Pascual García, 1746. José Fernández considera que se trata de «un pan en forma de torta» y que tendría un carácter eucarístico. Y asegura, además, que la imagen era parte de un fetiche del Paleolítico Superior. Véase Fernández García, José: *Nuestra Señora de Orito. Cuatro siglos de historia y devoción (1555-1995)*. Monforte del Cid, 1996, p. 119-120.

62. La ermita a la que se refiere, y en la que apareció la imagen, es la de la Natividad, título anterior al de Orito. Erkoreka, Anton (ed.): *Libro de los milagros de la Virgen de Orito*. Alicante, 1998, pp. 19-20. El padre Gutiérrez corrige esta versión al recalcar que fue encontrada en los mismos corporales. Gutiérrez, Isidro: *op. cit.*, p. 16.

63. Gutiérrez, Isidro: *op. cit.*, p. 18. Pocos años después, en 1561, se funda un convento franciscano junto a la ermita, que fue abandonado en 1835. A fines del siglo XIX, se construye un caserío a su alrededor que llevará por nombre Orito.



FIGURA 10. VIRGEN DE ORITO, SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE ORITO Y SAN PASCUAL, MONFORTE DEL CID, ALICANTE. Fotografía de la autora



FIGURA 11. VERDADERA IMAGEN Y PROPIA ESTATURA DE NRA. SRA. DEL ORITO, 1663, GRABADO. Fuente: Gutiérrez, Isidro: *Historia verdadera de la maravillosa aparición, prodigios y milagros de la sacratísima, y angélica imagen de nuestra Señora del Orito*. Alicante, Andrés Clemente, 1715

Los cuatro ángeles, probablemente, formaban parte de un ostensorio, que debió ser sustituido por uno similar, a juzgar por otro grabado del siglo XIX⁶⁴ y la dispersa descripción del mismo que, en 1746, hizo Joaquín Escuder, en su *Sermon de la Virgen Santissima del Orito, dia de la Natividad de N. Señora, su milagroso hallazgo, y colocacion en una nueva custodia de plata...* El autor testimonia la sustitución «del

64. Obra de Vicente Castelló González, reproducido en Fernández García, José: *op. cit.*, p. 141.

antiguo viril, à este mas brillante, y argentado trono», al que dirige epítetos como «preciosa Custodia», «hermosissima Carroza», «bellissimo Santuario», «primoroso Viril» y «rico y precioso Relicario». Sin embargo, creemos que se ajusta a la realidad cuando lo denomina «brillante Trono de Serafines» y alude al «pequeño círculo de esta Custodia»⁶⁵, que contendría la imagen-reliquia.

En el viril del ostensorio actual, la Virgen de Orito se dispone sobre un pedestal, sostenido por una cabeza alada, rodeada por un halo de rayos sobre el que se disponen dos pares de ángeles, que sostienen, en el caso de los superiores, una corona sobre su cabeza. José Fernández García plantea que la parte central del relicario dieciochesco podría haberse conservado, en base a un documento de la secretaría del obispado de Orihuela que, en 1943, atestigua la recuperación, tras la guerra civil, de «una caja circular metálica con las tapas de cristal»⁶⁶. El conjunto mariano ocupa, así, un lugar similar al reservado a la Eucaristía y, quizás, para evitar la equiparación de la imagen-reliquia con Cristo, errónea interpretación de la que fue objeto la Virgen del Lledó, al ser confundida con una Virgen de la Esperanza⁶⁷, se ubicó la diminuta figura, sin despojarla de su trono de serafines, en el interior de una imagen contemporánea que la reproduce a gran escala.

Un caso similar es el de la diminuta imagen venezolana de la Virgen de Coromoto⁶⁸, un grabado que, por su carácter milagroso, ha recibido el estatus de reliquia y cuyo pequeño tamaño también dificultaba su visualización. Como en los casos anteriormente expuestos, «el fervor popular requería de una efigie escultórica que sirviera a modo de vicaria de la pequeña pintura»⁶⁹. Independientemente de la identificación del simulacro bidimensional con la sevillana Virgen de los Reyes, la escultura modificó notablemente la imagen original, quizás por una mala interpretación de aquella.

Así pues, a diferencia de los casos anteriores, la reproducción en gran formato de la imagen pictórica de Coromoto no incluye la reliquia y, además, podría decirse que las transformaciones introducidas han dado lugar a nueva imagen. El proceso, en realidad, no difiere del llevado a cabo en los lienzos de la Virgen de Lledó, que representaban y daban protagonismo a la imagen escultórica, que ni tan siquiera replicaba a la reliquia, algo que sí hizo la estatua-relicario de Orito⁷⁰. En cualquier caso, la necesidad de ver la reliquia y de reconocer a la figura sagrada en conjunción con su imagen-relicario pervive hasta la actualidad, dando lugar, en algún caso, a nuevas imágenes del objeto de devoción.

65. Escuder, Joaquín; Lamarca, José: *op. cit.*

66. Fernández García, José: *op. cit.*, p. 78.

67. Trens, Manuel: *Maria. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, Plus Ultra, 1946, p. 82.

68. Agradezco a Cécile Vincent-Cassy haberme dado a conocer esta imagen en el seminario *Atlas Marianus*.

69. Martín López, Francisco: «Cuando la Virgen de los Reyes se apareció en Venezuela. La aparición de la Virgen de Coromoto, patrona del país sudamericano y su reliquia», *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 739 (2020), p. 631. Agradezco a Reyes Escalera que me haya facilitado el texto.

70. Estas son las dos formas de legitimar y sacralizar la réplica de una imagen: copiando a la original o conteniendo un fragmento de la original, convertida en reliquia. En los casos que nos ocupan, no se trata de fragmentos, pero por su pequeño tamaño actúan como tal. Véase Mocholí Martínez, María Elvira: «Imagen and matter in Marian Sculpture of Valencia. Reproducibility and relics», en María Luisa Vázquez de Ágredos-Pascual (ed.), *ESRARC 2019. 11th European Symposium on Religious Art, Restoration & Conservation. Proceedings book*. Turín, Kermes, 2019, pp. 197-199. Véase también Arias Martínez, Manuel: *op. cit.*, pp. 88-89.

REFERENCIAS

- Alarcón Román, Concepción: «Clasificación y fuentes de la leyenda de Montserrat», *Il·lustració de Ciències de les Religions*, 12 (2007), pp. 5-28.
- Archivo Diocesano de Valencia (ADV), Libro de Colaciones de Beneficios. I.3, caja 134/1.
- Arciniega García, Luis: «La *Passio Imaginis* y la adaptativa militancia apologética de las imágenes en la Edad Media y Moderna a través del caso valenciano», *Ars Longa. Cuadernos de arte*, 21 (2012), pp. 71-94.
- Arciniega García, Luis: «Los crucifijos de Nicodemo, y otros, en la diócesis de Valencia: usos y rasgos culturales», en Callado, Emilio (coord.): *De Rebus Ecclesiae. Aspectos de Historiografía Eclesiástica (siglos XVII y XVIII)*. Valencia, Institutió Alfons el Magnànim, 2017, pp. 235-266.
- Arias Martínez, Manuel: «Un juego de reflejos: de imágenes convertidas en reliquias y de reliquias hechas imágenes», en *Extraña devoción. De reliquias y relicarios*, catálogo de exposición. Ministerio de Cultura y Deporte, 2021, pp. 76-93.
- Bautista i Garcia, Joan Damià: «Mare de Déu del Lledó», en *La llum de la memòria*. Castellón, Diputació Provincial de Castelló, 2020, pp. 60-63.
- Beltrán, Antonio; Marco, Francisco: «La Mare de Déu del Lledó. Estudio arqueológico», *Butlletí del Centre d'Estudis de la Plana*, 9 (en.-mar. 1987), pp. 7-66.
- Campos Herrero, Joaquín: «Elementos míticos en una advocación mariana. La Virgen del Lledó», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 61 (1985), pp. 437-452.
- Campos Herrero, Joaquín: «Elementos míticos en una advocación mariana. La Virgen del Lledó. II», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 56 (1980), pp. 91-97.
- Campos Herrero, Joaquín: «Elementos míticos en una advocación mariana. La Virgen del Lledó», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 55 (1979), pp. 129-144.
- Chabás, Roque: *El milagro de Luchente y los corporales de Daroca. Relaciones y documentos estudiados*. Valencia, 1905.
- Denzinger, Enrique: *El magisterio de la Iglesia. Manual de los símbolos, definiciones y declaraciones de la Iglesia en materia de fe y costumbres*. Barcelona, Herder, 1963.
- Díaz, Josef; Stratton-Pruitt, Suzanne L.: *Painting the Divine. Images of Mary in the New World*. Albuquerque, New Mexico History Museum, 2014.
- Doménech García, Sergi: «Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los 'verdaderos retratos' marianos como imágenes de sustitución afectiva», *Tiempos de América*, 18 (2001), pp. 77-93.
- Doménech García, Sergi: «Imagen y prodigio. La percepción de la imagen religiosa y la devoción al Cristo del Grao», en Aguilar Civera, Inmaculada; Serra Desfilis, Amadeo (dirs.): *Los poblados marítimos. Historia, lugares y escenas*. Valencia, Ajuntament de València, 2017, pp. 261-272.
- Erkoreka, Anton (ed.): *Libro de los milagros de la Virgen de Orito*. Alicante, 1998.
- Escuder, Joaquín; Lamarca, José: *Sermon de la Virgen Santísima del Orito, día de la Natividad de N. Señora, su milagroso hallazgo, y colocacion en una nueva custodia de plata...* Valencia, Oficina de Pascual García, 1746.
- Español, Francesca: «Ritual y liturgia en torno a los sepulcros santos hispanos medievales», *Codex Aquilarensis*, 32 (2016), pp. 297-328.
- Fernández García, José: *Nuestra Señora de Orito. Cuatro siglos de historia y devoción (1555-1995)*. Monforte del Cid, 1996.

- Ferri Chulio, Andrés de Sales: «Santa María de Sales patrona de Sueca», en *Actas Asamblea Extraordinaria de la Asociación de Cronistas Oficiales del Reino de Valencia. Patronazgos marianos en el reino de Valencia*. Orihuela, 2006, pp. 273-285.
- Flores Matute, Francisco Jesús: «'Domus Aurea' vírgenes-reliquia: reconversiones visuales de imágenes marianas conceptuales como reliquias taumatúrgicas en la Edad Moderna», en Hidalgo Salamanca, Ana Beatriz y otros (eds.): *Soportes, imágenes y visiones: estudios multidisciplinares del Mundo Hispánico*. León, Universidad de León, 2021, pp. 75-98.
- Francés Camús, Josep-Miquel: *Historia de la Basílica de Lledó*. Castellón, 1999.
- García Avilés, Alejandro: «Imágenes 'vivientes'. Idolatría y herejía en las Cantigas de Alfonso X el Sabio», *Goya. Revista de Arte*, 321 (nov.-dic. 2007), pp. 324-342.
- González Doreste, Dulce María: «A propósito de algunas reinterpretaciones de *La dame à la licorne*: ¿la sombra de Guillaume de Lorris es tan alargada?», en Iñarrea Las Heras, Ignacio; Salinero Cascante, María Jesús (coords.): *El texto como encrucijada. Estudios franceses y francófonos*, vol. I. Universidad de La Rioja, 2004, p. 79-96.
- Gusi i Jener, Francesc: «Una estatuilla-amuleto cristianizada. N^o S^a del Lledó (Castellón de la Plana). Una hipótesis razonable», *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 21 (2000), pp. 323-340.
- Gutiérrez, Isidro: *Historia verdadera de la maravillosa aparición, prodigios y milagros de la sacratísima, y angélica imagen de nuestra Señora del Orito*. Alicante, Andrés Clemente, 1715.
- Martín López, Francisco: «Cuando la Virgen de los Reyes se apareció en Venezuela. La aparición de la Virgen de Coromoto, patrona del país sudamericano y su reliquia», *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 739 (2020), pp. 628-631.
- Mocholí Martínez, María Elvira: «Más allá de Trento. Iconoclasia, enmascaramiento y ocultación de objetos sagrados en el reino de Valencia», *Caiana*, 16 (primer semestre 2020), pp. 65-67.
- Mocholí Martínez, María Elvira: «Imagen and matter in Marian Sculpture of Valencia. Reproducibility and relics», en María Luisa Vázquez de Ágredos-Pascual (ed.), *ESRARC 2019. 11th European Symposium on Religious Art, Restoration & Conservation. Proceedings book*. Turín, Kermes, 2019, pp. 197-199.
- Ramiro de Minaganante, Lázaro: *Historia de la prodigiosa imagen de Ntra. Sra. de Consolación, venerada en las masías de Corcolilla, termino de la Villa de Alpuente*. Pamplona, s/f.
- Ransom, Lynn: «The Eyes Have it: the Question of Redemptive Vision in the Verger de Soulas (Paris, Bibliothèque National de France, MS fr. 9220)», en Seubert, Xavier; Bychkov, Oleg: *Beyond the Text: Franciscan Art and the Construction of Religion*. Franciscan Institute Publications, 2013, pp. 177-195.
- Real Biblioteca del Palacio Real (RB), 11/2012. Castelví Coloma, José de: «Catálogo de todas las santas imágenes de nuestra señora que dichosamente se veneran en la ciudad, villas y lugares en el reyno de Valencia con una breve descripción del modo, sitio y lugares en donde se hallaron y tubieron el origen las Santísimas imágenes con sus invocaciones», 1689.
- Revest, Luis: «Madona Sancta María del Lledó. Notas trecentistas (1379-1384)», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 5 (1924), pp. 384-396.
- Sánchez Gozalbo, Ángel: «La Iglesia de Nuestra Señora del Lledó y el arquitecto Juan Ibáñez», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 21 (1945), pp. 264-292.
- Sánchez Gozalbo, Ángel: «La troballa de Madona Santa Maria del Lledó», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 1, 42 (1966), pp. 1-12.
- Sánchez Gozalbo, Ángel: *Repertorio de inventarios del Santuario de Nuestra Señora del Lledó*. Castellón, Sociedad Castellonense de Cultura, 1980.

- Trens, Manuel: *Maria. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, Plus Ultra, 1946.
- Ventura Conejero, Agustín: «Llutxent. Un miracle musulmà?», *Papers de La Costera*, 6 (1999), pp. 53-68.
- Viciana, Martí de: *Libro tercero de la Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su reino*. Valencia, Universitat de València, 2002 (1ª ed. Valencia, Juan Navarro, 1564).
- Vincent-Cassy, Cécile: «'Cuando se muere un santo'. Retratos de vida y muerte, imágenes-reliquia en la España posttridentina», en *Extraña devoción. De reliquias y relicarios*, catálogo de exposición. Ministerio de Cultura y Deporte, 2021, pp. 23-40.

LAS PROCESIONES DE RELIQUIAS DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS EN SANTAFÉ Y TUNJA, NUEVO REINO DE GRANADA (1612-1613)

THE PROCESSIONS OF THE RELICS OF THE SOCIETY OF JESUS IN SANTAFÉ AND TUNJA, NUEVO REINO DE GRANADA (1612-1613)

Abel Fernando Martínez Martín¹ y Andrés Ricardo Otálora Cascante²

Recibido: 26/12/2023 · Aceptado: 27/06/2024

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.12.2024.39315>

Resumen

Este artículo aborda el papel de la Compañía de Jesús en las procesiones de recibimiento de las reliquias de mártires paleocristianos y beatos jesuitas en dos ciudades andinas del Nuevo Reino de Granada, Santafé y Tunja, de acuerdo con lo establecido por el Concilio de Trento. La llegada de estas reliquias sirvió como promotor de la fundación de los colegios jesuitas en las dos ciudades, en las que la exaltación de las reliquias de los mártires tendrá un posterior uso taumatúrgico y un importante papel en la extirpación de idolatrías. Las procesiones de recepción de reliquias en Santafé y Tunja, traídas por los jesuitas desde las catacumbas romanas, en la segunda década del siglo XVII, son comparadas en este artículo. Esta es una fiesta barroca que sacraliza el espacio de las ciudades y consagra los templos y colegios de la Compañía de Jesús.

Palabras clave

Reliquias; Barroco; Compañía de Jesús; Historia urbana; Santafé de Bogotá; Tunja

Abstract

This article addresses the role of the Society of Jesus in the procession for the arrival of the relics of Paleo-Christian martyrs and blessed jesuits in two Andean cities of the Nuevo Reino de Granada, Santafé and Tunja, according with the established for the Council of Trent. The arrival of this relics promotes the foundation of Jesuit schools in both cities, that privilege the thaumaturgic use of relics and its principal role in the extirpation of idolatry. The procession of relics in Santafé and Tunja, brought by the Jesuits from the Roman catacombs in the second decade of the 17th

-
1. Grupo de Historia de la Salud en Boyacá-UPTC. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. C. e.: abelfmartinez@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4621-6072>
 2. Grupo de Historia de la Salud en Boyacá-UPTC. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. C. e.: arotalorac@unal.edu.co; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0793-4602>

century, has compare in this article. This was a baroque feast that sacralizing the space of the cities and honor the temples and schools of the Society of Jesus.

Keywords

Relics; Baroque; Society of Jesus; Urban history; Santafé de Bogotá; Tunja

.....

INTRODUCCIÓN

Este artículo compara la procesión de recepción de las reliquias traídas, según ellos, desde las catacumbas romanas, por la Compañía de Jesús a sus colegios de las ciudades de Santafé y de Tunja en el Nuevo Reino de Granada en los inicios del barroco siglo XVII, cuyo primer mapa data de 1588 (Figura 1). A través de fuentes primarias como las *Cartas Anuas*³, las crónicas jesuitas de Pedro Mercado y las visitas de la orden de San Juan de Dios al hospital de la Purísima Concepción de Tunja, así como el diálogo con fuentes secundarias, destacándose los trabajos de Borja⁴ y de Villalobos⁵ para Santafé, se busca evidenciar la presencia de las reliquias y su importancia en la incorporación del espíritu barroco en las dos ciudades de los Andes neogranadinos, rescatando la procesión de reliquias en Tunja, la cual no contaba con estudios recientes.

Este artículo hace parte de una serie de trabajos publicados sobre la iglesia, el colegio y el noviciado de la Compañía de Jesús en la ciudad de Tunja, su desarrollo arquitectónico, su desaparecido programa iconográfico, las fiestas de sus santos patronos, los usos taumatúrgicos de sus reliquias y cuadros milagrosos, las transformaciones sufridas por estos espacios tras la expulsión de los jesuitas y la dispersión de su patrimonio artístico.

En Santafé y Tunja, y en todo el territorio de la monarquía católica, se realizaron solemnes procesiones urbanas para el recibimiento de las reliquias, impulsadas por la Compañía, uniendo a estas celebraciones barrocas, el ritual del *Triunfo Romano* proveniente de la antigüedad clásica, con el culto a los mártires del cristianismo primitivo, la exaltación del martirio como valor contra reformista y la utilización de los dogmas tridentinos sobre el uso de las imágenes y las reliquias. En Santafé, afirma Vargas, «el espíritu social se confundía con el espíritu religioso»⁶.

El martirio fue una de las principales características del cristianismo primitivo. De acuerdo con Mateo, estaba ligado a la vida de los primeros cristianos «[...] marcando el inicio de la generación y crecimiento de una serie de rasgos y elementos que formarán parte de la base cultural y ritual de esta nueva fe a lo largo de los siglos»⁷.

3. Desde su fundación, la Compañía de Jesús empleó la correspondencia epistolar para regular las formas de comunicación y la construcción de su historia desde Roma, sede del General de la orden que controla este «sistema de comunicaciones» en un primer nivel, seguido de uno intermedio controlado por los provinciales y, finalmente, los superiores de los colegios y noviciados, que se materializó en las *Cartas Anuas*, que sirvieron de fuente a los cronistas provinciales de la Compañía, para escribir sus crónicas como «cartas edificantes y curiosas». Del Rey, José & Alberto Gutiérrez (eds.): *Cartas Anuas de la provincia del Nuevo Reino de Granada. Años 1604 a 1621*. Bogotá, editorial Pontificia Universidad Javeriana, Archivo Histórico Javeriano Juan Manuel Pacheco, 2015, pp. 58-59.

4. Borja, Jaime: «Las reliquias, la ciudad y el cuerpo social. Una sacralización de Santa Fe de Bogotá en el siglo XVII», en Vasco, Bernardo & López, Fabio (eds.): *Memorias de Ciudad. Urbanismo y Vida Urbana en Iberoamérica Colonial*. Bogotá, Alcaldía Mayor, 2008, pp. 227-257.

5. Villalobos, Constanza: *Artificios en un palacio celestial. Retablos y cuerpos sociales en la iglesia de San Ignacio, Santafé de Bogotá, siglos XVII y XVIII*. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH, 2012.

6. Vargas Lesmes, Julián: *La sociedad de Santa Fe colonial*. Bogotá, CINEP, 1990, p. 306.

7. Mateo, María Amparo: «El martirio en época romana: características, fuentes y transmisión», en Quiles, Fernando & García Bernal, José Jaime (eds.): *Nuevas letras con antigua caligrafía. Mártires romanos en altares barrocos*. Universo Barroco Iberoamericano Vol. n° XXX. 11-32. Sevilla, Roma TrE-Press, EnredARS y Universidad Pablo de Olavide, 2023, p. 12

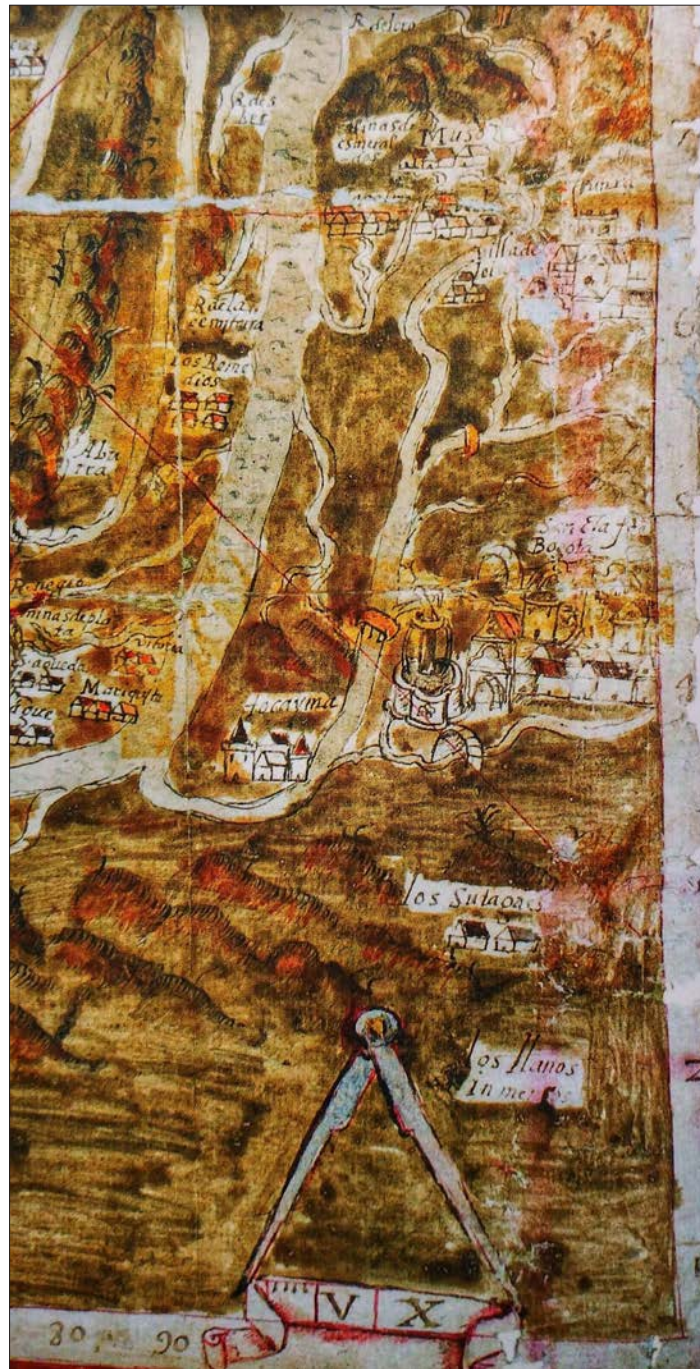


FIGURA 1. TRAZA COROGRÁFICA DE LO CONTENIDO DE LOS TRES BRAZOS QUE CERCA DE LA EQUINOCCIAL HACE LA CORDILLERA DE LAS SIERRAS QUE SE CONTINÚAN DESDE EL ESTRECHO DE MAGALLANES. ATRIBUIDO A JUAN NIETO CA. 1588. SECCIÓN DE CARTOGRAFÍA Y ARTES GRÁFICAS, REG. 04041, BIBLIOTECA DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA (RAH). MADRID. ESPAÑA⁸. ABAJO, A LA DERECHA, SE VEN REPRESENTADAS LAS CIUDADES DE SANTAFÉ Y TUNJA

8. La traza es el mapa más antiguo de los Andes neogranadinos y es parte de los manuscritos de las *Elegias de varones ilustres de Indias* del cura, poeta y soldado Juan de Castellanos.

Así, los escritores de estos primeros tiempos tomaron a los mártires y su martirio como ejemplo para escribir la historia del cristianismo y transmitir ideas a la comunidad de fieles respecto de estos modelos a seguir, cuya importancia se mantuvo varios siglos después⁹.

Sobre la relación entre la Compañía y el Concilio de Trento, el culto a los santos y la veneración de las reliquias sostiene Mandrou: «el primer éxito de la Compañía de Jesús fue la dirección del Concilio de Trento [...] en el que la Compañía hizo que se adoptara una reafirmación total de las posiciones doctrinales tradicionales, tanto acerca del problema central de la justificación por la fe [...] como el culto de los santos»¹⁰.

El culto a las reliquias fue exaltado por Trento para ligar los cambios que fueron promovidos por el Concilio con los santos, mártires y vírgenes protocristianos, en un momento particularmente difícil que enfrentaba la Iglesia en el siglo XVI, debilitada por la reforma de Lutero y, elemento central de la Contrarreforma lanzada por la Iglesia Católica. El patrocinio y la defensa de la fe, ejercida por la Monarquía hispánica, también promovió el coleccionismo, la veneración y el uso de las reliquias de los santos mártires, empezando por Felipe II, quien conformó su lipsanoteca en El Escorial. El Concilio de Trento impulsó el uso taumatúrgico, uso que tiene antecedentes en la Edad Media europea, y florece en la exaltada piedad barroca, extrema y exagerada, indiscreta y carente de medida, por la pasión por las reliquias de los santos¹¹, las vírgenes y los mártires, que justificaba su circulación por los distantes territorios de la monarquía hispánica.

En el Nuevo Mundo, el uso taumatúrgico de las reliquias antiguas y nuevas, promovido por los jesuitas, continuó vigente, exponiéndolas y venerándolas en los días indicados, invocando su protección o llevándolas incluso hasta el lecho de los enfermos que solicitaran llevarlas a su casa, desde donde no se podía desplazar el enfermo que recurría a la intervención divina a través de las santas reliquias. El Concilio de Trento también impulsó la formación de cofradías y hermandades, protagonistas destacados en estos desfiles de las reliquias, para socorrer a las viudas, los huérfanos, los ancianos, los enfermos, y para pagarles, en caso de muerte, los gastos funerarios.

Como afirma Pérez, el traslado de reliquias como cuerpos sagrados o de partes de ellos, fue utilizado para consagrar templos y ciudades, exponerlos en los altares relicarios, siendo la Compañía de Jesús la principal promotora del traslado de cuerpos fragmentados de los santos a Tierra Firme¹², en defensa y en desarrollo de los postulados tridentinos, nueva herramienta de la Contrarreforma contra las idolatrías. Las procesiones de recibimiento de reliquias iniciadas a fines del siglo XVI son una manifestación de una «religiosidad participativa, esplendorosa y brillante»

9. *Idem*, pp. 12, 26

10. Mandrou, Robert: «De los innovadores a los fanáticos: rostros del siglo XVI», en: Duby, Georges & Mandrou, Robert: *Historia de la civilización francesa*. México, Fondo de Cultura Económica, 2018, 269.

11. Bouza, José Luis: *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, p. 32.

12. Pérez, María Cristina: *Circulación y apropiación de imágenes religiosas en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVI-XVIII*. Bogotá, ediciones Uniandes, 2016, pp. 38-39.

masiva, teatral, festiva y espectacular, que florecerá en el barroco siglo XVII con los jesuitas, variante de las entradas regias de la monarquía católica¹³.

Desde la fundación de Santafé y Tunja, que marca el fin de la conquista del país de los Muisca, hasta el colapso demográfico indígena que se producirá dos décadas más tarde de la recepción de las reliquias, el enfrentamiento entre las dos ciudades andinas fue constante. La mayor riqueza en encomiendas y la población indígena encomendada de la provincia de Tunja hace que se asienten en su capital la mayor parte de los conquistadores, convertidos en encomenderos, que medraron de ellas. Entretanto, con la consolidación de la Real Audiencia y el Arzobispado y la burocracia que los acompaña, Santafé se consolida finalmente como capital del reino.

En Santafé y Tunja, las reliquias unieron a los mártires paleocristianos, presuntamente extraídos de las catacumbas romanas, con las figuras recién beatificadas de la Compañía, próximas a ser canonizadas en Roma. En las ciudades del Nuevo Reino de Granada, los desfiles procesionales de las andas con las reliquias sirvieron como carta de presentación de la Compañía de Jesús en los lugares donde fundaron sus misionales colegios, templos, casas de probación y noviciados, «[...] empleando sus capacidades de convicción, con referentes que trascendieron incluso sus propios espacios de culto para erigirse en importantes resortes de convicción»¹⁴.

Los altares de las reliquias, ubicados en Santafé y Tunja, convivieron por largos años con la construcción y las permanentes reparaciones que exigieron los dos templos jesuitas¹⁵. De acuerdo con Villalobos, «[...] la creación de imágenes artísticas de reliquias concebidas corresponde a la conformación del culto a estas con la intención particular de desviar la atención y el impacto visual que producen los restos físicos»¹⁶.

Las trazas urbanas de las ciudades de Santafé y Tunja se sacralizan en días señalados, se convierten en la ciudad de Dios, en especial, en las celebraciones religiosas donde se desbordaba el espacio del templo y la fiesta se transportaba a través de las vísperas y las procesiones por las calles. Las procesiones no solo requieren una gran solemnidad, que es dada por la presencia ordenada de los poderes de la monarquía, los representantes del altar y del trono, sino por las órdenes religiosas y las repúblicas de indios y de españoles, que hace que estas fiestas sean particulares.

Varios días de preparación fueron requeridos para que la ciudad apareciera decorosa y estuviera limpia, sin basuras ni animales callejeros: «de la misma manera que el tiempo cotidiano, profano, da paso al Tiempo Sagrado, litúrgico, el espacio ordinario de la ciudad, el espacio profano, se transforma durante el Tiempo Sagrado en Espacio Sagrado». La ciudad se esfuerza por hacer visible la transformación de sus ejes viales principales en vías sacras, mediante las procesiones de las andas

13. Bouza, José: *op. cit.*, p. 38.

14. Quiles, Fernando: «Mártires en el crisol sevillano», en Quiles, Fernando & García Bernal, José Jaime (eds.): *Nuevas letras con antigua caligrafía. Mártires romanos en altares barrocos*. Universo Barroco Iberoamericano Vol. nº XXX. 433-447. Sevilla, Roma TrE-Press, EnredARS y Universidad Pablo de Olavide, 2023, p. 437.

15. Martínez, Abel & Otálora, Andrés: «'Los huesos sagrados ya son venerados'. Las reliquias en la iglesia de la Compañía de Jesús de Tunja (1613-1820)», *Montalbán*, 60 (2022), p. 526.

16. Villalobos, Constanza: *op. Cit.*, p. 189.

que llevan las reliquias¹⁷. Toda una «teatralizada manifestación festiva», jesuita y barroca que se aprovecha en la evangelización de los naturales, con el fin de fortalecer la lucha contra las idolatrías, poniendo como ejemplo a seguir, a los mártires cristianos y a los de la Compañía¹⁸.

Los colegios de la Compañía, como sucede en la más conocida fiesta de recepción de reliquias sucedida el día de Todos los Santos de 1578 en la ciudad de México, añaden a la presencia de los mártires a través de sus reliquias, «[...] la teatralidad inmediata y sensorial en las que esos mártires se hacían presentes entre los fieles coetáneos a través de las fiestas y de las representaciones artísticas»¹⁹. Las imágenes de santos mártires, unidas a las específicamente jesuitas, son igualmente empleadas en los colegios de la Compañía, importancia que aumenta con la aparición de los primeros mártires jesuitas²⁰.

LAS RELIQUIAS LLEGAN AL NUEVO REINO DE GRANADA

En la segunda mitad del siglo XVII, en su libro *Historia de la Provincia del Nuevo Reino y Quito de la Compañía de Jesús*, Pedro de Mercado (1620-1701), cronista y maestro de novicios en los colegios de la Compañía de Santafé y Tunja, refiere sobre esta última ciudad que, hasta la llegada de los jesuitas, no había en ella más que una sola reliquia que se encontraba en la Iglesia Mayor²¹. En el caso de Santafé, el culto a las reliquias se inició temprano con la conquista: «en el siglo XVI, a Santa Fe de Bogotá llegó el cráneo de santa Isabel de Hungría a quien se erigió como patrona de la ciudad»²² y la reliquia de la santa mártir y patrona de Santafé permaneció en su catedral. Mercado menciona el envío realizado a los jesuitas de Santafé por el oidor en Lima y futuro arzobispo, Fernando Arias de Ugarte, de un cráneo perteneciente a una de las Once mil vírgenes en la primera década del siglo XVII²³, la tercera reliquia en el Nuevo Reino y la primera de los jesuitas.

Para esta reliquia, se realizó en 1611 una procesión de la «preciosa cabeza» enviada por Arias de Ugarte desde Lima²⁴, la cual fue colocada inicialmente en un altar de la Catedral, para luego ser trasladada solemnemente al templo de la Compañía, procesión en la cual participaron el cabildo eclesiástico, los oidores de la Audiencia,

17. Salcedo, Jaime: *Urbanismo Hispano-americano siglos XVI, XVII y XVIII*. Bogotá, Centro Editorial Javeriano, 1994, 209.

18. Chinchilla, Perla & Romano, Antonella (coord.): *Escrituras de la modernidad: los jesuitas entre cultura retórica y cultura científica*. México, Universidad Iberoamericana, 2008, p. 13.

19. Cuesta Hernández, Luis Javier: «Reliquias para la compañía. Devoción, legitimación y patrocinio artístico en el culto a las reliquias de Santos Mártires en la casa profesa de la ciudad de México en el siglo XVII», en Quiles, Fernando & García Bernal, José Jaime (eds.): *Nuevas letras con antigua caligrafía. Mártires romanos en altares barrocos*. Universo Barroco Iberoamericano Vol. n° XXX. 277-291. Sevilla, Roma TrE-Press, EnredARS y Universidad Pablo de Olavide, 2023, p. 285.

20. *Idem*, p. 282.

21. Mercado de, Pedro: *Historia de la Provincia del Nuevo Reino y Quito de la Compañía de Jesús Vol. 1*. Bogotá, Biblioteca de la Presidencia de la República de Colombia, 1957, p. 368.

22. Borja, Jaime: *op. cit.*, p. 232.

23. Mercado de, Pedro: *op. cit.*, p. 69.

24. Del Rey, José & Alberto Gutiérrez (eds.): *op. cit.*, p. 275.

las órdenes religiosas y lo «más granado de este Nuevo Reino de Granada» con grande aparato, poesías y sonoras músicas en el coro. El cráneo se instaló en su propio altar, se realizó una misa y se predicó un sermón²⁵, luego de lo cual volvió a la Catedral donde permanece. Casi toda la información la extrae Mercado de las *Cartas Anuas* de la Compañía de Jesús, que eran remitidas a Roma para realizar la historia general de la orden jesuita.

En 1612, el provincial de la Compañía, Gonzalo de Lira, recibió del procurador jesuita del reino Luis de Santillán, una variada colección de reliquias de mártires, que venían certificadas como auténticas²⁶ desde Roma, con destino al Nuevo Reino de Granada, que fueron repartidas en los colegios de Santafé, de Tunja, de Cartagena y de Panamá. Las *Cartas Anuas* de 1611 y 1612, sitúan los hechos en Santafé en los meses finales de 1612, tras la llegada del procurador jesuita y, en Tunja, en febrero del año siguiente. Como está descrito en las *Cartas Anuas* y en la crónica de Mercado, en Santafé y en Tunja se llevaron a cabo solemnes, festivas y barrocas procesiones de españoles y de indios, para recibir estas santas reliquias.

CUSTODIT DOMINUS. RECEPCIÓN DE LAS RELIQUIAS EN SANTAFÉ

A inicios de 1612, arribaba a la ciudad de Panamá el procurador de la Compañía de Jesús, Luis de Santillán, procedente de la península. En Panamá existía un altar de reliquias y un fragmento del *Lignum Crucis*, recibido con una procesión en el mar frente a la ciudad, en la que participó el propio Santillán en la Semana Santa de 1612, antes de llegar a Cartagena de Indias. En este último puerto caribeño, el padre Santillán había dejado un cuerpo completo con otras reliquias en el colegio de la Compañía de Jesús. El lote de reliquias de los jesuitas fue depositado primero en la iglesia del colegio de Panamá, el Domingo de Pascua de ese año. Cuando se produjo el traslado del colegio de Cartagena, en el año de 1618, se aderezaron ocho andas con las reliquias y los cuerpos de los santos para celebrar la inauguración del nuevo colegio cartagenero²⁷. Los jesuitas unen así las reliquias y a sus colegios recién fundados.

En mayo de 1612 llegaba a Santafé, proveniente de Cartagena el procurador Santillán, quien entregó en el colegio de la capital neogranadina el lote de reliquias enviadas por el general de los jesuitas. Las reliquias fueron examinadas por el cabildo metropolitano, ya que la arquidiócesis se encontraba en sede vacante²⁸. El cabildo eclesiástico junto con el de la ciudad y la Real Audiencia, determinaron

25. Mercado de, Pedro: *op. cit.*, p. 70.

26. El proceso de reconocimiento de una reliquia garantizaba su origen y procedencia, pero, por supuesto, no acreditaba su autenticidad, como es el caso de las reliquias procedentes de las catacumbas romanas, de los innumerables fragmentos óseos de las Once mil vírgenes o de los *Lignum Crucis*. Bouza, José: *op. cit.*, p. 33.

27. Del Rey, José & Alberto Gutiérrez (eds.): *op. cit.*, pp. 327, 364, 372, 567.

28. El cuarto arzobispo de Santafé, Pedro Ordoñez y Flórez fue nombrado el 15 de agosto de 1609. Al año siguiente se expidieron las bulas que lo reconocían como prelado de esa arquidiócesis y las ejecutorias. En noviembre de 1611 tomó juramento como arzobispo en la iglesia de la Compañía de Jesús de Lima, donde se desempeñaba como inquisidor. Solo hasta septiembre de 1612 inició el viaje a su sede episcopal y llegó a Santafé el 3 de marzo de 1613. Cuando llegó gobernaba la arquidiócesis por decisión del cabildo metropolitano el licenciado Miguel Jerónimo de la Cerda. El arzobispo Ordoñez murió en Santafé el 11 de junio de 1614 tras corto y polémico reinado con

que se realizara un solemne recibimiento y vincularon el culto a las reliquias con la declarada lucha contra las idolatrías: «para que se glorifique el Señor que en tierra donde así es tan adorado, es de mayor en su dolor, ha querido ser honrado y glorificado en sus santos. Espérase su venida a estas partes ha de ser para acabar de desterrar la idolatría»²⁹.

Con motivo de la recepción, se levantó un altar para colocar las reliquias en la pequeña iglesia jesuita de Santafé. Las mismas se elevaron en dos cajones sobre el arco del retablo, en medio se colocó un sagrario que también había traído el padre Santillán. Se colocó a un lado una escultura del beato Ignacio de Loyola y, al otro, la imagen del Niño Jesús, que pertenecía a la cofradía de indios del mismo nombre³⁰. Sobre el sagrario y el cajón de reliquias, se colocó una copia de la imagen de la Virgen del *Popolo*, una devoción que fue traída por los jesuitas a América y que se debe a san Francisco de Borja, quien como general de la Compañía, mandó realizar cuatro copias de la imagen existente en la basílica de Santa María la Mayor de Roma, copia a su vez de la imagen del *Hodegón* de Constantinopla³¹.

Los dos cajones que guardaban las reliquias en lo alto del altar tenían unas puertas que, al cerrarse, mostraban las imágenes de los apóstoles Pedro y Pablo, que hacían parte de un apostolario³², que fue traído también desde Roma³³. Se publicó la apertura de un certamen literario el día anterior a la procesión de las andas con las reliquias, en él que los colegiales salieron a lomo de caballo y mula por las calles con un cartel de desafío, anunciándose con clarines y chirimías, en el cual invitaban a un concurso de poesía sobre las reliquias³⁴, integrando música, poesía, sermones, pintura, escultura, danza, canto, flores, luces, salvas, fiesta y puesta en escena al barroco estilo jesuita.

En la víspera, se cantó en la iglesia jesuita el *Magnificat* con repique general de campanas de las iglesias de la ciudad con acompañamiento de música, así como iluminación sobre la calle real por donde pasaría al día siguiente la procesión³⁵. Las vísperas consistían en la ambientación de la fiesta la noche anterior. En ellas se realizaba la iluminación de la ciudad o el templo respectivo y como sucede en el caso de la recepción de las reliquias, tenía un carácter más profano que contrastaba con la fiesta del día siguiente, en la cual se buscaba sacralizar el espacio urbano con la procesión y el sermón o en este caso, el certamen literario que versaba sobre las reliquias de los santos mártires³⁶.

enfrentamientos con el presidente Juan de Borja. Restrepo Posada, José: *Arquidiócesis de Bogotá. Datos biográficos de sus preladados*. Tomo I 1564-1819. Bogotá, Academia Colombiana de Historia, Lumen Christi, 1961, pp. 45-46.

29. Del Rey, José & Alberto Gutiérrez (eds.): *op. cit.*, p. 277.

30. *Idem*, p. 278.

31. Trens, Manuel: *María, Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, Plus Ultra, 1946, p. 15.

32. El apostolario que se conserva en la iglesia de San Ignacio en Bogotá, de escuela romana está compuesto por los doce apóstoles, san Pablo, Cristo como Salvador del Mundo y María madre de la Iglesia. Villalobos, Constanza: *Iglesia de San Ignacio Bogotá III. Pintura Colonial*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Villegas Editores, 2021, pp. 23-37.

33. Del Rey, José & Alberto Gutiérrez (eds.): *op. cit.*, p. 278.

34. Mercado de, Pedro: *op. cit.*, p. 76.

35. Vargas, Julián: *op. cit.*, p. 309.

36. Del Rey, José & Alberto Gutiérrez (eds.): *op. cit.*, p. 280.

Tres grupos de chirimías tocaban en la iglesia de los jesuitas en la Catedral, en San Francisco y en Santo Domingo, en donde se colocó un altar con iluminación general. Al caer la tarde, cien indígenas pertenecientes a la doctrina de Fontibón, dirigidos por el jesuita José Dadey, entraron a la ciudad a caballo con disfraces de leones, tigres y otros animales, al son de tambores y clarines y a la luz de unos faroles que llevaban en las garras o sobre las cabezas, delante de los cuales iban unos matachines que recorrieron la calle Real de Santafé. Los colegiales de la Compañía salieron por las calles recitando poesías en honor a los santos mártires que honraban a los colegios de la Compañía con su sagrada y taumatúrgica presencia³⁷.

Dado que la iglesia de la Compañía estaba en construcción y era muy pequeña, el cabildo metropolitano aceptó que la «celebre fiesta» se realizará en la Catedral. Las otras órdenes religiosas de la ciudad hicieron también solicitudes y así se decidió que la procesión saliera del convento de San Francisco por la calle Real hacia el sur, pasando por frente del convento de Santo Domingo rumbo a la Catedral. Los franciscanos se hicieron cargo de construir otras seis andas y los conventos femeninos de la ciudad se encargaron de aderezar dos más. El cabildo de la ciudad solicitó que se hicieran presentes en Santafé para la procesión, los curas doctrineros de los pueblos de indios de la comarca, junto con los caciques que iban acompañados de sus pendones³⁸.

Al amanecer del siguiente día, veinte andas dispuestas todas en el templo de los jesuitas fueron llevadas a la iglesia de los franciscanos, cruzando el río y puente del mismo nombre. Iba presidida esta procesión en la aurora por el padre Francisco Varaiz, con su cofradía de indios del Niño Jesús, que tenía un pendón nuevo, acompañados de música y danza por parte de más de veinte caciques con sus pendones respectivos. La imagen del patrón de la cofradía, el Niño Jesús, presidía la alegre y festiva marcha vestido de azul y dorado y aderezado con sus joyas³⁹.

El eje escogido para la procesión contemplaba los dos polos principales de desarrollo de la ciudad de inicios del siglo XVII, la plaza mayor y la plaza de San Francisco, también llamada de las *yerbas*, al norte, unidas por la calle Real, lo que produce la orientación lineal de la traza urbana y su extensión en el eje sur-norte paralelo a los cerros orientales de Santafé⁴⁰. Al llegar a la puerta de San Francisco, se colocó la imagen del Niño Jesús delante y, dentro las andas de las reliquias, que pudieron ser admiradas por todos los santafereños. En el pequeño atrio, los indígenas de la cofradía tocaron música y realizaron danzas en honor a su patrono⁴¹.

El momento más solemne de la procesión inició con la salida de las casas reales de los oidores de la Audiencia y el presidente Juan de Borja, que se encontraron en la Catedral con los jesuitas que salieron del colegio y, allí, junto al cabildo metropolitano, fueron todos en procesión hasta San Francisco por las reliquias. Al llegar a la iglesia franciscana, las demás órdenes religiosas se hicieron presentes trayendo a muchos niños vestidos de ángeles y el público con cirios y hachones. En la plaza,

37. Mercado de, Pedro: *op. cit.*, p. 76.

38. Del Rey, José & Alberto Gutiérrez (eds.): *op. cit.*, p. 280.

39. *Ibidem*.

40. Vargas, Julián: *op. cit.*, p. 3.

41. Del Rey, José & Alberto Gutiérrez (eds.): *op. cit.*, p. 281.

lateral a la iglesia y sobre la calle Real, un piquete de soldados, que iban a prestar su servicio al presidio del Carare, aguardaba que salieran las andas con las reliquias para hacer en su honor una salva con sus arcabuces⁴².

La procesión tomó camino al sur, la encabezaba la cruz alta bajo palio, a uno de cuyos costados iba un cáliz con «un clavo tocado al original con que nuestro Redentor fue enclavado en la cruz. Al otro lado, hacia correspondencia otro clavo en que iba el hierro de la lanza con que le hirieron el costado después de muerto; si bien no era el original sino otro semejante tomado al mismo original»⁴³. Siempre resulta un mito, la pretendida autenticidad de las reliquias.

Seguían luego los danzantes y los caciques de los pueblos de indios vecinos a la capital con sus respectivos pendones⁴⁴. Continuaban los cofrades del Niño Jesús con sus hachones y cirios; al final venían las andas con la imagen del niño vestido de terciopelo azul con flores de oro llevado por ocho indígenas. Todas las veintiún andas, incluidas las de la cofradía del Niño Jesús, llevaban cirios delante y los niños vestidos de ángeles con ramos de flores y guirnalda en sus cabezas⁴⁵. Las andas de las reliquias iban cargadas a hombros de sacerdotes y de religiosos de las distintas órdenes de la ciudad neogranadina⁴⁶.

Para el jesuita Mercado, los danzantes indígenas resultaban ser la muestra más importante, evidencia del éxito en la lucha contra las idolatrías de los indios, dado que «el ver sus mudanzas espirituales, pues los que antes en su gentilidad adoraban ídolos, ya en su cristianismo festejaban imágenes y reliquias de santos»⁴⁷. De acuerdo con Borja, que ha analizado esta misma procesión, «el discurso jesuítico visual y narrativo [...] incentivó la identificación de los cuerpos sufrientes de los mártires como teatros donde confluían los ideales de la Iglesia, lo que aportaba un nuevo sentido al sufrimiento cristiano»⁴⁸, con el cual podían identificarse todos los habitantes de la capital neogranadina.

En las primeras de las andas con reliquias, se encontraba un relicario de ébano de gran tamaño y, en él, dos huesos largos («canillas») de las Once mil vírgenes y una mandíbula sin dientes de un compañero de san Placido⁴⁹. En la segunda, un medio cuerpo dorado y en el pecho una reliquia de santa Marina virgen y mártir y un ara con varias reliquias de santos. En la tercera, otro relicario de ébano con un hueso largo de san Fidel mártir, una reliquia de san Félix mártir y otra de las Once mil vírgenes⁵⁰.

En la cuarta andas, varias reliquias que había dejado el anterior arzobispo⁵¹ y huesos de san Largo y una mandíbula con dientes de san Ciriaco mártir. En la quinta, medio cuerpo de santa Fabia virgen y mártir y, en el pecho, gran parte de su cráneo, delante

42. *Ibidem*.

43. Mercado de, Pedro: *op. cit.*, p. 78.

44. Del Rey, José & Alberto Gutiérrez (eds.): *op. cit.*, p. 281.

45. *Ibidem*

46. Mercado de, Pedro: *op. cit.*, p. 79.

47. *Ibidem*.

48. Borja, Jaime: *op. cit.*, p. 249.

49. Del Rey, José & Alberto Gutiérrez (eds.): *op. cit.*, p. 282.

50. *Ibidem*.

51. Entre 1599 y 1609 gobernó la arquidiócesis el tercer arzobispo de Santafé Bartolomé Lobo Guerrero, quien en ese último año fue promovido a la arquidiócesis de Lima, quedando Santafé en Sede Vacante. En 1608 había sido

del cual dos brazos dorados con huesos largos de san Antolín y san Segundino, mártir. En la sexta, un relicario dorado con reliquias de santa Cecilia virgen mártir, de san Ignacio mártir, un relicario de plata con dos costillas de san Constancio mártir. En la séptima, dos medios cuerpos dorados de sumos pontífices, san Alexander y san Eleuterio y un relicario de plata con dos huesos largos de los santos Tebeos⁵².

En la octava, aparecen reliquias de protomártires y de la Compañía, un castillo de bronce con varias reliquias de san Benito abad y de los mártires Irineo, Faustino Donato, Justo, Ariceto, Filiberto y, nuevamente, de los santos Tebeos. El velo de santa María Magdalena de la casa de Loreto, una costilla de san Ponciano, el cráneo de san Crescencio mártir, una falange de san Marcial mártir, un hueso y cabello de santa Juliana mártir, la mano de san Valentín mártir, el vestido de Ignacio de Loyola, el cilicio de san Carlos Borromeo y una costilla de san Guillermo mártir⁵³.

En la novena anda, el medio cuerpo de san Calixto papa con una reliquia en el pecho, dos medios cuerpos de los santos obispos Elvardo y Porciano (Figura 2). En la décima, otro castillo de bronce con las reliquias de los santos mártires Claro, Celestino, Lorenzo, Basilio, Donato, Timoteo y Marcelino; un hueso largo de san Sereno mártir, una falange de san Valentín mártir, un cráneo de un santo niño inocente, fragmentos de la casulla de san Carlos Borromeo, un hueso del pie de santa Margarita mártir, el cráneo de san Juan papa y mártir, un hueso largo de san Fiaroniano y una reliquia de san Franocimo mártir de la santa casa de Loreto⁵⁴.

En la undécima, iba un relicario alto y dorado de columnas plateadas con una redoma de sangre y una rodilla de san Fulgencio mártir, un hueso largo de otra de las Once mil vírgenes, otro de san Gaudioso mártir, uno más de san Vidal mártir, de Secundino mártir, una falange de san Antonio mártir y los pequeños huesos del oído pertenecientes a san Severino mártir y, por último, los cráneos de los santos mártires Lucio y Ciriaco⁵⁵.

En la decimosegunda anda, iban tres cálices con tres reliquias: hueso de san Victorino, un dedo de san Nicolás y otro de san Carlos Borromeo. En la décimo tercera, un castillo con redoma de sangre de san Savino, una rodilla de san Bonifacio, huesos de San Macario y san Simpronio, una falange de san Justino, dos dientes y un dedo de san Venancio y huesos de san Fortunato, san León, san Julio y san Aniceto. En la decimocuarta anda, un cofre de terciopelo con varias reliquias, un relicario de plata con dos huesos de los santos Tebeos y otro de una de las Once mil vírgenes⁵⁶.

En las decimoquintas andas, iban dos cálices con dos huesos de san Fulgencio y santa Crispina y la cabeza de uno de los compañeros de san Mauricio. En la decimosexta, dos cálices: uno con la cabeza de san Fortunato y otro con parte de la espalda de san Claro y la nuca de Santiago mártir. La decimoséptima, una custodia grande de plata sobredorada con un cráneo de una de las Once mil vírgenes y, las reliquias

nombrado arzobispo el agustino fray Juan de Castro, quien fue confesor del rey Felipe III, y renunció sin haber tomado posesión de la arquidiócesis en 1609. Juan de Castro falleció en Madrid en 1611. Restrepo, José: *op. cit.*, pp. 31-40.

52. Del Rey, José & Alberto Gutiérrez (eds.): *op. cit.*, p. 282.

53. *Ibidem*, p. 283.

54. *Ibidem*.

55. *Ibidem*.

56. *Ibidem*, p. 284.



FIGURA 2. RELICARIO CON LA RELIQUIA DE SAN ELVARDO OBISPO EN EL PECHO, QUE DESFILÓ EN LA NOVENA ANDA Y QUE SE ENCUENTRA ACTUALMENTE EN EL ALTAR DE LAS RELIQUIAS DE LA IGLESIA DE SAN IGNACIO DE BOGOTÁ. Fotografía: Andrés Otálora, 2023

jesuitas que incluían un fragmento del cráneo del beato Ignacio de Loyola, reliquias del beato Gonzaga y de Stanislao de Kotska⁵⁷.

En la decimoctava anda, iba el cuerpo completo de san Dionisio mártir, encima un cofre de terciopelo carmesí con tachuelas doradas con su cráneo. En la decimonovena, el cuerpo de san Mauro mártir y encima, un cofre de terciopelo verde con su cráneo. Presidia esta anda, extendida a modo de pendón, la Sábana Santa de Besançon⁵⁸.

En la vigésima anda, iba un fragmento del *Lignum Crucis* en cruz de ébano con guarnición dorada de plata con 33 reliquias (san Pedro y san Bartolomé apóstoles, san Esteban mártir, san Dionisio Areopagita, san Juan Crisóstomo, santa María Magdalena, san Sebastián, santa Lucía, santa Catalina, san Encelmo, santa Ana madre, san Blas, santa Cristina, san Bonifacio, san Lorenzo, del papa Gregorio, obispo San Hilario, de san Cosme y san Damián (santos patronos de los cirujanos, en cuyo día de celebración se instituyó la Compañía de Jesús), de san Benito, san Policarpo, san Plácido, san Antonio abad, santa Águeda, san Britorino, san Vicente, san Calixto y san Aniceto papas, san Enero mártir, san Valerio, y de los beatos jesuitas Ignacio de Loyola y Francisco Javier⁵⁹.

Una vez llegada la procesión frente a la iglesia del convento de Santo Domingo, en donde desde la noche anterior los predicadores habían instalado un altar iluminado, se colocó en él la reliquia del *Lignum Crucis*⁶⁰, se pronunció una oración y se detuvo la procesión. Al reanudarse, la salva de arcabuces realizada en San Francisco se repitió una vez más, cuando el *Lignum Crucis* hizo su solemne entrada a la plaza Mayor de Santafé⁶¹.

Las andas entraron a la Catedral, donde se organizaron en la capilla mayor. Se había dispuesto de un tablado, en el cual danzaron y cantaron ocho niños de la doctrina jesuita de Fontibón. Acabada la presentación, comenzó la misa y durante el evangelio ocho niños, esta vez de la ciudad, alumbraron y cantaron durante la lectura luego de lo cual danzaron, cantaron y recitaron octavas al son de la cítara y la vihuela, luego de lo cual llevó la prédica el provincial de los jesuitas, Gonzalo de Lira. Al finalizar la misa, las reliquias en sus andas quedaron expuestas en la Catedral⁶².

En la tarde, en el mismo tablado montado dentro del templo, se realizó el esperado coloquio con presencia del presidente y los oidores de la Real Audiencia, en honor al

57. *Ibidem*.

58. Besançon, en el Franco Condado, en cuya iglesia de san Esteban existió hasta la Revolución Francesa un sudario de Cristo, copia incompleta de la sábana de Turín, trasladada a su catedral en 1578. Felipe II ordenó traer a El Escorial una copia (1573). Mediavilla, Benito & Rodríguez, José: *Las reliquias del Real Monasterio del Escorial. Documentación hagiográfica*. Real Monasterio del Escorial: ediciones Escorialenses, 2004, p. 247. Se puede inferir que la que procesionó en las dos ciudades neogranadinas también fueron copias.

59. Del Rey, José & Alberto Gutiérrez (eds.): *op. cit.*, p. 285.

60. Esta pieza es una de las más sagradas reliquias de la cristiandad. Se remonta a la toma de Jerusalén en la Primera Cruzada (1099), cuando fue descubierta parte del madero en el que fue crucificado Cristo en el mismo sitio, se creía, donde la madre del emperador Constantino, santa Elena, había encontrado el madero, la *Vera Cruz*, llevada a Constantinopla. Los cruzados, a la vuelta, llevaron fragmentos que eran objeto de devoción desde el siglo XII. En los territorios peninsulares de la monarquía católica la veneración como reliquias de pedazos de madero considerados la *Vera Cruz* o *Lignum Crucis* se institucionalizó en cofradías. Navarro Espinach, Germán: «Las cofradías de la Vera Cruz y de la Sangre de Cristo en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI)», *Anuario de Estudios Medievales*, 36 (2006), p. 586.

61. Del Rey, José & Alberto Gutiérrez (eds.): *op. cit.*, p. 286.

62. *Ibidem*.

martirio de san Victorino obispo y mártir, con especial devoción en Santafé, y otros santos que murieron con san Sebastián lo que se alternó con música. No faltaron los accidentes, pues era tal el número de personas presentes en la iglesia que, por el excesivo peso, se desplomó un andamio que se utilizaba en la construcción de la iglesia, al que se le había subido mucha gente, resultaron algunos vecinos contusos, pero no se registraron fallecidos a causa del accidente⁶³.

Una vez finalizó el coloquio, se reanudó la procesión desde la Catedral hasta el templo de la Compañía de Jesús, con acompañamiento de salvas de arcabuces desde el vecino campanario de Catedral. En la iglesia del colegio, se dijo una oración y se dio por concluida la celebración de las reliquias «alabando a Dios y a los santos y a la Compañía que tanto había trabajado en esta ocasión y honrado a esta ciudad con letras y reliquias que son los mayores tesoros que una república puede tener»⁶⁴.

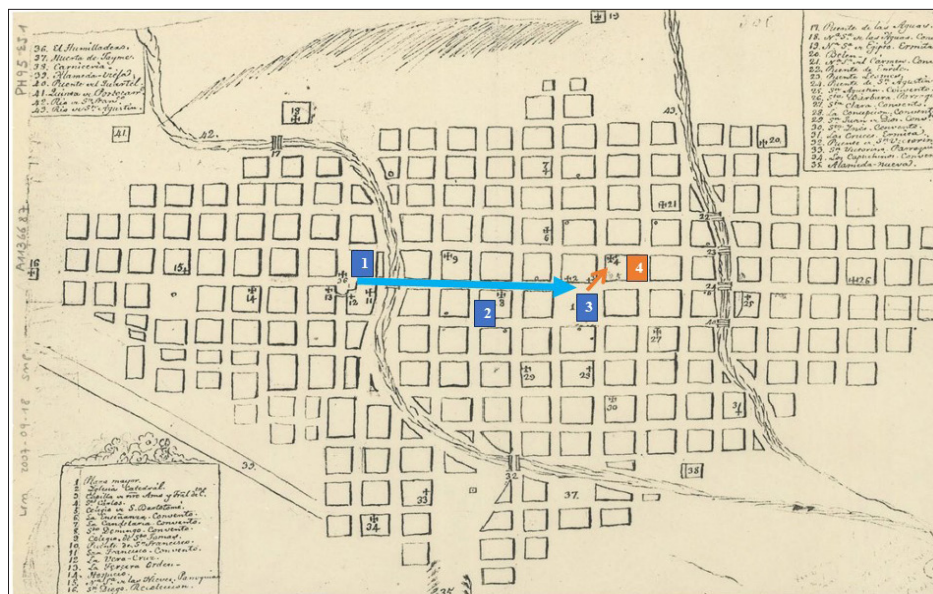


FIGURA 3. CROQUIS DE SANTAFÉ DE BOGOTÁ (22 X 33 CM), AUTOR: ANÓNIMO, FECHA: 1600 (SIC) [CA] 1800. Biblioteca Luis Ángel Arango (BLAA), Biblioteca Digital, Colección de Cartografía Histórica, Número Topográfico: PH0095⁶⁵

Esa misma noche se instalaron en los cajones del altar de la iglesia las reliquias y se realizó posteriormente la novena. El día final, se realizó otro encuentro en el colegio con presencia nuevamente de las autoridades, en donde predicó el padre Santillán con música de órgano, arpa, chirimías y flautas. Al finalizar la fiesta, se

63. *Idem*, p. 287.

64. *Ibidem*.

65. En el plano santafereño se observa la iglesia y plaza de San Francisco (1) y el recorrido de la procesión de norte a sur por la calle Real, la primera estación en Santo Domingo (2) hasta llegar a la plaza Mayor y Catedral (3) y la segunda parte de la procesión tras el coloquio hasta la iglesia de la Compañía (4). Al alba del mismo día la procesión se había realizado en sentido contrario para depositar las reliquias en el templo franciscano.

distribuyeron los premios del certamen poético que fue en honor a los santos mártires de la cristiandad⁶⁶.

OMNIA OSSA EORUM. TUNJA FESTEJA LA RECEPCIÓN DE LAS RELIQUIAS JESUITAS

Los jesuitas se establecieron en Tunja con autorización del cabildo en 1611, en una casa que compraron a media cuadra al suroccidente de la plaza mayor. Las clases del colegio iniciaron en marzo de 1613 y días después se abrió el noviciado de la provincia y se adaptó un espacio como templo. En este noviciado se realizaba la segunda y tercera probación del seminario que se encontraba en Santafé. En febrero de 1613, durante las Carnestolendas, diez andas salieron ricamente adornadas del Real convento de Santa Clara hasta el pequeño templo del colegio jesuita⁶⁷.

El provincial Gonzalo de Lira fue el encargado de traer a Tunja algunas de las reliquias enviadas de Roma y repartió las reliquias entre los colegios del Nuevo Reino de Granada. Al de Tunja le correspondieron, «tantas y tan insignes reliquias decían, que el remedio de su ciudad les había venido con la Compañía y esto se conformaba con la venida a ella de los santos»⁶⁸. El padre Lira mandó traer un sagrario dorado de tres varas de alto con seis encasamientos de columnas grabadas y doradas con dos puertas doradas, pintadas con letreros de la sagrada escritura, con dos figuras: san Victorino y san Vital⁶⁹. Se precisa la llegada de las reliquias en tiempo de las Carnestolendas, intencionalmente se hizo coincidir con las fiestas del carnaval con el fin de «expeler lo profano de ellas con lo devoto de las reliquias»⁷⁰.

Durante los días anteriores a la Cuaresma de 1613, diez andas adornadas se prepararon y salieron del convento de Santa Clara la Real hasta el templo de la Compañía de Jesús. Tunja se preparó para esta celebración con el fin de rivalizar con la llevada a cabo en Santafé y no disminuir en su prestigio urbano, ahora que también tenía sus propias reliquias. Para los jesuitas el recibimiento de las reliquias se convertía en la posibilidad de visibilizarse frente a las otras órdenes religiosas con mayor tiempo en la ciudad y favorecer la llegada de recursos necesarios para la construcción de la iglesia y el colegio de la Compañía.

La procesión partió del primer convento femenino del Nuevo Reino de Granada, el Real de Santa Clara, ubicado a dos cuadras al oriente, en desnivel de la plaza e iglesia Mayor, y llegó a la casa convertida en colegio a media cuadra de la esquina suroccidental de la plaza. El padre Lira depositó las reliquias en el convento de clarisas antes del alba del primer domingo de Cuaresma, «donde se aliñaron diez andas con muchas joyas de oro y esmeraldas para que en ellas colocasen y trajesen

66. *Idem*, p. 288.

67. Martínez, Abel & Otálora, Andrés: «Poco a poco: La iglesia de la Compañía de Jesús de Tunja 1611-1986», *IHS. Antiguos Jesuitas en Iberoamérica*, 10 (2022), pp. 4-5.

68. Del Rey, José & Alberto Gutiérrez (eds.): *op. cit.*, p. 325.

69. *Idem*, p. 326.

70. Mercado de, Pedro: *op. cit.*, p. 368

en procesión las reliquias de los santos al templo de Jesús, por quien dieron sus vidas con valor en sus martirios»⁷¹

El domingo de Cuaresma ya con las andas en Santa Clara, en la mañana, salió la procesión del convento de las clarisas de Tunja acompañada de los fieles, los clérigos regulares y de las órdenes religiosas de la ciudad «con muchas danzas de indios delante y buena música»⁷². La cruz alta iba encabezando la solemne procesión que, de acuerdo con Mercado, se debía a que «como los celebrados eran santos que con su martirio habían llevado la cruz era bien que esta los honrase yendo delante de todos»⁷³.

En las primeras andas se apreciaba una estatua de bulto, de medio cuerpo, que estaba dorada, con una reliquia en el pecho perteneciente a santa Civila, virgen mártir; en las segundas andas iba un brazo dorado con la reliquia de santa Quintilina, virgen mártir; en las andas terceras, iba un relicario de madera dorada de más de un metro de alto, con ángeles plateados: «un pedazo de casco [cráneo] de San Saturnino, otro de san Crescencio, otro de san Justo, otro de la de san Probo, otro del casco de san Floro, otro de san Segundino, tres huesos de san Vital, de san Liberato, una muela de santa Valeria, huesos de santa Adria, muelas, diente y huesos de 17 vírgenes mártires, hueso de san Liberato, de san Anatolio, hueso de los 40 mártires y de san Plácido, san Gaudioso, san Basilio y san Vicente, mártires»⁷⁴.

En las cuartas andas, iba otra estatua de medio cuerpo que llevaba una reliquia en el pecho de santa Beatriz mártir y virgen; las andas quintas contenían dos cálices dorados con unas costillas y un pedazo del cráneo de san Eugenio, un relicario dorado del beato jesuita Stanislao Kostka y una redoma, con la sangre y huesos de san Sabino; en las andas sextas, un relicario de más de un metro, con un pedazo del cráneo de san Constantino, una costilla de san Victorino, una costilla y otros huesos de san Valentín y un dedo de san Emerentino, mártires⁷⁵.

Iban en las cuartas andas también, parte de un vestido que usó el beato Ignacio, canilla de san Franósimo, encaje del maxilar inferior de san Eugenio, canillas de san León, san Feliciano, san Largo y san Sereno; huesos de santa Viviana, san Erasmo y san Casiano, mártires. Son las primeras andas que procesionan reliquias de los jesuitas, un vestido de Ignacio de Loyola⁷⁶, uniendo a los jesuitas del siglo XVI con los proto-mártires cristianos de Roma, además de relacionar la identificación del colegio de la Compañía de Tunja con la estructura de la orden Jesuita, a través de una reliquia de su fundador y otra del joven beato Estanislao Kostka.

En las séptimas, procesionaban tres cálices de plata, uno con una canilla de san Vicente, otra de san Máximo, una salvilla dorada con la cabeza de san Vital. Pendía, en las andas séptimas, un pomo de vidrio grande con polvos de santa Reparata, todos mártires. En las octavas andas, iba un brazo dorado con «una hermosa canilla de una de las Once mil vírgenes y a sus lados en dos cálices una costilla de san Anastasio y

71. *Ibidem*.

72. Del Rey, José & Alberto Gutiérrez (eds.): *op. cit.*, p. 326.

73. Mercado de, Pedro: *op. cit.*, p. 368.

74. Del Rey, José & Alberto Gutiérrez (eds.): *op. cit.*, p. 326.

75. *Ibidem*.

76. *Idem*, p. 327.

una canilla de san Florencio»⁷⁷; andas riquísimamente aderezadas por devotas de las Once mil vírgenes.

Sobre las vírgenes mártires, es importante precisar que desde la fundación de la ciudad de Tunja existió un número importante de imágenes que las representaban en retablos y capillas, dedicados a las primeras mártires del cristianismo⁷⁸, por lo que no es casualidad que en la iglesia de las clarisas se encontrara un bello bajorrelieve de origen sevillano datado a finales del siglo XVI, que se encuentra actualmente en el Museo Colonial de Bogotá⁷⁹ (Figura 4). Las once mil Vírgenes encabezas por Úrsula, volvían de Roma a Bretaña, cuando desembarcaron en Colonia, durante el asedio que realizaban a la ciudad los hunos. Martirizadas y muertas por los bárbaros, fueron enterradas en un lugar que desde el siglo XII se conoce como el 'Campo de Úrsula', un cementerio que se convirtió en la principal fuente de difusión del culto de santa Úrsula y las once mil Vírgenes en Europa, de donde fueron extraídas innumerables reliquias: «pues el elevado número de doncellas martirizadas hacia posible la distribución de miles de reliquias con que alimentar tanto la devoción popular como la erección de colegios, iglesias y capillas»⁸⁰.

Continúa el desfile procesional en las novenas andas, «iba en un cofrecito de terciopelo carmesí [...] el cuerpo de San Víctor, mártir, y encima de un cáliz y salvilla dorados con la cabeza del santo [...] sacados del cimiento de Prisala en la vía Salaria,» de Roma⁸¹.

Seguía en la procesión desfilando el alguacil mayor de Tunja llevando su estandarte, detrás iba el diácono, que llevaba como guion «la figura y sudario de Visanzón de Alemania», que lleva impreso «el rostro de Cristo Señor Nuestro después de muerto tocado a la Santa Sábana»⁸², seguían después, las décimas andas con el *Lignum Crucis*, «pieza mucho de estimar que envió a esta provincia el padre Jacobo Domenech, rector del Colegio Romano, que iba en un relicario de plata sobredorado con engastes de esmeraldas»⁸³, cuyo valor estima el cronista en más de doscientos pesos, que había sido donado por una devota⁸⁴.

El padre Lira calculaba en las *Cartas Anuas* que las andas valdrían 60 pesos en joyas y piezas de oro, que iban en hombros de sacerdotes y religiosos, debajo de palio que, llevaban los regidores y los miembros de la congregación del colegio⁸⁵. La iglesia de los jesuitas estaba adornada con sedas y cuadros y tenía expuesto el Santísimo Sacramento para recibir las reliquias, se hizo misa y sermón a propósito de la fiesta y se predicaron las cuarenta horas. En la tarde, se representó teatralmente un coloquio sobre el martirio por parte de los jesuitas, el lunes un sermón y coloquio sobre el Santísimo Sacramento y el martes, último día de la solemnidad, se realizó otra misa

77. *Ibidem*.

78. Sebastián, Santiago: *Álbum de Arte Colonial de Tunja*. Tunja, Imprenta Departamental, 1963, lam. XXXVII.

79. *Ibidem*.

80. Carmona Muela, Juan: *Iconografía de los santos*. Madrid, Akal, 2009, p. 451.

81. Del Rey, José & Alberto Gutiérrez (eds.): *op. cit.*, p. 327.

82. *Ibidem*.

83. Mercado de, Pedro: *op. cit.*, p. 370.

84. *Ibidem*.

85. Del Rey, José & Alberto Gutiérrez (eds.): *op. cit.*, p. 327.



FIGURA 4. BAJORRELIEVE DE LAS VÍRGENES MÁRTIRES, DE ESCUELA SEVILLANA REALIZADO A FINALES DEL SIGLO XVI, PERTENECIENTES AL REAL CONVENTO DE SANTA CLARA DE TUNJA, ACTUALMENTE EN EL MUSEO COLONIAL DE BOGOTÁ. Museo Colonial Bogotá⁸⁶

con un sermón «a propósito de la fiesta de carnestolendas mudados en espirituales y a la tarde fue el coloquio»⁸⁷.

Termina la relación de las *Cartas Anuas* consignando que en estos días hubo muchas confesiones y comuniones, además de mucha cera y mucha música y, de esta manera, comenzó en la ciudad de Tunja «una gran devoción a las santas reliquias que se continuó acudiendo a su invocación a sus necesidades ofreciendo cera que arde en

86. Museo de Arte Colonial: *Catálogo de escultura Museo Colonial*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2017, p. 47.

87. *Idem*, p. 328.

su presencia y asistiendo todo el día en oración delante de ellas»⁸⁸, que fueron solemnemente colocadas en un altar camarín dedicado a la Virgen de los Dolores⁸⁹.

Aunque a finales del barroco siglo XVII, los relicarios se convirtieron en objetos artísticos que por la riqueza de las comunidades religiosas y las ofrendas de los fieles no dejaron de aumentar, es bueno recordar, que también las mesas de los altares requerían para su consagración de las reliquias, dispuestas en cajas que son denominadas «aras»⁹⁰. Las reliquias y los relicarios que las contienen desempeñaron un importantísimo papel de cohesión social. Las reliquias de los santos, tesoro inestimable, se pasean solemnemente por la ciudad, para poner fin a la sequía o para hacer cesar la lluvia, para ahuyentar la guerra, la hambruna y las epidemias que la acompañan⁹¹.

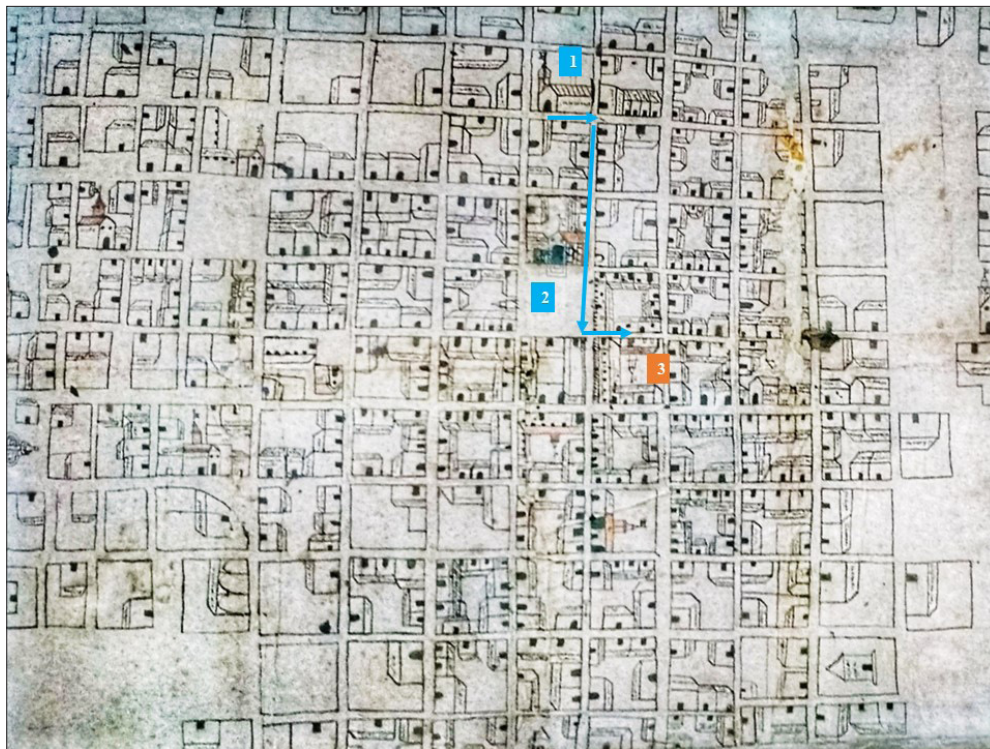


FIGURA 5. PLANO PARA LA DIVISIÓN DE PARROQUIAS DE TUNJA, 1623. Curia Arzobispal de Tunja⁹²

88. *Ibidem*.

89. Martínez, Abel & Otálora, Andrés: «El triunfo del nombre de Jesús. El desaparecido programa iconográfico de la iglesia de la Compañía de Tunja», *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 11 (2022), p. 46.

90. Sánchez Reyes, Gabriela: «Retablos relicario en Nueva España», en *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, arte, espacio y sociedad*, Sevilla, 2001, Moreno Mendoza, Arsenio (coord.) & Almansa Moreno, José Manuel (ed. lit.), 616-630, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, p. 618.

91. Gelis, Jacques: «Reliquias y cuerpos miraculados», en Alain Corbin, Alain, Courtine, Jean Jacques & Georges Vigarello (coords): *Historia del Cuerpo* Vol. I. 83-104. Madrid, Taurus, 2005, p. 95.

92. En el plano tunjano de 1623 se observa la iglesia del Real convento de Santa Clara al oriente (1) y el recorrido de la procesión de oriente a occidente por la calle de la Pineda y la plaza Mayor hasta la esquina en donde inicia la calle Real, la primera estación en la iglesia mayor de Santiago (2) y continúa el recorrido girando hacia el sur hasta la iglesia de la Compañía (3). Al alba del mismo día la procesión se había realizado en sentido contrario para depositar las reliquias en el templo de las clarisas.

CONCLUSIONES

La llegada de los jesuitas al Nuevo Reino de Granada está entrelazada con la mentalidad barroca, las procesiones, el teatro, la música, la danza, los ejercicios espirituales y la presencia de las reliquias de santos, vírgenes y mártires, que incluyen, en ambas ciudades neogranadinas, cuerpos enteros, cabezas, fragmentos óseos, falanges, rodillas, tibias, cráneos, dientes, sangre y pelos, además de vestidos e incluso fragmentos de la cruz, que pueden encontrarse en los barrocos relatos de los cronistas jesuitas; los altares se transformaron en verdaderos relicarios y los templos donde se ubicaron, las iglesias de los colegios jesuitas de Santafé y Tunja, se llenaron, testimonian las crónicas, de imágenes y pinturas, que reforzaron los poderes taumatúrgicos de las reliquias, al tiempo que garantizaron el prestigio de la fundación jesuita con la llegada de los huesos, que sostenían, provenían de las catacumbas romanas.

Las procesiones que se realizaron con motivo de la recepción de las reliquias de los santos mártires en las ciudades de Santafé y Tunja, en el Nuevo Reino, muestran la magnificencia de la piedad barroca puesta en escena por los jesuitas y la importancia que las ciudades de la monarquía católica concedían a esta espectacularidad tridentina, que fue impulsada por la Compañía de Jesús. De la ciudad de México a Chuquisaca, pasando por Panamá, Cartagena de Indias, Santafé y Tunja, las ciudades de la monarquía se consagraron gracias a las reliquias, que las ligaban con el antiguo cristianismo romano y la contrarreforma dirigida por los jesuitas en Trento.

Aunque son más del doble las andas y las reliquias que procesionan en Santafé respecto a las que lo hacen en Tunja, no se encuentran diferencias en su uso simbólico, ni en la teatralidad festiva y barroca que se despliega, en la cohesión del altar, el trono, de la república de españoles y de la república de indios participantes. Tampoco hay diferencias en cuanto al prestigio que conceden a los colegios jesuitas y a las dos ciudades neogranadinas que se enorgullecen de poseerlas, como tampoco se diferencian Tunja y Santafé en el uso taumatúrgico de las reliquias que protegen contra guerras, epidemias, hambrunas o sequías, que ambas padecieron.

Los relicarios, llenos de oro, plata y piedras preciosas, se convirtieron en verdaderos objetos de arte. Se identificaron dos tipos de relicarios elaborados para guardar y exhibir las reliquias en las ciudades neogranadinas. En Santafé se hizo un altar relicario donde se guardaron las reliquias, que aún existe. En Tunja, estuvieron exhibidas en un altar relicario dedicado a la Virgen de los Dolores, que era usado en las solemnidades por la pasión de Cristo, que hoy se encuentra desaparecido. Con motivo de las procesiones, los vecinos de Tunja y Santafé, las órdenes religiosas masculinas y femeninas, las autoridades reales y el cabildo eclesiástico, participaron con devoción en este acontecimiento urbano que sacralizó las dos ciudades en el espíritu tridentino.

En parte, esta riqueza y esplendor, en tiempos de las penurias económicas causadas por las guerras de Independencia ya en el siglo XIX, contribuyeron a su desaparición, en especial en Tunja, ciudad que fue ocupada por el ejército Expedicionario de Costa Firme.

Las procesiones incluyeron tanto a la república de indios como a la de españoles, con un amplio despliegue de música y danza, acompañado de todas las artes y, con presencia de comparsas festivas, que organizaron las comunidades indígenas locales.

En la capital, Santafé, desfilaron en total veintiún andas en que procesionaron 139 reliquias catacumbales y jesuitas. En la vecina Tunja procesionaron por la ciudad encomendera, menos de la mitad, diez andas con un total de 79 reliquias. A manera de comparación, en Cartagena de Indias desfilaron ocho andas en 1618; en la ciudad de Panamá, se realizó una procesión marinera en el océano Pacífico, con una sola anda que llevaba una sola reliquia en 1612. Mientras tanto, en 1578, desfilaron en la ciudad de México 200 andas con reliquias. El número de las andas que procesionan refleja la importancia de las ciudades americanas, de sus cofradías y de sus colegios jesuitas.

En las dos recepciones neogranadinas, 17 santos mártires procesionaron en Santafé y, menos de un año después, se repiten sus reliquias en Tunja. No necesariamente se pierden para la capital las reliquias al enviarlas al colegio de Tunja, porque hay que recordar, que al ser las reliquias fragmentos óseos, dentales o de telas, estos pueden subdividirse muchas veces, multiplicando el número de reliquias y extendiéndose por lo ancho y largo del territorio neogranadino, aumentando la presencia de las reliquias en los colegios jesuitas de la provincia, sin que la disminución en su materialidad signifique la disminución de su sacralidad.

En estos festejos religiosos, la Compañía de Jesús realizó además de las misas, las procesiones, los sermones, las confesiones, las comuniones, las salvas de arcabuces, la iluminación general de altares y calles y la participación de las cofradías de indios y de españoles, con la presencia de todas las autoridades arzobispaes y de la Corona, con la asistencia de mucha gente y de todas las órdenes religiosas, coloquios literarios, eventos de poesía, certámenes, desfiles festivos, vísperas, flores, disfraces, chirimías, repiques de campanas, obras de teatro, danzas y cantos en homenaje a los santos mártires cristianos que llegaron, de mano de los jesuitas, desde Roma a las dos ciudades andinas del Nuevo Reino de Granada, que se enorgullecieron por sus sagradas y taumatúrgicas reliquias y cuya barroca riqueza artística puede encontrarse en las crónicas de la Compañía.

Reliquias y relicarios desempeñaron un importante papel de cohesión social en las principales ciudades de este mundo Andino. Impulsadas por la Compañía, las reliquias de los mártires se pasaron solemnemente por las ciudades de Tunja y Santafé, en el Nuevo Reino de Granada, para ponerle fin a la sequía, para hacer cesar las lluvias y para contener las frecuentes y mortales epidemias. Las dos poblaciones cercanas e interrelacionadas, sufrieron simultáneamente las sequías, hambrunas y las mortales epidemias coloniales.

REFERENCIAS

- Borja, Jaime: «Las reliquias, la ciudad y el cuerpo social. Una sacralización de Santa Fe de Bogotá en el siglo XVII», en Vasco, Bernardo & López, Fabio (eds.): *Memorias de Ciudad. Urbanismo y Vida Urbana en Iberoamérica Colonial*. Bogotá, Alcaldía Mayor, 2008, pp. 227-257.
- Bouza, José Luis: *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- Carmona Muela, Juan. *Iconografía de los santos*. Madrid, Akal, 2009.
- Chinchilla, Perla & Romano, Antonella (coord.): *Escrituras de la modernidad: los jesuitas entre cultura retórica y cultura científica*. México, Universidad Iberoamericana, 2008.
- Cuesta Hernández, Luis Javier: «Reliquias para la compañía. Devoción, legitimación y patrocinio artístico en el culto a las reliquias de Santos Mártires en la casa profesa de la ciudad de México en el siglo XVII», en Quiles, Fernando & García Bernal, José Jaime (eds.): *Nuevas letras con antigua caligrafía. Mártires romanos en altares barrocos*. Universo Barroco Iberoamericano Vol. n° XXX. Sevilla, Roma TrE-Press, EnredARS y Universidad Pablo de Olavide, 2023, pp. 277-291.
- Del Rey, José & Alberto Gutiérrez (eds.): *Cartas Anuas de la provincia del Nuevo Reino de Granada. Años 1604 a 1621*. Bogotá, editorial Pontificia Universidad Javeriana, Archivo Histórico Javeriano Juan Manuel Pacheco, 2015.
- Gelis, Jacques: «Reliquias y cuerpos miraculados», en Alain Corbin, Alain, Courtine, Jean Jacques & Georges Vigarello (coords): *Historia del Cuerpo* Vol. I. Madrid, Taurus, 2005, pp. 83-104.
- Mandrou, Robert: «De los innovadores a los fanáticos: rostros del siglo XVI», en: Duby, Georges & Mandrou, Robert: *Historia de la civilización francesa*. México, Fondo de Cultura Económica, 2018, pp. 246-275.
- Martínez, Abel & Otálora, Andrés: «'Los huesos sagrados ya son venerados'. Las reliquias en la iglesia de la Compañía de Jesús de Tunja (1613-1820)», *Montalbán*, 60 (2022), pp. 478-534.
- Martínez, Abel & Otálora, Andrés: «El triunfo del nombre de Jesús. El desaparecido programa iconográfico de la iglesia de la Compañía de Tunja», *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 11 (2022), pp. 43-66.
- Martínez, Abel & Otálora, Andrés: «Poco a poco: La iglesia de la Compañía de Jesús de Tunja 1611-1986», *IHS. Antiguos Jesuitas en Iberoamérica*, 10 (2022), pp. 1-20.
- Mateo, María Amparo: «El martirio en época romana: características, fuentes y transmisión», en Quiles, Fernando & García Bernal, José Jaime (eds.): *Nuevas letras con antigua caligrafía. Mártires romanos en altares barrocos*. Universo Barroco Iberoamericano Vol. n° XXX. Sevilla, Roma TrE-Press, EnredARS y Universidad Pablo de Olavide, 2023, pp. 11-32.
- Mediavilla, Benito & Rodríguez, José: *Las reliquias del Real Monasterio del Escorial. Documentación hagiográfica*. Real Monasterio del Escorial: ediciones Escorialenses, 2004.
- Mercado de, Pedro: *Historia de la Provincia del Nuevo Reino y Quito de la Compañía de Jesús Vol. I*. Bogotá, Biblioteca de la Presidencia de la República de Colombia, 1957.
- Museo Colonial: *Catálogo de escultura Museo Colonial*. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2017.
- Navarro Espinach, Germán: «Las cofradías de la Vera Cruz y de la Sangre de Cristo en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI)», *Anuario de Estudios Medievales*, 36 (2006), pp. 583-611.
- Pérez, María Cristina: *Circulación y apropiación de imágenes religiosas en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVI-XVIII*. Bogotá, ediciones Uniandes, 2016.

- Quiles, Fernando: «Mártires en el crisol sevillano», en Quiles, Fernando & García Bernal, José Jaime (eds.): *Nuevas letras con antigua caligrafía. Mártires romanos en altares barrocos*. Universo Barroco Iberoamericano Vol. n.º XXX. 433-447. Sevilla, Roma TrE-Press, EnredARS y Universidad Pablo de Olavide, 2023.
- Restrepo Posada, José: *Arquidiócesis de Bogotá. Datos biográficos de sus prelados Tomo I 1564-1819*. Bogotá, Academia Colombiana de Historia, Lumen Christi, 1961.
- Salcedo, Jaime: *Urbanismo Hispano-americano siglos XVI, XVII y XVIII*. Bogotá, Centro Editorial Javeriano, 1994.
- Sánchez Reyes, Gabriela: «Retablos relicario en Nueva España», en *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, arte, espacio y sociedad, Sevilla, 2001*, Moreno Mendoza, Arsenio (coord.) & Almansa Moreno, José Manuel (ed. lit.). Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 616-630.
- Sebastián, Santiago: *Álbum de Arte Colonial de Tunja*. Tunja, Imprenta Departamental, 1963.
- Trens, Manuel: *María, Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, Plus Ultra, 1946.
- Vargas Lesmes, Julián: *La sociedad de Santa Fe colonial*. Bogotá, CINEP, 1990.
- Villalobos, Constanza: *Iglesia de San Ignacio Bogotá III. Pintura Colonial*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Villegas Editores, 2021.
- Villalobos, Constanza: *Artificios en un palacio celestial. Retablos y cuerpos sociales en la iglesia de San Ignacio, Santafé de Bogotá, siglos XVII y XVIII*. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH, 2012.

LOS MÁRTIRES DE TEPEHUANES DE LA NUEVA ESPAÑA. CIRCULACIÓN DE RELIQUIAS E IMÁGENES EN LA CONSTRUCCIÓN DE UNA SANTIDAD FRACASADA, 1616-1668

THE TEPEHUAN MARTYRS OF NEW SPAIN. CIRCULATION OF RELICS AND IMAGES IN THE CONSTRUCTION OF A FAILED SANCTITY, 1616-1668

Julián Alonso Briones Posada¹

Recibido: 19/01/2024 · Aceptado: 02/07/2024

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.12.2024.39611>

Resumen

El objetivo de esta investigación es presentar y reconstruir la devoción y promoción a la santidad que tuvieron los mártires jesuitas de las misiones de Tepehuanes en los albores del siglo XVII en la Nueva España, desde la redacción de informaciones, la creación de dibujos y pinturas, y especialmente por la veneración de sus reliquias y los milagros alcanzados por quienes las poseían. A través del análisis de testimonios e imágenes se demuestra su invención y devoción no solo como ejemplos del triunfo de las acciones misioneras en el Nuevo Mundo, sino también como la posibilidad de ser declarados mártires, prueba patente de la madurez espiritual de las tierras conquistadas a partir de un nuevo arquetipo martirial. El entorno marginal de la Nueva España —las inestables fronteras de misión y avance— fue de gran importancia en la dinámica espiritual de su tiempo, por el afán de sus habitantes cristianos para participar en la creación de nuevas devociones y objetos de culto que replicaran la experiencia europea a través de las reliquias.

Palabras clave

Nueva España; Compañía de Jesús; martirio; arte virreinal; misiones

Abstract

The objective of this research is to present and reconstruct the devotion and promotion of holiness that the Jesuit martyrs of the Tepehuanes missions had at the dawn of the 17th century in New Spain, from the writing of information, the creation of drawings and paintings, and especially for the veneration of their relics

1. Universidad de Valencia, C. e.: julianposadago@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-0548-2403>

and the miracles achieved by those who possessed them. Through the analysis of testimonies and images, their invention and devotion are demonstrated not only as examples of the triumph of missionary actions in the New World, but also as the possibility of being declared martyrs, clear proof of the spiritual maturity of the lands conquered. starting from a new martyrdom archetype. The marginal environment of New Spain – the unstable frontiers of mission and advancement – enjoyed great importance in the spiritual dynamics of its time, due to the eagerness of its Christian inhabitants to participate in the creation of new devotions and objects of worship that replicated the European experience through relics.

Keywords

New Spain; Society of Jesus; Martyrdom; Viceregal Art; Missions

.....

INTRODUCCIÓN

El alzamiento de las naciones indígenas en la Nueva Vizcaya y la muerte de ocho misioneros jesuitas en 1616, es un tema que ha despertado el interés de numerosos académicos e investigadores desde principios del siglo XX, comenzando por los trabajos de los historiadores jesuitas Gerard Decorme,² Mariano Cuevas³ y Francisco Zambrano,⁴ contribuyendo a la construcción de la memoria institucional a través de sendas obras, algunas de ellas incluyendo material gráfico reunido, como las pinturas y dibujos producidos en el siglo XVII que representan los martirios, o fotografías de las reliquias conservadas. Ellos fueron pioneros en varios aspectos: divulgar los documentos históricos, publicar sus obras y despertar el interés de otros investigadores en el mismo tema.

En época reciente, varios estudios han abordado los documentos y la producción plástica contemporánea a los hechos;⁵ sin embargo, a la fecha no se ha establecido una relación entre el culto a las reliquias y el manejo de los cuerpos catacumbales en Europa, con los acontecimientos del alzamiento de 1616 y el tratamiento que recibieron los restos mortales de los religiosos, a pesar de que en los testimonios de época se brindan numerosas noticias sobre ellos. El presente texto es una propuesta que complementa las publicaciones anteriores, pues pone en la mesa una nueva forma de entender el culto que tuvieron los mártires de Tepehuanes con relación a sus restos y especialmente el traslado de reliquias americanas a los centros europeos, en una suerte de *tornaviaje* en el que se buscaba satisfacer el deseo de las comunidades españolas por investir a sus espacios de la sacralidad ganada por aquellos que murieron martirizados defendiendo su fe en los confines de la cristiandad.

EL ARQUETIPO MARTIRIAL DE SANTIDAD EN LA EDAD MODERNA

El fenómeno del martirio en el cristianismo se origina y ordena alrededor de la vida y muerte de Cristo, que imitan sus seguidores, sobre todo los sacerdotes, consagrados como continuadores de su misión. Al ser los sucesores directos de la obra apostólica, debían predicar la fe y la conversión. Por lo tanto, al convertirse

2. Decorme Gerard: *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial, 1572-1767*, III tomos. México, Antigua librería Robredo de J. Porrúa e hijos, 1941.

3. Cuevas, Mariano: *Historia de la Iglesia en México*, III tomos. México, Impresora del asilo Patricio Sanz, 1921.

4. Zambrano, Francisco: *Diccionario Biobibliográfico de la Compañía de Jesús en México*, tomos I-XI. México, JUS, 1961. A su muerte, el proyecto fue continuado por el ignaciano José Gutiérrez Casillas (*Diccionario Biobibliográfico de la Compañía de Jesús en México*, tomos XII-XVI. México, JUS, 1973).

5. Los trabajos más importantes han sido hechos por: Clara Bargellini, en una exposición llamada «Cicatrices de la fe» (2010) que rescató la producción artística de las misiones del norte novohispano y renovó el interés por el estudio de la historia de la evangelización; Río Delmotte, Isabel Cristina del: *Mártires jesuitas de la rebelión tepehuana: análisis de obras realizadas para su conmemoración. Siglos XVII y XVIII*, (Tesis de maestría en historia del arte), Universidad Nacional Autónoma de México, 2009; McAllen, Katherine: «Jesuit Martyrdom Imagery Between Mexico and Rome», en *The New World in Early Modern Italy, 1492-1750*. Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 143-166; Cañeque, Alejandro: *Un Imperio de mártires, religión y poder en las fronteras de la Monarquía Hispánica*. Madrid, Marcial Pons, 2020.

en espejos de Cristo o *Imitatio Christi*, su vida podía definirse como de sacrificio máximo, traducido en sufrimiento e incluso en la pérdida de la vida terrenal en defensa de la fe.

El mártir en misión fungía como portador de un orden superior y divino, que debía imponerse en el orbe pagano. Aunque el cristianismo medieval no fue prolífico en crear mártires, estos permanecieron con una fuerte presencia en el imaginario religioso. Basílicas y catedrales bajomedievales fueron dedicadas a santos mártires y fueron construidas en los sitios donde la tradición indicaba que habían sido ajusticiados o donde estaban atesoradas sus reliquias, como San Marcelo en León o Santa Eulalia de Mérida.

En la Europa renacentista, no había posibilidad para nuevos mártires, pues el territorio se encontraba totalmente cristianizado, pero en el siglo XVI surgirán dos escenarios que detonarán una vigorosa renovación de la cultura martirial: las escisiones religiosas desprendidas del cisma luterano a partir de 1517, el dominio ibérico en América y la exploración del Oriente asiático. Estas nuevas fronteras, pobladas de civilizaciones paganas, eran el escenario perfecto para que las órdenes religiosas demostraran su fervor religioso, síntoma de una iglesia que «transitaba del estado paciente al militante»⁶. Así, la entrega individual y la renuncia a la vida confirmaba la providencia y el proyecto de evangelización universal ante los enemigos de la fe: judíos y moros herejes, los indios americanos y asiáticos gentiles y los monarcas leviatánicos que proscibían el cristianismo.

NUEVAS RELIQUIAS PARA UNA NUEVA CRISTIANDAD

En la misma época, con el influjo del mismo espíritu de renovación piadosa, hubo un gran auge por la veneración de los santos y sus reliquias, consecuencia del *revival* paleocristiano, originado con el descubrimiento de las catacumbas romanas en mayo de 1578, creyéndose que las osamentas encontradas pertenecían a los primeros santos, víctimas de la persecución imperial.⁷ Las reliquias eran vestigios que se consideraban la prolongación tangible de la presencia de los mártires en su existencia terrenal; no solo los restos corporales, sino también la vestimenta u objetos que estuvieron en contacto con los santos en vida y que preservaban cualidades sagradas y taumatúrgicas.

En 1563, durante la última sesión del concilio tridentino, se determinó que «se debe hacer honor de las reliquias» y «venerar los santos cuerpos de los santos mártires», y fueron condenados «los que afirman que no se deben honrar ni venerar las reliquias de los santos, o que es en vano la adoración de estas»⁸. En la misma

6. Cuadriello, Jaime; Arroyo, Elsa; Zetina, Sandra; Hernández, Eumelia: *Ojos, alas y patas de la mosca. Visualidad, técnica y materialidad en El Martirio de San Ponciano de Baltasar de Echave Orio*. México, UNAM-IIE, 2018, p. 54.

7. Bouza Álvarez, José Luis: *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, pp. 47-51.

8. *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, edición de Ignacio López de Ayala. Barcelona, Imprenta de Don Ramón Martín Indár, 1847.

sesión del concilio se prescribió que no se reconocieran ni aprobaran nuevas reliquias, a menos que contaran con la anuencia episcopal certificada por escrito⁹. De esta forma se inició entre los reyes un afán coleccionista que pronto se extendió a otros estamentos sociales y a las comunidades más distantes, ávidas de recibir los beneficios milagrosos y salutíferos de los restos de aquellos que habían muerto en virtud. Por otro lado, al tráfico de reliquias certificadas —ahora a escala mundial— se sumará la promoción y traslado de los restos de nuevos y potenciales candidatos a la santidad (muchos de ellos martirizados en los confines de la cristiandad, como el entorno misionero de la Nueva España).

Uno de los acontecimientos de gran trascendencia para la aplicación de los preceptos postridentinos fue la aprobación de la Compañía de Jesús en 1540. Esta institución, de vocación educativa, desde sus primeras décadas se adhirió a la promoción de la cultura martirial a través de la redacción de martirologios, la creación de imágenes y la veneración y rescate de reliquias —el general de la orden fue uno de los primeros comisionados por el papa para explorar y reconocer las catacumbas romanas y muchos miembros fungieron como agentes diplomáticos para negociar la cesión y traslado de fragmentos e incluso cuerpos completos entre reinos—¹⁰. Los jesuitas desde muy temprano también participaron con gran ímpetu del espíritu misionero y las posibilidades del martirio, convirtiéndose en los aliados más importantes de la iglesia en Roma, la corona española y los ideales de la Contrarreforma, que luego ejercieron en territorio americano.

La provincia jesuita de la Nueva España quedó integrada por misioneros venidos de Florida y Cuba, y otro grupo de novicios y sacerdotes de colegios de Castilla y Aragón; todos se acercaron en la Ciudad de México en septiembre de 1572. Los miembros de la provincia novohispana de la Compañía de Jesús estuvieron influenciados de la cultura martirial que estaba en desarrollo en Europa —e inculcada en las casas donde se educaron—, como es palpable en el recibimiento de una remesa de reliquias de mártires y santos enviada por el papa Gregorio XIII a la Ciudad de México en 1578, y que fueron depositadas en el Colegio de san Pedro y san Pablo después de su traslado en una procesión de carácter triunfal al modo de una *adventus*, todo acorde con el proselitismo contrarreformista promovido por los ñinguistas¹¹. La intención de la provincia fue extender los beneficios y el prestigio de estas reliquias al resto de sus fundaciones en el virreinato: la *Carta Anua* de 1579 reporta que fueron enviados algunos relicarios a las fundaciones de Pátzcuaro, Puebla y

9. Cañeque, Alejandro: *op. cit.*, pp. 56-61

10. Bouza Álvarez, José Luis: *op. cit.*, p. 48.

11. La remesa de reliquias estaba compuesta por numerosas reliquias de los apóstoles, y otras figuras neotestamentarias (como santa Ana, san Pedro), y casi una centena de restos de mártires paleocristianos. Se conserva la descripción de las mismas, así como la procesión que fue hecha para su recibimiento en la Ciudad de México por el jesuita Morales, Pedro de: *Carta del padre Pedro de Morales de la Compañía de Jesús. Para el muy reverendo Padre Everardo Mercuriano, general de la misma Compañía. En que se da relación de la festividad que en esta insigne Ciudad de México se hizo este año de setenta y ocho, en la colocación de las santas reliquias que nuestro muy Santo Padre Gregorio XIII les envió*, (México, Antonio Ricardo, 1579). Sobre el estudio de las arquitecturas efímeras, relicarios y composiciones alegóricas: Hernández Telles, Griscelda: *La festividad y recepción de reliquias en la Ciudad de México de 1578, según la carta del padre Pedro de Morales*, (Tesis de maestría en historia del arte), Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.

Oaxaca (con sendas procesiones de recibimiento)¹². La traslación de reliquias para consagrar el espacio y sus respectivas procesiones a modo de «entrada regia», son manifestaciones teatrales y participativas de la sensibilidad religiosa alrededor de los mártires y la veneración de sus restos, promovidas especialmente por los jesuitas en los territorios incorporados a la monarquía.

Por citar un ejemplo de ultramar, en abril de 1587 el jesuita Miguel Hernández dirigió el traslado de santa Leocadia desde Flandes hasta Toledo, acto celebrado con una procesión triunfal en su entrada a la ciudad castellana, donde originalmente había sido martirizada según la hagiografía medieval. Esta «recuperación» de reliquias vinculadas a la identidad toledana es prueba de la tradición del martirio y su antigüedad en la región, una promoción propia de la espiritualidad posttridentina¹³. Como veremos más adelante, estas prácticas fueron luego replicadas en suelo novohispano, pero ahora rebuscando entre sus propios mártires —y sus reliquias— como elementos de adhesión o identidad y timbres de orgullo local.

En los años postreros, los jesuitas novohispanos configuraron su influencia misionera en el septentrión del virreinato, en las zonas que apenas estaban siendo colonizadas y que estaban desatendidas por las otras órdenes evangelizadoras — franciscanos, dominicos y agustinos—. En dichas misiones, los jesuitas enfrentaron la oposición de los grupos nativos para aceptar la imposición de un nuevo régimen político, económico y espiritual dirigido por los ignacianos; la manifestación más extrema de esta resistencia era el estallido de alzamientos determinados a eliminar a los colonos —y por ende, a los misioneros—. De acuerdo con los testimonios en las crónicas e informaciones de la orden, y en sintonía con la narrativa martirial, las muertes de los misioneros a manos de los indígenas eran un síntoma palpable de la resistencia demoniaca a la obra evangelizadora y los prevaricadores que ejecutaban el martirio vivían engañados por artificio del diablo. En clave hortícola, la sangre de los mártires, derramada en el infértil territorio de misión, garantizaba nuevas conversiones, las primeras logradas en los contritos sayones condenados a muerte, que pedían el bautismo luego de ser capturados y así poder morir en gracia.

A lo largo del siglo XVII fueron escritas varias obras sobre los numerosos levantamientos indígenas que produjeron «verdaderos» mártires. En estos relatos, se consolidó el modelo martirial novohispano, sin abandonar el arquetipo paleocristiano y nutrido por la experiencia misionera en Inglaterra y Japón. Primero es descrita la vida y vocación del misionero habitualmente de origen noble —sobre todo si es europeo—, que renuncia a los privilegios de su linaje y externa su deseo de pasar a las Indias, explícitamente para misionar entre los gentiles; una vez instalado en territorio fronterizo, padece las penas del entorno y la rudeza de su gente, luego es traicionado por sus propios catecúmenos instigados por un hechicero (así mencionado despectivamente y que era comparado con un tirano) que ordena la muerte ejecutada por sus acólitos abusando de la confianza y resignación del propio mártir,

12. *Carta Anua de 1679*. Zambrano, Francisco: *Diccionario Bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*, tomo II. México, JUS, 1961, pp. 551-564.

13. Bouza Álvarez, José Luis: *op. cit.*, p. 38.

que antes ya había profetizado su muerte a sus compañeros; posteriormente, el cuerpo suele ser mutilado y los paramentos sacerdotales son robados para realizar rituales paródicos de la liturgia cristiana. Como sello de autorización divina —y por influencia del culto catacumbal—, el cadáver es conservado preternaturalmente (la dote de impasibilidad o incorruptibilidad es la primera recompensa mostrando la lozanía de la vitalidad) o el martirio desata milagros en la comunidad a través de su intercesión o el contacto con sus reliquias¹⁴.

En este nuevo modelo martirial existía la posibilidad de que sus muertes no fueran interpretadas como verdaderos martirios, pues no existía la figura del tirano que ordena la ejecución como en el modelo paleocristiano¹⁵ y, por lo tanto, los misioneros eran sorprendidos por el impulso destructor de los bárbaros, sin tiempo de reafirmar su fe o pronunciar su *adlocutio* aceptando el tormento —y su destino— por no renegar su fe. En respuesta, los cronistas americanos reiteraron sus argumentos para defender su validez, haciendo uso de la exegética bíblica, metáforas y comparaciones con otros santos mártires.

En 1597, el franciscano Jerónimo de Mendieta (1525-1604), al hablar del martirio de fray Juan Calero en la Nueva Galicia, escribe que los sayones indígenas fueron instigados por una india «como Herodías al rey Herodes contra san Juan Bautista» y su muerte es parangonada con «los tormentos de los gloriosos mártires san Esteban, san Sebastián, santa Apolonia»¹⁶. Décadas después, Andrés Pérez de Ribas, cronista jesuita, defendía la categoría de mártires para los misioneros asesinados, pues, aunque «estas naciones no han guardado el estilo de los tiranos antiguos, que traía a sus tribunales al mártir... ni usaron este género de judicaturas», sí realizaban juntas de «hechiceros y otros de depravadas costumbres y tal vez apóstatas de la fe» para orquestar el martirio, por lo que existía la premeditación¹⁷.

De esta forma, los cronistas encastraban a los mártires americanos en el proyecto providencialista de ámbito planetario, un escenario más de avance sumado a otros frentes que estaban siendo consolidados. Estas muertes detonaron el empeño de los jesuitas y otras órdenes para venerar sus restos y llevar a los altares a sus más notables miembros, especialmente las custodias y provincias religiosas americanas,

14. Las cuatro dotes de los cuerpos gloriosos son: impasibilidad, claridad, agilidad y sutilidad. La más citada en las crónicas novohispanas es la impasibilidad, acompañada de agradables y suaves fragancias que emanan de los cuerpos martirizados, otra manifestación de la incorruptibilidad y seña de un hecho milagroso. Bouza Álvarez, José Luis: *op. cit.*, p. 79.

15. El arquetipo paleocristiano consistía, primero, en la predicación del creyente —aun cuando se conoce el peligro o la prohibición oficial—, luego ocurría el arresto, en la defensa pronunciaba el *adlocutio* para confirmar su fe ante el emperador o magistrado en el ritual judicial; luego, este apostado en el *suggestus* ordena la punición ejecutada por los sayones, a lo que sigue la muerte con manifestaciones miríficas como sello de intervención numinosa que, aunque terminaba con la evangelización, paradójicamente era interpretada como un triunfo para la fe, pues abría la puerta a futuras conversiones y brindaba al mártir su propia salvación.

16. Mendieta, Jerónimo de: *Historia eclesiástica indiana*. México, Antigua Librería, 1870, pp. 735-739.

17. Pérez de Ribas, Andrés: *Historia de los triunfos de Nuestra Santa Fe entre gentes las más bárbaras y fieras del nuevo Orbe*, edición facsimilar de la publicación original de 1645. México, Siglo XXI/Universidad Autónoma de Sinaloa/Universidad Iberoamericana, 2017, p. 416b. Existe una obra señera, pionera en el estudio de la discusión novohispana sobre el martirio americano: Rubial, Antonio: *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados en la Nueva España*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 140-160. Recientemente se ha publicado el libro de Alejandro Cañeque sobre los martirios americanos y su interpretación en otras latitudes de América, específicamente el capítulo V. Cañeque, Alejandro: *op. cit.*, pp. 273-351.

interesadas en quedar en pie de igualdad frente a Europa como república cristiana; si no en términos de la cristiandad fundacional, sí en condición de una dislocada maduración espiritual. En imitación de la cultura martirial europea, eran rescatados los cuerpos befados y mutilados de los misioneros caídos en estos alzamientos al considerar que poseían la inmanencia sagrada del mártir y que a través de dichos restos podía alcanzarse la intercesión o el favor divino, máxime que los grupos locales —jesuitas y familias criollas— interpretaron en estas muertes la incorporación del territorio americano al proyecto evangelizador de dimensión planetaria y la posibilidad real de contar con santos locales, como en el caso de los misioneros de Tepehuanes, quizás la causa más promovida y publicitada por la Compañía de Jesús en América en la época virreinal.

LOS MÁRTIRES DE TEPEHUANES EN LA NUEVA VIZCAYA

En noviembre de 1616 se inició un alzamiento general en las misiones jesuitas de Nueva Vizcaya —fundadas apenas veinte años antes— entre las comunidades de tepehuanes, acaxeos y xiximes, alentados por un líder religioso llamado Francisco Gogoxito quien, en clave profética, afirmaba que el mismísimo Cristo había bajado del cielo para hablarle y ordenar que exterminaran a todos los religiosos, soldados y colonos, porque Dios señalaba que su patria era España y que habían pasado sin su licencia a América, apoderándose de las tierras indias y predicando el Evangelio; prometiendo a sus seguidores que «aunque murieren en la demanda, resucitarán dentro de siete días después de alcanzada la victoria»¹⁸.

Luego de la explosión del alzamiento, en los enfrentamientos y ataques a las misiones fueron asesinados ocho jesuitas, un franciscano y un dominico —además de familias españolas, soldados y esclavos africanos— en las fundaciones de Santiago Papasquiari y El Zape, antes de que los indios fueran contraatacados por la milicia española y finalmente derrotados a principios de 1618. Ante la conmoción de los hechos y la interpretación de sus muertes como martirios, el primer proceso canónico informativo sobre las vidas y virtudes de los misioneros fue iniciado en enero de 1617, incluso antes de la entrada militar para rescatar los cadáveres. Los restos de cuatro jesuitas fueron aniquilados (Hernando de Santarén, Hernando de Tovar, Diego de Orozco y Bernardo Cisneros), y los cuerpos de los otros cuatro (Juan del Valle, Juan Fonte, Jerónimo de Moranta y Luis de Alavés) solo pudieron ser recuperados casi tres meses después, momento en el que se manifestó la primera prueba de su santidad cuando el capitán Alonso de Quesada declaró en las primeras averiguaciones que «cuando los hallaron muertos, estaban con muy hermosos colores en el rostro al cabo de dos meses y sin mal olor de corruptibilidad; y esto vio

18. *Carta Anua de 1616*. Zambrano, Francisco: *op. cit.*, p. 627. Sobre la figura histórica de Gogoxito y el sincretismo religioso de su discurso (una combinación del cristianismo con las prácticas de los pueblos tepehuanes y xiximes): Pacheco Rojas, José de la Cruz: *Milenarismo tepehuán. Mesianismo y resistencia indígena en el norte novohispano*, México: Siglo XXI / Universidad Juárez del Estado d Durango, 2008.

este testigo con otros muchos que iban con él»¹⁹. Así como ocurría con los cuerpos de los mártires paleocristianos que, al ser exhumados, se mantenían lozanos y sin señales de descomposición,²⁰ los cuerpos de los misioneros gozaban de las mismas cualidades como signo divino de su martirio.

Ante este prodigio, ocurrió un primer desmembramiento de los cuerpos: el gobernador de Nueva Vizcaya, Gaspar Alvear comentó en las averiguaciones de 1622 que «les quitaron de sus miembros y cuerpos, pedazos enteros para tenerlos de reliquias. Y este testigo mandó guardasen los dichos cuerpos... y sin embargo, por la fe tan grande que con ellos tenían y las muertes que habían padecido, algunos vecinos les quitaron dedos y cabellos, *tomándolos por reliquias*»²¹. Los cuerpos fueron llevados a la villa para ser enterrados, pero con un tratamiento particular, pues como demuestra la creencia popular de los lugareños de estar tratando con verdaderos mártires, lo preciso era trasladar y recibir sus restos al modo de las reliquias y cuerpos santos en Europa.

El superior del colegio de Durango, Luis de Bonifaz, escribió un minucioso relato del aparato procesional y las exequias hechos en la ciudad el 6 de marzo a los cuerpos de los cuatro misioneros, en una comitiva fúnebre acompañada de 300 indios conchos y laguneros, 150 soldados arcabuceros y 18 niños con guirnaldas y candelas, todos dirigidos por un vicario con capa blanca y cruz alta. La procesión se detuvo para depositar los cuerpos de los jesuitas durante una noche en el convento franciscano, y al día siguiente la comitiva se reanudó para finalizar en la casa jesuita donde serían sepultados:

los cuerpos se pusieron en un túmulo que se hizo, de tres cuerpos, que, por ser cada uno de mediana altura, vino a ser todo él no muy alto. Estaba cubierto, en lo bajo, de alfombras, y en el medio y alto, de sobrecamas bordadas; ardía gran cantidad de cera, en especial de cuatro candeleros, hechos de tal traza que ardían 52 candelas, puestas en figura de pirámide. Sobre los cuerpos se puso una casulla rica, con su cáliz y patena, y un bonete; no faltaron sus tarjas, con algunas, aunque pocas, composiciones; pusiéronse tres en el testero, muy grandes y muy bien pintadas²².

El levantamiento de un túmulo para honrar con solemnidad a los misioneros, es, sin duda, un claro signo de la importancia que se atribuía a su muerte, interpretada como heroica y ejemplar entre la feligresía y los jesuitas en Durango, máxime que la dedicación de túmulos estaba reservada para las figuras reales, arzobispos, obispos y personajes de la aristocracia. La práctica de acompañar a los cadáveres con los instrumentos de su oficio proviene de la cultura catacumbal, pues en las excavaciones hechas en Roma, era habitual que, al abrir los lóculos, los cuerpos

19. *Información del Cap. Alonso de Quesada. Durango 18 Ago. 1622.* Zambrano, Francisco: *op. cit.*, XIV, p. 442.

20. Bouza Álvarez, José Luis: *op. cit.*, p. 79.

21. *Alvear y Salazar, Gaspar. Testimonio. Durango 18 Ag. 1622.* En Zambrano, Francisco: *op. cit.*, VII, p. 71. [Las cursivas son mías].

22. *Bonifaz, Luis, superior de Guadiana, al P. provincial Nicolás de Arnaya, Guadiana, año de 1617. Salió en el Anua de la provincia, publicada en 1617, ff. 129-134,* en Zambrano, Francisco: *op. cit.*, XIV, pp. 62-63.

estuvieran acompañados por dichos objetos —aunque primeramente fueron interpretados como las armas utilizadas en su posible martirio—²³.

En el caso del túmulo de los misioneros, la presencia de la casulla, el bonete y los paramentos sacerdotales están presentes como símbolos asociados a su vocación, ejercicio y hazañas en su vida terrena²⁴. Luego de la celebración de la misa y la predicación de un emotivo sermón, los cuerpos fueron sepultados en un altar-relicario en el transepto del templo:

habíase prevenido el altar colateral de mano derecha, que es de nuestro santo padre Ignacio, en el lugar del altar que era de madera, se cavó más de un estado de 15 pies de largo y 9 de ancho, y allí, de cantería se fabricó un arca, en la cual se pusieron los cuatro cuerpos en sus cuatro cajones, puesta en cada una, lámina en que estaban grabados sus nombres, con el día, mes y año en que murieron; cubrióse este sepulcro de unas vigas y tablazón, y sobre ellas, algunas hileras de adobes, con que quedaron los cuerpos decentemente guardados, y encima se fabricó otro altar²⁵.

En ese momento ocurrió un segundo desmembramiento: los vecinos de Durango, antes de la sepultura, arrancaron «algunos pedazos de las manos»²⁶. Estos actos representan, en suma, un evidente sentimiento de veneración y orgullo localista por parte de la feligresía novovizcaína, conformada principalmente por colonos españoles²⁷. La ausencia de reliquias milenarias fue paliada con la posesión y veneración de los restos de los jesuitas que habían recibido el «bautismo de sangre» y que los había convertido potencialmente en santos; tan solo a este culto germinal

23. Bouza Álvarez, José Luis: *op. cit.*, pp. 109-110.

24. En el caso de los obispos, era común acompañar el túmulo con el báculo, la mitra, y las insignias episcopales; cuando se trataba de un virrey, solía colocarse la espada y el sombrero. Bazarte, Alicia y Malvido, Elsa: «Los túmulos funerarios y su función social en la Nueva España. La cera, uno de sus elementos básicos», en *Espacios de Mestizaje Cultural: Anuario conmemorativo del V Centenario de la Llegada de España a América*, Tomo 3. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1991, pp. 71-79.

25. Bonifaz, Luis, superior de Guadiana, al P. provincial Nicolás de Arnaya, Guadiana, año de 1617. Salió en el Anua de la provincia, publicada en 1617, ff. 129-134, en Zambrano, Francisco: *op. cit.*, XIV, pp. 62-63.

26. Información del Cap. Alonso de Quesada. Durango 18 Ago. 1622. En Zambrano, Francisco: *op. cit.*, XIV, p. 441. La práctica de sustraer o cercenar partes de los religiosos o seculares que morían en olor de santidad, fue común en Europa y América entre siglos XVI y XVIII. En el caso novohispano, conservamos el testimonio del desmembramiento de Catarina de san Juan, una esclava liberta devota que murió en 1688 en la ciudad de Puebla, y en el momento de su enterramiento, la chusma la despojó al cadáver de su mortaja, orejas, dedos y cabellos (Rubial, Antonio: *op. cit.*, p. 51); o en el caso del misionero Margil de Jesús, que murió en 1726 y antes de sepultarlo, su cadáver tuvo que ser custodiado durante tres noches para evitar que fuera desmembrado; los devotos se «conformaron» con despedazar la mortaja que fue reemplazada hasta cuatro veces. Rubial, Antonio: *op. cit.*, 279.

27. A principios del siglo XVII, la Villa de Durango se componía de apenas una centena de vecinos españoles. Debido al alzamiento de 1616, los colonos atemorizados aprehendieron a varios indios vecinos, entre ellos a caciques principales, que luego fueron asesinados por una turba atemorizada a la que se sumaron, incluso, «mujeres españolas con sus criaturas, unas vestidas, otras a medio vestir»; la masacre se hizo en prevención de que dicho grupo de indios hablaban español, sabían montar a caballo, utilizar armas y «conocían las casas y rincones de esta Villa» (Archivo General de Indias (AGI), México, 28, n. 46. «Testimonio de autos que envió el gobernador y capitán general de la Nueva Vizcaya de lo sucedido en aquella provincia con ocasión de alzamiento y rebelión de los indios de la nación Tepehuana», Durango, 6 de diciembre de 1616, f. 64). Por lo tanto, es dable pensar que la presencia de indios en Durango, especialmente de la nación tepehuana, estuviera proscrita en esos años. Sobre la concepción del indio hecha por los colonos españoles en el escenario del alzamiento de 1616, ver: Giudicelli, Christophe: «El miedo a los monstruos. Indios ladinos y mestizos en la guerra de los Tepehuanes de 1616», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], BAC - Biblioteca de Autores del Centro, Giudicelli, Christophe, Publicado el 14 febrero 2005, consultado el 30 de marzo 2023. URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/614>

faltaba la anuencia papal²⁸. El aparato corporativo y el clero secular duranguense movilizarían sus estrategias de promoción para que los misioneros pudieran ser elevados a los altares.

Las relaciones de los «mártires de Tepehuanes» circularon con rapidez y sus muertes fueron interpretadas como un aliciente para aumentar la presencia de jesuitas en la zona. El provincial Nicolás de Arnaya (1557-1623) escribió sobre los mártires de Tepehuanes en una carta de 1617:

ha causado la muerte de los dichosos Padres nuevos fervores y ánimos en todos los que estamos en esta provincia, avivada con una tierna devoción nacida de tan recientes ejemplos, que con la muerte padecida por la predicación del evangelio cobran más subidos quilates, y persuade más a la imitación de aquellos a quienes tratamos y comunicamos, y si bien en todos han redundado estos vivos afectos, y mucho más en los que atienden al aprovechamiento de las almas por medio de nuestros ministerios, mucho más ha crecido este celo, fervor y deseo de imitarlos en vida y muerte en los mismos padres misioneros que corren aquella tierra, y no poco peligro de correr la misma fortuna²⁹.

La primera función del martirio era despertar entre sus hermanos del instituto los deseos de imitación. En 1618 el general de la Compañía Mucio Vitelleschi recibió las informaciones recabadas en Durango y que fueron llevados a Roma vía Ciudad de México, compulsadas con dibujos de los misioneros escarnecidos:

Falta harán los ocho padres-lenguas martirizados por los indios tepehuanes. Dios proveerá de nuevos y fervorosos operarios en su nueva viña, regada con la sangre de esos sus siervos, cuyos retratos y la relación de su muerte se ha recibido, y léidose en el refectorio con universal consuelo de todos, por tener ocho hermanos más en el cielo. Vanse pintando en lienzo, para ponerlos con los demás, como es razón, y V. R. (P. Arnaya) pide.³⁰

Dichos retratos aún permanecen en el Archivo Romano de la Compañía de Jesús (ARSI por sus siglas en latín); y tengo para mí que se trata de los únicos retratos novohispanos de este género que se han conservado, entre otros que existieron y que hoy están desaparecidos —como el retrato del mártir Gonzalo de Tapia, muerto en 1594—³¹. Además, son un valioso testimonio del dibujo de retratos en una fecha tan temprana de la producción artística novohispana. Están hechos al carboncillo y fueron coloreados las encarnaciones y el iris de los ojos; la sangre que

28. Sobre el orgullo local y las promociones regionales: González Estévez, Escardiel: «La lipsanoteca de las Indias: reliquias e imágenes martiriales entre América y Asia», en Alcalá, Luisa Elena y Juan Luis González García (coords.): *Spolia Sancta. reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo*. Madrid, Akal, 2023, pp. 241-254.

29. Archivo Español de la Compañía de Jesús (AESI-A) Fondo América, sección México, 32v, «Relación de los mártires de Tepehuanes», Nicolás de Arnaya, 1617 [firma aunque el documento incluye transcripciones de otras cartas],

30. *De una carta del P. Gen. Mucio Vitelleschi al P. Provincial Nicolás Arnaya, Roma, 2 de abril de 1618*. En Zambrano, Francisco: *op. cit.*, XIII, p. 712.

31. Este retrato mencionado fue hecho por los indios purépechas de la misión de Teborapa en Sinaloa, donde Tapia fue martirizado, aunque no tenemos noticias de su destino ni su actual ubicación. Quizá fue destruido, al igual que el templo de la misión donde estuvo colocado. Shiels, Eugene: *Gonzalo de Tapia*. Jalisco, s / e, 1958, p. 199



FIGURA 1. AUTOR POR IDENTIFICAR, HERNANDO DE SANTARÉN, CA. 1617-1618. ARCHIVO ROMANO DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS, REPRODUCIDO DEL TEXTO DE KATHERINE MCALLEN, *JESUIT MARTYRDOM IMAGINERY BETWEEN MEXICO AND ROME*. Fotografía de James McAllen



FIGURA 2. AUTOR POR IDENTIFICAR, BERNADO DE CISNEROS Y DIEGO DE OROZCO, CA. 1617-1618. ARCHIVO ROMANO DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS, REPRODUCIDO DEL TEXTO DE KATHERINE MCALLEN, *JESUIT MARTYRDOM IMAGINERY BETWEEN MEXICO AND ROME*. Fotografía de James McAllen

fluye de las heridas está especialmente distinguida con tinta roja. Sus expresiones serenas e imperturbables son el privilegio del que gozan como justos ante el dolor, y las heridas causadas por las armas completan el *pathos* martirial sin turbar la quietud de los que murieron, pero se muestran vivos como signo visible del premio de la vida eterna.

Aunque desconocemos el nombre del artista, por el buen trazo y la corrección anatómica podemos deducir que fueron realizados por un dibujante culto y ejercitado, que sin duda se revela como gran fisonomista, y es dable pensar que fueron hechos en la Ciudad de México, ya que allí se concentraban los artistas de notable oficio, como seguramente no habría en Durango en la misma época. Me atrevo a sugerir la participación de un artista de la talla de Baltasar de Echave Orio (1568-1623), que en la última etapa de su vida recibió casi exclusivamente comisiones de los jesuitas, y cuya producción coincide con los años en los que se dispuso la elaboración de estos retratos³².

Este primer retrato (FIGURA 1), que representa a Hernando de Santarén, lo muestra de tres cuartos con gesto afable y de quietud, expresión que contrasta con las heridas hemorrágicas en el pecho y el cuello, causadas por saetas, y el tajo abierto en la cabeza, provocado por un macanazo, del que brotan gruesas gotas de sangre³³. Es importante resaltar el delicado trazo de los volúmenes faciales y una mirada que interpela al espectador; una elocuente representación de un retrato psicológico, donde se ha logrado capturar la personalidad del modelo. ¿Acaso el artista conoció al misionero? ¿O compuso su imagen a partir de la descripción prosopográfica de quienes lo conocieron?

32. Sobre la producción de Echave Orio y su relación con los jesuitas novohispanos: Cuadriello, Jaime: *España / Nueva España. El arte de la pintura en cuatro tiempos*. Madrid, Abada / Museo Nacional del Prado, 2022, pp. 23-71.

33. Al calce fue anotada la siguiente inscripción: *pater Ferdinandus de Santarén, huetensis in regno Toleti, occisus a barbaris tepehuanis in oppido Teberapa en Nova Cantabria, provinciae mexicanae, anno domini MDCXVI, mense novembris, aetatis suae L.*

En los otros retratos de los mártires (FIGURAS 2 y 3) se ven representados de tres cuartos o de perfil, como era común en otros grabados y pinturas jesuitas de la época, como el retrato de Ignacio de Loyola que Echave Orio hizo para la ciudad de Guanajuato —y que es bastante parecido al dibujo de Santarén—, o las efigies de Pedro Salmerón e Ignacio de Loyola que Pedro Perret (1555-1639) hizo para la Compañía de Jesús en España. En los retratos de los misioneros, se revela un especial cuidado en individualizar sus rostros y precisar las condiciones de su martirio a partir de las armas utilizadas. Cada dibujo posee tarjetas con sendas inscripciones en latín con el nombre, origen, y edad en el momento de la muerte de los jesuitas representados, datos necesarios para ser identificados y expuestos cuando se hiciera la lectura de las informaciones sobre sus muertes.



FIGURA 3. AUTOR POR IDENTIFICAR, JERÓNIMO DE MORANTA Y JUAN FONTE, CA. 1617-1618. ARCHIVO ROMANO DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS, REPRODUCIDO DEL TEXTO DE KATHERINE MCALLEN, *JESUIT MARTYRDOM IMAGINERY BETWEEN MEXICO AND ROME*. Fotografía de James McAllen

Más adelante, quizás conmovido por los relatos y las vistas de los retratos, Vitelleschi ordenó a la provincia mexicana «hacer información auténtica» de las «dichosas muertes» de los ocho jesuitas y que una vez «acabado el Proceso y autenticado todo» los manuscritos sean enviados a Roma cerrados y sellados³⁴; un año después Arnaya solicitó informaciones y entrevistas a los jesuitas de Guadiana y a los obispos de Nueva Vizcaya y Nueva Galicia³⁵. En 1622 Juan de Ávalos, rector de la casa novovizcaína, hizo la petición formal por escrito ante el mitrado para iniciar personalmente las «presentaciones de testigos y demás diligencias que convengan» ya que «se debe tener por sin duda que a honra y gloria de Dios y para mucho honor y decoro de esta Religión, fue verdadero el martirio el que padecieron [las cursivas son mías]»³⁶. Este documento incluía el interrogatorio que se haría a los testigos y que debía contar con la anuencia obispal. Esta valiosa lista de preguntas permite conocer las condiciones de vida y muerte que eran buscadas a principios de siglo para presentar en un proceso de beatificación en Roma. Sobre los jesuitas asesinados, los cuestionamientos versaban sobre su antigüedad cristiana, si estaban bautizados desde su nacimiento, su fe, penitencias y desprecio por el mundo, así como las noticias sobre su castidad y obediencia. Las preguntas al final del interrogatorio son de mayor interés, pues pretendían reunir información sobre las causas y las condiciones del martirio, si los religiosos fueron asesinados *in odium fidei* o si sus

34. Vitelleschi a Arnaya, Roma 2 de abril, 1618, Zambrano, Francisco: *op. cit.*, XIV, p. 219.

35. Patentes que por orden del P. General, da el P. Prov. Nicolás de Arnaya, Durango, 12 de enero de 1618, Zambrano, Francisco: *op. cit.*, t. XIV, p. 220.

36. Juan de Ávalos al obispo de Durango, 1622, Zambrano, Francisco: *op. cit.*, t. XIV, pp. 220-221 [Las cursivas son mías]

restos corporales y objetos que usaban fueron conservados como reliquias, y los milagros alcanzados por su intercesión³⁷.

Las informaciones reunidas narran las versiones del gobernador de Guadiana, sus capitanes y los vecinos de Durango. El capitán Pedro de Heredia testificó en las averiguaciones de 1622:

que tiene en su poder huesos, dientes y quijada de los padres Juan del Valle, Luis de Alavés, Juan Fonte, Jerónimo de Moranta, y un librito y algunos papeles del Padre Tovar; y estas cosas le dieron el padre rector Juan de Avalos y el Padre Juan de Paz de la Compañía de Jesús, y Francisco de Labria y Juan González que eran soldados en la guerra entonces, las cuales cosas estima este testigo por reliquias y como a tales las reverencia y guarda; y así le dio de ellas a un religioso lego de Nuestra Señora del Carmen que vino a pedir unas a esta ciudad de Durango; y envió de ellas a las monjas de la Encarnación de la Ciudad de México porque ellas mismas las enviaron a pedir, conociendo el trato que este testigo tenía con ellos³⁸.

Este valioso testimonio ofrece un panorama sobre el culto local —y allende el obispado— que recibían los mártires y sus reliquias en los años inmediatos a sus muertes. Los propios jesuitas de la casa de Guadiana dieron los restos a los capitanes y vecinos; Heredia envió reliquias al convento concepcionista de la capital y es el mismo fraile carmelita quien las solicita. Este traslado de reliquias hacia la Ciudad de México era común en la época; como capital y corte, las órdenes religiosas pretendían

37. La información reunida para los procesos era obtenida de las *presentaciones de testigos*, quienes debían jurar ante Dios decir la verdad al responder los interrogatorios y firmar la misma declaración. Estas *informaciones* eran de gran importancia para iniciar un proceso de beatificación en el caso de los mártires novohispanos, especialmente porque no hubo testigos presenciales en el momento de la ejecución; por lo tanto, los argumentos para defender sus muertes como verdaderos martirios fueron orientados a exaltar los milagros obrados por medio de sus reliquias o por su intercesión *Delante de Dios*.

Si sabe que por el celo de las almas y de la divina gloria desearon dar su vida y derramar su sangre, y si así mismo desearon el martirio? Y cómo lo sabe? Y si desto hay pública voz y fama? Del lugar, tiempo y testigos, etc.

Si saben que fueron muertos por causa de la Fe, conviene a saber porque eran Sacerdotes y Religiosos y los convertían de la gentilidad y falso culto de dioses a la verdadera fe, o si convertían muchos, o si los instruían en la verdadera Fée y que por odio de la fée los impíos les dieron muerte? ¿Y cómo lo sabe? Y si es pública voz y fama; del lugar, tiempo que esto sucedió, y si hay testigos que los vieron y lo saben, haber muerto píamente en la fée católica y haber sufrido por Jesucristo tal género de muerte, y con grandes señales de piedad, y ¿cómo lo sabe? Y si sabe que en aquel punto, dijese algunas pías palabras, etc.

Si sabe que las cosas que usaron, después de sus vidas muchos las tuviesen por reliquias, y haberlas guardado con veneración y devoción. Y cómo lo sabe? Si desto hay pública voz y fama? Del lugar, tiempo, testigos, etc.

Si saben si muchos les tuvieron devoción, y haberse encomendado a ellos, y puéstoles por intercesores delante de Dios en sus necesidades, invocándolos como a santos y bienaventurados. Y cómo lo sabe? Del lugar, tiempo, testigos, etc.

Si sabe que la fama de su santidad ha crecido después de su muerte, y que crece sin interrupción. Y cómo lo sabe? Y desto hay pública voz y fama? Del lugar, tiempo, testigos, etc.

Si sabe que en vida hicieron muchos y grandes milagros, y cuáles sepa en particular. Y cómo lo sabe? Si desto hay pública voz y fama, y si los cuales eran verdaderos milagros. Y cómo lo sabe? Y en qué lugar los haya hecho? En qué tiempo y cuáles; y quiénes son los testigos que los vieron y estuvieron presentes?

Si sabe que después de muertos por invocarles o por su intercesión o reliquia se han obrado algunos milagros, o cuáles sean éstos en particular y cómo lo sabe y en qué lugar hayan sucedido: en qué tiempo; quiénes se hallaron presentes y sabidores. Si el testigo manifiesta algún milagro en vida o muerte, pregúntesele si cree haber sido verdadero milagro, y por qué, o si pudo hacerse por otra vía o naturalmente o por arte de tal manera que no sea milagro. Juan de Ávalos, Zambrano, Francisco: *op. cit.*, XIV, pp. 222-224.

38. *Capitán Pedro de Heredia. Informe en Durango, septiembre 3, 1622*. En Zambrano, Francisco: *op. cit.*, XIV, pp. 444-445.

augmentar así el prestigio y la sacralidad de la ciudad dotándola de imágenes religiosas y los restos sagrados a modo de reliquias, ambos surgidos en los márgenes del virreinato o desde los inestables entornos apenas incorporados al proyecto evangelizador³⁹.

En las mismas averiguaciones de 1622, el capitán Alonso de Quesada dijo poseer un relicario que había pertenecido al padre Juan del Valle, «presea que estimaba mucho... por reliquia particular que había traído el mismo Padre»⁴⁰. Incluso el procurador jesuita de Filipinas, Juan López, dio testimonio en 1631 de haber sido curado de una «aflicción espiritual» cuando se encomendó a los «ocho santos mártires... teniéndolos verdaderamente por mártires de Jesucristo, que estaban gozando de Dios con palmas y coronas de martirio; y por haber conocido y tratado familiarmente a los cinco de ellos». Ese mismo año, el colegio jesuita de Huete (Cuenca) recibió de mano de Gerónimo Díez (1562-1652), procurador a Roma por la provincia de Nueva España, fragmentos óseos de Hernando de Santarén, uno de los mártires cuyos cuerpos no habían sido recuperados⁴¹. La «ciudad de Huete, patria del bendito padre», anteriormente había hecho la petición de conseguir sus restos, interesados en dotar a su fundación de los restos de uno de sus hijos más notables⁴².

Las fuentes conservadas no brindan más datos sobre la petición de los optenses, la apariencia de la reliquia —si estuvo en un relicario— o su recibimiento en Huete. Algunos datos reunidos por Francisco Zambrano nos permiten conjeturar el periplo del hueso: en 1630, cuando Díez era provincial (un año antes de ser nombrado procurador) hizo una visita al colegio de Durango⁴³, y posiblemente en ese viaje consiguió la reliquia de Santarén para resolver la comisión hecha desde España. Un año después y aprovechando el viaje a Roma, ya como procurador, asistió personalmente a entregar la reliquia al colegio de Huete, de la cual no existe noticia en la actualidad. Esta serie de hechos permiten entrever una suerte de *tornaviaje* de las reliquias: así como los cuerpos santos eran trasladados de las catacumbas romanas a los templos americanos para sacralizarlos, en una práctica de emulación, las reliquias generadas en el Nuevo Mundo que atestiguaban la santidad y madurez espiritual de las tierras colonizadas, eran luego solicitadas en las ciudades y espacios vinculados al nacimiento, formación y ejercicio de los misioneros que morían entregando su vida en aras de extender la fe, creando una tradición de santidad local.

Por lo anterior, existía un interés por parte de grupos locales y corporaciones, por trasladar las reliquias «rescatadas» en las misiones novohispanas a los sitios vinculados al nacimiento o formación espiritual de los mártires, pues ennoblecían y aumentaban

39. Como fue el caso de una pequeña escultura mariana «martirizada» en el alzamiento de los indios-pueblo de Nuevo México en 1680 cuando las misiones franciscanas de la zona fueron asaltadas. Luego del contraataque de soldados españoles, la imagen fue recuperada y llevada a la Ciudad de México, y hoy se conserva en el templo de San Francisco del centro histórico. Curiosamente, dicha talla de la Virgen María expone la herida del ultraje en su rostro y porta el atributo de su martirio: una pequeña macana. Katzew, Ilona: «La Virgen de la Macana. Emblema de una coyuntura franciscana», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 72 (1998), pp. 39-69.

40. *Información del Cap. Alonso de Quesada. Durango 18 Ago. 1622*. En Zambrano, Francisco: *op. cit.*, XIV, p. 441.

41. Pérez de Ribas, Andrés: *op. cit.*, 516b.

42. El historiador optense Manuel de Parada afirma que actualmente la reliquia está perdida, y no se conservan noticias de su colocación o destino después de su recibimiento en 1631. «Vida y virtudes del Siervo de Dios Hernando de Santarén, S.J.», en *Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, (2016), p. 8.

43. Zambrano, Francisco: *op. cit.*, tomo VI, p. 335.



FIGURAS 4 Y 4BIS. RELIQUIA DE GONZALO DE TAPIA. FINALES DEL SIGLO XVI, ACTUALMENTE EN LEÓN, COLEGIO DE SAN MIGUEL. Fotografía de José Joaquín Barrero Baladrón

la importancia de los colegios y templos que los resguardaban, ya que, si sus hijos habían muerto en condiciones de martirio, sus restos podían venerarse como reliquias, de acuerdo al imaginario de la época. Vale la pena abordar otro interesante ejemplo: en 1594, cuando el jesuita leonés Gonzalo de Tapia fue asesinado en el levantamiento indígena de las misiones de Sinaloa al noroeste de la Nueva España, su cráneo fue recuperado y llevado en calidad de reliquia al Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo en la capital en donde se le colocó en un relicario, y hoy está resguardado en la casa provincial de México;⁴⁴ algunos huesos de su mano derecha, que habían obrado un milagro en el momento de la muerte, fueron enviados como reliquias a León, España —cuna del misionero— por órdenes del visitador de las misiones Hernando de Villafañe (1560-1634). En dicha ciudad, los huesos fueron recibidos «como *reliquia de su cuerpo*, la cual salieron a recibir con suma veneración los Señores eclesiásticos y caballeros con lo demás del pueblo de aquella ciudad... y por sus reliquias ha hecho Dios Nuestro Señor muchos milagros». Posteriormente, la reliquia fue depositada en el colegio jesuita de San Miguel, donde Tapia había iniciado su formación espiritual. Allí estuvo «colocada con su relicario de plata en la Iglesia [...] Y en toda nuestra Compañía está retratado y Venerado el Venerable Padre»⁴⁵.

44. El jesuita Martín Peláez (1559-1619) encabezó el rescate de los restos mortales de Tapia y los paramentos sacerdotales que estaban en posesión de los indios relapsos. Peláez fue un activo promotor de las reliquias: en 1603, a su regreso de Roma a donde asistió como procurador, dirigió el traslado del cuerpo completo de san Ponciano, un santo catacumbal, y comisionó un retablo para colocarlo con una pintura sobre tabla de Baltasar de Echave Orio, y estuvo expuesto en el mismo colegio en el que fue depositado el cráneo de Tapia, un espacio de encuentro de mártires antiguos y modernos. Sobre la pintura de san Ponciano: Cuadriello, Jaime; Arroyo, Elsa; Zetina, Sandra; Hernández, Eumelia: *Ojos, alas y patas de la mosca. Visualidad, técnica y materialidad en El Martirio de San Ponciano de Baltasar de Echave Orio*. México, UNAM-IIE, 2018.

45. Archivo del Vizconde de Quintanilla de Flores (AVQF), cajón 2, legajo 3, «Relación verdadera de vida, milagros y muerte del Venerable Padre Gonzalo de Tapia de la Compañía de Jesús, protomártir de México y tío del señor Don Diego de Tapia y Quiñones». 1695. Briones Posada, Julián Alonso: *Mazo, hacha, tea y pincel: imágenes de una santidad fracasada*, (Tesis de maestría en historia del arte), Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, p. 76. [Las cursivas son mías]

Cuando los jesuitas fueron expulsados del colegio, las reliquias pasaron a posesión de sus descendientes, quienes las conservan hasta la actualidad (FIGURAS 4 y 4bis)⁴⁶. Se trata de una pequeña ampolleta engastada en plata, en cuyo interior apenas se adivina un hueso; en la parte inferior, grabado sobre el metal, se lee R. DEL P. GONZALO DE TAPIA IHS. Los inventarios hechos luego de la extinción del colegio mencionan a la «reliquia del Padre Tapia» entre sendos relicarios de san Ignacio y san Francisco Xavier.

Este par de ejemplos permiten conocer las prácticas vinculadas al rescate, traslado y veneración de reliquias desde el virreinato hacia España, mediadas por los jesuitas y en las que participaban los grupos y corporaciones locales. Los misioneros ya eran venerados y sus reliquias hacían milagros; por tanto, parecía necesario promover la declaración de santidad para extender su culto público.

MÁRTIRES SIN ALTAR

Para la Compañía de Jesús, los misioneros de Tepehuanes reunían las características necesarias para ser proclamados como beatos por la Congregación de Ritos: murieron en castidad, defendiendo la fe cristiana y obrando milagros después de la muerte. En Roma, las canonizaciones fueron reanudadas después de una suspensión desde 1588; el mismo año que eran recogidas las informaciones en Nueva Vizcaya (1622) fueron canonizados dos miembros fundantes de la Compañía de Jesús: Ignacio de Loyola y Francisco Xavier, este último ya reconocido como el arquetipo misional al que todo predicador entre gentiles debía aspirar.

Posiblemente alentados por la canonización de sus padres fundadores y la noticia de la beatificación en 1629 de los mártires de Nagasaki de 1597, los jesuitas de la provincia mexicana repitieron las informaciones sobre los mártires de Tepehuanes en 1636, con especial interés en la vida de Hernando de Santarén —quizás por ser el mártir más longevo con 25 años de servicio y rector de las misiones de Guadiana en el momento de su muerte—⁴⁷; como resultado de las averiguaciones, en la congregación de 1637 intentaron abrir una causa de beatificación en Roma

encargando a los procuradores Andrés Pérez de Ribas [que no pudo ir por llegar antes la patente de provincial] y su sustituto el padre Pedro de Velasco, que trataran con su Santidad de la declaración de «mártires» a los venerables Gonzalo de Tapia y a los otros diez que en Tepehuanes y Chínipas habían muerto por Jesucristo a manos de los bárbaros, como también a Pedro Martínez, Juan Bautista Segura y sus siete compañeros, muertos por la misma causa en Florida.⁴⁸

46. Estas reliquias —el hueso de la mano y una cruz de madera que el religioso portaba en el momento de su martirio— fueron dadas a conocer en un folleto de 1893 por el presbítero José María Barrero Baladrón, cura de Santa Marina, templo del extinto colegio de San Miguel de León. De acuerdo a su testimonio, estas reliquias estaban en propiedad de Demetrio Méndez, descendiente de los vizcondes de Quintanilla de Flores. Barrero Baladrón, José María: «Las reliquias del Padre Gonzalo de Tapia», en *Colación de Santa María, barrio de las Torres*, (octubre de 1983), pp. 1-2.

47. *Poder que el P. Martín de León da al P. Juan de Albizuri, 26 de diciembre de 1636*, Zambrano: *Op. Cit.*, t. XIII, pp. 672-673.

48. Zambrano, Francisco: *op. cit.*, t. II, p. 422.

Los jesuitas Julio Pascual y Manuel Martínez eran los «mártires de Chínipas», asesinados en una revuelta indígena que perseguía la expulsión de los invasores de la Tarahumara baja (Chihuahua) en 1632. Zambrano supone que esta petición seguramente iba acompañada de las actas de martirio y fueron incluidos todos los mártires de la Compañía en la América septentrional desde 1566. Actualmente no es conocida la resolución a esta petición, que en todo caso no prosperó, pues fue repetida en el Acta Provincial de 1668, aunque en esta ocasión solo fueron contemplados Gonzalo de Tapia y los mártires de Tepehuanes, quizás porque las circunstancias de sus muertes eran similares a las de los mártires jesuitas de Japón; de hecho, este el argumento explícito con el que el provincialato pretendió reforzar su propuesta:

El P. Gonzalo de Tapia, hombre de excepcional santidad el primer misionero de Sinaloa, y el apóstol de aquella nación allí fue asesinado por los bárbaros por la fe cristiana en el año del Señor 1594; y en 1616, los ocho padres misioneros también eminentemente piadosos, Juan de Fonte, Jerónimo de Moranta, Juan de Del Valle, Luis de Alavés, Fernando de Tobar, Diego de Orozco, Bernardo de Cisneros y Fernando de Santarén, los apóstatas de los tepehuanes, aparentemente formados por una conspiración de odio de fe, cometieron una muerte violenta; fue revisado por R. P. N. General para solicitar, por así decirlo, en la búsqueda de mayor gloria a Dios y a la provincia mexicana, con Su Santidad a nuestro Papa Clemente IX, para que, con perseverancia, los nueve Padres de Cristo antes mencionados sean debidamente declarados mártires: o al menos que se les conceda el culto y oficio eclesiástico en las provincias mexicanas, en la forma en que se le concedió a la Compañía la de los tres mártires del Japón, Pablo Miki, Juan Goto y Iacobo Kisai.⁴⁹

Aunque hasta hoy permanece desconocida la respuesta al documento —o incluso si llegó a su destino—, este funciona como un valioso testimonio de la tenacidad de los jesuitas novohispanos para intentar conformar un repertorio de hombres preclaros cercanos a la santidad. Sin embargo, en 1671 el papa anunció las canonizaciones de Rosa de Lima (terciaria peruana), Cayetano de Thiene (clérigo secular) y Francisco de Borja (general jesuita); la santidad ahora se había asentado en las ciudades y la figura del mártir o *alter Christus* en las fronteras cristianas ya no despertaba el mismo interés en el Vaticano.

EL ÚLTIMO ALIENTO DE LOS MÁRTIRES DE TEPEHUANES

En 1738 el general de la orden, Franz Retz (1673-1750) había anunciado con pesadumbre que «exprime el corazón de tan vivo sentimiento» la respuesta a las informaciones hechas por los visitantes acerca del estado de las misiones jesuitas en Nueva España; en una extensa carta dirigida al provincial Juan Antonio de Oviedo

49. Alegre, Francisco Xavier: *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*. México, 1841, pp. 398-399.

(1670-1757), enlista con severidad las continuas quejas del clero secular y los colonos laicos contra los abusos y codicia de los misioneros⁵⁰.

Al mismo tiempo que la provincia publicaba las faenas y triunfos de sangre entre las misiones (y el coleccionismo de las reliquias cosechadas), en el interior de la Compañía circulaban las noticias sobre la corrupción vocacional de los sujetos enviados a la predicación de frontera, actitud denunciada en las fundaciones novohispanas desde el siglo XVI y que ahora, en la medianía del siglo XVIII, se sumaban los reclamos de los gobiernos que rivalizaban con la autoridad jesuita. En la misma carta el general se dolió al recibir un informe hecho por un misionero informante, en donde declaró «que de 106 misioneros, apenas 30 de ellos viven como tales y como corresponde a la obligación del instituto». Para remediar el «estado infelicísimo de las misiones» Retz sugirió «renunciar desde luego tantas misiones, y concertar aquellas pocas, en que corto número de Misioneros viven como tales»⁵¹.

En 1752 fueron secularizadas las veintidós misiones jesuitas de Topia (en la serranía de Sinaloa y Durango) entre las que se contaban las de Santiago Papasquiario, Tenerapa y El Zape, escenarios del martirio de los ocho misioneros de 1616. Paradójicamente, en la misma década una de las misiones entregadas al clero secular fue decorada con un cuadro de martirio comisionado a uno de los más afamados pintores de la Ciudad de México: en el templo de Santiago Papasquiario en Nueva Vizcaya fue colgado un retrato al óleo de medio cuerpo del religioso Hernando de Santarén, muerto en el alzamiento de 1616 firmado por Miguel Cabrera (ca. 1715-1768) (FIGURA 5) con esta inscripción al calce: *Padre Hernando de Santarén de la Compañía de Jesús, que fue martirizado en Tenerapa de Santiago Papasquiario. A 1º de noviembre de 1616. Cabrera Pinxit*⁵².

50. «Ven [los indios] unos hombres de profesión humildes y pobres, predicadores de Cristo desnudo en la Cruz, vivir en casas bien alhajadas y con tal curiosidad y riqueza, como pudieran habitarlas seglares muy ricos. Los ven servidos de pajes y vestidos estos de los más finos peños y sedas de Europa; y que cuando no hay decente casa y templo para Dios, ni ornamentos para el culto divino, su Ministro vive en cómoda casa, no sin alhajas de plata y de mucho valor, y hace ostentación de la gala y profanidad con que viste a los que le sirven. Los consideran obligados al continuo desvelo de su rebaño, y los ven en ocio y aun por horas divertidos en el escandaloso entretenimiento del juego de Naipes, mediando no leves sumas de plata. Saben que son hombres que renunciaron los haberes del mundo, y los ven en continuos comercios, contratos y negociaciones y aun dados a mineros, con escándalo y repetidos lamentos en los tribunales. Los consideran Padres, no solo por engendrarlos espiritualmente en Cristo, sino por el amor con que debieran atender al bien y socorro de sus pueblos; y los experimentan tiranos que aun los despojan de lo que es suyo, quitándoles las tierras para sembrarlas y aprovecharse de ellas. Y finalmente ven que los que por su carácter y Instituto debieran ser ángeles de pureza en carne humana, no son tales, sino de torpe escándalo y de infame ejemplo a sus indios. Ven... ¿mas para qué repetir yo lo que Vuestras Reverencias no ignoran y están viendo frecuentemente en los continuos memoriales y repetidas quejas que se dan al Obispo de Durango contra los Misioneros, como hombres descuidados de sus cargos, aseglarados en su trato, tiranos con sus indios, mercantes, negociantes, mineros de profesión y de vida escandalosa? Esta es la verdadera causa y motivo de las repetidas amenazas que hace el Obispo [de Durango] para escribir al Rey sobre que las Misiones se nos quiten. Y esta publicidad con que en los tribunales se repite la infamia nuestra, me minora el bochorno con que me veo precisado a manchar esta carta con tantas iniquidades, y a este infame padrón de nuestras misiones, cuáles ningunos más infelices en la Compañía». El padre general Franz Retz al padre provincial Oviedo, Roma, mayo 10 de 1738, José Gutiérrez Casillas, *Diccionario Bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús*, tomo XVI, p. 259.

51. El padre general Franz Retz al padre provincial Oviedo, Roma, mayo 10 de 1738, Gutiérrez Casillas: *op. cit.*, tomo XVI, p. 258.

52. Esta obra fue dada a conocer en el ámbito académico desde principios del siglo pasado, gracias a los citados trabajos de los jesuitas Mariano Cuevas, Gerard Decorme y Francisco Zambrano. Recientemente, ha sido abordado por Río Delmotte y McAllen, en sendos estudios académicos, publicados en 2009 y 2017 respectivamente, pero sin vincular el estudio de la pintura al culto de las reliquias, la crisis de las misiones y los malogrados intentos



FIGURA 5. MIGUEL CABRERA, HERNANDO DE SANTARÉN MÁRTIR, SIGLO XVIII, ÓLEO SOBRE TELA, PARROQUIA DE SANTIAGO PAPANQUIARI, DURANGO, MÉXICO. Fuente: tierramixta.com.mx

La imagen muestra al misionero que, aunque asañado, no se descompone en gestos indecorosos de dolor o temor; la dulce expresión facial enfatiza la voluntaria entrega de su vida en aras de propagar y mantener la fe. El mártir porta en la mano derecha un crucifijo y con la izquierda sostiene un libro, probablemente una biblia, como instrumentos de la labor evangelizadora. La mirada dirigida hacia un rompimiento de gloria alude a la visión de un glorioso tránsito.

Es necesario recalcar que, aunque Santarén murió a la edad de 49 años, la pintura lo muestra lozano y sin la herida causada por «un tan fiero golpe con un palo, que le abrieron la cabeza y esparcieron los sesos por la tierra»⁵³. En todo caso, se trata de una representación genérica del mártir, sin que el artista —o el comitente— haya atendido al relato autorizado de su muerte o tomando como modelo el dibujo del retrato hecho a principios del siglo XVII. La iconografía sigue las convenciones estilísticas para representar al mártir, que con la mirada

columbra la recompensa de la vida eterna y la ausencia de elementos en el fondo, como un espacio arquitectónico o un paisaje, para que la contemplación de la obra no se distraiga en elementos accesorios y pueda concentrarse en una inmersión empática que conmueva los afectos ante el heroísmo y el dolor.

Al igual que Echave Orio, Cabrera mantuvo una especial relación con la Compañía de Jesús, como lo confirman sus grandes series pictóricas y cuadros señeros comisionados por los jesuitas en las décadas anteriores a la expulsión de la orden, tanto en los colegios urbanos como en las misiones septentrionales.

El cuadro del martirio, procedente de la Ciudad de México, permite confirmar que la memoria de los misioneros de Tepehuanes continuaba vigente aún en tiempos de coyuntura institucional y cuando aumentaban las voces clericales y civiles en su contra.

Es dable pensar que esta aparente contradicción de la provincia jesuita, entre ceder sus misiones y afianzar visualmente su influencia mediante estos hitos

de beatificación asociados a la concepción del martirio novohispano. Río Delmotte, Isabel Cristina del: *op. cit.*, p. 59; McAllen, Katherine: *op. cit.*, p. 151.

53. Pérez de Ribas, Andrés: *op. cit.*, p. 612a.

fundacionales, corresponde con una renovada espiritualidad historicista al interior de la Compañía de Jesús en la Nueva España —compartida con otras órdenes misioneras como los agustinos—, para restañar su prestigio al evocar la remota evangelización del siglo XVI, recordada como un *saeculum aureum* o la edad de mayor esplendor alcanzada por el primer firmamento de ignacianos, cuyas vidas y gloriosas muertes justificaban la continuidad y lucimiento del instituto. Otras órdenes esgrimieron la misma estrategia al evocar a los mártires y predicadores asociados al primer cristianismo novohispano, como lo hicieron los agustinos con Antonio de Roa (s. XVI-1563)⁵⁴.

Sin embargo, esta idea se transformó rápidamente en los años venideros: a partir de 1750 ya se palpaba un cambio en la concepción de los martirios, cuyas descripciones fueron despojadas tanto de la retórica martirial como de acentos miríficos. En las hagiografías de finales de siglo, los misioneros caídos en su labor misionera dejaron de ser concebidos como héroes intemporales de la obra divina, para convertirse en agentes históricos en el devenir cronológico de la Iglesia. Al mismo tiempo, la teología ilustrada implicaba la propuesta de una espiritualidad interior, rigurosa y austera, que exigía la búsqueda de la verdad para dotar al creyente de la dignidad del ser racional. Esta concepción veía, tanto en los milagros sin comprobar como en la veneración de las reliquias, los peligros de la superstición.

CONCLUSIONES

A partir del decreto real de la expulsión de los jesuitas de Nueva España en 1767, fueron abandonadas las misiones de Sonora, Chihuahua, California, Sinaloa, Nayarit y San Luis de la Paz. La extinción de la Compañía de Jesús en 1773 frustró los intentos de promocionar las figuras martiriales, prendas del orgullo corporativo. En los tiempos venideros no hubo intentos relevantes para beatificar a los misioneros novohispanos; las reliquias de los mártires de Tepehuanes perdieron su linfa vital —la promoción y veneración por parte de los jesuitas y los devotos duranguenses—, y su rastro quedó perdido en el tiempo.

De las reliquias de los misioneros reportadas en las informaciones no conservamos más noticias sobre su destino. Sin embargo, el jesuita Mariano Cuevas, en su extensa

54. En el caso de los agustinos, esta espiritualidad historicista tomará un carácter político, pues fue utilizada como arma discursiva en contra de la determinación secularizadora del arzobispado de México, que presionaba a los hijos de san Agustín para ceder las misiones activas en el territorio episcopal. Uno de los argumentos de defensa para conservar sus fundaciones —y por lo tanto, su área de influencia— fue rescatar a las figuras fundacionales de la orden y así poner en relieve la importancia que sus actividades misioneras habían tenido para consolidar la evangelización. A la par de los textos apologéticos, los religiosos invocaron otras estrategias, como las pinturas, que colgaban en los sitios emblemáticos de sus acciones institucionales. Tal fue el caso de la doctrina de Totolapan, a donde fue enviado un lienzo desde la Ciudad de México que representa las prácticas ascéticas de Antonio de Roa, un agustino clave en la primera evangelización del siglo XVI. Sobre el caso de los agustinos, ver la ponencia «Sagrada latencia. Las pinturas del Cristo de Totolapan. Una imagen venerada, arrebatada y reclamada» presentada por el autor al *Congreso internacional América en el centro: Circulación de imágenes en el mundo Ibérico. México, 2023*. Sobre la situación de la secularización y la reacción de las órdenes misioneras: Álvarez Icaza Longoria, María Teresa: *La secularización de doctrinas y misiones en el arzobispado de México 1749-1789*. México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2015.

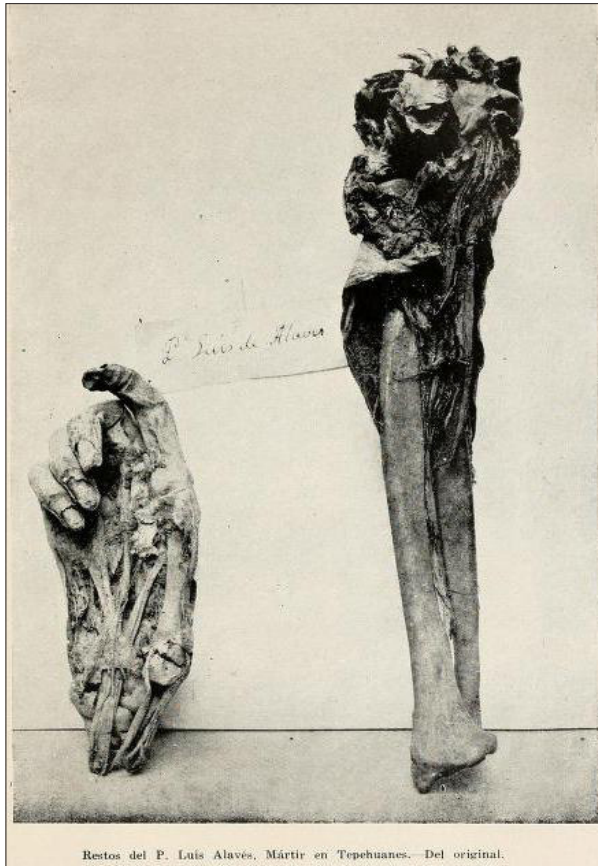


FIGURA 6. RESTOS DEL P. LUIS DE ALAVÉS. MÁRTIR DE TEPEHUANES. DEL LIBRO DE CUEVAS, MARIANO: *HISTORIA DE LA IGLESIA EN MÉXICO*, 1921, p. 368

obra *Historia de la iglesia en México*, reproduce una inquietante fotografía de los restos mortales de Luis de Alavés, conservados —por lo menos hasta 1921— en la parroquia de El Zape (FIGURA 6). En la imagen se distingue una mano derecha mutilada y parcialmente descarnada, pero con las uñas conservadas, además de un miembro que por la longitud de los huesos es posible determinar que se trata de una pierna. La imagen los muestra recargados sobre un muro, sobre un fondo blanco, quizás dispuestos de esta manera para ser fotografiados. Siguiendo el relato de las exequias, Alavés fue sepultado en el colegio de Durango; y si consideramos como cierto que se trata de los restos del mismo misionero, es dable pensar que en algún momento su cuerpo fue exhumado y parcialmente trasladado a la parroquia donde ocurrió el martirio. La presencia de estos restos en El Zape y la pintura comisionada para el templo de Santiago Papatziaro permanecen como los testigos vestigiales de un culto germinal intensamente promocionado en el siglo XVII, y frustrado entre los avatares secularizadores de los siglos venideros.

El templo jesuita que albergaba los restos de los jesuitas en Durango fue reconstruido en estilo neoclásico en el siglo XIX y más adelante

mutilado en su primer tercio para abrir una calle a mediados del siglo XX; la cúpula, el crucero y los altares fueron destruidos, y quizá los huesos de los mártires terminaron mezclados con los escombros y el concreto para conformar un nuevo espacio cívico —la plaza Cuarto Centenario—, diseñado para una ciudad en la que no hay lugar para espacios religiosos ni santidades frustradas.

REFERENCIAS

- Alegre, Francisco Xavier: *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*. México, 1841.
- Álvarez Icaza Longoria, María Teresa: *La secularización de doctrinas y misiones en el arzobispado de México 1749-1789*. México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2015.
- Barrero Baladrón, José María: «Las reliquias del Padre Gonzalo de Tapia», en *Colación de Santa María, barrio de las Torres* (octubre de 1983), pp. 1-2.
- Bazarte, Alicia y Malvido, Elsa: «Los túmulos funerarios y su función social en la Nueva España. La cera, uno de sus elementos básicos», en *Espacios de Mestizaje Cultural: Anuario conmemorativo del V Centenario de la llegada de España a América*, Tomo 3. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1991.
- Bouza Álvarez, José Luis: *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- Briones Posada, Julián Alonso: «Sagrada latencia. Las pinturas del Cristo de Totolapan. Una imagen venerada», *Congreso internacional América en el centro: Circulación de imágenes en el mundo Ibérico*. México, 2023. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=CylMZo5b854&t=117545>
- Briones Posada, Julián Alonso: *Mazo, hacha, tea y pincel: imágenes de una santidad fracasada*, (Tesis de maestría en historia del arte), Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- Cañeque, Alejandro: *Un Imperio de mártires, religión y poder en las fronteras de la Monarquía Hispánica*. Madrid, Marcial Pons, 2020.
- Cruz Pacheco Rojas, José de la: *Milenarismo tepehuán. Mesianismo y resistencia indígena en el norte novohispano*. México, Siglo XXI / Universidad Juárez del Estado de Durango, 2008.
- Cuadriello, Jaime: *España / Nueva España. El arte de la pintura en cuatro tiempos*. Madrid, Abada / Museo Nacional del Prado, 2022.
- Cuadriello, Jaime; Arroyo, Elsa; Zetina, Sandra; Hernández, Eumelia: Ojos, alas y patas de la mosca. Visualidad, técnica y materialidad» en *El Martirio de San Ponciano de Baltasar de Echave Orio*. México, UNAM-IIE, 2018.
- Cuevas, Mariano: *Historia de la Iglesia en México*, III tomos. México, Impresora del asilo Patricio Sanz, 1921.
- De Morales, Pedro: *Carta del padre Pedro de Morales de la Compañía de Jesús. Para el muy reverendo Padre Everardo Mercuriano, general de la misma Compañía. En que se da relación de la festividad que en esta insigne Ciudad de México se hizo este año de setenta y ocho, en la colocación de las santas reliquias que nuestro muy Santo Padre Gregorio XIII les envió*. México, Antonio Ricardo, 1579.
- Decorme, Gerard: *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial, 1572-1767*, III tomos. México, Antigua librería Robredo de J. Porrúa e hijos, 1941.
- El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, edición de Ignacio López de Ayala. Barcelona, Imprenta de Don Ramón Martín Indár, 1847.
- Giudicelli, Christophe: «El miedo a los monstruos. Indios ladinos y mestizos en la guerra de los Tepehuanes de 1616», *Nuevo Mundo Mundos* [En línea], 2005.
DOI : <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.614>
- González Estévez, Escardiel: «La lipsanoteca de las Indias: reliquias e imágenes martiriales entre América y Asia», en Alcalá, Luisa Elena y González García, Juan Luis (coords.): *Spolia Sancta. Reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo*. Madrid, Akal, 2023.

- Gutiérrez Casillas, José: *Diccionario Bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús*, tomos XII-XVI. México, JUS, 1973.
- Hernández Telles, Griscelda: *La festividad y recepción de reliquias en la Ciudad de México de 1578, según la carta del padre Pedro de Morales*, (Tesis de maestría en historia del arte), Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- Katzew, Ilona: «La Virgen de la Macana. Emblema de una coyuntura franciscana», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 72 (1998), pp. 39-69.
- McAllen, Katherine: «Jesuit Martyrdom Imagery Between Mexico and Rome», en *The New World in Early Modern Italy, 1492-1750*. Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 143-166.
- Mendieta, Jerónimo de: *Historia eclesiástica indiana*. México, Antigua Librería, 1870.
- Parada, Manuel de: «Vida y virtudes del Siervo de Dios Hernando de Santarén, S.J.», en *Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, (2016).
- Pérez de Ribas, Andrés: *Historia de los triunfos de Nuestra Santa Fe entre gentes las más bárbaras y fieras del nuevo Orbe*, edición facsimilar de la publicación original de 1645, México, Siglo XXI / Universidad Autónoma de Sinaloa / Universidad Iberoamericana, 2017.
- Río Delmotte, Isabel Cristina del: *Mártires jesuitas de la rebelión tepehuana: análisis de obras realizadas para su conmemoración. Siglos XVII y XVIII*, (Tesis de maestría en historia del arte), Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Rubial, Antonio: *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados en la Nueva España*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Shiels, Eugene: *Gonzalo de Tapia*. Jalisco, s / e, 1958.
- Zambrano, Francisco: *Diccionario Biobibliográfico de la Compañía de Jesús en México*, tomos I-XI. México, JUS, 1961.

SIGUIENDO LAS HUELLAS DEL APÓSTOL EN LOS ANDES: LAS PISADAS COMO RELIQUIA Y VESTIGIO DE PRESENCIA HISTÓRICA

FOLLOWING IN THE APOSTLE'S FOOTPRINTS IN THE ANDES: TRACES AS RELICS AND VESTIGES OF HISTORIC PRESENCE

Carmen Fernández-Salvador¹

Recibido: 28/12/2023 · Aceptado: 01/07/2024

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.12.2024.39331>

Resumen

Las huellas que dejan Jesucristo y algunos santos, ya sea sobre tierra o sobre piedras, son índices de presencia histórica, y por lo general están asociadas con aquellos personajes que no dejaron restos corporales. A diferencia de los fragmentos del cuerpo, las huellas y la superficie donde éstas se imprimen adquieren el estatus de reliquia por medio de su contacto con la materia sagrada. En el siglo diecisiete, algunos relatos que argumentan sobre el trabajo apostólico que habría tenido lugar en América con anterioridad a la conquista española, ponen de relieve las pisadas y otras señales que habrían dejado santo Tomás, o uno de sus discípulos, como vestigios de su presencia y temprana evangelización en la región. Este artículo analiza los relatos coloniales sobre los vestigios del apóstol, y de manera particular la *Crónica Moralizada* (1638) de Antonio de la Calancha, como parte de un esfuerzo por construir una topografía cristiana sobre el paisaje andino. El lenguaje evocativo empleado por el autor, se argumenta, evidencia su interés en elevar el aura de las piedras en donde el santo había dejado rastros y señales. Al hacerlo, Calancha las transforma en objetos de contemplación a la vez que reafirma su condición como reliquias. Enfocándose en la materialidad de las piedras, y dirigiendo la atención del lector al detalle, Calancha replica la experiencia del peregrino, que se detiene a examinar devotamente y a tocar los lugares sagrados, así como la actitud reverente del devoto frente al relicario.

Palabras clave

Antonio de la Calancha; Alonso Ramos Gavilán; reliquias por contacto; santo Tomás; pisadas del Apóstol; Antonio Ruiz de Montoya; cruz de Carabuco

1. Universidad de San Francisco de Quito. C. e.: cmfernandez@usfq.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8124-25193>

Abstract

The footprints left by Jesus Christ and some saints, whether on earth or on stones, are indices of historical presence, and are generally associated with those figures who did not leave bodily remains. Unlike bodily fragments, footprints and other traces, as well as the surface on which they are inscribed, were in close proximity with sacred matter and because of this they are considered contact relics. In the seventeenth century, colonial accounts that argue about the evangelization of Spanish America prior to the conquest highlight the importance of footprints and other traces allegedly left by Saint Thomas or one of his disciples as evidence of their presence and apostolic work in the region. Focusing on Antonio de la Calancha's *Crónica Moralizada* (1638), this article discusses such narratives as part of an effort to build a Christian topography on the Andean landscape. I argue that the evocative language employed by the author evidences his interest in heightening the sacred aura of the stones where the saint had left traces of his presence. By doing so, Calancha transforms them into objects of contemplation while reaffirming their status as relics. Focusing on the materiality of the stones, and directing the reader's attention to detail, Calancha replicates the spiritual experience of pilgrims, arresting their pace to piously examine and touch the sacred places, as well as the reverence that devotees offered to reliquaries.

Keywords

Antonio de la Calancha; Alonso Ramos Gavilán; contact relic; St. Thomas; Apostle's footprints; Antonio Ruiz de Montoya; Cross of Carabuco

.....

En su *Crónica Moralizada de la Orden de San Agustín*, publicada en 1638, Antonio de la Calancha incluye un grabado que muestra la huella del pie y otras señales que el apóstol santo Tomás había grabado sobre una piedra en la localidad de Calango, en el Perú (FIGURA 1).² Según Calancha, tras la imposible conversión de los indígenas americanos, cegados por la idolatría y el demonio, el santo había abandonado América para dirigirse a la India. Mientras tanto, el discípulo que le acompañaba había muerto como mártir en el Lago Titicaca. El apóstol y su discípulo solo dejaron vestigios de su paso por la región, entre ellos los rastros que el santo imprimió sobre diferentes piedras como evidencia de su predicación. El grabado de Calancha, por otro lado, está en deuda con imágenes de la Ascensión, en las que se resalta las pisadas que Cristo dejó en el Monte de los Olivos, como se ve en una

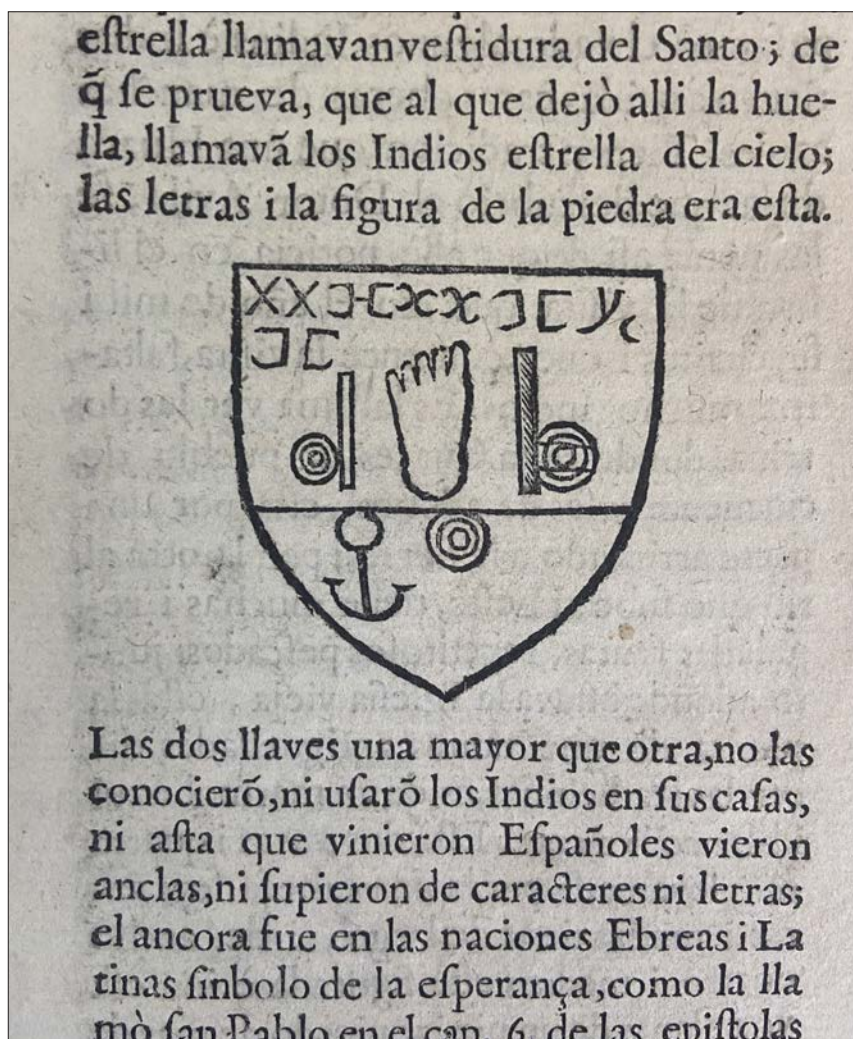


FIGURA 1. HUELLA DEL APÓSTOL EN LA PIEDRA DE CALANGO, EN ANTONIO DE LA CALANCHA, *CRÓNICA MORALIZADA*, 1638

2. Calancha, Antonio de la: *Corónica moralizada del orden de San Agustín en el Perú*. Barcelona, Pedro Lacavallería, 1638, p. 328.

de las ilustraciones que se inserta en la descripción de Tierra Santa, publicada por Antonio de Aranda en 1551 (FIGURA 2).³



FIGURA 2. MONTE DE LOS OLIVOS, EN ANTONIO DE ARANDA, VERDADERA INFORMACIÓN DE TIERRA SANTA, 1551⁴.

Como claramente sugieren estos grabados, y como ha señalado Caroline Walker Bynum, las huellas se refieren a algo que ya no está presente, y sin embargo, es justamente la ausencia que se materializa a través de tales vestigios lo que confiere legitimidad a preceptos fundamentales de la religión cristiana.⁵ De acuerdo a Lucy Donkin, por otra parte, las pisadas y otras impresiones, ya sea sobre tierra o sobre piedras, por lo general están asociadas con aquellos personajes que no dejaron

3. Ver la discusión sobre este tema en Bouysse Cassagne, Thérèse: «De Empédocles a Tunupa: evangelización, hagiografía y mitos», en Bouysse Cassagne, Thérèse (ed.): *Saberes y memorias en los Andes*. París, Éditions de l'IHEAL, 1997, pp. 157-212.

4. Biblioteca Estatal de Bavaria, Res/H.as. 4594 q, lxxiii v. Disponible en línea: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10206537?page=150>

5. Bynum, Caroline Walker: «Footprints: The Xenophilia of a European Medievalist», *Common Knowledge*, 24, 2 (2018), pp. 291-311.

restos corporales, entre ellos Jesucristo, la Virgen María o el Arcángel san Miguel.⁶ Dificiles de limitar y definir, estos vestigios son a la vez signo y presencia. Signos naturales, como los definiría san Agustín, o índices, de acuerdo con la semiótica moderna, estas impresiones, que guardan una relación existencial con su referente, son evidencia incuestionable de la presencia histórica de esta persona.⁷ A diferencia de los fragmentos del cuerpo, las huellas y la superficie donde éstas se imprimen adquieren el estatus de reliquia por medio de su contacto con la materia sagrada.⁸

Los relatos sobre la presencia del apóstol y la temprana evangelización de Sudamérica han sido estudiados por innumerables autores. Entre ellos, Thérèse Bouysse Cassagne se ha centrado, principalmente, en el intento de cristianizar el pasado y la memoria en el mundo andino, por medio de la manipulación del mito.⁹ De esta forma, la vida del Apóstol, o de su discípulo, se adapta y reescribe, para ocupar el lugar de divinidades locales como Tunupa o Viracocha. Mientras, Raquel Chang Rodríguez resalta el uso de esta narrativa por autores de raigambre indígena, para argumentar sobre la temprana cristianización de la región.¹⁰ Verónica Salles-Reese, por otro parte, señala la continua importancia del Lago Titicaca como un lugar sagrado, desde antes de la dominación inca hasta el período colonial.¹¹ Desde la historia del arte, Teresa Gisbert estudia lienzos del siglo XVII que dialogan con los relatos hagiográficos sobre la supuesta temprana evangelización, de san Bartolomé o santo Tomás, en los Andes.¹² Enfocándose más específicamente en la *Crónica Moralizada* de Calancha, Santa Arias y Kenneth Mills enfatizan la visión providencialista que caracteriza al escritor criollo. Resaltando los milagros, maravillas, y apariciones, así como la riqueza e industria de la región, la patria chica de Calancha aparece como espacio escogido por los designios de Dios.¹³ Carlos Page, finalmente, se concentra en autores jesuitas en Brasil y Paraguay que, a su parecer, utilizaron la proto-evangelización para validar su propio proyecto evangelizador.¹⁴

6. Donkin, Lucy: «Stones of St. Michael: Venerating Fragments of Holy Ground in Medieval France and Italy», en Robinson, James, de Beer, Lloyd y Harnden, Anna (eds.): *Matter of Faith: An Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period*. Londres, British Museum, 2014, pp. 23-31. Para una discusión sobre las estampas que muestran las pisadas de Cristo ver Clifton, James: «Human and Divine in Sacred Footprints and their Representations», en *Proceedings of the 34th. World Congress of Art History*. Pekin, CIHA, 2019.

7. San Agustín: *On Christian Teaching*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 30; Peirce, Charles Sanders: *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1986. Ver también la discusión de San Buenaventura sobre los vestigios como signos de la presencia histórica de personajes sagrados. Bagnoregio, Buenaventura: *Journey of the Mind Into God*. Grand Rapids, MI, Christian Classic Ethereal Library, 1993.

8. Sobre la compleja definición de las reliquias ver Walsham, Alexandra: «Introduction: Relics and Remains», *Past and Present*, 206 (2010), p. 12.

9. Bouysse Cassagne, Thérèse: *op. cit.*

10. Chang-Rodríguez, Raquel: «Santo Tomás en los Andes», *Revista Iberoamericana*, 53, 140 (1987), pp. 559-566.

11. Salles-Reese, Verónica: *From Viracocha to the Virgin of Copacabana: Representations of the Sacred at Lake Titicaca*. Austin, TX, University of Texas Press, 1997.

12. Gisbert, Teresa: *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, Gisbert y Cía, 2004, pp. 40-46.

13. Arias, Santa: «Escritura disidente: agencia criolla, vidas y milagros en la *Corónica moralizada* de Antonio de la Calancha», *Colonial Latin American Review*, 10, 2 (2001), pp. 189-208; Mills, Kenneth: «Territorios agustinos de la gracia: Antonio de la Calancha y el libro de Job en los Andes del siglo XVII», en Mestre Zaragoza, Marina, et al. (eds.): *Augustine en Espagne XVI-XVIII siècles*. Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2015, pp. 183-193.

14. Page, Carlos: «El Apóstol Santo Tomás en América según los relatos de los antiguos jesuitas del Brasil y Paraguay», *Revista de Historia Iberoamericana*, 10, 2 (2017), pp. 92-121.

Reconociendo estos aportes, este artículo analiza los relatos coloniales sobre los vestigios del apóstol y su discípulo, y de manera particular la *Crónica Moralizada* de Calancha, como parte de un esfuerzo por construir una topografía cristiana sobre el paisaje andino. A diferencia de los autores que me preceden, me centro en el lenguaje evocativo de Calancha, a través del cual el autor eleva el aura de las piedras en donde el santo había dejado rastros y señales. Al hacerlo, argumento, éstas se transforman en objetos de contemplación a la vez que se reafirma su condición como reliquias. Enfocándose en la materialidad de las piedras, y dirigiendo la atención del lector al detalle, Calancha replica la experiencia del peregrino que se detiene a examinar devotamente y a tocar los lugares sagrados, así como la reverencia que los fieles ofrecen a las reliquias.

AUTORES COLONIALES EN BUSCA DEL APÓSTOL EN AMÉRICA

Desde mediados del siglo XVI, autores como Juan de Betanzos y Pedro de Cieza de León escribieron sobre la temprana evangelización en la región andina, la que supuestamente había sido realizada por uno de los apóstoles en cumplimiento del mandato misionero de Jesucristo.¹⁵ A inicios del siglo XVII, una preocupación similar se encuentra presente entre extirpadores de idolatrías como Francisco de Ávila, quienes se habrían servido de estas narrativas para amenazar a los indígenas por su supuesta falta contra el cristianismo. Mientras, los escritores de raigambre indígena, Juan de Santacruz Pachacuti Yamqui (1613) y Guamán Poma de Ayala (1615), usaron la narrativa para argumentar que la religión cristiana estaba ya asentada en la región con mucha anterioridad a la conquista, anota Chang Rodríguez. Muy interesante es la discusión de Guamán Poma de Ayala sobre la evangelización de san Bartolomé y la cruz de Carabuco, la que había sido utilizada por el apóstol como herramienta de conversión.¹⁶

A estos autores se suman un grupo de escritores pertenecientes a las órdenes religiosas, quienes construyen una topografía cristiana sobre la naturaleza andina. Se trata de una geografía sagrada que se articula a partir del trayecto que sigue, ya sea santo Tomás o un discípulo, desde la costa sur del Brasil, pasando por Paraguay, el Lago Titicaca y hasta cerca de Lima. Este itinerario se reconstruye con la ayuda de vestigios que el apóstol y su discípulo habían dejado a su paso por la región. Al haber estado en contacto directo con sus cuerpos, estos indicios eran prueba irrefutable de su presencia en el continente americano. Estos objetos, señales e impresiones, como se los describe en diferentes instancias, no eran únicamente evidencia de

15. Una discusión sobre los diferentes autores que hablan sobre la temprana evangelización de América se encuentra en Chang-Rodríguez, Raquel: *op. cit.* Como bien señala la autora, ésta era una suposición peligrosa, puesto que el haber abandonado las enseñanzas del apóstol podía llevar a que los indígenas sean considerados herejes, y como tal, sujetos a ser juzgados por la inquisición.

16. Guamán Poma de Ayala, Felipe: *Nueva Coronica y Buen Gobierno*. México, Siglo XXI, 1980, vol. 1, p. 72 y vol. 2, p. 342.

que el mandato de Cristo se había cumplido realmente, sino que se los consideraba reliquias a las que se debía devoción y reverencia (FIGURA 3).



FIGURA 3. MAPA DE SUDAMÉRICA QUE MUESTRA LA UBICACIÓN APROXIMADA DE LOS VESTIGIOS QUE DEJAN EL APÓSTOL Y/O SU DISCÍPULO. Gráfico realizado por la autora

LAS HUELLAS DEL APÓSTOL, O SU DISCÍPULO, EN LAS CRÓNICAS COLONIALES

El más temprano de estos autores es el jesuita Manuel de Nóbrega, quien en dos cartas escritas a mediados del siglo XVI ya se refiere al paso de santo Tomás por el Brasil, en un esfuerzo para integrar a la historia local con la narrativa teleológica de la tradición judeo-cristiana. De esta forma, en una carta temprana, señala que los habitantes de la zona tenían conocimiento del diluvio de Noé, y de santo Tomás y de un compañero suyo. Afirma que éstos «muestran ciertos vestigios en una roca que dicen ser de ellos, y otras señales en San Vicente, que es el fin de la costa».¹⁷ En una carta posterior, anota que conocían al santo con el nombre de Zomé, y proporciona datos adicionales para validar su presencia en América.¹⁸ Concluye diciendo que él dejó estas pisadas «cuando iba huyendo de los indios que lo querían flechar». Entonces, las aguas del río se abrieron para permitirle el paso, en una clara referencia al milagro ocurrido con las aguas del Mar Rojo, según se relata en el Antiguo Testamento. Desde el Brasil, añade, el apóstol se dirigió a la India, en donde realizó su más notable trabajo de evangelización. Lo que es aún más importante, Nóbrega asegura que él mismo vio «con los propios ojos cuatro pisadas muy señaladas con sus dedos», que el santo dejó cuando huía de sus atacantes.

En las primeras décadas del siglo XVII, otros autores reconstruyen el camino que siguieron el santo y su discípulo, desde las costas brasileñas hasta Paraguay, y de ahí a los Andes, siguiendo las pisadas y otras marcas que éstos habían dejado en el camino. Compuestos por miembros de diferentes órdenes religiosas que estaban activos en el mundo hispano –los agustinos Alonso Ramos Gavilán y Antonio de la Calancha y el jesuita Antonio Ruiz de Montoya– el interés de estos autores es exaltar la excelencia en el trabajo misionero. Siendo los tres criollos, por otro lado, es indudable que a ellos les movía su orgullo por lo local y el amor por la patria chica, por lo que un objetivo claro de las tres relaciones es mostrar a la región como un lugar escogido por los designios de Dios.

En su *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana* (1621), Alonso Ramos Gavilán incluye una detallada descripción de los lugares que había visitado no un apóstol sino uno de los discípulos de Cristo, a quien describe como «un hombre nuevo, y jamás otra vez visto». Ramos Gavilán afirma que por los milagros y prodigios que él había obrado, «algunos Indios antiquísimos» le llamaron Tunupa, que significa «gran sabio y señor».¹⁹ Tunupa era el nombre de un héroe mítico del Lago Titicaca y, por ello, él mismo admite más adelante que los indígenas lo confundieron con «un hechicero, enemigo del santo».²⁰ Por su proximidad a la tradición cristiana, otorga más validez al nombre de Taapac, con el que se le conocía en otras

17. Nóbrega, Manuel de: *Cartas sobre la conversión de los indios del Brasil*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2019, pp. 38-39.

18. Nóbrega, Manuel de: *op. cit.*, pp.54-55

19. Ramos Gavilán, Alonso: *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana, y sus Milagros, e Invencción de la Cruz de Carabuco*. Lima, Gerónimo de Contreras, 1621, p. 33.

20. *Idem*, 56.

provincias, «que quiere decir, hijo del Criador».²¹ Como bien ha señalado Hans van den Berg, Ramos Gavilán resalta la lucha del discípulo contra el demonio, y sus esfuerzos para erradicar la idolatría.²² Por otro lado, Ramos Gavilán también conecta de forma efectiva la visita de este personaje con el proyecto evangelizador de la orden agustina en el período colonial, a partir de la narrativa de martirio. La muerte del discípulo, empalado en «una estaca que llaman ellos chonta» anunciaba el martirio que sufrió el misionero agustino Fray Diego Ortiz.²³

Ramos Gavilán presenta una detallada lista de los vestigios que había dejado el discípulo a su paso por los Andes, entre las que se encontraban «reliquias de subido valor». Se trataba de objetos que habían estado en estrecho contacto con su cuerpo. Así, afirma que en el puerto de Quilca se encontró una túnica que «no se pudo averiguar si era de lana, o de algodón, larga, y al parecer inconsútil, que más parecía haber sido tejida toda de una pieza, tiraba a color de tornasol». Junto a ésta se hallaron «dos zapatos como sandalias cosidas con el mismo cuero». Las sandalias preservaban rastros de la presencia del santo, como eran su «olor y fragancia», así como el sudor de su pie.²⁴ Sin duda, una de las señales más importantes de su presencia era la cruz de Carabuco, llamada así porque el discípulo la erigió en el pueblo de ese nombre, en la orilla oriental del Lago Titicaca, casi al frente de Copacabana. Ramos Gavilán la describe como «reliquia y cruz». Por un lado, era un retrato de la cruz de Jesucristo, y aún sus clavos eran «de la misma hechura y forma que pintan los de Cristo Señor Nuestro». Por el otro, su materialidad misma se revelaba como sagrada, evidencia de lo cual eran los milagros que obraba. Aunque los infieles intentaron destruirla en varias ocasiones, tras la partida del discípulo –primero le prendieron fuego, luego la sumergieron en el lago, y finalmente la enterraron– cuando se la encontró estaba casi intacta. Al igual que otras reliquias de santos, ésta fue dividida en varias partes, de forma tal que con su madera se hicieron dos cruces, una para la Catedral de Charcas y otra para que permaneciera en el pueblo de Carabuco, mientras que con sus astillas se fabricaron cruces que servían de protección para quienes las portaban.²⁵

En la línea de Manuel de Nóbrega, Ramos Gavilán identifica una serie de lugares, piedras o peñas, en donde se reconocían rastros del discípulo. Al igual que en el caso de la cruz de Carabuco, el autor distingue entre retrato y vestigio, considerando su proximidad con respecto a su referente, esto es, el cuerpo del discípulo. En Collao, anota, había una losa en donde estaba esculpida la figura de un hombre, como sugiriendo el trabajo de un escultor que talla una imagen sobre la piedra.²⁶ En contraste, en otras ocasiones habla de impresiones o estampas, términos que él emplea de forma consciente para argumentar que el cuerpo del santo había entrado

21. *Idem*, p. 36.

22. Van den Berg, Hans: «Introducción», en Van den Berg, Hans y Eichmann, Andrés (eds.): *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana, y sus Milagros, e Invención de la Cruz de Carabuco*. La Paz, Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, 2015, p. 38.

23. *Ibidem*.

24. *Idem*, p. 47.

25. *Idem*, pp. 44-45

26. *Idem*, p. 51.

en contacto directo con la superficie de estas rocas, transformándolas y dejando sobre ellas una marca indeleble. En una isla del Lago Titicaca, afirma, «quedaban impresas en las peñas las plantas de los pies» del discípulo, mientras que cerca del pueblo de San Antonio de Conilap, en Chachapoyas, había «una losa grande [...] blanca y al parecer labrada a mano». Sobre ella se apreciaban «las estampas de dos pies», así como las concavidades que dejó al arrodillarse. Junto a éstas se encontraba delineado «un bordón, que debe tener dos varas de largo, con sus nudos». ²⁷ Finalmente, en Calango se encontraba la impresión de los pies de un hombre de gran estatura, y unos caracteres «en una lengua que debe ser griega o aramea». ²⁸

Un espíritu similar está presente en el relato de Antonio Ruiz de Montoya, un jesuita limeño que sirvió como misionero en el Paraguay, y que se recoge en su *Conquista Espiritual hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús* (1639). ²⁹ Al igual que Ramos Gavilán, Ruiz de Montoya encuentra una conexión entre la evangelización, no de un discípulo sino del apóstol santo Tomás, y el trabajo misionero, en este caso, de los jesuitas. Admirado por la cálida bienvenida que había recibido en la provincia de Tayati, en donde predicaba con la ayuda de una cruz, afirma que el mismo apóstol había profetizado que «cuando después de muchos tiempos vinieren sacerdotes sucesores míos, que trajeren cruces como yo traigo, oirán vuestros descendientes esta doctrina». ³⁰ Entre sus fuentes, Ruiz de Montoya cita con frecuencia a Ramos Gavilán para explicar los vestigios que se hallaron en los Andes, pero también al *Flos Sanctorum* de Pedro de Ribadeneira en donde, a su vez, se hace referencia a los «rastros y señales» que Manuel de Nóbrega «había visto por sus ojos» en las costas del Brasil. ³¹ A esto añade lo que él mismo había observado en el Paraguay. De esta forma, anota que, si en el Paraguay se le conocía a santo Tomás por el nombre de Pay Zumé, en el Perú se le llamaba Pay Tume. Igualmente, señala que en la ciudad de Asunción «está una peña pegada a la ciudad, en cuya planicie se ven hoy dos huellas humanas, a modo de sandalia, impresas en la misma peña». Añade que la «huella del pie izquierdo antecede a la del derecho, como de persona que hace fuerza o hincapié, y hay tradición entre los indios que el santo Apóstol predicaba a los gentiles desde aquella peña». ³²

Ruiz de Montoya presenta una visión más amplia y abarcadora de la presencia de santo Tomás en la región. De hecho, desde una perspectiva más innovadora, traza un itinerario que permite imaginar la ruta que había seguido el santo, desde el Brasil hasta el Perú. De esta forma, señala que en la isla de Santos, en el Brasil, «se ven rastros que manifiestan este principio de camino o rastro». ³³ A pesar de que admite no haber visto esas huellas, sí conoce un camino en donde «crece menuda yerba» y que «corre seguido desde el Brasil» al que se le conoce como «el camino de Santo

27. *Idem*, p. 49.

28. *Idem*, p. 51.

29. Ruiz de Montoya, Antonio: *Conquista Espiritual hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús en las provincias del Paraguay, Uruguay y Tape*. Bilbao, Imprenta del Corazón de Jesús, 1892.

30. *Idem*, p. 95. El italizado está en el texto original.

31. Citado en *Idem*, p. 105.

32. *Idem*, p. 98.

33. *Idem*, p. 97.

Tomé».³⁴ Sobre el Lago Titicaca, no habla de las aguas que se abrieron para permitir el paso del santo, como lo hizo Ramos Gavilán, sino más bien de una senda que el santo «dejó hecha» y que «hasta hoy día dura». Como si ésta hubiese absorbido el aura sagrada del santo, cita a un testigo según el cual dicha senda «era reverenciada de todos, y que de estos juncos o espadañas comen los enfermos y sanan».³⁵

ANTONIO DE LA CALANCHA Y LA PREOCUPACIÓN POR LA VERACIDAD

Es en la *Crónica Moralizada* de Antonio de la Calancha en donde se encuentra el relato más detallado sobre la temprana evangelización en América, la que según el autor llevaron a cabo santo Tomás y uno de sus discípulos. F. Javier Campos y Fernández de Sevilla describe a esta crónica como una manifestación de la cultura barroca. Al igual que la obra de Ramos Gavilán y otras «crónicas conventuales» de la época, señala, ésta muestra un interés en la historia local y en la narrativa «ejemplarizante».³⁶ Así, las biografías de agustinos virtuosos, como es la de Fray Diego de Ortiz, cuyo martirio en Vilcabamba se describe con detalle, son un ejemplo del propósito edificante de la crónica.³⁷ Sin duda, el trabajo evangelizador del apóstol y su discípulo, y sus esfuerzos para vencer la idolatría, servían, también, como modelo para futuros misioneros y doctrieros.

La «veracidad» del relato, anota Campos y Fernández de Sevilla, es una preocupación fundamental del autor.³⁸ Esto se manifiesta claramente en la cronología de eventos que él traza, asegurándose de que ésta no contradiga la narrativa bíblica. Calancha ratifica la antigüedad del trabajo apostólico, anotando que el apóstol y su discípulo habrían predicado en las Indias Occidentales antes de pasar a otros lugares.³⁹ Si bien es cierto, santo Tomás «predicó en el Oriente, donde murió», anota que el discípulo primero estuvo en América, y después de pasar a otra región volvió «a morir en ésta».⁴⁰ Por otro lado, el autor destaca la calidad de la evidencia que emplea en su crónica. Así, argumenta que para demostrar la presencia del santo y de su discípulo en el Perú, se servirá de «testigos, comprobaciones, antiguas

34. *Idem*, p. 97-98.

35. *Idem*, pp. 101-102.

36. Campos y Fernández de Sevilla, F. Javier: «Espíritu barroco y mentalidad: el primer siglo de vida agustiniana en el Virreinato del Perú». *Archivo Agustino* 75, 13 (1991), pp. 136-8. Carlos Gálvez, por su parte, describe a las crónicas conventuales de Ramos Gavilán y Calancha como el soporte intelectual de la monarquía católica. Ver Gálvez Peña, Carlos: «Historias religiosas como narrativas imperiales en el Perú del siglo XVII», en Chang Rodríguez, Raquel y García Bedoya, Carlos (coords.): *Literatura y cultura en el Perú: apropiación y diferencia*. Lima, PUCP, 2017, pp. 303-338.

37. Calancha, Antonio de la, *op. cit.*, pp. 813-826. Sobre el martirio de Diego de Ortiz y sus reliquias ver González Estévez, Escardiel; «La lipsanoteca de las Indias: reliquias e imágenes martiriales entre América y Asia», en Alcalá, Luisa Elena y González García, Juan Luis (eds.): *Spolia Sancta: Reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo*. Madrid, Akal /Arte y Estética, 2023, pp. 241-254.

38. Campos y Fernández de Sevilla, *op. cit.*, pp. 132-134.

39. Calancha, Antonio de la, *op. cit.*, p. 313.

40. *Ibidem*.

tradiciones, piedras, señales, rastros y antigüedades, escritos o memorias». ⁴¹ Más adelante, señala la importancia de los quipus, las cuerdas de algodón o lana en donde los antiguos habitantes de los Andes preservaban «la memoria de los casos graves, y de materias extraordinarias». ⁴² Lo que es más importante, a diferencia de Ramos Gavilán y de Ruiz de Montoya, Calancha inspecciona los lugares y objetos de cerca. Utilizando un lenguaje altamente evocativo, invita al lector a imaginar una intensa experiencia visual y táctil, similar a la de un peregrino que visita lugares sagrados. ⁴³

Con lo antedicho, en las páginas que siguen resalta la relación entre el texto de Calancha y los libros de peregrinación a Tierra Santa, como es la *Verdadera información de la Tierra Santa* (1533) de Antonio de Aranda, que claramente informan las decisiones retóricas del autor agustino. Por otro lado, también es evidente su preocupación por la exhibición controlada de las piedras, pisadas y otras señales que deja el apóstol. Su esfuerzo por delimitar y proteger los rastros del santo, alejándolos de la cotidianidad y volviéndolos excepcionales, replica las prácticas de exposición de las reliquias, a la vez que invita al lector a emular la actitud contemplativa del devoto frente al relicario.

LA CONSTRUCCIÓN DE UNA GEOGRAFÍA CRISTIANA EN LA CRÓNICA MORALIZADA

Tras una cuidadosa revisión de la evidencia, Calancha afirma que, si bien santo Tomás y su discípulo estuvieron juntos en Brasil y Paraguay, luego se separaron para ocuparse de «diferentes conquistas y predicando en diversas provincias». ⁴⁴ El agustino se encuentra entonces con la dificultad de discernir qué evidencia apunta a la presencia de uno u otro en diferentes lugares, una vez que toman diferentes caminos. Lo que es particularmente interesante es la distinción que él realiza entre la capacidad de significación de las señales que encuentra e inspecciona, diferenciando el retrato del índice.

Según Calancha existían pruebas abundantes sobre la predicación del discípulo. Entre ellas se encontraban la cruz de Carabuco, declarada milagrosa por el obispo de Chuquisaca, Don Alonso Ramírez de Vergara (1597-1602). ⁴⁵ Adicionalmente, menciona dos retratos del discípulo. El uno era una estatua que antiguamente se

41. *Idem*, p. 315.

42. *Idem*, p. 317. En varias ocasiones, Calancha resalta la importancia de los quipos para preservar información y memorias del pasado. De esta forma, al hablar sobre Sicasica, dice que en ese lugar hay «más claridad de los portentos de aquestos santos, y en las provincias junto al Cuzco y Chuquiabo, porque allí se guardaban los Quipos, y residían como en la Corte los Quipocamayos, como en Madrid, Granada y Valladolid, los Consejos y Secretarios del Rey, y los archivos de España en Simancas, y los de Portugal en la torre del Tanbo». Ver p. 323.

43. Sobre la importancia del tacto, o la «devoción táctil» que proponen los manuales que permite a los fieles realizar una peregrinación imaginaria por lugares sagrados ver Dyas, Dee: «To Be a Pilgrim: Tactile Piety, Virtual Pilgrimage and the Experience of Place in Christian Pilgrimage», en Robinson, James, de Beer, Lloyd y Harnden, Anna (eds.): *Matter of Faith: An Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period*. Londres, British Museum, 2014, pp. 1-7.

44. Calancha, Antonio de la, *op. cit.*, p. 336.

45. *Ibidem*.

hallaba en la ciudad del Cuzco, y que otros autores la describen como «de gran tamaño, y con la forma de vestido, talle y rostro de un hombre».⁴⁶ También menciona una estatua en Cacha, labrada en piedra, que mostraba al santo «con la corona y libro en las manos».⁴⁷ En contraste, las huellas impresas sobre la dura piedra se debían únicamente a santo Tomás. La incredulidad del apóstol, cuyo corazón se retrata como una «dura piedra» en la que Jesucristo labró «con las manos de sus llagas y pies, señales de fe y amor», anticipaba su difícil trabajo de conversión entre los gentiles. Por eso mismo, afirma que «donde quedaron huellas y señaladas las plantas predicó santo Tomás pues a él le dio Cristo solamente este privilegio».⁴⁸ Calancha identifica las huellas de santo Tomás en Brasil, Paraguay, Chile, Santa Cruz de la Sierra, Tarija, Chunchos, Chachapoyas, Frías, Gonzanamá y Calango. Siguiendo a Ramos Gavilán, anota también que el cerro Arequipa arrojó una túnica tornasol, al parecer inconsútil, y las sandalias. Puesto que las sandalias tenían las marcas que había dejado el sudor del santo, y al igual que las piedras, éstas guardaban una relación existencial con el apóstol.⁴⁹

Calancha compara estos vestigios con las señales que había dejado el santo en la isla de Ceilán, «en una piedra que está en un monte esculpidas sus plantas» y concluye que, por tanto, era posible «que se tenga por cierto, que las del Perú son tuyas». Lo que es aún más interesante, Calancha argumenta que el mismo Jesucristo había dejado «al tiempo de ausentarse del mundo cuando subió a los cielos, señaladas en el monte Olivete, los vestigios, pisadas y huellas de sus pies sacrosantos». Él no quiso que las cubrieran, añade, no solo para recordar a los fieles sobre su ausencia, sino también para que sirvieran como una estrategia de conversión, con el fin de «aumentar más la mies».⁵⁰ De igual forma, también el apóstol había dejado señales visibles de su presencia y de su trabajo evangelizador. Así, señala Calancha, deja las huellas «cuando predica y cuando se ausenta».⁵¹ Esta afirmación es fundamental para comprender la importancia de las pisadas en la construcción de una geografía cristiana sobre un amplio territorio que se extendía desde las costas del Brasil hasta el Perú. Estas señales no solo ratifican la condición del apóstol como mensajero de Jesucristo, sino que sirven para imaginar la topografía local a partir del modelo de Jerusalén. En el proceso, se busca obliterar el pasado, y la memoria inscrita sobre la naturaleza americana.

Por su insistencia en la relación entre la predicación del apóstol y Jesucristo, está claro que Calancha da forma a su relato tomando como modelo los diarios de viaje y guías de Tierra Santa, que circulan ampliamente durante la modernidad temprana. Estos textos cumplían múltiples funciones. Redactados en su mayoría por religiosos de la orden franciscana, a quienes se les había encargado servir de custodios de estos lugares sagrados, estos libros invitan al lector a imaginar una

46. *Idem*, p. 333.

47. *Idem*, p. 335.

48. *Idem*, p. 325.

49. *Ibidem*. Ruiz de Montoya también alude a este hallazgo. Ver *op. cit.*, p. 101.

50. *Idem*, 331.

51. *Ibidem*.

geografía distante, siguiendo las pisadas de Cristo. Estos textos también son registros de la historia cristiana en Jerusalén y sus alrededores, la que se reconstruye a partir de los vestigios de una narrativa sagrada en la región.

En su *Verdadera Información de Tierra Santa*, Antonio de Aranda señala la importancia de seguir a Cristo, «por las calles y camino que nuestro redentor anduvo», señalando que sus pisadas habían transformado el suelo, confiriéndole un aura sagrada. Así, citando al mismo Jesucristo señala que «el lugar donde mis pies estuvieron yo le glorifiqué».⁵² A pesar de que la antigua ciudad de Jerusalén había sido completamente destruida, y no quedaba «cosa en pie que del tiempo de la otra sea», el sitio era el mismo, y muchas de las piedras de los antiguos edificios se habían utilizado en la construcción de los nuevos.⁵³ Más aún, por designio divino, la ciudad había sido reedificada y restituida a la dignidad antigua». Esto es, había mantenido «la santidad de los tiempos pasados», que había alcanzado «con el derramamiento de la sangre de Cristo Nuestro Redentor».⁵⁴ Con esto en mente, Aranda procede a dirigir nuestra atención hacia los diferentes lugares santos de Jerusalén, los que se materializan y cobran forma con la ayuda de señales que los identifican y diferencian del resto del espacio. Así, anota que «solo hay una piedra grande por señal» del sitio en donde se injurió el cuerpo de la Virgen María. Un naranjo marcaba el lugar del fuego junto al cual Pedro negó a su maestro, y cerca de éste se hallaba un árbol de olivo al que se ató a Jesucristo. A corta distancia, junto a un puente, afirma haber visto a «muchos seglares y religiosos de fe más piadosa que yo reverenciar unas señales que están en la peña viva: y en lo bajo de este puente afirmando ser las pisadas de Cristo que quedaron allí al tiempo que cayó impresas».⁵⁵ Sobre el Monte de los Olivos afirma que una capilla señalaba el lugar en donde Jesucristo ascendió al cielo. Se trataba de una capilla «redonda muy bien labrada de cantería con pilaricos por de fuera de mármol». Añade Aranda que «en medio de esta capilla está una piedra la que es tenida en reverencia por todos los cristianos: porque dice ser aquella en la que quedaron impresas las plantas del Salvador: ahora no tiene más sola una: la otra fue cortada de la piedra».⁵⁶

En su interés por identificar los vestigios de la evangelización del apóstol y su discípulo en América, la *Crónica Moralizada* emplea una fórmula similar a la guía de Aranda. Así, da forma a un itinerario que, siguiendo los pasos de los primeros evangelizadores, también identifica y diferencia lugares cargados de numen, transformados por la presencia del santo. Los rastros que dejan estos personajes, por otro lado, son claros índices que permiten saber de ellos, a pesar de su ausencia. De esta forma, nos invita a «seguir los pasos y benditas huellas de estos Apostólicos Pastores, que si no los conocemos por sus personas [...] los habemos de conocer por sus huellas estampadas en peñas en varias y diversas provincias».⁵⁷ Entre éstas se

52. Aranda, Antonio de: *Verdadera información de la Tierra Santa*. Toledo, 1537, p. xviii.

53. *Idem*, p. xxiii.

54. *Ibidem*.

55. *Idem*, p. xxxiii.

56. *Idem*, lxxiii

57. Calancha, Antonio: *op. cit.*, p. 321.

encontraban las piedras de Calango, cerca de Lima. En una de ellas, que el apóstol utilizó como lecho para descansar durante la noche, «estampó todo su cuerpo por la espalda, cerebro y pantorrillas». Y en otra losa «dejó una vez señalada la huella del pie izquierdo, y unas letras que pintó con el dedo». Añade que la «otra huella dejó en otra piedra grande de la banda del río donde predicaba».⁵⁸ En la provincia de Loja, que era parte de la Real Audiencia de Quito, se halló «una piedra grande donde hay una huella y pisada de hombre».⁵⁹ Sin duda, lo que destaca del relato de Calancha es su atención al detalle – resaltando texturas, colores y luminosidad, invita a la apreciación detenida de las piedras. Considerando que tanto él como otros autores que le precedieron describen a los vestigios que deja el santo como reliquias, es interesante reconocer en sus descripciones su preocupación por dirigir e instruir la mirada del espectador, siguiendo prescripciones sobre la forma de exhibir y mirar tanto la materia sagrada como sus contenedores.

Lucy Donkin argumenta sobre la dificultad para definir y delimitar reliquias de contacto –como son las pisadas– y la superficie –ya sea tierra o piedra– sobre la que éstas se inscriben.⁶⁰ La materia, que una vez tocó a una persona sagrada, comparte con ella su aura espiritual. No obstante, la piedra o tierra también son contenedores de la huella o impresión, y como tal funcionan como un relicario. Cynthia Hahn, por otra parte, señala que los relicarios sirven para instruir al espectador sobre la adecuada reverencia que se debe acordar a las reliquias.⁶¹ El relicario la contiene y define, protegiéndola y alejándola de aquello que no es sagrado. Éste también realza y declara el valor de la reliquia. Así, la calidad artística y los ricos materiales –el marfil, el mármol, las piedras o los metales preciosos– que se emplean en la manufactura de un relicario no solo cumplen una función estética, sino que su propósito es direccionar y controlar la experiencia del devoto.

Los diferentes autores que hablan sobre las pisadas del apóstol en América muestran su preocupación por la protección de las reliquias, con el fin de asegurar su correcta veneración. De esta forma, con respecto a la piedra de Conilap, Ramos Gavilán señala que, puesto que era imposible moverla a otro lugar y así impedir que fuera contaminada por prácticas idolátricas, el obispo Toribio de Mogrovejo ordenó «levantar una capilla, que rodease la losa, y la tuviese con decencia».⁶² Algo similar argumentan Ruiz de Montoya y Calancha.⁶³ No obstante, la *Crónica Moralizada* va más allá, puesto que invita al lector a imaginar la compleja relación entre la huella y la piedra en términos similares a la de reliquia y relicario. Queda claro que, para Calancha, las piedras, testigos de la predicación del apóstol, también actuaban como contenedores de sus huellas. De esta manera, argumenta que éstas servían «para retener sus pisadas, conservar la impresión de su cuerpo, y abrir caja en que

58. *Idem*, p. 326.

59. *Idem*, p. 329.

60. Donkin, Lucy: *op. cit.*, p. 25.

61. Hahn, Cynthia: «What do Reliquaries Do for Relics?», *Numen*, 57, ¾ (2010), pp. 284-316. Ver también Leone, Massimo: «Wrapping Transcendence: The Semiotics of Reliquaries», *Signs and Society*, 2, S1 (2014), pp. S49-S83.

62. Ramos Gavilán, Alonso: *op. cit.*, p. 50.

63. Ruiz de Montoya, Antonio: *op. cit.*, p. 102; Calancha, Antonio: *op. cit.*, p. 328.

tener su bordón».⁶⁴ Lo que es más importante, Calancha también propone la forma adecuada de mirar a las huellas-reliquia, ennoblecidas por la materialidad de su contenedor. Así, describe las marcas sobre la piedra en términos de técnica artística, mientras que invita a imaginar la textura, color, o lustre de diferentes materiales.⁶⁵

Calancha dirige la atención del lector hacia el gesto o acción que dio forma a las señales sobre la piedra. Advertimos entonces una diferencia entre las pisadas y otras impresiones del cuerpo, que se ajustan a la definición de san Agustín de un signo natural –aquellos que significan algo más sin que ése haya sido su propósito principal– y los trazos conscientes que el santo deja sobre la superficie.⁶⁶ Así, para explicar la impresión de su cuerpo y de sus pisadas en la piedra de Calango, argumenta que santo Tomás «labraba las peñas con su pie y echado». Igualmente, en la villa de Tarija se encontró «una señal en una piedra larga como de un hombre echado, hundida, como si se hubiera labrado de martillo».⁶⁷ Más decidora es su descripción de la piedra en la provincia de Loja, sobre la cual afirma que tenía un origen milagroso, pues «según parece no es hecha acaso de la naturaleza, ni de industria con arte humana».⁶⁸ Muy diferentes eran los dibujos del santo, que se describen como el trabajo de un hábil dibujante. De esta forma, también en el pueblo de Calango había dejado «unas letras que pintó con el dedo», mientras que en Santa Cruz de la Sierra se encontró una cruz en el centro de la piedra que, según los indígenas de la zona, también las «había hecho con su dedo».⁶⁹ El énfasis en el diestro trabajo sobre la piedra –una superficie labrada y dibujada– encuentra un complemento en la descripción de materiales ricos y vistosos.

Al discutir la visión providencialista que está presente en la *Crónica Moralizada*, Kenneth Mills resalta la deuda de Calancha con relatos bíblicos, particularmente el libro de Job, en el cual se habla de la presencia de metales preciosos, y de una industria capaz de extraerla, como un diseño divino.⁷⁰ La riqueza de América del Sur, que se evidencia de forma particular en las vetas de plata de Potosí, no solo ratificaban el lugar privilegiado de la región, sino que también legitimaban el éxito de la empresa misionera agustina. Esto podría explicar, en parte, las continuas referencias que hace Calancha a materiales preciosos al momento de describir las piedras que protegían los vestigios del apóstol. Por otro lado, la riqueza y diversidad de estos materiales, según las palabras del escritor, elevan el prestigio de las piedras y de los rastros que se inscriben sobre ellas. En este sentido, particularmente interesante es su descripción, nuevamente, de la piedra de Calango, en la que se resalta el efecto dramático de la luz del sol y de la luna sobre su tersa superficie, simulando el lustre de

64. Calancha, Antonio: *op. cit.*, 320

65. Con respecto a las prescripciones para la exhibición controlada de reliquias, y a los materiales que se debían emplear en la manufactura de relicarios, ver Voelker, E. C.: *Charles Borromeo's Instructiones fabricate et supelectilis ecclesiasticae, 1577: a translation with commentary and analysis*. (Tesis doctoral inedita), Syracuse University, 1976.

66. San Agustín, *op. cit.*, p. 30.

67. Calancha, Antonio: *op. cit.*, 322.

68. *Idem*, p. 319

69. *Idem*, p. 326

70. Mills, Kenneth: *op. cit.*

metales ricos. La piedra, señala, era «blanca muy lisa y bruñida diferente de las otras que hay por allí, que cuando le da el sol o luna, hace visos como si fuera de plata».⁷¹

En otras ocasiones, los materiales con los que se compara la piedra tienen un valor simbólico. En este caso, es posible que Calancha encontrara inspiración, a más de las estrategias de uso y exhibición de reliquias y otros objetos sagrados, en relatos hagiográficos y en libros de meditación sobre la vida de Cristo. También en estos casos se elevan el potencial expresivo de la piedra, convocando a los diferentes sentidos en su apreciación.

En uno de los testimonios que recoge Calancha sobre la misma piedra de Calango se la describe como de un «mármol azul y blanco luciente».⁷² En antiguas tradiciones europeas, el mármol aparece como un material apreciado como contenedor de reliquias de contacto. De hecho, una tradición medieval sobre la aparición de san Miguel en el monte Gargano, en el siglo séptimo, habla de las pequeñas huellas que dejó el santo en el interior de la iglesia, las que quedaron impresas sobre el piso de mármol.⁷³ Los relatos sobre las pisadas de san Miguel probablemente no le eran ajenos ni a Calancha ni a sus informantes, por lo que es probable que la referencia a este rico material haya servido para legitimar la autenticidad de las reliquias americanas.

Con más frecuencia, las piedras-relicario se describen como «blanda cera». Por ejemplo, en el pueblo de Frías, cerca de la ciudad de Piura, se encontraba una «losa muy llana, dura y guijarreña, fija en la parte donde fue criada, y otra junto a ella como espaldar de silla, y en la losa dos pies señalados de catorce puntos, y más hundidos por el talón, que por lo restante del pie, como si en cera se apretara más por aquella parte».⁷⁴ En el relato de Calancha, la metáfora de la cera posee múltiples significados. El primero, y más obvio, tiene que ver con el difícil trabajo de conversión. De esta forma, sobre la evangelización del apóstol en Conilap, se habla de la dureza de los corazones de sus habitantes, pues «ni a sus voces, ni con sus milagros mostraban admitir señal, ni hacerles impresión». En contraste, «sus pies, rodillas y bordón hacían impresión en las peñas, y al primer toque dejaban señal, pareciendo cera lo que es peñasco».⁷⁵ La metáfora de la cera, por otro lado, recuerda al *Agnus dei*, el cirio pascual que se fabricaba con este material y sobre el que se imprimía la figura del cordero, y que al consagrarlo con agua bendita se convertía en un objeto sacralizado.⁷⁶ Lo que es más importante, la metáfora de la cera también apunta a la retórica empleada en la descripción de los lugares sagrados en Tierra Santa. De hecho, en su influyente tratado de meditación sobre la vida de Cristo, Ludolfo de Sajonia describe en

71. Calancha, Antonio: *op. cit.*, p. 326

72. *Idem*, p. 327

73. Para una discusión sobre la aparición de san Miguel en el Monte Gargano, y la influencia de este relato en el mundo hispano, ver Christian, William: *Apparitions in Late Medieval and Renaissance Spain*. Princeton, Princeton University Press, 1981, pp. 101-102.

74. Calancha, Antonio: *op. cit.*, p. 329

75. *Ibidem*. Es inevitable, por otro lado, pensar en la metáfora de Platón sobre la memoria, a la que él describe como una tablilla de cera. Una vez que el santo se había ausentado, las huellas sobre la piedra servían como recordatorio de su paso por América, y explicaban la resiliencia de este recuerdo, preservado a través del tiempo, aunque los indios carecieran de escritura.

76. Ver por ejemplo Herradón Figueroa, María Antonia: «Cera y devoción: Los agnúsdei en la colección del Museo Nacional de Antropología», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 54, 1 (1999), pp. 207-237.

términos similares a las huellas que dejó Cristo en el Monte de la Ascensión: «En aquella piedra en que [el Señor] puso los pies cuando quiso subir quedó señalada e impresa de sus sacratísimos pies, como si los asentara sobre nieve o sobre cera blanda; y tal impresión hicieron, que nunca pudieron después ser cubiertas por muchas veces que probasen a enlosar».⁷⁷

Los ejemplos citados hacen pensar en el esmero y preocupación con que Antonio de la Calancha seleccionó las palabras que utilizó en la descripción de las piedras grabadas con las señales del apóstol. Su lenguaje evocativo las convertía en objetos de contemplación, pero su consciente referencia a materiales cargados de un valor simbólico también elevaba su aura espiritual, haciendo de ellas lugares sagrados. De forma paralela, este gesto también servía para transformar la naturaleza americana, construyendo una topografía cristiana que, para los misioneros de la época, buscaba triunfar sobre la anterior idolatría.

EL PAISAJE CÓMO PALIMPSESTO, O CÓMO VENCER LA ANTIGUA IDOLATRÍA

En su discusión sobre iconoclasia y topografía en Inglaterra durante los siglos XVI y XVII, Alexandra Walsham define al paisaje como una construcción o artefacto cultural.⁷⁸ Utiliza el término palimpsesto puesto que, si bien diferentes generaciones inscriben sobre el espacio sus propias visiones del mundo, lo que estaba ahí nunca va a ser completamente obliterado. De esta forma, el paisaje puede ser entendido como un espacio sobre el que se disputan memorias colectivas, y en el que se reconocen esfuerzos por destruir, mutilar, ocultar o reinventar sitios sagrados. Al igual que en Inglaterra, las guías de viaje por Tierra Santa que se escriben en la modernidad temprana admiten la tensión que está presente sobre la topografía de Jerusalén. En Aranda, la nostalgia por el pasado es evidente cuando afirma que la ciudad que fue ya no está, como se señaló arriba. Aun así, y a pesar del triunfo del islam, la santidad seguía presente en los lugares por donde pasaron los personajes sagrados, mientras que la historia cristiana se preservaba en sus vestigios. De igual forma, Calancha deja en evidencia el esfuerzo por borrar las memorias que se inscribían sobre la antigua topografía americana, sobre la que se da forma a un paisaje cristiano. Las pisadas del apóstol fueron instrumentales en este proceso. No obstante, la cristianización de mitos ancestrales, como es la identificación del apóstol con Tunupa, una deidad reverenciada por los habitantes del Lago Titicaca, suponen la persistencia de las tradiciones ancestrales. Igualmente, la urgencia con que se insiste en la «decencia» en el culto a las pisadas-reliquia del santo, sugiere una ansiedad frente a la contaminación entre veneración cristiana y prácticas que se consideraban cercanas a la idolatría.

77. Sajonia, Ludolfo de: *Vita Christi Cartujano*. Sevilla, Cronenberg, 1530.

78. Walsham, Alexandra: «Sacred Topography and Social Memory: Religious Change and the Landscape in Early Modern Britain and Ireland», *Journal of Religious History* 36, 1 (2012), pp. 31-51.

Es importante señalar, en este sentido, que la *Crónica Moralizada* se escribe en un momento en que la campaña por la extirpación de idolatrías en el Perú había recibido un fuerte impulso, y por lo tanto es inevitable pensar que la construcción de una geografía cristiana, sacralizada por la presencia del apóstol, iba de la mano de estos esfuerzos.⁷⁹ De hecho, mucha de la información verbal que Calancha reúne, y su preocupación por recopilar memorias y tradiciones locales, se asemeja a las averiguaciones que realizaban los extirpadores entre informantes indígenas. Su relación con la campaña extirpadora, por otro lado, se evidencia en su descripción de la gran piedra conocida como Coyllor Sayana, del pueblo de Calango.

Buena parte de su información sobre esta gran roca la obtiene del diario del visitador Duarte Fernández, enviado por el arzobispo de Lima para participar en el proceso extirpador. Citando a Duarte Fernández, en la crónica se describe al pueblo de Calango como «todo idólatra», pues en él se encontraban «los maestros de la hechicería». Para combatir la idolatría, se añade, en el año 1611, «en treinta y siete adoratorios se pusieron treinta y siete cruces», en un gesto que hacía alarde del triunfo del cristianismo.⁸⁰ Sobre la misma piedra, que era muy probablemente una huaca –un objeto o lugar sagrado en la tradición andina– se materializa la tensión y violencia religiosa que caracterizó al proceso extirpador. De hecho, como se señala en la *Crónica Moralizada*, el santo imprimió estas señales cuando se subía a ella para «predicar contra los ídolos, por haber en aquellos contornos innumerables, y ser la centina [sic] de los hechiceros, y donde los demonios daban ordinarias respuestas y continuos oráculos». Afirma que santo Tomás mandó a callar a los demonios, que «nunca más hablaron, y para siempre enmudecieron».⁸¹

De acuerdo a Duarte Fernández, Coyllor Sayana, el nombre de la piedra, significa «piedra donde se paró la estrella». Esto se debía a que sobre ésta había caído una estrella en castigo a dos indígenas que habían irrespetado el lugar sagrado, manteniendo relaciones sexuales encima de «la pisada del santo».⁸² Lo interesante es que también se afirma que a la estrella se le conocía como «vestidura del santo», reforzando la idea de que la loza había sido tocada por el gesto transformador del apóstol.

A continuación, Calancha transcribe la descripción de la piedra que guardaba también Duarte Fernández en su diario. Según el visitador, ésta era una piedra de mármol azul y blanco, de gran tamaño: «Está dos varas y cuarta más levantada por la una cabeza, seis varas y media tiene de largo, y ancho cuatro y media». Sobre ella «está figurada e impresa una planta de un pie izquierdo de más de doce puntos, y por encima unas señales o letras». Se apreciaban también «unos círculos, y otras como llaves, no quisieron decir los indios su origen».⁸³ Al texto sigue un dibujo, al que nos referimos en la introducción, probablemente una copia del que el visitador conservaba en su diario, y que es el único registro de las señales que originalmente se encontraron en la loza. El

79. Ver por ejemplo el estudio clásico de Duviols: Pierre, *La destrucción de las religiones andinas (conquista y colonia)*. México, Universidad Autónoma de México, 1977.

80. Calancha, Antonio: *op. cit.*, p. 327

81. *Idem*, p. 326.

82. *Idem*, p. 328

83. *Ibidem*.

dibujo servía como clara evidencia de la temprana evangelización. Así, se explica que «las dos llaves una mayor que otra, no las conocieron, ni usaron los indios en sus casas, ni hasta que vinieron Españoles vieron anclas, ni supieron de caracteres ni letras».⁸⁴

A pesar de los esfuerzos por inscribir la piedra en la tradición cristiana, el peligro inminente de la contaminación, debido a la continuación de prácticas religiosas ancestrales, estaba presente. Así, Calancha señala que al ver que «todos los contornos de la piedra en larga distancia estaban cercados de colcas, que son unos sótanos donde había entierros, y algunos con cuerpos frescos de menos de un año, temiendo que los indios tan idólatras donde hay súcubos, adoraban supersticiosamente aquella piedra», el visitador Duarte Fernández había ordenado picar las figuras.⁸⁵ Borrando la huella, mandó tallar una cruz en la cabecera de la piedra, que al igual que las que se habían colocado sobre los adoratorios tenían como propósito suplantar arraigadas prácticas religiosas. La ansiedad por construir una nueva capa de significado superpuesta al paisaje andino, transformando los antiguos objetos de veneración en reliquias cristianas, sugiere que estos esfuerzos podían verse fácilmente truncados por la persistencia de las memorias del pasado.

CONCLUSIONES

En el siglo XVI, autores como Bartolomé de las Casas y Juan de Torquemada, éste último a partir del manuscrito original de Jerónimo de Mendieta, escribieron sobre la evangelización de la Nueva España antes de la conquista. Conducida por el apóstol santo Tomás, evidencia de su trabajo eran las cruces que se habían encontrado en la península de Yucatán.⁸⁶ En el siglo XVIII, fray Francisco de Ajofrín retomó este argumento al hablar sobre la cruz de hierba de Tepique, en Zacatecas, junto a la cual se encontraban las huellas, probablemente de un discípulo del apóstol, impresas sobre una loza (FIGURA 4).⁸⁷

No obstante, los relatos sobre este temprano apostolado en la región aparecen como casos aislados que no logran articular una propuesta consistente. En contraste, en Sudamérica, y particularmente en los Andes, vemos un empeño mancomunado de varios autores por dar forma y legitimidad a esta narrativa. En este sentido, es importante el papel que juegan las narrativas conventuales, sobre todo de escritores agustinos, que tratan de encontrar una continuidad entre la evangelización del apóstol, o su discípulo, y el trabajo misionero de las órdenes religiosas. No sorprende, de esta forma, la preocupación por la persistencia de la idolatría, que parecía encontrar un antecedente en los fallidos esfuerzos realizados por esos tempranos evangelizadores.

84. *Ibidem*.

85. *Ibidem*.

86. Sobre los relatos en torno a la proto-evangelización en Nueva España, ver Page, Carlos, *op. cit.* y Bouysse-Cassagne, Thérèse, *op.cit.*

87. Biblioteca Digital Real Academia de la Historia, Ajofrín, Francisco de: Diario del viaje que por orden de la Sagrada Congregación de Propaganda Fide hizo a la América Septentrional en el siglo XVIII el padre fray Francisco de Ajofrín. 1767, ff. 526-528.



FIGURA 4. FRANCISCO DE AJOFRÍN, «PRODIGIOSA CRUZ DE TEPIQUE», EN DIARIO DEL VIAJE QUE POR ORDEN DE LA SAGRADA CONGREGACIÓN DE PROPAGANDA FIDE HIZO A LA AMÉRICA SEPTENTRIONAL EN EL SIGLO XVIII EL PADRE FRAY FRANCISCO DE AJOFRÍN. 1767. BIBLIOTECA DIGITAL REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. Disponible en línea: <https://bibliotecadigital.rah.es/es/consulta/registro.do?id=62231>.

En las primeras décadas del siglo XVII, varios escritores identificaron rastros que sustentaban la presencia del apóstol o de un discípulo en Sudamérica. Apoyado en relatos que le precedieron, Antonio de la Calancha presenta una visión más completa y factible. Preocupado por la calidad de su evidencia, Calancha también emplea estrategias retóricas de las guías de peregrinos a Jerusalén, las que a su vez aluden a la exhibición de materia y objetos sagrados. Empleando descripciones evocativas, y de un proceso de selección y segregación, en la *Crónica Moralizada* se eleva el aura de los lugares en donde se asentaron las pisadas del apóstol, transformándolos en objeto de reverencia y contemplación. En el proceso, Calancha contribuye a la construcción de una topografía cristiana sobre el paisaje andino. Al hacerlo, se busca obliterar la memoria del pasado, en un gesto que entra en diálogo con la campaña por la extirpación de idolatrías que marcó el período.

REFERENCIAS

- Aranda, Antonio de: *Verdadera información de la Tierra Santa*. Toledo, 1537.
- Arias, Santa: «Escritura disidente: agencia criolla, vidas y milagros en la Corónica moralizada de Antonio de la Calancha», *Colonial Latin American Review*, 10, 2 (2001), pp. 189-208.
- Bagnoregio, Buenaventura: *Journey of the Mind Into God*. Grand Rapids, MI: Christian Classic Ethereal Library, 1993.
- Biblioteca Digital Real Academia de la Historia, Ajofrín, Francisco de: Diario del viaje que por orden de la Sagrada Congregación de Propaganda Fide hizo a la América Septentrional en el siglo XVIII el padre fray Francisco de Ajofrín. 1767.
- Bouysse Cassagne, Thérèse: «De Empédocles a Tunupa: evangelización, hagiografía y mitos», en *Saberes y memorias en los Andes*. París: Éditions de l'IHEAL, 1997, pp. 157-212.
- Bynum, Caroline Walker: «Footprints: The Xenophilia of a European Medievalist», *Common Knowledge*, 24, 2 (2018), pp. 291-311.
- Calancha, Antonio de la: *Corónica moralizada del orden de San Agustín en el Perú*. Barcelona: Pedro Lacavallería, 1638.
- Campos y Fernández de Sevilla, F. Javier. *Espíritu barroco y mentalidad: el primer siglo de vida agustiniana en el Virreinato del Perú*. Archivo Augustiniano 75, 193 (1991): 115-194.
- Chang-Rodríguez, Raquel: «Santo Tomás en los Andes», *Revista Iberoamericana*, 53, 140 (1987), pp. 559-566.
- Clifton, James: «Human and Divine in Sacred Footprints and their Representations», en *Proceedings of the 34th World Congress of Art History*. Pekin, CIHA, 2019.
- Christian, William: *Apparitions in Late Medieval and Renaissance Spain*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Donkin, Lucy: «Stones of St. Michael: Venerating Fragments of Holy Ground in Medieval France and Italy», en Robinson, James, de Beer, Lloyd y Harnden, Anna (eds.): *Matter of Faith: An Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period*. Londres: British Museum, 2014, pp. 23-31.
- Duviols, Pierre: *La destrucción de las religiones andinas (conquista y colonia)*. México, Universidad Autónoma de México, 1977.
- Dyas, Dee: «To Be a Pilgrim: Tactile Piety, Virtual Pilgrimage and the Experience of Place in Christian Pilgrimage», en Robinson, James, de Beer, Lloyd y Harnden, Anna (eds.): *Matter of Faith: An Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period*. Londres: British Museum, 2014, pp. 1-7.
- Gálvez Peña, Carlos: «Historias religiosas como narrativas imperiales en el Perú del siglo XVII», en Chang Rodríguez, Raquel y García Bedoya, Carlos (coords.): *Literatura y cultura en el Perú: apropiación y diferencia*. Lima: PUCP, 2017, pp. 303-338.
- Gisbert, Teresa: *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert y Cía, 2004.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe: *Nueva Coronica y Buen Gobierno*. México: Siglo XXI, 1980.
- González Estévez, Escardiel: «La lipsanoteca de las Indias: reliquias e imágenes martiriales entre América y Asia», en Alcalá, Luisa Elena y González García, Juan Luis (eds.): *Spolia Sancta: Reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo*. Madrid: Akal /Arte y Estética, 2023, pp. 241-254.
- Hahn, Cynthia: «What do Reliquaries Do for Relics?», *Numen*, 57, 3/4 (2010), pp. 284-316.
- Leone, Massimo: «Wrapping Transcendence: The Semiotics of Reliquaries», *Signs and Society*, 2, S1 (2014), pp. S49-S83.

- Herradón Figueroa, María Antonia: «Cera y devoción: Los agnuscadí en la colección del Museo Nacional de Antropología», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 54, 1 (1999), pp. 207-237.
- Mills, Kenneth: «Territorios agustinos de la gracia: Antonio de la Calancha y el libro de Job en los Andes del siglo XVII», en Mestre Zaragoza, Marina, et al. (eds.): *Augustine en Espagne XVI-XVIII siècles*. Toulouse: Presses Universitaires du Midi, 2015, pp. 183-193.
- Nóbrega, Manuel de: *Cartas sobre la conversión de los indios del Brasil*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2019.
- Page, Carlos: «El Apóstol Santo Tomás en América según los relatos de los antiguos jesuitas del Brasil y Paraguay», *Revista de Historia Iberoamericana*, 10, 2 (2017), pp. 92-121.
- Peirce, Charles Sanders: *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1986.
- Salles-Reese, Verónica: *From Viracocha to the Virgin of Copacabana: Representations of the Sacred at Lake Titicaca*. Austin, TX: University of Texas Press, 1997.
- Ramos Gavilán, Alonso: *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana, y sus Milagros, e Invención de la Cruz de Carabuco*. Lima: Gerónimo de Contreras, 1621.
- Sajonia, Ludolfo de: *Vita Christi Cartujano*. Sevilla: Cronenberg, 1530.
- San Agustín: *On Christian Teaching*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Ruiz de Montoya, Antonio: *Conquista Espiritual hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús en las provincias del Paraguay, Uruguay y Tape*. Bilbao, Imprenta del Corazón de Jesús, 1892.
- Van den Berg, Hans: «Introducción», en Van den Berg, Hans y Eichmann, Andrés (eds.): *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana, y sus Milagros, e Invención de la Cruz de Carabuco*. La Paz: Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, 2015, pp. 17-64.
- Voelker, E. C.: Charles Borromeo's *Instruktionen fabricate et supelectilis ecclesiasticae, 1577: a translation with commentary and analysis*. Thesis. Syracuse University, 1976.
- Walsham, Alexandra: «Introduction: Relics and Remains», *Past and Present*, 206 (2010), pp. 9-36.
- Walsham, Alexandra: «Sacred Topography and Social Memory: Religious Change and the Landscape in Early Modern Britain and Ireland», *Journal of Religious History* 36, 1 (2012), pp. 31-51.

MAPAS PARA LA PEREGRINACIÓN INTERIOR. *KLOSTERARBEITEN* Y RELIQUIAS EN EL REAL MONASTERIO DE SANTA CLARA DE SALAMANCA

MAPS FOR INNER PILGRIMAGE. *KLOSTERARBEITEN* AND RELICS IN THE REAL MONASTERIO DE SANTA CLARA IN SALAMANCA

Lara Arribas Ramos¹

Recibido: 24/10/2023 · Aceptado: 10/04/2024

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.12.2024.38712>

Resumen

Tras la reforma cisneriana, las clarisas de Salamanca se convierten en un importante monasterio dentro de las redes de espiritualidad femenina de la meseta ibérica. Entre su modesta colección de reliquias se distinguen algunas manufacturas conventuales realizadas en papel, núcleos espirituales originadores de prácticas de visualización y oración como productos creados para la unión en Dios. Son estos relicarios oraciones convertidas en imágenes, en los que los significados adheridos al proceso de creación, a los materiales y a los espacios en los que se veneran los distinguen de otros vestigios sacros al uso. Para ellos se plantea un estudio que trasciende las aparentes contradicciones presentes en estos pequeños lugares para la contemplación y que pretende resituarlos en sus contextos propios de peregrinación interior y religiosidad encerrada en movimiento, de raíces medievales y ecos carmelitanos.

Palabras clave

Contemplación; *Klosterarbeiten*; peregrinación interior; relicarios de papel; religiosidad femenina

Abstract

Following the Cisnerian reform, the wealthy Poor Clares of Salamanca became an important monastery within the networks of female spirituality in the Iberian Peninsula. Their modest collection of relics includes some articles for the convent made from paper, core spiritual cues for visualization and prayer as products created for union in God. These reliquaries are prayers made into images, in which

1. Universidad de Salamanca. C. e.: lara.ar@usal.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9504-1360>

the meanings attached to the processes of their creation, the materials, and the spaces where they were venerated distinguish them from other common sacred remains. This study aims to transcend the apparent contradictions present in these small spaces of contemplation and reposition them in their own contexts of interior pilgrimage and religiousness framed by movement, with medieval roots and Carmelite echoes.

Keywords

Contemplation; inner pilgrimage; *Klosterarbeiten*; paper reliquaries; women's religiosity

.....

En la meditación no hay, al menos en apariencia, un desplazamiento significativo de un lugar a otro; hay más bien una suerte de instalación en un no-lugar. Ese no-lugar es el ahora, el instante es la instancia².

INTRODUCCIÓN

[...] la forma de un objeto es algo más que su forma. La forma es la imagen del objeto que conforma: la imagen no solo de su contorno, sino de su uso –«la promesa de función»–, y el efecto y recuerdo del proceso técnico que la generó, con todas las significaciones a uno y otra adheridas³.

La revisión que Seraffín Moralejo Álvarez realiza a las propuestas teóricas de Hans Greenough condensa con elocuencia la riqueza de perspectivas a las que accede el estudio de la iconografía objetual. Así entendida, como la imagen de una forma y el eco de una función, la iconicidad del objeto remite a una multiplicidad de realidades históricas condensadas en su tradición física, y es por ello por lo que resulta determinante para la investigación de artefactos de causalidades y ecos trascendentes en las sociedades que los consumen, como sucede, en el occidente cristiano, con las reliquias⁴. En efecto, es sabido que, desde su condición como artefactos materiales, estos vestigios de santidad –corporales o de contacto– se encuentran revestidos de significados culturales ligados a su materialidad fragmentaria y al concepto de ritual. Como protectores, fuentes de vida y promesas de regeneración⁵, la historiografía ha planteado interesantes hipótesis que refuerzan las posibilidades del estudio de las reliquias a partir del conocimiento de su *fisicalidad*, movilidad e implicaciones emocionales y sensoriales⁶ durante la Edad Media y la modernidad.

2. D'Ors, Pablo: *Biografía del silencio*. Madrid, Siruela, 2012, p. 27.

3. Moralejo Álvarez, Seraffín: *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Madrid, Akal, 2014, p. 41.

4. Este trabajo ha sido financiado por la JCYL y el Fondo Social Europeo (convocatoria PR-2020) y forma parte de la tesis doctoral dirigida por la profesora Lucía Lahoz Gutiérrez en el Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes de la Universidad de Salamanca. La autora agradece al archivo del IPCE por la cesión de derechos de reproducción, a la Fundación Edades del Hombre y personal del Museo Conventual Santa Clara de Salamanca por gestionar el acceso a las piezas y permitir la realización de las fotografías que acompañan este estudio. También se reconocen a los revisores sus certeros comentarios, que han originado nuevas vías de investigación futuras sobre el espacio para las reliquias de las damianitas salmantinas.

5. Vauchez, André: «El santo», en Le Goff, Jacques: *El hombre medieval*. Barcelona, Alianza, 1998, p. 345 y ss.

6. La bibliografía al respecto es muy amplia. Por su condición pionera o por la adecuación a los contextos particulares medievales de este artículo véase Brown, Peter: *El culto a los santos. Su desarrollo y su función en el cristianismo latino*. Salamanca, Sígueme, 2018 [1981]; Geary, Patrick J.: *Living with the Dead in the Middle Ages*. Londres, Cornell University Press, 1996 [1994]; Bynum, Caroline W.: *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*. Princeton, Zone Books, 1992 y otros trabajos de la autora; Robinson, James; Beer, Lloyd de; Harnden, Anna: *Matter of Faith: An Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period*. Londres, British Museum Press, 2014; o, más recientemente, los ensayos recogidos en Van Strydonck, Mark; Reyniers, Jeroen; Van Cleven, Fanny (eds.): *Relics @ the Lab: An Analytical Approach to the Study of Relics*. Lovania, Peeters Publishers, 2018. De la producción hispana sobre las funciones de las reliquias desde el punto de vista de sus usos y contextos de recepción, véase Alcalá Donegani, Luisa E.; González García, Juan L.: *Spolia Sancta. Reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo*. Madrid, Akal, 2023; el catálogo de la exposición VV.AA.:

Estos acercamientos, dentro de una historia cabal de la cultura, proporcionan una apreciación más profunda de la textura, significado y experiencia humana ligada a las reliquias⁷. Y es que la crítica parte hoy de un profundo conocimiento de las circunstancias de creación y recepción de las reliquias en Europa e Hispanoamérica. De este modo, aun cuando la conservación de las tramas devocionales de los objetos sagrados sea fragmentaria, es posible interrogar al vestigio sagrado desde perspectivas alternativas a la historia tradicional y reconstruir parte de los usos y funciones que le han sido dados en sus contextos practicados. Su performatividad es parte fundamental de la comprensión de estas obras ya que, como instrumentos de culto, han permitido durante siglos «hallar las llaves capaces de abrir el mundo oculto, el mundo verdadero y eterno, aquel donde uno podía salvarse»⁸. Su veneración se torna, especialmente desde el siglo XIII, un acto simbólico mediante el cual se pretendía hacerse reconocer por la divinidad y obligar a esta a mantener un contrato cerrado, sensorial e íntimo con el individuo.

De este modo aprehendidos, los acercamientos planteados por la historiografía toman una especial relevancia en el estudio de aquellas reliquias que han llegado a la actualidad sumamente descontextualizadas o que, desaparecidos los lugares y *communitas* que les aportaban significado, han perdido todo rastro de narratividad. Buen ejemplo de ello son las cambiantes tramas de la religiosidad conventual femenina, especialmente en el caso de tesoros claustrales de fundaciones con escasa implicación o relación con el panorama político del momento. A esa *problemata* se deben unir las particularidades de la religiosidad visual y visionaria de las mujeres encerradas, para cuyo análisis debe siempre tenerse en cuenta el papel central que ocupan en ella las imágenes de devoción, «la creación [en los conventos] de un determinado tipo de imágenes y hasta de unos usos y prácticas distintas»⁹.

En virtud de estos supuestos, la literatura académica lleva apelando desde hace décadas a la disparidad existente entre los imaginarios de las audiencias laicas y de las conventuales en torno a la devoción a las reliquias¹⁰. En favor de una relación más

Extraña devoción. De reliquias y relicarios. Valladolid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2021; o las actas derivadas de las jornadas internacionales del Proyecto PIIDUZ_3_214 de la Universidad de Zaragoza.

7. Smith, Mark M.: «Historia sensorial: su significado e importancia», en Rodríguez, Gerardo; Coronado Schwindt, Gisela (dir.): *Abordajes sensoriales del mundo medieval*. Buenos Aires, Universidad, 2017, p. 1.

8. Le Goff, Jaques: *La civilización del Occidente medieval*. Barcelona, Paidós, 1999, p. 297.

9. Lahoz Gutiérrez, Lucía: *La imagen y su contexto cultural. La iconografía medieval*. Madrid, Síntesis, 2022, p. 297. Sobre la relación entre imágenes y clausura se remite al estudio de Hamburger, Jeffrey F.: *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. Nueva York, Zone Books, 1998; Boerner, Bruno: «Le rôle de l'image sculptée dans les couvents féminins allemands à la fin du Moyen Âge», *Bibliothèque de l'école des chartes* 162, 1 (2004), pp. 119-131; al monográfico Garí de Aguilera, Blanca (coord.): *Anuario de Estudios Medievales* 44, 1 (2014) dedicado a «Espacios de espiritualidad femenina en la Europa medieval. Una mirada interdisciplinar»; así como a recientes trabajos sobre la experiencia de la mirada en el arte conventual Ricci, Adelaide: «Tracciati visuali: Chiara da Rimini, le immagini, la visione», *Movimenti religiosi femminili pretridentini nel territorio di Ravennatensia (secoli XIV-XVI)*, Faenza, 2023; Sanmartín Bastida, Rebeca: *Staging Authority: Spanish Visionary Women and Images (1450-1550)*. Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2023.

10. Bynum, Caroline W.: «Women mystics and eucharistic devotion in the thirteenth century», *Women's Studies* 11 (1984), pp. 179-214; Lahoz Gutiérrez, Lucía: «Usos y prácticas en torno al relicario de la Virgen del Cabello en Quejana», en Naya Franco, Carolina; Postigo Vidal, Juan (ed.): *De la devoción al coleccionismo. Las reliquias, mediadoras entre el poder y la identidad*. Zaragoza, Prensas Universidad, 2021, pp. 94-96. Véase, para una revisión del tema Kirakosian, Racha: *From the Material to the Mystical in Late Medieval Piety*. Cambridge, Cambridge University Press, 2021.

sensitiva, afectiva, sensual y sensorial por parte de las *sorores reclusae* y los restos santos, los significados con los que se imbuje al objeto sacro en los conventos desde la Edad Media difieren notablemente de los establecidos entre estos y las audiencias eminentemente masculinas en el espacio público.

Con ello, el objetivo de este trabajo es profundizar en los matices anteriormente apuntados a partir de las peculiaridades que presenta el estudio de unos ejemplares de *Klosterarbeiten* –denominación alemana imperante en la crítica para manufacturas, «trabajos de monjas» o «trabajos del convento» realizados por las religiosas dentro de las clausuras– de papel conservados en el Real Monasterio de Santa Clara de Salamanca.

Al gran número y variedad de los relicarios (FIGURA 1) se une la ausencia de *inventios* o inventarios que relacionen las reliquias con su lugar de origen o con la historia de su ensamblaje, por lo que resta preguntarse lo que un mayor conocimiento de su imagen como objetos puede aportar. Su morfología permite identificarlos con los *Klosterarbeiten* europeos y novohispanos y plantear para estas piezas una producción y uso en entornos claustrales, probablemente entre los siglos XVII y XVIII. A falta de un mayor conocimiento de su origen, la comprensión de estos pequeños jardines y laberintos de papel parte de los contextos de recepción que hicieron que hoy se conserven en el coro del Real Monasterio de Santa Clara de Salamanca y de las tradiciones que fundamentan su condición como piezas de devoción conventual que «crean un espacio femenino único»¹¹ para la comunidad.



FIGURA 1. KLOSTERARBEITEN Y RELIQUIARIOS DE LA HORNACINA DEL CORO (DETALLE). REAL MONASTERIO DE SANTA CLARA, SALAMANCA. Fotografía de la autora

11. Porras Granado, Yessica: «Un viaje en papel a un mundo sagrado: manifestaciones manuales de devoción en el Nuevo Mundo», en Alcalá Donegani, Luisa E.; González García, Juan L.: *Spolia Sancta. Reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo*. Madrid, Akal, 2023, p. 160.

Su identificación como artefactos de devoción se aduce, así mismo, por la multiplicidad de fragmentos óseos que exponen todos ellos, así como por su *forma* como pequeñas piezas de piedad particular –no mayores de unos siete centímetros de largo por seis de alto la de mayor tamaño y de apenas tres centímetros y medio de diámetro la de menores dimensiones–. El poso de sacralidad puede rastrearse en otros de ellos gracias a las formas de la envoltura, presentes en una cultura visual heredada desde la Edad Media con una articulación a partir de pequeños marcos redondeados protegidos por un cristal que delimitan y despliegan un lugar, propio de la contemplación, con pequeñas tiras de papel blanco que nombran, identifican y aportan autenticidad a los fragmentos sacros con la potestad que otorga el verbo, perpetuando su memoria. Los restos se disponen sobre fondos de tela de vivos colores y cuentan con argollas en la parte superior que inciden en un carácter portable.

Por otra parte, el decoro en la recepción de estas piezas como reliquias en el convento salmantino se enfatiza con la elección de su ubicación. El *locus* de los tesauros cuenta desde antaño con una dignidad especial dentro de las topografías de las ciudades y de los complejos arquitectónicos, de modo que la preeminencia de las cámaras del tesoro, las ermitas o las hornacinas acredita el carácter precioso de lo que se guarda en ellas. Esta deferencia templaria se comparte, así mismo, con espacios conventuales, en los que «los santos y sus reliquias, junto con el ajuar litúrgico y los libros de oficios, constituían el tesoro espiritual y material más valioso»¹².



FIGURA 2. PINTURAS MURALES E INSCRIPCIÓN DE LA HORNACINA DEL CORO, FEBRERO 1974. MEMORIA DE INTERVENCIÓN DE LA RESTAURACIÓN DE LAS PINTURAS MURALES DEL CONVENTO DE SANTA CLARA (SALAMANCA). ICROA, JUAN RUIZ PARDO. Ministerio de Cultura y Deporte, Archivo del IPCE, BM 189 / 9 (<http://catalogos.mecd.es/opac/>).

12. Hamburger, Jeffrey F.; Suckale, Robert: «Between This World and the Next: The Art of Religious Women in the Middle Ages», en Hamburger, Jeffrey F.; Marti, Susan: *Crown and Veil. Female monasticism from the fifth to the fifteenth centuries*. Nueva York, Columbia University Press, 2008, p. 34.

Y como tal se demuestra en la hornacina del coro de este convento, dedicada a LAS RELIQUIAS PRECIOSAS de la comunidad, coronada por las pinturas al fresco de san Miguel Arcángel, san Antonio de Padua y san Francisco del siglo XVII, que custodian su contenido (FIGURA 2).

Este modesto *tesoro*, en su consideración no tanto material como espiritual, crea una comunidad atemporal con las religiosas pasadas y presentes que habitaron el convento a través de piezas ligadas a la leyenda de su fundación, como el cráneo de san Alberto, y de otros artefactos modernos y contemporáneos¹³. De este modo, la capilla-hornacina aporta una consideración especial a los objetos guardados tras su vitrina de cristal. Sobre un fondo azul de estrellas doradas, como si de la bóveda celestre se tratase¹⁴, este espacio sacralizado permite reconstruir algunos de los contextos más inmediatos de las piezas materia de este trabajo (FIGURA 3).

Conforme a las realidades aquí esbozadas a las que se enfrenta la investigación de los relicarios de papel salmantinos se desprende que, por los significados añadidos a su proceso de creación y a la imagen de su forma, «son objetos que manifiestan materialmente el poder de lo sagrado y que pueden resultar desconcertantes debido a su existencia liminal, a su naturaleza contradictoria»¹⁵ desde una perspectiva contemporánea. Sin embargo, al interrogarlos conforme a los códigos de uso de la religiosidad femenina encerrada¹⁶ es posible plantear su estudio en base a los ecos de una poética de la espera mística, práctica a la que se concede un importante rol junto con la visualización y que se desarrolla íntimamente en con el trabajo con las manos de las religiosas. En las siguientes páginas se quiere rastrear, para estas piezas, los ideales de peregrinación interior y meditación que progresa durante estos siglos en los conventos europeos y que sugieren una religiosidad claustral en movimiento de herencia medieval. En virtud de una reconstrucción de los códigos en los que se llevan a cabo las liturgias o paraliturgias específicas que estos gestaron, para el análisis de estos relicarios de manufactura conventual se busca, así mismo,

13. Se ha tratado brevemente en Arribas, L.: «De Corporales, *Corpus* y Cuerpos. Notas sobre eucaristía y religiosidad femenina encerrada», en Alfaro Pérez, Francisco J.; Jiménez López, Jorge; Naya Franco, Carolina (ed.): *Santas y rebeldes. Las mujeres y el culto a las reliquias*. Salamanca, Zaragoza, Servicio de Publicaciones Universidad, 2023, pp. 120-133.

14. Las *sacre rappresentazioni* de espacios destinados a *tesauros* han sido estudiadas como un medio practicado con el que se contribuía a otorgar distinción y santidad al lugar para las reliquias. Como sucede en las capillas relicario italianas, «este marco exquisitamente decorado y acondicionado para las reliquias reproducía espacialmente el microcosmos sagrado que los relicarios alojados en él representaban visualmente». Sanger, Alice E: *Art, Gender and Religious Devotions in Grand Ducal Tuscany*. Farnham, Ashgate, 2014, p. 90. También para el caso de las Descalzas Reales de Madrid véase Bosch Moreno, Victoria: «'Para que el pueblo vea y goce de este santo tesoro'. Una aproximación al relicario de las Descalzas Reales de Madrid durante los siglos XVI y XVII», en Mínguez Cornelles, Víctor; Rodríguez Moya, Inmaculada (dirs.): *La piedad de la casa de Austria. Arte, dinastía y devoción*. Gijón, Trea, Generalitat Valenciana, 2018, pp. 185-201 y otros trabajos de la autora.

15. Porras Granada, Yessica: *op. cit.*, p. 159.

16. Unas particularidades, las de la religiosidad femenina encerrada, que se mantienen en constante diálogo con las prácticas con imágenes y artefactos, como la crítica ha venido estudiando para dominicas, terciarias o *mulieres religiosae*, dentro o fuera de los límites institucionalizados de la iglesia oficial. Véase, Doyno, Mary Harvey: «Roman Women: Female Religious, the Papacy, and a Growing Dominican Order». *Speculum* 97, 4 (2022), pp. 1040-1072; Duval, Sylvie: «Female Dominican Identities (1200-1500)», en Pérez Vidal, Mercedes (ed.): *Women Religious Crossing between Cloister and the World*. Londres, ARC Humanities Press, 2022, pp.19-36.



FIGURA 3. HORNACINA DEL CORO. REAL MONASTERIO DE SANTA CLARA, SALAMANCA. Fotografía de la autora

la agencia emocional que poseen estos *vestigia* como materiales sensoriales para las religiosas, desde su proceso técnico de creación hasta *la promesa de función*.

«UN TRAVAIL SUR LE CORPS AUTANT QU'UN TRAVAIL DU CORPS»

El trabajo forma parte esencial de la observancia femenina desde el *ora et labora* benedictino. A partir del siglo XIII, sin embargo, con la incidencia al carácter humano de Cristo encarnado, las órdenes mendicantes proponen una doble respuesta al trabajo manual de los religiosos y religiosas, unido a la peregrinación y las obras de misericordia manuales¹⁷, como san Francisco *reconstruye* por mandato divino la Iglesia derruida. Esta circunstancia se concretiza en los claustros femeninos con la llegada de la modernidad, donde otras órdenes como la agustina o la carmelitana continúan la tradición medieval que enaltece el trabajo con las manos como una más de las expresiones de la fe en clausura. Entendidas como «representaciones conscientes y culturalmente orientadas que utilizan diferentes medios para movilizar el afecto del devoto»¹⁸, los productos de estas prácticas devocionales acaban por convertirse en metáforas materiales y en imágenes de la clausura femenina.

Tales artefactos, como imagen de su contorno, de su uso y el efecto y recuerdo del proceso técnico que los generó –apelando de nuevo a Seraffín Moralejo Álvarez– son un ejemplo de «productos de reformulación y elaboración social con dimensiones propias, hasta el punto de intervenir directamente en la realidad, modelándola y modificándola»¹⁹. Por ello, su estudio pasa por reconocer la importancia que sus formas sacralizadas pueden desempeñar en las dinámicas sociales de los conventos de clausura y se hace necesario abordar su interpretación

desde dos ángulos diferentes: distinguir el momento de atribución de *potencia*, a través del cual el objeto se convierte en algo distinto; del momento de la *práctica*, cuando el objeto, en tanto que «funcionante», se utiliza concretamente y entra en contextos operativos precisos²⁰.

De nuevo la realidad fragmentada de los relicarios salmantinos obliga a centrar el foco de atención al segundo de estos planteamientos, al tiempo que se reconstruye el primero a partir del conocimiento acumulado sobre esta tipología de artefactos con el paso de los siglos.

17. Alberzoni, María P.: «'Et ego manibus meis laborabam'. Francesco d'Assisi e il lavoro come espressione di carità», *Sémata* 26 (2014), pp. 47-62.

18. Acosta-García, Pablo: «A Clash of Theories: Discussing Late Medieval Devotional Perception», en Carrillo-Rangel, David; Nieto-Isabel, Delfi I.; Acosta-García, Pablo (ed.): *Touching, Devotional Practices, and Visionary Experience in the Late Middle Ages*. Londres, Palgrave Macmillan, 2019, p. 5.

19. Sbarcella, Francesca: «Manipolatrici di sacro. Produzione di reliquie nella tradizione monastica cattolica contemporanea», en Ricci, Adelaide (ed.): *Donne e sacro. Forme e immagini nel cristianesimo occidentale*. Roma, Viella, 2021, p. 194; desde una perspectiva antropológica, ver Rappaport, Roy A.: «Ritual, Sanctity and Cybernetics». *American Anthropologist* 73, 1 (1971), pp. 59-76; Remotti, Francesco: *Luoghi e corpi. Antropología dello spazio, del tempo y del potere*. Torino, Bollari Boringhieri, 1993, p. 129.

20. Sbarcella, Francesca: *op. cit.*, p. 194-195.

En efecto, los trabajos conventuales, continuadores de una tradición previa, experimentan un mayor desarrollo durante los años del Barroco, llegando a alcanzar una fama que se continúa fuera de los muros de la clausura. Será el nuevo impulso al culto de las reliquias el caldo de cultivo perfecto para que los trabajos conventuales relacionados con los fragmentos sacros alcancen su punto álgido, como ha estudiado Raquel Sigüenza Martín²¹. Esta dilatada cronología favorece las profundas implicaciones simbólicas que encarnan los *Klosterarbeiten*, «como oraciones que se han convertido en imágenes, [...] como orar con el trabajo de las propias manos»²², a través del significado otorgado por el proceso de creación que las distingue de otras imágenes y signos de fe religiosa. Labores como las del convento salmantino han sido analizadas por la historiografía como el producto de un elaborado trabajo de meditación interior, que tiene como resultado la producción de obras de pequeño formato, de gran complejidad técnica y escaso valor material que, en los albores de la Edad Moderna, supusieron uno de los ejes en torno al cual las religiosas en clausura establecen el contacto físico y sensorial con la presencia divina en las reliquias. Es por ello por lo que las elecciones materiales y formales de esta tipología de relicarios, realizados en papel, cera, hilos metálicos y telas por las religiosas durante largas y complicadas jornadas de trabajo van más allá del modesto capital de los conventos, y es posible plantear para los relicarios un aprovechamiento consciente de las posibilidades plásticas o de las poéticas «dadas a estos materiales desde antiguo, ligadas a la escritura que recibe y a la fragilidad de su textura, con constantes simbolismos de pureza y de sutilidad»²³. Así mismo, como ha planteado Werner Schiedermaier, «el uso de sustancias baratas, la utilización de técnicas sencillas y la extraordinaria cantidad de tiempo que se requiere regularmente para la producción tienen en cuenta los ideales monásticos de pobreza, humildad y completa devoción a Dios»²⁴.

Podría, así mismo, plantearse, a la luz de la potencia expresiva que poseen estas piezas, una narratividad material que trasciende el ideal de pobreza y encauza, en sí misma, con una iconografía determinada por el uso y el significado otorgados por las audiencias que los consumen, íntimamente ligada a las prácticas de devoción visual y visionaria de las religiosas desde la Edad Media²⁵. Tal es lo que se propone para uno de estos artefactos expuestos a la contemplación en el coro del Real Monasterio de

21. Sigüenza Martín, Raquel: «Trabajos conventuales: expresión amable de la piedad en clausura», en Campos y Fernández de Sevilla, Francisco J. (coord.): *La Clausura femenina en España e Hispanoamérica. Historia y tradición viva*, vol. 1. Madrid, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2020, p. 16; también en Bernasconi, Gianenrico: «Pour une histoire technique de l'artisanat conventuel. Fabrication et échange des Klosterarbeiten (XVIII^e-XIX^e siècles)», *Archives de sciences sociales des religions* 183, 3 (2018), p. 144.

22. Schiedermaier, Werner: «Klosterarbeiten», en *Lexikon für Theologie und Kirche*. Friburgo de Brisgovia, Herder, 2001, p. 156. La historiografía al respecto es amplia en la crítica europea, especialmente en la alemana, territorio donde la popularidad de estos artefactos se incrementó enormemente tras la Contrarreforma, véase Frei, Hans; Schiedermaier, Werner (coords.): *Barocke Klosterarbeiten*. Augsburg, Autenried Buch-Kunstverlag, 1982; VV.AA.: *Fantasia in convento. Tesori de carta e stucco dal Seicento all'Ottocento*. Florencia, Polistampa, 2009; Baumann, Barbara; Ziegler-Baumann, Trudi (eds.): *Klosterarbeiten: Anmutiges Kunsthandwerk neu entdeckt*. Suiza, Haupt Verlag, 2020.

23. Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain: *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 2000, p. 2010.

24. Schiedermaier, Werner: *op. cit.*, pp. 156.

25. Véase Bruzelius, Caroline A.: «Hearing Is Believing: Clarissan Architecture, ca. 1213-1340», *Gesta* 31, 2 (1992), pp. 83-91; Hamburger, Jeffrey F.: *op. cit.*

Santa Clara, un relicario cuyo estado de conservación y complejidad lo singulariza de los restantes ejemplos (FIGURA 4).



FIGURA 4. RELICARIO DE PAPEL ROULÈ CON LIGNUM CRUCIS. REAL MONASTERIO DE SANTA CLARA, SALAMANCA. Fotografía de la autora

Se identifica con un trabajo de *papel roulé*, *papel enrollado* o *paperoles*, realizado a partir de filigranas de pergamino, técnica «omnipresente en muchos relicarios y otros objetos destinados a la devoción particular y cuya sola mención los asimila con las labores de monja»²⁶. Este espacio sacro se organiza alrededor de unas astillas de *lignum crucis* que se disponen en el centro de la composición ovalada. A partir de las mismas se despliega una abundancia de roleos de papel dorado y cordones de tela que ocupan la totalidad del reducido ambiente, contribuyendo a singularizar visualmente los recintos destinados a catorce reliquias. Marcadas y enmarcadas por los roleos se disponen simétricamente los restos óseos de los santos Antonio de Padua, Mansuy mártir –Mansueto de Toul del martirologio romano–, Joaquín y Ana, Domingo, Tomás o Vicente Ferrer. A ambos lados de la forma cruciforme se organizan las reliquias de contacto, como un fragmento de tejido del vestido y el velo de la Virgen o del hábito de san Francisco. La totalidad de los *vestigia* adjuntan pequeñas tiras de pergamino blanco con inscripciones que identifican los fragmentos con el nombre del santo al que se corresponden y que intercede entre la audiencia que utiliza este relicario en la oración y la divinidad. Al mismo tiempo, los materiales producen el contraste cromático suficiente para introducir una suerte

26. Sigüenza Martín, Raquel *op. cit.*, p. 161, donde también se realiza una revisión tipológica y formal de los *Klosterarbeiten* hispanos.

de guía a la contemplación de este espacio a pesar de sus reducidas dimensiones. Es tal concepción formal y visual predominante la que ha dado pie a algunos autores a considerar la importancia secundaria que toman los propios restos sacros en los relicarios de papel, en los cuales

la participación de las reliquias es muy diferente a la que poseen en los relicarios tradicionales [...] las reliquias ya no son el objeto principal, sino un elemento entre otros de una composición alegórica. Mientras que en los relicarios al uso el vínculo con Cristo se establece a través de los fragmentos corporales de los santos, en los relicarios de papel el vínculo entre lo terrenal y lo divino se establece a través de la escena del jardín amurallado²⁷.

En efecto, como han planteado Celeste Olalquiaga, Hannah Iterbeke o Yessica Porras Granado para obras semejantes, es inevitable la identificación de este laberinto multicolor con el imaginario asociado al *hortus conclusus*²⁸. Pues el jardín cerrado, vedado a los extraños y protegido por altos muros es parte activa de la cultura visual de las religiosas, metáfora de la virtud femenina y de la limitación sensorial a los estímulos en el absoluto claustral desde las primeras legislaciones conventuales femeninas hasta la reforma carmelitana²⁹. Para las religiosas, «la clausura era mucho más que un imperativo arquitectónico. También representaba un ideal que se manifestaba en todas las formas de arte hechas por y para las monjas»³⁰, de tal manera que su presencia no puede ser ajena a la adoración de reliquias.

Del mismo modo, en los trabajos de la clausura también se encuentra presente el imaginario de lo físico y del cuerpo en torno al que se desarrollan buena parte de la religiosidad femenina desde el siglo XIII³¹. Como ha estudiado Hans Belting, la reliquia «eludió la analogía entre imagen y cuerpo, puesto que ya no se establecía la presencia de los santos mediante una imagen»³². Es la presencia física del santo a través de sus restos la que se transforma en camino y morada, y en la minuciosa producción de estos relicarios el imaginario del santo se une al de las religiosas que configuran las filigranas de papel y se convierte en imagen. Con ello se produce en estos relicarios una tercera analogía que se relaciona con la presencia física de las

27. Olalquiaga, Celeste: «Flore sacrée: les reliquaires à paperoles, ornements sublimes», *Perspective* 1 (2010), p. 153. También en Porras Granado, Yessica: *op. cit.*, pp. 159-173.

28. Desde tal perspectiva acomete Hannah Iterbeke el estudio de unos relicarios de *papel roulé* de los siglos XVI y XVII realizados en clausuras femeninas de los Países Bajos. Estos «santuarios floridos» llevan a la autora a plantear devociones marianas, tanto explícitas como implícitas, asociadas a su tipología a partir del imaginario del *hortus conclusus*. Iterbeke, Hannah: «Cultivating Devotion The Sixteenth-Century Enclosed Gardens of the Low Countries», *Ikón. Journal of Iconographic Studies* 10 (2017), pp. 237-250.

29. Circunstancia que, a pesar de no ser exclusiva de las clausuras femeninas, se acentúa dado el componente eminentemente visual y táctil de la religiosidad de las mujeres desde la Edad Media. Bynum, Caroline W.: «Foreword», en Hamburger, Jeffrey F. y Marti, Susan (eds.): *Crown and Veil. Female monasticism from the fifth to the fifteenth centuries*. Nueva York, Columbia University Press, 2008, p. VII. Para las continuidades del caso carmelita véase Lahoz Gutiérrez, Lucía: «Santa Teresa y las imágenes: El peso de las prácticas y estrategias religiosas femeninas tardomedievales», en Casas Hernández, Mariano (coord.): *Teresa*. Salamanca, Catedral, 2015, pp. 61-92; también Sanmartín Bastida, Rebeca: «Santa Teresa y la herencia de las visionarias del medievo: de las monjas de Helfta a María de Santo Domingo», *Analecta malacitana* 36, 1-2 (2013), pp. 275-287.

30. Hamburger, Jeffrey F.; Suckale, Robert: *op. cit.*, p. 59.

31. Véase Le Goff, Jacques; Truong, Nicolas: *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Madrid, Paidós, 2005.

32. Belting, Hans: *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz Editores, 2007, p. 119.

religiosas que realizan el relicario y, conforme a la cual, los *Klosterarbeiten* han sido descritos como «un trabajo sobre el cuerpo tanto como un trabajo con el cuerpo»³³. Son artefactos concebidos con y a través del tacto, con una configuración formal que pretende «defender el contacto físico, un recordatorio del «noli me tangere» que era fundamental en la práctica de las monjas»³⁴. En efecto, desde la Alta Edad Media, el sentido del tacto es fundamental en espacios de clausura femenina, dentro de los cuales se desarrolla una piedad mórbida conforme a la cual

el umbral es la piel que se acerca a lo sagrado. [...] tocar o ser tocado por la divinidad encarnada, es decir, entrar en contacto con los objetos sagrados, confería un enorme valor a la materia, pues lo sagrado, una vez encarnado en ella, era finalmente alcanzable³⁵.

Esa concepción háptica de la santidad se inicia en los *Klosterarbeiten* desde el momento mismo de la conformación del relicario. Una circunstancia que puede observarse en lo sinuoso de las formas del ejemplo salmantino, en el que se aúna papel, tela y fragmento sacro que produce una gran carga devocional desde su narrativa y sus materiales, pero también por el silencioso y complejo trabajo de meditación que los generó. En esta pieza, «el trabajo no es un medio para un fin, sino un fin en sí mismo, no es una representación, sino una presencia»³⁶, y como tal, debe ser medido con parámetros distintos respecto al tiempo del trabajo desarrollado en el mundo exterior³⁷. Al respecto, Constance Classen ha relacionado los trabajos de papel de las clausuras con la atemporal labor femenina de la aguja en la medida en que ambos son labores que consisten, como en el relicario del *lignum crucis*, en «ensamblar muchas unidades para crear un todo»³⁸ conforme a un patrón complejo y repetitivo que era enseñado entre las propias religiosas y que, con el paso de los siglos, pasó también a representar un imaginario de trabajo femenino, su devoción y trayecto hacia una vida enclaustrada, como ha planteado también Yessica Porras Granado³⁹ (FIGURA 5).

Al respecto, M.^a del Mar Graña Cid ha llamado la atención sobre la dimensión ascética del trabajo de las clarisas ibéricas, presente en la totalidad de normativas monásticas femeninas medievales. Estos textos, en su potencia de procesos de representación, no connotan simplemente un reflejo de los eventos o acciones,

33. Laporte-Andlauer, Jeanne: «Emboîtement», en *Au-delà du visible: reliquaires et travaux de couvents*. Fribourg, Musée, 2003, p. 60.

34. Olalquiaga, Celeste: *op. cit.*, p. 154.

35. Cirlot Valenzuela, Victoria; Garí de Aguilera, Blanca: «ConTact. Tactile experiences of the sacred and the divinity in the Middle Ages», en Carrillo-Rangel, David; Nieto-Isabel, Delfi I.; Acosta-García, Pablo (ed.): *Touching, Devotional Practices, and Visionary Experience in the Late Middle Ages*. Londres, Palgrave Macmillan, 2019, p. 243.

36. Olalquiaga, Celeste: *op. cit.*, p. 154.

37. Sauerländer, Willibald: «Tiempos vacíos, tiempos llenos», en *Arte e historia en la Edad Media I. Tiempos, espacios, instituciones*. Madrid, Akal, 2009, pp. 113-154.

38. Classen, Constance: *The Book of Touch*, Londres, Routledge, 2005, p. 133. Para una amplia revisión del tejido y el bordado como actividades carismáticas femeninas, véase Ágreda Pino, Ana M.: *Vivir entre bastidores: bordado, mujer y domesticidad en la España de la Edad Moderna*, Santander, Universidad de Cantabria, 2022, pp. 43-160.

39. Porras Granado, Yessica: *op. cit.*, p. 160

sino que instituyen comportamientos legítimos para las religiosas⁴⁰, «de forma que, evitando la ociosidad, enemiga del alma, no apaguen el espíritu de la santa oración y devoción»⁴¹. Las expectativas conductuales respecto del trabajo de las monjas sitúan la labor manual como una actividad que «se entendía al servicio de la oración, no sólo porque ocupaba los huecos temporales dejados por ésta, sino porque la favorecía en el momento mismo de su puesta en práctica»⁴².



FIGURA 5. RELICARIO DE PAPEL ROULÈ Y TELA CON RELIQUIA DEL CAPUCHINO SAN FIDEL DE SIGMARINGA. REAL MONASTERIO DE SANTA CLARA, SALAMANCA. Fotografía de la autora

También santa Clara trabaja con las manos en un episodio de su hagiografía, que se repetirá en su *legenda* y en su *bula de canonización* como actividad virtuosa. El imaginario que configura, con el paso del tiempo, se acaba por codificar en expectativa conductual de la virtud femenina en las clarisas desde la Baja Edad Media. Así mismo, un ejemplo de los ecos tardomedievales de esta tradición está presente en santa Teresa de Ávila, en las representaciones de la carmelita con un huso y la apelación en sus Constituciones a la práctica de labor honesta que la acompañe en su meditación. «Su ganancia no sea en labor curiosa», refiere, «sino hilar o coser, o en cosas tan primas que ocupen el pensamiento para no le tener en Dios»⁴³.

40. Smith, Julie A.: *Ordering Women's Lives. Penitentials and Nunnery Rules in the Early Medieval West*, Boston, Routledge, 2001, p. 1-2.

41. *Regla de Santa Clara*. Omaechevarría, Ignacio: *op. cit.*, p. 284.

42. Graña Cid, M.^a del Mar: *Espacios de vida espiritual de mujeres (Obispado de Córdoba, 1260-1550)*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid, 2008, p. 218.

43. *Constituciones 2*, 2. Véase Casas Hernández, Mariano: «El huso y la pluma: el papel de los grabados en la creación de la iconografía de Santa Teresa de Jesús como escritora mística», en Jiménez López, Jorge; Sánchez Tamarit, Carmen (ed.): *Libros, bibliotecas y cultura visual en la Edad Media*. Salamanca, Universidad, 2022, p. 100.

En esta línea de pensamiento inciden, así mismo, las escasas noticias conservadas de las prácticas conventuales del Real Monasterio de Santa Clara de Salamanca como lugar de recepción de los relicarios de papel. El cenobio se registra en las crónicas como «uno de los más acomodados de la Provincia [de Santiago]»⁴⁴ según narra Jacobo de Castro. Las continuas renovaciones de la fábrica conventual a partir del siglo XVI son sufragadas por las numerosas indulgencias y favores por parte de obispos, papas y reyes, hasta el punto de que «las monjas de Santa Clara viven más de las limosnas de los fieles y de las propias rentas y dotes que del trabajo manual, y aunque se les exige por regla que todas aprendan a trabajar, la motivación de este trabajo no es la santificación, sino ‘el buen ejemplo y para desechar la ociosidad’»⁴⁵.

Resulta apropiado apuntar brevemente la aparente ajenidad que puede desprenderse entre la riqueza sensorial, la complejidad y exuberancia táctil y la exigida austeridad de los carismas conventuales. Sin embargo, en estas manufacturas, como propone Otto Pächt para un estudio de la imagen, «la libertad creadora no significa proceder a antojo, sino el derecho de ofrecer una respuesta que solamente puede estar plena de sentido cuando emana de una determinada situación»⁴⁶. En efecto, tras lo planteado sobre la poética del trabajo de las religiosas y tras reconstruir la identificación de los relicarios de papel con la exuberancia del jardín místico, se abstrae de ellos un imaginario coherente a sus contextos de creación y recepción en los que la belleza de sus formas se reconoce en la virtud de la vida encerrada (FIGURA 6). Como ha indicado Yessica Porras Granada «las formas decorativas creadas por los pliegues de papel daban a tales objetos una agencia activada por las cualidades apotropaicas de los patrones serpenteantes»⁴⁷. De este modo, los *Klosterarbeiten* conservados en la clausura de Salamanca transforman los fragmentos sacros en artefactos sofisticados, adaptados a las necesidades de la religiosidad conventual y dotados de características altamente significativas. Por ello son susceptibles a ser utilizados como herramientas devocionales, aunando las fortalezas místicas de su proceso de creación con la potencia háptica de las propias reliquias.

44. Castro (de), Jacobo: 1722. *Primera parte de el Arbol Chronologico de la Santa Provincia de Santiago*, Salamanca, Francisco García Onorato y San Miguel, 1722, p. 316.

45. Riesco Terrero, Ángel: *Datos para la historia del Real Convento de Clarisas de Salamanca: catálogo documental de su archivo*, León, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, 1977, p. 14.

46. Pächt, Otto: *Historia del Arte y metodología*. Madrid, Alianza, 1986, p. 116. El fenómeno de creación en la Historia del Arte ha originado numerosos debates que han enfrentado la tradición y la voluntad artística individual del genio creador. El caso de obras realizadas en clausuras femeninas, por el hecho de ser estas creaciones de *artistas mujeres*, conforme al canon tradicional, ha dado lugar a aproximaciones de condescendencia variable que entroncan con el siempre complicado debate en torno a la calidad de la creación artística y los parámetros de valoración del *buen arte* y que conviene matizar en favor de una revalorización de estos trabajos especializados de *manipulateurs du sacré*. Véase Pollock, Griselda; Parker, Rozsika: «Mujeres mañosas y la jerarquía de las artes», en *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología*, Madrid, Akal, 2021 [1991]; Diego Otero, Estrella (de): «En torno al concepto de calidad y otras falsedades del discurso impuesto», en Navarro, Carlos G. (coord.): *Invitadas: fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2020, pp. 25-39.

47. Porras Granada, Yessica: *op. cit.*, p. 171.



FIGURA 6. RELICARIO DE PAPEL ROULÈ CON LIGNUM CRUCIS (DETALLE). REAL MONASTERIO DE SANTA CLARA, SALAMANCA. Fotografía de la autora

KLOSTERARBEITEN PARA «FORASTERAS Y PEREGRINAS» EN CLAUSURA

Como ha apuntado Yessica Porras Granado, la configuración espacial de estos relicarios de papel está condicionada por lo descrito en las *Instrucciones* redactadas por Carlo Borromeo para regular la adoración de las reliquias en el siglo XVI. En ellas se prescribe «la inscripción en pergamino, con letras claras, pero de pequeño tamaño» que debe formar parte del conjunto sacro, de forma que «especificará cuáles son las reliquias que se guardan allí y a qué santo pertenecen» de un modo armonioso, con el decoro y reverencia necesarios para su devoción. Tal exégesis resulta particularmente apropiada para otro de los *Klosterarbeiten* que guarda la hornacina del coro del Real Monasterio de Salamanca (FIGURA 7) y que posee varias particularidades con respecto a los ejemplos anteriores, tales como su mayor tamaño, de algo más de trece centímetros de largo por nueve de alto, y el hecho de que, aunque su factura es más rica en detalles, no se corresponde con la exuberancia de los jardines místicos homólogos. En su lugar los fragmentos se despliegan en un relicario doble, que se cierra sobre sí mismo con la performatividad de un pequeño libro algo mayor que la palma de una mano. En su interior, la disposición geométrica de los fragmentos sacros recuerda lejanamente a una cruz, como en el caso anterior, y remite a un espacio cuidadosamente jerarquizado que se sirve de la

posición, del modelo y de la forma para transformar el papel escrito «en caminos visuales íntimos y táctiles activados a través de la oración»⁴⁸.



FIGURA 7. RELICARIO. REAL MONASTERIO DE SANTA CLARA, SALAMANCA. Fotografía de la autora

Dentro de un desarrollado marco que circunscribe de forma precisa las diferencias de significado ente el exterior y el interior del relicario, se abre un lugar que encuadra la mirada y anima a la contemplación. En el lado izquierdo se disponen doce reliquias femeninas circundadas por senderos blancos de papel que identifican a santa Apolonia, Engracia, Águeda, Eugenia, Basilisa o las Once Mil Vírgenes. Resulta llamativa la elección de líneas curvas y redondeadas para las cartelas, que dibujan formas cordiformes en los vértices. Incluso los *vestigia* centrales, pertenecientes a santa Teresa de Jesús y a *Leche de Nuestra Señora* han sido moldeados como sendos corazones blanquecinos con cruces en su interior (FIGURA 8). Tal asimilación recuerda a la consideración de un *affectus* medieval tradicionalmente ligado a cierta semiótica de las formas y relacionado con la dimensión de la experiencia religiosa y de la unión con Dios. Para Buenaventura (1221-1274), el *affectus* «juega en la frontera entre el cuerpo y el espíritu y nombra una fuerza que es más fundamental que la distinción entre lo corpóreo y lo incorpóreo»⁴⁹ en la unión mística y el anhelo del amor de Dios, profundamente táctil y visual en las clausuras femeninas.

48. *Idem*, p. 160.

49. Carrillo-Rangel, David: «Preface: What Did and Does It Mean to Say 'I Touched?'», en Carrillo-Rangel, David; Nieto-Isabel, Delfi I.; Acosta-García, Pablo (ed.): *Touching, Devotional Practices, and Visionary Experience in the Late Middle Ages*. Londres, Palgrave Macmillan, 2019, p. xiii.



FIGURA 8. RELICARIO (DETALLE DE LAS RELIQUIAS FEMENINAS). REAL MONASTERIO DE SANTA CLARA, SALAMANCA. Fotografía de la autora

El estudio de los caminos de papel que se conforman en torno a las reliquias de las santas parte del «diálogo entre lo personal y subjetivo, y lo social o el contexto que contribuye a la atmósfera o el espacio en el que uno se ve afectado por algo», navegando para ello «por un espacio fluido relacionándose con objetos e ideas y extrayendo las conexiones que les son inherentes»⁵⁰ y que, en este caso, refleja una identificación y relación cercana y *cordial* entre las religiosas y las figuras de las santas. Son estas unas conexiones, como ha indicado David Carrillo-Rangel, que no sólo están «definidas por la intención del artista o del usuario, sino también por la realidad social, más que por la realidad crítica, en la que se creó el objeto, y [...] el presente en el que interactúa el sujeto»⁵¹. Es por ello por lo que el análisis de los contextos específicos de privación sensorial, y de anhelo de contacto con lo divino, las prácticas devocionales y la experiencia visionaria desarrolladas a partir de este relicario son fundamentales en la formación de la atmósfera en la que se produce un *affectus*, psicológico, físico y social y que se materializa en las formas elegidas para presentar las reliquias femeninas⁵².

50. *Idem*, p. xiv.

51. *Ibidem*

52. Sin embargo, es fundamental tener en cuenta lo ambiguo del estudio del componente emocional ligado a objetos en la historia, pues «recrear procesos del pasado que engloben percepción, experiencia y/o una revelación es una cuestión extremadamente problemática, al menos desde el punto de vista de la hermenéutica histórica». Acosta-García, Pablo: *op. cit.*, p. 2.



FIGURA 9. RELICARIO (DETALLE DE LAS RELIQUIAS MASCULINAS). REAL MONASTERIO DE SANTA CLARA, SALAMANCA. Fotografía de la autora

En la hoja que resta del relicario se disponen las reliquias masculinas de forma semejante a las de las santas, aunque organizadas con caminos rectos (FIGURA 9). Son diecisiete los restos correspondientes a apóstoles y santos frailes, tales como Simón Estoc, Raimundo de Peñaforc o Estevan Protomártir. El centro se destina igualmente a un fragmento de mayor tamaño, identificada como de *Nuestro Santo Padre F. Juan de la +*. Esta circunstancia, unida a la presencia de la santa de Ávila en un lugar preeminente del lado izquierdo del relicario, invita a plantear un origen para el conjunto alejado de los claustros franciscanos y de vinculación carmelitana. A falta de más información sobre el origen de este contenedor sacro, resta interrogar al contexto propicio para los intercambios materiales de piezas de devoción.

Así, la presencia de estas reliquias en el convento damianita de Salamanca, a pesar de su procedencia diversa, conlleva un proceso de transformación semiótica que trasciende los límites del ambiente cultural original que les transfiere su valor, por lo que se hace imprescindible el estudio no solo de los espacios de creación de estas obras, sino también en las diversas esferas en las que se han significado estas piezas a lo largo de su historia. «Cuando una reliquia era trasladada de una comunidad a otra [...] resultaba imposible la transferencia simultánea o confiable de la función que ésta desempeñaba en el emplazamiento previo. Debía existir cierta clase de transformación cultural, a fin de que la reliquia pudiese adquirir un estatus y un significado dentro de su nuevo contexto»⁵³; de modo que tales

53. Geary, Patrick: «Mercancías sagradas: la circulación de las reliquias medievales», en Appadurai, Arjun (ed.): *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México, Grijalbo, 1986, pp. 225-226. Al respecto, ver el

significados de contemplación y oración material, privada o comunal, iniciados en diferentes comunidades de religiosidad encerrada, convergen en el coro damianita y en él se continúan y adaptan los significados a ellos adheridos. Unas expresiones relacionadas con las transformaciones iniciadas con la reforma de Cisneros, que llevaron a las damianitas de Salamanca a cambiar su denominación de *convento* a *Real Monasterio* en el siglo XVI. Esta circunstancia ha sido identificada por Ángel Riesco Terrero como consecuencia del acceso a la clausura a un gran número de mujeres de los grandes linajes castellanos, con siervas laicas en su compañía⁵⁴, a un enriquecimiento general de la fundación que fortalece las relaciones establecidas entre este y otros centros de religiosidad de la ciudad.

Al respecto, Gianenrico Bernasconi ha diferenciado, para el estudio de la circulación de estas piezas, entre los *Klosterarbeiten* hechos por las monjas para la piedad interior del monasterio y los encargos o regalos realizados por las mismas, en virtud del prestigio que alcanzaron durante los siglos barrocos. Estos últimos son parte, por ejemplo, de los «intercambios de regalos que se producen en la entrada de las profesas a su orden [...] que se añade a la dote que el nuevo miembro de la comunidad religiosa trae al monasterio»⁵⁵, quizá también de dádivas entre claustros de una misma topografía urbana. Sea como fuere, la circulación de estos conductores de piedad privada está fuertemente documentada en Europa. De este modo, la presencia de santos capuchinos y carmelitas ponen al relicario en relación con las redes de religiosidad de la ciudad y la práctica de intercambio de regalos, algo común en estos siglos para conformar redes de patronazgo o el establecimiento de vínculos personales entre las dos partes. No es del mismo modo extraño el comercio o traslado de artefactos de devoción, libros e imágenes entre conventos. Como ha trabajado Mercedes Pérez Vidal «eran objetos en movimiento y circulaban a través de distintos tipos de redes: redes femeninas, redes basadas en el parentesco y también las de las órdenes religiosas»⁵⁶ incluso con conventos novohispanos.

En cualquier caso, es amplia la riqueza de tramas que se abre a la meditación femenina en el relicario salmantino. En este, desde una perspectiva sensorial, el artefacto funciona como un medio necesario para conducir al devoto de lo material a lo inmaterial, como una herramienta utilizada para lograr la visualización, diseñada para ser utilizada en y como parte de una cultura visual que adquiriría significado a través del modo en que sus usuarios interactuaban con el objeto⁵⁷. Así ha estudiado Pablo Acosta-García los artefactos relicarios como medios devocionales concebidos de forma multisensorial desde el punto de vista de la recepción. En efecto, desde la Edad Media, «los sentidos secundarios desempeñaron un papel decisivo para dar

ejemplo del relicario tratado en Lahoz Gutiérrez, Lucía: «De Dueñas a Dueñas: el relicario de la Virgen del Cabello», en VV.AA.: *La igualdad como compromiso. Estudios de género en homenaje a la profesora Ana Díaz Medina*. Salamanca, Universidad, 2007, pp. 327-348.

54. Riesco Terrero, Ángel: *op. cit.*, p. 14. Al respecto véase García Oro, José: *Cisneros: un cardenal reformista en el trono de España (1436-1517)*. Madrid, La Esfera de los Libros, 2005.

55. Bernasconi, Gianenrico: *op. cit.*, p. 156.

56. Pérez Vidal, Mercedes: «Introducción», en Pérez Vidal, Mercedes (ed.): *Women Religious Crossing between Cloister and the World*. Londres, ARC Humanities Press, 2022, pp. 9-10.

57. Acosta-García, Pablo: *op. cit.*, p. 5.

corporeidad a la experiencia de lo sagrado y lo divino. Lo invisible y lo intangible pasaron a ser objeto de experiencia gracias al nuevo énfasis puesto en la interioridad y, en consecuencia, a la dotación de sentidos espirituales al individuo interior»⁵⁸, cuya experiencia se ve reflejada en las vidas de santos y los relatos de las sagradas escrituras.

Así pues, junto a la contemplación y a la cadencia repetitiva del trabajo con las manos, en la clausura salmantina es posible analizar unas dinámicas de recepción de los relicarios ligadas al concepto de espera mística. Pues las prácticas de religiosidad femenina se sitúan en la narración de un no-tiempo que, en el caso de Clara y Teresa se torna un fin en sí mismo, como ya se ha comentado; medio y manera de una observancia y de una *imitatio christi* heredada de las místicas altomedievales⁵⁹. Es esta una poética que se instaura, así mismo, en los recorridos de oración realizados por las religiosas en estos relicarios de papel⁶⁰.

El reducido tamaño y carácter *portátil* de las piezas es usualmente un reflejo de devoción privada y personal, conforme a la cual se desarrolla la circulación de *Klosterarbeiten* en el siglo XV, basada «en la idea previa de que estos objetos eran equivalentes a talismanes. Su proximidad a lo sagrado les permitía otorgar favores personales»⁶¹ y un contacto íntimo con la divinidad. Sin embargo, es muy difícil determinar su función o el lugar al que estaban destinados y solo resta rastrear, una vez más, algunas trazas de sus usos en su iconografía como objetos. Al respecto Yessica Porras Granado ha estudiado la relación entre la disposición de las reliquias en algunos relicarios neogranadinos y los mapas y crónicas de viajes –como los de las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla– utilizados en las clausuras del Nuevo Mundo como conducto para visualizar las peregrinaciones. Por ello, la lectura que ofrecen para las religiosas estos mapas es múltiple,

cada fragmento tiene adjunto un retazo de papel con su identificación impresa que en la distancia se funde con otros formando un solo trayecto. Este tipo de relicario suele contener una gran cantidad de reliquias en un espacio imitado, organizadas por las etiquetas que guían al espectador y proporcionan pausas señalándole la reliquia y ralentizando su avance con el texto, favoreciendo así la contemplación⁶².

Las metas asociadas a este viaje interior corresponden recurrentemente con lugares sagrados como Jerusalén y es al respecto de tales narrativas que el relicario entronca con las relaciones ageográficas de peregrinación que se establecen en la pequeña capilla. En efecto, en Santa Clara de Salamanca se veneraron dentro de un gran relicario de madera una singular nómina de piezas relacionadas con los santos lugares de Tierra Santa, tales como cera de las lámparas que iluminan el santo sepulcro o un cordón con la medida de este (FIGURA 10). Como ha analizado

58. Cirlot Valenzuela, Victoria; Garí de Aguilera, Blanca: *op. cit.*, p. 238. Ver también Bruzelius, Caroline A.: *op. cit.*, pp. 83-91.

59. Cirlot Valenzuela, Victoria; Garí de Aguilera, Blanca: *La mirada interior. Escrituras místicas y visionarias en la Edad Media*. Barcelona, Siruela, 2008, p. 13.

60. Incluso una *imitatio mariae*, como han planteado Iterbeke, Hannah: *op. cit.*, pp. 242-245.

61. Olalquiaga, Celeste: *op. cit.*, p. 153. Véase, al respecto, Cirlot Valenzuela, Victoria; Garí de Aguilera, Blanca: «ConTact. Tactile experiences...», p. 246.

62. Porras Granado, Yessica: *op. cit.*, p. 197

Caroline Walker Bynum, «las medidas traídas de Tierra Santa eran algo más que reliquias de contacto, embebidas del poder de un original al ser presionadas sobre él [...]. La propia medición pasó a ser –y transmitir– la presencia de la persona»⁶³, auspiciando así una suerte de peregrinación visual y virtual a partir de la potencia evocadora del objeto sacro. Todos estos vestigios de santidad se acompañan, así mismo, de pequeñas tiras de papel escrito con varias caligrafías que denotan la historicidad de su culto y su dilatación en el tiempo.



FIGURA 10. MEDIDA DEL SANTO SEPULCRO. REAL MONASTERIO DE SANTA CLARA, SALAMANCA. Fotografía de la autora

Su presencia no hace sino reforzar la relación que existe entre fragmentos sacros y peregrinación desde la Edad Media, ligadas al imaginario de tierras lejanas. Por ello,

al igual que los mapas que señalan países, ciudades y calles, las etiquetas de papel conducen al espectador a través del espacio con dirección a múltiples destinos en los que las reliquias se convirtieron en la respuesta a la falta de acceso físico a lugares de peregrinación, al encarnar la santidad de figuras y espacios sagrados⁶⁴.

Y así, facilitan una devoción móvil dentro de la clausura y la instalación en un no-lugar para el que no se hace necesario el desplazamiento de un lugar a otro⁶⁵ (FIGURA II).

Sin embargo, conforme a un carisma mendicante que comprende un apostolado en movimiento aún dentro de las clausuras, estos relicarios adquieren un matiz

63. Bynum, Caroline W.: *Dissimilar Similitudes: Devotional Objects in Late Medieval Europe*. Nueva York, Zone Books, 2020, p. 268.

64. Porras Granada, Yessica: *op. cit.*, p. 199.

65. D'Ors, Pablo: *op. cit.*, p. 27.

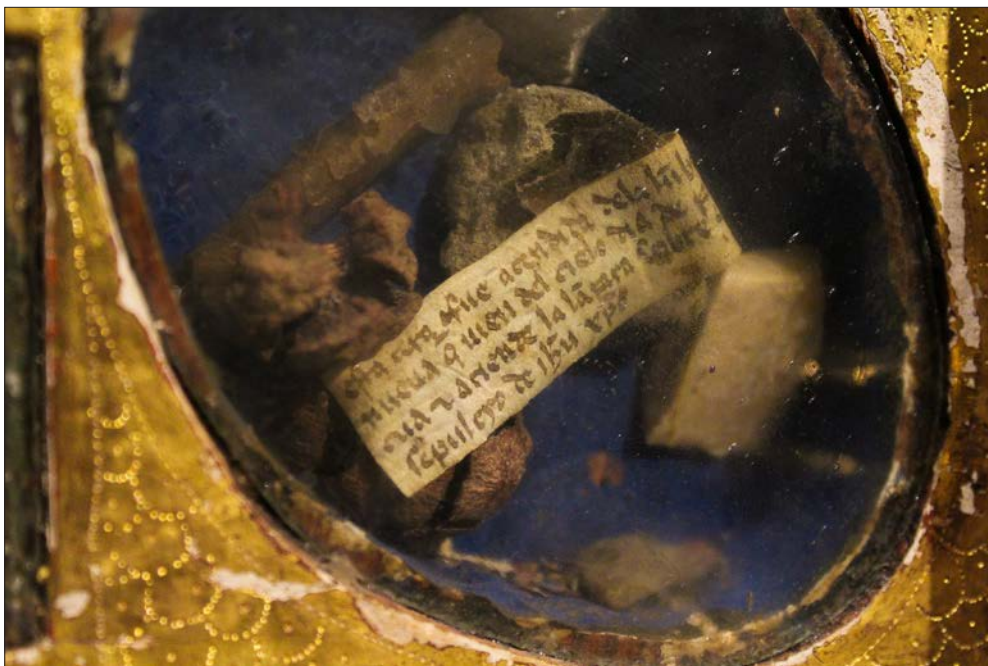


FIGURA 11. RELIQUIA DE TIERRA SANTA. REAL MONASTERIO DE SANTA CLARA, SALAMANCA. Fotografía de la autora

de significación especial en cuanto a su potencia como canalizadores de las peregrinaciones que sugiere Clara en sus escritos, en los que pide para las monjas

imitar a san Francisco, no en su incesante peregrinar apostólico, sino en la vida contemplativa de las Cárcelas de Asís, y de los eremitorios de Fonte Colombo y del Monte Alverna. También sus monjas deberán vivir como peregrinas y extranjeras en este mundo, pero no correteando por las calles, sino profundizando tanto más el sentido espiritual de la peregrinación terrena cuanto menos se mueven de un lugar a otro⁶⁶.

Pues, en toda Europa, el viraje acaecido desde el siglo XIII acomete una profunda reforma en el terreno de la peregrinación terrena en la que las órdenes mendicantes son protagonistas indiscutibles y cuyos ecos se dejarán sentir hasta la andariega Teresa. «Los peregrinos siguieron creciendo (como el culto a las reliquias), pero solo a una escala regional o local [...] el camino de la salvación pasaba por un camino espiritual»⁶⁷. Sin embargo, desde el siglo XIV se produce en Europa lo que Alain Guerreau denomina la *interiorización triunfante* pues, «si la visión de Dios seguía siendo intangiblemente la santidad suprema, ya no pasaba a través de un *iter* penitencial sino de una *peregrinatio in stabilitate*»⁶⁸, un viaje místico.

66. Omaechevarría, Ignacio: *op. cit.*, p. 258.

67. Guerreau, Alain: «Estabilidad, camino, visión: las criaturas y el Creador en el espacio medieval», en Castelnuovo, Enrico; Sergi, Giuseppe (ed.): *Arte e historia en la Edad Media III. Sobre el ver: públicos, formas, funciones*. Madrid, Akal, 2016, p. 173.

68. *Ibidem*

CONCLUSIONES

En la primera habitación propia que supuso para las mujeres la celda del convento tiene cabida la labor mística, la contemplación y la peregrinación interior. Los ideales de la vida encerrada toman forma en los resultados del trabajo realizado por las religiosas en clausura, que convierten fragmentos de reliquias santas en objetos sofisticados, dotados de características altamente significativas desde su imagen como objetos, haciéndolos susceptibles a ser utilizados en prácticas devocionales activadas a través del tacto y de la visualización.

El desconocimiento de los contextos practicados en los que se configuró el culto a las obras analizadas impide desarrollar en profundidad los usos dados a las mismas en la clausura salmantina, pero los coloca en el centro de las complejas redes femeninas de patronazgo en las topografías urbanas medievales y modernas. Resignificados en el coro de las clarisas, los *Klosterarbeiten* se encuentran en él con una colección de reliquias traídas de los Santos Lugares que acentúan el carácter de estas obras de papel como catalizadoras de una peregrinación interior y de una meditación en movimiento. En cualquiera de estos supuestos, las profundas implicaciones que la crítica ha reconstruido en torno a la recepción de las reliquias en espacios conventuales facilitan la acción de reconocer estos artefactos como algo que trasciende su condición de objetos. Humildes tiras de papel se transforman dentro de la clausura en metáforas de religiosidad interior y en senderos de contemplación y peregrinación hacia el camino de salvación, con los santos y sus reliquias como intercesores. Todo ello contribuye a crear en los relicarios lugares femeninos que crean un vínculo entre materia y sacralidad.

La riqueza de contextos que se ha podido exponer en las páginas anteriores invita a continuar replanteando los supuestos *a priori* antagónicos de unos relicarios de papel que, en el Real Monasterio de Santa Clara de Salamanca, se demuestran cercanos a una devoción de raíces y espacios medievales que trasciende las consideraciones contemporáneas de espacio, tiempo y movimiento. Al respecto, y con todas las significaciones añadidas a los imaginarios de su forma y de su técnica, estos relicarios se revelan no un medio virtual para el escape a la reclusión física de sus audiencias, sino adalides de una peregrinación interior visionaria.

REFERENCIAS

- Acosta-García, Pablo: «A Clash of Theories: Discussing Late Medieval Devotional Perception», en Carrillo-Rangel, David; Nieto-Isabel, Delfi I.; Acosta-García, Pablo (ed.): *Touching, Devotional Practices, and Visionary Experience in the Late Middle Ages*. Londres, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 1-18.
- Ágreda Pino, Ana M.: *Vivir entre bastidores: bordado, mujer y domesticidad en la España de la Edad Moderna*, Santander, Universidad de Cantabria, 2022.
- Alberzoni, María P.: «'Et ego manibus meis laborabam'. Francesco d'Assisi e il lavoro come espressione di carità», *Sémata* 26 (2014), pp. 47-62.
- Alcalá Donegani, Luisa E.; González García, Juan L.: *Spolia Sancta. Reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo*. Madrid, Akal, 2023.
- Arribas Ramos, L.: «De Corporales, Corpus y Cuerpos. Notas sobre eucaristía y religiosidad femenina encerrada», en Alfaro Pérez, Francisco J.; Jiménez López, Jorge; Naya Franco, Carolina (ed.): *Santas y rebeldes. Las mujeres y el culto a las reliquias*. Salamanca, Zaragoza, Servicio de Publicaciones Universidad, 2023, pp. 120-133.
- Baumann, Barbara; Ziegler-Baumann, Trudi (eds.): *Klosterarbeiten: Anmutiges Kunsthandwerk neu entdeckt*. Suiza, Haupt Verlag, 2020.
- Belting, Hans: *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz Editores, 2007.
- Bernasconi, Gianenrico: «Pour une histoire technique de l'artisanat conventuel. Fabrication et échange des Klosterarbeiten (XVIII^e-XIX^e siècles)», *Archives de sciences sociales des religions* 183, 3 (2018), pp. 143-166.
- Boerner, Bruno: «Le rôle de l'image sculptée dans les couvents féminins allemands à la fin du Moyen Âge», *Bibliothèque de l'école des chartes* 162, 1 (2004), pp. 119-131.
- Bosch Moreno, Victoria: «"Para que el pueblo vea y goce de este santo tesoro". Una aproximación al relicario de las Descalzas Reales de Madrid durante los siglos XVI y XVII», en Mínguez Cornelles, Víctor; Rodríguez Moya, Inmaculada (dirs.): *La piedad de la casa de Austria. Arte, dinastía y devoción*. Gijón, Trea, Generalitat Valenciana, 2018, pp. 185-201.
- Brown, Peter: *El culto a los santos. Su desarrollo y su función en el cristianismo latino*. Salamanca, Sígueme, 2018 [1981].
- Bruzelius, Caroline A.: «Hearing Is Believing: Clarissan Architecture, ca. 1213-1340», *Gesta* 31, 2 (1992), pp. 83-91.
- Bynum, Caroline W.: «Women mystics and eucharistic devotion in the thirteenth century», *Women's Studies* 11 (1984), pp. 179-214.
- Bynum, Caroline W.: *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*. Princeton, Zone Books, 1992.
- Bynum, Caroline W.: «Foreword», en Hamburger, Jeffrey F. y Marti, Susan (eds.): *Crown and Veil. Female monasticism from the fifth to the fifteenth centuries*. Nueva York, Columbia University Press, 2008, pp. XIII-XVII.
- Bynum, Caroline W.: *Dissimilar Similitudes: Devotional Objects in Late Medieval Europe*. Nueva York, Zone Books, 2020.
- Carrillo-Rangel, David: «Preface: What Did and Does It Mean to Say "I Touched"?», en Carrillo-Rangel, David; Nieto-Isabel, Delfi I.; Acosta-García, Pablo (ed.): *Touching, Devotional Practices, and Visionary Experience in the Late Middle Ages*. Londres, Palgrave Macmillan, 2019, pp. vii-xviii.

- Casas Hernández, Mariano: «El huso y la pluma: el papel de los grabados en la creación de la iconografía de Santa Teresa de Jesús como escritora mística», en Jiménez López, Jorge; Sánchez Tamarit, Carmen (ed.): *Libros, bibliotecas y cultura visual en la Edad Media*. Salamanca, Universidad, 2022, pp. 91-115.
- Castro (de), Jacobo: 1722. *Primera parte de el Arbol Chronologico de la Santa Provincia de Santiago*, Salamanca, Francisco García Onorato y San Miguel, 1722.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain: *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 2000.
- Cirlot Valenzuela, Victoria; Garí de Aguilera, Blanca: «ConTact. Tactile experiences of the sacred and the divinity in the Middle Ages», en Carrillo-Rangel, David; Nieto-Isabel, Delfi I.; Acosta-García, Pablo (ed.): *Touching, Devotional Practices, and Visionary Experience in the Late Middle Ages*. Londres, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 237-265.
- Cirlot Valenzuela, Victoria; Garí de Aguilera, Blanca: *La mirada interior. Escrituras místicas y visionarias en la Edad Media*. Barcelona, Siruela, 2008.
- Classen, Constance: *The Book of Touch*, Londres, Routledge, 2005.
- D'Ors, Pablo: *Biografía del silencio*. Madrid, Siruela, 2012.
- Diego Otero, Estrella (de): «En torno al concepto de calidad y otras falsedades del discurso impuesto», en Navarro, Carlos G. (coord.): *Invitadas: fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2020, pp. 25-39.
- Doyno, Mary Harvey: «Roman Women: Female Religious, the Papacy, and a Growing Dominican Order». *Speculum* 97, 4 (2022), pp. 1040-1072.
- Duval, Sylvie: «Female Dominican Identities (1200-1500)», en Pérez Vidal, Mercedes (ed.): *Women Religious Crossing between Cloister and the World*. Londres, ARC Humanities Press, 2022, pp.19-36.
- Frei, Hans; Schiedermaier, Werner (coords.): *Barocke Klosterarbeiten*. Augsburg, Autenried Buch-Kunstverlag, 1982.
- García Oro, José: *Cisneros: un cardenal reformista en el trono de España (1436-1517)*. Madrid, La Esfera de los Libros, 2005.
- Garí de Aguilera, Blanca (coord.): *Anuario de Estudios Medievales*, ejemplar dedicado a «Espacios de espiritualidad femenina en la Europa medieval. Una mirada interdisciplinar», 44, I (2014).
- Geary, Patrick J.: *Living with the Dead in the Middle Ages*. Londres, Cornell University Press, 1996 [1994].
- Geary, Patrick: «Mercancías sagradas: la circulación de las reliquias medievales», en Appadurai, Arjun (ed.): *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México, Grijalbo, 1986, pp. 211-239.
- Graña Cid, M.^a del Mar: *Espacios de vida espiritual de mujeres (Obispado de Córdoba, 1260-1550)*, (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, 2008.
- Guerreau, Alain: «Estabilidad, camino, visión: las criaturas y el Creador en el espacio medieval», en Castelnovo, Enrico; Sergi, Giuseppe (ed.): *Arte e historia en la Edad Media III. Sobre el ver: públicos, formas, funciones*. Madrid, Akal, 2016, pp. 249-275.
- Hamburger, Jeffrey F.: *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. Nueva York, Zone Books, 1998.
- Hamburger, Jeffrey F.; Suckale, Robert: «Between This World and the Next: The Art of Religious Women in the Middle Ages», en Hamburger, Jeffrey F.; Marti, Susan: *Crown and Veil. Female monasticism from the fifth to the fifteenth centuries*. Nueva York, Columbia University Press, 2008, pp. 76-108.
- Itebeke, Hannah: «Cultivating Devotion The Sixteenth-Century Enclosed Gardens of the Low Countries», *Ikon. Journal of Iconographic Studies* 10 (2017), pp. 237-250.

- Kirakosian, Racha: *From the Material to the Mystical in Late Medieval Piety*. Cambridge, Cambridge University Press, 2021.
- Lahoz Gutiérrez, Lucía: «De Dueñas a Dueñas: el relicario de la Virgen del Cabello», en VV.AA.: *La igualdad como compromiso. Estudios de género en homenaje a la profesora Ana Díaz Medina*. Salamanca, Universidad, 2007, pp. 327-348.
- Lahoz Gutiérrez, Lucía: «Santa Teresa y las imágenes: El peso de las prácticas y estrategias religiosas femeninas tardomedievales», en Casas Hernández, Mariano (coord.): *Teresa*. Salamanca, Catedral, 2015, pp. 61-92.
- Lahoz Gutiérrez, Lucía: «Usos y prácticas en torno al relicario de la Virgen del Cabello en Quejana», en Naya Franco, Carolina; Postigo Vidal, Juan (ed.): *De la devoción al coleccionismo. Las reliquias, mediadoras entre el poder y la identidad*. Zaragoza, Pressas Universidad, 2021, pp. 77-115.
- Lahoz Gutiérrez, Lucía: *La imagen y su contexto cultural. La iconografía medieval*. Madrid, Síntesis, 2022.
- Laporte-Andlauer, Jeanne: «Emboîtement», en *Au-delà du visible: reliquaires et travaux de couvents*. Fribourg, Musée, 2003, pp. 55-65.
- Le Goff, Jaques: *La civilización del Occidente medieval*. Barcelona, Paidós, 1999.
- Le Goff, Jaques; Truong, Nicolas: *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Madrid, Paidós, 2005.
- Moralejo Álvarez, Serafín: *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Madrid, Akal, 2014.
- Olalquiaga, Celeste: «Flore sacrée: les reliquaires à paperoles, ornements sublimes», *Perspective I* (2010), pp. 151-157.
- Omaechevarría, Ignacio: *Escritos de Santa Clara y documentos complementarios*. Madrid, BAC, 2015.
- Pächt, Otto: *Historia del Arte y metodología*. Madrid, Alianza, 1986.
- Paolazzi, Carolus (ed.): *Francisci Assisiensis Scripta*. Roma, Grottaferrata, 2009.
- Pérez Vidal, Mercedes: «Introducción», en Pérez Vidal, Mercedes (ed.): *Women Religious Crossing between Cloister and the World*. Londres, ARC Humanities Press, 2022, pp. 1-18.
- Pollock, Griselda; Parker, Rozsika: «Mujeres mañosas y la jerarquía de las artes», en *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología*, Madrid, Akal, 2021 [1991].
- Porrás Granado, Yessica: «Un viaje en papel a un mundo sagrado: manifestaciones manuales de devoción en el Nuevo Mundo», en Alcalá Donegani, Luisa E.; González García, Juan L.: *Spolia Sacra. Reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo*. Madrid, Akal, 2023, pp. 159-173.
- Rappaport, Roy A.: «Ritual, Sanctity and Cybernetics», *American Anthropologist* 73, 1 (1971), pp. 59-76.
- Remotti, Francesco: *Luoghi e corpi. Antropología dello spazio, del tempo y del potere*. Torino, Bollari Boringhieri, 1993, p. 129.
- Riesco Terrero, Ángel: *Datos para la historia del Real Convento de Clarisas de Salamanca: catálogo documental de su archivo*. León, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, 1977.
- Robinson, James; Beer, Lloyd de; Harnden, Anna: *Matter of Faith: An Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period*. Londres, British Museum Press, 2014.
- Sanmartín Bastida, Rebeca: «Santa Teresa y la herencia de las visionarias del medievo: de las monjas de Helfta a María de Santo Domingo», *Analecta malacitana* 36, 1-2 (2013), pp. 275-287.
- Sanmartín Bastida, Rebeca: *Staging Authority: Spanish Visionary Women and Images (1450-1550)*. Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2023.
- Sauerländer, Willibald: «Tiempos vacíos, tiempos llenos», en *Arte e historia en la Edad Media I. Tiempos, espacios, instituciones*. Madrid, Akal, 2009, pp. 113-154.

- Sbarcella, Francesca: «Manipolatrici di sacro. Produzione di reliquie nella tradizione monastica cattolica contemporanea», en Ricci, Adelaide (ed.): *Donne e sacro. Forme e immagini nel cristianesimo occidentale*. Roma, Viella, 2021, pp. 193-221.
- Schiedermaier, Werner: «Klosterarbeiten», en *Lexikon für Theologie und Kirche*. Friburgo de Brisgovia, Herder, 2001, pp. 156.
- Sigüenza Martín, Raquel: «Trabajos conventuales: expresión amable de la piedad en clausura», en Campos y Fernández de Sevilla, Francisco J. (coord.): *La Clausura femenina en España e Hispanoamérica. Historia y tradición viva*, vol. 1. Madrid, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2020, pp. 155-172.
- Smith, Julie A.: *Ordering Women's Lives. Penitentials and Nunnery Rules in the Early Medieval West*, Boston, Routledge, 2001.
- Smith, Mark M.: «Historia sensorial: su significado e importancia», en Rodríguez, Gerardo; Coronado Schwindt, Gisela (dir.): *Abordajes sensoriales del mundo medieval*. Buenos Aires, Universidad Nacional del Mar del Plata, 2017, pp. 1-3.
- Van Strydonck, Mark; Reyniers, Jeroen; Van Cleven, Fanny (eds.): *Relics @ the Lab: An Analytical Approach to the Study of Relics*. Lovania, Peeters Publishers, 2018.
- Vauchez, André: «El santo», en Le Goff, Jaques (ed.): *El hombre medieval*. Barcelona, Alianza, 1998, pp. 323-358.
- VV.AA.: *Extraña devoción. De reliquias y relicarios*. Valladolid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2021.
- VV.AA.: *Fantasia in convento. Tesori de carta e stucco dal Seicento all'Ottocento*. Florencia, Polistampa, 2009.

UNA URNA DE PLATA MEXICANA PARA LOS RESTOS DE SAN JUAN DE DIOS EN GRANADA

A MEXICAN SILVER URN FOR THE MORTAL REMAINS OF SAN JUAN DE DIOS IN GRANADA

José M.^a Sánchez-Cortegana¹

Recibido: 30/12/2023 · Aceptado: 05/06/2024

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.12.2024.39343>

Resumen

Los restos mortales de San Juan de Dios reposan en una urna de plata que fue labrada en 1767 por el orfebre jiennense Miguel de Guzmán. Ésta se confeccionó con la plata de otra anterior enviada desde México en 1730, que nunca gustó al general de la orden fray Alonso de Jesús y Ortega. En este trabajo aportamos noticias inéditas sobre el envío de esta urna y de otros regalos de plata labrada y joyas remitidos a la basílica de San Juan de Dios de Granada, en el siglo XVIII, por los padres sanjuanistas de los hospitales del Nuevo Mundo.

Palabras clave

Plata labrada virreinal; San Juan de Dios; Granada; Siglo XVIII

Abstract

The mortal remains of San Juan de Dios rest in a silver urn that was carved in 1767 by Jaén goldsmith Miguel de Guzmán. This was made with the silver of a previous one sent from Mexico in 1730, which the general of the order, Fray Alonso de Jesús y Ortega, never liked. In this work we provide unpublished news about the sending of this urn and other gifts of carved silver and jewelry sent to the Basilica of San Juan de Dios in Granada in the 18th century by the San Juanist fathers of the hospitals of the New World.

Keywords

Viceroyalty carved silver; San Juan de Dios; Granada; 18th Century

1. Universidad de Sevilla. C. e.: jsanche@us.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2310-653X>.

Los restos mortales de San Juan de Dios, desde el segundo tercio del siglo XVIII, han estado en dos urnas de plata labrada: una, remitida desde México en 1730 y, la segunda, ejecutada por el orfebre Miguel de Guzmán en 1767. Sólo esta última ha sido objeto de estudios que han desvelado datos relevantes de su proceso histórico y analizado su programa iconográfico y simbólico². Sin embargo, nada se conoce de la urna novohispana³. En este trabajo realizamos un estudio documental de la urna de plata americana y de otros regalos de plata virreinal remitidos a San Juan de Dios de Granada en el siglo XVIII, a partir de documentación localizada en el Archivo General de Indias.

MUERTE Y EXHUMACIÓN DE LOS RESTOS DE SAN JUAN DE DIOS: LAS PRIMERAS ARCAS-RELICARIOS DEL SIGLO XVII

El 8 de marzo de 1550 fallecía en Granada João Cidade Duarte, más conocido como San Juan de Dios. La muerte lo hallaba en una alcoba de la casa de los Pisa, lugar a donde fue llevado por doña Ana de Osorio, mujer del caballero veinticuatro García de Pisa, para ser atendido de cierta enfermedad que padecía y que, a la postre, pondría fin a su existencia terrenal. Tras ser amortajado con el hábito de su orden y velado por sus hermanos, su cuerpo fue trasladado, en una concurrida comitiva pública, a la iglesia del convento de Nuestra Señora de la Victoria, de padres mínimos de San Francisco de Paula, donde fue oficiado el funeral y, posteriormente, enterrado en la capilla familiar de los Pisa⁴.

Veinte años después, narra el padre Agustín de Victoria, no sin cierto delirante fervor, que, tras sucederse numerosos prodigios en la tumba, el sepulcro fue abierto, hallándose el cuerpo de Juan de Dios incorrupto:

Tuvo noticia el señor arzobispo don Pedro Guerrero que en la capilla en donde estaba enterrado nuestro Santo Padre, aparecían sobrenaturales luces. Inquiriose la verdad, hallose ser así. Quiso su ilustrísima saber la causa. Abriose la bóveda y, al primer movimiento de la piedra, fue tanta y tan celestial la fragancia que se sintió, que no sólo fue causa de grande admiración a los circundantes, mas también sirvió de guía para llegar a la caja donde estaba el santo cuerpo. Llegaron, vieron. Mas, ¡O Santos Cielos!, que, a donde se imaginaban encontrar pálidos huesos, desnudos de carne, vestidos de tierra, pregonando la ejecución de la sentencia dada contra nuestro padre Adán y

2. Córdoba Salmerón, Miguel: «El platero jiennense Miguel de Guzmán y la Basílica de San Juan de Dios en Granada», *Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español. XIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Granada, Comité Español de Historia del Arte / Universidad de Granada, 2000, Vol. 2, pp. 1015-1024 y García Zapata, Ignacio José: «El tabernáculo de la urna de San Juan de Dios en Granada, obra del platero Miguel de Guzmán», *Laboratorio de Arte*, 28 (2016), pp. 319-333.

3. Las obras de procedencia americanas del Museo de San Juan de Dios de Granada en: Ruiz Gutiérrez, Ana: «Obras americanas en la colección del Archivo-Museo San Juan de Dios –Casa de los Pisa– de Granada», *Artigrama*, 24 (2009), pp. 187-204; aunque no recoge noticias de sobre esta urna.

4. Victoria, Agustín de: *Traslación del cuerpo de N. glorioso patriarca S. Juan de Dios, fundador del Orden de la Hospitalidad, hizose del Convento de N. Señora de la Victoria... al Convento y Hospital del mismo Santo de la ciudad de Granada*. Madrid, 1667, p. 2r/v.

sus descendientes, hallose el santo cuerpo entero, vestido con su hábito, dando sólo señas de muerto, la falta de respiración⁵.

En 1625, promovida la beatificación de Juan de Dios, los hermanos hospitalarios quisieron exhumar los restos de su fundador de su nicho y colocarlos en un lugar más decente de la capilla «...para que, aumentándose la devoción con su vista, obrase Dios más maravillas por su medio» y, con ello, facilitar el proceso.

Abierta por segunda vez la cripta, se encontró el cadáver reducido a huesos, que fueron depositados en el interior de una sencilla arca de madera lisa, de mediano tamaño, forrada interiormente de terciopelo negro, con cerradura y llave. Sellada el arca con su precioso contenido, quedó colocada en el interior de un hueco del altar del testero de la capilla⁶. El traslado se produjo el 6 de septiembre de 1625.

Cinco años después, el 1 de septiembre de 1630, Juan de Dios era beatificado por el papa Urbano VIII, creciendo progresivamente, a partir de entonces, el número de sus fieles devotos, consecuencia de la reconocida acción social que los hermanos hospitalarios llevaban a cabo en todos los territorios por donde iban expandiéndose⁷.

En 1664, fray Fernando de Estrella, general de la orden hospitalaria, consiguió autorización de fray Francisco Navarro, padre general de los mínimos, para poder sacar los restos del nuevo beato y trasladarlos a la iglesia del convento hospital de la orden en Granada.

Se verificó el 19 de octubre, a las seis de la tarde, bajo la supervisión de don José de Argáiz, arzobispo de Granada, y en presencia de don Gerónimo de Prado Verástegui, provisor y vicario del arzobispado; del padre general sanjuanista fray Fernando de Estrella; del provincial de los mínimos fray Diego Escalante; además de otras personalidades civiles, contando con la presencia de don Juan Bernardo de Quirós, notario apostólico, que dio fe del acto:

Abriose después, de orden de su Ilustrísima, el hueco del altar para sacar el depósito y, examinadas las cerraduras, se abrieron con violencia por haberse perdido, en el discurso de tanto tiempo, las llaves. Levantose la tapa y aparecieron los huesos del cadáver santo, exhalando el olor antiguo. Eran los huesos grandes, el color como de oro, sin horror, antes bien muy limpios y puros y la cantidad: la cabeza con su quijada, seis canillas, seis costillas, una espaldilla, otros huesos grandes quebrados y menudos...⁸.

5. *Ídem*, pp. 2v/ 3r.

6. Descripción proporcionada por el notario Juan Bernardo al ser testigo de su apertura en 1664: «...uno de los religiosos de dicho convento entró en el dicho hueco del altar, en el cual halló una caja mediana, que sacó de él, que se miró y vio que era de madera, la cual estaba cerrada con cerradura de llave en medio, ...y, estando abierta, se reconoció haber estado forrada en terciopelo negro, como se manifiesta de algunos pedazos muy pequeños que estaban en ser y por consumir, debajo de la clavazón de dicha caja» (García Melero, Luis Ángel: «Libro de inventarios de los papeles de la religión», *Archivo Hospitalario. Revista de historia de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios*, 10 (2012), p. 216).

7. En 1552 el hermano Antón Martín fundó el Hospital de Madrid y, posteriormente, el de San Juan de Dios de Córdoba; Pedro Pecador en 1543 el Hospital de Las Tablas en Sevilla y Frutos de San Pedro en 1565 el de San Juan Bautista de Lucena; a los que siguieron otros tantos por toda España y América.

8. Victoria, Agustín de: *op. cit.*, p. 7v.

Dejaba también constancia el cronista que de los restos faltaban: un brazo entero que había sido enviado a doña Ana de Austria, hermana del rey Felipe IV; una espaldilla que se encontraba en el Hospital de Antón Martín de Madrid, en un curioso relicario de plata, y otra reliquia que llegó a manos de don Diego Riaño, que la había dejado en la catedral de Burgos.

Los venerados huesos se colocaron en un arca nueva, fabricada para la ocasión, que también conocemos con exactitud por la descripción que realizó el padre Agustín de Victoria (1667):

Preparose para la traslación, un arca de madera, larga vara y media, alta una vara, y tres cuartas por lo ancho; se aforró de tafetán nacarado y, por la parte exterior, se vistió de terciopelo encarnado sobre guarnecida de lazadas y flores de filigrana, entre las cuales varios escudos de bronce dorado, con armas de la religión, eran lisonja del gusto. De aquí se desprendían, de la misma materia, cuatro garras de león que, sobre cuatro orbes, le servían de pies firmes; cerrada con dos cerraduras doradas y, para poderla levantar, dos hermosos aldabones⁹.

Fue, pues, un arca de madera tallada, algo mayor que la anterior, forrada por fuera de terciopelo carmesí, con los escudos de la orden de bronce dorado, y, por dentro, con tafetán blanco nacarado que, además, poseía dos cerraduras en el frente, dos aldabas a los lados y cuatro patas, a modo de garras de león sobre esferas, todo también de bronce dorado.

Aquí, por mano del señor arzobispo de Granada y su provisor, fueron depositados los huesos envueltos en una toalla de lienzo de flandes, galonada con un riquísimo encaje, y dispuestos sobre «...un par de colchoncillos de seda suelta en lo interior y, alrededor de cada uno, su faja azul de redecilla», que habían sido labrados por las monjas franciscanas del convento de la Encarnación de aquella ciudad¹⁰. Finalizado el traslado, el arca se cerró con dos llaves doradas, que quedaron en poder de dicho señor arzobispo y del general de la orden.

Al parecer, la antigua arca del 1º tercio del siglo XVII fue llevada al convento de Antón Martín de Madrid, posiblemente quedando en su interior algún hueso del nuevo beato, siendo entonces enriquecida, mediante un forro de «...terciopelo carmesí con galones de oro, junto a una nueva cerradura y llave y tachuelas, todo dorado»¹¹.

En 1691, se produjo la gran noticia esperada por todos los hospitalarios y fieles de Juan de Dios: el Papa Alejandro VIII aprobaba la Bula de su canonización¹².

Recibida la noticia en Granada fue celebrada con extraordinario júbilo y, de inmediato, comenzaron los preparativos para una gran celebración¹³. El programa religioso giró en torno a unos solemnes cultos celebrados en la catedral, para lo cual, el día 16 de septiembre de dicho año de 1691, el arca con las reliquias del nuevo

9. Ídem, pp. 10v/11r.

10. Ídem, p. 11r.

11. García Melero, Luis Ángel: *op. cit.*, p. 216.

12. A causa de la repentina muerte del papa, fue publicada por su sucesor Inocencio XII el día 15 de julio de dicho año.

13. Fueron narrados por el cronista de la ciudad: Gadea y Oviedo, Sebastián Antonio de: *Triunfales fiestas, que para la Canonización de San Juan de Dios consagró la ciudad de Granada*. Granada, Imprenta de Francisco Ochoa, 1692.

Santo fue trasladada, en solemne procesión nocturna, sobre unas andas de plata, hasta el templo metropolitano¹⁴. Allí, cubierta con un velo de brocado carmesí con realces de oro y plata, fue colocada en el presbiterio, al lado del Evangelio, «sobre un excelso trono, sembrado de luces». Los actos se prolongaron durante tres días, durante los cuales el arca estuvo, en todo momento, custodiada por los hermanos hospitalarios y monjes dominicos.

UNA URNA DE PLATA REMITIDA DESDE MÉXICO

Entrado ya el siglo XVIII, concretamente en el año 1730, fray Francisco Barradas, comisario general de la orden de la provincia de Nueva España, en nombre de los hermanos hospitalarios mexicanos, remitió de regalo para la casa matriz de Granada una urna de plata donde quedarán guardados, de manera más lujosa y digna, los restos de su Santo fundador¹⁵.

En el puerto de la Veracruz, Jerónimo de Maireles embarcó en las bodegas del navío San Felipe y las Ánimas, uno de los de la flota del mando del teniente general marqués de Mari, de regreso a España: «un cajón con una urna de plata cincelada que ha de servir para depositar el Santo Cuerpo de nuestro padre San Juan de Dios en la ciudad de Granada»; además, de 100 pesos y 50 mazos de vainillas para las fiestas que tuvieran lugar con su traslado¹⁶. Contenía el registro que la entrega sería a dicho cargador y, por su ausencia, al prior que fuera de su convento.

Llegada la flota sana y salva a Cádiz, el cajón con la urna fue abierto por los oficiales de la Casa de la Contratación para inspeccionar su contenido, comprobándose que la urna poseía una estructura de madera forrada, exteriormente de plata e interiormente de hojalata, estimando el fiel contraste que el peso de la plata serían unos 51 marcos, es decir, unos 12 kg aproximadamente¹⁷.

14. El general de la orden, en un primer momento, se negó al traslado de los restos a la catedral, pero, a ruegos del corregidor y capitulares, accedió a la pretensión, aunque debiéndose hacer de noche, en una ceremonia íntima, «...en cuidadoso silencio para no llamar con su noticia al pueblo» (Gadea y Oviedo, Sebastián Antonio de: *op. cit.*, pp. 30-66).

15. El padre fray Francisco Barradas fue comisario general de la orden de San Juan de Dios en Nueva España. En la capital mexicana renovó el templo de su orden, en cuyas fiestas de dedicación gastó más 4.000 pesos en distintas piezas de plata -blandones, lámparas, trono- y alfombras para exorno del altar mayor (Hernández Soubervielle, José Armando: «Plata novohispana en la Basílica de San Juan de Dios de Granada» en web *Asociación para el Fomento de los Estudios Históricos en Centroamérica*, 2008). Comenta el padre Parra que, para las obras del nuevo templo granadino, mandó en limosnas un total de 74.792 reales y 4 maravedís (Parra y Cote, Alonso: *Desempeño el más honroso de la obligación más fina, y relación histórico-panegírica de las fiestas de dedicación del magnífico templo de la Purísima Concepción de Nuestra Señora del sagrado orden de hospitalidad de N.P. San Juan de Dios de la nobilísima, e ilustre, siempre fiel ciudad de Granada*. Madrid, Imprenta de Francisco Xavier García, 1759, p. 164) y, posteriormente, para los restos de San Juan la citada urna de plata de 125 marcos en la que gastó 1.500 pesos (Alberro, Solange: *Apuntes para la historia de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios en la Nueva España-México, 1604-2004*. México, El Colegio de México, 2005).

16. Registro del navío San Felipe y las Ánimas, flota de 1730. Archivo General de Indias (en adelante AGI), Contratación, 1993. Partida nº 29, fol. 26r.

17. Éste calculó el peso de la plata en unos 51 marcos, por los cuales, junto con los 100 pesos y las vainillas citadas, se tuvieron que pagar a su majestad 25 pesos escudos y 9 reales, más 42 pesos, 5 reales y 20 maravedíes por lo correspondiente al donativo. No contribuyó al Consulado «por haberse hecho gracia por los señores cónsules del importe de esta partida».

Comprobada la veracidad del registro, el 12 de octubre de 1731, don Esteban José de Abaría, contador general de dicha Casa, autorizó su retirada para su conducción a Granada, a donde debió llegar algunos días después.

El traslado de los huesos del Santo a su nueva urna no se produjo hasta el 17 de marzo de 1734, llevándose a cabo, en una solemne función religiosa, por el padre general de la orden fray Rodrigo Jerónimo Venegas¹⁸. Sin embargo, la flamante urna mexicana de plata no estaría mucho tiempo en uso.

Un año antes, en 1733, fray Alonso de Jesús y Ortega era nombrado prior del Hospital de Granada e inició un ambicioso programa de obras en dicha sede, centrado principalmente en la ampliación del hospital y en la renovación de su iglesia¹⁹.

El 10 de diciembre de 1734, se iniciaron los trabajos de construcción del nuevo templo, concebido como un monumental y lujoso «relicario» para honrar los restos del fundador²⁰.



FIGURA 1. NUEVO TEMPLO DE SAN JUAN DE DIOS EN GRANADA PROYECTADO EN 1734 COMO UN MONUMENTAL RELICARIO PARA LOS RESTOS DEL FUNDADOR. Fotografía del autor

18. Al parecer, dicho padre Venegas aprovechando la apertura de la caja sacó una costilla del Santo y la envió, como precioso regalo, al hospital de San Juan de Dios de Cádiz, «del cual era hijo». Hoy se conserva en un hermoso relicario de plata donado por el reverendísimo P. Valladolid (Gómez Bueno, Juan Ciudad: *Compendio de historia de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios*. Granada, Archivo Interprovincial, Casa del Tránsito de San Juan de Dios, 1963, p. 178).

19. Para aumentar el espacio asistencial y dar un digno lugar a las reliquias, hasta entonces en un pequeño oratorio (García Zapata, Ignacio José: *op. cit.*, p. 321).

20. Así quedó recogido en las actas capitulares de la orden en Granada, al indicar que las obras emprendidas en 1734 tenían como objeto la exposición decorosa y digna de las reliquias del fundador por cuanto «...a tantos años que se hallan en el hueco de una pared en la iglesia vieja» (Archivo-Museo San Juan de Dios «Casa de los Pisa». Actas de Capítulos Generales, 1686-1747. Libro 2º. Ar. III, fol.295).



FIGURA 2. CAMARÍN DEL TESTERO DEL TEMPLO PRESIDIDO POR EL TABERNÁCULO PARA COLOCAR LA URNA DE PLATA CON LOS RESTOS DE SAN JUAN DE DIOS. Fotografía del autor

Ciertamente, su testero estaría presidido por un magnífico camarín donde se ubicaría la urna que los contuviera, decorada su embocadura con un imponente retablo de estípites de madera dorada y su interior con un espectacular conjunto de pinturas, esculturas y piezas de orfebrería; todo a modo de una verdadera ascua de luz y color.

El objeto principal de tan costoso proyecto fue, sin lugar a dudas, la exaltación de las reliquias del fundador, evidenciado en el hecho de que el camarín del testero del templo no fue ocupado por ninguna imagen de la Virgen, de Cristo o de algún Santo²¹; sino por un colosal tabernáculo de madera dorada para colocar y exaltar la urna con los restos de San Juan de Dios²².

21. No son frecuentes los camarines relicarios en el barroco andaluz. Otro ejemplo conservado es el dedicado al arca de los Santos Mártires de la parroquia de San Pedro de Córdoba (García Zapata, Ignacio José: *op. cit.*, p. 330).

22. Así lo describe el padre Ortega en una carta pastoral de 9 de julio de 1754 dando cuenta de las obras acometidas en el convento hospital de Granada: «Un camarín muy capaz y especial en su idea, cuya bóveda está ricamente pintada con representación de Gloria, todas las paredes, desde el suelo hasta lo alto, vestidas de madera

Sin embargo, la urna mexicana que, en principio, habría de ser referencia visual de toda esta aparatosa escenografía, parece que nunca fue del gusto de la comunidad hospitalaria y, en particular, del padre Ortega.

En este sentido, sabemos que ya en 1746 fue objeto de una primera remodelación, cuando se «barroquizó» al añadirle cuatro jarras con ramos de flores y cuatro serafines en las esquinas para darle mayor realce:

...le añadió al arca cuatro macetitas de plata en las esquinas y, en ellas, se pusieron cuatro ramos de flores de Nápoles, cuatro serafines con sus remates; y también se hizo un cofrecito forrado en damasco carmesí con su galón de oro y claveteado, según, y como está la tarimita para que, puesto dentro del arca, estuviesen en él las sagradas reliquias con más recogimiento y seguridad, pues también tiene su llave y todo lo dicho lo costeó su reverendísima²³.

Posteriormente, el 12 de julio de 1753, se le agregaron unos remates en forma de perilla en los vértices superiores de las cuatro esquinas²⁴.

A pesar de los citados añadidos, debió seguir sin convencer a nadie, por ello, en 1754 el citado padre Ortega, siendo entonces ya general de la orden y estando muy avanzada la construcción del nuevo templo, se dirigió al prior y comunidad del convento granadino, solicitándoles permiso para, a su costa, sustituirla por otra nueva, argumentando que era «...de moda antigua y más bien parece tumba que urna»; proponiendo, al mismo tiempo, «...desbaratarla para hacer otra a la moderna, de mejor vista en su arte y primor que la que sirve»²⁵.

¿Cómo era la urna mexicana que tanto disgustaba al padre Ortega y a la comunidad hospitalaria?

No poseemos descripciones precisas de ésta, sólo sabemos por el registro de embarque que era de plata cincelada y, como hemos visto, por la descripción del fiel contraste de la Casa de la Contratación de Cádiz, que su interior estaba forrado de hojalata. Por otra parte, comentaba el padre Ortega, que más parecía «tumba que urna», referencia que podría indicar que era de formato rectangular, quizás con tapa plana, posiblemente alzada sobre un sencillo basamento. Finalmente, debía de parecerle de excesivo tamaño, pues, como recoge el texto anterior, se tuvo que hacer un cofrecito más pequeño, forrado de damasco carmesí, para introducirlo en su interior, donde poner los huesos del Santo con más recogimiento²⁶.

preciosamente tallada y dorada, con muchos embutidos de espejos, cristales, láminas de Roma, piedras especiales ...en medio un tabernáculo de madera dorado, guarnecido en lo alto de reliquias y de esculturas y, en medio, sobre su repisón, una repisa de plata de más de mil onzas de peso, para poner en ella el arca de lo mismo en que están las reliquias de N.S.P, cuyo sitio se guarnece con alhajas de plata exquisitas, blandones y otras cosas curiosas» (López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús: *La nueva Jerusalén desprendida de las esferas. El retablo mayor de la Basílica de San Juan de Dios de Granada*. Granada, Comares, 2020, p. 147).

23. El texto procede de un impreso del s. XVIII, existente en la biblioteca Ricardo B. Anaya de San Luis Potosí (México), que perteneció a la orden hospitalaria de san Juan de Dios y en el cual se refieren las cuentas y gastos realizados por el padre General de la Orden, fray Alonso de Jesús Ortega, en la obra del convento de Granada (Contreras-Guerrero, Adrián: «Fray Alonso de Jesús y Ortega: Relaciones transatlánticas de mecenazgo, arte y poder en la Granada barroca», *Laboratorio de arte*, 31 (2019), p. 343).

24. Córdoba Salmerón, Miguel: *op. cit.*, p. 1019.

25. Ídem, p. 1017.

26. Quizás, pudiera servirnos de referencia para hacernos una idea de cómo era esta arca, la que hoy día aún guarda los restos de San Diego de Alcalá, labrada en 1658 por el orfebre Rafael González Sobrera, que estuvo en el

En cualquier caso, lo que es seguro es que el padre Ortega pensaba que la urna mejicana no armonizaba con el exuberante lenguaje rococó del momento y, especialmente, con el rico ajuar que se estaba realizando para su entorno²⁷. Por ello, contando con la autorización del prior granadino, en 1766 encargó al platero jiennense Miguel de Guzmán, el mejor orfebre de Andalucía oriental del momento, una nueva y más lujosa urna.

La vieja, al quedar sin uso, fue entregada al orfebre como parte del pago, quien la fundió, reaprovechando su material²⁸. Sabemos que sólo se conservaron de ésta los remates que, como hemos visto, se le habían añadido en sus esquinas en 1746 y 1753²⁹.

La nueva urna, constituida por un armazón de madera dorado recubierto de plata repujada, se concibió a manera de un templete cuadrado, con las esquinas achaflanadas, cubierto con cúpula, erigido sobre un alto basamento. Por todo su perímetro se dispusieron relieves con pasajes de la vida de San Juan de Dios, los escudos de la orden y distintas esculturas, destacando en las esquinas las de San Pedro, San Pablo, San Juan y Santiago el Mayor, de media vara de alto, labradas por el artífice romano Bartolomé Boroni. Fue concluida y estrenada en 1767, diez años después de la solemne consagración del templo³⁰.

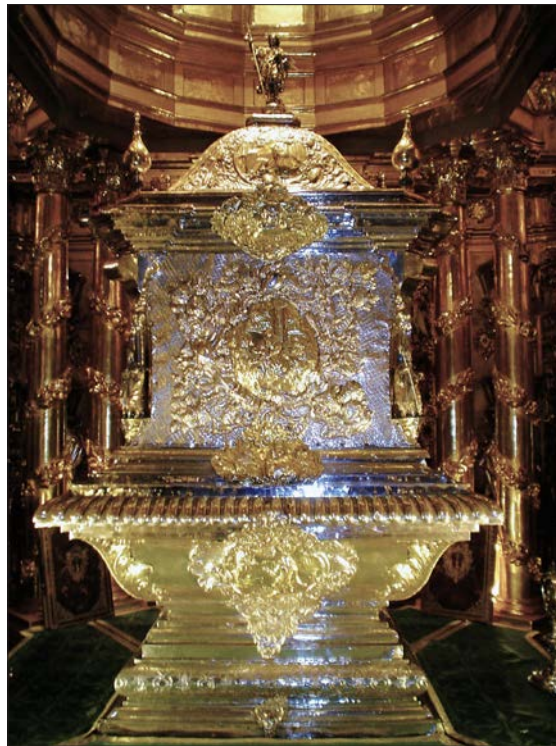


FIGURA 3. MIGUEL DE GUZMÁN. URNA DE PLATA DE SAN JUAN DE DIOS, 1767. Fotografía del autor

convento de Santa María de Jesús de Alcalá de Henares y, después de la desamortización, pasó a la catedral (Muñoz Santos, María Evangelina: «Urnas-relicarios de plata de la Catedral-Magistral de Alcalá de Henares. SS: XVII-XVIII», *El Mundo de las Catedrales*, San Lorenzo del Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artística, 2019, pp. 515-532).

27. El hecho de que la urna estuviera confeccionada antes que el nuevo retablo y camarín y que se cambiara tan sólo 10 años después de consagración del templo, indica, a las claras, que no armonizaba con el lenguaje de su entorno; por ello, su retirada no debe entenderse como un mero empeño personal del general Ortega, sino como una opinión de consenso de la comunidad.

28. Los pagos al platero recogen que el peso de la plata de la urna antigua ascendió a 556 onzas y 10 adarmes y que para la nueva urna se emplearon en total 1.631 onzas y 19 adarmes, es decir, prácticamente el doble. Su coste ascendió, incluyendo la hechura, el dorado de algunos adornos y el damasco carmesí para el tapizado interior a 35 ducados, 66 reales y 19 maravedís; descontándosele 15 ducados, 412 reales y 17 maravedís del valor de la plata procedente de la vieja urna (Córdoba Salmerón, Miguel: *op. cit.*, p. 1019).

29. Los huesos de San Juan, entretanto de terminaba la nueva urna, debieron quedar en el pequeño cofre que existía en su interior.

30. No parece descrita en 1759 por el padre Parra y Cote en su crónica panegírica de la orden al describir el nuevo templo y su dotación artística, pues aún no se había labrado. Sí, en cambio, aparece en 1767 en la crónica del padre Fuentes (García Zapata, Ignacio José: *op. cit.*, p. 326).

Esta nueva urna sí funcionaba visualmente, tanto por su formato vertical, más armónico con la estructura del tabernáculo que la contendría en la embocadura del camarín³¹; como por su diseño a modo de magnífico «ostensorio», para la exaltación de los restos del Santo, más que como una «tumba» para contener unos restos mortales³². A ello, habría que añadir su exuberante lenguaje rococó, con incrustaciones de piedras de Málaga, cristales de Bohemia, aderezos de rocallas y tornapuntas más en consonancia con el magnífico retablo y camarín.

OTRAS REMESAS DE PLATA VIRREINAL PARA SAN JUAN DE DIOS

En torno a mediados del siglo XVIII, hemos documentado otras cuantiosas partidas de dinero y plata labrada remitidas, desde los distintos territorios americanos, para San Juan de Dios de Granada.

Tales remesas fueron propiciadas por una Real Cédula dada por Felipe V por la que se autorizaba a los padres hospitalarios a recoger limosnas en los distintos virreinos americanos para su aplicación a la fábrica de Granada; pero, también, como indica Adrián Contreras-Guerrero, como el «pago» de los comisarios generales, provinciales y superiores del Nuevo Mundo al padre Ortega por permitirles permanecer inamovibles en sus respectivos cargos³³.

En 1749, desde el virreinato del Perú, en las bodegas del navío La Castilla, surto en el puerto de El Callao, el padre fray Juan Garay de la Concepción, comisario del hospital de la Ciudad de los Reyes, registró dos cajones con 4.419 pesos, más otro forrado de cuero con 160 marcos de plata labrada en los siguientes enseres: «...seis blandoncillos, una cruz, cuatro angelitos con sus mecheros, cuatro cálices, diez floripondios y dos atriles y, asimismo, dos piedras bezoares engastadas en oro, las que van dedicadas para la urna en que yacen las reliquias de su santo patriarca». Especificaba el registro que todo sería recogido por don Diego de la Piedra y, por su ausencia, por don Valentín Sánchez y que todo procedía de limosnas recogidas, con licencia de su Majestad, para la fábrica del nuevo templo de Granada³⁴.

Llegada la flota a Cádiz, el 2 de noviembre de 1750, mediante real orden, se entregaron dichas alhajas libres de derechos «por ser para el culto divino y no poder tener otra aplicación», pagando el envío solamente los fletes que ascendieron a 39 pesos escudos, 6 reales y 32 maravedíes, a razón del 1% por el oro y 3% de la plata labrada³⁵.

31. Así lo señaló el padre fray Sebastián de Fuentes al afirmar «...cuyas proporciones facilitan al gusto un objeto hermoso, brillante, y de especial idea en todas sus partes».

32. Destaca García Zapata su similitud con las custodias dieciochescas del Puerto de Santa María o con la diseñada por Damián de Castro para La Rambla (Córdoba), donde se repite el mismo esquema de esquinas achaflanadas con pares de columnas e imágenes sobre ellas (García Zapata, Ignacio José: *op. cit.*, p. 331).

33. Tal circunstancia fue denunciada en una carta que, en 1770, remitió Francisco Vidaurri al virrey Bucareli: «...Con las dádivas de los comisarios al dicho General, se hacen vitalicios y despóticos, de tal suerte que no hay más regla ni más constituciones que el arbitrio de los comisarios de este reino» (Contreras-Guerrero, Adrián: *op. cit.*, p. 341)

34. Registro del navío La Castilla, flota de 1749. AGI. Contratación, 2434. Partida s/n, fol. 168v a 184r.

35. Fray Juan de Garay pidió que se hiciese constar que por la ley 18, título IX, libro IX de la Recopilación, el dinero procedido de limosnas, beatificaciones y canonizaciones de Santos, de alhajas consignadas a iglesias y santuarios eran exentas de pagar el real derecho de avería.

En el inventario de las alhajas de la basílica que realizó el padre Alonso Parra y Cote en 1759 aparecen claramente descritos algunos de estos objetos remitidos desde el Perú: así, las dos piedras bezoares engastadas en oro, que indica que se colocaron en el frente principal de la urna, mirando a la nave del templo, y describe como «...mayores que huevos de avestruz, ...con cuatro fajas y su pie y, por remate, una granadita en cada una y están sostenidas sobre dos bellas palmatorias de plata»; por otra parte, nombra «...seis ramos de una cara de plata, en figura agraciada de jarras con flores en ellas, que pesaron 55 onzas y 4 adarmes», descripción inequívoca que hace referencia a las denominadas «mayas» peruanas y que podrían corresponder con los «floripondios» nombrados en el registro³⁶. También se enumeran dos juegos de blandones, dos atriles y una cruz de filigrana que podrían corresponder con los remitidos, aunque es imposible establecer una certera relación. Sin embargo, no aparecen los cuatro angelitos con sus mecheros, ni los cuatro cálices, quizás los primeros fundidos para atender a las urgentes necesidades de fondos para proseguir las obras del templo y los segundos donados por el padre Ortega a otras fundaciones hospitalarias de Andalucía.

En este mismo año de 1749, pero desde el virreinato de Nueva España, Juan Domingo de Cossío, remitía en las bodegas del navío El Dragón, capitana de la flota al mando del general Manuel de Paz, cinco cajones con «alhajas para iglesia y, entre ellas, algunas de plata con 236 marcos, 4 onzas, y otras de oro con 31 onzas y media; y también un envoltorio con un retrato», todo de cuenta y para entregar al padre fray Alonso de Jesús y Ortega, ausente a su poder³⁷.

Abiertos los cajones en el puerto gallego de La Graña, a donde arribó la flota, desplazada de su ruta habitual por un fuerte temporal, se comprobó que los cinco cajones, además de la plata y oro labrados, contenían: «cierta porción de búcaros de Guadalajara, treinta libras y media de china; un peinador; ocho servilletas y unos manteles, un ramilletico de mano y una papelerita»; además de aclarar que el mencionado retrato era de San Juan de Dios y que venía en un rollo muy averiado.

Comenta Encarnación Isla que, entre los objetos de plata, estuvo una gran araña con peso de 146 marcos (34 kg aproximadamente), que fue remitida por fray José Alonso Mayoral para ponerla delante del arca de las reliquias³⁸. Sin embargo, llegada a la ciudad nazarí, el padre Ortega, debido a su ostentoso tamaño, mostró cierta reticencia a colocarla en dicho emplazamiento pues «...siempre que los seglares viesan semejante alhaja en la iglesia y que de ella no se necesita, sería el blanco de todos para retirar las limosnas diciendo que el convento no estaría tan pobre cuando tenía en su iglesia una alhaja tan superior». Al parecer, finalmente se decidió

36. Deshaciéndose los otros cuatro para quizás utilizar su plata en otras piezas. Éstos debieron ser similares a los remitidos desde Lima en 1723 por Juan Antonio Verdura para Nuestra Señora de los Milagros del Puerto de Santa María, que aún se conservan decorando su altar en la iglesia Mayor Prioral

37. Registro del navío El Dragón, flota de 1749. AGI. Contratación, 2024A y 2024B. Partida nº 184, fol. 185r/ 186r.

38. Isla Mingorance, Encarnación: *José de Bada y Navajas (1691-1755). Arquitecto andaluz*. Granada, Excma. Diputación de Granada, 1977, p. 378. Podría confirmarse por el hecho que dicha plata no quedó exenta del pago de impuestos, «por no ser inmediata al culto divino», pues tuvo que contribuir al real proyecto, donativo de guardacostas y fletes con 229 pesos dobles, 9 reales y 7 maravedíes.

fundirla para hacer con su plata ocho más pequeñas para colocarlas repartidas por todo el templo³⁹.

Volviendo a la enumeración de las alhajas de plata de la basílica que realizó el citado padre Alonso Parra y Cote en 1759, encontramos un apunte que podría confirmar esta hipótesis, pues describe un juego de «ocho lámparas de buen porte, con cuatro arbotantes cada una donde descansa el lamparín que mantiene la luz, de cuatro cadenas cada una de a trece eslabones vaciados, todas primorosamente cinceladas, que pesaron 2.500 onzas» que, al ser todas iguales, pudieran responder a un encargo único. Sin embargo, no coinciden los pesos, pues posiblemente para labrarlas se tuvo que añadir más plata a la resultante de la fundición de la araña mexicana.

Dos años después, en 1751, constatamos un nuevo envío. En esta ocasión, en las bodegas del navío Nuestra Señora del Pilar, de regreso de Lima, su maestre de plata y permisión Francisco de Carvalleda, confesó haber cargado, de cuenta, costo y riesgo del padre fray Toribio de Amesquita, comisario de San Juan de Dios, un cajón de plata labrada y oro, rotulado «Al reverendo Padre General de San Juan de Dios», con peso de 30 marcos de plata y 21 castellanos en oro; todo para entregar a don José de Taboada, ausente a don Francisco de Obregón⁴⁰. Lo escueto del registro no permite identificar, en esta ocasión, las alhajas remitidas. Sólo conocemos que el 29 de julio de 1752 el cajón, tras ser reconocido por Juan Antonio Pastor, fiel contraste de la Casa de la Contratación de Cádiz, y pagar los derechos establecidos, se le dio despacho para ser conducido a Granada.

En la flota de 1752, se produjeron otros dos nuevos envíos. El primero, procedente del Perú, de una lámpara de plata y otras alhajas con 117 marcos, más 140 castellanos y 4 tomines de oro que Francisco Suárez embarcó en las bodegas del navío Nuestra Señora de Guadalupe, alias El Fuerte, de regreso de Portobelo con la flota de galeones, para entregar al reverendísimo padre general fray Alonso de Jesús y Ortega⁴¹.

El segundo, procedente de Nueva España, de 7.500 pesos en plata doble y tres cajones: uno, con 110 marcos de plata labrada y 19 onzas de oro y, los otros dos, de loza de china y barros de Guadalajara; todos embarcados en el puerto de la Veracruz en el navío San Francisco de Asís, alias El Soberbio, por disposición del padre fray José Alonso Mayoral, comisario general de San Juan de Dios, para entregar al dicho reverendo Ortega⁴². Desafortunadamente, en esta ocasión, el navío naufragó por acción de una tormenta cuando se aproximaba al puerto de Cádiz, quedando encaillado en la playa de La Barrosa, perdiéndose su cargamento⁴³.

39. Contreras-Guerrero, Adrián: *op. cit.*, pp. 339-340.

40. Registro del navío Nuestra Señora del Pilar, flota de 1751. AGI. Contratación, 2773A y 2773B. Partida s/n, fol. 916r.

41. Registro del navío Nuestra Señora de Guadalupe, alias El Fuerte, flota de 1752. AGI. Contratación, 2720. Partida nº 22, fol. 51r/. En la Habana recibió el registro de la fragata La Flora formada en Veracruz.

42. Registro del navío San Francisco de Asís, alias El Soberbio, flota de 1752. AGI. Contratación, 2533. Partida nº 180, fol. 75r/76v.

43. Para más información del naufragio de este navío y las consiguientes labores de rescate del pecio véase: Sánchez-Cortegana, José Mª y Macías, Rafael: «Incidencias en el comercio artístico entre América y España: El naufragio del navío San Francisco de Asís, alias El Soberbio» en *Congreso Internacional por el Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*. Tomo I. Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2009, pp. 531-546.

En los siguientes años continuaron la remisión de regalos de plata y oro para la orden de San Juan de Dios, a nombre del citado padre Ortega, pero las mandas fueron cada vez más distanciadas en el tiempo y constituidas por menudencias de escasa consideración.

En 1755, en la ciudad de Cartagena, el padre fray Luis Antonio del Castillo, comisario general de aquella provincia, remitió en el navío *El Septentrión*: 640 pesos y un cajoncito forrado en crudo con 51 marcos de plata labrada, «veinticuatro papeles con sus torcidos de perlas, dos sortijas, seis cucharas, seis tenedores, dos gargantillas, un platillo, unas vinajeras y campanilla de plata; además de dos doblones, una cajeta de tumbaga, un cabrestillo, una cadena de oro, dos sortijas de tumbaga, un Cristo, un rosario engastado y una venerita del Santo Oficio», todo para el convento de San Juan de Dios de Granada. La persona encargada de recogerlo a su llegada a la ciudad de Cádiz sería don Lorenzo de Olivero⁴⁴.

El contraste Juan Antonio Pastor, confirmó las alhajas enumeradas y certificó su peso, añadiendo respecto a las dos sortijas que «la una tenía una piedra de inga en medio y la otra una esmeraldita».

Cuatro años después, en 1759, en el puerto de Veracruz, el padre fray Guillermo Gamboa, en el navío de guerra nombrado *El Asia*, declaró haber registrado por limosnas que hacen estas dichas provincias: 6.129 pesos en plata doble y un cajón, enguanchado y cabeceado con cuero, con una lámina de Nuestra Señora de la Piedad con su marco de ébano guarnecido de plata; un tintero, una salvadera y una obleera de carey guarnecidas de plata; una cajeta y una cigarrera de plata sobredorada y una cajeta de polvos y una cigarrera de oro; todo para entregar al padre general de dicha religión fray Alonso de Jesús Ortega⁴⁵. Las piezas de plata con peso de 4 marcos y las de oro con 17,5 castellanos fueron cargadas en dicho puerto por Pedro Antonio de Cossío, de cuenta y riesgo del expresado reverendísimo general⁴⁶.

En 1767 se remitieron 1.026 doblones y 454 pesos en varias alhajas de oro para ayuda a los gastos de la canonización de los venerables padres fray Juan Pecedor y fray Francisco Camacho. En esta ocasión, el remitente fue, desde Cartagena, el padre fray José Tello de Guzmán, para entregar al padre Ortega, ausente a don Lorenzo Olivero, vecino de Cádiz. La travesía se realizó en la fragata *La Constanza*, su maestre Francisco de Xado y Castillo⁴⁷. Abierto el cajón en Cádiz, el contraste Francisco José de Arenas comprobó que las alhajas eran: una escribanía, compuesta de platillo, tintero, salvadera y plumero con cuatro plumas, campanilla y una cajeta; dos cadenas, la una con un crucifijo y la otra con un escarbadietes y un par de hebillas; todas de oro, con peso de 35 onzas, 7 ochavas y 4 tomínes. Asimismo, cuatro colmillos guarnecidos de plata, regulándole el peso de la plata en 6 onzas.

44. Registro del navío *El Septentrión*, flota de 1755. AGI. Contratación, 2418. Partida nº 49, fol. 102r/ 103r.

45. Registro del navío *El Asia*, flota de 1759. AGI. Contratación 2558, 2559 y 2560. Partida nº 328, fol. 412r/415r.

46. Se deben contribuir a S. M. incluso el flete 5 pesos de a diez reales de plata provincial efectivos, 4 reales y 5 maravedíes de la misma especie por derechos reglados en conformidad del Real proyecto de la cantidad que líquidamente resulta de esta partida. Ítem al Almirantazgo General 24 maravedíes de la propia moneda.

47. Registro de la fragata *La Constanza*, flota de 1767. AGI. Contratación, 2423. Partida nº 56, fol. 47r/v.

El último envío que constatamos en el siglo XVIII se produjo en 1768 en el navío Nuestra Señora del Rosario y San Francisco Javier, que llegó del puerto de El Callao. El padre fray Ambrosio de Villavicencio, registró: un cajón con doce pebeteros, una palangana y doce piedras bezoares engastadas en plata, todo con peso de 14 marcos y 2 onzas; más 3 cajas: una de oro con peso de 25 castellanos y 5 tomines; otra de tumbaga con 25 castellanos y 6 tomines y, la última de plata, con sobrepuestos de oro, con 4,5 onzas; más 12 pañuelos de vicuña; todo para entregar al reverendísimo padre fray Alonso de Jesús Ortega, ausente a su poder⁴⁸.

En la actualidad, ninguna de estas piezas se ha podido identificar, perdidas con el transcurso del tiempo, como consecuencia de las distintas circunstancias y avatares por los que ha pasado el templo en los dos últimos siglos⁴⁹.

CONCLUSIONES

En 1734 el padre fray Alonso de Jesús y Ortega, nombrado prior del Hospital de San Juan de Dios de Granada, inició un ambicioso programa de obras en dicha sede, centrado en la renovación de su iglesia, concebida como un precioso relicario para los sagrados restos de su fundador. Tan grandiosa empresa supuso la activación de todas las comunidades sanjuanistas de España y América, que se volcaron con el proyecto, remitiendo fondos económicos y enseres de plata y oro para su exorno.

Desde México, el padre fray Francisco Barradas en 1730 hizo una primera aportación: una suntuosa urna de plata para los restos del Santo, que habría de convertirse en el centro de referencia óptica del templo. Sin embargo, no gustó a la comunidad hospitalaria granadina, en general, ni al padre Ortega, en particular, quien, en 1766, la entregaba al platero Miguel de Guzmán, para que la fundiese y reutilizase su material en una nueva «más moderna», abaratando así su costo.



FIGURA 4. BALBINO SANTOS OLIVERA, ARZOBISPO DE GRANADA, ABRIÓ EN 1950, POR ÚLTIMA VEZ, EL ARCA CON LOS RESTOS DE SAN JUAN DE DIOS TRAS LA PEREGRINACIÓN DE LAS RELIQUIAS POR ESPAÑA Y PORTUGAL. Caballeros de San Juan de Dios (caballerosanjuanededios.org)

48. Registro del navío Nuestra Señora del Rosario y San Francisco Javier, flota de 1768. AGI. Contratación, 2805. Partida s/n, fol. 91v /92r.

49. Véase Martín, Fernando A. y Martínez, Carlos G.: El arte de la platería en San Juan de Dios de Granada. Granada, Excma. Diputación Provincia, 1981 y Ruiz Gutiérrez, Ana: *op. cit.*

Otros muchos regalos fueron remitidos, con este mismo propósito, desde Nueva España y el Perú, especialmente en torno al comedio del siglo que, en parte, quizás pudieron correr la misma suerte que la urna: ser fundidos para atender a los costes de la obra, lo cual podría deducirse del hecho de no aparecer en los inventarios del templo de los años posteriores; no obstante, también es posible que fueran repartidos entre otras casas sanjuanistas.

En cualquier caso, en la actualidad, son pocos los objetos de procedencia americana conservados en San Juan de Dios de Granada y, especialmente, los de plata labrada, casi todos perdidos posteriormente como consecuencia de las circunstancias políticas de España desde entonces hasta la actualidad.

REFERENCIAS

- Alberro, Solange: *Apuntes para la historia de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios en la Nueva España-México, 1604-2004*. México, El Colegio de México, 2005.
- Barrientos Martín, Cristina: «Fiesta y devoción popular en la Granada del setecientos: La canonización de San Juan de Dios» en *Meditaciones en torno a la devoción popular*, Granada, Asociación para la investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural «Hurtado Izquierdo», 2016, pp. 70-88.
- Capel Margarito, Manuel: *Orfebrería religiosa en Granada*. Granada, Excma. Diputación Provincial, 1983.
- Castro Fernández, Francisco de: *Historia de la vida y santas obras de San Juan de Dios y de la institución de su orden y principios de su hospital*. Córdoba, Publicaciones Obra Cultural Cajasur, 1995.
- Contreras-Guerrero, Adrián: «Fray Alonso de Jesús y Ortega: Relaciones transatlánticas de mecenazgo, arte y poder en la Granada barroca», *Laboratorio de arte*, 31 (2019), pp. 335-356.
- Córdoba Salmerón, Miguel: «El platero jiennense Miguel de Guzmán y la Basílica de San Juan de Dios en Granada», *Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español. XIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Granada, Comité Español de Historia del Arte / Universidad de Granada, 2000, Vol. 2, pp. 1015-1024.
- Fuentes, fray Sebastián de: *Descripción del nuevo primoroso tabernáculo y urna de plata donde se veneran depositadas las sagradas reliquias del gloriosísimo patriarca Sr. S. Juan de Dios. En el precioso camarín de el magnífico templo de la Purísima Concepción de Nuestra Señora de el primitivo convento hospital de la ciudad de Granada*. Granada, 1767.
- Gadea y Oviedo, Sebastián Antonio de: *Triunfales fiestas, que para la Canonización de San Juan de Dios consagró la ciudad de Granada*. Granada, Imprenta de Francisco Ochoa, 1692.
- Galisteo Martínez, José y Córdoba Salmerón, Miguel: «Situación dieciochesca en la orfebrería cordobesa. Un platero de Córdoba en la Basílica de San Juan de Dios en Granada», *Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español. XIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Granada, Comité Español de Historia del Arte / Universidad de Granada, 2000, Vol. 2, pp. 141-1046.
- García Melero, Luis Ángel: «Libro de inventarios de los papeles de la religión», *Archivo Hospitalario. Revista de historia de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios*, 10 (2012), pp. 209-346.
- García Zapata, Ignacio José: «El tabernáculo de la urna de San Juan de Dios en Granada, obra del platero Miguel de Guzmán», *Laboratorio de Arte*, 28 (2016), pp. 319-333.
- Gómez Bueno, Juan Ciudad: *Compendio de historia de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios*. Granada, Archivo Interprovincial, Casa del Tránsito de San Juan de Dios, 1963.
- Hernández Soubervielle, José Armando: «Plata novohispana en la Basílica de San Juan de Dios de Granada» en web *Asociación para el Fomento de los Estudios Históricos en Centroamérica*, 2008. Accesible en: https://www.afehc-historia-centroamericana.org/index_action_fi_aff_id_1870.html
- Isla Mingorance, Encarnación: *José de Bada y Navajas (1691-1755). Arquitecto andaluz*. Granada, Excma. Diputación de Granada, 1977.
- Larios Larios, Juan: *El Hospital y la basílica de San Juan de Dios*. Granada, Excma. Diputación de Granada, 2004.

- López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús: *La nueva Jerusalén desprendida de las esferas. El retablo mayor de la Basílica de San Juan de Dios de Granada*. Granada, Comares, 2020.
- Martín, Fernando A. y Martínez, Carlos G.: *El arte de la platería en San Juan de Dios de Granada*. Granada, Excma. Diputación Provincia, 1981.
- Muñoz Santos, María Evangelina: «Urnas-relicarios de plata de la Catedral-Magistral de Alcalá de Henares. SS: XVII-XVIII», *El Mundo de las Catedrales*, San Lorenzo del Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artística, 2019, pp. 515-532.
- Parra y Cote, Alonso: *Desempeño el más honroso de la obligación más fina, y relación histórico-panegírica de las fiestas de dedicación del magnífico templo de la Purísima Concepción de Nuestra Señora del sagrado orden de hospitalidad de N.P. San Juan de Dios de la nobilísima, e ilustre, siempre fiel ciudad de Granada. Dase noticia de la fundación, fábrica nueva y aumentos de su convento hospital; de sus hijos insignes en virtud y prelados que ha tenido; como asimismo de la plausible autorizada procesión general para la colocación del Santísimo Sacramento en ella, adornos de la estación y otros particulares*. Madrid, Imprenta de Francisco Xavier García, 1759.
- Ruiz Gutiérrez, Ana: «Obras americanas en la colección del Archivo-Museo San Juan de Dios –Casa de los Pisa– de Granada», *Artigrama*, 24 (2009), pp. 187-204.
- Sánchez-Cortegana, José M.^a y Macías, Rafael: «Incidencias en el comercio artístico entre América y España: El naufragio del navío San Francisco de Asís, alias El Soberbio» en *Congreso Internacional por el Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*. Tomo I. Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2009, pp. 531-546.
- Soria, Domingo de: *Portento de la gracia. Vida admirable y heroicas virtudes del serafín en el amor divino, esclarecido con el don de profecías, el venerable siervo de Dios, fray Francisco Camacho, del sagrado hospitalario orden de nuestro padre San Juan de Dios, natural de la ciudad de Jerez de la Frontera, en el reino de Andalucía*. Madrid, Imprenta de Tomás Jordán. 1833.
- Trinchería, Manuel: *Pasmosa vida, heroicas virtudes y singulares milagros del Abraham de la ley de gracia, patriarca y fundador de la sagrada religión hospitalaria el glorioso San Juan de Dios*. Granada, 1773. (Consultada 2ª edición: Madrid, Oficina de María Martínez Dávila, 1829)
- Victoria, Agustín de: *Traslación del cuerpo de N. glorioso patriarca S. Juan de Dios, fundador del Orden de la Hospitalidad, hízose del Convento de N. Señora de la Victoria... al Convento y Hospital del mismo Santo de la ciudad de Granada*. Madrid, 1667. Accesible en: <https://purl.pt/35858/1/html/index.html#/1>

EL RELICARIO DE LOS CONDES DE ALTAMIRA EN EL PALACIO DE ALMAZÁN (1740): NUEVOS APUNTES DE UN ESPACIO HEREDADO

THE RELIQUARY OF THE COUNTS OF ALTAMIRA IN THE PALACE OF ALMAZÁN (1740): NEW NOTES FROM AN INHERITED SPACE

José Manuel Ortega Jiménez¹

Recibido: 27/12/2023 · Aceptado: 05/06/2024

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.12.2024.39322>

Resumen

En este trabajo abordamos el estudio del relicario que los condes de Altamira tenían en el oratorio de su palacio de Almazán (Soria). Creado en la segunda mitad del siglo XVI por Francisco Hurtado de Mendoza, I marqués de Almazán, este espacio seguía las directrices marcadas por la Contrarreforma. A pesar de ciertos avatares históricos, la colección de reliquias permaneció en el mismo sitio hasta el siglo XIX. A través de un inventario localizado en el Archivo Histórico de la Nobleza, y fechado en 1740, podemos conocer las piezas que se conservaban en el siglo XVIII. El estudio de dicho documento nos permitirá mostrar la evolución de este interesante conjunto, así como reconstruir la estructura en la que se depositaban las reliquias.

Palabras clave

Reliquias; siglo XVIII; Marqués de Almazán; Condes de Altamira; palacio de Almazán; oratorio; Soria

Abstract

This article touches upon the relics that Counts of Altamira had in the Almazán's palace (Soria). Created in 16th, this space represented the values of Counter-Reformation. Despite several vicissitudes, this collection remained in the same palace until the 19th. Through a document dated in 1740, we can discover the pieces that were preserved in the 18th. Likewise, this study will allow to show the evolution of this interesting collection.

1. Universidad de Almería. C. e.: joseoj@ual.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7620-4200>

Keywords

Relics; 18th Century; Marquis of Almazán; Counts of Altamira; Almazán's palace; Oratory; Soria

INTRODUCCIÓN

En 1845 Pascual Madoz hizo mención al interesante relicario que se situaba en el palacio de Almazán (FIGURA 1). El autor señalaba que el espacio poseía «ricos cofrecitos de plata, de coral, y de varias maneras, en los que se veían almacenadas innumerables reliquias». Sin embargo, es curioso que esta afirmación la hiciera sin haberlo visto, pues a continuación señala que «todo este tesoro fue trasladado a la casa de Altamira de Madrid»².



FIGURA 1. PALACIO DE FERNANDO HURTADO DE MENDOZA. ALMAZÁN (SORIA). Fotografía del autor

Con estas palabras podemos comprobar como a pesar del traslado del conjunto a la capital, su memoria quedó ligada a la villa soriana de Almazán. Si bien los relicarios tenían su origen en la profunda religiosidad de sus promotores, no es menos cierto que fueron utilizados como símbolo de poder. Una irradiación de poder de la que eran partícipes los habitantes de los pueblos, los cuales se convertían en perfectos instrumentos para publicitar este espacio sagrado y, por ende, el prestigio del linaje³. Conscientes de la fuerza que irradiaban estas piezas, no solo como difusoras de

2. Madoz, Pascual: *Diccionario Geográfico-estadístico histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid, Est. Literario-Tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1845, t. II, p. 78.

3. Para conocer la dimensión y trascendencia que tenía la devoción de los santos en las ciudades como elemento de cohesión social y prestigio véase: Navarro, Andrea Mariana: «Los santos y el imaginario urbano en los discursos historiográficos: Andalucía siglos XIII-XVII», *Hispania Sacra*, 126 (2010), pp. 457-489.

autoridad, sino también como instrumentos didácticos, los señores permitían, en ocasiones especiales, la entrada de la población a estos santos lugares. Un espacio con un programa decorativo riguroso y cuidado que ayudaba al fervor religioso mediante la búsqueda de lo emocional⁴. Así lo hicieron los condes de Olivares en su relicario de la villa homónima del Aljarafe sevillano. Además, Enrique de Guzmán, el segundo de los condes, dio permiso para que se realizasen estampas de las piezas con el nombre del santo y se entregasen a los feligreses de forma gratuita⁵. Otro ejemplo que podemos destacar es el de la familia Medina Sidonia. Recientemente Cruz Isidoro ha publicado un trabajo en el que señala que el relicario familiar pasó, en 1613, a exponerse de forma permanente en el santuario de Nuestra Señora de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz)⁶.

Algo similar hicieron los condes de Altamira, pues Madoz nos informa de que en el oratorio del palacio de Almazán, lugar en el que se guardaban las reliquias, se celebraban «misas los días festivos pagadas por el conde»⁷. No obstante, y como era normal en la época, este último espacio no fue público en origen, ya que don Francisco Hurtado de Mendoza, I marqués de Almazán, nada dice sobre ello en su testamento⁸. Ahora bien, es posible que al igual que otros miembros de la nobleza, convirtiese ese relicario en un escaparate de fe en momentos puntuales.

Nuestro objetivo se centra en el análisis y evolución de la colección de reliquias que los condes de Altamira tenían en su palacio de Almazán a mediados del siglo XVIII. Durante la Edad Moderna fue un tipo de coleccionismo común en la alta aristocracia española, en tanto que entroncaba con los valores religiosos de la época. Con ello, imitaban el comportamiento del rey Felipe II, quien, ejecutando los dictados tridentinos⁹, convirtió el monasterio de El Escorial en un auténtico santuario-relicario¹⁰. Y es que el Rey Prudente sabía que la mejor ofensiva contra los protestantes era exhibir al mundo lo que ellos atacaban: la veneración por las

4. Suárez Quevedo, Diego: «De imagen y reliquia sacras. Su regulación en las constituciones sinodales postridentinas del arzobispado de Toledo», *Anales de Historia del Arte*, 8 (1998), p. 258. Cañedo-Argüelles, Cristina: *Arte y teoría: La Contrarreforma y España*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1982, p. 27. Urquizar Herrera, Antonio: *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid, Marcial Pons, 2007, p. 85. Porras Gil, María Concepción: «Sagrados fragmentos. Arte y protocolo en torno a las reliquias», en Mínguez, Víctor; Rodríguez, Inmaculada (dirs.): *La piedad de la Casa de Austria. Arte, dinastía y devoción*. Gijón, Ediciones Trea, 2018, p. 234.

5. Biblioteca Nacional de España (BNE), mss. 4389, f. 3v. Se trata de las constituciones para la fundación de la futura Colegiata de Olivares.

6. Cruz Isidoro, Fernando: «La casa ducal de Medina Sidonia y el culto a las reliquias. El santuario de Ntra. Sra. de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz)», en Quiles, Fernando; García Bernal, José Jaime (eds.): *Nuevas letras con antigua caligrafía. Mártires romanos en altares barrocos*. Sevilla, Enredars, 2023, p. 450.

7. Madoz, Pascual: *Diccionario Geográfico-estadístico-histórico...*, p. 78.

8. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), protocolo 1608, fols. 663r-667r. Este documento fue dado a conocer por González García, Juan Luis: «La colección, librería y relicario de D. Francisco Hurtado de Mendoza, primer marqués de Almazán», *Celtiberia*, 92 (1998), p. 194.

9. Llorca, Bernardino: «Aceptación en España de los decretos del Concilio de Trento: II. Dificultades y limitaciones», *Estudios eclesiásticos. Revista de investigación e información teológica y canónica*, 39 (1964), p. 460.

10. Muñoz Jiménez, José Miguel: «El Escorial como santuario contrarreformista», en Campos y Fernández de Sevilla, Javier (coord.): *Literatura e imagen en El Escorial: actas del Simposium (1/4-IX-1996)*. Madrid, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1996, p. 820.

reliquias¹¹. Por este motivo, y como señala Jarque Martínez, se antojaba necesaria la «aprobación eclesiástica de cualquiera de estos objetos»¹².

UN BREVE ESTADO DE LA CUESTIÓN

El interés de Felipe II por las reliquias fue abordado por Morán Turina y Checa Cremades en su célebre trabajo de 1985 *El Coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. En él llevan a cabo una primera aproximación al fenómeno del acopio de estas piezas y su vinculación con la Contrarreforma, focalizándolo en la dinastía de los Austrias¹³. La relación de la Monarquía Hispánica y la devoción por las reliquias ha dado lugar a interesantes y fructíferos estudios en las últimas décadas. Entre otros autores, debemos destacar las investigaciones de Alonso Vañes, Ferrer García, García Oviedo, Vroom, Vincent-Cassy o González García. Este último ha dedicado una parte de ellas al estudio de estas como representación de autoridad, convirtiéndose en uno de los principales referentes en este campo¹⁴.

En lo que concierne al ámbito de la nobleza, en 1986, Gil-Bermejo publicó el inventario de las reliquias de los II condes de Olivares, muchas de ellas donadas a la futura Colegiata de Olivares¹⁵. Este artículo fue la base de otros trabajos que profundizaron en el papel de los condes de Olivares como poseedores de reliquias, afición que entroncaba con su férrea defensa de los valores emanados del Concilio de Trento¹⁶. La gran mayoría de estas piezas fueron traídas desde Italia, práctica habitual de los nobles que habían ostentado cargos de poder en esas tierras. Así lo hicieron los condes de Miranda, los duques de Frías o los condes de Lemos¹⁷. Otros

11. Mâle, Émile: *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Encuentros, 2001. Se trata de la versión española de libro editado en 1932.

12. Jarque Martínez, Encarna: «La sangre, distintivo de la identidad cristiana y católica: el caso hispano», en Alfaro Pérez, Francisco; Naya Franco, Carolina: *Mundos cambiantes. Las reliquias en los procesos histórico-artísticos e identitarios*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2020, p. 85.

13. Morán Turina, Miguel; Checa Cremades, Fernando: *El Coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid, Cátedra, 1985, pp. 173-178.

14. Son varios los estudios acerca de este tema. Entre otros trabajos podemos destacar: González García, Juan Luis: «Felipe II y la devoción acumulativa en El Escorial: el Templo de Salomón como *Kunstkammer* del rey-sacerdote», en Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (ed.): *El Monasterio del Escorial y la Pintura*. San Lorenzo de El Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2001, pp. 445-465, y González García, Juan Luis: «Celestiales tesoros. Coleccionismo y circulación de reliquias en la Monarquía Hispánica», en VV. AA: *Extraña devoción. De reliquias y relicarios*. Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2021, pp. 61-76.

15. Gil-Bermejo, Juana: «Datos sobre la Colegiata de Olivares: las reliquias», *Archivo Hispalense: Revista Histórica*, 212 (1986), pp. 3-25.

16. Amores Martínez, Francisco: *La Colegiata de Olivares*. Sevilla, Arte Hispalense, 2001. Ortega Jiménez, José Manuel: «Siguiendo los preceptos de Trento, pero sin olvidar el pasado: los condes de Olivares y la devoción a las reliquias», en Quiles, Fernando; García Bernal, José Jaime (eds.): *Nuevas letras con antigua caligrafía. Mártires romanos en altares barrocos*. Sevilla, Enredars, 2023, pp. 411-432.

17. El VI conde de Miranda donó en 1570 numerosas reliquias procedentes de Roma a la colegiata de Peñaranda del Duero. Zaparaín Yáñez, María José; Escorial Esgueva, Juan: «Los VI condes de Miranda y sus relaciones artísticas con Italia: Poder, memoria y piedad. Aproximación a su estudio», en Holguera Cabrera, Antonio; Prieto Ustio, Ester; Uriondo Lozano, María (coords.): *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2018, p. 630. Por su parte, Juan Fernández de Velasco, V duque de Frías, donó al monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar importantes reliquias que adquirió en Milán durante su periodo como gobernador. Barrón García, Aurelio: «La colección de relicarios y bienes artísticos de Juan Fernández

nobles optaron por aumentar su colección con piezas procedentes del norte de Europa, como el caso del I marqués de Almazán.

En 1998, González García realiza el único estudio hasta la fecha que analiza el conjunto de bienes suntuarios del marqués, entre ellos, las reliquias. Muchas de estas piezas fueron regalos de personalidades tan importantes como los emperadores del Sacro Imperio, Maximiliano II y su esposa María¹⁸. Se trata del origen de una colección que se vinculará a la casa de Altamira cuando Gaspar de Moscoso, el VI de los condes, contraiga matrimonio con la III marquesa de Almazán en la primera mitad del siglo XVII¹⁹.

Por último, entre las publicaciones que sobresalen de los últimos años encontramos la de Urquizar Herrera. En 2007 publicó *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, un trabajo que, si bien no trata de forma exclusiva sobre reliquias, dedica un apartado a la exhibición de la piedad en el marco de la nobleza andaluza del siglo XVI²⁰.

Exceptuando el artículo de González García, nada se ha publicado sobre la destacada colección de reliquias de los condes de Altamira. Es por ello por lo que el estudio del inventario que presentamos en este trabajo nos permitirá conocer la evolución de dicho conjunto, así como aspectos relacionados con la decoración del oratorio donde se exhibían estas piezas sagradas o la reconstrucción del relicario.

EL INVENTARIO DE LAS RELIQUIAS (1740)

El documento que procedemos a analizar se localiza en el Archivo Histórico de la Nobleza. En él se registran «las Reliquias Plata Ornamentos y demas alhajas que hai en d[i]ch[o] Relicario»²¹. No habiendo sido publicado anteriormente, consideramos que este puede aportar nuevos datos acerca de la colección de reliquias que los condes de Altamira guardaban en el oratorio de su palacio de Almazán (Soria).

La colección de reliquias de los condes de Altamira tiene su origen en el siglo XVI de la mano del I marqués de Almazán, don Francisco Hurtado de Mendoza. Siguiendo los preceptos del Concilio de Trento, el noble poseería uno de los conjuntos más destacados de la época. Para comprender el contexto de la formación de dicha colección debemos atender, por una parte, a la profunda piedad del

de Velasco, gobernador de Milán, en Medina de Pomar», en Redondo Cantera, María José (coord.): *El modelo italiano en las artes plásticas de la península ibérica durante el renacimiento*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, p. 523. Finalmente, D. Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos aprovechó su estancia en Italia para adquirir, entre otras piezas, una muela de santa Polonia, un hueso del Papa Gregorio o una espina de la Corona de Cristo. Enciso Alonso-Muñumer, Isabel: *Linaje, poder y cultura. El virreinato de Nápoles a comienzos del siglo XVII*. Pedro Fernández de Castro, V conde de Lemos, (Tesis doctoral inédita). Universidad Complutense de Madrid, 2002, pp. 188-189. Esta práctica se extendió a la jerarquía eclesiástica, tal y como puede verse en Sanz Serrano, María Jesús: «Orfebrería italiana en Sevilla (I)». *Laboratorio de Arte*, 8 (1995), p. 99.

18. González García, Juan Luis: «La colección...», pp. 221-228.

19. Matilla Tascón, Antonio: *Catálogo de documentos notariales de nobles*. Madrid, Instituto Salazar y Castro, 1987, p. 32.

20. Urquizar Herrera, Antonio: *op. cit.*, pp. 76-89.

21. Todo lo referente al inventario del siglo XVIII en Archivo Histórico de la Nobleza (AHNOB), BAENA, C.349, D. 6-10, ff. 2v-9v.

marqués, que explicaría que tuviera en su poder más de un centenar de reliquias²². Un fuerte sentimiento religioso que transmitió a su sobrina doña Luisa de Carvajal y Mendoza, quien vivió en el palacio de Almazán durante algún tiempo bajo su tutela y quien pudo influir en la concepción del relicario²³. La estrecha relación con su tío nos lleva a pensar en la posibilidad de un envío de reliquias a España por parte de la noble durante los años en los que residió en Inglaterra (1605-1614), aunque por el momento no hemos encontrado documentación que así lo acredite²⁴. Apuntamos esta hipótesis ya que, en varias cartas enviadas desde Londres a Rodrigo Calderón en 1612, Luisa de Carvajal le indica que ha recibido numerosas reliquias que recogen para ella «ya sea desenterrando mártires» o «manchando pañuelos en su sangre»²⁵. Por otra parte, es clave tener en cuenta la notoria carrera cortesana y política de Francisco Hurtado que le relaciona con importantes personalidades de la época que contribuyen al incremento de la colección. Así, podemos destacar su cargo como embajador en la corte de Maximiliano II entre 1570 y 1576, años en los que el emperador le obsequió con valiosas reliquias que pasarán a formar parte de los bienes familiares como veremos a continuación²⁶.

El matrimonio, a principios del siglo XVII, entre la III marquesa de Almazán, Antonia Hurtado, y el VI conde de Altamira, Gaspar de Moscoso, uniría a ambas casas y, por ende, sus bienes²⁷. El inventario objeto de análisis se ejecutó en la villa de Almazán en 1740 ante el escribano Blas de Toro, siendo Ventura Antonio de Moscoso el X conde de Altamira. Sin embargo, nosotros nos basaremos en la copia oficial de marzo de 1779, certificada por el alcalde mayor Francisco Feroz de Velasco²⁸.

Si atendemos al periodo histórico es posible que esta copia fuera demandada por Vicente Joaquín Osorio de Moscoso y Guzmán, XI conde de Altamira desde 1776²⁹. Heredero de Ventura Antonio de Moscoso, Vicente Joaquín querría tener una visión general de los bienes suntuarios que poseía. Fue una de las personalidades más destacadas de la época, y ocupó cargos tan señalados como el de director del Banco de San Carlos³⁰. De esta manera, y como persona influyente, es retratado por

22. Cátedra García, Pedro Manuel: «El lugar o el orden de los libros en las bibliotecas femeninas del siglo XVI», en VV.AA. *Vivir en el Siglo de Oro. Poder, cultura e historia en la época moderna*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2003, p. 109. Señala Fernández Gracia, Ricardo: *Versos e imágenes. Gozos en Navarra y en una colección de Cascante*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2019, p. 102, que el I marqués de Almazán sentía una profunda devoción por Nuestra Señora de Roncesvalles de la que tenía un mantillo de brocado que colocó en el relicario. González García, Juan Luis: «La colección...», p. 224.

23. Cruz, Anne J.: «Luisa de Carvajal y Mendoza y su conexión jesuita», en Villegas, Juan (coord.): *Actas Irvine-92 [actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas]*. España, Asociación Internacional de Hispanistas, 1994, p. 98.

24. Sánchez Hernández, María Leticia: «Vida cotidiana y coordinadas socio-religiosas en el epistolario de Mariana de San José (1603-1638)», en Zarri, Gabriella; Baranda Leturio, Nieves (coords.): *Memoria e comunità femminili. Spagna e Italia, secc. XV-XVII*. Italia, Firenze University Press, 2011, p. 91.

25. Yela Yela, Alicia: «La Casa de Almazán», en Alegre Carvajal, Esther (dir.): *Damas de la Casa de Mendoza. Historias, leyendas y olvidos*. Madrid, Polifemo, 2014, p. 765.

26. González García, Juan Luis: «La colección...», p. 195.

27. Capitulaciones matrimoniales entre Gaspar de Moscoso y Antonia Hurtado: AHN, BAEZA, C. 450. D. 4.

28. Nosotros haremos referencia a 1740, fecha en la que se llevó a cabo la escritura.

29. Soler Salcedo, Juan Miguel: *Nobleza española. grandezas inmemoriales*. Madrid, Visión Libros, 2020, p. 181.

30. De Francisco Olmos, José María: *Los miembros del Consejo de Hacienda (1722-1838) y Organismos Económico-Monetarios*. Madrid, Castellum, 1997, p. 436.

Goya en una pintura que hoy se localiza en el Banco de España. Sin embargo, en el registro no hay referencia a donaciones de reliquias por parte de ninguno de los dos condes. No ocurre así con la madre de Vicente Joaquín, doña Ventura Osorio, quien entregó un «cajon de plata sobredorada por dentro y por fuera con su cubierta de tela fina» que estaba vacío.

Antes de proceder al análisis del lote de reliquias, nos gustaría apuntar algunos datos generales sobre las piezas artísticas que se localizaban en el oratorio. Con ello podremos conocer tanto la disposición del espacio como su programa decorativo. Toda la capilla se encontraba decorada con treinta y cuatro paños «de terciopelo carmesi con cenefa y galones de oro falso». A la entrada se disponía una de las dos pillillas «de jaspe» que se registran en el documento. El altar se encontraba presidido «con la efixie de cristo de marfil» que antes se «hallava en la ultima division del relicario». Delante de ella, la mesa de altar que se decoraba con un frontal «de seda verde viejo, con galon de plata falso, que se hallaba clavado». Frontal que se añadía a un lote formado por otros cinco.

Algunas de las piezas que se contabilizan estaban en mal estado de conservación. Esto puede indicar que, al menos por estos años, no era frecuente celebrar actos religiosos en el oratorio. Así tenemos siete bancos de pino y nogal, dos de ellos rotos «de viejos», una silla «de terciopelo encarnado bieja», un escabel «consumido» por el uso, numerosos cubrecálices, almohadas y alfombras pequeñas «muy viejas». Esta descripción nos permite pensar que nos encontramos probablemente con objetos de la época del I marqués de Almazán.

Cerca de la entrada, en el lado del evangelio, se situaba una talla de N[uestr]a señora con un niño todo de bulto, vestida de tapiceria de plata y rostrillo». En la parte opuesta, el lado de la epístola, nos encontramos con un «san sebastian». Ambas esculturas salían en procesión sobre unas «Andas llanas con su tornillo», procesiones en las que se utilizaría la «efixie de n[uest]ro señor de pinçel con las letras de la consagracion con su tapa y llave para decir misa de camino y con su Ara embutida en el dentro».

A lo largo del oratorio se localizan numerosos muebles. Aparte de los anteriormente citados, tenemos un atril, un facistol, un bufetillo, dos mesas –una de ellas «grande para poner à hazer Altar el dia del corpus que se acostumbra con algunas reliquias»–, seis arquillas y nueve cajones, algunos de ellos con reliquias. Uno de los cajones se describe como «de plata sobredorada por dentro y por fuera con su cubierta de tela fina». Precisamente, este último objeto forma parte del lote de plata, junto con el de las reliquias, el más numeroso.

Se suman a él una veintena de piezas de plata como ramilletes (4), candeleros (3), cálices (2), misales (2), un incensario, una naveta, una patena, un plato, una vinajera, una campanilla, una palmatoria, un acetre, un ostiario y una lámpara. Asimismo, se inventaría «un dedo, tres pechos y dos ojos de plata pendientes con sus clavos» que se situaban «encima de las Puertas donde estan las reliquias». Nada se dice sobre el cometido de estas últimas piezas, aunque nos decantamos por una función decorativa. Tampoco podemos obviar su función informativa, ya que, colocando estos objetos sobre el relicario, se quería señalar el lugar donde se ubicaba este espacio sagrado.

Las reliquias debían de ubicarse en vitrinas de gran tamaño, probablemente cerradas con puertas acristaladas. Salvo algunos detalles, su disposición pudo ser similar a la que hoy vemos en la capilla de las reliquias de Olivares (FIGURA 2). Debía primar, ante todo, el concepto de exposición, pues una de sus principales funciones era exhibir la piedad del noble ante todos aquellos que veían la colección. A través del documento hemos tratado de reconstruir dicha estructura.



FIGURA 2. CAPILLA DE LAS RELIQUIAS. OLIVARES (SEVILLA). Fotografía del autor

Sabemos que contaba con tres gradas, divididas en tres calles cada una. El conjunto se iluminaba a través de ocho candeleros de plata sobredorada, dos de ellos regalados por la marquesa de Poza. En el centro de la primera grada se situaba la cabeza de san Sixto y la horterera de san Francisco. El lado del evangelio estaba ocupado por cuatro reliquias de las once mil vírgenes y varias no especificadas. En la epístola podíamos ver varias cabezas, una de los diez mil crucificados y otra de un soldado de la compañía de san Víctor.

En el corazón de la estructura, el nicho central de la segunda grada, se emplazaba la cabeza del «glorioso protomartir s[a]n estevan colocada sobre Reliquia de ocho caballeros martires». No es casualidad esta disposición, ya que la cabeza de san Esteban era una de las reliquias más antiguas del linaje, pues fue un regalo que el emperador Maximiliano dio a Francisco Hurtado de Mendoza en el siglo XVI³¹.

31. González García, Juan Luis: «La colección...», p. 194.

Se marcaba, de esta manera, la larga tradición de la familia por la defensa de los valores de la religión católica. Junto a ella se hallaban ocho restos de caballeros mártires y la paletilla de san Maximiliano.

En el nicho derecho de esta grada se guardaba un envoltorio con las cenizas de santa Tinela, la capa de san Raimundo, un *Agnus Dei* con seis reliquias cosidas, un envoltorio con varias piezas y parte de la cruz de san Andrés. En el lado izquierdo figuraban varios cofres y cajones con reliquias, dos puntas de la corona de Cristo y un *Lignum Crucis*, ambos objetos entregados al I marqués de Almazán por Maximiliano II. Estas dos últimas piezas eran muy valoradas entre las reliquias, ya que entroncaban directamente con el cristianismo más primitivo. Un ejemplo de ello lo tenemos en la Catedral de Sevilla donde, en el siglo XVIII, se incrustaron varias reliquias -Santa Espina y *Lignum Crucis*- en la «Custodia Chica» de Francisco de Alfaro³². Junto a las puntas y *Agnus Dei* se conservaba la costilla de santa Ana, regalo de la emperatriz María³³. Un obsequio, este último, que se completó con un «pedazo de la parte superior de la cabeza de un Niño Inocente y mano y muñeca de otro», emplazadas en el nicho central de la tercera grada³⁴.

Más allá del contenido de este relicario, es preciso valorar la importancia de algunas de estas piezas, como las regaladas por los emperadores Habsburgo, que entroncaba con la piedad austriaca. En este sentido, y desde nuestro punto de vista, es una clara muestra del apoyo que Francisco Hurtado de Mendoza brindó a las políticas religiosas llevadas a cabo por los Habsburgo, tanto de la rama austríaca como de la española³⁵. Pero además, al igual que los monarcas se sirvieron de la piedad para potenciar su papel del perfecto príncipe cristiano, el marqués de Almazán buscaba hacer lo propio ante sus semejantes³⁶. Es por ello que el recibir reliquias de los emperadores reforzaría ese mensaje de autoridad.

De Alemania también se envió un pequeño escritorio con «la caveza de Un s[an]to de los de treveris con un cajoncito de reliquias de diferentes santos», dispuesto en la vitrina derecha. Esta vitrina se completaba con dos bustos, –uno de san Bartolomé y otro de san Benito–, una reliquia de santa Clara, una del compañero de san Gedión, una de la monja de Praga, una saeta del martirio de san Sebastián, una cabeza sin nombre y dos relicarios grandes de madera dorada con «dos ánjeles por remate, y al reverso las armas de la casa, con treinta divisiones con diferentes reliquias y por pedestal Una reliquia grande por cada uno». Por último, en el nicho izquierdo se

32. Santos Márquez, Antonio Joaquín: «La Santa Espina de la catedral de Sevilla: historia de la reliquia y de su relicario», en Rivas Carmona, Jesús; García Zapata, Ignacio José (coords.): *Estudios de Platería San Eloy 2022*. Murcia, EDITUM, 2022. p. 360.

33. La reliquia de santa Ana se depositaba en «una caja de cristal». Sabemos que se trataba de la costilla porque González García así lo señala. González García, Juan Luis: «La colección...», p. 226.

34. La entrega de regalos por parte de los monarcas a los embajadores era algo común en la época. Véase: Heredia Moreno, Carmen; Hidalgo Ogáyar, Juana: «Intercambios de regalos entre la realeza europea y mercedes reales por servicios prestados a la corona (1621-1640)». *De Arte*, 15 (2016), pp. 150-167.

35. Sobre la *Pietas Austriaca* consultar: Álvarez-Ossorio, Antonio; Quirós Rosado, Roberto; Sanfuentes Echevarría, Olaya: «La monarquía de las devociones: el gobierno de la piedad en la monarquía de España (siglos XVI-XVIII)». *Tiempos modernos*, 46 (2023), pp. 262-269.

36. Martínez Millán, José; Jiménez Pablo, Esther: «La Casa de Austria: Una justificación político-religiosa (Siglos XVI-XVII)», en Martínez Millán, José; González Cuerva, Rubén (coords.): *La dinastía de los Austria: las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*. Madrid, Polifemo, 2011, p. 39.

depositó el cuerpo de san Alejandro, los restos de san Urbano, san Severino, san Gotardo, san Pedro, san Pablo, Santa Dorotea, san Preconio y san Eutiquio (FIGURA 3).

Cuerpo de san Alejandro, restos de san Urbano, san Severino, san Gotardo, san Pedro, san Pablo, santa Dorotea, san Preconio y san Eutiquio	Parte de la cabeza de un Niño Inocente y muñeca de otro Niño Inocente	Cabeza de un santo de Tréveris, cajón con reliquias, busto de san Bartolomé, busto de san Benito, reliquia de santa Clara, compañero de san Gedión, monja de Praga, saeta de san Sebastián, cabeza sin nombre y dos relicarios con treinta reliquias
Cofres y cajones con reliquias, dos puntas de la Corona de Cristo, un <i>Lignum Crucis</i> y una costilla de santa Ana	Cabeza de san Esteban, restos de mártires y paletilla de san Maximiliano	Resto de santa Tinela, capa de san Raimundo, <i>Agnus Dei</i> , varias reliquias y parte de cruz de san Andrés
Cuatro reliquias de 11000 Virgenes y cuatro reliquias sin nombre	Cabeza de san Sixto y hortera de san Francisco	Varias cabezas (una de los 10000 crucificados y otra de un soldado de la compañía de san Víctor)

FIGURA 3. GRÁFICO CON LA DISTRIBUCIÓN DE LAS RELIQUIAS. Realizado por el autor

Parece claro que el grueso central de la colección que se conservaba en el siglo XVIII fue la heredada del I marqués de Almazán. Muchas de las reliquias citadas en este documento fueron registradas en su testamento. A saber: la cabeza de san Esteban, dos espinas de la Corona de Cristo, dos relicarios divididos en una treintena de nichitos, un escritorio con reliquias, varias bolsas de raso con restos de santos y una cruz-relicario de plata. Señalaba, además, que había otras muchas reliquias «que no ban aquí especificadas». Por tanto, es posible que, salvo las piezas que en el inventario de 1740 se señalan como donaciones, el resto sean las que se omitieron en las últimas voluntades del I marqués de Almazán. Un ejemplo de ello es la saeta con la que «fue martirizado s[an] sebastian» y la «caja pintada pequeña ordinaria en que esta una reliquia de s[an] Andres Apostol», ambas piezas regaladas al marqués en el siglo XVI y eludidas en su testamento³⁷. La importancia de esta colección, así como el cariño que por las reliquias profesaba don Francisco Hurtado de Mendoza, hizo que las vinculara «para el mayorazgo perpetuamente»³⁸.

No obstante, el fuerte desembolso económico que conllevaba el ritmo de vida de la nobleza llevó al I marqués de Almazán a vender varias de estas piezas³⁹. Este pudo ser el caso de los restos de san Wenceslao, pues en el inventario de 1740 se indica que estuvieron depositados en la misma urna que la cabeza de san Esteban. Del mismo modo no hemos encontrado referencias al hábito de san Francisco, la piedra en la que estuvo clavada la cruz de Cristo, las ropas de san Juan Evangelista, el hueso la Magdalena o los restos de santa Catalina⁴⁰.

37. González García, Juan Luis: «La colección...», p. 224.

38. AHPM, prot. 1608, f. 665r.

39. González García, Juan Luis: «La colección...», p. 226.

40. *Idem*, p. 224-226.

Volviendo al inventario de 1740 y centrándonos en la evolución de la colección, serán los VII condes de Altamira y VI condes de Almazán, los únicos de los que tenemos constancia que donaron nuevas piezas, un total de cinco. Esto puede ser debido a que, como señala González López, los VII condes eligieron el palacio de Almazán como una de sus residencias principales⁴¹. Así, a finales del siglo XVII, doña Ángela de Aragón, segunda esposa de Luis Hurtado desde 1684⁴², deposita en el oratorio dos cabezas de soldados —uno de los diez mil crucificados y otro de la compañía de san Víctor—, ambas guardadas en una urna de olivo con piedras de diferentes colores. Regala, además, una reliquia de san Alejandro que se situaba en una urna de madera con vidrieras rotas «cuierta de camelote Azul bordado de seda de diferentes colores con las Armas de d[ic]ha s[eño]ra». Luis Hurtado de Mendoza, por su parte, hizo entrega de la «caveza de el glorioso S[a]n sisto Papa martir», contenida en una urna que por remate «tiene la Ymagen del glorioso santo», y la horterera del palo de san Francisco.

En total, hemos contabilizado cincuenta y seis piezas, aunque su número era mayor si atendemos a que, en algunos casos, no se señala la cantidad exacta de ejemplares. En dicho conjunto estaban representados veintisiete santos, a saber: san Alejandro, santa Ana, san Andrés, san Bartolomé, san Benito, santa Clara, santa Dorotea, san Esteban, san Eutiquio, san Gotardo, san Hipólito, san Maximiliano, san Pablo, san Pedro, san Preconio, san Raimundo, san Sebastián, san Severino, san Sixto, santa Tinela, san Urbano, las once mil vírgenes, algunos caballeros mártires, los compañeros de san Gerión, los santos de Tréveris, los santos Niños, la santa de Praga y algunos soldados. A esta lista se ha de sumar el nombre de Cristo -espinas de la Corona y *Lignum Crucis*- y de la Virgen María -hilo y carta escrita-.

Si bien algunas piezas se guardaban en bolsas de raso liso o cajones, otras estaban depositadas en relicarios que tenían un cierto valor artístico. Así, en primer lugar, destacamos las urnas (4) y los cofrecitos (3), la mayoría de ellos cuajados de piedras preciosas como jaspe. Quizá, por el valor de las reliquias que contenía —dos espinas de la Corona de Cristo, el *Lignum Crucis* y la costilla de santa Ana, sobresale el cofre de nácar sobre pedestales con filigranas de plata sobredorada. La plata también decoraba el arca de ébano que guardaba la capa de san Raimundo, los polvos de santa Tinela y una carta de la Virgen. A esta última arca se le suma otra de hierro, acero y bronce con la paletilla de san Maximiliano. Común en estas colecciones eran los bustos-relicarios. En este caso se inventarían dos de plata, uno con las reliquias de san Bartolomé y otro con las de san Benito. Es probable que estos estuches representasen la imagen de los santos cuyos restos guardaban, aunque nada se dice sobre ello en la descripción.

Se describen dos relicarios redondos con vidrieras, dos con puertas y dos de madera divididos en treinta compartimentos que tenían «dos ánjeles por remate, y al reverso las Armas de la casa». Señalamos que estas dos últimas piezas, junto a la

41. González López, Emilio: *El águila caída. Galicia en los reinados de Felipe IV y Carlos II*. Vigo, Editorial Galaxia, 1973, p. 95.

42. Rivarola y Pineda, Juan Félix Francisco: *Descripcion historica, chronologica y genealogica civil, politica y militar de la serenissima republica de Genova [...]*. Madrid, Diego Martín Abad, 1729, p. 315.

urna donde con el cuerpo de san Alejandro, son las únicas donde aparece el blasón del linaje. Como escaparate de piedad, pero también del poder familiar, la representación del blasón se antojaba necesaria en lugares tan simbólicos. Como señala Heredia Moreno, a través de su patrimonio suntuario podían mostrar la posición y riqueza ante sus súbditos u otros miembros de la nobleza que visitaran el espacio⁴³.

Por último, destacamos la cruz-relicario de plata con una imagen de la Virgen y san Juan «que se abre por la parte posterior y dentro hai muchas reliquias de los santos lugares de jerusalen». Se trata de una pieza común dentro de este tipo de registros debido al fuerte simbolismo de la imagen de la cruz que se asociaba al cristianismo más puro. Piezas similares podían encontrarse en las colecciones de los condes de Olivares o de los marqueses de Gibraleón, la de estos últimos guarnecida de bronce⁴⁴.

CONCLUSIONES

Cuando Madoz llegó al palacio de Almazán a mediados del siglo XIX se encontró con un oratorio vacío, un espacio que había albergado un interesante conjunto formado por un centenar de reliquias, y cuyo promotor fue el I marqués de Almazán, don Francisco Hurtado de Mendoza. Si bien sabemos que el este noble vendió algunas piezas antes de su muerte (1591), la colección se mantuvo casi inalterable durante un siglo. En el ocaso del siglo XVII, los VII marqueses de Altamira entregaron cinco nuevas reliquias a la colección, siendo esta la única donación que conocemos junto con la caja de plata que regala la X condesa de Altamira en el siglo XVIII.

En 1740 la colección estaba formada por más de medio centenar de reliquias, a las que había que añadir los pequeños fragmentos que no se podían contabilizar. Creemos que el descenso de ejemplares respecto a la época del I marqués de Almazán se debió a la venta de parte de este patrimonio que, en todo caso, mantenía su esencia original, ya que la gran mayoría de las reliquias seguían siendo las que formaban parte del conjunto primitivo heredado de Francisco Hurtado. La escasez de donaciones posteriores por parte de los condes de Altamira no debe verse como un abandono de la colección. El interés que tenía el linaje en desarrollar su carrera política cerca del rey les hizo establecer gradualmente su residencia habitual en casas cercanas a la corte. Entre las viviendas más importantes destacamos el palacio de Morata de Tajuña y el de la calle San Bernardo, siendo a este último inmueble donde se trasladaría el relicario del palacio de Almazán.

Los problemas económicos que sufrieron los condes en el siglo XIX provocarían la venta de muchos de sus bienes patrimoniales, entre otros, de las reliquias y los

43. Heredia Moreno, Carmen: «Nobleza, poder y riqueza. Una aproximación a la colección de platería de don Alonso de Pimentel Herrera, VI conde y III duque de Benavente», *Laboratorio de Arte*, 25 (2013), p. 173.

44. Ortega Jiménez, José Manuel: «El patronazgo artístico de Francisco Diego López de Zúñiga, VI marqués de Gibraleón, en el convento de Nuestra Señora del Vado (Gibraleón, Huelva)», *Imafronte*, 30 (2023), p. 85.

estuches⁴⁵. La dispersión de la colección impide, por tanto, estudiar a fondo el relicario más allá de las descripciones que se nos ofrecen del espacio. A pesar de ello, se trataba de uno de los conjuntos más importantes de la época que, como hemos visto, poseía piezas con un interesante valor artístico propio de una familia importante como los Altamira.

45. Sobre la venta de los bienes de los condes véase: Pérez Preciado, Juan José: *El marqués de Leganés y las artes*, (Tesis doctoral inédita), pp. 889-890.

REFERENCIAS

- Álvarez-Ossorio, Antonio; Quirós Rosado, Roberto; Sanfuentes Echevarría, Olaya: «La monarquía de las devociones: el gobierno de la piedad en la monarquía de España (siglos XVI-XVIII)», *Tiempos modernos*, 46 (2023), pp. 262-269.
- Amores Martínez, Francisco: *La Colegiata de Olivares*. Sevilla, Arte Hispalense, 2001.
- Barrón García, Aurelio: «La colección de relicarios y bienes artísticos de Juan Fernández de Velasco, gobernador de Milán, en Medina de Pomar», en Redondo Cantera, María José (coord.): *El modelo italiano en las artes plásticas de la península ibérica durante el renacimiento*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 517-567.
- Cañedo-Argüelles, Cristina: *Arte y teoría: La Contrarreforma y España*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1982.
- Carrasco Martínez, Adolfo: «Los Mendoza y lo sagrado. Piedad y símbolo religioso en la cultura nobiliaria», *Cuadernos de Historia Moderna*, 25 (2000), pp. 233-269.
- Cátedra García, Pedro. Manuel: «El lugar o el orden de los libros en las bibliotecas femeninas del siglo XVI», en VV. AA.: *Vivir en el Siglo de Oro. Poder, cultura e historia en la época moderna*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2003, pp. 101-122.
- Cruz, Anne J.: «Luisa de Carvajal y Mendoza y su conexión jesuita», en Villegas, Juan (coord.): *Actas Irvine-92 [actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas]*. España, Asociación Internacional de Hispanistas, 1994, pp. 97-104.
- Cruz Isidoro, Fernando: «La casa ducal de Medina Sidonia y el culto a las reliquias. El santuario de Ntra. Sra. de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz)», en Quiles, Fernando; García Bernal, José Jaime (eds.): *Nuevas letras con antigua caligrafía. Martires romanos en altares barrocos*. Sevilla, Enredars, 2023, pp. 449-482.
- De Francisco Olmos, José María: *Los miembros del Consejo de Hacienda (1722-1838) y Organismos Económico-Monetarios*. Madrid, Castellum, 1997.
- Enciso Alonso-Muñumer, Isabel: *Linaje, poder y cultura. El virreinato de Nápoles a comienzos del siglo XVII. Pedro Fernández de Castro, V conde de Lemos*, (Tesis doctoral inédita). Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- Fernández Gracia, Ricardo: *Versos e imágenes. Gozos en Navarra y en una colección de Cascante*. Pamplona, Universidad de Navarra, 2019.
- Gil-Bermejo, Juana: «Datos sobre la Colegiata de Olivares: las reliquias». *Archivo Hispalense: Revista Histórica*, 212 (1986), pp. 3-25.
- González García, Juan Luis: «La colección, librería y relicario de D. Francisco Hurtado de Mendoza, primer marqués de Almazán», *Celtiberia*, 92 (1998), pp. 193-228.
- González García, Juan Luis: «Felipe II y la devoción acumulativa en El Escorial: el Templo de Salomón como *Kunstammer* del rey-sacerdote», en Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (ed.): *El Monasterio del Escorial y la Pintura*. San Lorenzo de El Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2001, pp. 445-465.
- González García, Juan Luis: «Celestiales tesoros. Coleccionismo y circulación de reliquias en la Monarquía Hispánica», en VV. AA: *Extraña devoción. De reliquias y relicarios*. Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2021, pp. 61-76.
- González López, Emilio: *El águila caída. Galicia en los reinados de Felipe IV y Carlos II*. Vigo, Editorial Galaxia, 1973.

- Heredia Moreno, Carmen: «Nobleza, poder y riqueza. Una aproximación a la colección de platería de don Alonso de Pimentel Herrera, VI conde y III duque de Benavente», *Laboratorio de Arte*, 25 (2013), pp. 171-183.
- Heredia Moreno, Carmen; Hidalgo Ogáyar, Juana: «Intercambios de regalos entre la realeza europea y mercedes reales por servicios prestados a la corona (1621-1640)», *De Arte*, 15 (2016), pp. 150-167.
- Jarque Martínez, Encarna: «La sangre, distintivo de la identidad cristiana y católica: el caso hispano», en Alfaro Pérez, Francisco; Naya Franco, Carolina: *Mundos cambiantes. Las reliquias en los procesos histórico-artísticos e identitarios*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2020, pp. 82-89.
- Llorca, Bernardino: «Aceptación en España de los decretos del Concilio de Trento: II. Dificultades y limitaciones», *Estudios eclesiásticos. Revista de investigación e información teológica y canónica*, 39 (1964), pp. 459-482.
- Madoz, Pascual: *Diccionario Geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid, Est. Literario-Tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1845, t. II.
- Mâle, Émile: *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Encuentros, 2001.
- Matilla Tascón, Antonio: *Catálogo de documentos notariales de nobles*. Madrid, Instituto Salazar y Castro, 1987.
- Morán Turina, Miguel; Checa Cremades, Fernando: *El Coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid, Cátedra, 1985.
- Martínez Millán, José; Jiménez Pablo, Esther: «La Casa de Austria: Una justificación político-religiosa (Siglos XVI-XVII)», en Martínez Millán, José; González Cuerva, Rubén (coords.): *La dinastía de los Austria: las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*. Madrid, Polifemo, 2011, pp. 9-58.
- Muñoz Jiménez, José Miguel: «El Escorial como santuario contrarreformista», en Campos y Fernández de Sevilla, Javier (coord.): *Literatura e imagen en El Escorial: actas del Simposium (1/4-IX-1996)*. Madrid, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1996, pp. 811-833.
- Navarro, Andrea Mariana: «Los santos y el imaginario urbano en los discursos historiográficos: Andalucía siglos XIII-XVII». *Hispania Sacra*, 126 (2010), pp. 457-489.
- Ortega Jiménez, José Manuel: «El patronazgo artístico de Francisco Diego López de Zúñiga, VI marqués de Gibrleón, en el convento de Nuestra Señora del Vado (Gibrleón, Huelva)». *Imafronte*, 30 (2023), pp. 75-87.
- Ortega Jiménez, José Manuel: «Siguiendo los preceptos de Trento, pero sin olvidar el pasado: los condes de Olivares y la devoción a las reliquias», en Quiles, Fernando; García Bernal, José Jaime (eds.): *Nuevas letras con antigua caligrafía. mártires romanos en altares barrocos*. Sevilla, Enredars, 2023, pp. 411-432.
- Porras Gil, María Concepción: «Sagrados fragmentos. Arte y protocolo en torno a las reliquias», en Mínguez, Víctor; Rodríguez, Inmaculada (dirs.): *La piedad de la Casa de Austria. Arte, dinastía y devoción*. Gijón, Ediciones Trea, 2018, pp. 227-246.
- Rivarola y Pineda, Juan Félix Francisco: *Descripcion historica, chronologica y genealogica civil, politica y militar de la serenissima republica de Genova [...]*. Madrid, Diego Martín Abad, 1729.
- Sánchez Hernández, María Leticia: «Vida cotidiana y coordenadas socio-religiosas en el epistolario de Mariana de San José (1603-1638)», en Zarri, Gabriella; Baranda Leturio, Nieves (coords.): *Memoria e comunità femminili. Spagna e Italia, secc. XV-XVII*. Italia, Firenze University Press, 2011, pp. 87-109.

- Santos Márquez, Antonio Joaquín: «La Santa Espina de la catedral de Sevilla: historia de la reliquia y de su relicario», en Rivas Carmona, Jesús; García Zapata, Ignacio José (coords.): *Estudios de Platería San Eloy 2022*. Murcia, EDITUM, 2022, pp. 351-361.
- Sanz Serrano, María Jesús: «Orfebrería italiana en Sevilla (I)», *Laboratorio de Arte*, 8 (1995), pp. 97-113.
- Soler Salcedo, Juan Miguel: *Nobleza española. Grandezas inmemoriales*. Madrid, Visión Libros, 2020.
- Suárez Quevedo, Diego: «De imagen y reliquia sacras. Su regulación en las constituciones sinodales postridentinas del arzobispado de Toledo», *Anales de Historia del Arte*, 8 (1998), pp. 250-290.
- Urquizar Herrera, Antonio: *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid, Marcial Pons, 2007.
- Yela Yela, Alicia: «La Casa de Almazán», en Alegre Carvajal, Esther (dir.): *Damas de la Casa de Mendoza. Historias, leyendas y olvidos*. Madrid, Polifemo, 2014, pp. 702-773.
- Zaparaín Yáñez, María José; Escorial Esgueva, Juan: «Los VI condes de Miranda y sus relaciones artísticas con Italia: Poder, memoria y piedad. Aproximación a su estudio», en Holguera Cabrera, Antonio; Prieto Ustio, Ester; Uriondo Lozano, María (coords.): *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2018, pp. 618-633.

SANCTI CHRISTI MARTYRIS JUSTINI EN LA PUEBLA DE LOS ÁNGELES. LA DONACIÓN Y EL HALLAZGO DE UN MÁRTIR DE ROMA PARA LA NUEVA ESPAÑA

SANCTI CHRISTI MARTYRIS JUSTINI IN PUEBLA DE LOS ÁNGELES. THE DONATION AND DISCOVERY OF A CATACOMB MARTYR FROM ROME TO NEW SPAIN

Montserrat A. Báez Hernández¹

Recibido: 30/12/2023 · Aceptado: 12/06/2024

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.12.2024.39344>

Resumen

Este artículo explora el caso de san Justino mártir, cuyas reliquias fueron recientemente descubiertas en la iglesia conventual de San Jerónimo en la ciudad de Puebla de los Ángeles, México. Este hallazgo representa un importante testimonio de la presencia de reliquias de catacumba o *corpisanti* en Puebla durante el siglo XVIII. El análisis de la *authentica* de la reliquia en conjunto con el material documental del Archivo Histórico del Vicariato de Roma permite reconstruir el contexto de su concesión a la luz de las conexiones entre Roma y la Nueva España durante el siglo XVIII, a través de las donaciones efectuadas por Giovanni Antonio Guadagni (1674–1759), vicario general de Roma durante el gobierno de los papas Clemente XII (1730–1740) y Benedicto XIV (1740–1758).

Palabras clave

Mártir; reliquia; México; Roma; Vicario General; Puebla

Abstract

This article explores the case of Saint Justin Martyr, whose relics were recently discovered in the convent church of St. Jerome in Puebla de los Ángeles, Mexico. This recovery represents an invaluable testimony of the presence of catacomb relics or *corpisanti* in Puebla during the eighteenth century. Analysis of the *authentica* and documentary source materials from the Historical Archive of the Vicariate of Rome allows to reconstruct the context of the concession under the conditions of the connections between Rome and New Spain during the eighteenth century,

1. Università di Teramo, Italia y KU Leuven, Bélgica, C. e.: mabaezhernandez@unite.it, montserratandrea.baezhernandez@kuleuven.be; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5770-7048>

through the donations of Giovanni Antonio Guadagni (1674–1759), Cardinal-Vicar of Rome under the government of Pope Clement XII (1730–1740) and Pope Benedict XIV (1740–1758).

Keywords

Martyr; relic; Mexico; Rome; Vicar General; Puebla

.....

INTRODUCCIÓN

El centro histórico de la ciudad de Puebla, México, está reconocido desde 1987 por la UNESCO como patrimonio de la humanidad, sin embargo, se encuentra en una región propensa a sismos. En el año 2017 se experimentó uno de los siniestros más devastadores, causando numerosos daños en los inmuebles del centro histórico, entre ellos las iglesias. En este contexto el presbítero titular de la iglesia de San Jerónimo² realizó una inspección al templo en búsqueda de deterioros, detectando una puerta oculta en la mesa del altar mayor, cuya apertura reveló lo que parecía ser una urna con restos óseos. Debido a la incertidumbre del hallazgo, el sacerdote solicitó asistencia al Instituto Nacional de Antropología e Historia, sección Puebla, para realizar un reconocimiento del conjunto. Expertos del INAH y otros profesionales acudieron en 2019 a una visita y al removerse la puerta del altar mayor, se observó nuevamente la urna y fragmentos óseos, así como un folio impreso enmarcado y colocado al frente.³ El documento proporcionó información preliminar sobre el hallazgo: los restos eran reliquias que pertenecían a san Justino, un mártir de catacumba romana donado por el vicario general de Roma Giovanni Antonio Guadagni en 1753.

El descubrimiento de san Justino en la iglesia de San Jerónimo de Puebla es evidencia de la traslación de reliquias de mártir de catacumba romana en la Nueva España y la continuación de una práctica que hunde sus orígenes en el siglo XVI, cuando el 31 de mayo de 1578,⁴ un cementerio cristiano fue descubierto por un grupo de excavadores de *pozzolana* cerca de la Vía Salaria en Roma. Este hallazgo, realizado durante el gobierno del papa Gregorio XIII (1572-1585), significó una coyuntura para la iglesia contrarreformista, pues motivó la exploración de las antiguas catacumbas, sitios de sepultura de los cristianos de los primeros siglos. Los enterramientos encontrados en ellas se interpretaron como tumbas de las víctimas de las persecuciones romanas, innumerables mártires que contribuyeron a resurtir al cristianismo de preciosas reliquias. Gregorio XIII,⁵ quien participó como experto en leyes canónicas durante el Concilio de Trento, en cuya sesión XXV «Sobre la invocación y veneración de las reliquias de los santos y las sagradas

2. Un primer acercamiento para dar visibilidad al hallazgo de san Justino se presentó en la *1st International Conference on Relic Studies*, organizado por la Universidade Católica Portuguesa-Porto en noviembre de 2021: «San Justino, a Hidden Convent Relic: The Discovery of a Roman Catacomb Martyr in the Church of the Convent of San Jerónimo, Puebla, Mexico» en coautoría con la restauradora Elisa Ávila Rivera. Asimismo, el capítulo intitulado «Sancti Christi Martyris Justini in Puebla de los Ángeles (Mexico) and the Cult of Catacombs Relics Between Rome and the Americas», en Noyes, Ruth Sargent (ed.) *Counter-Reformation Sanctity in Global and Material Perspective*, Routledge (en prensa, 2025), proporciona a partir de este caso, otras vías de reflexión acerca de la circulación de reliquias catacumbales a México como parte de un fenómeno global de la Contrarreforma.

3. La autora desde expresar su agradecimiento al Pbro. Dr. Miguel Arcángel de Simone Maimone, párroco y custodio del templo de San Jerónimo por su autorización para realizar el presente estudio; así como al Dr. Massimiliano Ghilardi, a la restauradora Elisa Ávila Rivera, y a los historiadores Alejandro Andrade Campos y Miguel Cano Román por su apoyo en la elaboración de este artículo.

4. Ghilardi, Massimiliano: *Saeculum sanctorum. Catacombe, reliquie e devozione nella Roma del Seicento*. Città di Castello, LuoghInteriori, Istituto Nazionale di Studi Romani, 2020, p. 29.

5. Ghilardi, Massimiliano: *Gli arsenali della fede: tre saggi su apologia e propaganda delle catacombe romane da Gregorio XIII a Pio IX*. Roma, Aracne, 2006.



FIGURA 1. FACHADA DE LA IGLESIA DE SAN JERÓNIMO DE PUEBLA, MÉXICO. Fotografía de la autora

imágenes» se reconocía el valor de la posesión y devoción a los cuerpos de los santos, motivó su donación. Las reliquias de estos aludidos mártires, reconocidas en un primer momento como *corpi de SS. martiri* (cuerpos de santos mártires)⁶ fueron posteriormente distinguidas con el término italiano *corposanto* (cuerpo santo) o *corpisanti* (cuerpos santos) para referirse específicamente a las osamentas de mártires desconocidos sacados de los antiguos cementerios.⁷ Con Roma como centro de distribución, estos mártires fueron donados a Europa hasta finales del siglo XIX, teniendo también presencia en América, Asia y África.

En este contexto, el papa Clemente IX (1667–1669) fundó la Sagrada Congregación de Indulgencias y Reliquias para prevenir abusos en la concesión de indulgencias y regular la autenticidad de los restos sacros. Por lo tanto, la extracción y autenticación de las reliquias de mártires de catacumba o *corpisanti* fueron reguladas por dicha congregación. El 10 de abril de 1668 un decreto estableció los signos del martirio para distinguir las tumbas de los mártires: una palma dibujada en la lápida y la presencia del *vas sanguinis*, ampolla donde se suponía que se había recogido la sangre del martirio.⁸ Posteriormente, el papa Clemente X (1670–1676) acordó en 1672

6. Boldetti, Marcantonio: *Osservazioni sopra i cimiteri dei santi martiri ed antichi cristiani di Roma. Libro Primo alla Santità di Nostro Signore Papa Clemente XI*. Roma, Gio. Maria Salvioni Stampatore Vaticano, 1720. El término se usa ampliamente en el volumen.

7. Ferrua, Antonio: *Enciclopedia Cattolica*, Vol. IV. Città del Vaticano, 1950, pp. 586–588.

8. Boldetti, Marcantonio: *op.cit.* p. 239.

que la custodia de las catacumbas y cementerios cristianos, así como la extracción, reconocimiento y distribución de *corpisanti* recaería en dos figuras: el vicario general de Roma (a través de la Custodia de las Santas Reliquias y Cementerios)⁹ y el sacristán pontificio.¹⁰ La vía legítima para obtener reliquias de catacumba romana se realizaba por medio de una solicitud directa a ambas figuras, quienes emitían al momento de la donación un documento denominado *authentica*: un folio impreso por la *Stamperia Vaticana*, con los escudos y títulos de cada uno, respectivamente, así como con una fórmula en latín en la que se incluía el nombre del mártir, la fecha de extracción y la catacumba de donde se había exhumado, y el nombre del donante.¹¹ Este documento es de gran importancia ya que proporciona un marco de referencia para reconocer al donador y los datos de la reliquia, pues una vez que el *corposanto* salía de Roma, podía ser a su vez donado nuevamente a terceros, haciendo difícil el rastreo de su itinerario. En algunos casos, como san Justino en Puebla, la *authentica* es el único documento superviviente que puede comunicar información certera sobre su origen y traslación.

Las reliquias de mártires de catacumba o *corpisanti* tuvieron amplia circulación en el mundo cristiano desde el siglo XVI hasta el fin del siglo XIX.¹² Para la Nueva España (hoy México), la traslación de estas reliquias inició también en el siglo XVI, aunque el proceso de adquisición era más lento y de costo elevado debido a la distancia entre la Santa Sede y América. El fenómeno se explica a partir de las diferencias de jurisdicción, pues la Monarquía Hispánica fundó la Iglesia en el Virreinato de Nueva España bajo la figura del Real Patronato. La bula del Papa Julio II de 1508 concedió a los reyes de España el derecho de patrocinio universal sobre la Iglesia Católica en las Américas. Debido a esto, la iglesia novohispana no tuvo interacción totalmente directa con la Santa Sede ya que los asuntos eclesiásticos se dirigían primero al rey de España a través del Consejo de Indias, el órgano supremo de gobierno y administración del Imperio español. En el caso de asuntos «menores» como la adquisición de reliquias, —generalmente asociados a otras solicitudes como la fundación de nuevos conventos— el Consejo mantiene registros que muestran cómo el alto clero y los miembros de las órdenes recurrieron a la ayuda de procuradores para obtener dichos objetos. Por ejemplo, en 1538, una Real Cédula dirigida al Marqués de Aguilar, embajador en Roma, le ordenaba solicitar indulgencias y «algunas reliquias» al papa Pablo III para la Catedral de la Ciudad

9. Moroni, Gaetano: *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro ai nostri giorni*, Vol. X. Venezia, Tipografia Emiliana, 1845, p. 236.

10. Ticchi, Jean-Marc: «Mgr. sacriste et la distribution des reliques des catacombes dans l'espace italien» en Baciocchi, Stéphane; Duhamelle, Christophe (dir.) *Reliques Romaines. Invention et Circulation des Corps Saints des Catacombes à l'Époque Moderne*. Rome, École française de Rome, 2016, pp. 175–223.

11. Báez Hernández, Montserrat A.: «The Corpi Santi Under the Government of Pius VI, Materiality as a Sign of Identity: First Approaches to Novohispanic Cases» en Van Strydock, Mark; Reyniers, Jeroen; Van Cleven, Fanny (eds.) *Relics @ the Lab: An Analytical Approach to the Study of Relics*. Leuven, Peeters Publishers, 2018, p. 31.

12. Baciocchi, Stéphane; Duhamelle, Christophe: «Les reliques romaines 'Hors la ville en quel lieu que ce soit du monde» en Baciocchi, Stéphane; Duhamelle, Christophe (dir.) *Reliques Romaines. Invention et Circulation des Corps Saints des Catacombes à l'Époque Moderne*. Rome, École française de Rome, 2016, pp. 10–13.

de México.¹³ Otro caso es una carta que documenta la entrega de varias reliquias y su *authentica* al fraile dominico Sebastián de Ayllón, procurador general.¹⁴ Estas primeras reliquias traídas desde Roma estaban principalmente relacionadas con Cristo, la virgen, los apóstoles y los fundadores de las órdenes mendicantes.

En el caso de las reliquias de catacumbas, la adquisición más célebre se realizó en el siglo XVI a través de la Compañía de Jesús. El papa Gregorio XIII donó 214 reliquias a la Nueva España alrededor de 1578, lo que dio lugar a celebraciones grandiosas y teatrales a su llegada a la Ciudad de México.¹⁵ En el siglo siguiente se produjo otra traslación notable cuando san Ponciano fue transportado desde Roma en 1603 por el jesuita Martín Peláez. Los restos del mártir fueron entregados al Colegio San Pedro y San Pablo de la Ciudad de México. Allí se colocó en un altar ornamentado con la obra del pintor Baltasar Echave Orio (c. 1558-c. 1623), *El Martirio de San Ponciano*. La llegada de san Ponciano mártir tuvo como objetivo unir física y espiritualmente a la Nueva España con las raíces del cristianismo.¹⁶ Como apunta Escardiel González, el arribo de reliquias de mártires romanos a tierras americanas adquirió una dimensión global al contraponer el Viejo y el Nuevo mundo. El aparato ritual desplegado para recibirlas tenía como objetivo desagrarlas de las «infamias de Roma» y reconocerlas como insignias de los orígenes apostólicos del cristianismo.¹⁷

Por otro lado, el obispado de Puebla-Tlaxcala, fundado el 13 de octubre de 1527, fue uno de los más importantes de la Nueva España, y su territorio abarcó los actuales estados de Puebla, Tlaxcala, Veracruz y parte de Guerrero. Respecto a Puebla de los Ángeles, ciudad donde se encontraba la sede del poder episcopal, la presencia de las primeras reliquias de los mártires de las catacumbas se remonta a 1571: Esteban de Ferrofino, procurador en Roma, trajo los huesos de san Zenón mártir.¹⁸ En el siglo XVIII se llevó a cabo una donación masiva de reliquias de catacumba, pues el 31 de mayo de 1732 los restos de 33 mártires fueron colocados en la Capilla de las Reliquias de la Catedral de Puebla, expuestos a la veneración como «tesoros invaluable de protección y refugio en las calamidades».¹⁹

Los casos anteriores proporcionan algunos ejemplos de cómo la circulación de reliquias de las catacumbas, entre Roma y el Virreinato de Nueva España, especialmente para obispados poderosos como Puebla-Tlaxcala, fue continua y se

13. Archivo General de Indias (AGI). *Real cédula al marqués de Aguilar, embajador en Roma, para que se suplique a Su Santidad [Paulo III], sobre diversos asuntos*, México, 1088, L.3, f.17v.

14. AGI. *Concesión a Sebastián de Ayllón: llevar reliquias de santos*. Patronato, 4, N.1.

15. Morales, Pedro de: *Carta del Padre Pedro de Morales de la Compañía de Jesús. Para el muy reverendo Padre Everardo Mercuriano, general de la misma compañía. En que se da relación de la festividad que en esta insigne Ciudad de México se hizo este año de setenta y ocho, en la collocación de las sanctas reliquias que nuestro muy sancto Padre Gregorio XIII les embió*, ed. de B. Mariscal Hay, México D.F., El Colegio de México, 2000, *Biblioteca novohispana*, 5.

16. Cuadriello, Jaime, et. al.: *Ojos, alas y patas de la mosca: visualidad, tecnología y materialidad de El martirio de san Ponciano de Baltasar Echave Orio*. México, UNAM, 2018, pp. 42.

17. González Estévez, Escardiel: «La lipsanoteca de las Indias: reliquias e imágenes martiriales entre América y Asia» en Alcalá, Luisa Elena; González García, Juan Luis (eds.) *Spolia Sancta. Reliquias y arte entre Viejo y el Nuevo Mundo*. Madrid, AKAL, 20023, p. 253-254.

18. Peña Espinosa, Jesús Joel: «El culto a las reliquias en la Puebla de siglo XVI. Manifestaciones locales e influencias europeas» en *Memoria XVIII 2005 Encuentro Nacional de Investigadores del Pensamiento Novohispano UASL*. Puebla, INAH, 2005, p. 355.

19. *Gazeta de México desde primero hasta fines de junio de 1732*, 55 (1732), p. 434.

realizaba a través de mediadores del clero secular o del clero regular. Este fenómeno continuó y en diversas condiciones, a finales del siglo, arribaron varios mártires otorgados por el papa Pío VI, ya recompuestos como cuerpos yacentes por el cirujano pontificio Antonio Magnani: santa Faustina (Guanajuato, Guanajuato), santa Columba (Pachuca, Hidalgo), santos Victorio y Justino (Cuernavaca, Morelos), san Hermión (Villa de Santa María de los Lagos, hoy Lagos de Moreno, Jalisco)²⁰ y san Cristóbal (Valladolid, hoy Morelia, Michoacán) entre otros más. A pesar de los cambios en las condiciones de cada solicitud y donación, las motivaciones se mantuvieron constantes: obtener gracias y protección por la mediación de dichas reliquias. Como muestra, santa Veneranda llegó a Guadalajara en 1786 y fue llevada a Aguascalientes en 1787 para convertirse en la patrona local «bajo cuya protección se refugiaban los enfermos»;²¹ y santa Teodora fue entregada a la Parroquia de Xalapa después de 1790 por Bárbara Ortiz de Zárate y Ponce de León para «obtener del Todopoderoso» los favores que el pueblo necesitaba.²² Finalmente, una elocuente novena dedicada a san Plácido en Celaya, Guanajuato, explica que el mártir vino de Roma para servir como «patrón, defensor y consolador en nuestras necesidades y aflicciones».²³

EL REDESCUBRIMIENTO DE UNA RELIQUIA OCULTA

Puebla de los Ángeles, como ya se mencionó, fue la sede del segundo obispado más importante del Virreinato de la Nueva España. Fundada en 1531, la ciudad disfrutó de prosperidad económica durante los siglos XVI y XVII, lo que contribuyó al crecimiento urbano y la fundación de numerosos conventos femeninos. Entre ellos, se encuentra el convento de San Jerónimo, en cuya iglesia se efectuó el hallazgo de san Justino mártir. Los orígenes del convento se remontan a la fundación del Colegio de Jesús-María: en 1592, Juan Barranco, un rico comerciante, decidió crear un establecimiento para niñas virtuosas donde aprendieran a «leer, escribir, labrar y cantar».²⁴ El colegio debía estar administrado por un convento de monjas de la orden de san Jerónimo. Barranco murió en 1594 antes de alcanzar la fundación, dejando el encargo al obispo Diego Romano y Gobeá (1538–1606),²⁵ quien logró obtener la bula del papa Clemente VIII (1592–1605) el 21 de febrero de 1597, con la autorización de llevar a cabo la doble empresa.²⁶ El Colegio de Jesús-María, por órdenes del fundador, sólo admitía a niñas pobres y huérfanas de origen español, de entre diez y catorce años de edad, mientras que las monjas se encargarían de la

20. Báez Hernández, Montserrat: «The Corpi Santi...», pp. 21-42.

21. *Gazeta de México del martes 30 de enero de 1787, tomo II (1787)*, p. 281.

22. Biblioteca Nacional de Chile. Fondo José Toribio Medina. *Día primero de cada mes dedicado a Santa Teodora cuyo sagrado cuerpo se venera en la parroquia de Xalapa, a devoción del difunto Josef Hernández y su esposa Doña Bárbara Ortiz de Zárate y Ponce de León, quien saca este a la luz y lo da a la imprenta*. Xalapa, en casa de Arizpe, 1809, p. 1.

23. *Novena dedicada al glorioso mártir San Plácido cuyo sagrado cuerpo se venera en la Capilla del Juicio del Templo del Carmen de Celaya. Devoción arreglada por un religioso carmelita*. S. l., 1871, p. 5.

24. Bazarte, Alicia; Tovar, Enrique: *El convento de San Jerónimo en Puebla de los Ángeles. Cuarto centenario de su fundación*. Puebla, Jerónimas de Puebla, 2000, p. 25.

25. Bazarte, Alicia; Tovar, Enrique: *op. cit.*, p. 31.

26. *Idem*, p. 39.



FIGURA 2. VISTA DE LA NAVE Y EL ALTAR MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN JERÓNIMO, PUEBLA, MÉXICO.
Fotografía de la autora

educación de las pupilas y la administración del recinto. Había espacio para veinticuatro estudiantes, las cuales debían vivir allí durante ocho años, y cuyo sustento debía correr a cargo de las rentas de colegio.²⁷ Las estudiantes solamente podían salir por matrimonio o para convertirse en monjas.



FIGURA 3. APERTURA DE LAS PUERTAS DE LA MESA DEL ALTAR MAYOR. Fotografía de la autora

A su vez, el convento adyacente fue erigido en 1600, siendo la tercera y última fundación de la orden de San Jerónimo en la Nueva España. Las cuatro fundadoras fueron traídas desde los monasterios jerónimos de Santa Paula y de San Lorenzo de la Ciudad de México.²⁸ El convento tenía capacidad para doce monjas sustentadas por las rentas del fundador y treinta y dos espacios para monjas con dote propia. Las candidatas debían ser jóvenes virtuosas de origen español o provenientes del Colegio de Jesús-María. En 1753 este monasterio adquirió gran fama debido a un suceso milagroso: una epidemia de epilepsia afectó a las jerónimas y fueron curadas prodigiosamente gracias a una imagen de la Virgen de Guadalupe, a quien juraron como patrona.²⁹ Además de la Guadalupana milagrosa, no existen más noticias en la época que informen acerca de la presencia de otros restos de mártires de catacumba u otras reliquias célebres al interior del convento, aunque no se descarta su presencia como objetos reservados a las devociones particulares de las monjas.

27. *Idem*, p. 44

28. *Idem*, p. 26.

29. *Idem*, p. 65.

El templo conventual fue dedicado el 11 de agosto de 1635 y consta de una única nave sin crucero. Hasta finales del siglo XVIII el altar mayor contó con un retablo dorado dedicado al titular del templo,³⁰ y durante el siglo XIX la ornamentación de la iglesia se renovó al estilo neoclásico, apariencia que conserva hasta hoy. El baldaquino situado en el altar mayor se asocia con el estilo desarrollado por el arquitecto José Manzo y Jaramillo (1789–1860), quien llevó a cabo la adecuación neoclásica de numerosos templos en la ciudad entre 1829 y 1860.³¹ Fue precisamente en la mesa del altar mayor donde las reliquias de san Justino mártir fueron descubiertas, detrás de un par de puertas.³²

La inspección realizada por expertos del INAH y externos proporcionaron notas relevantes. La restauradora Elisa Ávila, al observar el conjunto, apuntó los daños realizados al papel de la *authentica* y los textiles por la acción de insectos, causando la destrucción del torso de tela rellena que formaba el cuerpo del mártir, así como sus vestidos y como parte de éstos, se observaron hilos metálicos sobre los restos óseos. Por otro lado, el busto y las extremidades se encontraron con una importante acumulación de suciedad y polvo.³³ La urna de madera que contiene el conjunto es de forma trapezoidal, está cerrada con tres tablas y con tres paneles de vidrio al frente (uno de los cuales se encontró roto). No fue posible dictaminar su estado de conservación debido al estrecho espacio en el que se encuentra, aunque se detectó en el interior presencia de humedades y polvo.³⁴

Aunque la condición del conjunto en general es delicada, gracias a la forma de la urna, la presencia del busto y las extremidades, así como la disposición de los restos óseos, fue posible afirmar que las reliquias de san Justino estuvieron alguna vez compuestas al interior de un cuerpo-relicario. Este tipo de relicario antropomorfo es un simulacro, pues muestra una imagen humana que representa el cuerpo yacente de un mártir, mientras que las reliquias se colocaban al interior del cuerpo en una cajita o saco de tela, en el busto o los miembros. El término para referirse a esta tipología de relicario tiene numerosas versiones en la historiografía: relicario-escultura (*relic-sculpture*),³⁵ cuerpo santo en ceroplástica (*corpisanti in ceroplastica*) para Italia,³⁶ imagen-relicario para España,³⁷ efigies en cera (*effigies en cire*), cuerpo

30. Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano: *Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Ángeles, Libro II*. Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, 1931, p. 494.

31. Galí Boadella, Montserrat: *José Manzo y Jaramillo. Artífice de una época (1789-1860)*. Puebla, BUAP-Educación y Cultura, Trama Editorial, 2016, p. 258.

32. La publicación de las fotos de san Justino mártir se realiza gracias a la autorización otorgada por el pbro. Dr. Miguel Arcángel de Simone Maimone.

33. Debido a la cantidad de suciedad acumulada y la posición, no se manipularon ni se sacaron dichas piezas, por lo que no fue posible rectificar el material de las mismas.

34. Ávila Rivera, Elisa: *Visita al corpo santo de san Justino el día 30 de enero del 2019*. Informe inédito. Centro INAH-Puebla. Agradezco a la restauradora el proporcionarme el documento.

35. Budzyński, R. et al.: «Baltic catacombs. Translating corpisanti catacomb relic-sculptures between Rome, Polish Livonia, and the Lithuanian Grand Duchy circa 1750-1800», *Open Res Europe* (2021), pp. 1–18.

36. Ghilardi, Massimiliano: «Antonio Magnani and the invention of corpisanti in ceroplastic» en Ballestrero, Roberta; Burke, Owen; Galassi, Francesco (eds.) *Ceroplastics. The Art of Wax*. Roma, L'erma di Bretschneider, 2019, pp. 59–66.

37. Bouza Álvarez, José Luis: *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

en cera (*corps en cire*) y cuerpo-relicario (*corps-reliquarie*) en Francia.³⁸ Para México, el término utilizado es cuerpo-relicario, derivado del término en francés.³⁹



FIGURA 4. ASPECTO DE SAN JUSTINO AL INTERIOR DE LA URNA. FOTOGRAFÍA DE LA AUTORA

Existen numerosas variantes constructivas, pero para el siglo XIX usualmente consistían en cuerpos o torsos rellenos de tela a los que se unía por medio de un «esqueleto» de alambres de metal, miembros hechos de madera o cera. Los huesos a veces se colocaban de acuerdo a su posición anatómica⁴⁰ y podían ser visibles a través de pequeñas ventanas en los brazos o piernas, o estar directamente insertos en la cera de las manos, pies o en la parte posterior de la cabeza. El cuerpo del mártir, una vez armado, se vestía con ricos ropajes decorados con seda, hilos metálicos y lentejuelas; pelucas, coronas de flores o de metal, un halo y la palma del martirio eran elementos que se añadían para dar mayor realismo a la imagen. Finalmente, el cuerpo-relicario se colocaba en posición yacente sobre un colchón y con la cabeza reposada en tres cojines, con el rostro vuelto hacia el espectador. El conjunto completo mostraba al cuerpo-relicario acompañado del *vas sanguinis*, la lápida y otros atributos como espadas o palmas al interior de la urna, la cual usualmente llevaba una cartela con

38. Gagneaux, Yves: «À propos des reliquaires, questions de méthode», *In Situ. Revue des patrimoines*, 11 (2009), pp. 1-27.

39. Sánchez Reyes, Gabriela; Velázquez Ramírez, José Luis; Montes Marrero, Lucía: «Sanctity through the Light of Science: Radiographic Images of Ceroplastic Reliquaries» en Van Strydock, Mark; Reyniers, Jeroen; Van Cleven, Fanny (eds.): *op.cit.*, pp. 131-152.

40. Sánchez Reyes, Gabriela; Velázquez Ramírez, José Luis; Montes Marrero, Lucía: *op.cit.*, pp. 133-154.



FIGURA 5. VISTA DEL BUSTO DE SAN JUSTINO MÁRTIR, RESTOS DE TEXTILES Y RELIQUIAS.
Fotografía de la autora

un crismón y el nombre del mártir.⁴¹ Esos relicarios se realizaban mayoritariamente en Italia, y en especial los producidos entre 1820 y 1870, se generaron a partir de la colaboración de un experto en anatomía y un artista de la cera.⁴²

La presencia de reliquias de catacumba o *corpisanti* al interior de cuerpos-relicario en México es amplia y el inicio de su llegada puede identificarse desde la última década del siglo XVIII hasta finales del siglo XIX. En un registro realizado entre 2013 y 2021 se identificaron sesenta y dos ejemplares con presencia en quince estados de México, si bien nuevos ejemplares continúan apareciendo en colecciones particulares y otros repositorios.⁴³ La hechura de los cuerpos-relicario usualmente se asocia con Italia, sin embargo existen noticias de algunos ejemplares elaborados en México, por ejemplo: san Plácido y santa Faustina en Durango,⁴⁴ y san Plácido en Celaya, Guanajuato, entre otros.⁴⁵ En el caso de san Justino, podría tratarse de un cuerpo-relicario elaborado localmente, como se expondrá en el siguiente apartado. A pesar del delicado estado del conjunto, el valor sagrado de las reliquias está vigente, por lo que el examen, acceso y visibilidad de san Justino mártir ha sido limitado por la Arquidiócesis de Puebla, en espera de obtener fondos para financiar un proyecto formado por un equipo interdisciplinario de profesionales para asegurar su conservación.⁴⁶

SAN JUSTINO MÁRTIR, UNA DONACIÓN DEL VICARIO GENERAL DE ROMA, GIOVANNI ANTONIO GUADAGNI

El 6 de julio de 1738, los habitantes de Oneglia, Italia, enviaron una súplica por medio de una misiva al vicario general de Roma: la población estaba sufriendo durísimas calamidades debido a la infestación de una plaga que arruinó las cosechas. Ya que las soluciones «humanas» habían resultado inefectivas para detenerla, no les quedaba más que «recurrir a la ayuda divina», por ello solicitaron al vicario que les donara «como abogado y protector, uno de los muchos mártires cuyas reliquias estaban enterradas y se veneraban en los sagrados cementerios romanos». Con esta súplica, los habitantes no solo expresaron su deseo por obtener un mártir de catacumba, sino la necesidad de su intercesión ante la desgracia y su «poderosa mediación» para detener la plaga. El borrador de la respuesta, escrito en la parte

41. Báez Hernández, Montserrat: «Sacre reliquie dei cimiteri de Roma: esbozos de un fenómeno internacional de traslación de *corpisanti* entre Italia, Francia y México (1830-1850)», *Eviterna* 10 (2021), p. 14.

42. Ghilardi, Massimiliano: «L'artiste s'était surpassé. Medicina e reliquie in ceroplastica nella prima metà del XIX secolo» en *Antico, conservazione e restauro a Roma nell'età di Leone XII*. Ancona, Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche, 2017, pp. 193-210.

43. Báez Hernández, Montserrat: «¿Objeto artístico o herramienta devocional? Los cuerpos relicario, un caso de olvido historiográfico» en Díaz Cayeros, Patricia; Unikel Santoncini, Fanny (eds.): *Intervenciones y escultura virreinal. Historia e interpretación*. México, UNAM-IIE, 2022, pp. 59-85.

44. Montes Marrero, Ana Lucía: *Ceroplástica sagrada. Análisis de la técnica de factura y conservación de los relicarios de San Plácido y Santa Faustina de la Catedral de Durango*, (Tesis de Licenciatura inédita), ECRO, 2017.

45. Báez Hernández, Montserrat: «Noticias sobre reliquias insignes en el Estado de Guanajuato: mártires de catacumba», *Andares, usos, costumbres y patrimonios funerarios*, octubre-diciembre (2016), p. 57.

46. La Arquidiócesis de Puebla está interesada en el desarrollo de un proyecto que tenga como objetivo preservar el valor histórico y religioso de san Justino.

posterior de la carta, señala que el vicario general, a través de la Custodia de las Santas Reliquias y Cementerios, otorgó a Oneglia las reliquias de san Teodoro mártir, cuya osamenta había sido extraída del cementerio de Pretextato, Roma.⁴⁷

Esta carta ilustra una de las principales razones para la solicitud de un mártir de catacumba: un *corposanto* podría convertirse en el protector de una población. Específicamente esta carta se trata de la primera dirigida a Giovanni Antonio Guadagni durante su periodo como vicario general de Roma: miembro de la orden de carmelitas descalzos, provenía de una noble familia florentina y estaba emparentado con san Andrés Corsini, también carmelita. Durante la primera mitad del siglo XVIII, se convirtió en uno de los miembros más prominentes de la curia romana: fue obispo de Arezzo, cardenal de San Silvestre y San Martino y obispo de Porto y Santa Rufina. Fungió como cardenal vicario general de Roma entre 1732 a 1759 durante el gobierno de su tío, el papa Clemente XII y su sucesor, el papa Benedicto XIV.⁴⁸

El vicario general era el representante del papa en la Diócesis de Roma y su distrito. Esta posición crucial de la curia romana tenía su propio tribunal y jurisdicción en asuntos sobre matrimonios, ordenación de clérigos diocesanos, así como justicia civil y criminal.⁴⁹ Otra de sus responsabilidades era la administración de las catacumbas y los cementerios romanos, tarea realizada a través de la Custodia de las Santas Reliquias y Cementerios.⁵⁰ Al respecto, Guadagni, demostró gran interés en su salvaguarda, como se lee en una nota de la época: «Cardenal Guadagni, vicario de Roma, ha mostrado una preocupación encomiable por garantizar que las antiguas memorias de los santos mártires y de otros cristianos, que periódicamente se extraen del suelo en Roma, se conserven intactas y no sufran ningún daño».⁵¹ Asimismo, publicó varios edictos condenando el mal uso de las reliquias, la apertura de relicarios sin permiso y otros temas relacionados con la manipulación de los restos sacros.⁵²

Durante su administración, el florentino recibió numerosas misivas con solicitudes de mártires de catacumba o *corpisanti* desde Italia, Alemania, Hungría y Portugal, entre otras regiones.⁵³ La documentación de estas solicitudes se preserva en el fondo de la Custodia de las Santas Reliquias y Cementerios del Archivo Histórico del Vicariato de Roma y su análisis demuestra que, entre 1737 y 1752, recibió un total de setenta y cinco peticiones. Los suplicantes eran mayoritariamente miembros del

47. Archivo Histórico del Vicariato di Roma (AHVR). Archivo de la Custodia de las Santas Reliquias y Cementerios (ACSRC), Volumen 77 (1737–83) «Custodia delle S.S. Reliquie dell'Imo Sigr Card. Vicario di N.S. Corpi, e Reliquie de 'SS. Martiri Donati, Tomo I. Dall'anno 1737 al 1783, Vicario Giacinto Ponzetti Custodio». Las fojas no están numeradas.

48. Moroni, Gaetano: *Dizionario*, Vol. XXXIII..., p. 75.

49. Rocciolo, Domenico: *Della giurisdizione e prerogative del Vicario di Roma. Opera del canonico Nicolò Antonio Cuggiò segretario del tribunale di Sua Eminenza*. Roma, Carocci, 2004.

50. Ghilardi, Massimiliano: «Il custode delle reliquie e dei cimiteri», *Studi Romani. Rivista semestrale dell'Istituto Nazionale di Studi Romani* 1, (Gennaio–Giugno 2019), p. 175.

51. Zaccaria, Francesco: *Storia letteraria d'Italia divisa in tre libri*, Volumen 1. Venezia, Stamperia Poletti, 1750, p. 297. Traducción propia.

52. *Editto sopra il culto delle Sacre Reliquie e degli Agnus Dei Benedetti*. Roma, Stamperia Camerale, 1750 y *Notificazione in aggiunta all'Editto dell'Anno 1750 sopra la materia delle Sante Reliquie*. Roma, Stamperia della Reverenda Camera Apostolica, 1753.

53. Budzyński, R., et al.: *op. cit.*, pp. 1–18.

clero secular y regular así como personajes de la nobleza. Es importante señalar que, aunque las respuestas oficiales no se conservan en dicho archivo, en la parte posterior de cada carta se encuentra un borrador que contiene el nombre del mártir donado, la catacumba de la cual había sido exhumado y la fecha. Estos datos tienen correspondencia con las *authenticae* que acompañaban a las reliquias, lo que permite establecer relación entre el registro de la solicitud y el destino final del mártir. Precisamente al conservarse la *authentica* de san Justino, fue posible reconocer algunas de las características de su donación:

Fray Giovanni Antonio, por la Misericordia Divina Obispo de Frascati,
Cardenal de la Santa Iglesia Romana Guadagni, Vicario General del Santísimo Papa,
Nuestro Señor, Juez Ordinario de la Curia Romana y de su Distrito, etc.

A todos y cada uno de cuantos leyeren nuestra presente carta, declaramos y testificamos que, para mayor gloria de Dios Todopoderoso y veneración de sus Santos, hemos obsequiado al Ilustrísimo Señor Bartolomé Tobar el Sagrado Cuerpo de San Justino, Mártir de Cristo, extraído del cementerio de Calixto a instancias Nuestras por mandato del Santísimo Papa, Nuestro Señor. Hémoslo concedido al Ilustrísimo Señor Bartolomé Tobar, arriba mencionado, en una cajita o urna de madera, en parte blanca y en parte chapada en oro y ensamblada con [seis] paneles de cristal, bien cerrada y atada con un cordoncillo de seda de color rojo y marcada con nuestro sello. Le hemos concedido también facultad en el Señor para que pueda conservar consigo dicho cuerpo sagrado de San Justino Mártir, donarlo a otros, llevarlo fuera de la Ciudad [de Roma], exponerlo y colocarlo en cualquier Iglesia, Oratorio o Capilla para la veneración pública de los fieles, pero sin Oficio y Misa de acuerdo con el Decreto de la Sagrada Congregación para los Ritos promulgado el día 11 de agosto de 1691. En testimonio de lo anterior, hemos mandado que se expida, por medio del suscrito Custodio de las Sagradas Reliquias, esta carta testimonial firmada de nuestro puño y confirmada con nuestro sello. Roma, en nuestro palacio, el día 13 del mes de enero de 1753. [...] Cardenal Vicario/ Agustino Honorante Custodio de las Reliquias/ Reg. lit. B. Gratis en todas partes.⁵⁴

El texto señala que el vicario general emisor de la *authentica* es Giovanni Antonio Guadagni, mientras que la segunda firma corresponde a Agustino Honorante, custodio de las santas reliquias y cementerios, y responsable de llevar a cabo las

54. Fr. JO. ANTONIUS miseratione Divina Episcopus Tusculanus/ S. R. E. Card. Guadagni, SSmi. D. N. Papae Vicarius Generalis/ Romanaeque Curiae, ejusque Districtus Judex Ordinarius &c./ Universis, & singulis praesentes nostras litteras inspecturis fidem facimus, & attestamus, quod Nos ad majorem Omnipotentis Dei gloriam suorumque Sanctorum venerationem dono dedimus Illmo. Dno. Bartholomeo Thobar Sacrum Corpus Sancti Christi Martyris Justini per Nos de mandato Sanctiss. D. N. Papae ex Coemeterio Callisti extractum quod in capsula seu urna lignea partim alba et partim deaurata ac [s]ex Tabulis Chrystallinis compacta bene clausa, & funiculo serico coloris rubri, colligata ac sigillo nostro signata supradicto Illmo. Dno. Bartholomeo Thobar concessimus, eideque ut praedictum Sacrum Corpus S. Justini M. apud se retinere, aliis donare, extra Urbem transmittere, & in quacunque Ecclesia, Oratorio, aut Cappella publicae fidelium venerationi, exponere, & collocare valeat in Domino facultatem concessimus, absque tamen Officio, & Missa ad formam Decreti S. Congreg. Rituum edit. die 11 Augusti 1691. In quorum fidem has litteras testimoniales manu nostra subscriptas, nostroque sigillo firmatas per infrascriptum Sacrarum Reliquiarum Custodem, expediri mandavimus. Romae ex Aedibus nostris die 13 mensis Januarii 1753/ ...Card. Vic. / Gratis ubique/S. Augustinus Honorante Custod. Traducción: Alexis Hellmer. Se actualizó la ortografía.

donaciones entre 1751 y 1777.⁵⁵ No obstante, aunque no se encontró la carta de solicitud de san Justino en el volumen correspondiente a las misivas dirigidas al vicario general en el Archivo Histórico del Vicariato de Roma, la *authentica* proporciona otros datos relevantes, como la fecha del 13 de enero de 1753, cuando su *sagrado cuerpo* fue donado al «ilustre» Bartolomé Tobar, un personaje hasta el momento desconocido del que se requiere determinar si tuvo relación directa con el convento de San Jerónimo de Puebla.



FIGURA 6. AUTHENTICA DE SAN JUSTINO MÁRTIR. Fotografía de la autora

Acerca de las reliquias de san Justino, se reconoce que fueron desenterradas de «las catacumbas de San Calixto»,⁵⁶ en una fecha indeterminada. De acuerdo con la documentación, otros mártires obtenidos de la misma catacumba y entregados en el periodo, al igual que san Justino, fueron:

55. Boutry, Philippe: «Les corps saints des catacombes» en Baciocchi, Stéphane; Duhamelle, Christophe: *op. cit.*, pp. 225–259.

56. Hay que señalar que, durante este siglo, las catacumbas de San Calixto eran erróneamente identificadas con las de San Sebastián, pues ambas se encontraban en la Via Appia antigua. No fue sino hasta 1854 que las verdaderas catacumbas de San Calixto fueron descubiertas por el arqueólogo Giovanni Battista de Rossi. Este antiguo cementerio era considerado un lugar santo por contener la cripta de los papas, espacio de sepultura de los pontífices del siglo III y, por lo tanto, de gran importancia como testimonio del cristianismo de los primeros siglos.

Mártir	Fecha de donación	Donado a	Ciudad
San Donato	30 de diciembre de 1739	Ignacio Crivelli	Colonia, Alemania
San Bonifacio	20 de mayo de 1739	Agostino Brussi	Capodistria, Eslovenia
San Teodoro	5 de mayo de 1740	- - -	Nápoles, Italia
San Fortunato	1746	Carlo Maria Bolardi	Casei, Italia

TABLA 1. MUESTRA DE MÁRTIRES EXTRAÍDOS DE LA CATACUMBA DE SAN CALIXTO ENTRE 1737 Y 1752. VOLUMEN 77. AHVR. Elaboración de la autora.

No obstante, los registros revelan que la mayoría de los mártires donados por Guadagni provenían de los cementerios de San Saturnino, Pretextato y Priscila. Asimismo, destacan por ser mayoritariamente *corpisanti battezzati*: osamentas anónimas a las que se les «bautizaba» dándoles nombres de virtudes cristianas, por ejemplo: Teodoro, Feliciano, Bonifacio, Victoria, Faustino, Fortunato, Columba, etc.⁵⁷ Por el contrario, si el nombre del mártir aparecía en su lápida, se denominaba como *martire nomine proprii*. Al respecto, la *authentica* de san Justino no lo reconoce como *martire nomine proprii* porque lo que seguramente se trata de un santo *battezzato*, nombre que se asocia con la virtud cristiana de la justicia. La *authentica* tampoco indica la existencia de una lápida y un *vas sanguinis*. Asimismo, no se trata del único Justino donado en el periodo, ya que los registros indican la existencia de, al menos, otros tres mártires homónimos, lo que refuerza la idea de que se trata de un santo mártir «bautizado».

Cementerio de extracción	Fecha	Donado a
Cementerio de San Saturnino	6 de febrero de 1738	Giuseppe Maria Bonagenze
Cementerio de Pretextato	8 de septiembre de 1738	- - -
Cementerio de Pretextato	26 de marzo de 1739	Pietro Castellani

TABLA 2. MUESTREO DE MÁRTIRES DE NOMBRE «JUSTINO» EN EL VOLUMEN 77. AHVR. Elaboración de la autora

Una característica importante es la forma en que eran donados los mártires de catacumba en este periodo: la documentación indica que las osamentas se entregaban al interior de cajas (*scatole*),⁵⁸ por lo que no existe evidencia de que alguno de ellos fuera entregado ya recompuesto como un cuerpo-relicario, práctica que se

57. La repetición de dichos nombres en el Volumen 77 es continua.

58. AHVR. ACSRC. Volumen 77 (1737–83) «Custodia delle S.S. Reliquie dell'Imo Sigr Card. Vicario di N.S. Corpi, e Reliquie de 'SS. Martiri Donati, Tomo I. Dall'anno 1737 al 1783, Vicario Giacinto Ponzetti Custodio», 13 de noviembre de 1751.

volvió común a partir de 1780.⁵⁹ Sin embargo existen testimonios de solicitantes que, una vez que recibían las osamentas, lo ornamentaban o recomponían de acuerdo a sus necesidades devocionales. Por ejemplo, Pasquale Mirelli, príncipe de Teora y duque de Civitacampomano solicitó «un glorioso mártir para vestirlo» y colocarlo en la Colegiata de San Jorge: san Donato, exhumado del cementerio de Priscila, le fue otorgado en 1751.⁶⁰ La misiva de Mirelli indica que deseaba «acomodar» y vestir al mártir antes de ponerlo a pública veneración. Otro caso es san Teodoro mártir, traído desde Roma a Corleone en mayo de 1756 por Giovanni María Provenzano, general de la tercera orden de San Francisco. Antes de exponerlo, ordenó a un experto en anatomía organizar los huesos de acuerdo con un «diseño»:

El Santo Mártir está colocado en la antedicha urna, en actitud de herido moribundo, en la que apoya lánguidamente su cabeza y su brazo derecho sobre una almohada, apoyando una palma con su mano izquierda, y corona su venerable cabeza con una corona de flores. La vestimenta del Santo Mártir es casi similar a la del uniforme de los Soldados [...] Ahora bien, bajo este rico vestido y adornado con preciosos bordados se colocaron las reliquias sagradas en el orden correcto colocado por un experto anatómico.⁶¹

Santa Benedetta en Monacilioni, otorgada en 1752,⁶² fue colocada en una posición similar, con una máscara de metal cubriendo el cráneo, con la cabeza reposada sobre un brazo, mientras que con el otro sostiene su *vas sanguinis*. Un último ejemplo es san Constancio, extraído del cementerio de Santa Helena y donado en 1751, el cual fue «vestido de seda entorchada con oro y plata, a la moda de los antiguos romanos».⁶³

En contraste, las reliquias de san Próspero que arribaron a Catenanuova en 1752, probablemente muestran cómo habría sido una donación de Guadagni en su estado original, antes de que se hicieran modificaciones artísticas a los restos: el cráneo y algunos huesos se encuentran al interior de una urna-relicario cerrada por cuatro paneles de vidrio. San Justino, de acuerdo con su *authentica*, habría correspondido a una descripción similar en el momento en que se entregaron las reliquias: «dentro de una caja o urna hecha de madera, en parte blanca y en parte chapada en oro y ensamblada con [seis] paneles de vidrio». Como se explicó anteriormente, el hecho de que su apariencia actual ya no coincida con la descripción y la presencia de un busto y miembros sugiere que las reliquias fueron recompuestas posteriormente dentro de un cuerpo-relicario.⁶⁴

59. Ghilardi, Massimiliano: *Il santo con due piedi sinistri. Appunti sulla genesi dei corpi santi in cero-plastica*. Città di Castello, LuoghInteriori, 2019.

60. AHVR. ACSRC. Volumen 77 (1737–83) «Custodia delle S.S.Reliquie dell'Imo Sigr Card. Vicario di N.S. Corpi, e Reliquie de 'SS. Martiri Donati, Tomo I. Dall'anno 1737 al 1783, Vicario Giacinto Ponzetti Custodio», 4 de enero de 1751.

61. *Memorie per servire alla Storia Letteraria di Sicilia, Tomo Primo* (Palermo: Stamperia de 'SS. Apostoli per Pietro Bentivega, 1756), 67. Traducción propia.

62. AHVR. ACSRC. Volumen 77 (1737–83) «Custodia delle S.S.Reliquie dell'Imo Sigr Card. Vicario di N.S. Corpi, e Reliquie de 'SS. Martiri Donati, Tomo I. Dall'anno 1737 al 1783, Vicario Giacinto Ponzetti Custodio», 22 de diciembre de 1752.

63. AHVR. ACSRC. Volumen 83 (1882), «Registrum Tomo V. Corpora e Reliquie SS.MM. quae concedentur a custodeam», p. 66.

64. Después de 1830, algunas *authenticae* podían especificar si las reliquias se entregaban recompuestas en un cuerpo-relicario de ceroplástica: es el caso de dos mártires donados a España en 1844. San Silviniano en el convento de San Pelayo de Antealtares, Santiago de Compostela, *simulacro e cera confecto* (imagen hecha de cera) y san



FIGURA 7. SAN PRÓSPERO MÁRTIR, PATRONO DE CATENANUOVA, ITALIA. Luigi Proietto/Wikipedia.it

Al respecto, hay que señalar que era muy común la práctica de trasladar las reliquias de los mártires de catacumba de un relicario a otro, debido a cambios de estilo o a la donación de un nuevo relicario. También hay casos de *corpisanti* previamente donados que fueron recompuestos en un cuerpo-relicario durante el siglo XIX, como el de santa Cándida en la iglesia de Santa Maria dei Miracoli en Roma: sus huesos fueron «sacados de la antigua urna» para ponerlos dentro de un colchón, donde fue colocada una imagen de cera del mártir;⁶⁵ o santa Ammonisia, concedida en 1750 a Scopa dentro de «una cajita de madera», y «recompuesta en una figura de cera» en 1880. En México, otro *corposanto* concedido en 1759 por Guadagni fue sometido a ese proceso: en 1871 las reliquias de san Plácido en Celaya, Guanajuato, fueron colocadas dentro de un cuerpo-relicario de ceroplástica elaborado por Longinos Fraguas. En el busto se ubica la firma del artesano: «*Faedit. Longinos Fraguas, Junio de 1871*».⁶⁶

Feliciano en Santa María del Mar, Barcelona, *corpus repositum suit in simulacro instar figurae ex cera confecto* (el cuerpo fue colocado en una imagen figura hecha de cera).

65. AHVR. ACSRC. Volumen 83 (1882), «Registrum Tomo V. Corpora e Reliquie SS.MM. quae concedentur a custodeam», p. 46.

66. Un agradecimiento al Mtro. Marco Antonio Miranda por compartir la información de su hallazgo.



FIGURA 8. VISTA DEL BUSTO DE SAN PLÁCIDO MÁRTIR EN CELAYA, GUANAJUATO, MÉXICO. Fotografía de Marco Antonio Miranda

San Justino mártir pudo haber sufrido una transformación similar durante el siglo XIX: sus huesos fueron posicionados al interior de un torso de tela rellena, con busto y miembros exentos, posiblemente durante la renovación neoclásica de la iglesia de San Jerónimo. Esta hipótesis surge del hecho de que la urna del mártir muestra una influencia neoclásica que coincide con la ornamentación de la iglesia. Además, tanto el espacio donde se colocó la urna como la puerta parecen obedecer a un propósito específico: ocultar la reliquia y mostrarla en celebraciones específicas.

Este cambio de apariencia quizás se vio influenciado por la llegada a Puebla de los dos primeros mártires de catacumba recompuestos en cuerpos-relicarios de ceroplástica: san Satrapio y san Herculano. Estos *corpisanti* fueron donados por el obispo Francisco Pablo Vázquez en 1833 y a su llegada fueron llevados en procesión en las iglesias conventuales de monjas de la ciudad.⁶⁷ El 9 de octubre de 1834 las reliquias fueron trasladadas desde la iglesia de Nuestra Señora de la Soledad hasta la Catedral, su destino final. El hecho de que

estos mártires, bellamente recompuestos en cera y vestidos como un noble patricio romano y un soldado,⁶⁸ «visitaran» las iglesias de las monjas poblanas, probablemente causó una fuerte impresión pues fue la primera vez que la ciudad experimentó la llegada de reliquias con una imagen tan realista. Después de 1834, muchos *corpisanti* recompuestos también llegaron a Puebla: se ubican nueve ejemplares en la Catedral, seis en las iglesias de los conventos femeninos y dos en la Parroquia de San José. Incluso san Clemente, donado en 1754 por el obispo Pantaleón Álvarez de Abreu, sufrió una transformación: después de 1834 sus reliquias fueron depositadas al interior de un cuerpo-relicario de madera.⁶⁹

Por último, la apariencia de san Justino mártir recompuesto en un cuerpo-relicario debió ser similar a la de san Teódulo mártir, conservado en la Iglesia de

67. Rosas Salas, Sergio: «Reliquias, devoción y política: san Satrapio y san Herculano en Puebla, 1832-1834» en *Imagen, memoria y patrimonio*. Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2017. p. 95.

68. Báez Hernández, Montserrat: «El cuerpo relicario: mártir, reliquia y simulacro como experiencia visual» en García Mahiques, Rafael; Domènech García, Sergi (eds.) *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico*. Valencia, Universitat de València, 2015, p. 328.

69. Báez Hernández, Montserrat: «¿Objeto artístico?...», p. 74.



FIGURA 9. SAN SATRAPIO MÁRTIR. IGLESIA CATEDRAL BASÍLICA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN, PUEBLA, MÉXICO. Fotografía de Alejandro Bertheau



FIGURA 10. SAN TEÓDULO MÁRTIR. IGLESIA DE NTRA. SRA. DE LA SOLEDAD, PUEBLA, MÉXICO. Fotografía de Eduardo Limón

Nuestra Señora de la Soledad. Ambas urnas son similares en medidas y estilo y las esculturas de los mártires están sostenidas por camas con cojines cilíndricos diseñados de una manera que sugiere el sofá *klinē* (*lectus triclinaris*) asociado al arte funerario antiguo. A diferencia de san Justino, san Teódulo es una escultura de vestir elaborada en madera, conformada por el busto, el torso y las piernas, con brazos articulados, mientras que las reliquias se encuentran en una oquedad y un pequeño nicho sobre el pecho.⁷⁰ Solamente un análisis material realizado con un equipo especializado podrá arrojar más luces sobre la manufactura del cuerpo-relicario.



FIGURA 11. CUERPO DE SAN TEÓDULO MÁRTIR DONDE SE APRECIA PARTE DEL TORSO. IGLESIA DE NTRA. SRA. DE LA SOLEDAD, PUEBLA, MÉXICO. Fotografía de la autora

¿UNA RELIQUIA PARA UN CONVENTO FEMENINO?

La ausencia de documentación sobre san Justino mártir en el Archivo Histórico del Vicariato de Roma plantea numerosas cuestiones, en primer lugar, sobre la identidad del donante, Bartolomé Tobar, personaje que recibió las reliquias del vicario general en Roma. La *authentica* sólo lo describe como un personaje «ilustre», apelativo común presente en otros documentos; tampoco menciona una ciudad, convento o región asociado al personaje. Esto dificulta identificar el sitio al que

70. Báez Hernández, Montserrat: «Informe de la inspección de San Teódulo, Templo de Nuestra Señora de la Soledad, Puebla». Documento inédito, 2011, p. 2

estaba originalmente destinado san Justino mártir, quedando en duda si su destino final era el convento de San Jerónimo de Puebla.

El análisis de las setenta y cinco súplicas para obtener mártires de catacumba o *corpisanti* al vicario general Giovanni Antonio Guadagni entre 1737 y 1752 demostró que ninguna solicitud estaba directamente relacionada a las Américas o la Nueva España, lo que sugiere que la llegada de san Justino probablemente se debió a un anónimo intermediario. Este es el caso de otros mártires donados por Guadagni que llegaron a la Nueva España. Primero, cuatro *corpisanti* fueron entregados a María Ignacia Azlor y Echeverz, fundadora y patrona del convento de Nuestra Señora del Pilar en la Ciudad de México,⁷¹ quien obtuvo a san Clemente y santa Cándida «vestidos» y a san Rufo y santa Rudinetris, al interior de urnas. Los mártires se obtuvieron con la intervención del hermano del marqués de Campo Real, y el cardenal Joaquín Fernández de Portocarrero,⁷² y fueron posteriormente colocadas al interior de nichos en el retablo de las reliquias en la iglesia de «La Enseñanza», el cual se conserva hasta la actualidad.⁷³ Otro caso es san Plácido mártir, donado en 1759 a fray Alejandro de la Concepción, procurador general de la orden de carmelitas descalzos. Una transcripción de la *authentica* explica que san Plácido con su *vas sanguinis* fue desenterrado del cementerio de San Ponciano,⁷⁴ Roma, y entregado al fraile. San Plácido llegó a la Nueva España gracias a la mediación de fray Cayetano de la Purísima Concepción, quien lo solicitó al procurador para la iglesia de Nuestra Señora del Carmen de Celaya, Guanajuato. Por lo tanto, es posible que, de acuerdo con los ejemplos mencionados, Tobar solicitara a san Justino mártir como un favor personal, el cual fue eventualmente donado quizá por un tercero al convento de San Jerónimo de Puebla.

Es notorio el hecho de que los destinos finales de san Justino, presente en el convento de San Jerónimo y su adyacente colegio de pupilas, así como de los cuatro *corpisanti* entregados a María Ignacia Azlor y Echeverz, fueran comunidades religiosas cuya misión era proveer de educación a niñas y doncellas. Al respecto, parece plausible que estos antiguos mártires romanos fueran apreciados como protectores de la juventud femenina, pues las súplicas de la época que aparecen en los registros del AHVR parecen apoyar tal hipótesis: son numerosos los casos de abadesas y prioras que pidieron un *corposanto* en nombre de sus conventos, por ejemplo, la abadesa del monasterio de Santa Marta en Roma solicitó una mártir como protectora, y recibió a santa Amantia, exhumada de cementerio de Priscila en junio de 1751.⁷⁵ De manera similar, las monjas capuchinas de Arpino pidieron una mártir para conmemorar el aniversario de su fundación conventual, y en junio de

71. La fundación fue concedida en 1753 por bula del papa Benedicto XIV.

72. *Relación histórica de la fundación de este convento de Nuestra Señora del Pilar, Compañía de María llamada vulgarmente La Enseñanza en esta Ciudad de México y compendio de la vida y virtudes de N. M. R. M. María Ignacia Azlor y Echeverz, su fundadora y patrona*. México, por Don Felipe Zúñiga y Ontiveros, 1793, p.132.

73. El retablo tiene dos puertas con las leyendas «cuerpo de san Rufo de Tasela» y «cuerpo de santa Rubineta mártir». Existen otras dos donde aún se conservan las osamentas de san Clemente y santa Cándida.

74. *Novena dedicada...*, p. 5.

75. AHVR. ACSRC. Volumen 77 (1737-83) «Custodia delle S.S. Reliquie dell'Imo Sigr Card. Vicario di N.S. Corpi, e Reliquie de 'SS. Martiri Donati, Tomo I. Dall'anno 1737 al 1783, Vicario Giacinto Ponzetti Custodio», 4 de junio de 1751.

1751 se les concedió a santa Columba *puella* (niña) con su *vas sanguinis*, desenterrada del cementerio de Santa Elena.⁷⁶

A su vez, es importante notar que, en la ciudad de Puebla, después de 1833, casi la mitad de los once conventos femeninos poseía un mártir de catacumba o *corpósito* recompuesto en un cuerpo-relicario, ya fuera para devoción privada o para la pública exposición en sus templos. Conviene recordar que la presencia de reliquias en las fundaciones femeninas era significativa, ya que se consideraba que la comunidad se beneficiaba de los efectos sanadores y milagrosos que proveían, además de ser objetos que generaban cohesión e identidad y reflejaban el prestigio social y riqueza del convento. Es así que la posesión de un *corpósito* podría contribuir a enriquecer la vida espiritual de las monjas, a la vez que les proporcionaba protección como un patrono particular.

Convento	Orden	Mártir
Santa Catalina de Siena	Dominicas	San Opio
Santa Rosa	Dominicas	San Aurelio/Laurentino
San Jerónimo	Jerónimas	San Justino
La Inmaculada Concepción	Concepcionistas	Santa Asela
Santa Teresa y San José	Carmelitas descalzas	San Zósimo
Nuestra Señora de la Soledad	Carmelitas descalzas	San Teódulo

TABLA 3. PRESENCIA DE MÁRTIRES DE CATACUMBA EN CUERPOS-RELICARIO EN LAS IGLESIAS DE LOS CONVENTOS FEMENINOS DE PUEBLA. Elaboración de la autora

Excluyendo a los *corpísanti* ubicados en la Catedral de Puebla, santa Asela, san Opio y san Justino son los únicos mártires de catacumba presentes en conventos femeninos de los que —hasta el momento— se han localizado evidencias documentales de su veneración, ya en el siglo XIX. Los dos primeros, a diferencia de san Justino, fueron donados por el sacristán pontificio o prefecto del sagrario apostólico Giuseppe Castellani, en la segunda mitad del siglo XIX: santa Asela, extraída del cementerio de Hermetis el 14 de mayo de 1844, fue donada el 15 de agosto de 1845;⁷⁷ mientras que san Opio, exhumado del cementerio de san Aproniano el 30 de abril de 1847, se otorgó a Puebla el 29 de marzo de 1850.⁷⁸

Acerca de Santa Asela, un documento de 1855 informa que en el templo del convento de la Concepción se resguardaban sus sacros restos, y se invitaba a celebrar su festividad el 5 de octubre, pues «desde las primeras vísperas hasta el ocaso del sol del último día de su octava» se podían obtener indulgencias plenarias visitando la

76. *Ibidem*.

77. Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), Vat. Lat., 14462, f. 7v. Las páginas cuentan con dos foliaciones, las referencias en este estudio se remiten a la foliación escrita con lápiz.

78. BAV. Vat. Lat. 14463, f. 96v. Las páginas cuentan con dos foliaciones, las referencias en este artículo se remiten a la foliación escrita con lápiz.

iglesia conventual, y al confesarse y comulgar.⁷⁹ En 1862 las monjas concepcionistas fueron exclaustradas por primera vez, pero la mártir continuó atrayendo fieles por lo menos hasta el primer lustro del siglo XX, pues en el periódico *El amigo de la verdad. Diario católico*, el santoral del 5 de octubre de 1899 menciona una misa «cantada a santa Asela en la Concepción por venerarse allí su cuerpo»⁸⁰, mientras que en 1902, el *Calendario religioso de José María Osorio* señala que el 5 de octubre se conmemoraba a santa «Acela (sic) mártir, abogada para el dolor de cabeza» cuyo cuerpo se descubría para toda la octava.⁸¹ Un pequeño ex-voto en la urna de la mártir confirma su fama de taumaturga: una mujer agradeció en un recuadro manuscrito a «Sta. Cela» (sic) por haber recobrado su salud, firmado en Puebla en 1871. Por último, uno de los testimonios más elocuentes, es sin duda, la existencia de la litografía de Decaen que muestra a la santa al interior de su urna, acompañada por su *vas sanguinis*.



FIGURA 12. SANTA ASELA MÁRTIR. IGLESIA DE LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN, PUEBLA, MÉXICO.
Fotografía de Enrique López-Tamayo

79. Loreto López, Rosalva: *Tota Pulchra. Historia del monasterio de la Purísima Concepción de Puebla, siglos XVII—XIX*. Puebla, Ediciones Educación y Cultura, BUAP, 2017, p. 233.

80. *El Amigo de la verdad. Diario católico*, Séptima época, XXVIII, 1899, 1, 148, p.2.

81. *Calendario Religioso de José María Osorio para el año de 1902. Arreglado al Meridiano de Puebla*. Puebla, 1902, p.17.

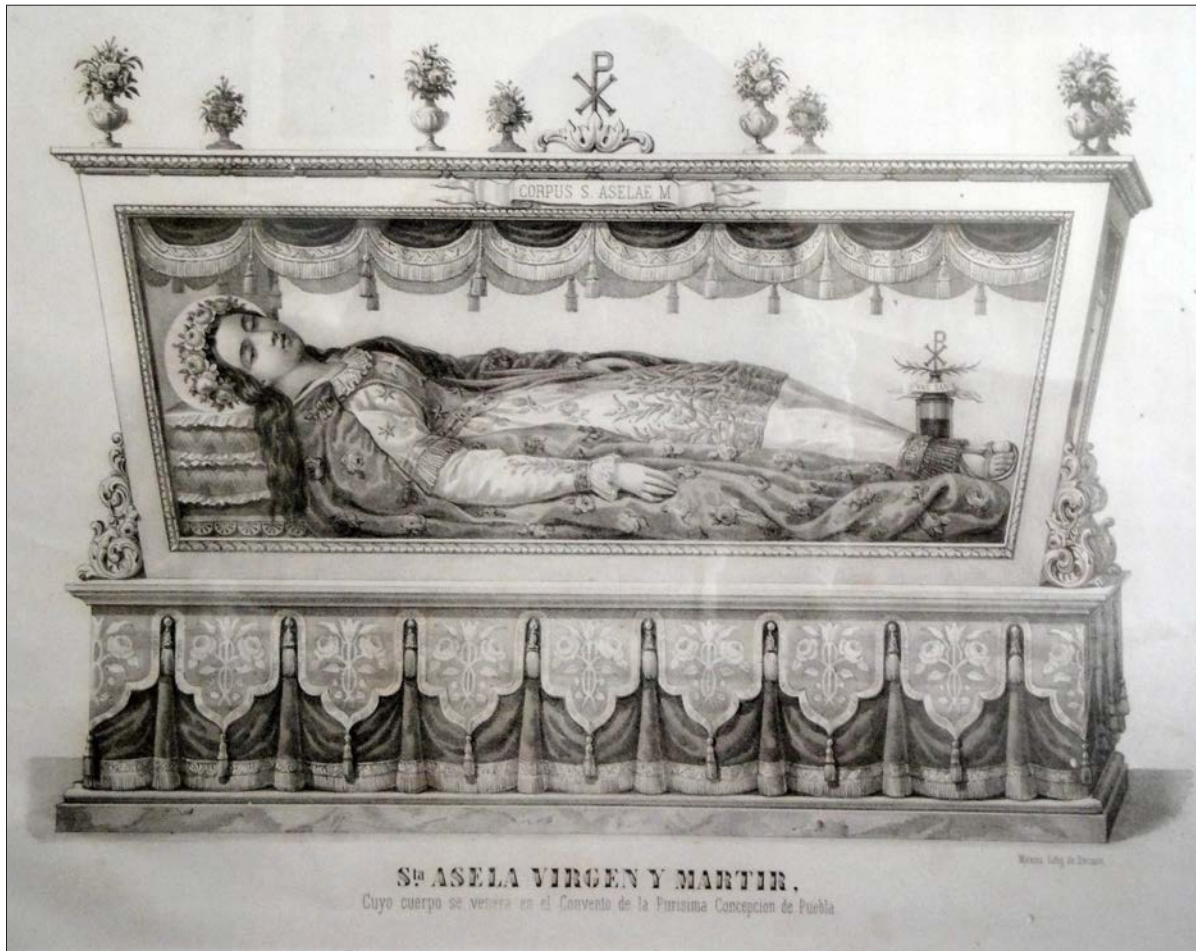


FIGURA 13. DECAEN. SANTA ASELA VIRGEN Y MÁRTIR, CUYO CUERPO SE VENERA EN EL CONVENTO DE LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN DE PUEBLA. LITOGRAFÍA. Colección particular MABH

Sobre san Opio, en la iglesia del convento de Santa Catalina de Siena, las evidencias son escasas. A partir de 1860,⁸² algunos calendarios de J. N. Vega y José María Osorio lo mencionan el sábado 19 de febrero: «se venera su cuerpo en el convento de religiosas catalinas de esta ciudad».⁸³ En la actualidad, la cantidad de juguetes y fotografías de niños en el interior de su urna reflejan que posee culto al día de hoy, aunque se ha perdido la memoria de su festividad.

Lamentablemente, también sobreviven muy pocos testimonios devocionales relacionados con san Justino mártir. Su nombre aparece en los calendarios locales de Puebla entre 1867 y 1902, con la leyenda «se descubre [en San Jerónimo] la reliquia de san Justino» el día 30 de septiembre. Esto indica que las puertas del altar se abrían para exponer el *corposanto* a la veneración pública, el cual permanecía oculto

82. Sucesivamente, en los calendarios de 1862, 1877, 1887, 1899 y 1902.

83. *Tercer Calendario de J. N. Vega, arreglado al meridiano de Puebla, para el año bisiesto de 1860, Puebla, impreso por el propietario, calle de santa Catalina núm.16., p. 8.*

el resto del año. Además, la presencia de fragmentos de ex-votos al interior de la urna, pequeñas ofrendas en agradecimiento por las gracias concedidas, sugieren que en algún momento san Justino gozó de devoción.

Año	Calendario	Día de celebración
1867	<i>Sesto calendario arreglado al meridiano de Puebla</i>	1ro de Octubre
1872	<i>Decimonono calendario de Rivera arreglado al meridiano de Puebla</i>	30 de septiembre
1875	<i>Vigesimosegundo calendario de Rivera arreglado al meridiano de Puebla</i>	30 de septiembre
1877	<i>Decimocuarto calendario religioso de José M. Osorio para el año de 1877</i>	30 de septiembre
1887	<i>Vigésimo calendario religioso de José M. Osorio para el año de 1887</i>	30 de septiembre
1899	<i>Calendario religioso de José María Osorio para el año de 1899. Arreglado al Meridiano de Puebla</i>	30 de septiembre
1902	<i>Calendario religioso de José María Osorio para el año de 1902. Arreglado al Meridiano de Puebla</i>	30 de septiembre

TABLA 4. MENCIONES A SAN JUSTINO MÁRTIR EN LOS CALENDARIOS DE PUEBLA. Elaboración de la autora

CONCLUSIONES

San Justino, mártir de catacumba romana, fue otorgado a Bartolomé Tobar en 1753. Posteriormente, en una fecha incierta, fue donado al convento femenino de San Jerónimo de Puebla y colocado en la iglesia conventual, en donde permaneció oculto hasta su reciente hallazgo. Aunque su estado material es frágil, la conservación de la *authentica* proporcionó información valiosa para reconocer elementos sobre su origen y donación. En el estudio del arribo de las reliquias de mártires de catacumba a la Nueva España usualmente sólo se consideran los nombres de los donadores o procuradores, dejando de lado parte del proceso concerniente a los miembros de la curia romana participantes en el mismo. Por ello, el reconocimiento del vicario general de Roma, Giovanni Antonio Guadagni y el custodio Agostino Honorante como las autoridades involucradas en la donación de san Justino permitió en este estudio reflexionar en este caso a la inversa, tomando como origen la ciudad de Roma.

Si bien es bien sabido que las reliquias comenzaron a llegar desde Europa a la Nueva España a partir del siglo XVI, en particular las reliquias de catacumbas o *corpisanti* son casos aún en proceso de análisis, siendo necesario reflexionar sobre ellas como elementos de un fenómeno más extenso. En este caso, san Justino se identificó como una de tres concesiones de *corpisanti* realizadas por Guadagni que llegaron a la Nueva España durante el siglo XVIII. Aunque ninguno de los registros conservados en el Archivo Histórico del Vicariato de Roma entre 1737 y 1752 menciona un pedido directo de un *corposanto* para América, la presencia de estas reliquias es elocuente: el alto clero, miembros de órdenes religiosas y hombres y mujeres nobles conocían de su existencia y obtuvieron esas reliquias probablemente

por medio de terceros. El valor de estos *corpisanti*, según se desprende de las cartas de los solicitantes al vicario general, estaba relacionado con su capacidad para convertirse en protectores contra la adversidad, las enfermedades y las epidemias. Es posible que san Justino mártir fuera otorgado a las monjas jerónimas de Puebla para fungir como un protector particular del convento.

Este caso también proporciona evidencia sobre las transformaciones a las que se sometían las reliquias de mártires de catacumba, pues donados como huesos, podían actualizarse en nuevos relicarios según las necesidades de los devotos: san Justino, siendo reconocido como un antiguo mártir procedente de un cementerio romano, fue posteriormente recompuesto en un cuerpo-relicario, tipología de orígenes italianos que permitía recrear una figura humana únicamente para los mártires de catacumba, imagen que les otorgaba identidad entre otros tipos de restos sacros. San Justino mártir no sólo sobrevivió a años de olvido, sino que resurgió en una especie de segunda extracción, y a través de la información contenida en su *authentica* fue posible rastrear sus orígenes como parte de un fenómeno global de traslación de reliquias de catacumba romana, cuyos alcances tuvieron resonancia en Puebla, una ciudad en la Nueva España durante el siglo XVIII.

REFERENCIAS

- Ávila Rivera, Elisa: *Visita al corpo santo de san Justino el día 30 de enero del 2019*. Informe inédito. Centro INAH-Puebla, 2019.
- Báez Hernández, Montserrat: «¿Objeto artístico o herramienta devocional? Los cuerpos relicario, un caso de olvido historiográfico» en Díaz Cayeros, Patricia; Unikel Santoncini, Fanny (eds.): *Intervenciones y escultura virreinal. Historia e interpretación*. México, UNAM-IIE, 2022, pp. 59–85.
- Báez Hernández, Montserrat: «Sacre reliquie dei cimiteri de Roma: esbozos de un fenómeno internacional de traslación de *corpisanti* entre Italia, Francia y México (1830-1850)», *Eviterna* 10 (2021), pp. 7-24.
- Báez Hernández, Montserrat.: «The Corpi Santi Under the Government of Pius VI, Materiality as a Sign of Identity: First Approaches to Novohispanic Cases» en Van Strydock, Mark; Reyniers, Jeroen; Van Clevén, Fanny (eds.) *Relics @ the Lab An Analytical Approach to the Study of Relics*. Leuven, Peeters Publishers, 2018, pp. 21-42.
- Báez Hernández, Montserrat: «Noticias sobre reliquias insignes en el Estado de Guanajuato: mártires de catacumba», *Andares, usos, costumbres y patrimonios funerarios*, octubre-diciembre (2016), pp. 52-58.
- Báez Hernández, Montserrat: «El cuerpo relicario: mártir, reliquia y simulacro como experiencia visual» en García Mahiques, Rafael; Domènech García, Sergi (eds.) *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico*. Valencia, Universitat de València, 2015, pp. 323–333.
- Báez Hernández, Montserrat: «Informe de la inspección de San Teódulo, Templo de Nuestra Señora de la Soledad, Puebla». Documento inédito, 2011.
- Bacocchi, Stéphane; Duhamelle, Christophe: «Les reliques romaines 'Hors la ville en quel lieu que ce soit du monde» en Bacocchi, Stéphane; Duhamelle, Christophe (dir.) *Reliques Romaines. Invention et Circulation des Corps Saints des Catacombes à L'Époque Moderne*. Roma, École française de Rome, 2016
- Bazarte, Alicia; Tovar, Enrique: *El convento de San Jerónimo en Puebla de los Ángeles. Cuarto centenario de su fundación*. Puebla, Jerónimas de Puebla, 2000.
- Boldetti, Marcantonio: *Osservazioni sopra i cimiteri dei santi martiri ed antichi cristiani di Roma. Libro Primo alla Santità di Nostro Signore Papa Clemente XI*. Roma, Gio. Maria Salvioni Stampatore Vaticano, 1720.
- Boutry, Philippe: «Les corps saints des catacombes» en Bacocchi, Stéphane; Duhamelle, Christophe: *op.cit., Reliques romaines. Invention et circulation des corps saints des catacombes à l'èpoque moderne*. Roma, École Française de Rome, 2016, pp. 225–259.
- Bouza Álvarez, José Luis: *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- Budzyński, R. et al.: «Baltic catacombs. Translating corpisanti catacomb relic-sculptures between Rome, Polish Livonia, and the Lithuanian Grand Duchy circa 1750-1800», *Open Res Europe* (2021), pp. 1–18.
- Calendario Religioso de José María Osorio para el año de 1902. Arreglado al Meridiano de Puebla*. Puebla, 1902.
- Cuadriello, Jaime, et. al.: *Ojos, alas y patas de la mosca: visualidad, tecnología y materialidad de El martirio de san Ponciano de Baltasar Echave Orio*. México, UNAM, 2018.

- Día primero de cada mes dedicado a Santa Teodora cuyo sagrado cuerpo se venera en la parroquia de Xalapa, a devoción del difunto Josef Hernández y su esposa Doña Bárbara Ortiz de Zárate y Ponce de León, quien saca este a la luz y lo da a la imprenta.* Xalapa, en casa de Arizpe, 1809.
- Editto sopra il culto delle Sacre Reliquie e degli Agnus Dei Benedetti.* Roma, Stamperia Camerale, 1750.
- El Amigo de la verdad. Diario católico,* Séptima época, XXVIII, 1899, I, 148.
- Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano: *Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Ángeles, Libro II.* Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, 1931
- Ferrua, Antonio: *Enciclopedia Cattolica, IV.* Città del Vaticano, 1950, pp. 586–588.
- Gagneaux, Yves: «À propos des reliquaires, questions de méthode», *In Situ. Revue des patrimoines*, 11 (2009), pp. 1–27.
- Galí Boadella, Montserrat: *José Manzo y Jaramillo. Artífice de una época (1789-1860).* Puebla, BUAP-Educación y Cultura, Trama Editorial, 2016.
- Gazeta de México desde primero hasta fines de junio de 1732,* 55 (1732).
- Gazeta de México del martes 30 de enero de 1787,* Tomo II (1787).
- Ghilardi, Massimiliano: *Saeculum sanctorum. Catacombe, reliquie e devozione nella Roma del Seicento.* Città di Castello, LuoghInteriori, Istituto Nazionale di Studi Romani, 2020.
- Ghilardi, Massimiliano: «Il custode delle reliquie e dei cimiteri», *Studi Romani. Rivista semestrale dell'Istituto Nazionale di Studi Romani* I, (Gennaio–Giugno 2019), pp. 175–210.
- Ghilardi, Massimiliano: *Il santo con due piedi sinistri. Apunti sulla genesi de corpisanti in ceroplastica.* Città di Castello, LuoghInteriori, 2019.
- Ghilardi, Massimiliano: «Antonio Magnani and the invention of corpisanti in ceroplastica» en Ballestrero, Roberta; Burke, Owen; Galassi, Francesco (eds.) *Ceroplastics. The Art of Wax.* Roma, L'erna di Bretschneider, 2019, pp. 59–66.
- Ghilardi, Massimiliano: «L'artiste s'était surpassé. Medicina e reliquie in ceroplastica nella prima metà del XIX secolo» en *Antico, conservazione e restauro a Rome nell'età di Leone XII.* Ancona, Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche, 2017, pp. 193–210.
- Ghilardi, Massimiliano: *Gli arsenali della fede: tre saggi su apologia e propaganda delle catacombe romane da Gregorio XIII a Pio IX.* Roma, Aracne, 2006.
- González Estévez, Escardiel: «La lipsanoteca de las Indias: reliquias e imágenes martiriales entre América y Asia» en Alcalá, Luisa Elena; González García, Juan Luis (eds.) *Spolia Sancta. Reliquias y arte entre Viejo y el Nuevo Mundo.* Madrid, AKAL, 20023, pp. 241–254.
- Loreto López, Rosalva: *Tota Pulchra. Historia del monasterio de la Purísima Concepción de Puebla, siglos XVII—XIX.* Puebla, Ediciones Educación y Cultura, BUAP, 2017.
- Memorie per servire alla Storia Letteraria di Sicilia, Tomo Primo.* Palermo, Stamperia de' SS. Apostoli per Pietro Bentivega, 1756.
- Montes Marrero, Ana Lucía: *Ceroplástica sagrada. Análisis de la técnica de factura y conservación de los relicarios de San Plácido y Santa Faustina de la Catedral de Durango,* (Tesis de Licenciatura inédita), ECRO, 2017.
- Morales, Pedro de: *Carta del Padre Pedro de Morales de la Compañía de Jesús. Para el muy reverendo Padre Everardo Mercuriano, general de la misma compañía. En que se da relación de la festividad que en esta insigne Ciudad de México se hizo este año de setenta y ocho, en la collocación de las sanctas reliquias que nuestro muy sancto Padre Gregorio XIII les embió,* ed. de B. Mariscal Hay, México D.F., El Colegio de México, 2000, *Biblioteca novohispana.*
- Moroni, Gaetano: *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro ai nostri giorni, Vol. X.* Venezia, Tipografia Emiliana, 1845.
- Moroni, Gaetano: *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro ai nostri giorni, Vol. XXXIII,* Venezia, Tipografia Emiliana, 1845.

- Notificazione in aggiunta all'Editto dell'Anno 1750 sopra la materia delle Sante Reliquie.* Roma, Stamperia della Reverenda Camera Apostolica, 1753.
- Novena dedicada al glorioso mártir San Plácido cuyo sagrado cuerpo se venera en la Capilla del Juicio del Templo del Carmen de Celaya. Devoción arreglada por un religioso carmelita.* S.L., 1871.
- Peña Espinosa, Jesús Joel: «El culto a las reliquias en la Puebla de siglo XVI. Manifestaciones locales e influencias europeas» en *Memoria XVIII 2005 Encuentro Nacional de Investigadores del Pensamiento Novohispano* UASL. Puebla, INAH, 2005.
- Relación histórica de la fundación de este convento de Nuestra Señora del Pilar, Compañía de María llamada vulgarmente La Enseñanza en esta Ciudad de México y compendio de la vida y virtudes de N. M. R. M. María Ignacia Azlor y Echeverz, su fundadora y patrona.* México, Don Felipe Zúñiga y Ontiveros, 1793.
- Rocciolo, Domenico: *Della giurisdittione e prerogative del Vicario di Roma. Opera del canonico Nicolò Antonio Cuggiò segretario del tribunale di Sua Eminenza.* Roma, Carocci, 2004.
- Rosas Salas, Sergio: «Reliquias, devoción y política: san Satrapio y san Herculano en Puebla, 1832-1834» en *Imagen, memoria y patrimonio.* Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2017, pp. 85-98.
- Sánchez Reyes, Gabriela; Velázquez Ramírez, José Luis; Montes Marrero, Lucía: «Sanctity through the Light of Science: Radiographic Images of Ceroplastic Reliquaries» en Van Strydock, Mark; Reyniers, Jeroen; Van Cleven, Fanny (eds.), *Relics @ the Lab An Analytical Approach to the Study of Relics.* Lovaina, Peeters Publishers, 2018, pp. 133-154.
- Tercer Calendario de J. N. Vega, arreglado al meridiano de Puebla, para el año bisiesto de 1860,* Puebla, impreso por el propietario, calle de santa Catalina núm. 16.
- Ticchi, Jean-Marc: «Mgr. sacriste et la distribution des reliques des catacombes dans l'espace italien» en Baciocchi, Stéphane; Duhamelle, Christophe (dir.) *Reliques Romaines. Invention et Circulation des Corps Saints des Catacombes à L'Époque Moderne.* Roma, École française de Rome, 2016.
- Zaccaria, Francesco: *Storia letteraria d'Italia divisa in tre libri*, Volumen I. Venezia, Stamperia Poletti, 1750.

RESEÑAS · BOOKS REVIEW

Silva Santa Cruz, Noelia; García García, Francisco de Asís; Rodríguez Peinado, Laura y Romero Medina, Raúl (eds.), *(In)materialidad en el arte medieval*, Gijón, Trea, Piedras Angulares, 2023. ISBN: 978-84-19525-680. 352 pp.

Marta Redondo de Fuenmayor¹

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.12.2024.43193>

Con motivo de las XIV Jornadas Complutenses de Arte Medieval, celebradas en Madrid en noviembre de 2021, se configura esta recopilación de contribuciones que —aunque muy variadas— confluyen en un mismo punto: una reflexión pluridimensional de la obra de arte desde la dualidad de lo matérico y lo inmaterial. A lo largo de los distintos capítulos, lo material, lo sensorial, o lo intangible, se convierten en protagonistas de sugerentes análisis que ponen sobre la mesa la necesidad de tender —desde la propia disciplina de la Historia del Arte— un puente hacia la transdisciplinariedad. Partiendo de unas preocupaciones análogas a las que en la época medieval se tendría del objeto artístico, los autores de este volumen se acercan a las cuestiones (in)materiales desde muy diversos enfoques, y nos descubren los límites mutables entre lo material y lo inmaterial.

Para desarrollar todas estas ideas, el volumen se estructura en cuatro bloques temáticos. La sucesión es clara: el orden de su lectura nos conduce, con ritmo evolutivo, desde lo material —en una primera y más extensa parte—, hasta el traspasar de sus propios límites físicos —en la segunda y tercera parte—. El broche final lo compone el último bloque, que vuelve la mirada hacia la actualidad introduciendo conceptos teóricos con los que dialogar con la materia desde las bases contemporáneas que marca la disciplina de la Historia del Arte. Pero antes de que el lector se vea inmerso en las disquisiciones que los numerosos autores hacen a lo largo de las páginas del volumen, los editores del libro comparten las claves interpretativas para poder desengranar correctamente cada texto en una necesaria introducción que preside el volumen. La manera en la que la materia es capaz de remitir e incluso encarnar lo intangible, o cómo el propio material funciona como un agente discursivo en sí mismo, son algunas de las ideas que los editores ponen en relieve.

Tras la exposición de estas claves, la primera parte se dedica a la exploración de la materialidad, partiendo de lo tangible. Se compone de seis estudios específicos que convergen en subrayar lo material como el primer eslabón en la creación artística, y el paso inicial hacia el estudio y comprensión de los objetos. Abre la sección Miquel Àngel Capellà analizando la materialidad del vidrio: destaca sus propiedades intangibles, tales como la transparencia, los efectos lumínicos y los colores vítreos, características que lo elevaron a la categoría de material semi-lujoso; apreciación que

1. Universidad Nacional de Educación a Distancia. C. e.: marta.redondo@geo.uned.es
ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-9421-8056>>

se observa de manera particular en el coleccionismo de Isabel la Católica. Le sigue Corinna Tania Gallori con un estudio sobre las plumas examinadas como material polifuncional, que encierra una diversidad de asociaciones tanto positivas como negativas. A continuación, Miquel Àngel Herrero-Cortell, Laura Rodríguez Peinado y Elisabeth Sobieczky abordan la policromía como materia desde distintas ópticas. El primero, centrado en el comercio y mercado de colores en la Valencia del siglo XV, se vale de una lectura transversal de documentos para desentrañar aspectos sociales, económicos y tecnológicos que permiten comprender el color como algo que trasciende sus cualidades tangibles. La segunda, compartiendo la premisa de cómo puede el color conferir valor económico o social a lo material, se centra en la interrelación entre los tintes y el textil. Subraya la semántica del color, vinculada a ideologías específicas de la época, donde las asociaciones cromáticas en los textiles poseían una capacidad significativa que superaba su propia materialidad. Por último, Sobieczky investiga la técnica de la *pictura translucida*, como un nexo que permite emplear lo material (colorantes, resina, aceite...) para alcanzar lo inmaterial (luz, brillo, sombras...). Su análisis se enfoca en la escultura policromada altomedieval, demostrando cómo esta técnica puede emular cualidades ópticas y estéticas de materiales preciosos, dotando a la obra de arte de un nuevo significado simbólico. El bloque concluye con el estudio de Ana Suárez González, quien aborda el libro desde su carácter material. Examina un compendio de códices iluminados a los que formula una serie de interrogantes que pretenden desentrañar tanto su forma como su fondo; su continente y su contenido. El planteamiento de este texto, así como su colocación al final del bloque, es especialmente pertinente, pues puede ser leído como una lección metodológica sobre la comprensión de lo material. En otras palabras, tras los análisis más concretos de los textos anteriores, este último —aunque también centrado en un tipo de material: el libro— ofrece un modelo metodológico que expone una perspectiva integral de aproximación a lo material.

Una vez comprendida la dimensión material, el segundo apartado nos invita a cruzar la frontera de lo tangible: María Jesús López Montilla y Noelia Silva Santa Cruz nos guían hacia una aproximación sinestésica de la obra de arte. A través de estos dos textos podemos entender que la materia en la Edad Media estaba viva, tenía unas funciones evocadoras. La primera de las autoras analiza cómo el marco ritual y sensorial es capaz de provocar una gestualidad apoyada por elementos visuales y materiales que posibilitan su expresividad. Parte del trinomio palabra-imagen-gesto como base de un universo multisensorial en el que lo tangible y lo intangible operan en conjunto. Por su parte, Noelia Silva demuestra que la activación de los sentidos nos permite transitar de lo material a lo intangible y viceversa. Ambas autoras se enfocan en demostrar que lo material activa los sentidos y la gestualidad, y que comprender la realidad inmaterial —gestual, olfativa— nos ayuda a dar sentido a lo material. En resumen, muestran que, para entender la realidad completa y vivida de los objetos más allá de su materialidad, es esencial también centrarse en los aspectos intangibles que los rodean.

Complementando a este segundo bloque, la tercera parte toma el relevo. Tras haber establecido que lo material y lo inmaterial son indisolubles, esta sección se enfoca en una definición tanto teórica (en los dos primeros textos) como práctica

(en los dos últimos) de estas ideas. Los autores demuestran que esa experiencia vivida y sensorial que rodea la materia no era meramente experimental, sino que se sustentaba sobre unas bases bien definidas. En concreto, esta parte se centra en la definición y la experiencia del espacio sagrado. El primer texto, de Marianne Blanchard, lo deja claro: tomando como punto de partida los escritos de Suger de Saint-Denis, se enfoca en el verbo *concopulare* como un término que simboliza la unión entre lo corporal y lo espiritual o, lo que es lo mismo, entre lo material y lo inmaterial. Por otra parte, el texto de Ruggero Longo se dedica a trasladar las ideas del pensamiento medieval al entendimiento del mármol como un material mediador entre lo sensible y lo inteligible. Partiendo de la definición del patrimonio material e inmaterial, Longo evidencia lo difuso de los límites entre ambos y reivindica que solo atendiendo conjuntamente a estos aspectos podemos comprender realmente la dinámica de la creación artística del Medievo. María Teresa López de Guereño continúa esta exploración enfocándose en el espacio monástico eclesial desde la perspectiva de la liturgia; es decir, abordando lo material a través de lo inmaterial. Para ello, utiliza los libros de costumbres y su relación con el proceso constructivo de los monasterios, con el fin de determinar la incidencia de la liturgia en la definición topográfica. El último texto, de Jorge López Quiroga y Natalia Figueiras, analiza el monasterio de San Pedro de Roca como un canal físico y material a través del cual lo intangible se manifiesta. Se centran en la incidencia de elementos naturales e impalpables, como la luz, el sonido y la visión, y cómo estos son empleados como recursos constructivos y simbólicos.

Si el apartado anterior examinaba la definición teórica y práctica y la experiencia de lo (in)material en el espacio sagrado, el último se enfoca en la actualidad para analizar qué nuevos conceptos teóricos, surgidos en la contemporaneidad, están siendo empleados para entender esta (in)materialidad en su contexto. Este apartado final se centra en nuevos términos interpretativos como «transmaterialidad» y «transmedialidad», que se refieren a la transformación morfológica de elementos a través de diferentes materiales, la circulación y transmisión de patrones ornamentales, o los vestigios materiales de fenómenos invisibles, mentales o transitorios. Así, Mecthilde Airiau aborda la transmaterialidad, que alude a la evocación de materialidades ajenas a la propia condición del medio de expresión. Realiza una lectura simbólica de la representación de mármoles pictóricos en la pintura italiana de la Edad Media tardía, explorando cómo la materia actúa como soporte contemplativo de los misterios sagrados. Por su parte, Nuria Ramón-Marqués se centra en la transmedialidad, un término que sugiere la interconexión de los patrones o modelos empleados por los artesanos en las diversas manifestaciones artísticas de la Edad Media. Este concepto implica una expansión narrativa a través de la transmisión de imágenes; en otras palabras, es capaz de ilustrar la manera en la que lo material sirve como vehículo de transmisión de lo inmaterial.

Hecho este repaso, existen algunas observaciones generales que deben destacarse. En primer lugar, la diversidad de procedencia de los autores remite a la idea de romper las barreras geográficas y disciplinares para avanzar en el desarrollo de la Historia del Arte desde nuevos puntos de vista. La complejidad del objeto de estudio elegido se justifica, precisamente, a través de esa noción. Para conseguir abordar

un acercamiento completo a la (in)materialidad medieval solo podemos hacerlo desde una perspectiva pluralizada. De hecho, esto queda demostrado de forma evidente en prácticamente todos los textos, pues se reseña una de las dificultades más constantes en el estudio del arte medieval: la pérdida de objetos y la pérdida de contexto de los objetos conservados. Para paliar este problema los autores deben apoyarse en otro tipo de fuentes visuales y documentales, además de hacer uso, en varias ocasiones, de un entrecruzamiento metodológico que —sin perder de vista la Historia del Arte como base teórica primaria— permite ensanchar y hacer evolucionar esta disciplina. La importancia de todo ello se manifiesta en ese último apartado en el que, mediante la introducción de nuevos conceptos teóricos, subyace una pregunta fundamental: ¿de qué manera podemos (o debemos) abrir las fronteras y romper los límites de la Historia del Arte? Precisamente, el presente libro es un perfecto ejemplo de todo ello.

Díez Jorge, María Elena (dir.), *Sentir la casa. Emociones y cultura material en los siglos XV y XVI*. Gijón, Ediciones Trea, 2022. ISBN 978-84-19525-47-5. 495 pp.

Juan Vicente García Marsilla¹

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.12.2024.40064>

¿Tienen alma las cosas? Planteado así puede parecer que vamos a hablar de licencias poéticas o del oscuro mundo del esoterismo, pero el libro que nos ocupa se plantea objetivos mucho más serios: pretende hacer reflexionar al lector o lectora sobre los lazos emocionales que las personas del pasado establecieron con los objetos de su entorno más inmediato, con aquellos que les permitían concebir sus viviendas como un hogar y les situaban afectivamente en el mundo. En ese sentido sí cabe preguntarse por el «alma» que contienen los objetos, es decir, por todos los sentimientos y significados sobrevenidos que se acumulan en ellos a partir de la vivencia de quienes los han poseído, usado o disfrutado. Y para ello, el grupo liderado por Elena Díez Jorge, catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Granada, lleva ya varios años trabajando en un proyecto que enlaza dos de las corrientes historiográficas que se han demostrado más vigorosas y coherentes en los últimos tiempos: la historia de las emociones y la de la cultura material.

En parte, la historia de las emociones deriva de la «Historia de las Mentalidades» que propugnaron los historiadores de los *Annales*, sobre todo en la década de 1970, y del llamado «giro lingüístico», que paralelamente se experimentó en los ámbitos académicos anglosajones. Como ellas, supone un acercamiento a metodologías de otras Ciencias Sociales, como, en este caso, la psicología o la antropología. Lo nuevo que aporta la historia de las emociones es, quizá, un intento de bucear en las vertientes menos «racionales» de nuestra relación con los demás, pero también con todo el universo material que nos rodea y con el que interactuamos. Como historiadores, sin embargo, debemos plantearnos ¿A partir de qué fuentes? Si en épocas históricas más recientes es relativamente fácil encontrarlas, porque han podido sobrevivir escritos personales, recuerdos objetivados en imágenes o hasta grabaciones que recogen vivencias y emociones, en la Edad Media o en la Moderna se va haciendo cada vez más difícil encontrar testimonios que no estén, de alguna manera, tamizados por las convenciones, por lo «políticamente correcto» de cada momento histórico.

La apuesta de este volumen es, por tanto, buscar esos objetos y esos documentos que nos abran la puerta de atrás de la empatía hacia lo que aquellas personas debieron de sentir y cómo se enfrentaron a los avatares de sus vidas. Quince estudios que parten de fuentes muy distintas y aplican métodos muy variados nos acercan pues a un universo aún bastante novedoso para los historiadores, sobre todo en España.

1. Universitat de València. C. e.: juan.v.garcia-marsilla@uv.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5071-6491>

De una forma u otra, la casa, entendida como espacio vivido, es el núcleo que articula todo el discurso. En ella los objetos toman un sentido y se convierten en protagonistas secundarios de las relaciones personales, en proyecciones permanentes de las emociones que se han expresado en ese ámbito. Como varios de los textos recogidos en este volumen demuestran, ese ámbito doméstico está también fuertemente cargado de elementos de género: la casa en las sociedades preindustriales es un espacio feminizado con frecuencia, en el que son las mujeres las principales gestoras de los sentimientos. Ellas se convierten en garantes de una continuidad de las rutinas cotidianas, de los rituales y de la transmisión de valores. Así, en ámbitos muy distintos, desde los hogares de cristianos viejos moriscos, judíos o conversos a los de las familias del Nuevo Mundo, ya fueran criollos, indígenas o esclavos, existe una cierta «comunidad emocional» de las mujeres que comparten, por el rol que la sociedad les ha asignado, unas formas de actuar y de relacionarse con el universo material que se arraigan en el ámbito de lo cotidiano. Se convierte por tanto en una de los objetivos más interesantes de la historia de las emociones el determinar, a través de la comparación entre sociedades y hasta períodos históricos distintos, qué hay de inmanente, hasta de antropológico podríamos decir, en la expresión de esas emociones y qué de cultural, de cambiante y, por tanto, susceptible de un análisis propiamente histórico.

El cambio en el tiempo, objeto fundamental de la historia, se hace así patente en estos estudios, en los que vemos como, aún con la lentitud de los procesos de «larga duración» de los que hablaba Fernand Braudel, las formas de vivir y hasta de expresar los sentimientos se van transformando y se manifiestan de formas diferentes según los contextos, las idiosincrasias de cada grupo o las simples opciones individuales en algún caso. A partir de fuentes y métodos distintos, como el análisis de los colores y su valoración, los cambios en la lengua, el análisis de inventarios de bienes y su comparación con las piezas reales conservadas o el desciframiento de todas las emociones que se vierten en los testamentos, por citar solo algunos, los autores y autoras de este volumen proporcionan visiones nuevas de la vida de nuestros antepasados que nos hacen reflexionar sobre las sociedades en las que estaban insertos y compararlos instintivamente con nuestras propias vivencias.

A todo ello se debe añadir la importancia que se ha otorgado en esta obra a los recursos visuales, que son de lo más variado y cuidado: desde dibujos de las situaciones rescatadas de la documentación para hacer más tangible lo que nos cuentan a infografías, planos de geolocalización, maniqués que nos muestran los vestidos y sus transformaciones, además, naturalmente, de las obras de arte o las fotografías de piezas. Lo interesante, además, es que esas imágenes no son simples «ilustraciones» de la parte escrita, sino que son sustantivas en sí mismas, aportan conocimiento y ayudan, de forma consecuente con la temática del libro, a «percibir» de otras formas las emociones que se han rastreado en el pasado.

La vía, desde luego, está abierta a partir de estos estudios para profundizaciones posteriores en un campo en el que la pulcritud del método y la comparación de fuentes distintas debe ser el camino para dar consistencia a una historia de las emociones que contribuya a renovar el utillaje del historiador sin caer en la trivialidad o el sensacionalismo.

Martínez Jiménez, Nuria, *Pintura mural del Renacimiento en la Alhambra*. Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía, 2021. ISBN 978-84-17518-15-8. 277 pp.

M. Cristina Hernández Castelló¹

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.12.2024.37299>

El Patronato de la Alhambra y el Generalife editó en 2021 esta seductora monografía, *Pintura mural del Renacimiento en la Alhambra*, resultado de los trabajos de investigación llevados a cabo por Nuria Martínez Jiménez para la consecución del título de doctora, en el año 2019.

Don Antonio Calvo Castellón, catedrático de Historia del Arte, introduce el volumen con un interesante prólogo en el que define sus contenidos como un «paseo historiográfico» desde el Barroco hasta la actualidad, en el que se nos recuerda «la universal fascinación que despierta el recinto alhambrense» y la importancia del ornato de sus Estancias Imperiales, relevante en su singularidad y también en el contexto de la pintura mural del Quinientos en España.

El tomo consta de cinco capítulos, el último de ellos a modo de epílogo, a través de los cuales, Martínez Jiménez, profundiza sobre el ornato pictórico de las estancias Carlos V, aportando datos y planteando hipótesis que reflejan un trabajo concienzudo, y que son acompañados por un importante soporte fotográfico y documental revelando una cuidada edición de este volumen.

En el primer capítulo, «La pintura mural en la Alhambra en los albores del siglo XVI», la autora remarca el valor representativo de los espacios alhambrenses y la función que el color tuvo en ellos, tanto en el mantenimiento de las viejas estructuras como en la adecuación a los nuevos usos.

El segundo capítulo se centra en «Las estancias nuevas de la Casa Real Vieja» y en él ensalza la labor de Pedro Machuca como introductor de un nuevo modo de dirigir y organizar el trabajo, así como de las formas del Renacimiento italiano. En este contexto, la autora destaca el periplo de Carlos I por Bolonia, Mantua y Génova como factor clave en el cambio de gusto del emperador hacia nuevos horizontes estéticos y que motivó la contratación por parte de Francisco de los Cobos de los pintores Julio Aquiles y Alexandre Mayner, convertidos con el tiempo en referentes para muchos pintores de Granada y Jaén. Se evidencia así en estas páginas, por tanto, el papel activo de Carlos V tanto en la reforma de las estancias alhambrenses como en la elección de los pintores y del programa iconográfico que debían desarrollar en la otrora fortaleza nazarí.

1. Universidad de Valladolid. C. e.: mariacristina.hernandez@uva.es
ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-6244-8925>>

Bajo el locuaz título «Una bottega de pintores en el corazón de la Alhambra» incluye la autora un exhaustivo estudio de las condiciones laborales y del procedimiento de trabajo «a la italiana» de los talleres imperiales alhambreños bajo la supervisión del maestro mayor Pedro Machuca. A través de sus páginas, fruto de una incansable labor de archivo, da a conocer la estructura y funcionamiento del taller, incluyendo los salarios y días trabajados por cada pintor. Asimismo, muestra cómo se organizaba cada jornada laboral según las estaciones, qué materiales se utilizaban y cómo se adquirían, qué herramientas se utilizaron y qué adaptaciones técnicas que se introdujeron en los templos y frescos. Asimismo, incluye el estudio histórico artístico de la decoración pictórica de las estancias en orden cronológico: Las cuadras o salas de las Frutas (1534-1537), el cuarto de la Estufa (1537-1546), la sala de Faetón (1539-1542) y la sala de Túnez o antecámara (1540- 1546). Completa el capítulo con la recuperación del olvido de un nutrido elenco de pintores, activos en Granada y Jaén, que formaron parte de esta «bottega alhambreña»: Miguel Quintana, Pedro Robles, Juan Páez, Andrés Ramírez y los ayudantes de Aquiles en Úbeda, Diego Villanueva, Gaspar Becerra y Antonio Sánchez Ceria. No podía faltar el estudio histórico artístico del proyecto ornamental.

El apartado «Mitología, historia naturaleza y fantasía al servicio del Emperador» nos ofrece una profunda descripción interpretativa de las pinturas murales conservadas, principalmente, en el Peinador de la Reina y en la Estufa. Aborda el estudio no sólo de los grandes temas mitológicos e históricos, sino que dedica un número importante de páginas al análisis formal, iconográfico y simbólico, de los repertorios zoológicos y botánicos que ornan tanto dicha sala como los techos de las salas de las frutas.

Las conclusiones las encontramos en el capítulo titulado «A manera de epílogo». Si bien son bastante completas, echamos en falta la reflexión autorizada de Martínez Jiménez sobre aquellos temas relacionados con la Alhambra granadina que necesitan aún de un estudio más profundo.

García-Luengo Manchado, Javier, *Gregorio Prieto. Retrato de un siglo*. Madrid, Fundación Gregorio Prieto, 2022. ISBN: 978-84-941693-8-0. 79 pp.

Jesús F. Pascual Molina¹

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.12.2024.40600>

El recientemente reformado Museo Gregorio Prieto de Valdepeñas inauguró en 2022 la muestra *Gregorio Prieto. Retrato de un siglo*, de la que esta publicación constituye su catálogo.

La exposición, abierta al público hasta junio del presente año 2024, recogió una importante colección de retratos de diferentes personajes con los que el autor coincidió a lo largo de su vida. A través de las obras, además de las relaciones del pintor con personalidades del mundo de las artes, las ciencias o la alta sociedad, se materializa la evolución estilística de un autor, cuya estética se caracterizó por practicar diversas técnicas y mostrar deudas con diferentes movimientos artísticos. En todas ellas queda claro, eso sí, el gran talento del Gregorio Prieto dibujante, probablemente uno de los más importantes del siglo XX.

El catálogo, firmado por Javier García-Luengo Manchado —gran conocedor de la obra de Prieto y apasionado divulgador de su figura— ofrece un interesante estudio que pone en valor el género del retrato practicado por el pintor nacido en Valdepeñas en 1897, actualizando los trabajos que, en la década de 1950, dedicara al tema Lafuente Ferrari. En él, recorre la actividad como retratista del pintor, fructífera especialmente, durante su periplo europeo en el período que transcurre entre la Guerra Civil española y durante la Segunda Guerra Mundial, si bien García-Luengo no olvida los orígenes de la relación del artista con el retrato, que se remontan a sus primeras obras.

A lo largo del texto, el autor desgana las características estilísticas del pintor, cuyas efigies no solo reproducen la fisonomía de los modelos, sino que profundizan en su carácter, esa «aguda indagación psicológica» a la que se refería Vicente Aleixandre cuando elogiaba los retratos de Gregorio Prieto. Así, la pintura española del Siglo de Oro, la tradición retratística inglesa o el interés por el cine y la fotografía se darán cita en la obra de un artista que se dejó además influenciar por las corrientes de vanguardia con las que convivió desde su etapa parisina en la década de 1920: el cubismo, el surrealismo, el pop o el postismo. Del mismo modo, practicó infinidad de técnicas, como el carboncillo, el grafito, el óleo o el collage, de cuyo uso esta exposición da buena cuenta.

Gregorio Prieto logró en sus retratos recoger el devenir del siglo XX, representando a los grandes protagonistas de la época y convirtiéndose en un referente del género entre la alta sociedad británica durante sus años en Londres (1937-1950), donde se

1. Universidad de Valladolid. C. e.: jesusfelix.pascual@uva.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8779-5752>

exilió tras el estallido de la Guerra Civil española. Prieto viajó también por Francia, Italia o Grecia, pudiendo conocer entonces a numerosas personalidades. Pero, entre artistas, personajes de la aristocracia o del mundo del espectáculo, destacan en la colección de retratos de Gregorio Prieto los escritores. No solo fue el de Valdepeñas uno de los artistas más importantes de la Generación del 27, con cuyos literatos —Cernuda, Chacel, Alberti...— mantuvo significativa conexión —como con Lorca, del que apreció sus dibujos que custodió y puso en valor—, sino que su interés por la literatura le llevará a retratar a los protagonistas, no solo de este movimiento, sino también de las generaciones del 98, del 14 y del 40.

Tras el ensayo inicial, que se adentra con rigor en los pormenores de la obra del Gregorio Prieto retratista, se recogen los retratos expuestos, clasificados en categorías referidas a: aristocracia y política, arte, ciencia, cine, literatura, música y danza, así como retratos anónimos y de juventud. De todos ellos, se incluyen fotografía y datos técnicos.

La edición, en formato digital lo que permite una gran difusión y acceso al texto, está disponible en la web del museo. Asimismo, este tipo de materiales permiten la interacción mediante hiperenlaces, pudiendo el lector navegar por el propio catálogo o acceder a material complementario, como vídeos, que enriquecen la publicación.

Este breve, pero completísimo catálogo viene a completar el conocimiento del pintor manchego a través de una faceta fundamental en el conjunto de su obra y en paralelo con otras publicaciones editadas desde el Museo Gregorio Prieto, permitiendo ampliar el estudio de la obra del autor. Desde múltiples puntos de vista Así, cabe recordar los catálogos de las exposiciones *Gregorio Prieto y la fotografía* (2014) o *Gregorio Prieto y sus libros* (2018). Además, el mismo Javier García-Luengo firmó en 2016 *Gregorio Prieto. Vida y obra (1897-1992)* y en 2018 *El Museo de la Fundación Gregorio Prieto en 30 obras*.

Sánchez García, Jesús Ángel; Vázquez Castro, Julio y Vigo Trasancos, Alfredo (eds.): *Arquitecturas añoradas. Memoria gráfica del patrimonio destruido en Galicia en el siglo XX*. Gijón, Trea, 2023. ISBN: 978-84-19525-46-8. 944 pp.

Sergio Román Aliste¹

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.12.2024.42177>

La relación entre el patrimonio arquitectónico y el concepto de añoranza afecta especialmente a aquella pérdida asumible como tal por la memoria colectiva. En el campo del patrimonio arquitectónico gallego físicamente desaparecido en el transcurso de la pasada centuria, el término «añorar» adquiere una resonancia especial, cargada de significados que trascienden lo meramente lingüístico. Siguiendo el diccionario etimológico de Joan Corominas, la palabra «añorar», que proviene del verbo catalán *enyorar* y este a su vez del latín vulgar *ignorare*, ha evolucionado semánticamente desde un simple «no conocer» o «desconocer» hasta encapsular la profunda sensación de falta o ausencia de algo que antes era familiar y ahora se echa en falta. Este proceso etimológico refleja perfectamente la esencia del libro *Arquitecturas añoradas*, una magna obra colectiva que documenta la pérdida física de estructuras arquitectónicas significativas en Galicia desde 1936, y que propone la recuperación digital de sus apariencias, emplazamientos y contextos, en un acto que toma la nostalgia como activador ético-social ante el patrimonio desaparecido en décadas recientes. Un proceso de recuperación que, volviendo al origen latino de la palabra, pretende paliar la ignorancia de la desmemoria: la que representan decenas de ejemplos arquitectónicos, industriales y paisajísticos hoy perdidos y en ocasiones sustituidos por construcciones anodinas.

En este contexto es necesario destacar la labor de Jesús Ángel Sánchez García, Julio Vázquez Castro y Alfredo Vigo Trasancos, editores, y de Juan David Díaz López, coordinador, de un volumen en el que participan 19 autores diferentes en 57 capítulos, cada uno de los cuales constituye el estudio de un bien patrimonial desaparecido o transformado, o un conjunto compacto de casos. A través de un meticuloso trabajo de investigación y documentación, el libro recupera la memoria de estos bienes inmuebles, siguiendo una estructura y tratamiento adaptado a cada caso, pero que responde a una forma de presentación coherente a lo largo de todo el volumen. *Arquitecturas añoradas* sigue, en este sentido, la estela de un volumen previo, publicado cuatro años antes y titulado *Arquitecturas desvanecidas*². Ambas obras colectivas representan una continuidad, dado que la compilación *Arquitecturas desvanecidas* abordaba el estudio de los bienes desaparecidos en el

1. Universidad Rey Juan Carlos. C. e.: sergio.aliste@urjc.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1225-0122>

2. Sánchez García, Jesús Ángel; Vázquez Castro, Julio y Vigo Trasancos, Alfredo (eds.): *Arquitecturas desvanecidas. Memoria gráfica del patrimonio desaparecido en Galicia*. Madrid, Abada, 2019.

periodo cronológico que abarca de 1800 a 1936 y el que nos ocupa, *Arquitecturas añoradas*, el que arranca del contexto de la Guerra Civil hasta los inicios del siglo XXI. En su conjunto ambos trabajos forman un díptico monumental y referencial, que no sólo expone, globalmente, más de un centenar de casos gallegos. Además, estas arquitecturas *desvanecidas* y *añoradas*, al ser abordadas con la sistematicidad de estudio que caracteriza a los autores y con los criterios fijados en ambos casos por los responsables de la coordinación y edición, hacen transparente, mediante la implacable sucesión de bienes perdidos, el modo en que se ha (des)considerado y (des)protegido tan diferentes tipos de patrimonio de periodos cronológicos y estilísticos tan dilatados y diversos.

El anterior volumen, *Arquitecturas desvanecidas*, recorría una contradicción, la que implica que en el periodo de auge del Romanticismo y de los inicios de la apreciación y protección del patrimonio se produjeran tantos procesos destructivos, desde desamortizaciones a expansiones urbanísticas. En este caso, en *Arquitecturas añoradas*, la sucesión de casos analizados recorre otra paradoja: que en un periodo cronológico (desde 1936 en adelante) en el que la legislación de patrimonio había experimentado ya una codificación clara, no se haya logrado velar por la integridad y singularidad de los bienes abordados, algunos de ellos especialmente sangrantes.

El orden elegido por los editores no viene dado, como en el anterior volumen, por periodos cronológicos en los que los bienes ahora desaparecidos fueran erigidos, sino por la fecha de desaparición de cada uno de los casos. La fecha de la pérdida queda anotada, tras una coma, al final de cada uno de los títulos de los capítulos, y ello mismo aporta información esclarecedora, en el mismo índice de contenidos, acerca de la propia historia de la apreciación del patrimonio desde 1936, quedando evidencia de cómo ciertas tipologías sufrieron una especial vulnerabilidad en momentos del periodo franquista o desde la recuperación de la democracia tras la Transición. Este orden contribuye también a dinamizar el contenido de los capítulos, pues las tipologías de edificios —residencias privadas, edificios públicos y administrativos, hoteles, cines, mataderos, mercados, jardines, edificios con función social o sanitaria, etc.—, sus estilos o cronologías de edificación, o sus ubicaciones geográficas, se muestran necesariamente alternados para esclarecer, mediante su sucesión diacrónica, su mayor cercanía con el tiempo presente. La añoranza, derivada de la memoria de los que aún puedan recordar esos edificios, podrá ser mayor cuanto más cercana sea la fecha de derribo, por su mayor pervivencia en el recuerdo colectivo, pero no será menor por muy alejada que esté la fecha de desaparición en lo relativo a los usos y las vivencias, a su poso cultural, ligadas especialmente a las tipologías o morfologías de edificios que los casos seleccionados ejemplifican.

Es especialmente valorable, y lo es particularmente por el amplio número de autores, que se hayan seguido ciertas pautas contextuales en muchos de los capítulos, aquellos que introducen una nueva tipología de edificios en la sucesión diacrónica aludida, algunas con características particularmente locales. Ello es indicativo de una adecuada labor de planificación y coordinación global del volumen. Del mismo modo es destacable que exista una valoración de la pérdida particular en cada uno los diferentes casos abordados, en ocasiones explícita, mediante un epígrafe dedicado a exponer el legado o significación del bien analizado. Ello contribuye

a una apreciación de la singularidad del bien desvanecido, pero al mismo tiempo extiende esa consideración a tipos de edificios similares a cada caso, tanto si han desaparecido igualmente como si aún perviven, dando pie, respectivamente, a la reactivación de la añoranza o a la concienciación de lo que aún puede ser preservado.

Uno de los aspectos especialmente destacables del volumen es su apartado gráfico. En este orden deben destacarse dos tipos de recursos visuales. En primer lugar, todo el aporte documental, planimétrico y fotográfico que los autores han logrado reunir en el proceso de estudio y divulgación de los bienes, crucial tanto para la comprensión del caso de estudio abordado, como para su proyección hacia la investigación de ejemplos similares. Por su especialización y singularidad, dicho aporte visual constituye un verdadero archivo que acompaña a la dimensión analítica y textual, complementándola de manera notable. En segundo lugar, es necesario alabar el trabajo de virtualización patrimonial que acompaña a 14 de los 57 capítulos. El empleo de técnicas de modelado y digitalización 3D contribuyen a devolver, al menos en su dimensión visual-virtual, la presencia perdida de muchos de estos bienes, algunos de los más icónicos o representativos del volumen.

Las restituciones virtuales 3D, realizadas en su mayor parte por el diseñador gráfico Carlos Paz, miembro fundador del Centro Infográfico Avanzado de Galicia (CIAG), no son meras recreaciones técnicas; son productos visuales entrelazados con las investigaciones a las que acompañan, y al mismo tiempo actos de memoria que nos permiten experimentar, aunque sea virtualmente, lo que ya no podemos conocer físicamente a pesar de la cercanía que nos separa con el momento de su pérdida, en todo caso menor de un siglo para todos los ejemplos abordados en el volumen. Los renderizados, en algunos casos apoyados en trabajos de fotocomposición 2D, son de una alta calidad, proporcionando no solo el rigor volumétrico y de texturizado, sino también la verosimilitud que acerca dichos bienes a una apariencia de existencia entre nosotros. Algunos ejemplos aportados, como las restituciones de la Casa Gótica de A Coruña de hacia 1520, o de la Casa Consistorial de Ferrol en 1791, sorprenden por su apariencia de *resurrección* fotográfica, solo disipada por los volúmenes en sólidos blancos de otras estructuras aledañas. El papel de estas restituciones es importante incluso cuando se cuenta con documentación fotográfica reciente de los bienes perdidos. La posibilidad de reconstruir tridimensionalmente un bien aporta una gran cantidad de posibilidades no sólo de ilustración o visualización de perspectivas no conservadas en la documentación fotográfica o audiovisual; también ofrece oportunidades análisis y confrontación científica con las evidencias documentales conservadas.

El enfoque multidisciplinario del libro, que combina historia del arte, arquitectura y urbanismo, además de su proyección en la virtualización patrimonial, proporciona un contexto amplio y profundo sobre cada edificio, ayudando al lector a comprender su estructura y estilo arquitectónico, y, además de ello, también su impacto en la vida cotidiana de las comunidades. Las entrevistas, la historia oral, y el acceso a archivos fotográficos y documentales se suman a este esfuerzo por evitar el *ignorare* de nuestro patrimonio. El acto de añorar estas arquitecturas perdidas, o en algunos casos mutiladas o desvirtuadas, se convierte en un ejercicio de memoria activa. Cada edificio desaparecido representa un vacío físico en el tejido urbano y, en

consonancia, un hueco en la experiencia y la identidad colectiva de las comunidades que los habitaron y utilizaron. El Gran Hotel de A Toxa o el Cine Central Cinema de Lugo, por nombrar solo algunos, eran espacios vivos donde se desarrollaban innumerables historias personales y comunitarias.

La encomiable labor desarrollada en este volumen de más de 900 páginas, a través de un número muy significativo de ejemplos, puede considerarse un verdadero trabajo de cartografiado. Y lo es por su exposición metódica y extensible, a partir de ejemplos tanto emblemáticos y particularmente singulares, como de aquellos otros más *comunes*, pero, precisamente por ello, más *añorables*.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* está dividida en siete series, Serie I: Prehistoria y Arqueología; Serie II: Historia Antigua; Serie III: Historia Medieval; Serie IV: Historia Moderna; Serie V: Historia Contemporánea; Serie VI: Geografía; Serie VII: Historia del Arte. La periodicidad de la revista es anual.

En el año 2013 se inicia una NUEVA ÉPOCA con la renumeración de la Serie VII: Historia del Arte. Además, también desde el año 2013 *Espacio, Tiempo y Forma. Series I-VII* se publica como revista electrónica además de impresa. Este nuevo formato se ha integrado en el sistema electrónico *Open Journal System* (OJS) y pretende agilizar los procesos editoriales y de gestión científica de la revista, garantizando el cumplimiento de los más altos estándares de calidad de las revistas científicas. Desde la plataforma OJS se facilita el acceso sin restricciones a todo su contenido desde el momento de la publicación.

Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII publica TRABAJOS INÉDITOS DE INVESTIGACIÓN Y DEBATES SOBRE HISTORIA DEL ARTE, en especial artículos que constituyan una aportación novedosa, que enriquezcan el campo de investigación que abordan, o que ofrezcan una perspectiva de análisis crítico, tanto de ámbito nacional como internacional, y en lengua española o extranjera (preferiblemente en inglés). ETF SERIE VII solo admite trabajos originales e inéditos que no hayan sido publicados, ni vayan a serlo, en otra publicación, independientemente de la lengua en la que ésta se edite, tanto de manera parcial como total. Los trabajos recibidos en la revista son sometidos a evaluación externa por pares ciegos.

1. POLÍTICA DE SECCIONES

La revista está compuesta por tres secciones: una MISCELÁNEA DE ARTÍCULOS recibidos y sometidos a evaluación externa (VARIA, sección de temática variada), un DOSSIER TEMÁTICO de trabajos recibidos por invitación y a través de *call for papers*, y un apartado de RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS. Los trabajos enviados a las dos primeras secciones tendrán, como máximo, una extensión de 50.000 caracteres con espacios, sin contar la bibliografía. Los trabajos presentados a la sección de Reseñas deberán tener como máximo una extensión de 9.600 caracteres con espacios.

En especial se valorarán trabajos que constituyan una aportación novedosa y que enriquezcan el campo de investigación que abordan, o que ofrezcan una perspectiva de análisis crítico, tanto en el ámbito nacional como el internacional.

DOSSIERES TEMÁTICOS. Cada número de la revista contará con dossiers temáticos coordinados por un investigador seleccionado por el Consejo de Redacción, quien bajo su criterio procederá a encargar colaboraciones para el mismo y a abrir un *call for papers* temático. Los originales invitados, con un máximo de dos contribuciones, no se someterán al proceso habitual de evaluación por pares, pero su calidad estará

supervisada por los miembros del Consejo de Redacción. Los originales para el dossier recibidos a través de *call for papers* serán siempre sometidos a evaluación externa.

2. CONDICIONES DE PUBLICACIÓN

La publicación de un texto en *Espacio, Tiempo y Forma* no es susceptible de remuneración alguna. Esta revista provee acceso libre inmediato a su contenido en OJS bajo el principio de que hacer disponible gratuitamente la investigación fomenta un mayor intercambio de conocimiento global. Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo, al igual que licenciarlo bajo una *Creative Commons Attribution License* que permite a otros compartir el trabajo con un reconocimiento de su autoría y la publicación inicial en esta revista. Se anima a los autores a establecer acuerdos adicionales para la distribución no exclusiva de la versión de la obra publicada en la revista (por ejemplo, situarlo en un repositorio institucional o publicarlo en un libro), con un reconocimiento de su publicación inicial en esta revista. Se permite y se anima a los autores a difundir sus trabajos electrónicamente ya que puede dar lugar a intercambios productivos, así como a una citación más temprana y mayor de los trabajos publicados.

3. PROCESO DE REVISIÓN POR PARES

- * Los artículos de la sección VARIA serán siempre sometidos a evaluación y revisión externa.
- * Los artículos de los DOSSIERES TEMÁTICOS recibidos a través de *call for papers* serán siempre sometidos a evaluación y revisión externa.
- * La aceptación de las reseñas se someterá a la consideración de los miembros del Consejo Editorial.

Los artículos que han de someterse a evaluación y revisión externa pasarán por el siguiente procedimiento:

3.1. RECEPCIÓN DE MANUSCRITO (siguiendo las «Normas para Autores» descritas a continuación y disponibles en la web de la revista. El envío será electrónico a través igualmente de la plataforma OJS de la revista, ver el apartado «Envíos *on line*», para lo que necesita estar registrado). El/La Editor/a adjudica el manuscrito a un miembro del Consejo de Redacción para que actúe como ponente.

3.2. FILTRO DEL CONSEJO DE REDACCIÓN. El ponente del manuscrito hace una primera revisión para comprobar si encaja en la línea temática de la revista y si es un trabajo original y relevante. Las decisiones negativas deben ser motivadas.

3.3. **EVALUACIÓN Y REVISIÓN EXTERNA.** Si el ponente considera positivamente el artículo, debe seleccionar dos evaluadores externos procedentes del área de especialización del manuscrito y proponerles la revisión. Las evaluaciones externas se someten a un cuestionario pautado. Las evaluaciones deben ser *doblemente ciegas* (evaluadores y evaluados desconocen sus identidades mutuas). Las revisiones deben ser igualmente anónimas para los vocales del Consejo de Redacción, salvo para los ponentes particulares de cada manuscrito y el Editor/a. Las evaluaciones pueden determinar no recomendar la publicación, pedir correcciones, recomendarla con correcciones necesarias o sugeridas, y, finalmente, recomendarla sin correcciones. En todo caso deben ser razonadas, y se debe incentivar la propuesta de mejoras por parte de los revisores para elevar la calidad de los manuscritos. Si las dos evaluaciones fueran completamente divergentes se podría encargar una tercera. La comunicación entre revisores y autores debe realizarse a través del Consejo de Redacción. En caso de solicitarse mejoras, los revisores deben reevaluar el manuscrito tras los cambios.

3.4. **DECISIÓN EDITORIAL.** A la vista de los informes de los evaluadores externos y de las correcciones efectuadas por los autores, el ponente eleva a debate en el Consejo de Redacción una propuesta de aceptación o rechazo del manuscrito. La decisión final corresponde al Consejo de Redacción como órgano colegiado. La comunicación a los autores será motivada, razonada e incluirá las observaciones de los evaluadores. Los autores recibirán respuesta sobre la evaluación de su artículo en el plazo máximo de dos meses.

4. ENVÍO DE ORIGINALES

Desde el año 2013 todo el proceso editorial se realiza a través de la plataforma OJS, donde encontrará normas actualizadas:

<http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/ETFVII/index>

Es necesario registrarse en primer lugar, y a continuación entrar en IDENTIFICACIÓN (en la sección «Envíos *on line*») para poder enviar artículos, comprobar el estado de los envíos o añadir archivos con posterioridad.

El proceso de envío de artículos consta de CINCO PASOS (lea primero con detenimiento toda esta sección de manera íntegra antes de proceder al envío).

4.1. En el PASO I hay que seleccionar la *sección de la revista* (ETF VII cuenta con tres secciones: Dossier monográfico, artículos de temática variada y reseñas) a la que se remite el artículo; el *idioma*; cotejar la *lista de comprobación de envío*; aceptar el *sistema de copyright*; si se desea, hacer llegar al Editor/a de la revista *comentarios y observaciones* (en este último apartado se pueden sugerir uno o varios posibles evaluadores, siempre que por su capacidad científica sean considerados expertos en la cuestión tratada en el artículo, lo que en ningún caso implica la obligación de su elección como revisores por parte de Consejo de Redacción de la revista).

4.2. En el PASO 2 se subirá el fichero con el artículo siguiendo escrupulosamente las indicaciones que se indican en este apartado:

- * Archivo en formato pdf (que denominamos «original»), sin ninguna referencia a la identidad del autor o autores dentro del texto, eliminando cualquier elemento que aporte información que sugiera la autoría, como proyecto en el que se engloba o adscribe el trabajo. Para eliminar el nombre/s del autor/es en el texto, se utilizará la expresión «Autor» y año en las referencias bibliográficas y en las notas al pie de página, en vez del nombre del autor, el título del artículo, etc. Este es el archivo que se enviara a los revisores ciegos para su evaluación, y por ello se recuerda a los autores la obligatoriedad de seguir para este archivo las normas para asegurar una revisión ciega hecha por expertos. Es conveniente que este archivo incorpore todas las imágenes, gráficos o tablas que ilustren en artículo, preferiblemente en una resolución baja, o en su caso, que contengan las llamadas en el texto a dichos elementos. Todo ello sin perjuicio de la obligatoriedad de incorporar dichas imágenes, gráficos o tablas en el Paso 4 de manera independiente, con la resolución final requerida. El archivo ha de ser llamado con su propio nombre: NOMBRE_DEL_ARTICULO.pdf. Las normas de edición del texto se encuentran más abajo, léalas con atención.

4.3. En el PASO 3 se rellenarán todos los campos que se indican con los *datos del autor o autores* (es imprescindible que se rellenen los datos obligatorios de todos los autores que firman el artículo). Igualmente hay que introducir en este momento los datos correspondientes a los campos *Título* y *Resumen*, solo en el idioma original del artículo, así como los principales *metadatos* del trabajo siguiendo los campos que se facilitan (recuerde que una buena indexación en una revista electrónica como *ETF SERIE VII* facilitará la mejor difusión y localización del artículo); y, si los hubiere, las agencias o entidades que hayan podido financiar la investigación que a dado pie a esta publicación.

4.4. En el PASO 4 se pueden subir todos los archivos complementarios: *de manera obligatoria se remitirá un archivo con los datos del autor*, y de manera opcional se subirán si los hubiere, individualmente, tanto los archivos con las imágenes, gráficos o tablas que incluya el artículo, como un archivo con la información correspondiente a las leyendas o pies de imágenes, gráficos y tablas. Hay que tener en cuenta las siguientes indicaciones:

- * Archivo en formato compatible con MS WORD con los datos completos del autor y autores: nombre y apellidos, institución a la que pertenece/n, dirección de correo electrónico y postal, y número de teléfono para contacto del autor principal. En este archivo sí se puede incluir la referencia al proyecto en el que se inscriba el trabajo (I+D, proyecto europeo, entidad promotora o financiadora, etc.).

- * Archivos independientes con las imágenes y tablas del artículo. Se enviarán en formato digital (.JPEG, .PNG o .TIFF) con una resolución mínima de 300 ppp. a tamaño real de impresión. Las ilustraciones (láminas, dibujos o fotografías) se consignarán como «FIGURA» (p. ej., FIGURA 1, FIGURA 2...). Por su parte, los cuadros y tablas se designarán como «TABLA». Las Figuras y Tablas se enviarán en archivos individualizados indicando el número de figura/tabla, siempre en formato escalable (.DOC, .DOCX, .RTF, .AI, .EPS, etc.).
- * Archivo en formato compatible con MS WORD con las leyendas o pies de imágenes y tablas (recuerde que en el archivo PDF que llamamos «original» ha de colocar donde proceda la llamada a la Figura o Tabla correspondiente entre paréntesis). El/los autor/es está/n obligado/s a citar la fuente de procedencia de toda documentación gráfica, cualquiera que sea su tipo. La revista declina toda responsabilidad que pudiera derivarse de la infracción de los derechos de propiedad intelectual o comercial.

Durante el Paso 4, al insertar cada archivo complementario se le da posibilidad de que los evaluadores puedan ver dichos archivos. Solo debe dar a esta opción en los archivos de figuras y tablas, y en el de los pies de foto, siempre y en todos los casos si con ello no se compromete la evaluación ciega. Nunca pulse esta opción en el caso del archivo con los datos el autor/es.

En este momento puede subir también cualquier otro tipo de archivo que crea necesario para la posible publicación del artículo.

4.5. El último, paso, el PASO 5, le pedirá que confirme o cancele el envío. Si por cualquier cuestión, decide cancelar su envío, los datos y archivos quedarán registrados a la espera de que confirme el envío o subsane algún tipo de error que haya detectado (una vez se haya vuelto a registrar pulse sobre el envío ACTIVO y luego sobre el nombre del artículo para poder completar el proceso). Igualmente tiene la opción posterior de borrar todo el envío y anular todo el proceso.

5. MODIFICACIÓN DE ARCHIVOS CON POSTERIORIDAD AL ENVÍO DEL ORIGINAL, ENVÍO DE REVISIONES SOLICITADAS EN EL PROCESO DE REVISIÓN Y ENVÍO DEL ARTÍCULO ACEPTADO

Existen diversas circunstancias, como errores del autor/es o las solicitudes de modificaciones o mejoras durante el proceso de revisión, que podrán generar uno o más nuevos envíos por parte del autor/es a esta plataforma. Para todos los casos el autor principal que haya realizado el envío debe seguir los siguientes pasos:

5.1. ENTRAR CON SUS CLAVES DE REGISTRO (recuerde anotarlas en lugar seguro la primera que vez que se registra, aunque es posible solicitar al sistema la generación de nuevas claves).

5.2. PULSAR SOBRE EL ENVÍO QUE LE APARECE COMO ACTIVO.

5.3. Le aparecerá una pantalla con el nombre y estado de su artículo, si PULSA SOBRE EL TÍTULO DE SU TRABAJO llegará a la pantalla con los datos completos de su envío. En esta pantalla encontrará en la parte superior las pestañas RESUMEN, REVISIÓN y EDITAR.

5.3.1. Si lo que quiere es *añadir algún archivo complementario* porque haya sido mal recibido, porque haya sido olvidado o por subsanar cualquier error advertido por parte del Editor/a o del propio autor/a, entre en la pestaña RESUMEN y pulse sobre la posibilidad de *añadir fichero adicional*. Igualmente puede en este momento modificar o complementar los metadatos del artículo.

5.3.2. Si el envío ha sido aceptado en primera estancia por el Consejo de Redacción, y dentro del proceso de revisión por pares ciegos se le notifica alguna sugerencia de *mejora o modificación*, entonces deberá entrar en la pestaña REVISIÓN, donde encontrará detallado todo el proceso y estado de la revisión de su artículo por parte del Editor/a y de los Revisores/as, allí podrá subir una nueva versión del autor/a en la pestaña DECISIÓN EDITORIAL. Recuerde que aún debe mantener el anonimato de la autoría en el texto, por lo que los archivos con las correcciones y revisiones deben ser remitidos aún en formato .PDF.

5.3.3. Una vez finalizado y completado el proceso de revisión por pares, si el artículo ha pasado satisfactoriamente todos los filtros se iniciará la *corrección formal* del trabajo de cara a su publicación electrónica. Después de registrarse y pulsar sobre el título debe entrar en la pestaña EDITAR y seguir las instrucciones que le notifique el Editor/a. En este momento, y de cara al envío del artículo para su maquetación y publicación, el *archivo original* que en su momento remitió en .PDF para la revisión, siempre exento de imágenes, figuras o tablas, debe ser ahora *enviado en formato de texto, preferiblemente compatible con MS WORD*.

6. VERSIÓN POST PRINT

Además de lo anterior, *existe la posibilidad de publicar una versión post print de su trabajo en la revista electrónica con anterioridad a la versión definitiva maquetada*. Para ello, en esta fase se le requerirá que junto a la versión definitiva en formato compatible con MS WORD solo con el texto que se remite a la imprenta (junto a los archivos con las imágenes, figuras y tablas si las hubiere, que ya había remitido el autor/es en el primer envío), ha de remitir una *versión completa de su artículo en .PDF* ya con el nombre/s del autor/es, así como con las imágenes o tablas incorporadas, junto a las leyendas precisas, incluidas al finalizar el texto, antes de la bibliografía. La puede subir registrándose e incluyéndola en los archivos complementarios del apartado RESUMEN. De esta forma el autor verá en la versión electrónica, con una importante antelación con respecto a la versión en papel, el artículo definitivo

aprobado, y podrá citar como prepublicado su artículo (este archivo, lógicamente, es de carácter provisional, no va paginado, y es sustituido con posterioridad cuando se incorpora la versión definitiva).

Si el autor se demora o incumple los plazos en las fases de Revisión o Edición, el Consejo de Redacción de la revista puede decidir la no publicación del artículo o su postergación automática para un número posterior.

7. NORMAS DE EDICIÓN

Las siguientes normas de edición deben ser tenidas en cuenta para el archivo «original» editado en .PDF (Paso 2):

7.1. DATOS DE CABECERA

- * En la primera página del trabajo deberá indicarse el TÍTULO DEL TRABAJO EN SU LENGUA ORIGINAL Y SU TRADUCCIÓN AL INGLÉS. Recuerde que *no debe aparecer el nombre del autor, ni la institución a la que pertenece* (debe remitirse en un fichero independiente en el paso 4: añadir ficheros complementarios).
- * UN RESUMEN EN CASTELLANO DEL TRABAJO, JUNTO A SU CORRESPONDIENTE VERSIÓN EN INGLÉS, *no superior a 1.000 caracteres con espacios*. En el resumen es conveniente que se citen los objetivos, metodología, resultados y conclusiones obtenidas.
- * Se añadirán también unas PALABRAS CLAVE, EN AMBOS IDIOMAS, SEPARADAS POR PUNTO Y COMA (;), que permitan la indexación del trabajo en las bases de datos científicas. Éstas *no serán inferiores a cuatro ni excederán de ocho*.
- * En caso de que la lengua del texto original no sea el castellano, ni el inglés, el título, el resumen y las palabras claves se presentarán en el idioma original, junto con su versión en castellano e inglés.
- * Las ilustraciones se enviarán en fichero independiente a este texto «original», igualmente se remitirá un archivo con la relación de ilustraciones y sus correspondientes leyendas (pies de imágenes).

7.2. PRESENTACIÓN DEL TEXTO

- * El FORMATO DEL DOCUMENTO debe ser compatible con MS WORD. El tamaño de página será DIN-A4. El texto estará paginado y tendrá una extensión máxima de 50 000 caracteres con espacios, sin contar la bibliografía.

- * Las IMÁGENES Y TABLAS, así como la relación numérica y la leyenda, tanto de las figuras como de las tablas, se adjuntarán en archivos aparte (en el paso 4). Se consignarán como FIGURA 1, FIGURA 2... Por su parte, los cuadros y tablas se designarán como TABLA 1, TABLA 2... Las referencias a ilustraciones deben estar incluidas en el lugar que ocuparán en el texto. Su número queda a criterio del autor, pero se aconseja un máximo de 15 imágenes. En todos los casos debe citarse la procedencia de la imagen. Al comienzo del trabajo se podrá incluir una nota destinada a los agradecimientos y al reconocimiento de las instituciones o proyectos que financian el estudio presentado.

7.3. ESTILO

- * El texto se presentará sin ningún tipo de formato ni de sangría de los párrafos, y con interlineado sencillo.
- * Se utilizarán únicamente tipos de letra con codificación UNICODE.
- * Las citas literales, en cualquier lengua original, se insertarán en el cuerpo del texto en redonda, siempre entre comillas dobles. Si la cita supera las tres líneas se escribirá en texto sangrado, sin comillas.
- * Se evitará, en lo posible, el uso de negrita.
- * Las notas voladas irán siempre delante del signo de puntuación.
- * Las llamadas a figuras se señalarán entre paréntesis indicando el término en versalitas: (FIGURA 1), (FIGURAS 3 y 4)
- * Las siglas y abreviaturas empleadas deben ser las comúnmente aceptadas dentro de la disciplina sobre la que versa el trabajo.
- * Los términos en lengua original deberán escribirse en cursiva, sin comillas: *in situ*, *on-line*.
- * El resto de normas editoriales se ajustarán a lo indicado en: Real Academia Española, *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2010.

7.4. BIBLIOGRAFÍA

Las citas bibliográficas en las notas se atenderán a las siguientes normas:

- * LIBROS. Apellidos en versalitas seguidos del nombre del autor en minúsculas: título de la obra en cursiva. Lugar de edición, editorial, año y, en su caso, páginas indicadas.

Kamen, Henry: *La Inquisición*. Madrid, Alianza, 1982, p. 55.

Si la persona reseñada es director, editor o coordinador, se hará constar a continuación del nombre y entre paréntesis (dir., ed., coord.).

Si los autores son dos o tres se consignarán todos, separados por punto y coma. Si el número de autores es superior a tres, se citará el primero y se añadirá et alii o «y otros»; otra posibilidad es indicar «VV.AA.»

- * Los libros editados en SERIES MONOGRÁFICAS se deben citar con el título de la obra entre comillas dobles, seguido del título de la serie en cursiva, su número, y a continuación, lugar de edición, editorial y año, y, en su caso, páginas indicadas.

Mangas Manjarrés, Julio: «La agricultura romana», *Cuadernos de Historia* 16, 146, Madrid, Grupo 16, 1985, pp. xx-xx.

- * Cuando se trate de CAPÍTULOS incluidos en un libro, se cita el autor, el título de la colaboración entre comillas dobles, la preposición «en» y a continuación la reseña del libro según las normas anteriormente citadas.

Melchor Gil, Enrique: «Elites municipales y mecenazgo cívico en la Hispania romana», en Navarro, Francisco Javier; Rodríguez Neila, Juan Francisco: *Élites y promoción social en la Hispania romana*. Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1999, pp. xx-xx.

- * Para las PONENCIAS, COMUNICACIONES DE CONGRESOS O SEMINARIOS, etc. se reseña el autor, el título de la colaboración entre comillas dobles, el título del congreso o seminario, y el lugar y año de celebración en cursiva, seguido de los editores o coordinadores si los hubiera, lugar de edición, editorial y páginas correspondientes.

García Fernández, Estela Beatriz: «La concesión de la ciudadanía romana como instrumento de dominio», *Actas del VIII Coloquio de la Asociación Propaganda y persuasión en el mundo romano. Interdisciplinar de Estudios Romanos*, Madrid, 2010, Bravo Castañeda, Gonzalo & González Salinero, Raúl (eds.), Madrid, Signifer, 2011, pp. 81-90.

- * Las TESIS DOCTORALES INÉDITAS se citan haciendo constar el autor, el título en cursiva, la universidad y el año.

Arce Sáinz, M.^a Marcelina: *Vicente Rojo*, (Tesis doctoral inédita), UNED, 2003.

- * ARTÍCULOS DE REVISTA. Apellidos y nombre del autor en redonda: título del artículo entre comillas dobles, nombre de la revista en cursiva, tomo y/o número, año entre paréntesis, páginas correspondientes.

Bringas Gutiérrez, Miguel Ángel: «Soria a principios del siglo XIX. Datos para su historia agraria», *Celtiberia*, 95 (1999), pp. 163-192.

- * DOCUMENTOS. En la primera cita debe ir el nombre del archivo o fuente completa, acompañado de las siglas entre paréntesis, que serán las que se utilicen en citas sucesivas. La referencia al documento deberá seguir el siguiente orden: serie, sección o fondo, caja o legajo, carpeta y/o folio. Si el

documento tiene autor, se citan los apellidos y nombre en redonda, seguido del título o extracto del documento entre comillas dobles y la fecha.

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (ARCM), Fondos Diputación, Inclusa, caja 28, carpeta 13, fol. 2. Arroyo, Fernando: «Cuenta de los gastos de mayordomía», julio de 1812.

- * REPETICIÓN DE CITAS. Cuando se hace referencia a un autor ya citado, se pondrán los apellidos en versalitas y el nombre en minúsculas, la abreviatura *op. cit.* y la página o páginas a las que se hace referencia.

Blázquez Martínez, José María: *op. cit.*, pp. 26-28.

Si se han citado varias obras del mismo autor, se pondrá después de los apellidos en versalitas y el nombre en minúsculas, el comienzo del título de la obra en cursiva, seguido de puntos suspensivos y las páginas correspondientes.

Blázquez Martínez, José María: *Historia económica...*, pp. 26-28.

Cuando se hace referencia a un mismo autor y una misma obra o documento que los ya citados en la nota anterior se pondrá *Idem*, seguido de la página correspondiente. Si se hace referencia a un mismo autor, a una misma obra o documento y en la misma página, se pondrá *Ibidem*.

8. CORRECCIÓN DE PRUEBAS DE IMPRENTA

Durante el proceso de edición, los autores de los artículos admitidos para publicación recibirán un juego de pruebas de imprenta para su corrección. Los autores dispondrán de un plazo máximo de quince días para corregir y remitir a ETF las correcciones de su texto. En caso de ser más de un autor, estas se remitirán al primer firmante. Dichas correcciones se refieren, fundamentalmente, a las erratas de imprenta o cambios de tipo gramatical. No podrán hacerse modificaciones en el texto (añadir o suprimir párrafos en el original) que alteren de forma significativa el ajuste tipográfico. El coste de las correcciones que no se ajusten a lo indicado correrá a cargo de los autores. La corrección de las segundas pruebas se efectuará en la redacción de la revista.

GUIDELINES FOR AUTHORS

You must **register and log in** to submit a paper and follow the status of your submission.

Submitted articles must be original and unpublished. The journal considers manuscripts in Spanish or any other language (preferably English).

Submitted articles must follow the guidelines specified in this section and also include the following files:

I. FOR POSSIBLE PUBLICATION

- * A file (called 'file' hereafter) containing the article edited with a word processor (preferably a DOC file) adhering to the guidelines below. The 'original' file will not include images or tables.

2. FOR SUBMISSION AND REVIEW

- * A PDF file (the author must convert the 'original' file into a PDF file). This file must not contain references to the identity of the author or authors within the text (the file will be sent to the external reviewers for a blind peer-review). This file **INCLUDES** images and tables, along with their accompanying captions. Note that this file must follow the instructions to ensure blind review by experts. The author will, however, provide his/her details (name, academic affiliation, e-mail and postal address) when registering on the website.

1. THE 'ORIGINAL' DOC FILE MUST FOLLOW THE GUIDELINES BELOW

I. TITLE PAGE

- * The title page will indicate the title of the paper in its original language and its translation to English. The author's name and academic affiliation. An abstract of the paper in both English and Spanish of no more than 1,000 characters (with spaces). The abstract should outline the article's aims, method, results and conclusions. Keywords, in English and Spanish, must also be included to facilitate indexing the paper in scholarly databases. Keywords must be between four and eight. If the original text is not written in English or Spanish, the abstract and keywords must be presented in the text's original language, along with the translation to Spanish and English. Images must be sent separately in a different file, together with a third file containing the titles of the images with their corresponding captions.

2. TEXT

- * The file must be in DIN A4 format (Word processor). The text must be numbered and should not exceed 50,000 characters (with spaces), not including bibliography.
- * Headings preceding different sections of the article must be clearly distinguished. Quotations are enclosed in quotation marks; names and quotations in foreign languages are set in italics.
- * Avoid using bold where possible.
- * Do not indent paragraphs; use single-line spacing (1).
- * References to illustrations must be inserted in the place they will occupy within the text. The author is free to use as many as he/she considers necessary; however, a maximum of 15 images is advised. The source of the image must be cited.
- * *Figures and tables*: Send figures and tables in digital format (JPEG, PNG or TIFF for pictures; EPS, SVG, IA —any vector format— for tables and graphics) with at least 300 ppp resolution in print size. Simple table texts must be formatted in Word format. Illustrations (prints, drawings or photographs) will be referred to as «Figures» (*e.g.*, Figure 1, Figure 2). Charts and tables will be referred to as «Table». Figures and Tables must be sent in a separate file indicating the number of the figure/table and their place within the text. The author is obliged to cite the source of all graphic material, regardless of the type of material. The journal declines all liability for the infringement of intellectual or commercial property rights.
- * *Style*: Acronyms and abbreviations can be used provided they are widely accepted in the discipline. Do not use decimal points when referring to years (*e.g.* 1980), Latin terms and quotations are set in italics: *et alii*, *in situ*. If the author uses a type of script that is not based on the Unicode encoding, the special typographic font must be included with the paper.

3. FOOTNOTES

Bibliographic references cited in notes will follow the guidelines and sequence specified below:

- * **Books**. Capitalized small caps last name followed by the author's first name in lowercase: title of the book in italics. Place published, publisher, year, and, when appropriate, page numbers.

Kamen, Henry: *La Inquisición*. Madrid, Alianza, 1982, p. 55.

If the book is an edited volume, this will be indicated in parenthesis after the editor or compiler's name (ed. / comp.).

If the book is authored by two or three authors, list all names. Where there are more than three authors, list the first followed by *et al.*

- * If the publication is part of a MONOGRAPHIC SERIES, the title must be enclosed in quotation marks, followed by the title of the series in italics, the volume number, place published, publisher, year, and, where appropriate, page numbers.

MANGAS MANJARRÉS, Julio: «La agricultura romana», *Cuadernos de Historia* 16, 146, Madrid, Grupo 16, 1985, pp. xx-xx.

- * When citing BOOK CHAPTERS, list the author's name, title of the book section in quotation marks, the word «in», and the details of the book as specified above.

WOOD, Paul: «Modernism and the Idea of the Avant-Garde», in SMITH, Paul & WILDE, Carolyn (eds.): *A Companion to Art Theory*. Oxford, Blackwell, 2002, pp. 215-228.

- * When referencing SEMINAR AND CONFERENCE PAPERS, list the author's name, the title of the paper in quotation marks, the name of the conference or seminar, the conference location and date in italics, followed by the editors names (where appropriate), place published, publisher, and page numbers.

García Fernández, Estela Beatriz: «La concesión de la ciudadanía romana como instrumento de dominio», *Actas del VIII Coloquio de la Asociación Propaganda y persuasión en el mundo romano. Interdisciplinar de Estudios Romanos, Madrid, 2010*, BRAVO CASTAÑEDA, Gonzalo & GONZÁLEZ SALINERO, Raúl (eds.), Madrid, Signifer, 2011, pp. 81-90.

- * When citing UNPUBLISHED DOCTORAL THESES, list the author's name, the title in italics, the university and the year.

Arce Sáinz, M.^a Marcelina: *Vicente Rojo*, (Unpublished doctoral thesis), UNED, 2003.

- * For JOURNAL ARTICLES, capital small caps for the author's last name, followed by the author's name in lowercase: the title of the article in quotation marks, the journal's name in italics, volume and/or issue, the year in parenthesis, page numbers.

Bringas Gutiérrez, Miguel Ángel: «Soria a principios del siglo XIX. Datos para su historia agraria», *Celtiberia*, 95 (1999), pp. 163-192.

- * **ARCHIVAL SOURCES.** The first citation must include the complete name of the repository or source followed by its acronym in parenthesis, which will be used in subsequent citations. The document must be referenced as follows: series, section or collection name, box or file, folder and/or folio. If the document is authored, capitalize the author's last name and name in lowercase, followed by the title or the document extract in quotation marks, and the date.

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (ARCM), Fondos Diputación, Inclusa, caja 28, carpeta 13, fol. 2. ARROYO, Fernando: «Cuenta de los gastos de mayordomía», julio de 1812.

- * **SUBSEQUENT FOOTNOTES.** When referencing an author previously cited, capitalize in small caps the author's last name, name in lowercase, the abbreviation *op. cit.*, and the page numbers referred to.

Blázquez Martínez, José María: *op. cit.*, pp. 26-28.

If more than one work by the same author is cited, capitalize in small caps the author's last name followed by the first name in lowercase, a short title containing the work's key words in italics, followed by three dots, and the page numbers.

Blázquez Martínez, José María: *Historia económica...*, pp. 26-28.

Where two consecutive notes refer to the same author and source, publication details are given in the first note. *Idem*, followed by the corresponding page numbers, is used in the second note.

When referring to the same author, source or document, and page number, use *ibidem*.

2. PRINT PROOFS' CORRECTIONS

Manuscripts should be submitted in pdf format (hereinafter: «file»), without any reference to authorship inside the text. Any reference that can suggest the authorship of the text, such as the name of the project or the institution funding the research, should be carefully deleted. Self-citation of published works should be masked as well, both in in-text citation and reference entries. To do so, the name of the author(s) should be replaced for «Author», and title and pages should be deleted, leaving only the year of publication. This is the file that will be submitted to the blind peer reviewers, and authors are responsible for strictly

following the instructions for ensuring a blind review. Low-resolution figures and tables should be included inside the text, or at least clear indications of the placement of the figures in the text should be made. Notwithstanding, authors must attach separately high-quality figures and tables in Step 4. The file should be named after its title: TITLE_OF_THE_ARTICLE.pdf. Guidelines for copyediting the manuscripts can be found below. Please, read them carefully.



FECYT-599/2024
Fecha de certificación: 28 de julio de 2023 (8ª convocatoria)
Válida hasta: 24 de julio de 2025

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

AÑO 2024
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

12



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

Miscelánea · Miscellany

3 ANA ESTHER SANTAMARÍA FERNÁNDEZ

La *artearización* del bosque de Fontainebleau y las trabas de la consumación cultural · The *Artealisation* of the Forest of Fontainebleau and the Obstacles to Cultural Consummation

25 ANTONIO PÉREZ LARGACHA

El arte como materialización de la ideología y de la cultura en los comienzos del arte faraónico · Art as Materialization of Ideology and Culture in the Beginning of Pharaonic Egypt

47 CRISTINA BIENVENIDA MARTÍNEZ GARCÍA

La intervención del Duque de Riánsares en el mundo de las artes · The Actions of the Duke of Riánsares in the World of the Arts

71 RAFAEL SÁNCHEZ-MATEOS PANIAGUA

'Luces y tragaluces democráticas'. Reflexiones críticas desde la estética, la literatura y la política en torno a la exposición *El tragaluz democrático. Políticas de vida y muerte en el estado español (1868-1976)* · 'Lights and Democratic Skylights'. Critical Reflections from Aesthetics, Literature, and Politics on the Exhibition *The Democratic Skylight: Politics of Life and Death in the Spanish State (1868-1976)*

95 MARÍA TERESA LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ

Élites periféricas en el tardogótico castellano: fábrica, promotores y arquitectos en San Cosme y San Damián de Covarrubias · Peripheral Elites in the Castilian Late Gothic: Building, Promoters and Architects in San Cosme and San Damián de Covarrubias

121 JULIO MARTÍN SÁNCHEZ

La torre de San Pedro en Ocaña (1796-1826). Maestros de obras y arquitectos de la Academia ante la práctica restauradora · The Tower of San Pedro in Ocaña (1796-1826). Master Builders and Architects of the Academy Facing Restoration Practice

151 JAVIER PÉREZ HERRERAS Y JORGE TÁRRAGO MINGO

Condiciones de cambio de la arquitectura. Origen o estrategia a través de dos textos de Rafael Moneo y Lacaton & Vassal · Conditions of Change in Architecture. Origin or Strategy through Two Texts by Rafael Moneo and Lacaton & Vassal

169 MAGDALENA ILLÁN MARTÍN Y CUSTODIO VELASCO MESA

«Igual a los grandes maestros de la actualidad»: Carmen Suárez Guerra en la escena artística española de los años veinte · «Equal to Today's Great Masters»: Carmen Suárez Guerra in the Spanish Art Scene of the Twenties

195 CARMEN GUIRALT Y SOFÍA BARRÓN

La autorreferencialidad en la obra de María Dolores Casanova (1914-2007): un análisis del diálogo biográfico-artístico en su pintura · Self-Referentiality in the Work of María Dolores Casanova (1914-2007): An Analysis of the Biographical-Artistic Dialogue in her Painting

225 MARÍA DEL MAR SUEIRAS PRIETO

Horizonte y horizontalidad en el espacio pictórico. Una comparativa entre la pintura de paisaje de Pieter Brueghel el Viejo y Hasegawa Tōhaku · Horizon and Horizontality in Pictorial Space. A Comparison between the Landscape Painting of Pieter Brueghel the Elder and Hasegawa Tōhaku

245 ISABEL RUIZ GARNELO

«Lavors de scarpello» para la cabecera de la iglesia de Nostra Dona de Montserrat de Roma (1518-1522) · «Lavors de Scarpello» of the Choir and the Apse of the Church of Nostra Dona de Montserrat in Rome (1518-1522)

275 ÁNGEL CAMPOS-PERALES

Los validos valencianos del valido. Arte y legitimación social en tiempos del Duque de Lerma (1599-1625) · The Valencian Favourites of the Favourite. Art and Social Legitimation in the Duke of Lerma's Day (1599-1625)

Dossier por Juan Luis González García y Escardiel González Estévez:
Vestigia. Reliquias y relicarios en los imperios ibéricos · Vestigia. Relics and reliquaries in the Iberian Empires

299 JUAN LUIS GONZÁLEZ GARCÍA Y ESCARDIEL GONZÁLEZ ESTÉVEZ (EDITORES INVITADOS)

Vestigios sagrados en los imperios ibéricos: arte, identidad y circulación · Sacred Relics within the Iberian Empires: Art, Identity and Circulation

303 MARC MILLÁN RABASA

La pervivencia de una tipología: los bustos relicario como herramienta de legitimación en las catedrales aragonesas en las edades Media y Moderna · The Persistence of a Typology: Reliquary Busts as Part of a Legitimization Strategy in Aragonese Cathedrals in the Middle and Modern Ages

333 MARIANO CECILIA ESPINOSA Y GEMMA RUIZ ÁNGEL

Tesoros del cielo: el relicario de la catedral de Orihuela · Treasures of Heaven: The Reliquary of Orihuela Cathedral

355 MARÍA ELVIRA MOCHOLÍ MARTÍNEZ

La mirada en la veneración de reliquias. El caso de la Virgen del Lledó y otras imágenes-reliquia valencianas en época moderna · The Gaze on the Veneration of Relics. The Case of the Virgen del Lledó and Other Valencian Relic Images in Modern Age

381 ABEL FERNANDO MARTÍNEZ MARTÍN Y ANDRÉS RICARDO OTÁLORA CASCANTE

Las procesiones de reliquias de la Compañía de Jesús en Santafé y Tunja, Nuevo Reino de Granada (1612-1613) · The Processions of the Relics of the Society of Jesus in Santafé and Tunja, Nuevo Reino de Granada (1612-1613)



12

ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

405 **JULIÁN ALONSO BRIONES POSADA**
Los mártires de Tepehuanes de la Nueva España. Circulación de reliquias e imágenes en la construcción de una santidad fracasada, 1616-1668 · The Tepehuan Martyrs of New Spain. Circulation of Relics and Images in the Construction of a Failed Sanctity, 1616-1668

429 **CARMEN FERNÁNDEZ-SALVADOR**
Siguiendo las huellas del apóstol en los Andes: las pisadas como reliquia y vestigio de presencia histórica · Following in the Apostle's Footprints in the Andes: Traces as Relics and Vestiges of Historic Presence

453 **LARA ARRIBAS RAMOS**
Mapas para la peregrinación interior. *Klosterarbeiten* y reliquias en el Real Monasterio de Santa Clara de Salamanca · Maps for Inner Pilgrimage. *Klosterarbeiten* and Relics in the Real Monasterio de Santa Clara in Salamanca

481 **JOSÉ M.^a SÁNCHEZ-CORTEGANA**
Una urna de plata mexicana para los restos de San Juan de Dios en Granada · A Mexican Silver Urn for the Mortal Remains of San Juan de Dios in Granada

499 **JOSÉ MANUEL ORTEGA JIMÉNEZ**
El relicario de los Condes de Altamira en el palacio de Almazán (1740): nuevos apuntes de un espacio heredado · The Reliquary of the Counts of Altamira in the Palace of Almazán (1740): New Notes from an Inherited Space

517 **MONTSERRAT A. BÁEZ HERNÁNDEZ**
Sancti Christi Martyris Justini en la Puebla de los Ángeles. La donación y el hallazgo de un mártir de Roma para la Nueva España · *Sancti Christi Martyris Justini* in Puebla de los Ángeles. The Donation and Discovery of a Catacomb Martyr from Rome to New Spain

Reseñas · Book Reviews

551 **MARTA REDONDO DE FUENMAYOR**
SILVA SANTA CRUZ, Noelia; GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís; RODRÍGUEZ PEINADO, Laura; y ROMERO MEDINA, Raúl (eds.), *(In)materialidad en el arte medieval*

555 **JUAN VICENTE GARCÍA MARSILLA**
DÍEZ JORGE, María Elena (dir.), *Sentir la casa. Emociones y cultura material en los siglos XV y XVI*

557 **M. CRISTINA HERNÁNDEZ CASTELLÓ**
MARTÍNEZ JIMÉNEZ, Nuria, *Pintura mural del Renacimiento en la Alhambra*

559 **JESÚS F. PASCUAL MOLINA**
GARCÍA-LUENGO MANCHADO, Javier, *Gregorio Prieto. Retrato de un siglo*

561 **SERGIO ROMÁN ALISTE**
SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel; VÁZQUEZ CASTRO, Julio y VIGO TRASANCOS, Alfredo (eds.): *Arquitecturas añoradas. Memoria gráfica del patrimonio destruido en Galicia en el siglo XX*