



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 2

AÑO 2014
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

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

UNED



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2014
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

2

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

<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2.2014>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

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 solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: DICE, ISOC (CINDOC), RESH, IN-RECH, Dialnet, e-spacio, UNED, CIRC, MIAR, FRANCIS, PIO, ULRICH'S, SUDOC, 2DB, ERIH (ESF).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2014

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 2, 2014

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
Ángela Gómez Perea · <http://angelagomezperea.com>
Sandra Romano Martín · <http://sandraromano.es>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

EQUIPO EDITORIAL

DIRECTORA DE ETF SERIES I–VII

María J. Peréx Agorreta

Departamento de Historia Antigua, Decana Facultad de Geografía e Historia, UNED

SECRETARIA DE ETF SERIES I–VII

Diana Carrió-Invernizzi

Departamento de Historia del Arte, UNED

GESTOR PLATAFORMA OJS

Jesús López Díaz

UNED

COMITÉ EDITORIAL DE ETF SERIES I–VII

Javier Andreu Pintado

Departamento de Historia Antigua, UNED

Enrique Cantera Montenegro

Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, UNED

Virginia García-Entero

Departamento de Historia Antigua, UNED

Ana Clara Guerrero Latorre

Departamento de Historia Contemporánea, UNED

José María Iñurrategui Rodríguez

Departamento de Historia Moderna, UNED

Ángeles Lario González

Departamento de Historia Contemporánea, UNED

Irene Mañas Romero

Departamento de Historia Antigua, UNED

Martí Mas Cornellà

Departamento de Prehistoria y Arqueología, UNED

Inés Monteiro Arias

Departamento de Historia del Arte, UNED

Francisco José Morales Yago

Departamento de Geografía, UNED

Antonio José Rodríguez Hernández

Departamento de Historia Moderna, UNED

Mar Zarzalejos Prieto

Departamento de Prehistoria y Arqueología, UNED

CONSEJO ASESOR DE ETF SERIES I–VII

M.^a Dolores Antigüedad del Castillo Olivares

Departamento de Historia del Arte, UNED

Juan Avilés Farré

Departamento de Historia Contemporánea, UNED

Javier Cabrero Piquero

Departamento de Historia Antigua, UNED

Blas Casado Quintanilla

Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, UNED

Ana M.^a Fernández Vega

Departamento de Prehistoria y Arqueología, UNED

Carmen Guiral Pelegrín

Departamento de Prehistoria y Arqueología, UNED

Carlos Martínez Shaw

Departamento de Historia Moderna, UNED

Rosa Pardo Sanz

Departamento de Historia Contemporánea, UNED

Luis Antonio Ribot García

Departamento de Historia Moderna, UNED

José Miguel Santos Preciado

Departamento de Geografía, UNED

DIRECTOR DEL CONSEJO DE REDACCIÓN DE ETF SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

Antonio Urquizar Herrera

Departamento de Historia del Arte, UNED

CONSEJO DE REDACCIÓN DE ETF SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

M.^a Dolores Antigüedad del Castillo Olivares

Departamento de Historia del Arte, UNED

Alicia Cámara Muñoz

Departamento de Historia del Arte, UNED

Inés Monteiro Arias

Departamento de Historia del Arte, UNED

Carlos Reyero Hermosilla

Departamento de Humanidades (Historia del Arte), Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

Amparo Serrano de Haro

Departamento de Historia del Arte, UNED

M.^a Victoria Soto Caba

Departamento de Historia del Arte, UNED

EDITORA DE ETF SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

Inés Monteiro Arias

Departamento de Historia del Arte, UNED

COMITÉ CIENTÍFICO DE ETF SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

Antonio Bonet Correa

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Miguel Cabañas Bravo

Instituto de Historia, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC, España

Francisco Calvo Serraller

Universidad Complutense de Madrid y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Etelvina Fernández González

Universidad de León

José Manuel García Iglesias

Departamento de Historia del Arte, Universidad de Santiago de Compostela

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

- 11 **Miscelánea · Miscellany**
- 13 **DAVID GIMILIO SANZ**
Poder, humanismo y religiosidad en tiempos del Patriarca Juan de Ribera en
Valencia: su colección de escultura clásica
Power, Humanism and Religiosity at the Time of the Patriarch Juan de Ribera in
Valencia: his Collection of Classical Sculpture
- 41 **JUAN CRUZ YÁBAR**
De Nápoles a Madrid: la colgadura de los animales del duque de Medina de las
Torres
From Naples to Madrid: the Animals Wall Hanging of the Duke of Medina de
las Torres
- 69 **GIOIA ELIA**
La etapa italiana de Valentín Carderera (1822-1831)
Valentín Carderera's Italian Sojourn (1822-1831)
- 103 **MARÍA JOSÉ PENA GARCÍA**
Estéticas de lo cotidiano: cuatro visiones de la realidad en la pintura española
contemporánea
Every Day Life Aesthetics: Four Visions of Reality in Contemporary Spanish
Painting
- 133 **JUAN JOSÉ SÁNCHEZ GONZÁLEZ**
La construcción de un espacio de poder: los castillos del estado señorial de Feria
The Construction of an Space of Power: Castles of the Manorial State of Feria
- 167 **JOSÉ JAVIER BARRANQUERO CONTENTO**
La transformación de los modelos arquitectónicos medievales en el Priorato de
Uclés: las parroquias de Dosbarrios y Villanueva de Alcardete
The Transformation of the Medieval Architectural Models in the Priorato de
Uclés: the Parish Churches of Dosbarrios and Villanueva de Alcardete
- 189 **Normas de publicación · Authors Guidelines**

MISCELÁNEA · MISCELLANY

PODER, HUMANISMO Y RELIGIOSIDAD EN TIEMPOS DEL PATRIARCA JUAN DE RIBERA EN VALENCIA: SU COLECCIÓN DE ESCULTURA CLÁSICA

POWER, HUMANISM AND RELIGIOSITY AT THE TIME OF THE PATRIARCH JUAN DE RIBERA IN VALENCIA: HIS COLLECTION OF CLASSICAL SCULPTURE

David Gimilio Sanz¹

Recibido: 28/11/2013 · Aceptado: 11/03/2014
<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2.2014.13782>

Resumen

El artículo pretende dar a conocer la colección de escultura antigua que poseía Juan de Ribera, arzobispo de Valencia, influido por su formación humanista en la Casa de Pilatos de Sevilla y por su relación con su padre Per Afán de Ribera, duque de Alcalá y virrey de Nápoles. Se aporta documentación inédita sobre esculturas compradas en Nápoles y se contrasta con las piezas inventariadas en sus palacios tras su fallecimiento en 1611, donde existían hasta dos series de bustos de emperadores. Además, se puede observar la evolución estética de Juan de Ribera, desde los postulados humanistas hasta la influencia de Trento y de los textos del cardenal Paleotti sobre la visión de las imágenes sacras.

Palabras clave

Humanismo; duque de Alcalá; San Juan de Ribera; escultura antigua; Pozzuoli; Hércules

Abstract

The aim of the article is to divulge the ancient sculpture collection owned by Juan de Ribera, Archbishop of Valencia, influenced by his humanist training at the House of Pilate in Sevilla and his relationship with his father Per Afán de Ribera, Duke of Alcalá and Viceroy of Naples. Unpublished documentation regarding sculptures purchased in Naples is attached and it is contrasted with the inventoried pieces at their palaces after his death in 1611, where there were up to two series of busts of emperors. In addition, we will trace the aesthetic evolution of Juan de Ribera, from

1. Técnico de Arte Valenciano, Museo de Bellas Artes de Valencia. E-mail: gimilio_dav@gva.es

humanistic principles to the influence of Trent and texts of Cardinal Paleotti about the vision of sacred images, can be observed.

Keywords

Humanism; Duke of Alcalá; Saint Juan of Ribera; ancient sculpture; Pozzuoli; Hercules



FIGURA 1. VISTA GENERAL DE LA BIBLIOTECA DE SAN JUAN DE RIBERA
Real Colegio de Corpus Christi de Valencia. Todas las imágenes han sido realizadas por el autor.

1. INTRODUCCIÓN

La figura del Patriarca Juan de Ribera (1532–1611) continua siendo de gran trascendencia para los historiadores por su vertiente política, al ostentar el poder desde diferentes cargos políticos y religiosos que le permitió controlar e influir en la sociedad de su época, y por su vertiente espiritual, puesto que asimiló las doctrinas tridentinas y un nuevo espiritualismo contrarreformista que influyeron en la sociedad y en la cultura valenciana, superando el humanismo cristiano de corte renacentista para crear un cristianismo humano donde la santidad y la religión fuesen el centro de la vida pública y privada². Vinculado a este ámbito destaca la fundación del Real Colegio y Seminario de Corpus Christi desde donde resulta innegable su papel de gran mecenas con un excepcional legado cultural y artístico³.

El coleccionismo pictórico del Patriarca Ribera ha sido tratado en diferentes ocasiones de manera profusa y exitosa⁴. El indiscutible valor de obras de Luis de Morales, Dirk Bouts, Giovanni Baglione, Mabuse, El Greco, Stradanus, Federico Zuccaro, Antonio Ricci y las pinturas murales del pintor italiano Bartolomé Matarana, a las que se añaden las pinturas de los artistas locales como Francisco Ribalta y Juan Sariñena, permiten considerar su colección pictórica como una de las más interesantes y decisivas para la historia del arte hispano. Falomir en una reciente publicación ofrece una visión más ajustada sobre la pintura contrarreformista en la Valencia del Patriarca, así como intenta vincular dos conceptos tradicionalmente separados en la historiografía: el decoro y el goce estético en la pintura de la época, insertando al Patriarca en un contexto supra-nacional⁵.

Sin embargo, apenas nada se ha escrito sobre la escultura, seguramente por el apurado número de piezas, frente a la pintura, y por la aparente escasa relevancia de las mismas, más allá de algunas obras que, por su significación devocional y artística, han sido ampliamente estudiadas como el *Cristo crucificado* del altar mayor donado por doña Margarita de Cardona y su esposo Adam de Diatristan o la *Inmaculada* de Gregorio Fernández donada por los condes de Castro, don Gómez Manrique de Mendoza y doña María Enríquez de Ribera, sobrina del fundador, en 1639 al Real Colegio y que escapa de la colección del Patriarca propiamente dicha. El mismo Fernando Benito zanja la colección escultórica de la siguiente manera:

2. Los días 26, 27 y 28 de enero de 2011 se celebró un Congreso Internacional sobre el Patriarca Ribera y su tiempo que sin duda ofrece nuevas y sugerentes perspectivas. Las actas recogen cuarenta y un estudios de historiadores prestigiosos y especialistas en la época y en la figura del Patriarca con el título *El Patriarca Ribera y su tiempo. Religión, cultura y política en la Edad Moderna*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim/Diputació de València, 2012.

3. Aprovechando el IV centenario de la muerte de San Juan de Ribera se ha realizado una exposición coordinada por el director conservador del museo, BENITO GOERLICH, Daniel: *Pastor Sanctus Virtutis Cultor. El legado del Patriarca Juan de Ribera*. Valencia, 2011. Agradezco a Daniel Benito sus facilidades para acceder a todos los recovecos del Colegio en cualquier momento, así como su larga y sincera amistad.

4. BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia, 1980. El autor siguió tratando esta excepcional pinacoteca en otros artículos y publicaciones como BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Pintura europea en las colecciones valencianas*. Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 26 de mayo–29 de agosto de 1999. Valencia, 1999.

5. FALOMIR, Miguel: «El Patriarca Ribera y la pintura: Devoción, persuasión e historia», *Actas de las Jornadas Una religiosa urbandad. San Juan de Ribera y el Colegio del Patriarca en la Cultura artística de su Tiempo*. Valencia, 2013, pp. 103–116.

Las colecciones del arzobispo Ribera se componían principalmente de esculturas y pinturas. Las primeras no fueron muy numerosas y entre ellas se detectan bustos de emperadores, santos y unas pocas figuras mitológicas, además de multitud de bolas de jaspes de colores diferentes, que sencillamente serían coleccionadas como curiosidades mineralógicas⁶ (FIGURA 1)

El conjunto escultórico que abarca el presente estudio está formado por el grupo de bustos de mármol, bronce y piedra con un aparente resabio clásico, junto a obeliscos, columnas, vasos y bolas de mármol de carácter ornamental, localizados todos ellos en la biblioteca del Patriarca, junto a las otras esculturas que se encuentran dispersas por el Colegio: una escultura de tamaño mediano de Hércules con un acusado *contraposto* y con sus habituales elementos iconográficos, localizada sobre la portada de ingreso a la biblioteca; una estatua de bronce de un sátiro o fauno ubicada sobre el vano que comunica el primer piso del claustro con la escalera de la biblioteca; la escultura llamada *la palletera* que quizás sea la más conocida, puesto que durante siglos estuvo en el claustro hasta que fue sustituida por la estatua sedente del Patriarca, obra de Mariano Benlliure; y por último, una fuente de mármol con un escudo nobiliario, despiezada y que estuvo montada años atrás tal y como muestra una fotografía antigua (una pieza, que por otra parte escapa al conjunto escultórico propiamente dicho, pero que requiere también de un estudio pormenorizado).

La escasa consistencia de la colección apenas sería objeto de estudio de no ser por dos elementos más. El primero es la documentación inédita, localizada en el archivo del Real Colegio, que respalda parte de este conjunto y resulta especialmente reveladora por el gusto erudito que el Patriarca tenía por las esculturas de la Antigüedad. Este conjunto documental está formado por tres documentos complementarios entre sí, que tienen como título *Memorias de los mármoles y piedras que están en Cartagena de la disposición del Duque don Perafán que se trajeron de Nápoles y se han vendido al Patriarca*⁷. Los dos primeros están redactados por don Bernardino de Escalante, notario que ejecutó algunas de las cláusulas testamentarias de don Per Afán, y que son entregados a don Miguel Crespo, criado del Patriarca, para la supervisión y control de las piezas. Ambos textos se citan mutuamente; el primero es un listado de las cajas numeradas con la descripción de las piezas escultóricas y arquitectónicas, el segundo, son las instrucciones que don Miguel Crespo debe saber para la recuperación de las piezas y su traslado a Valencia. El tercer documento es un listado de las piezas que se entregan a don Miguel Crespo⁸. Ningún documento

6. BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Pinturas y pintores...* p. 30.

7. Archivo de Corpus Christi de Valencia (ACCV), fondo interno, LE 3.1. Agradezco la inestimable ayuda y colaboración de los archiveros de esta institución: Vicente España y Salvador Ferrando Palomares.

8. Las piezas, almacenadas en cajas, estuvieron custodiadas en la Casa de las Municiones del Rey en el puerto de Cartagena, a la espera de ser recogidas por don Miguel Crespo. La designación del puerto de Cartagena y no los de Valencia o Alicante de mayor calado y sobre todo más cercanos al lugar de destino, se debe a que aquel fue potenciado durante los reinados de Carlos I y de Felipe II en un intento de convertirlo en el nexo de unión del nuevo eje geoestratégico Andalucía-Italia.

aparece fechado, pero se pueden datar hacia 1571, fecha del fallecimiento de Per Afán de Ribera, ya que esta venta se encuentra entre sus disposiciones testamentarias.

El segundo punto es el inventario *post-mortem* de Juan de Ribera de 1611, redactado por los albaceas que inventariaron exhaustivamente todas sus pertenencias en los tres palacios donde habitó: el arzobispal, el del Huerto del camino de Alboraya, y el del palacio de Burjassot, y que constata documentalmente la gran colección escultórica y ornamental que poseía⁹. En este documento se describen las diferentes estancias con todo su mobiliario y objetos suntuarios: bufetes de maderas nobles, tapices historiados, jarrones de jaspe con pies de bronce, pilas de mármol, pinturas alegóricas, retratos de monarcas, ramilletes de flores de bronce, porcelanas de Portugal, vajillas de vidrio de Barcelona, esculturas antiguas de faunos y sátiros, y hasta dos juegos de bustos de emperadores. Es decir, todo aquello que magnificaba la imagen de prestigio y *potestas* de Juan de Ribera, como arzobispo y virrey de Valencia, pero también de humanista e intelectual a los ojos de las visitas más selectas.

Esta galería de esculturas de corte renacentista de Juan de Ribera responde a un interés humanista por el mundo antiguo y por las artes a la italiana, única en el ámbito valenciano, en la misma línea que experimentó en el ámbito pictórico y arquitectónico, y que está en el mismo ambiente que la de los escasos coleccionistas hispanos de escultura de gran significación en su época. Será el profesor Morán Turina el que realice un exhaustivo estudio sobre los principales coleccionistas de escultura antigua en el territorio hispánico, el por qué de este tipo de coleccionismo y su diferenciación con el atesoramiento de antigüedades especialmente inscripciones, monedas y medallas¹⁰. De este reducido y selecto grupo de coleccionistas, Morán Turina menciona, recogiendo el *Tratado de las Antigüedades de la memorable Peña de Martos* (1590) de Diego de Villalta, a don Diego Hurtado de Mendoza, don Luis de Ávila y al duque de Alcalá. A este restringido grupo se han de sumar las colecciones reales de Felipe II, pese al escaso interés de éste por la escultura antigua romana y pagana¹¹, la del príncipe Carlos¹² y de María de Hungría, tía del rey; así como las diferentes personalidades que la historiografía se ha encargado de sacar a la luz como el virrey de Nápoles don Pedro de Toledo y los duques de Luna y de Villahermosa. Algo similar realiza Luis Arciniega en el ámbito valenciano al revisar las fuentes históricas de Beuter, Viciano, Escolano..., la recuperación de los vestigios históricos y el enfrentamiento entre las dos posturas ideológicas y culturales, que tienen su máximo exponente en el enfrentamiento intelectual entre el rector

9. ACCV, fondo interno, LE 1.1. Sobre las otras casas que Juan de Ribera tuvo en Alfara, Puzol o Villar, su uso debió ser muy esporádico y sobre todo se sabe bien poco en cuanto a posibles aspectos artísticos ya que la documentación apenas las menciona. BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Pintura y pintores...* p. 22.

10. MORÁN TURINA, Miguel: *La memoria de las Piedras. Anticuarios, arqueólogos y coleccionistas en la España de los Austrias*. Madrid, 2010.

11. MORÁN TURINA, Miguel: «Arqueología y coleccionismo de antigüedades en la corte de Felipe II» en *Adán y Eva en Aranjuez. Investigaciones sobre la escultura en la Casa de Austria*. Madrid, Museo del Prado, 1992, pp. 35-47.

12. COPPEL, Rosario: «La colección de escultura del príncipe don Carlos (1545-1568)», *Actas del simposio «El Coleccionismo de la Escultura Clásica en España»*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 21 y 22 de mayo de 2001, Madrid, 2001, pp. 61-87.

y teólogo Juan de Celaya y el filósofo Pedro Juan Nuñez que nos permite enmarcar de manera más cercana este proceso de la memoria histórica¹³.

El coleccionismo de escultura antigua en España es visto hoy en día, por tanto, como un coleccionismo más selecto y erudito que el de la pintura y supone la más alta cota en el coleccionismo de la anticuaria, por encima de las inscripciones, medallas y monedas cuyo atesoramiento respondía a un intento por preservar la progresiva pérdida de este tipo de vestigios. La escultura antigua, por tanto, suponía un encuentro con la cultura humanista y en cierta manera pagana, de corte renacentista y de origen italiano, distanciado de nuestro renacimiento más periférico. La sensibilidad y el tono intelectual de algunas de las colecciones atesoradas durante la permanencia en tierras italianas por este reducido grupo de coleccionistas superaban de forma sublime el tradicional gabinete de antigüedades que los humanistas españoles estaban acostumbrados a recopilar con un interés meramente arqueológico, al margen del puramente crematístico, para verificar las descripciones de los textos latinos en territorios hispánicos como evidencian los escritos sobre la Antigüedad de Arias Montano, Antonio Agustín, Ambrosio de Morales, Páez de Castro, Jerónimo Zurita, etc.¹⁴.

2. DON PER AFÁN ENRÍQUEZ DE RIBERA, I DUQUE DE ALCALÁ, VIRREY DE NÁPOLES Y PADRE DE JUAN DE RIBERA

El primer dato relevante que aparece en el documento *Memorias de los mármoles...* es el nombre del propietario original de la colección de escultura, don Per Afán de Ribera, que no es otro que el I duque de Alcalá, virrey de Nápoles y padre del Patriarca. Un dato que fue recogido en una de las primeras biografías de Juan de Ribera escrita por Francisco Escrivá en 1612 con motivo del inicio del proceso de su beatificación¹⁵, pero que ha sido soslayado, casi silenciado, si no olvidado por el resto de la bibliografía.

Don Per Afán Enríquez de Ribera (Sevilla, 1509–Nápoles, 1571), perteneciente al linaje de los Ribera (Adelantados Mayores de Andalucía), I duque de Alcalá de los Gazules, VI conde de los Molares y II marqués de Tarifa, fue uno de los grandes nobles de la corona de Castilla¹⁶. Además, fue nombrado virrey de Cataluña (1554–1558) y de Nápoles (1559–1571). De su matrimonio con Leonor Ponce de León no tuvo descendencia, sin embargo sí que engendró hijos naturales, concretamente, con Teresa Pinelo, tuvo un vástago, Juan de Ribera, arzobispo de Valencia, virrey del reino de Valencia y patriarca de Antioquía; y con Luisa Mosquera y Esquivel tuvo una hija, Catalina que por matrimonio llegó a ser condesa de Malpica. Muerto Per Afán de

13. ARCINIEGA GARCÍA, Luis: «Miradas curiosas, temerosas e intencionadas a los vestigios del pasado en la Valencia de la Edad Moderna», *Cuadernos Ars Longa*, 3, Valencia, Universitat de València, 2013, pp. 61–94.

14. MORÁN Y TURINA, Miguel: *Arqueología y coleccionismo...* pp. 42–43.

15. ESCRIVÁ, Francisco: *Vida del ilustrísimo y Excelentísimo señor don Juan de Ribera, Patriarca de Antioquía y Arzobispo de Valencia*. Valencia, 1612.

16. LADERO QUESADA, M.A.: «De Per Afán a Catalina de Ribera. Siglo y medio en la historia de un linaje sevillano (1371–1514)», *Los Señores de Andalucía*. Cádiz, 1998, 447–497.

Ribera en Nápoles fue enterrado en la cartuja de Sevilla y su hermano Fernando le sucedió en sus títulos nobiliarios.

Sin embargo, parte de la fama del I duque de Alcalá, título otorgado por el rey Felipe II en 1558, se debe a la extraordinaria colección de esculturas de la Antigüedad que reunió durante su estancia en Nápoles como virrey y que finalmente mandó a su palacio sevillano, conocido hoy como la Casa de Pilatos. En esta colección escultórica están representados todos los géneros de la escultura antigua, así como también de la escultura moderna que sigue los modelos antiguos: relieves históricos y mitológicos, escultura ideal y retratos romanos desde Rómulo, el fundador de Roma, hasta el emperador Carlos V, el fundador del nuevo imperio dentro del concepto de continuidad histórica. Además, Per Afán de Ribera encargó al escultor Giuliano Menichini la restauración de las piezas y al arquitecto Benvenuto Tortello la disposición y exhibición de las esculturas en su palacio hispalense¹⁷. En definitiva, se trata de un conjunto de esculturas, en su mayoría antiguas, reunidas en Nápoles entre 1558, 1559 y 1571, fruto de un entorno humanista y erudito¹⁸, de obligada referencia para la arqueología, la historia del arte y la literatura del coleccionismo como ejemplo de supervivencia, que en otros casos de colecciones contemporáneas a ésta, o bien se han perdido o sólo han quedado como meras descripciones en los libros de viaje para la posteridad.

La magnitud política y cultural de la personalidad del I duque de Alcalá ocultó la relación paterno filial, que fue especialmente intensa y de gran responsabilidad paterna a lo largo de su vida, aunque fuera en la distancia y en formato epistolar¹⁹. Él fue el que designó la universidad de Salamanca como centro educativo donde Juan de Ribera cursó sus estudios de teología, siendo discípulo de Pedro de Sotomayor, Domingo de Soto, Gil de Nava y Melchor Cano y donde se codeó con los principales hijos de nobles castellanos. Él fue el que le propuso ampliar estudios en una universidad extranjera (a elegir entre Padua o Lovaina), ofrecimiento que rechazó su hijo prefiriendo Salamanca. Él fue el que intervino en los nombramientos como obispo, primero de Badajoz (1562–1568) y después como arzobispo de Valencia (1569–1611), dada su relación con el Papa Pío IV y con el rey Felipe II. Ambos, padre e hijo, mantuvieron una rica correspondencia, si bien apenas quedan restos de ella en el archivo del Real Colegio, una documentación epistolar donde suponemos que existirían abundantes consejos sobre política, diplomacia y arte, pero también de preocupaciones vitales. Para ejemplificar esta relación hay que ver la decisión testamentaria del duque de ejecutar la construcción y dotación del convento de Corpus Christi en Bornos (Cádiz) a cargo de su hijo Juan de Ribera, proceso que este

17. LLEÓ CAÑAL, Vicente: *La Casa de Pilatos*. Madrid, 1998. TRUNK, Markus: «La colección de esculturas antiguas del primer duque de Alcalá de la Casa de Pilatos de Sevilla», *Actas del simposio El Coleccionismo de la Escultura Clásica en España. Madrid, Museo Nacional del Prado, 21 y 22 de mayo de 2001*, Madrid, 2001, pp. 89–100.

18. «El núcleo más íntimo de este círculo cultural estaba constituido por el marqués de Santo Lucido, Ferrante Carrafa, y el duque de Seminara, aunque también participaban Scipione Ammirato, Bernardino Rota, Anello Paolino, Giovan Battista Attendolo y Alessandro d'Andrea. MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis: *Velázquez y la cultura sevillana*. Sevilla, Universidad de Sevilla Fundación Focus-Abengoa, 2005, p. 237.

19. ROBRES LLUCH, Ramón: *San Juan de Ribera, Patriarca de Antioquia, arzobispo y virrey de Valencia (1532–1611)*. Barcelona, 1960, pp. 43 y 62.

siguió, incluso con un viaje en 1573 para supervisar dichas obras²⁰. Además, con la herencia paterna, Juan de Ribera se permitió la construcción y decoración de una villa de recreo de corte manierista donde se combinaba jardín y *Antiquarium* conocida como la Casa del Huerto en el término de Alboraya, influida seguramente por el palacio sevillano de su padre reconstruido y ornado por Tortello.

En definitiva, esta estrecha relación familiar, educativa, cultural, de confianza si cabe, permite apuntar que Juan de Ribera compartiera con su padre unos gustos cultos y eruditos de corte humanista, ocultos por la lectura tridentina y devocional de su fundación y del posterior proceso de beatificación²¹.

De la misma manera que don Per Afán de Ribera durante su virreinato en la ciudad partenopea hizo acopio de una extraordinaria colección de esculturas antiguas que trasladó a su nuevo palacio sevillano dentro de un programa de integración de las piezas en un marco arquitectónico *ex-novo*; Juan de Ribera gastó dos mil ducados en una serie de esculturas antiguas y piezas arquitectónicas que le otorgaban un tono de prestigio y de erudición, como tan solo las antigüedades sabían darlo, pero que además le vinculaba nuevamente a la figura paterna recién fallecida²².

3. LOS ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS TRAÍDOS DE NÁPOLES

Aunque las piezas arquitectónicas no son el tema principal que nos ocupa, es necesario comentar algunos datos que aparecen en la documentación con el fin de perfilar o profundizar en nuestra teoría, y apuntar ideas que otros especialistas de este ámbito puedan desarrollar.

El interés de Juan de Ribera por la arquitectura resulta un tanto contradictorio. Por una parte en su rica biblioteca que contaba con libros relativos a las artes y las ciencias (matemáticas, astronomía, música, botánica, geografía, anatomía, zoología...) solo existía un ejemplar *De Architectura...* de Vitrubio, en su edición de Perugia de 1536²³. Además, la supervisión de la construcción del Colegio la dejó en manos de Miguel de Espinosa que tuvo autoridad para modificar a partir de las trazas dadas²⁴. Esta aparente despreocupación por la arquitectura teórica contrasta con la continua adquisición de elementos arquitectónicos de diferentes materiales para dicha construcción, procedentes de diferentes zonas del ámbito nacional, pero

20. ROMERO MEDINA, Raúl: «Tened poco aderezo y muy honesto. El mecenazgo de Don Juan de Ribera en el arzobispado de Sevilla: la fundación del colegio-hospital de la sangre y del convento del Corpus Christi en Bornos (1571-1597)», *El Patriarca Ribera y su tiempo. Religión, cultura y política en la Edad Moderna. Valencia, Palacio de Colomina*, 2011, CALLADO ESTELA, Emilio (ed.) Valencia, Institució Alfons el Magnànim/Diputació de Valencia, 2012, pp. 569 - 589.

21. LLEÓ CAÑAL, Vicente: «El medio artístico y cultural en el que se formó San Juan de Ribera», *Actas de las Jornadas Una religiosa urbanidad. San Juan de Ribera y el Colegio del Patriarca en la Cultura artística de su Tiempo*. Valencia, 2013, pp. 73-80.

22. «Sus señorías han vendido al Patriarca mi señor todas las piedras, mármoles que están en la ciudad de Cartagena ... por precio de dos mil ducados». ACCV, fondo interno, LE 3.1.

23. BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Pintura y pintores...* p.27.

24. Miguel de Espinosa fue la persona de confianza de Juan de Ribera desde Badajoz donde había actuado de limosnero del prelado. En Valencia le nombró obispo de Marruecos y auxiliar suyo en la sede valentina, y fue el primer rector del Colegio según la carta fundacional del mismo.

también italianas, que marcarían el estilo del Colegio. El ejemplo más significativo es el lote de columnas adquiridas a doña Ana de Portugal y de Borja, viuda del duque de Pastrana, en un largo proceso que abarca desde 1596 a 1599, con testigos y peritos para reconocer y dictaminar el estado de las columnas con las que se construyó el claustro²⁵.

No solo se adquiriría material arquitectónico para reutilizar y construir su fundación sino que también en la extensa contabilidad del Colegio se consignan los canteros y picapedreros que cobran por modificar y adaptar dichos materiales, tal y como aparece en la documentación de la fábrica del Colegio: «desmenuir y adelgaçar dos columnas de mármol para el retablo de nuestra señora», «adelgaçar y estriar dos colunas grandes de pedra mármol» para el retablo del Ángel Custodio donde se veneraban las reliquias, o «deshazer las puertas de mármol y jaspes que estavan a los lados del altar mayor, y bolverlas a modo de capillas pequeñas, quitando y anyadiendo todo lo que fuere necesario para poder poner un quadro en cada una dellas»²⁶.

Este historial de adquisiciones con el fin de reutilizar materiales especialmente ricos tiene un cariz similar al de su padre del cual sabemos, por el primer inventario de la casa de los Alcalá de 1588, que la mayor parte de las obras guardadas procedentes de Nápoles, eran de carácter arquitectónico compuestas por basas, capiteles, columnas, piezas para una portada y mobiliario de mármol²⁷.

Según la nueva documentación, Juan de Ribera también adquirió un gran y variado conjunto de elementos arquitectónicos que posiblemente se utilizaron en la construcción de su Colegio o se incorporaron a sus villas de recreo²⁸. Se mencionan siete columnas de mármol napolitano (sin basas ni capiteles en seis de ellas) y dos columnas de yeso. Además, de forma poco clara, el documento cita una portada de jaspe, mientras que en el albarán la desglosa en dos cajas (473 y 474, respectivamente) de la siguiente manera «un armiche de mármol de mesqueo para una portada» y «un arquitebe y un friso de la portada del mismo mármol», a lo que se añade un comentario sobre su estado de conservación «en la portada faltan seis piezas y las que hay están quebradas y maltratadas». Esta portada se podría referir a la de acceso a la sacristía de la iglesia del colegio de autor desconocido. Pocos datos documentales se tienen de esta puerta, puesto que la más conocida es la de la capilla de San Mauro realizada también en mármol y jaspe pero firmada por el cantero Gaspar Bruel, y que según la contratación de 1599 «se obliga de hacer (...) una puerta la qual está a mano izquierda del altar mayor del dicho collegio y seminario conforme

25. Pero existen otras referencias sobre este asunto, como las seis columnas de jaspe verde para el retablo mayor; las otras seis columnas de mármol de ocho palmos de altura que Juan de Ribera compró en julio de 1600, a un tal Luis Espieño, natural de Marsella; o la relación con Damián Pla, natural de Olula, en el reino de Granada que le suministró tras varios viajes dos columnas de 15 palmos, dos basas y un capitel de mármol, entre otros piezas arquitectónicas. BENITO DOMÉNECH, Fernando: *La arquitectura del Colegio del Patriarca y sus artífices*. Valencia, Federico Doménech, 1981, p. 127.

26. Este tipo de arreglos fueron hechos por Bartolomé Abril, cantero natural de Génova que trabaja para el Patriarca sólo y en colaboración con Juan Bautista Semería. *Idem*, p. 102.

27. MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis: *op. cit.* p. 239.

28. ACCV, fondo interno, LE.3.1. En el inventario o memorial de mármoles y piedras hay 16 cajas exclusivamente con piezas arquitectónicas y otras dos que comparten con esculturas.



FIGURA 2. FUENTE DE MÁRMOL PROCEDENTE DE NÁPOLES

a una otra que está en el mismo collegio, ni más grande ni más chica y conforme a las cornisas y arquitrave y la misma ordenança que tiene la que está asentada»²⁹. Seguramente, para la puerta de la sacristía se aprovechase el material originario de Nápoles y la portada de la capilla de San Mauro se imitara en todo, incluso en los materiales, a la primera.

Especial relevancia tienen también las dos fuentes, la primera la del monasterio agustino de San Leandro de Cartagena, de jaspe, con escasos datos descriptivos y de la que no sabemos nada, ni siquiera si llegó a trasladarse a Valencia, puesto que no se tiene constancia de su existencia en el Colegio, si bien se pudo instalar en alguna de sus villas³⁰. La segunda fuente es quizás la más interesante, puesto que se conserva en el Colegio y se relaciona en la documentación (FIGURA 2). Según el

29. BENITO DOMÉNECH, Fernando: *La arquitectura del Colegio del Patriarca...* p. 58.

30. Como dato, casi anecdótico, según estos documentos, el padre prior del convento no quería hacer entrega, en negociaciones previas, esa pieza tan excepcional y en funcionamiento, para lo que don Miguel Crespo portaba también una paulina del nuncio, que es una carta o despacho de excomunión que se expide en los tribunales pontificios para el descubrimiento de algo que se sospecha haber sido robado u oculta maliciosamente. Coloquialmente, reprensión áspera y fuerte. <http://www.rae.es/rae.html>



FIGURA 3. FUENTE DE MÁRMOL CON EL ESCUDO DE LOS RIBERA Y DUQUES DE ALCALÁ

documento aparece despiezada, en bastante mal estado y guardada en varias cajas: «En la fuente faltan algunas piezas que no podemos decir por no estar armada pero ella viene hecha pedazos y muy maltratadas por haberse deshecho del lugar donde estaba puesta y por estar como estaba en un lugar muy común y entre otras cosas faltan los mascarones»³¹. Aparte de esta somera descripción, en otro punto se especifica que algunas piezas llevan «las armas de su Excelencia» sin duda refiriéndose a las del 1 duque de Alcalá que es el elemento que nos ha permitido identificarla. Actualmente, las piezas se encuentran repartidas en el Colegio en un buen estado de conservación y donde se destaca el blasón familiar de los Ribera hasta cuatro veces (en campo de oro con tres fajas de sinople y timbrado con la corona real española) (FIGURA 3).

Esta fuente se ha de relacionar con la que en 1603 los canteros Bartolomé Abril y Juan Bautista Semeria modificaron, trabajando las piezas originales de mármol napolitano para el vaso inferior, mientras que la piedra de Ribarroja sería utilizada

31. ACCV, fondo interno, LE 3.1. Según el listado de cajas, la fuente se encontraba despiezada en las siguientes cajas: 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491 y 492.

como basamento³², que posteriormente fue reproducida en litografías y fotografías antiguas donde se la ve coronada con la estatua romana «la palletera», en el centro del claustro del colegio hasta 1894–1896, fecha en la que se instaló la escultura sedente del Patriarca Ribera de Benlliure³³. Tormo, más tarde, también la describe igualmente, pero ya en un patio secundario, «en un patio, la fuente labrada por Abril y Semeria, puesta trescientos años en el claustro, con la estatua romana de Ceres, la legendaria palletera»³⁴.

El interés de Juan de Ribera en esta fuente va más allá de señalar con un hito renacentista el centro del patio de su nueva fundación, puesto que al representarse en la fuente las armas del duque de Alcalá, su padre, se establece un vínculo histórico y de honor genealógico con su progenitor y su linaje.

Por último, mencionar una pieza de mobiliario de mármol, descrita en el documento como «una mesa cuadrada de mármol que llaman Mesquio, es toda de una pieza, fue de don Fernando de Torres» que bien se puede identificar con algunas de las descritas en uno de los aposentos del palacete del Huerto «una mesilla de jaspe de palmo y medio... y otra mesilla de alabastro de dos palmos y medio»³⁵. Estos muebles se deben de considerar como habituales en la decoración de las casas porque en 1592, se compraron dos mesas de jaspe por veinte libras, que junto a la compra de diez bolas de ese mismo material ascendió a 136 reales³⁶.

Actualmente, no existe ninguna mesa ni de jaspe ni de alabastro, pero sí que restan cuatro grandes patas de material noble que probablemente pertenecieran a dichas mesas. Al margen de la existencia o no de este mueble, la importancia esta vez se dirige hacia el nombre de Fernando de Torres, puesto que este señor fue junto al anticuario Adrian Spadafora y en menor medida, al escultor Giuliano Menichini, el principal agente que tuvo Per Afán de Ribera para la gestión y compra de objetos antiguos en Roma y que luego enviaba a Nápoles. El valor, por tanto, estriba en que las esculturas y otras piezas artísticas de Juan de Ribera estaban siendo adquiridas, (y posiblemente también fuera asesorado) por el mismo personal que el del duque³⁷.

4. UNA COLECCIÓN DE ESCULTURA ANTIGUA EN LA VALENCIA DE FINALES DEL SIGLO XVI

Del documento *Memorias de los mármoles...* se han extraído diferentes datos que recuperan un perfil de la figura de Juan de Ribera que enriquece el hasta ahora visto: su filiación al linaje de los Ribera y sobre todo la estrecha relación con su padre, el

32. BENITO DOMÉNECH, Fernando: *La arquitectura del Colegio del Patriarca...* p. 49.

33. LLORENTE, Teodoro: *Valencia. Sus monumentos y Artes. Su Naturaleza e Historia* (2 vols.) Barcelona, 1887. Valencia, ed. fac. Valencia, 1980, p. 855.

34. TORMO, Elías: *Guía de España. Levante*. Madrid, 1923, p. 112.

35. ACCV, fondo interno, LE, 1.1, fol 44R.

36. BENITO DOMÉNECH, Fernando: *La arquitectura del Colegio del Patriarca...* p. 104.

37. Fernando de Torres ofreció al rey Felipe II, en 1561, la posibilidad de adquirir las esculturas de Alessandro Corvino, que finalmente no le interesaron y que terminaron en manos de los cardenales Farnese y Maffei. MORÁN TURINA, Miguel: *La memoria de las Piedras...* p. 212.

1 duque de Alcalá, el precio por el que adquirió parte de la colección de su padre, la constatación de la continúa adquisición de elementos arquitectónicos y mobiliario (en este caso italiano) y el contacto con los marchantes de su padre como es el caso de don Fernando de Torres. Sin embargo, especialmente interesante es el grupo de esculturas que menciona el documento que permiten esclarecer datos sobre el origen de algunas de ellas y relacionarlas con las existentes. Son cinco esculturas y dos cabezas las que se citan en el texto, de las cuales tres piezas no existen en la actualidad en el Colegio, mientras que las otras dos sí se pueden identificar con las existentes. De las obras desaparecidas resulta especialmente interesante la escultura de *Paris* por ser la mejor descrita, además de identificarla iconográficamente: «Una estatua de hombre sin barbas. Antigua y desnuda que tiene el lado derecho arrimado a un tronco de un árbol y al mismo lado está un perro sobre los pies mirando a un racimo de piñas que tiene la estatua en la mano derecha y con la izquierda assia un bastón que le sube por el brazo hasta el hombro. Es la figura de Paris que se halló en Puzol».

Esto mismo sucede con la figura alegórica de un río: «En una caja n.º 470 vino una estatua pequeña de hombre sin barbas con manto que está echada sobre el lado izquierdo y tiene debajo del brazo del un caño para hijar agua. Es figura de un río. Hallose en Puzol».

La tercera pieza es un perro de mármol sentado sobre una base que se podría parecer al Mastín de los Uffizi³⁸. También se citan «dos cabezas de mármol pequeñas» sin más descripción ni datos de procedencia ni de época, ubicadas en la caja n.º 493 junto a dos columnas de yeso, trozos de mármol y otros materiales.

Entre las piezas existentes en el Colegio e identificadas en la documentación está la escultura de cuerpo entero conocida como la *Palletera* (FIGURA 4), «En otra caja, n.º 494, Una estatua de mujer de mármol blanco con manto y en la mano izquierda un bastoncillo. En el pedestal Inscripción Aurelia. Hallose en Puzol». Esta obra



FIGURA 4. «LA PALLETERA»
Escultura romana de Pozzuoli.

38. El arte animalístico romano de gran tradición en la escultura clásica tuvo un *revival* en el siglo XVI, al unir el gusto por lo antiguo, como pieza original y el eminente carácter popular y amable que respiran estas piezas. El mejor ejemplo es la Sala de los Animales del Museo Pío-Clementino en el Vaticano, fruto de las excavaciones efectuadas bajo los pontificados de Clemente XIV y de Pío VI que más tarde fueron restauradas por artistas de los siglos XVII y XVIII como Antonio Franzoni. SPINOLA, Giandomenico, RICCI, Giovanni, MAINARDI, Danilo: «La Sala de los Animales en el Vaticano: el Zoológico de piedra», *FMR: revista de arte y cultura de la imagen*. 1 (2004), pp. 53–84.

es la única que aparece recogida por los cronistas e historiadores que han tratado el Colegio de Corpus Christi. Orellana ya en el siglo XVIII, en su *Valencia Antigua y Moderna*, la describe en el medio del patio,

...que parece figura de mujer, y el vulgo suele llamarla la Congretera, esto es mujer que vende deditos, que vulgarmente llamamos *brasets* y antes decían *congreys* (panecillos de harina, azúcar y huevos de forma oblonga y consistencia blanda) ... pero en verdad, dicha estatua representa Siringa, símbolo muy oportuno en aquel Colegio, como casa de Verdadero Dios Pan, siendo Colegio de Corpus Christi, y lo que el vulgo le parecen dedillos ... es el silbato o abogue con los canutos, según le acostumbran los pastores de siete ordenes según Virgilio³⁹.

Llorente, en el siglo siguiente, la describe así: «En el centro de aquel magnífico patio hay una fuente, y sobre ella una estatua antigua, de Ceres sin duda, mal restaurada. Dícese que se halló al abrir cimientos para la obra», y además aporta una leyenda fabulosa en nota a pie de página sobre su significado⁴⁰. Esta lectura del todo fantástica, junto al desconocimiento del documento, permitió crear una nueva leyenda, más factible por otra

parte, al considerarla como pieza encontrada en la excavación del solar para construir los cimientos del templo. Además, Benito Doménech cita un documento de pago de 1605 a Bartolomé Abril y Juan Bautista Semeria «por quitar la figura que estaba en la fuente del claustro del colegio y poner otra que hay echa y por hazerle el ropaje en las spaldas»⁴¹, que nos habla por una parte, de una escultura anterior a la *Palletera* sin referencia alguna, y por otra de que la pieza que nos ocupa fue rehecha por estos escultores con el fin de incorporarla al claustro donde estuvo hasta finales del siglo XIX.

En realidad, se trata de una escultura togada, que a priori nos



FIGURA 5. CABEZA DE LA ESCULTURA DE «LA PALLETERA»

39. ORELLANA, Marcos Antonio: *Valencia. Antigua y Moderna*. Valencia. Ed. fac. 1985. T. I, p. 431.

40. LLORENTE, Teodoro: *op. cit.* T.I, p. 856, «Llama el vulgo a esta estatua la palletera (vendedora de pajuelas), porque parece de pajuelas el haz de espigas que tiene a sus pies; y ha inventado una leyenda para explicar su presencia en aquel sitio. Dice que una de las casitas que habían de derribarse para la obra del colegio, era la de una pobre Palletera, y que ésta se opuso tenazmente a su venta. Por más dinero que le ofrecieron, no quiso ceder, hasta que exigió y obtuvo que se le erigiese una estatua en el punto que ocupaba su destruido hogar».

41. BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Pinturas y pintores...* p. 102.

remite a la representación de un magistrado, si bien se leía sobre un pequeño plinto la inscripción AURELIA, según la documentación antigua, texto que ha desaparecido en la actualidad y que ayuda a entender por qué nuestros historiadores la identificaron con Siringa y con Ceres. La estatua está labrada en un único bloque prismático de mármol blanco y parece ser obra de un artesano local que repite los modelos urbanos con fidelidad. Originariamente, la ejecución plana y sumaria del dorso evidencia que la visión de la estatua era frontal y por tanto debía de estar ubicada en un nicho abierto en la pared. De tamaño mayor al natural, la estatua debió evocar a un personaje de altísima dignidad vestida por una amplia toga y que porta los *calcei patricii*, calzado típico de individuos de elevada condición socio-política. El brazo derecho aparece plegado formando una tensión en las telas, característica del final de la época imperial, mientras que con la mano sujeta la toga en un gesto usual. El brazo izquierdo cae pegado al cuerpo y en su mano porta un báculo o bastoncillo⁴². La estatua tendría su cabeza original puesto que en el documento no especifica el faltante, un dato que se hubiera consignado como sucede en las descripciones de las otras piezas. Aunque, también podría ir sin cabeza y que ésta estuviera en otra caja y fuera la que se menciona en la número 493, y que una vez en Valencia, la cabeza se montara sobre el resto de la escultura y así apareciera en las ilustraciones y fotografías antiguas (FIGURA 5).

Esta cabeza muy deteriorada y restaurada junto a la *Palletera* por el IVC+R en el año 2012, tiene erosionada determinadas zonas, con pérdidas de elementos como el ojo derecho o la propia nariz de la que queda solo la caja donde se incrustaría, además de un orificio de unos tres centímetros de diámetro que la atraviesa longitudinalmente. El cabello está estructurado a la manera griega, formando mechones de pelo en forma helicoidal y recogido todo en un moño sobre la nuca.

La otra pieza identificada (FIGURA 6) es la figura de Hércules que en la actualidad remata el entablamento de la puerta de la biblioteca del Colegio y que ha permitido



FIGURA 6. HÉRCULES, ESCULTURA ROMANA DE POZZUOLI. Cornisa de la portada de ingreso a la biblioteca del Real Colegio.

42. La tipología de la escultura, salvo por la ausencia de cabeza, recuerda la figura en mármol del joven de Herculano del museo napolitano datado en el siglo I d. de C.

una lectura iconográfica de hondo simbolismo relacionada con el proyecto y la construcción de la escalera de acceso, donde los peldaños de la escalera más altos que los normales provocan un esfuerzo físico vinculado a la figura de Hércules y sus trabajos, de la misma manera que el acceso a los conocimientos, que encierra la biblioteca, supone un esfuerzo intelectual. Sin embargo, como propone Benito Doménech, la diferencia de altura de estos peldaños se debe a que la escalera sólo iba a tener dos alturas, pero más tarde, se pensó en construir una biblioteca en un piso superior lo cual obligó a continuar la obra de una manera imprecisa, pues la altura resultó ser de dieciséis escalones y no de veinte como aparecía en el contrato⁴³.

El Hércules aparece descrito en el documento como «Una media estatua de mármol. Antigua desde el ombligo arriva con la cabeza gastada. Tiene los medios brazos, la cubierta con una piel de león. Es figura de Hércules. Hallose en Puzol». La descripción difiere en algunos elementos con la pieza existente, lo cual nos planteó la posibilidad de la existencia de otro Hércules en las colecciones de Juan de Ribera, sin embargo tras la consulta del inventario se eliminó esta posibilidad, puesto que aparece descrita de la siguiente manera «En el descanso que está al abajar de la escalera que sube a la dicha librería de dicho palacio Archipiscopal se halló una estatua de masoneria de la figura de Ercules hecha en barro encarnado y separada con su adestral de lo mismo de cuatro palmos de alto». Una ubicación que sin duda influyó posiblemente en la colocación posterior en lo alto de la cornisa de la portada de ingreso a la biblioteca del Colegio.

El hecho de que en el documento lo describa como «Una media estatua de mármol. Antigua desde el ombligo...» nos hace pensar que la escultura fuese restaurada a su llegada a Valencia, tal y como había pasado con la escultura togada, reconstruyendo las partes perdidas y pintando las carnaciones para disimular los añadidos a la vez que darle una mayor prestancia, hasta tal punto que en la descripción que se hace en el inventario se describe como de *masoneria*. De todos modos y pese a la altura, donde está ubicada que impide un estudio pormenorizado, la pieza responde claramente a una estética clasicista con un acusado *contraposto*, con un soberbio estudio anatómico de proporciones clásicas, e incluso con una temática inusual en el ámbito de la escultura valenciana que nos remite, como el documento dice, a una pieza originaria del yacimiento napolitano.

Tanto en el caso de la *Palletera* como en el Hércules, la documentación de *Memorias de los mármoles...* nos ofrece un dato especialmente relevante como es el origen del yacimiento de Puzol, refiriéndose a Pozzuoli, de donde proceden las esculturas. Esta población de la Campania muy próxima a Nápoles fue en época romana un puerto especialmente activo por su comercio con el Oriente y por su ubicación al norte del golfo de Nápoles y ser el acceso para Isquia y Procida lo cual permitió el crecimiento de una gran ciudad con edificios y villas, monumentos y esculturas de las que se nutrieron las excavaciones iniciadas en el siglo xvi con el fin de obtener antigüedades y objetos variados al gusto de la época⁴⁴.

43. BENITO DOMÉNECH, Fernando: *La arquitectura del Colegio del Patriarca...* p. 76.

44. VENDITTI, Mauro: «Una presenza vicereale a Pozzuoli: la dimora fortificata di don Pedro de Toledo», *Napoli nobilissima*, 5, Ser, 8, (2007), pp. 119-140.

La otra pieza de esta dispersa colección es un Sátiro o Fauno, de bronce, situado en la escalera interior del claustro, en lo alto de la puerta que da acceso al primer piso (FIGURA 7). Esta pequeña escultura, no aparece citada en *Memorias de los mármoles...* aunque seguramente también proceda de Pozzuoli o de otros yacimientos de donde se nutría la colección del duque de Alcalá. Sin embargo, sí que aparece descrita con detenimiento en el inventario *post-mortem* del Patriarca en una de las estancias del palacio del Huerto de la siguiente manera: «Un sátiro que llaman dios de las aguas, de bronce, de tres palmos de alto con un cesto lleno de flores al hombro y una ydria en la mano derecha con el pie de madera de blanco y oro»⁴⁵.

Existen otras dos piezas similares en dicho inventario que nos habla del gusto, para nada casual, de Juan de Ribera por estas esculturas profanas y classicistas: una en otra habitación del mismo palacete «otro sátiro de medio largo con los pies de montes, de bronce sentado sobre una peana de lo mismo y derramando una ydria de agua»⁴⁶, que parece recordar a la pequeña escultura que personificaba a un río antes mencionada; y la otra en un aposento del palacio arzobispal rodeado de libros, cuadros, floreros de bronce y bufetes de maderas nobles «sátiro de bronce pequeño en forma de hombre mirándose la mano»⁴⁷.



FIGURA 7. SÁTIRO DE BRONCE
Cornisa de la portada de ingreso al primer piso del claustro del Real Colegio.

5. LOS BUSTOS DE LA ANTIGÜEDAD Y OTROS ELEMENTOS DECORATIVOS EN LA BIBLIOTECA DE JUAN DE RIBERA

En el inventario de 1611 se mencionan los bustos de emperadores que tenía Juan de Ribera en los aposentos de sus residencias, símbolo de poder al que pocos coleccionistas hispánicos tenían acceso, como era el caso de su padre, Per Afán de Ribera o el mismo rey Felipe II. En uno de los palacetes se describen «catorze cabezas

45. ACCV, fondo interno, LE 1.1, fol. 158V-159R.

46. ACCV, fondo interno, LE 1.1, fol. 159R.

47. ACCV, fondo interno, LE 1.1, fol. 56V.

de emperadores romanos con los medios cuerpos de madera dorada y blanca de medio palmo de largo»⁴⁸, que posiblemente se correspondan con la serie completa de los doce emperadores romanos junto a los bustos de Carlos V y de Felipe II que cierran el concepto de Nuevo Imperio, tal y como aparecen mencionados en tantas colecciones como la del príncipe Carlos⁴⁹. Además, en el estudio conocido como de los tafetanes de la Casa del Huerto se cita sobre un estante «unas medias figuras de Emperadores de mármol con las cabezas de alabastro». En otros estantes, de la misma sala, se habla de hasta cinco «medias figuras de un emperador de mármol con la cabeza de alabastro» todas ellas alternadas con bolas de jaspe con sus pies de madera dorada y coloreada, pilas de jaspe gallonadas con los pies de cobre, columnas de alabastro y ramilletes de flores de bronce dorado, es decir, todo un ejemplo de magnificencia y poder acorde con la figura de Juan de Ribera⁵⁰.

Desgraciadamente no se tienen noticias del origen de los bustos de emperadores. Los especialistas hablan de la gran demanda de escultura clásica tanto en Italia como fuera de ella, aunque a los coleccionistas del siglo XVI, no parecía importarles demasiado si se trataba de piezas clásicas auténticas, de restauraciones con muchas intervenciones o de trabajos recientes⁵¹. Tampoco se sabe nada sobre el recorrido histórico de estas piezas posterior a la muerte del Patriarca, ni siquiera aparecen mencionadas en las almonedas posteriores; lo que resulta evidente es que estas series de emperadores tenían un sentido claramente decorativo, correspondiente a un hombre culto y refinado, con una educación esmerada y cosmopolita, y con un gusto estético de corte italianizante, que tras su muerte no tenía cabida ni en el palacio arzobispal ni en el Colegio de Corpus Christi. En la actualidad, solo quedan unos cuantos bustos de corte clásico reconvertidos en mártires cristianos (posiblemente la razón de su pervivencia) localizados en la biblioteca del Patriarca.

Como se ha dicho, la construcción de la librería en el segundo piso del claustro es posterior a 1602, año en el que se proyecta la escalera, y por tanto, la visión arquitectónica y estética que se tiene en la actualidad de la biblioteca del Patriarca Ribera no existía a la muerte del fundador, pero tampoco debe de diferenciarse demasiado de aquello que le hubiera gustado. Seguramente, sus continuadores tuvieron dos elementos para recrear una estética coherente que respetara la imagen de prestigio y solemnidad a la que se sumó, con el devenir del tiempo, el halo de santidad que se respira hoy en día en el colegio.

El primero aparece en el inicio de su testamento, donde deja una serie de órdenes sobre el destino de sus posesiones, y nos da una pista de cómo quería que se utilizaran en su fundación: «Queremos que todo lo que hubiere en mi guarda ropa y las cosillas que hubiese en mis capillas y estudios así de Ymagenes como de cuales quiera bufetes, mesas, alfombras, cestillos de plata o de jaspe, todo sirva para

48. ACCV, fondo interno, LE 1.1, fol. 172R–172V. Quizás llame la atención el hecho de que el cuerpo fuese descrito como de madera dorada, posiblemente una manera económica de conseguir este tipo de piezas, ya que tradicionalmente, en la documentación antigua sí que se diferencia entre bustos y cabezas de emperadores.

49. COPPEL, Rosario: *op. cit.* pp. 63–66.

50. ACCV, fondo interno, LE 1.1, fol. 243R, 243V, 244R y 244V.

51. COPPEL, Rosario: *op. cit.* p. 65. En este ámbito destaca el taller de Della Porta, uno de los más prolíficos de Roma, cuyos autores trabajaron sin una clara distinción entre original y copia.



FIGURA 8. VISTA DE LAS BOLAS DE MÁRMOL CON UNA COLUMNA DECORADA CON GUIRNALDAS Y HOJAS DE PARRA Biblioteca del Real Colegio.

aderezo público del dicho colegio, poniéndose o en la sacristía o en las dos capillas altas que se han de hacer para los que estuvieran enfermos o para la librería». El segundo, son las descripciones pormenorizadas de las habitaciones con el mobiliario y demás decoración que aparece en el inventario de 1611. (FIGURA 8)

En la actualidad, la planta rectangular de la biblioteca está presidida por un tesero a modo de altar rehundido en el muro y enmarcado por una portada de yeso de columnas corintias y un ático con el escudo de la casa. Los armarios de madera para libros son de un orden arquitectónico jónico con pilastras, arquitrabe, friso y cornisa y encima de ellos se ubican los restos de la colección de escultura antigua: bolas de jaspe con sus pies de madera dorada, pilas gallonadas de pórfido, columnas y obeliscos de mármol policromado, bustos de bronce dorados, de mármol y de piedra policromada. Por último, a modo de friso corrido discurren pinturas



FIGURA 9. COLUMNA DECORADA CON GUIRNaldas Y HOJAS DE PARRA
Biblioteca del Real Colegio.

manieristas italianas y retratos de monarcas hispanos todas ellas relevantes tanto por su iconografía como por su calidad artística.

Los objetos menores como bolas, obeliscos y pilas se alternan sin orden de tamaño ni colorido con los bustos, y estos no son más que un resto de la cantidad de piezas similares que aparecen citadas en el inventario de 1611 en las tres residencias decorando los diferentes aposentos. Lamentablemente no hemos encontrado ningún documento nuevo que mencione el origen italiano de estas piezas ya sea por adquisición o como regalo de su padre desde Nápoles. Por otra parte, sabemos que tras el fallecimiento del Patriarca y pese a la prohibición expresa del mismo, se produjo una serie de almonedas públicas donde se produjo una dispersión de este tipo de piezas menores⁵². (FIGURA 9)

En la actualidad restan ocho columnas y obeliscos de mármol blanco policromadas con bandas doradas con hojas de parra en el fuste. La estructura de estas piezas está formada por una basa o plinto, también policromada con guirnaldas a la romana, un fuste y una bola de jaspe como remate. Este coronamiento no es un añadido moderno posterior sino que así aparece descrito en el inventario de 1611, concretamente en la librería del palacio arzobispal: «dos pirámides de jaspe con sus bolas y remates de lo mismo (mármol) de cuatro palmos de alto»⁵³. (FIGURA 10)

También existen 33 bolas de piedra de jaspe rosáceo sobre pequeñas basas de bronce dorado con una pequeña lámina de oro, mientras que las bolas grandes reposan sobre un pedestal de madera dorada. Es así como aparecen descritas encima de las bufetes de madera de uno de los aposentos de la Casa del Huerto «Ocho bolas de jaspe grandes con los pies de madera de oro y colores»⁵⁴

Por último, se cuentan 12 vasos o pilas del mismo jaspe que las bolas en dos formatos, unos más sencillos a modo de platos hondos y otros más elaborados, en forma gallonada. (FIGURA 11)

52. Así en la tercera almoneda en la plaza de la seo del 18 de julio de 1615 se venden a Mossén Martínez y mosén Senent media docena de bolas de jaspe a cada uno por 16 *sous*, mientras que en la quinta almoneda en el mismo lugar el 8 de agosto del mismo año se venden a Joan Margarit dos bolas de jaspe por 5 *sous* y a Çapater 4 bolas de jaspe por 10 *sous*. BENITO DOMÉNECH, Fernando: *La arquitectura del Colegio del Patriarca...* pp. 209–211.

53. ACCV, fondo interno, LE 1.1, fol. 69R.

54. ACCV, fondo interno, LE 1.1, fol. 242R.



FIGURA 10. DETALLE DE LA DECORACIÓN DEL PLINTO DE LA COLUMNA



FIGURA 11. CUENCO GALLONADO



FIGURA 12. BUSTO ROMANO DE BRONCE CONVERTIDO EN MÁRTIR CRISTIANO

En el inventario, en sendos aposentos de la Casa del Huerto, aparecen descritos con pies de bronce dorados y cuya función era la de tener flores frescas o ramilletes de bronce⁵⁵.

Los ocho bustos antiguos reconvertidos en santos y mártires, son sin duda las piezas más interesantes del conjunto. No aparecen citados en *Memorias de los mármoles...* y tampoco se ha encontrado todavía documentación relativa a su adquisición que clarifique el origen de las mismas, sin embargo sí que aparecen identificadas en el inventario de 1611.

Actualmente situados en las esquinas de la biblioteca se ubican cuatro bustos de bronce pulimentados con aplicaciones de oro y pintados al óleo los ojos, la boca, las cejas y la cartela del pedestal. Dos de ellos son dos bustos masculinos y los otros dos femeninos. Los dos bustos femeninos son citados en el aposento segundo subiendo a mano derecha en la casa de Burjassot, de la siguiente manera y se pueden identificar claramente con las inscripciones que aparecen en su pedestales «Item Dos figuras de bronce con las cabezas doradas solas medias figuras con los nombres de Santa Justa y Rufina en forma de mártires con las peanas de madera pintadas de colores»⁵⁶. En el frente opuesto, flanqueando la entrada están los dos bustos masculinos, que reproducen a San Iulia y otro, cuya inscripción está oscurecida o borrada y que hemos querido identificar con un San Acasio que aparece descrito en una de las salas del palacio arzobispal «Item. Una media figura de bronce con la cabeza dorada del retrato de San Acasio con la basis de madera pintada de colores»⁵⁷, si bien en el inventario de 1611, se menciona otro busto de bronce dorado que nos remite a la existencia de más piezas de este tipo en sus diferentes casas⁵⁸. (FIGURA 12)

Además, quedan tres bustos de mármol, parcialmente identificados. En el lateral derecho, los de San Mauro y San Marino. El primero, descrito en la casa de Burjassot «Item. Una media figura de mármol con la cabeza dorada de tres palmos de alto con el nombre de San Mauro mártir y el asiento cuadrado de madera pintado de colores»⁵⁹. En el caso de San Marino, es inventariado en el palacio de Alboraya y descrito de la siguiente manera «Item. Una media figura de alabastro con la cabeza y dobleces de la ropa dorados con el nombre de san Marino del mismo alabastro y pintado de colores»⁶⁰. Esta misma pieza se incorporó al inventario del doctor Joan Gil Trulench, junto a ropa, muebles, lienzos y demás objetos suntuarios para ser vendidas, hecho que no sucedió, al no citarse en ninguna de las almonedas públicas que se hicieron⁶¹. (FIGURA 13)

55. ACCV, fondo interno, LE 1.1, fol. 149R y 158V.

56. ACCV, fondo interno, LE 1.1, fol. 174V.

57. ACCV, fondo interno, LE 1.1, fol. 141V.

58. «Item. Una media figura de bronce con la cabeza dorada y en su prefronte el nombre con la basis de madera pintada». ACCV, fondo interno, LE 1.1, fol. 153R.

59. ACCV, fondo interno, LE 1.1, fol. 196V. La importancia de san Mauro en este Real Colegio se debe a que se custodia el cuerpo del joven mártir solicitado por el Patriarca a Roma en 1599. BENITO DOMÉNECH, Fernando: «A propósito de un cuadro de Baglione falsamente atribuido a Ribalta», *Traza y Baza*, 8 (1980), pp. 245-246.

60. ACCV, fondo interno, LE 1.1, fol. 158V.

61. BENITO DOMÉNECH, Fernando: *La arquitectura del Colegio del Patriarca...* p. 207.



FIGURA 13. BUSTO DE EMPERADOR ROMANO CONVERTIDO EN SAN MARINO

Enfrente de los anteriores y en el lateral izquierdo de la biblioteca, el último de los bustos marmóreos, quizás el más apuesto por sus proporciones, e identificado con una enigmática inscripción SZVI que se ha de relacionar con el descrito en uno de los salones del palacio arzobispal «Item. Una media figura de mármol con la cabeza dorada con estas letras SZVI y la basis de madera pintada de colores»⁶². (FIGURA 14)

La última pieza sería un busto femenino de piedra, bastante deteriorado, del que no hemos encontrado referencias documentales ni inscripciones que nos ayuden a su identificación. Todos ellos están repintados al óleo, la boca, los ojos y los pómulos, y en dorado los motivos ornamentales de las corazas y de los mantos, además tienen un cerco rojizo, en torno al cuello, de donde caen gotas simulando sangre

62. ACCV, fondo interno, LE 1.1, fol. 142R.



FIGURA 14. BUSTO DE EMPERADOR ROMANO CONVERTIDO EN MÁRTIR CRISTIANO

como si hubiesen sido degollados. En definitiva, unos bustos de clara reminiscencia clásica cristianizados que posiblemente permitió que llegaran hasta nosotros, pero que provocan cierta desazón y curiosidad por lo caricaturesco de los repintes.

Benito Goerlich en un artículo donde profundiza en el pensamiento teológico y espiritual del Patriarca, propone que la influencia de san Carlos Borromeo (1538–1584), arzobispo de Milán y sobre todo de Gabriele Paleotti (1527–1597), arzobispo de Bolonia, con su texto sobre las imágenes sacras *De imaginibus sacris et profanis ... libri quinque*, editado en latín en 1594, pero que Juan de Ribera conoció en su edición resumida de 1582 con el título *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, posiblemente animara a Juan de Ribera a «revisar» la adquisición de sus obras de arte y sobre todo de la colección escultórica clásica regalada por su padre

o comprada por él⁶³. De hecho, el cardenal Paleotti deplora la costumbre de coleccionar las efigies de personajes paganos como los emperadores romanos, de héroes mitológicos o de filósofos de la Antigüedad, al incluirse entre ellos algunos perseguidores de la Iglesia. Esta reserva que se tenía hacia el arte clásico no era nueva, incluso en Roma, todavía persistía la leyenda de que el Papa Gregorio el Grande había mandado que todas las estatuas más hermosas fueran arrojadas al Tíber a fin de que los hombres, cautivados por su belleza, no fueran inducidos a apartarse de una religión que estaba todavía fresca y reciente, y que fue negada por Andrea Fulvio en 1527 por maliciosamente inexacta. Este enfrentamiento entre la pervivencia del paganismo solapado por la admiración de la belleza y del arte, y la más estricta ortodoxia católica derivó hacia cierta hostilidad estética, púdica y religiosa con la actuación del papa Pío V que llegó a deshacerse de ciertas esculturas del Belvedere y a otras las ocultó con pantallas arquitectónicas para finalmente terminar prohibiendo el acceso a las mismas⁶⁴. También en el ámbito valenciano del siglo XVI, surgió esta diatriba en los humanistas al utilizarse esculturas y lápidas romanas para cimentar el puente de los Serranos y donde más tarde se destruyeron muchas otras que se encontraban encastradas en los muros de las iglesias por temor a los eventuales riesgos de su contenido gentil⁶⁵.

Esta pugna entre ambas corrientes, sobre todo en la Italia contrarreformista, donde paradójicamente se concentraba la mayor cantidad de escultura antigua pero también era la sede del sucesor de Cristo, sirvió para que ciertos prelados de elevada erudición y de refinado gusto, pero también fieles a la ortodoxia católica tridentina, buscaran soluciones a esta disquisición, la mayor de las veces en su propio interior. Es así, como se entiende que Juan de Ribera transformara algunos de sus muy queridos bustos clásicos en imágenes de mártires cristianos como san Mauro, san Marino o san Acasio que finalmente triunfaron como supervivientes en la religión y en el arte.

Así pues, la propuesta de Benito Goerlich se puede matizar al considerar que Juan de Ribera participó de ambas corrientes. Por una parte tenía que ejercer de *miles Christi*, al estar comprometido con la ideología tridentina cuyo objetivo prioritario era la protección de los fieles a él encomendados y el de la iglesia universal; pero tampoco pudo olvidar su educación sevillana, refinada, culta y elitista en la Casa de Pilatos, que supo mantener en su casa de Alboraya hasta el final de sus días, comprada con la herencia que le dejó su padre, Per Afán de Ribera virrey de Nápoles, y que finalmente fue vendida junto a tantos objetos suntuarios que había albergado, al nuevo hombre fuerte del rey Felipe III, el duque de Lerma⁶⁶. En definitiva, la cultura clásica del Renacimiento donde se había formado y había vivido Juan de Ribera hacía tiempo que había concluido, posiblemente, ni siquiera en su

63. BENITO GOERLICH, Daniel: «Imágenes para la reforma del arzobispo Juan de Ribera», *El Patriarca Ribera y su tiempo. Religión, cultura y política en la Edad Moderna. Valencia, Palacio de Colomina*, 2011, CALLADO ESTELA, Emilio (ed.) Valencia, Institució Alfons el Magnànim/Diputació de Valencia, 2012, pp. 609 – 638.

64. HASKELL, Francis & PENNY, Nicholas: *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500–1900)*. Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 32.

65. ARCINIEGA GARCÍA, Luis: *op. cit.* pp.78–82.

66. BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Pintura y pintores...* p. 203.

época estas esculturas fueron entendidas, puesto que no existen referencias de cronistas y artistas que visitaran su villa y dejaran testimonios escritos de admiración. El largo siglo xvii se abría con nuevos parámetros religiosos, políticos, artísticos y humanos donde ya no tenía cabida ese mundo. (FIGURA 15)

Como conclusión, el interés de esta colección es doble. Por una parte, dar a conocer una colección de escultura antigua, perteneciente a Juan de Ribera que se ha de encuadrar en un marco erudito y elitista junto a la de otros coleccionistas como el duque de Alcalá, Hurtado de Mendoza y Luís de Ávila; con un marcado gusto personal, donde nuestro protagonista invirtió su peculio en acrecentar su colección y donde la influencia estética de su padre, el 1 duque de Alcalá, se hace patente, aunque desgraciadamente, la escasez de piezas que restan nos impide tener una imagen de lo que fue, pese a la aportación documental. El otro ámbito es la evolución que tuvo la colección, fruto del cambio religioso, pero también vital de Juan de Ribera a lo largo de su vida, pasando de una extraordinaria colección de escultura antigua a un grupo de obras manieristas de corte tridentino, donde los bustos de emperadores romanos devienen en mártires cristianos, en un interesante proceso evolutivo de las mentalidades, uniendo de forma simbiótica y definitiva el paganismo clásico renacentista con el cristianismo más ortodoxo.



FIGURA 15
BUSTO DE EMPERADOR ROMANO
CONVERTIDO EN SAN MAURO

DE NÁPOLES A MADRID: LA COLGADURA DE LOS ANIMALES DEL DUQUE DE MEDINA DE LAS TORRES

FROM NAPLES TO MADRID: THE ANIMALS WALL HANGING OF THE DUKE OF MEDINA DE LAS TORRES

Juan María Cruz Yábar¹

Recibido: 20/06/2014 · Aceptado: 29/10/2014

<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2.2014.12245>

Resumen

El príncipe de Stigliano donó al convento de Santa Teresa de Madrid una colgadura de gran valor, que ha sido objeto de estudio por diversos autores desde 1900 hasta la actualidad. Aportamos noticias sobre su datación y su origen extraídos de diferentes fuentes, profundizando en cuestiones como los componentes del conjunto, su estimación, la propiedad, vicisitudes sufridas a lo largo del tiempo, consideraciones estilísticas en relación con otras obras similares y sobre su iconografía humanista.

Palabras clave

Duque de Medina de las Torres; Príncipe de Stigliano; Nápoles; Madrid; colgadura

Abstract

The Prince of Stigliano donated to the convent of Santa Teresa in Madrid a very valuable wall hanging, which has been an object of study by several authors from 1900 until nowadays. We are contributing news about its dating and origin, extracted from different sources, going into matters like the components of the collection, its respect, the property, vicissitudes that happened in the course of time, stylistic considerations in relation to other similar works and about its humanist iconography.

Keywords

Duke of Medina de las Torres; Prince of Stigliano; Naples; Madrid; wall hangings

1. Conservador. Departamento de Edad Moderna, Museo Arqueológico Nacional (juan.cruz@mecd.es).

1. DATOS HISTÓRICOS

Las colgaduras son tejidos de seda —terciopelo normalmente, aunque también raso o tafetán—, con labores que pertenecen al género de los bordados, que se utilizaban para cubrir las paredes del mismo modo que los tapices, a los que superaban en efectos naturalistas gracias a los rellenos que daban relieve a algunas partes de su superficie y a los brillantes colores de los hilos de seda, oro y plata del bordado. Más delicadas que los tapices y de difícil conservación, las colgaduras se usaban preferentemente en verano e incluían, además de los paños para cubrir los paramentos, otras piezas complementarias como doseles, cenefas, asientos y almohadones a juego con los mismos motivos bordados.

La colgadura que nos ocupa, perteneciente al Museo Arqueológico Nacional², está compuesta por nueve paños y procede del convento madrileño de carmelitas descalzas de Santa Teresa. Como especifica el expediente de adquisición de 1877³, fue donada al convento por don Nicolás María Felipe de Guzmán y Caraffa (1638–1689), príncipe de Stigliano —castellanizado Astillano—, duque de Sabbioneta, de Sanlúcar la Mayor y de Medina de las Torres, marqués de Toral y miembro del Consejo Real. En 1900, Vignau⁴ consultó la escritura de fundación del cenobio, otorgada en 1683 por el Príncipe y su mujer doña María Álvarez de Toledo, hija del duque de Alba. Señaló que la colgadura no perteneció al conde-duque de Olivares, como se venía afirmando, sino que los escudos que llevaba combinaban las armas de doña Anna Caraffa Gonzaga Colonna y Aldobrandini (1607–1644), princesa de Stigliano y duquesa de Sabbioneta⁵, madre de don Nicolás, y las de su esposo —con el que había casado en 1636—, don Ramiro Felipe Núñez de Guzmán (h. 1600–1668), duque de Medina de las Torres, marqués de Toral y virrey de Nápoles desde 1637 hasta 1644⁶, y de ahí la confusión con el que fue su primer suegro⁷, el Conde-duque, ambos integrantes de la familia de los Guzmanes. Describió además los asuntos de los paños y dio a conocer una extensa documentación sobre la donación de la obra al convento por el príncipe de Stigliano y las dificultades que tuvieron las monjas para que pasara a su poder la colgadura.

Considerada milanesa, Castellanos Díaz⁸ la clasificó en 1915 como flamenca por el influjo rubeniano —le recordaba a los tapices del Triunfo de la Eucaristía de las

2. Tienen los números de inventario 52632, 52642, 52649, 52653, 52674, 52675, 52690, 52699 y 52707.

3. Archivo Histórico del Museo Arqueológico Nacional, expediente 1877/17.

4. VIGNAU Y BALLESTER, Vicente: «La colgadura del Convento de las Carmelitas Descalzas de Sta. Teresa», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, IV (1900), pp. 33–34.

5. Sobre la vertiente coleccionista de la Princesa, vid. DENUNZIO, Antonio Ernesto, «Anna Carafa» en MAFRICI, Mirella (coord.): *Alla corte napoletana. Donne e potere dall'età aragonesa al vicereame austriaco (1442–1734)*, Nápoles, Fridericiana Editrice Universitaria, 2012, pp. 189–199; también sobre su familia, *Ibidem*, «Sulla provenienza de *Il trionfo della Morte* di Pieter Bruegel il Vecchio: le collezioni di Vespasiano Gonzaga tra Sabbioneta, Napoli e Madrid», *Boletín del Museo del Prado*, 47 (2011), pp. 6–15.

6. Acerca del carácter coleccionista del Duque, vid. *Ibidem*, «Alcune note inedite per Ribera e il collezionismo del duca di Medina de las Torres, viceré di Napoli» en MARTÍNEZ MILLÁN, J. & RIVERO RODRÍGUEZ, M., *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos xv–xviii). Arte, música, literatura y espiritualidad*, Madrid, Polifemo, 2010, vol. III, pp. 1981–2003.

7. Medina de las Torres casó en 1625 con doña Inés de Guzmán, hija única del Conde-duque.

8. CASTELLANOS Y DÍAZ, María: *Historia y técnica ornamental y decorativa de los bordados españoles*. Madrid, Antonio G. Izquierdo, 1922, pp. 83–85.



FIGURA 1. PAÑO DEL OSO Y EL PERRO
Madrid, Museo Arqueológico Nacional, n.º inv. 52707.

Descalzas Reales— y por la profusión de elementos florales y frutales, muy del gusto de los Países Bajos. Sánchez Amores publicó en 1985 un trabajo⁹ que incluía datos técnicos y descriptivos de la serie. No descartó totalmente un origen flamenco, aunque prefería el italiano por el tipo de templete con columnas salomónicas que remitían al baldaquino de Bernini en el Vaticano, la forma de presentar las flores y frutas, y la presencia en los escudos de las armas de Anna Caraffa. Señaló lo inusual de los motivos principales, animales diversos, a los que atribuyó un simbolismo zoomorfo en el estudio pormenorizado que hizo de cada uno de los paños y buscó fuentes literarias que correspondieran a ese significado oculto, como eran las virtudes que debían adornar al buen gobernante.

González Mena¹⁰ destacó el gran valor histórico, técnico y decorativo de la obra y su significado simbólico, y retornó a la tesis primitiva de su origen en alguna de las manufacturas milanesas de bordados. Por su parte, Taín Guzmán¹¹ ha estudiado otra serie similar que se encuentra en la catedral de Santiago de Compostela, cuyos asuntos son mitológicos, considerando ambas colgaduras italianas. Respecto a la gallega, donada por Felipe IV en 1655, insistió en su decisiva influencia en el proyecto para el revestimiento interior del presbiterio de la Catedral que se hizo desde 1658.

Bouza dio a conocer la existencia de diversos inventarios de bienes del duque de Medina de las Torres y su esposa la princesa de Stigliano hechos en Italia, pero se ocupó solo de las pinturas de la colección¹². Ramírez Ruiz¹³ ha analizado las tapicerías de algunas colecciones nobiliarias españolas, en las que se incluyen las de Medina de las Torres, pero no menciona esta colgadura, al no ser objeto de su estudio debido a su diversa técnica.

Los citados inventarios permiten fechar con mucha aproximación el momento en que se hicieron los paños de la colgadura y confirman, además, su origen

9. SÁNCHEZ AMORES, Juliana: «Las colgaduras bordadas del convento de Santa Teresa de Jesús, de Madrid, en el M.A.N.», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, III (1985), pp. 177–193.

10. GONZÁLEZ MENA, M.^a Ángeles: «Bordado y encaje eruditos» en BARTOLOMÉ ARRAIZA, Alberto (coord.): *Artes decorativas II. Summa Artis, Vol. XLV–II*. Madrid, Espasa-Calpe, 1999, p. 114.

11. TAÍN GUZMÁN, Miguel: «Fuentes romanas gráficas y literarias del baldaquino y la pérgola de la Catedral de Santiago», *Archivo Español de Arte*, 314 (2006), pp. 151–155. La relación de esta serie y la del M.A.N. fue señalada ya por TORMO Y MONZÓ, Elías: «Las tapicerías de la Corona y de otras colecciones españolas», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 156 (1906), p. 32, quién hizo hincapié en que las colgaduras bordadas no debían denominarse tapices.

12. BOUZA, Fernando: «De Rafael a Ribera y de Nápoles a Madrid. Nuevos inventarios de la colección Medina de las Torres-Stigliano (1638–1656)», *Boletín del Museo del Prado*, 45 (2009), pp. 44–70.

13. RAMÍREZ RUIZ, Victoria: *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII*, Tesis doctoral Universidad Complutense, Madrid, 2013. *Ibidem*, «La colección de tapices del II Duque de Medina de las Torres y la IX Condesa de Oñate», *Goya*, 344 (2013), pp. 208–219.



FIGURA 2. PAÑO DEL LEOPARDO
Madrid, Museo Arqueológico Nacional, n.º inv. 52649.

napolitano. Las relaciones más antiguas, de 1638¹⁴, 1639¹⁵ y 1641¹⁶, son registros de los bienes que existían en la casa del duque, pues se hicieron en los años en que era virrey y residía en Nápoles junto a su esposa, la princesa de Stigliano. Pues bien, en el último de los tres inventarios citados aparecen entre las partidas referentes a colgaduras bordadas:

Tre panni [tachado: per panni] per paramento di camera carrichi di racamo d'oro, eleta di più colori, et ogn'uno d'essi di palmi dieceotto in quadro con quattro colonne di racamo d'oro releuale per ciascheduno, che sostengono una pergola, sopra la quale diversi ucelli del naturale di basso rilievo raccamati di seta di più colori, in el sfondato d'essa pergola lontananza de paesi, e vicinanza di colline con herbe, e fiori sopra, e ucelli, che volano, e per ciascuno d'essi tre napi di racamo d'oro co' fiori sopra del naturale, ad uno con un leone incatenato, all'altro un orso, che sbrana un cane, et all'altro una tigre incatenata con balagurhata d'oro per ciascheduno¹⁷.

La descripción es harto precisa y no cabe duda de que son tres de los nueve paños de colgadura que se han conservado hasta hoy en el museo madrileño. Las medidas, descritas como 18 palmos en cuadro, son aproximadamente las mismas¹⁸. Se mencionan las pérgolas sostenidas por columnas y cerradas por una balaustrada, con un paisaje al fondo y colinas más cercanas con hierba, flores por encima y pájaros que vuelan, y, finalmente, una alfombra con flores sobre la que se sitúan sendos animales encadenados: un oso que despedaza un can (FIGURA 1), una pantera —denominada *tigre*¹⁹— (FIGURA 2), y un león (FIGURA 3)²⁰.

Había a continuación otra partida con tres paños más que no formaban parte de la colgadura de los animales:

14. Archivo Histórico Nacional (AHN), Consejos suprimidos, leg. 51182/1/5. *Guardarobba del 1638 e 1641. // Inventario della Guarda robba dell'Ilmi et Eccmi Signori Duca de Medina de las torres et Eccma Sgra Principessa di Stigliano D. Anna Carrafa fatto a di 17 di Giugno 1638 di tutte le robbe notate al libro vecchio et altre no'notate in esso, consignate ad Alessandro Leticia Guardarobba di detti signori Eccmi. E di nuouo a di otto di luglio 1641 consignate ad Alessandro Becchi Roman nuouo Guardarobba per ordine di detti Signori Eccmi con Nota delli mancamenti ritrouati in ciascheda partita.*

15. AHN, Consejos Suprimidos, leg. 51182/1/6. *Inventario delle Gioie dell'Eccmi Sig.re Duca di Medina Las torres, et Eccma Sgra Principessa di Stigliano D. Anna Carrafa de Marra. Vicere et Viceregina nel Pnte Regno di Napoli fatto nell'anno 1639; Nota delle gioie portate da Spagna dall'Ilmo et Eccmo Sig.re Duca di Medina de las Torres all'Eccma Sgra Principessa DonAnna Carrafa; Gioie dell'Ilmo et Eccma Sgra Principessa di Stigliano DonAnna Carrafa di Marra.*

16. AHN, Consejos suprimidos, leg. 51182/1/5. *Guardarobba del 1638 e 1641* (vid. nota 11).

17. *Idem*, fol. 21: «Tres paños para paredes de alcoba, adornados de bordados de oro, compuestos de muchos colores, cada uno de ellos de dieciocho palmos en cuadro, con cuatro columnas de bordado relevado de oro en cada uno, que sostienen una pérgola sobre la cual hay diversos pájaros del natural en bajo relieve bordados de seda de muchos colores, y al fondo de esa pérgola, paisajes en lontananza y más cerca, colinas con hierba, y flores encima, y pájaros que vuelan, y en cada uno de ellos tres alfombras de bordado de oro con flores tomadas del natural, y en uno un león encadenado, en el otro un oso que despedaza un perro y en el otro un tigre encadenado, con una balaustrada de oro en cada uno» (traducción del autor).

18. SÁNCHEZ AMORES, Juliana: *op. cit.*, p. 177, siguiendo inventarios del Museo, indicó que la medida de los paños era 4,77 m de alto por 4,06 de ancho, salvo las dos más estrechas, para las que dio una medida de ancho de 2,31 m. Sin embargo, los paños grandes son prácticamente cuadrados, por lo que hemos medido su anchura, que está en torno a los 4,60 m de media. Esto concuerda con los inventarios de Nápoles; el palmo napolitano medía 26,367 cm.

19. Puede tratarse de un guepardo por ser el único gran felino presente, aunque encadenado, en ámbitos domésticos de personajes de gran alcurnia.

20. Por las razones que explicaremos, es el que está agachado y tiene la cabeza entre las patas.



FIGURA 3. PAÑO DEL LEÓN CON BOLA
Madrid, Museo Arqueológico Nacional, n.º inv. 52690.

Tre panni di racamo di seta historiati con figure diverse rappresentanti la nascita d'Achille, che comprendono figure d'huomini, fra quali un Ré sotto baldachino, centauri, e figure diverse di donne co'paesi lontani, e vicini, con fiori, herbe, arbori e frutti diverse, et in uno una Marina co' Nettuno con carro, e mostri marini, e uscelli da remo, uno largo palmi vent'uno alto sedici, l'altro largo venti alto sedici, e l'altro largo dodici alto sedici, et in molti luoghi d'essi panni co'racamo d'oro, qualli stani in mano alla signora Fulvia [Picchione]²¹.

Esta colgadura, de paños bordados algo más grandes que los anteriores, tenía asuntos mitológicos relativos a Aquiles²². La composición tampoco parece semejante. Nada sabemos de lo sucedido con estos tres paños.

En 1644 cesó Medina de las Torres en su virreinato, y en mayo de ese año, los esposos partieron para su palacio de Chiaia, donde quedó Anna esperando el parto de su último hijo, Domingo, mientras el duque emprendía en julio el viaje a Madrid acompañado de un voluminoso cargamento reseñado en el correspondiente inventario²³. Con él se iniciaba la serie de envíos de objetos artísticos de su guardarropa desde Nápoles a Madrid, que no finalizó hasta 1656.

El 24 de octubre de 1644 murió Anna Caraffa en Portici, y al año siguiente, su hijo, ya príncipe de Stigliano, salía de Nápoles para reunirse con su padre, acompañado de su correspondiente equipaje de objetos artísticos que quedó también inventariado. Un nuevo cargamento salió hacia España en 1649²⁴, y, por fin, en 1655, ante la cercanía de la boda del primogénito de los duques, Nicolás, su abuela, Elena Aldobrandini, duquesa de Rocca di Mondragone, realizó un envío muy voluminoso de ropas y plata.

El inventario de este año da testimonio de que en esa remesa venía la colgadura de los animales, así descrita por el mayordomo Giovanni Petorino²⁵:

21. *Idem*, fol. 22 v. «Tres paños de bordado de seda historiados con figuras diversas que representan el nacimiento de Aquiles, con varias figuras de hombres, entre los cuales un rey bajo baldaquino, centauros y figuras diversas de mujeres con paisajes lejanos y cercanos, con flores, hierbas, pájaros en los remos, uno con veintidós palmas de largo y dieciséis de alto, el otro con veinte de largo y dieciséis de alto y el otro con doce de largo y dieciséis de alto, en muchos lugares de los paños con bordados en oro, que están en manos de la señora Fulvia [Picchioni]» (traducción del autor).

22. Los paños bordados napolitanos tienen en general figuras humanas; de animales solo tenemos noticia de ésta.

23. AHN, Consejos Suprimidos, leg. 51182/1/1. *Guardarobba del 1644; Nota di tutta la robba, che e stata consegnata a Giovanni Pettorino Guardarobba di Strada dell'Eccmo Sigr Duca de Medina per il Viaggio di Spagna per mano di Alessandro Bechi Guardarobba Maggre di S.E. in presenza del Sigr Fra D. Isidoro d'Argaio Magiordomo per il viaggio hoggi alli 25 luglio 1644 nel Reg. Castelnuovo di Nap.; Nota della robba ritornata da Spagna et reconsegnata da Gio. Bettorina al Sr Alessandro becchi per ordine dell'Eccma Sgra Duchessa di Mondragone.*

24. AHN, Consejos Suprimidos, leg. 51182/1/2. *Guardarobba del viaggio del Principe mio sre nel 1645; Nota di tutta la robba consegnata a Giovanni Pettorino; Guardarobba dell'Eccmo Sgr Principe di Stigliano a po di Maggio 1649 in presenza di d. Matteo Paris nel Regio Castello novo di Nap. etc.; Robbe consignate a Francesco Aquino per servizio della Reccamera di detto Eccmo Sgr Principe nella medem giornata et anno ut supra; Argenti consegnato a Gio Bettorino Guardarobba dell'Ecce di Stigliano; A 24 gennaio 1649 Libri incasciati per Spagna coperti di cordovana rossa co'arme et imprese stampate d'oro in cascie conforme li numeri dell'in margine; Panni di razza leuati per Spagna da Gio. Pettorino; Nota di quello c'e inviato in Spagna dall'Eccma Sgra Duchessa di Mondragone per servizio dell'Eccmi Sigr Duca di Medina las Torres et sgre Pnpe di Stigliano a 8 di luglio 1649 co'le galere; Nota delle robbe della recamera dell'Eccmo Sigr duca di Medina las Torres consignate a Francesco d'Aquino; Robbe consignate a Franco d'Aquino per Spagna.*

25. AHN, Consejos Suprimidos, leg. 51182/1/3. *Guardarobba del 1655; A di 20 di Maggio 1655 Inventario di Robbe consignate a Giovanni Petorino; Cascie inuiate in Spagna a carrico d'Alonso Peralta nel vascello chiamato San Giorgio*



FIGURA 4. PAÑO DEL LEÓN ERGUIDO
Madrid, Museo Arqueológico Nacional, n.º inv. 52699.

1655, 20 mayo. Inv. robbe Giovanni Petorino. — In primis Panni sette grande bordati ricchi alti et larghi palmi deced'otto foderati di tela di casa, due panni più piccoli per le quinte della medemi altezza, et larghi palmi otto in circa, e detto racamo rapresenta una pergola sustentata da colonne d'oro di relevo co'ucelli al naturale, pigne d'una, et alti frutti recamati d'oro, et seta di piú colori co'una balagurhata, et sopra lei di racamo d'oro con fiori di seta al naturale di basso relieve, et à ciascun panno un animale racamato di seta al naturale, cioé uno co'una tigre, dui co'leoni, uno con cervo, uno co'anticervo, uno co'cane, un altro co'orso, che sbrana un cane, et due piccoli con cagnolo et scimia, et tutti guarniti in torno con histori d'oro et racamo, et a ciascun panno arravogliato co'cortina di tela bianca in una colonna, et cassa [...] Dette due partite [la otra partida estaba compuesta de telas de Florencia y 20 sillas] condotte da Alonso Peralta a 31 di maggio 1655. Giovanni Petorino²⁶.

La colgadura de los animales había aumentado con seis paños respecto a la descrita en el inventario de 1641, cuatro de ellos con las mismas medidas que los antiguos, y otros dos más estrechos —ocho palmos— descritos todos con una composición similar: pérgola con columnas y balaustrada, decoradas con pájaros y frutas y delante un animal, añadiendo a los tres de 1641, otro león (FIGURA 4), un lebel (FIGURA 5), un ciervo (FIGURA 6) y un carnero (FIGURA 7) en los grandes y un perrillo (FIGURA 8) y un mono (FIGURA 9) en los estrechos. Se anota también que se enviaron a Madrid al cuidado de Alonso Peralta el 31 de mayo de 1655, enrollados en una columna y envueltos en tela blanca, metidos en una caja²⁷. El examen detenido de los paños pone de relieve alguna ligera diferencia entre los primeros —con pantera, león con la cabeza entre las patas y oso despedazando un perro— y los posteriores, y es la presencia, en los más antiguos, de algunos pájaros que surcan con su vuelo el paisaje, mientras los otros seis no los tienen.

il Grande del Capitan Curle de Silvestre di Nation Olandese. S'imbarco a 31 di Maggio 1655; Inuentario delle gioie che mi Sigra la Duchessa di Mondragone inuia all'Eccmo Principe di Stigliano mio signore e suo nepote a rechista di S.E. che si consegnano al Capitan D. Domenico Mongu Gentil'huomo di Camera di detto eccmo Sigre a 27 di giugno 1655; Nota d'argenti cioe robba per disfare dati al sigr Marcantonio Mondragone argentiero; A 25 di Maggio 1656 Argenti portati a Chiaia dal Guardarobba Jacouo Almeriggi della Sigra Eccma Duchessa di Mondragone notati da d. Matteo Paris; Nota de quadri et altri robbe per orde di S.E. Pra inuiati co'Paolo Salomone a 4 Giugno 1656; Argenti consignati a Jacouo Almeriggi guardarobba dalla Sra. Lucia Bonghi per ordine dell'eccma sigra Duchessa di Mondragone a 29 Maggio 1656; Colli che uanno in Spagna leuati dalla Guardarobba del Sigr Principe de Stigliano mio Sigre sopra il Vascello chiamato Sansone consignati al Alfiero Diego di Borgia a 18 di Marzo 1656; Nota delli colli leuati dal signre d. Domco Morgu a 30 di gennario 1656 imbarcati sopra la tartana notata dal v. Duca del Infantado co'intervento del sr D Paulo de fabritijs e sr. d. Giulio Baratuccio.

26. *Idem*, fol. 1 «1655. 20 de mayo. Inventario del guardarropa Giovanni Petorino. En primer lugar, siete paños grandes bordados ricos, con dieciocho palmos de alto y largo forrados de tela casera, dos paños más pequeños de la misma altura y de ocho palmos de largo poco más o menos, y el dicho bordado representa una pérgola sostenida de columnas de oro de relieve con pájaros del natural y racimos y otras frutas bordadas de oro y seda de muchos colores con una balaustrada y sobre ella, bordados en oro con flores de seda natural de bajo relieve, y en cada paño un animal recamado de seda al natural, que son: uno con un tigre, dos con leones, uno con ciervo, uno con carnero, uno con perro, otro con oso que despedaza a un perro y dos pequeños con perrillo y mono, todos ellos guarnecidos alrededor con historias en oro y bordado y cada uno de los paños enrollado en una cortina de tela blanca y una columna y en una caja [...] Estas dos partidas, conducidas por Alonso de Peralta a 31 de mayo 1655. Giovanni Petorino» (traducción del autor).

27. En los dos paños estrechos no existe templete, sino dos columnas unidas por colgantes de hojas y frutos a modo de dintel.

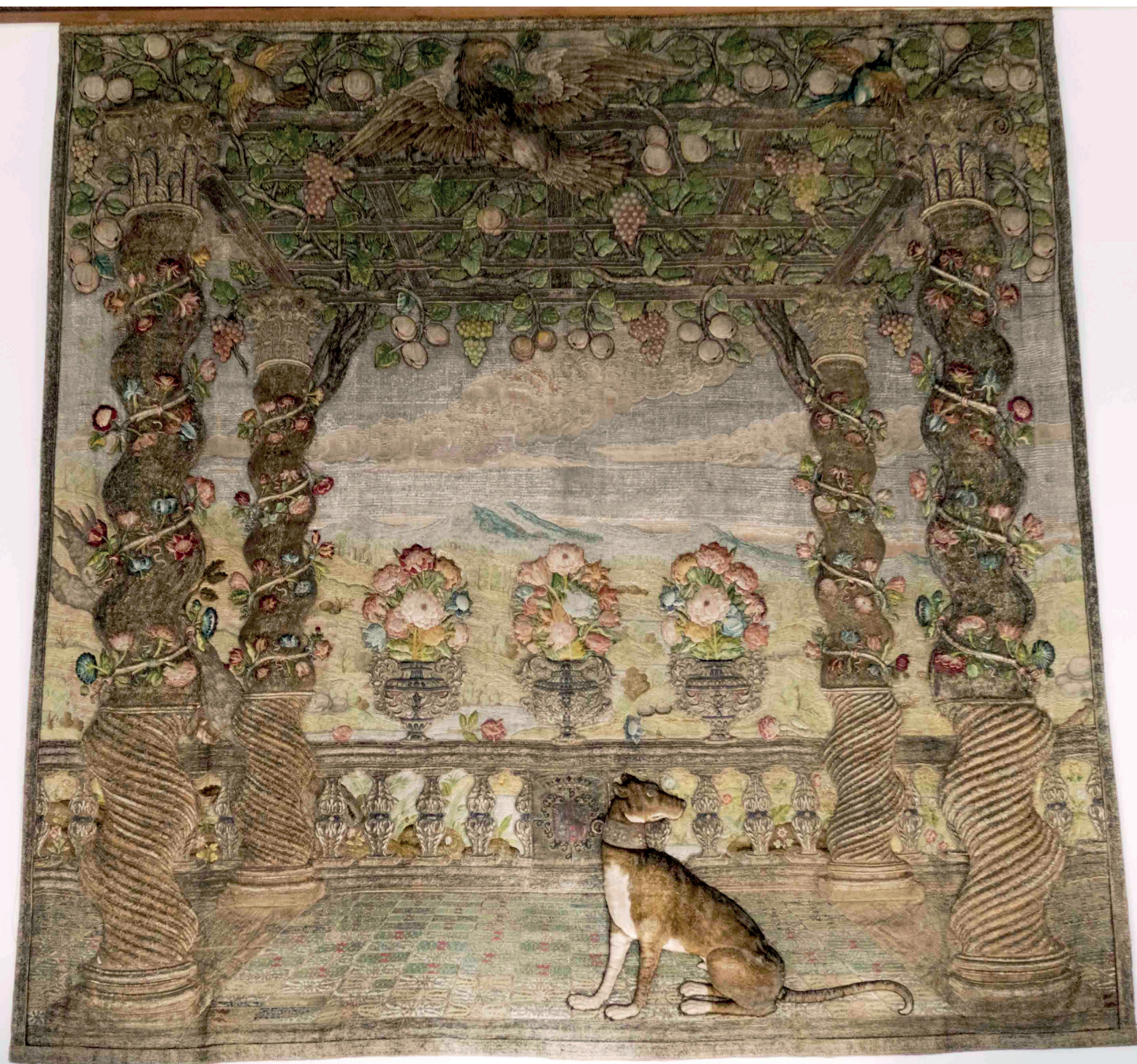


FIGURA 5. PAÑO DEL LEBREL
Madrid, Museo Arqueológico Nacional, n.º inv. 52653.

Pocos meses después, la colgadura se hallaba en Madrid. Ha sido repetidamente citada en publicaciones la noticia incluida en los *Avisos* de Jerónimo de Barrionuevo, quien fechó en 6 de octubre de 1655 el siguiente acontecimiento:

Todos estos días han entrado las alhajas y recámara del Príncipe de Astillano en carros; la plata, colgadura y joyas han llegado en 30 cajones, 3 coches, uno forrado de plata la madera, bordado sobre carmesí de lo mismo; otro verde y otro azul, y 3 tiros de 7 caballos napolitanos se esperan. Dícese montará más de un millón, por haber querido echar el agüela [sic] el resto en estas bodas con la Casa de Alba²⁸.

Se equivocó Barrionuevo al asignar los bienes a la recámara del príncipe, que ni había tenido casa, ni la tuvo hasta 1657 en que su compromiso matrimonial con María Álvarez de Toledo concluyó en esponsales. Los cajones, y en ellos la colgadura, llegaron a la casa del duque de Medina de las Torres, situada cerca de los Premostratenses, y luego se llevó aquélla con el resto de su ajuar al palacio de los Oñates tras casar en 1658 con su tercera mujer, doña Catalina Vélez Ladrón de Guevara, condesa de Oñate y Villamediana. En 1657, Baltasar Gracián publicó la tercera parte de su *Criticón*, donde ensalzaba estas colgaduras comparándolas con las de la esposa, diciendo: «¿qué tienen que ver con ellas las más ricas, y bordadas del célebre duque de Medina de las Torres?»²⁹.

Mucho más explícito y determinante es el valioso testimonio de Lodewijck Huygens³⁰, integrante de la embajada extraordinaria enviada por los Estados Generales de las Provincias Unidas en 1660–1661, primera tras la paz de Westfalia de 1648. Según esta fuente, no utilizada al respecto hasta ahora, el 17 de marzo de 1661 visitaron Huygens y sus compañeros el palacio de los condes de Oñate en la calle Mayor, donde residía el duque de Medina de las Torres. El holandés anotó:

Después nos llevaron por un gran número de otras estancias, todas ellas repletas de tapices. Sin embargo, el más valioso de todos se conservaba arriba, con varios otros muebles, en un almacén. Había costado 100.000 reales de a ocho y la mayoría reconocía no haber visto nada igual en ninguna parte. El tapiz representa una serie de paisajes en seda que se entrevén a lo lejos por entre unas columnas que llevan incorporados unos ornamentos arquitectónicos bordados en oro. Los bordados tienen tal grosor que parecen bajorrelieves. Arriba hay pájaros de todo tipo y abajo se ven unos animales en seda muy bien trabajados. Hay 36 sillas que hacen juego con el tapiz, así como un dosel, también extraordinariamente valioso, y unos cojines para colocar encima de un estrado... Sin embargo, aquella gran tapicería provenía de Nápoles, donde, según

28. BARRIONUEVO DE PERALTA, Jerónimo: *Avisos* (1654–1658). Madrid, 1892, t. II, p. 153. Mas noticias de este autor, con cantidades irreales, en 1656 (t. II, p. 288, y t. III, pp. 9 y 10). Da 17 años para su hechura, excesivos y coincidentes con los pasados desde la llegada del Virrey a Nápoles.

29. GRACIÁN, Baltasar: *El Criticón. Tercera parte*, Madrid, Pablo del Val, 1657 (ed. Amberes, Geronymo y Iuan Baptista Verdussen, 1669), p. 278.

30. Agradezco esta referencia a Rocío González Chaves.



FIGURA 6. PAÑO DEL CIERVO
Madrid, Museo Arqueológico Nacional, n.º inv. 52632.

creo, el duque había sido virrey y contrajo matrimonio con la princesa de Stigliano, su segunda esposa³¹.

Los holandeses habían llegado a Madrid pocos días antes del final de 1660 y la legación visitó los palacios reales, pero ninguna de sus riquezas, ni otras que vieron en la Villa, mereció un comentario más extenso que el dedicado a esta colgadura³², con la que cerró el autor su relación, a pesar de que aún permanecieron en Madrid dos meses y medio más. No ha de extrañar que la visitaran en un almacén de la casa, pues era invierno, estación en que las paredes de las grandes casas se cubrían con tapices, que permitían conservar mejor el calor, mientras los paños bordados y guadamecés eran revestimientos parietales típicos del verano.

Los documentos examinados hasta ahora nos permiten afirmar que esta colgadura se hizo en Nápoles, probablemente iniciada hacia 1640 o poco antes, concluidos los tres primeros paños en 1641 y, deducimos, ya completa en 1644, pues no es probable que Medina de las Torres siguiera haciendo encargos en Nápoles tras su marcha. La aparición progresiva de los paños en los inventarios y la particularidad de sus asuntos apuntan a un encargo del duque que se hizo, según sus gustos, por un solo obrador napolitano. No es fácil concluir si fueron encargados primero tres paños y después los otros seis o si el encargo fue único, puesto que la importante labor que encerraban haría que su conclusión se prolongara en el tiempo. La legación holandesa certifica su origen napolitano, que habrían conocido por manifestaciones del duque. No nos cabe duda de que la investigación de especialistas en Nápoles llegará a desvelar el nombre del bordador o bordadores de esta colgadura, su precio y fechas exactas en que se llevó a cabo la labor³³. Entre tanto, nuestra aportación avanza estas noticias contenidas en documentos conservados en España. Los que damos a conocer a continuación dan cuenta de lo sucedido con esta obra en los años que transcurren entre su llegada a Madrid y su paso al convento de Santa Teresa.

El duque de Medina de las Torres murió en 1668 y sus bienes fueron evaluados en la testamentaría. Los bordadores Francisco Dávila y Bernardo Fajardo tasaron la colgadura en 11 de noviembre de 1669. La partida señala:

217. Nueve paños. Primeramente nueve paños de colgadura rica de matizes de sedas y rrelieves de oro realzados con diferentes pájaros, abes y animales, y un dosel con armas en el zielo y quatro pedazos de frisos grandes, que en todo son quinze piezas, todo bordado de oro realzado y rrico, en ochozientos y setenta y siete mil y ochozientos reales de vellón. 877.800³⁴.

31. HUYGENS, Lodewijck, (ed. EBBEN, Maurits): *Un holandés en la España de Felipe IV: diario del viaje de Lodewijck Huygens (1660-1661)*. Madrid, Editorial Doce Calles, 2010, pp. 228-229.

32. Lo cual es muy sintomático, habida cuenta de la riqueza de los tapices que conocerían de los Países Bajos.

33. La doctora Maria Rosaria Mancino me hizo saber amablemente que había encontrado documentación en Nápoles sobre la hechura de la colgadura; esperamos que publique próximamente su estudio.

34. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 8181, fol. 410v.-411r.



FIGURA 7. PAÑO DEL CARNERO
Madrid, Museo Arqueológico Nacional, n.º inv. 52642.

A los paños napolitanos se había añadido una nueva pieza con función de dosel, compuesta del respaldo, cielo y cuatro frisos³⁵, que debió ser obra madrileña entre 1655 y 1660³⁶. El precio se fijó por los tasadores conjuntamente para las quince piezas en 877.800 reales, 79.800 ducados, verdaderamente alto, incluso comparado con el de las más excelentes tapicerías de Flandes. A pesar de lo cual y contra lo que solía ser costumbre, el duque no la vinculó a su mayorazgo.

El 22 de diciembre de 1672, el príncipe de Stigliano presentó una súplica ante el teniente de corregidor de Madrid para que se le entregara esta colgadura³⁷. Tras fallecer su padre, los paños habían quedado en la casa de la tercera esposa del duque de Medina de las Torres, pero pasaron a un depositario judicial mientras se solventaban los pleitos sobre la herencia del difunto. En la súplica, Stigliano afirmó que le pertenecían como quedaría demostrado, pero que solo pedía el levantamiento del depósito para repararlos antes de que el maltrato que habían sufrido provocara su pérdida definitiva y con ello un perjuicio para sus bienes, que estimaba en 80000 ducados, el mismo valor que le dieron los tasadores en 1669. El auto del teniente de corregidor Juan Lucas Cortés estimó la solicitud y ordenó que, una vez aderezada la colgadura, se devolviera a su depósito sin que el príncipe la utilizara en su servicio, y dio también libramiento y despacho para que el depositario, Juan de Santiago, mercader de sedas de la Puerta de Guadalajara, le entregara la colgadura. Al día siguiente formalizó don Nicolás la obligación que exigía el auto, compareciendo en calidad de testigos dos de sus criados, y también dio carta de pago a favor del mercader por la entrega del depósito.

La colgadura se describe en el documento:

Los canpos y cuerpo de todos los paños en bordados de matizes de sedas en forma de país con unas columnas salomónicas a los lados de oro de medio relieve, enlazadas diferentes flores bordadas de matizes, y en la parte de abajo un enladrillado que cierra una barandilla, también de oro, y al pie de ella en cada paño un animal de medio relieve, diferentes jéneros bordados también de matizes de sedas, y en todos los dichos paños y dosel ay un escudo de las armas de su excelencia.

La única novedad de esta descripción es la alusión a los escudos de armas, que, a nuestro entender, fueron añadidos a los paños después de su llegada a Madrid, probablemente al tiempo que se hacía el dosel y los frisos, que también los llevaban, sin duda mucho más destacados. Los de los nueve paños son muy pequeños y se hallan en uno de los balaustres que cierran el templete. En tres de ellos, el animal ocupa con su cabeza la parte central de la barandilla, de modo que apenas se advierte un pequeño fragmento del escudete; a nuestro juicio, es un indicio claro de que

35. La tasación realizada en 1689 (VIGNAU Y BALLESTER, Vicente: *op. cit.*, pp. 47–48) indica que el dosel media 122 varas en cuadro, mientras que los paños en su conjunto tenían 48 varas cuadradas. Probablemente, el tipo de labor bordada en el dosel no era la misma que la de los paños.

36. Recordemos que esta pieza ya había sido mencionada por Huygens, al igual que las sillas, que también se hicieron por tanto en Madrid.

37. *Vid.* APÉNDICE DOCUMENTAL.



FIGURA 8. PAÑO DEL PERRILLO
Madrid, Museo Arqueológico Nacional, n.º inv. 52674.

no existían originalmente. Quizá Medina de las Torres pensara en vincularla a su mayorazgo y por ello hizo bordar los escudos de Guzmanes y Carafas, que eran los del príncipe de Stigliano, primer titular del vínculo, y no los suyos.

Once años después de este suceso, dispusieron don Nicolás y su esposa, María Álvarez de Toledo, la fundación del convento madrileño de Santa Teresa de carmelitas descalzas³⁸. El príncipe solicitó y obtuvo del rey en 28 de diciembre de 1683 la facultad de tomar unos juros adscritos al mayorazgo de su casa cuya renta era de 4700 ducados anuales para dotar al convento, a condición de que vinieran a dicho mayorazgo el patronato del convento y la colgadura rica. Se le daba la opción de restituir al mayorazgo en cuatro años las cantidades tomadas, en cuyo caso no tendría efecto la vinculación del patronato y la colgadura.

Stigliano había tomado préstamos de Vincenzo Giustiniani para poder reintegrar los juros al mayorazgo, dejando la colgadura en prenda: poco antes de morir, el 29 de noviembre de 1688, había otorgado escritura de donación al convento con libre facultad de las carmelitas para que pudieran incluso venderla si fuera preciso para ayuda de su nueva fábrica. Declara expresamente que la colgadura no estaba vinculada y que había estado empeñada en casa de Giustiniani, donde las monjas tenían que recogerla, dando a entender que había saldado su deuda por el préstamo. Los paños seguían en poder del banquero el 7 de enero de 1689, fecha de la muerte del príncipe. Hicieron falta múltiples diligencias para recuperarlos, pues el prestamista los tenía embalados en casa del marqués de Serra, genovés, que trataba de llevárselos de Madrid. Gabriel de Henares, representante del convento, elevó el 12 de febrero de 1689 una petición al visitador eclesiástico para que impidiera la salida de la colgadura. Se hizo información, y los testigos confirmaron que el príncipe de Stigliano había tratado de recuperarla para el convento, pero que Giustiniani la había dejado en casa de Serra con intención de enviarla a Génova. El visitador ordenó el embargo de la colgadura y su depósito en el presbítero don Antonio de la Fuente, y finalmente se entregó al convento el 4 de mayo de dicho año. Los bordadores Francisco de Salas y Francisco Espiguel la tasaron el 30 de agosto siguiente en 329.200 reales de vellón (29.927 ducados y 8 reales), menos de la mitad del valor de su tasación en 1669³⁹.

38. VIGNAU Y BALLESTER, Vicente: *op. cit.*, pp. 31–33.

39. Los acontecimientos de 1689 descritos derivan de la documentación dada a conocer por *Idem*, pp. 36–47. Los precios en que fueron valorados fluctuaron sin ostensibles diferencias, salvo el de 1689. Huygens recibió la noticia de que costaron 800.000 reales. En 1672 el príncipe aumentó algo su valor, a 880.000 reales, y dieciséis años más tarde a 1.030.200 reales de vellón. Sin embargo, la tasación de los bordadores de 1689 fue muy inferior, pues no llegaba a 330.000 reales incluyendo el dosel, menos de la mitad de la más baja dada por los propietarios. La explicación puede residir en el deterioro que habían sufrido las piezas desde su fabricación medio siglo antes y de la que queda el testimonio de 1672. El deterioro de la colgadura fue progresivo tras la estancia en el convento y en el Museo, donde se ha limpiado recientemente.



FIGURA 9. PAÑO DEL MONO
Madrid, Museo Arqueológico Nacional, n.º inv. 52675.

2. CUESTIONES ESTILÍSTICAS E ICONOGRÁFICAS

Existe un único ejemplar conocido de colgadura que presente similitudes con la del Arqueológico desde un punto de vista técnico y estilístico, y es, aunque incompleta, la compuesta por los seis paños de seda bordada —que fueron diez originalmente— que se conservan en la catedral de Santiago, que la recibió como regalo de Felipe IV en 1655⁴⁰. Aunque el Rey fue el donante, no es probable que fuera su comitente, y la debió de obtener como obsequio del virrey de Nápoles, el conde de Monterrey (1631–1637), el propio duque de Medina de las Torres, el Almirante de Castilla (1644–1646) o el conde de Oñate (1648–1653)⁴¹. Coinciden las pérgolas de columnas salomónicas con tercio inferior de estrías helicoidales, la barandilla del segundo plano, los fruteros, el suelo de baldosas ajedrezadas y el fondo de paisaje. Incluso los paños más estrechos tienen dos columnas y no cuatro, por lo que las hojas y frutos no forman un templete, sino un dintel, tal como ocurre en la colgadura de Medina de las Torres. Sólo hay ligeras variantes en su menor altura y aspectos decorativos: los paños del Museo rematan en un emparrado con plantas y animales, y en Compostela lo hacen en un entablamento corintio del que penden festones y guirnalda y la balaustrada en la serie de la Catedral aparece a los lados de la pérgola y no cerrándola como en la madrileña. Las similitudes entre ambas colgaduras son tan grandes que opinamos que ambas salieron del mismo obrador napolitano.

La colgadura compostelana dispone bajo las pérgolas cinco representaciones de las Edades del Hombre según Hesíodo, aunque las imágenes están inspiradas en grabados de las Metamorfosis de Ovidio: niños danzando para representar la Edad de Oro, adultos que aluden a las estaciones del año en la Edad de Plata, trabajadores de piezas de metal para representar la Edad de Bronce y luchadores y mujer desesperada para la Edad de Hierro. Por fin, la Edad de los Héroes utiliza distinta fuente iconográfica y se sirve de la escena del ataque de Fineo a Perseo en su boda con Andrómeda, que éste detiene petrificando a aquél y a sus secuaces. El título que la identifica es *Perseo disturbato* escrito en italiano⁴². Los paños estrechos no llevan escenas, sino solo bajorrelieves alegóricos en las basas de las columnas. La figuración abundante, frente a la presencia de un único animal en los ejemplares del Arqueológico, no modifica el concepto estructural de la colgadura, pues es tan importante la presencia de las columnas y templete con paisajes al fondo, que la presencia humana o animal pierde importancia frente a la función de estos paños, que era la de prolongar visualmente un paramento, con un efecto de amplitud espacial infinito.

La descripción contenida en el inventario de los bienes de Carlos II de 1701⁴³ permite conocer el aspecto de una desaparecida colgadura de seda, oro, plata y coral,

40. Los paños grandes miden 4 × 4 m (uno de ellos está actualmente cortado) y los pequeños 4 × 2,5 m.

41. Agradezco a la doctora Manuela Sáez que me haya comunicado su estudio de ciertas telas bordadas, que considera napolitanas, pertenecientes al convento de Santa Clara en Monforte de Lemos, fundación del conde de Lemos, virrey de Nápoles.

42. TAÍN GUZMÁN, Miguel: *op. cit.*, p. 154.

43. FERNÁNDEZ BAYTÓN, Gloria: *Inventarios reales. Testamentaría del rey Carlos II*. Madrid, Museo del Prado, 1975, t. I, pp. 279–280. Los precios de los figurados oscilaban entre 52.000 y 58.000 reales, mientras que el primero

que, pese a su origen siciliano, debió tener una cierta semejanza con las anteriores, al menos en su función de crear ilusión visual de espacio exterior. Los seis paños fueron encargados por don Juan José de Austria en Palermo entre 1648 y 1651, años en que ocupó el virreinato de la isla. Combinaba tres ejemplares con escenas mitológicas y otros tres «con jarras», lo que confirma que la figuración humana, vegetal o animal era una alternativa de importancia secundaria en este estilo de colgaduras. En las descripciones de todos los paños aparecen perspectivas, bien arquitectónicas o arbóreas a modo de corredores, jarrones de flores y pájaros. Tres de ellas describen historias: Orfeo al pie de un árbol rodeado por animales, Jezabel arrojada por el balcón, y un palacio en perspectiva con una ninfa encima de una fuente y unos tritones y Faetón en lo alto; los otros tres paños, sin escenas, ofrecían la misma disposición perspectiva, con corredores vegetales adornados con fuentes, jarrones, ánades y pájaros y remate de jarrones coronados. Pilar Benito García⁴⁴ y Elvira González Asenjo⁴⁵ han llamado la atención sobre esta rica serie hecha para el nacimiento de la infanta Margarita de Austria y que se empleó en su bautizo.

En Sicilia se conservan algunos ejemplares de colgaduras que recuerdan la descrita en el inventario de Carlos II. Los dos paños del convento de Santa Maria della Concezione de Siracusa, actualmente en el tesoro del Duomo⁴⁶, aunque datados en el primer cuarto del siglo XVIII, entroncan con los regalados a Felipe IV por don Juan José de Austria: uno presenta una galería de finas columnas salomónicas en el primer piso y cariátides en el segundo, que se prolonga hasta un fondo de paisaje marino, y en primer término un jardín limitado por balaustradas a los dos lados con grandes jarrones florales que dejan espacio para una placeta con una hermosa fuente polilobulada; en el camino aparecen pavos reales en disposición simétrica. El otro muestra una perspectiva palaciega claramente inspirada en diseños del arte efímero y se la relaciona con el aparato decorativo de la entrada de Felipe V en

y el tercero de los ornamentales fueron tasados en 87.500 y 65.000 reales, lo que resulta paradójico salvo que interpretemos que la labor de flora y fauna era muy compleja. La serie se completaba con otros elementos, como doce piernas, de cinco anas de caída pero sólo uno de ancho, tasada cada una en 11.000 reales, con dibujo de enlazados, y tres cenefas que hacían de friso a los paños. En total importó la colgadura 57.1125 reales de vellón, unos 300.000 reales menos que la del Príncipe de Stigliano.

44. BENITO GARCÍA, Pilar: «El Alcázar vestido de seda: colgaduras y alfombras de S.M.C. Carlos II» en CHECA CREMADES, Fernando (coord.): *El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1994, pp. 310–311. Citó también entre los bienes de Carlos II otra colgadura rica de coral que fue valorada en 1.028.960 reales de vellón, es decir, prácticamente el mismo precio que la estimación que hizo don Nicolás de Guzmán de 1689 de la suya, tal vez por no haber sufrido daños. Fue regalada a la Corona por la duquesa del Infantado, doña Catalina Gómez de Sandoval y Mendoza (1616–1686), que heredó el título de su hermano don Rodrigo, fallecido en 1657. Precisamente fue éste el sucesor de don Juan José de Austria como virrey de Sicilia (1651–1655). Medían cinco anas (3,47 m) de caída y de tres a tres y media (2,08 a 2,43 m) de ancho (vid. FERNÁNDEZ BAYTÓN, Gloria, *op. cit.*, pp. 282–283).

45. GONZÁLEZ ASEÑO, Elvira: *Don Juan José de Austria y las artes (1629–1679)*. Madrid, Fundación de Apoyo al Arte Hispánico, 2005, pp. 132–135. Don Juan José compró otras colgaduras en Sicilia y regaló una colgadura de cama de coral con ocasión del segundo parto de la reina Mariana de Austria en 1655, cuyo adorno de entrelazos es conocido por el lienzo de Sebastián Muñoz de las exequias de la reina María Luisa de Orleans (1689), ocasión en la que se utilizó esta colgadura.

46. DI NATALE, Maria Concetta: *Splendori di Sicilia. Arte Decorative dal Rinascimento al Barocco*. Milán, Regione Siciliana, 2001, pp. 551–552.

Messina ideado por Filippo Juvarra en 1701. Ambos modelos tienen su precedente en los paños de la colgadura de la colección real española⁴⁷.

El gusto de los bordadores napolitanos y sus clientes por las galerías, templete y perspectivas adornadas de flores y frutos, que parece haber persistido en Sicilia durante todo el siglo xvii y principios del xviii, se agota en Nápoles mucho antes. En las décadas finales han desaparecido los altorrelieves realizados con sobrepuestos y rellenos, y, sobre todo, los ilusionismos espaciales que procuraban aquellos. La vegetación y los animales se desplazan hacia los bordes —que se acercan a lo que es una orla—, los paisajes pierden importancia y la historia figurada ocupa gran superficie y se convierte en el motivo principal, con lo que los paños bordados se aproximan a los tapices en el efecto visual. No conocemos ejemplares que testimonien la evolución de uno a otro estilo, aunque debieron existir, y por ello parece brusco el cambio entre las colgaduras de pérgolas, de estética cercana a lo renacentista, y las que se hacen a fines de siglo, plenamente barrocas, de las que son prototipo los seis paños (fueron también diez) de las virtudes de Santo Tomás de Aquino, realizados hacia 1687, que se conservan en Santo Domingo de Nápoles. Algo más tardíos pero cercanos en el estilo son los cinco paños (solo dos completos) de la colgadura napolitana del Victoria and Albert, con pasajes de la Jerusalén liberada de Tasso⁴⁸.

A la luz de los ejemplares examinados, abordamos por último posibles cuestiones iconográficas relacionadas con la colgadura del Museo Arqueológico. Su principal originalidad radica en sus asuntos, exclusivamente zoológicos, con animales salvajes de los que cuatro son fieras —dos leones, una pantera y un oso, encadenados— y otros no: un pequeño mono también con cadena y un ciervo. Los cuatro restantes son animales domésticos: un perrillo, un carnero y dos mastines que llevan collar pero no ataduras.

La afortunada existencia del inventario de 1641 antes mencionado, en que se relaciona la tapicería cuando constaba sólo de tres paños, facilita un tanto la labor de interpretación. Los animales representados eran feroces, y su disposición y postura permiten deducir que estaban pensados para colocar la pantera a la izquierda, el león tumbado a la derecha y el oso atacando a un perro —el único paño que cuenta con dos animales— en el centro. Podían estar destinados a verse en una sola pared, o bien en tres paredes contiguas. El oso, en la Iconología de Ripa, es el animal cuya cabeza debe servir de tocado a la Ira: «Se le pone cabeza de Oso porque dicho animal es inclinadísimo a la Ira, de donde viene el proverbio: *Fumantem viri nasum ne tetigeris*»⁴⁹. La pantera es el más fiero y cruel de los animales, del que Aristóteles dice que jamás se domestica⁵⁰, pero también símbolo del engaño, y por ende, de la astucia, porque permite que los animales se aproximen a contemplar su bella piel,

47. Por ejemplo: «Otro paño de la misma Suerte, todo él de prespectivas Con Vnos Árboles y Un Corredor y en él Unos pájaros y Árboles con granadas...» y «otro Paño de Un Palacio en Prespectiva con Una Ninfa enzima de la fuente y Un faeton en lo más alto...» (FERNÁNDEZ BAYTÓN, Gloria, *op. cit.*, p. 279).

48. MUSELLA GUIDA, Silvana: «Percorsi incrociati. La fortuna degli arazzi ricamati nella Napoli di fine Seicento», *Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea*, Pozzuoli (Napoli), 6-7 (2005/2006), pp. 97-122.

49. RIPA, Cesare (ed. Madrid, Akal, 1987): *Iconología*. Siena 1613 (4.ª ed.), t. I, p. 538.

50. *Idem*, p. 316.

lo que aprovecha para apresarlos⁵¹. El león que está tumbado simula dormir, pero mantiene un ojo abierto, símbolo de la vigilancia «porque según cuenta Pierio Valeriano, [el león] nunca abre los ojos por completo sino mientras duerme»⁵². Sobre la pantera aparecen unos gallos, que, según Ripa, por ser de Condición celosa⁵³, ante cualquier Sospecha⁵⁴ se ponen en Vigilancia⁵⁵. ¿Podrían encerrar estos tres paños un discurso programático de Medina de las Torres sobre su forma de ejercer el virreinato? La vigilancia (león) y la astucia (pantera) comparten su existencia con la fiera del oso al enfrentarse al enemigo (oso atacando al perro).

Los seis paños que aparecen en 1655 añadidos a los tres de 1641 responden dos a dos a la misma simetría especular que tenían la pantera y el león ya examinados. Tres de los cuatro paños grandes tienen animales que vuelven su cabeza hacia atrás en un giro completo, uno hacia la izquierda (ciervo) y dos hacia la derecha (perro y carnero). La denominación del carnero en el inventario —anticervo— nos inclina a emparejarlo con el ciervo. El lebel sería, por tanto, compañero del otro león, el único que mira al frente. El perrillo⁵⁶ y el mono han de ser necesariamente pareja por aparecer en los paños estrechos, probablemente entrepuertas o entreventanas⁵⁷.

No resulta simple encontrar un significado político a unos animales semejantes. Ripa hace del lebel un signo de Fidelidad⁵⁸, lo que encaja bien con el águila que aparece entre la hojarasca del techo de la pérgola, símbolo de Majestad regia⁵⁹. Hay otra interpretación también conveniente mencionada por Giovio⁶⁰ en un emblema que representa un lebel sentado y erguido, cuyo mote dice *Quietam nemo impune lacesset*, esto es, «A nadie inquieto si no me molesta», sin duda un principio que debía observar cualquier buen gobernante. El ciervo es símbolo de prudencia, y aparece a los pies de la representación de esa virtud en la imagen de Ripa⁶¹. El carnero, por el contrario, es un animal belicoso que sirve y acompaña para caracterizar al emblema de la rivalidad⁶². El león erguido con actitud pacífica podría representar la grandeza de ánimo, porque, según Ripa recordando a los egipcios, ningún otro cuadrúpedo supera su arrojo y valentía⁶³. El mono es un animal al que se asocian cualidades difíciles de compaginar con virtudes que deben adornar a un virrey, si bien la astucia que Aristóteles atribuía a los de su especie⁶⁴ encajaría bien en un

51. *Idem*, p. 340.

52. *Idem*, t. II, p. 421. Encima hay un pavo real, símbolo de sabiduría.

53. *Idem*, t. I, p. 211.

54. *Idem*, t. II, p. 326.

55. *Idem*, p. 420.

56. No tiene collar como el perro y el ciervo, y en cambio sí llevan el lebel y el carnero, aunque no están encadenados como los leones, el leopardo, el oso y el mono.

57. Flanquearían al único paño con dos animales, el del oso y el perro.

58. *Idem*, t. I, p. 415.

59. *Idem*, t. II, p. 37.

60. GIOVIO, Paolo: *Dialogo dell'Imprese Militari et Amorse di Monsignor....* Lyon, 1574, pp. 41-42, cit. por GARCÍA MAHIQUES, Rafael: *Juan de Borja y el universo cultural de la emblemática*. Valencia, 1995, p. 140 (http://www.uv.es/mahiques/empresas_libro_B.pdf).

61. RIPA, Cesare, *op. cit.*, t. II, p. 234.

62. *Idem*, t. II, pp. 277-278.

63. *Idem*, t. I, pp. 468. En la zona superior de ese paño hay un armiño, símbolo de realeza como el león.

64. *Idem*, t. I, p. 117. En los paños del ciervo, el león con la bola y el oso hay también un mono, situado en la parte superior.

gobernante inspirado en ideas maquiavélicas. El mono sería así una alternativa a la zorra, el más caracterizado de los animales astutos. Su compañero, el perrillo faldero, significa la Lealtad⁶⁵.

Este rápido recorrido por la hipótesis de que la colgadura sea un repertorio de emblemas de las virtudes del gobernante tiene como alternativa el que esos paños —cuya función de extender el paramento mucho más allá de sus límites naturales mediante un efecto óptico hemos examinado antes— fueran simplemente una galería de animales con trasfondo exclusivamente decorativo, a modo de casa de fieras o *menagerie*. Este trasfondo político e ideológico se apoya en la excepcionalidad del conjunto, que revelan las fuentes que aportamos, así como la propia visión del mismo, ya que por fortuna ha llegado hasta nuestros días intacto.

65. *Idem*, t. II, p. 14. Encima se reconoce un loro.

APÉNDICE DOCUMENTAL

AHPM. prot. 8171, fol. 583-586v.

Auttos, obligación y carta de pago sobre el entrego de una colgadura de oro y sedas al señor Príncipe de Astillano. 1672, 23 de diciembre.

Don Nicolás Garrafa y Guzmán, Príncipe de Astillano, Duque de Sanlúcar la Mayor y de Medina de las Torres, digo que entre otros vienes que estaban en poder de la excelentísima señora Condesa de Oñate y Villamediana y se an depositado en Juan de Santiago ay una colgadura bordada de oro y sedas, tassada en ochenta mill ducados poco más o menos, y por el descuido con que se a tenido se halla maltratada, que si luego no se trata de aderezar, no tendrá después forma de aderezarse, y se perderá de todo punto, perjudicándose todos los interesados en cantidad tan considerable como es el valor de la dicha colgadura si se da lugar a que quede inútil, para cuyo remedio, y por ser yo el principal interesado, assí porque la dicha colgadura es mía propia, como se verificará a su tiempo, como por los grandes créditos y derechos que me asisten contra todos los vienes depositados, suplico a vuesa merced mande que, obligándome yo en forma a tener de manifiesto la dicha colgadura siempre que se ordenare, se me mande entregar para el efecto referido de hazer que se adereze y componga en la dilación se puede ocasionar grave daño, y en mandarlo assí no puede aver perjuicio, y es de justicia, la qual pido a vuestra señoría. Nicolás de Guzmán

Autto. Haciéndose obligación en forma por el excelentísimo señor don Nicolás Garrafa y Guzmán, Príncipe de Astillano, Duque de Sabioneta y de Sanlúcar la Mayor y de Medina de las Torres, a ley de depósito de tener pronto y de manifiesto la colgadura de oro y sedas bordada que refiere esta petición para el efecto que en ella se aze mención, y que aderezada no usará della, y la bolverá al depósito en que está en Juan de Santiago, mercader de sedas, siempre que se mandare volver, se dé despacho para que el dicho Juan de Santiago entregue a su excelencia la dicha colgadura. El señor licenciado don Juan Lucas Cortés, theniente de corregidor desta villa de Madrid lo probeyó en veinte y dos de diciembre de mil y seiscientos y setenta y dos años. Licenciado don Juan Lucas Cortés. Ante mi, Juan de Burgos.

Obligación. En la villa de Madrid a veinte y tres días del mes de diciembre de mill y seiscientos y setenta y dos años, por ante mi el escribano del número y testigos, el excelentísimo señor don Nicolás Garrafa y Guzmán, Príncipe de Astillano, Duque de Sabioneta y de Sanlúcar la Mayor y de Medina de las Torres, dijo su excelencia que en cumplimiento del auto antes deste probeydo por el señor licenciado don Juan Lucas Cortés, theniente de corregidor desta dicha Villa, ante el pressente escrivano en beinte y dos de este mes se obliga y obligó su excelencia a ley de depóssito de tener y que tendrá pronta y de manifiesto la colgadura de oro y sedas bordada que refiere el pedimento dado por su excelencia y que refiere el dicho auto, que se compone de nueve paños, dosel y cinco zenefas dél y es todo bordado, en la forma siguiente:

Los canpos y cuerpo de todos los paños es bordados de matizes de sedas en forma de país con unas columnas salomónicas a los lados de oro de medio relieve, enlazadas

diferentes flores bordadas de matizes, y en la parte de abajo un enladrillado que cierra una barandilla, también de oro, y al pie de ella en cada paño un animal de medio relieve, diferentes jéneros bordado también de matizes de sedas, y en todos los dichos paños y dosel ay un escudo de las armas de su excelencia, la qual dicha colgadura pidió su excelencia, y por el dicho señor theniente se le manda entregar para adereçarla, y así se obliga su excelencia a hazerla adereçar, y la tendrá como ba referido a ley de depósito prontta y de manifesto y que en qualquier tiempo que por auto del dicho señor theniente u otro juez competente se le mande bolber al depósito en que al presente está en Juan de Santiago, mercader de sedas, lo cumplirá sin escusa ni dilación alguna, y ofrezse su excelencia y se obliga a que no dispondrá ni usará de la dicha colgadura para otro fin ni efecto alguno más que para el que la a pedido, pena de yncurrir en las leyes que proíben a los depósitos usar de las cosas depositadas en ellos, y luego que la dicha colgadura se aya aderezado en toda forma, se obliga su excelencia a que sin preceder auto ni ynterpelación alguna bolberá al dicho depósito la dicha colgadura, de la qual su excelencia, en conformidad del dicho autto, se instituye por berdadero depositario para que si fuere necesario se prozeda por los prebilexios, términos y leyes de depósito, y al cumplimiento de esta obligación y depósito y todo lo en ella contenido, el dicho excelentísimo señor Príncipe de Astillano se obligó y obligó todos sus vienes, rentas y estados, así libres como de mayorazgo, alodiales y feudales que tiene y posee en los reynos de España como en el de Nápoles y otras qualesquier parttes, y obligó asimismo todos y qualesquier oficios, acciones y derechos corporales o yncorporales que en qualquier manera le pertenezcan havidos y por haver, para que todo ello sin exceción de cosa alguna quede sujeto, obligado, y ypotecado al cumplimiento y seguridad del dicho depósito y obligación, y para la execución y cumplimiento de todo lo en ella contenido, su excelencia da todo su poder cumplido a las justicias y juezes del Rey nuestro sseñor, y en especial al dicho sseñor theniente para que a su excelencia y sus bienes puedan apremiar y compeler como por sentencia pasada en autoridad de cosa juzgada, y renuncia qualquier fuero o prebilexio que le competa para no se poder valer de él ni ser oydo en rrazón de ninguna declinatoria que proponga contra la jurisdicción del dicho sseñor theniente u de otra qualquier justicia que de este negocio conozca, a quien desde luego expecialmente se somete su excelencia, y así lo otorgó y firmó su excelencia, a quien yo, el esscribano, doy fee que conozco, siendo testigos don Juan Tribiño y Pedro Martínez, criados de su excelencia, y Thomás de Elejaga, residentes en esta Cortte. Nicolás de Guzmán. Ante mi, Juan de Burgos.

Diose libramiento por el señor theniente para que Juan de Santiago entregase a su excelencia la colgadura, y dio carta de pago qual está adelante.

Auto. Attentto la obligación hecha por el excelentísimo señor Príncipe de Astillano se dé libramiento y despacho para que Juan de Santtiago, depositario de los vienes que quedaron del excelentísimo señor Duque de Medina de las Torres, entregue a su excelencia la colgadura vordada de oro y sedas, dosel y zenefas que refiere la dicha obligazió, dando carta de pago el señor licenciado don Juan Lucas Cortés, theniente de corregidor desta villa de Madrid, que lo probeyó en ella a veynte y tres de diciembre de mil y seiscientos y settenta y dos años. Licenciado Cortés. Ante mi, Juan de Burgos.

Carta de pago de una colgadura para Juan de Santiago. 1672, 23 de diziembre.

En la villa de Madrid a veinte y tres días del mes de diziembre de mill y seiscientos y setenta y dos años, por ante mi el sscribano y testigos, el excelentísimo señor don Nicolás Garrafa y Guzmán, Príncipe de Astillano, Duque de Sabioneta y de Sanlúcar

la Mayor y de Medina de las Torres, dixo su excelencia comfiessa haver rezivido de Juan de Santiago, mercader de sedas en la Puertta de Guadalajara, depositario de los vienes y alajas que quedaron por fin y muertte del excelentísimo señor Duque de Medina de las Torres, su padre, es a saver, una colgadura de oro y sedas bordada, que se compone de nueve paños, dosel y zinco zenefas, que todos los canpos y cuerpos de dichos paños es bordados de matices de sedas en forma de país con unas columnas salomónicas a los lados de oro de medio relieve, enlaçadas de diferentes flores bordadas de matices, y en la partte de abaxo un enladrillado que cierra una barandilla, también de oro, y al pie de ella en cada paño un animal de medio relieve de diferentes jéneros bordado también de matices, y en dichos paños y dosel ay escudos de las armas de su excelencia, la qual dicha colgadura de nueve paños, dosel y cenefas, por libramiento del sseñor licenciado don Juan Lucas Cortés, theniente de corregidor de esta Villa, de oy día de la fecha, refrendado del presente sscribano, está mandado que el dicho Juan de Santiago la entregue a su excelencia para efecto de aderezarla y tenerla pronta y de manifesto a ley de depósito, y que adereçada no usará de ella y la bolberá al depósito siempre que mandare, como más particularmente se declara en el dicho libramiento, que se entrega original con esta carta de pago, en cuya birtud su excelencia rezive del dicho Juan de Santiago la dicha colgadura, dosel y zenefas, y se da por satisfecho y entregado a toda su voluntad por la haver rezivido realmente y con efecto, y por no parecer su entrega de pressente, renuncia su excelencia las leyes y excepción de la cossa no bista, y da carta de pago en forma al dicho Juan de Santiago, y así lo otorgó y firmó su excelencia, a quien yo, el escribano, doy fee que conozco, siendo testigos don Juan Tribiño y Pedro Martínez, criados de su excelencia, y Thomás de Elejaga, residentes en esta Cortte. Nicolás de Guzmán. Passó ante mi, Juan de Burgos.

LA ETAPA ITALIANA DE VALENTÍN CARDERERA (1822–1831)

VALENTÍN CARDERERA'S ITALIAN SOJOURN (1822–1831)

Gioia Elia¹

Recibido: 03/03/2014 · Aceptado: 20/09/2014

<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2.2014.11933>

Resumen²

Valentín Carderera y Solano es seguramente uno de los personajes más interesantes del siglo XIX español. Sin embargo, no ha tenido la misma fortuna crítica que algunos de sus coetáneos. Nuestro objetivo es colmar en lo posible, a la luz de nuevos documentos inéditos conservados en el archivo de sus descendientes, la ausencia de noticias referentes a su estancia en Italia (1822–1831), una etapa fundamental para su formación como artista, historiador del arte y coleccionista. Además de intentar reconstruir esos nueve años, publicamos un listado de retratos que Carderera anota haber hecho en Roma, Londres, París y Madrid, documento que de ahora en adelante va a ser indispensable para el estudio de su obra en general y para la catalogación de sus retratos en particular.

Palabras clave

Valentín Carderera; Italia; retrato; dibujo; Teresa Orsini; Doria-Pamphilj

Abstract

Valentín Carderera y Solano has been one of the most engaging personality in Spain during the XIX century. Unfortunately though, he didn't receive that critical success he actually deserved. In the light of unpublished documents recently found in the archives of his heirs, our aim is to fill up as much as possible the lack of information of his sojourn in Italy (1822–1831), which was a fundamental period for his growth as artist, art historian and collector. In addition to our attempt to retrace the mentioned 9 year period, we are also publishing a list of portraits that Carderera states to have been executed in Rome, London, Paris and Madrid. This

1. Licenciada en Historia del Arte Moderno por la Universidad «La Sapienza» de Roma. Doctoranda del Departamento de Historia del Arte Moderno de la Universidad Complutense de Madrid. (gioiael@yahoo.es)

2. Desearía expresar mi gratitud a Sonia Gallego Álvarez, Andrea de Marchi, Elena Sánchez Majón, Matteo Mancini, Carlos González Navarro, Gonzalo Redín Michaus y Suor Paola Iacovone por la ayuda facilitada. Asimismo, mi más sincero agradecimiento a la familia Carderera por permitirme acceder a su archivo y a su colección, a Emanuele Giusto, autor de las fotos, y a mi marido por su incondicional apoyo.

document from now on will be of a key importance to study his legacy and especially to classify his portraits.

Keywords

Valentín Carderera; Italy; portrait; drawing; Teresa Orsini; Doria-Pamphilj

VALENTÍN CARDERERA Y SOLANO (Huesca 1796–Madrid 1880) es sin lugar a dudas uno de los personajes más interesantes y emblemáticos del siglo XIX español por su curiosidad intelectual, su entusiasmo patriótico y también por su interés hacia las tendencias artísticas más modernas. Sin embargo, Carderera no ha tenido la misma fortuna crítica que algunos de sus coetáneos. Su obra, bastante abundante, continúa sin estar catalogada y apenas existen estudios sobre su figura. El primero es la *Necrología* escrita por Pedro de Madrazo³. Amigo íntimo, y sin duda su mejor biógrafo, Madrazo nos ha proporcionado un perfil preciso y profundo de la personalidad de Carderera, al que considera uno de los mejores conocedores del pasado artístico y cultural hispánico. Madrazo señala su interés hacia el coleccionismo y el arte medieval; elogia su memoria, su capacidad como extraordinario dibujante, y subraya su destacado papel en la creación y desarrollo del Museo de Nacional de Pinturas. La biografía publicada en 1905 por Gabriel Llabrés y Quintana se basa en los datos publicados por Cosme Blasco cuando Carderera vivía y añade a lo contado por Madrazo datos relativos a las donaciones efectuadas en la ciudad de Huesca, además de un catálogo incompleto de su obra pictórica⁴. En 1981 el catedrático oscense José María Azpiroz, con la colaboración de los descendientes del pintor, reunió en Huesca veintitrés obras del artista (óleos, acuarelas y dibujos) acompañadas de una interesante síntesis biográfica. Se trata de la primera exposición antológica y del primer intento de realizar catálogo razonado⁵. En 1994 García Guatas trazaba un estado de la cuestión, ofreciendo una sistematización nueva de la personalidad y actividades de Carderera en cuanto estudioso y defensor del patrimonio artístico, coleccionista, primer biógrafo de Francisco Goya y conocedor de primera mano de su obra⁶. En los últimos años varios estudios han analizado su papel en la formación de los museos provinciales, en particular el de Huesca, y su labor en la protección del patrimonio histórico y artístico español⁷. La publicación más reciente, *Viaje artístico por Aragón*, reúne 261 dibujos y acuarelas de monumentos aragoneses conservados en los fondos de la Fundación Lázaro Galdiano, de la Biblioteca Nacional de España y de la colección privada de la familia Carderera. La serie, reproducida en una edición muy completa y cuidada técnicamente en su diseño, es asombrosa, adquiriendo un extraordinario valor documental. En algunos casos se trata de monumentos desaparecidos o transformados, por los que estas imágenes

3. DE MADRAZO, Pedro: «Elogio fúnebre de D. Valentín Carderera. Necrología», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, II (1882), pp. 5–12, pp. 105–126.

4. Biografía incluida en la 2.ª edición del *Catálogo de los objetos que contiene el Museo Provincial de Huesca*, 1905. *Galería de los hijos más notables de esta ciudad desde su fundación hasta nuestros días por el doctor don Cosme Blasco, cronista de Huesca*, II, 1870, pp. 24–35. No aportan novedades ni la publicación de Ricardo DEL ARCO Y GARAY: «Espíritu romántico. Valentín Carderera», *El genio de la raza. Figuras aragonesas*. Zaragoza, I (1923), pp. 183–196, ni la de Rosa DONOSO, como colofón de la *Guía del Museo Provincial de Huesca*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1968.

5. AZPIROZ PASCUAL, José M.: *Valentín Carderera, pintor*. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1981.

6. GARCÍA GUATAS, Manuel: «Carderera: un ejemplo de artista y erudito romántico», *Antigrama*, 11(1994–95), pp. 425–450.

7. CALVO MARTÍN, Rocío: «La intervención de la Real Academia de San Fernando en la protección del patrimonio: la comisión de Valentín Carderera (1836)», *Espacio, tiempo y forma*, VII 20/21 (2007/2008), pp. 229–266; vv.AA.: «Un ilustre oscense en el complejo siglo XIX español», *Argensola, Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 120 (2010), sección temática pp. 15–203.

constituyen una fuente primordial para su conocimiento. Los textos introductorios y la transcripción de las notas de viaje de Carderera que enriquecen la edición han sido realizados por José María Lanzarote, al que se debe también el catálogo de los dibujos, e Itziar Arana Cobos⁸.

El objetivo de este estudio es colmar en lo posible la ausencia de noticias referentes a la estancia de Carderera en Italia, fundamental en su formación como artista, historiador del arte y coleccionista. Los nueve años transcurridos en Roma bajo el mecenazgo del duque de Villahermosa no han sido nunca objeto de un estudio sistemático y exhaustivo. Por esta razón, a la que se une nuestro interés académico en profundizar en los intercambios artísticos entre Italia y España, hemos decidido indagar sobre este aspecto, que forma parte de una investigación más amplia —objeto de nuestra tesis doctoral— sobre la influencia del Renacimiento y del Barroco en los estudios y en la colección de Valentín Carderera.

Para ello hemos consultado el *Diario* italiano de Valentín Carderera, texto inédito que se conserva en el archivo familiar. Su redacción es posterior a los hechos descritos y como otros diarios de viaje es bastante incompleto⁹. Carderera intenta recordar los principales acontecimientos de su estancia italiana, las personas a las que ha conocido, los lugares y las colecciones particulares que tuvo ocasión de visitar. Muchas veces concentra el relato de varios años en pocas frases y dedica muy pocas páginas al comienzo de su etapa italiana, mientras que abunda en detalles acerca de los últimos tres años. Su objetivo era fijar los sucesos más importantes para que no se le olvidaran, exactamente como hacía a través del dibujo: para recordar y estudiar un monumento, una obra de arte o un paisaje le era suficiente con esbozar pocos detalles en su álbum para que el motivo quedara registrado para siempre en su memoria.

También, hemos tenido presente un listado de *Grandes retratos que me acuerdo haber hecho en Roma, en Londres, en París, en Madrid*, al que sigue una *Nota de las personas a quienes conocí y traté en Roma los que tienen raya con cierta intimidad*, ambas de su puño y letra. Las dos se han encontrado entre apuntes, cartas y documentos que se refieren a los años 1822–1836 y se conservan en el archivo de la familia Carderera. Muchas de estas personas aparecen también en un listado inédito de los componentes que formaban parte de la delegación española en Roma y que juraron su fidelidad a la Constitución española promulgada en Cádiz en el año 1812.

De gran importancia para reconstruir los estudios que el oscense llevó a cabo en Italia han sido dos álbumes de dibujos italianos, adquiridos recientemente por el Museo del Prado y todavía pendientes de catalogación. El primero, titulado *Dibujos varios de cuadros antiguos, de frescos, y tapices ejecutados la mayor parte por D. Valentín Carderera en Roma y Nápoles*, incluye estudios tomados al natural, además de copias de estampas y grabados, en los que destaca su interés por el Rafael de las estancias vaticanas y de villa Madama, por Guercino y Guido Reni, y también por la

8. LANZAROTE GUIRAL, José M. & ARANA COBOS, Itziar: *Viaje artístico por Aragón de Carderera*. Huesca. Institución Fernando el Católico y Fundación Lázaro Galdiano, 2013.

9. La fecha «3 octubre 1841», anotada en una de las hojas, probablemente se refiera a la época en la que se redactó.

pintura veneciana. En el segundo cuaderno, llamado *Colección de dibujos y croquis hechos durante un viaje a Italia entre los años 1823 y 1830. volumen primero comprende las Vistas de Roma y sus jardines, villa*, predominan vistas urbanas, iglesias, patios y edificios singulares. Algunos de estos dibujos tienen un notable valor histórico-documental, pues se encuentran entre las escasas representaciones de la ciudad antes de que se viera alterada por las grandes obras urbanísticas de principios del siglo xx¹⁰.

Por último cabe mencionar el álbum que forma parte de la colección de la familia Carderera, *Bosquejos y apuntes de muchos pueblos y sitios pintorescos e históricos principalmente en Lacio y Campaña Romana, con algunas otras vistas en Nápoles y otras partes de Italia. Dibujado casi todo por Valentín Carderera, desde el año 1823 hasta 1831*. El cuaderno recoge vistas de los alrededores de Roma, de Tívoli y de los pueblos de las colinas romanas. Destacan los dibujos de los feudos Colonna, en especial las reproducciones de los interiores de los palacios de Marino y Genazzano, siendo una de las pocas imágenes que nos quedan de estos edificios en aquella época, antes de ser sometidos a restauraciones y reconstrucciones tan radicales como la que sufrió el palacio de Marino después de la segunda guerra mundial¹¹.

Valentín Carderera nació en Huesca el 14 de febrero de 1796. El comienzo de su carrera artística se debe a la protección del capitán general de Aragón, José Palafox, que le pagó sus estudios primero en Zaragoza, en el taller del pintor de cámara Buenaventura Salesa y en la escuela de la Academia de San Luis, y luego en Madrid con Mariano Salvador Maella, aunque su primera intención era que aprendiese con Goya. El duque de Villahermosa, representante de la más alta aristocracia aragonesa y primo de Palafox, le instaló definitivamente en Madrid. Tras la muerte de Maella en 1819, Carderera pasó al taller de José de Madrazo y Agudo. En 1822 el duque decidió enviarle a sus expensas a Roma para completar su educación. Empezaba la etapa más feliz de su carrera, el viaje que había de realizar todo artista. En los ocho años que transcurrió en Italia Carderera se dedicó a estudiar los grandes maestros del Renacimiento, sobre todo al Rafael de las Salas Vaticanas, las pinacotecas más destacadas y los restos arqueológicos. Fue justo en Roma donde tuvo origen su vocación profesional hacia la arqueología y el coleccionismo artístico.

Según cuenta en su *Diario*, el 11 o 12 de noviembre de 1822 salió de Madrid rumbo a Italia por la puerta de Santa Bárbara¹². Ya desde el 1 del mismo mes se beneficiaba de la pensión concedida por el duque de Villahermosa, acordada en 10 reales diarios. Viajaba cómodamente en coche privado con otro aragonés, don Mariano Torrente, nuevo cónsul de Livorno, que también se dirigía a Italia¹³. Después de cruzar Francia

10. Acerca de los álbumes del Museo del Prado: ELIA, Gioia: «Valentín Carderera y Solano. Dibujos de cuadros antiguos, frescos y tapices de Roma y Nápoles, h.1823-33, Vistas de Roma y sus jardines, h.1823-30», *No solo Goya, Adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado, 1997-2010*. MATILLA, J. Manuel (coord.), Madrid, Museo del Prado, 2011, pp. 262-263.

11. El palacio se destruyó casi completamente a causa de un bombardeo aéreo anglo-americano que se produjo en febrero de 1944 en el casco histórico del pueblo de Marino. Al finalizar la guerra el edificio fue reconstruido respetando fielmente el proyecto original.

12. Era un acceso situado en la muralla de Madrid en la actual Plaza de Alonso Martínez.

13. Diplomático y escritor nacido en Barbastro en 1792. En 1815 fue designado cónsul en Civitavecchia, en donde permaneció hasta 1822, año en que fue trasladado al consulado de Livorno.

con paradas en Bayona, Tolosa, donde compró estampas, Nimes y Montpellier, llegó a Génova, destino de los caminos que, tanto por tierra como por mar, conducían a Italia desde Francia. El cónsul español Antonio Beramendi le ofreció un almuerzo en el palacio Brignole, donde Carderera recuerda que estaba hospedado Joaquín Lorenzo Villanueva, que no había sido admitido como embajador en Roma¹⁴.

En Génova visitó la catedral de San Lorenzo, la galería y el palacio Durazzo, cuya escalera fue dibujada en uno de los álbumes del Prado¹⁵, que también recoge la entrada al patio del palacio Mare y el vestíbulo del palacio Balbi. A los dos o tres días partió para Lucca donde visitó algunas iglesias y compró retratos. El viaje siguió hacia Livorno pasando por Pisa. En Livorno se alojó en una posada en la via Ferdinanda. Carderera anota: «ahí hice el retrato a la Sra. de Torrente, dibujé algo, compré libros, estampas y un bello retrato»¹⁶. El día 3 de febrero Carderera se despidió de Torrente y siguió su viaje en solitario. Se desplazó a Florencia con el encargo de presentar al ministro Tornabuoni unos despachos y visitó la galería de pinturas del palacio Borghese, las iglesias de San Lorenzo y de Santa Maria Novella. En la capital toscana dice haber visitado a Esquivel, que con mucha probabilidad debe ser el grabador Manuel Esquivel y Sotomayor (1777–1842), que residió en la ciudad hasta la década de los años veinte, y no el pintor sevillano Antonio Maria Esquivel (1806–1857).

Finalmente hacia el 13 de febrero de 1823, al anochecer, Carderera llegó a la ciudad Eterna, alojándose en el «Albergo de la Campana», en Campo Marzio, para mudarse luego a Strada Frattina n.23. Llevaba consigo una carta de José de Madrazo dirigida a Antonio Solá en la que probablemente se le solicitaba que procurase al pintor la entrada a museos y galerías de pinturas. Muy pronto se fue a ver a Pedro Badan, hijo de Francisco Badan, administrador de correos de España en Roma. Badan le presentó a José Narciso Aparici, en aquel entonces secretario de la Embajada de España, que lo recibió muy bien como recomendado del Duque de Villahermosa.

Eran los últimos meses del pontificado de Pío VII que moriría el 20 de agosto de 1823. Entre los pocos acontecimientos recogidos en la única página del *Diario* correspondiente a ese año, Carderera anota haber tenido la oportunidad de ver al pontífice en la Strada de Porta Pia y recuerda la posterior elección de León XII, cuando por las tardes iba a la plaza del Quirinal a comprobar si había *fumata bianca*. Siguiendo el consejo de Antonio Solá, Carderera logró visitar la basilica de San Paolo antes de su incendio. Carderera recuerda el sentido clima religioso de la ciudad durante el Jubileo de 1825, caracterizado por las continuas predicaciones públicas y procesiones, acompañadas de la prohibición de celebrar obras teatrales y la limitación de los horarios de las tabernas. A pesar de todo, de la suciedad y de la falta de iluminación en las calles, en Roma la vida cultural era mucho más intensa que en

14. En agosto de 1822 el político y escritor aragonés había sido nombrado embajador ante la Santa Sede, pero el Papa prohibió su entrada en los Estados Pontificios, por lo que el gobierno español expulsó en respuesta al nuncio Giustiniani en enero de 1823. Volviendo a España Villanueva paró en Génova donde tenía familia, siendo su madre italiana, natural de Taurani en la república genovesa.

15. *Colección de dibujos y croquis hecho durante un viaje a Italia entre los años 1823 y 1830. Volumen primero.*

16. Sobre el retrato de la mujer de Torrente no hay nada más que esta anotación y la referencia en la *Lista* de obras pintadas en Italia.

otras capitales. «No creo que existan en Europa tertulias literarias más codiciadas que las de Roma», escribiría Stendhal en *Promenades dans Rome*. Los extranjeros quedaban encantados con la abundancia de los banquetes festejados por el banquero Torlonia, en los que se reunían todos los príncipes de Europa, como el gran duque heredero de Rusia, futuro zar Alejandro II, o los herederos de los ducados de Toscana y de Lucca. En los palacios de los Doria y de la familia Volkonski podía encontrarse lo mejor de toda Europa, y en el salón del palacio Caetani se podían consultar revistas, libros extranjeros y discutir libremente de cualquier asunto. Carderera quedó completamente fascinado por la ciudad y se involucró de lleno en una intensa vida cultural que en España no podía encontrar.

En las primeras páginas de su *Diario* anota los nombres de las primeras personas que conoció y recuerda las tertulias y las fiestas a las que fue invitado. Estuvo entre los privilegiados que el 3 de noviembre de 1823 asistieron al magnífico baile que dio el embajador José Vargas y Laguna por la libertad de Fernando VII. El 12 de febrero de 1824 acudió junto al pintor murciano Rafael Tegeo a la recepción del Príncipe ruso Demidoff en el Palacio Ruspoli¹⁷. Carderera se refiere más veces a este evento, por que fue justo allí donde vio por primera vez la princesa Teresa Orsini, la mujer que amaría platónicamente durante toda su vida y que se convertiría en su musa inspiradora. Fue don Vincenzo Calza, el banquero encargado por el duque de ingresarle la mensualidad, quien le explicó de quién se trataba. Tiempo más tarde este sería retratado por Carderera.

A finales de 1824 Pedro Badan le introdujo en casa de la madre del pintor piamontés Ferdinando Cavalleri (1794-1865), en via del Babuino n. 179, en el barrio de referencia para el mundo de las bellas artes. Carderera se encontró muy bien en casa Cavalleri, «estaba muy bien cuidado» anota; se alojó en el estudio del hijo de la dueña y allí trabajó con modelos en un cuadro de Alcibíades y en «varios estudios para una Leda de pie y la copia en tela como vara y media». Estas informaciones sacadas del *Diario* son en la actualidad las únicas noticias que tenemos sobre esas obras. El oscense vivió en casa Cavalleri hasta el mes de mayo de 1826, cuando se mudó a via Bocca di Leone n. 25, en lo que había sido el estudio de Pompeo Batoni.

De 1826 es el retrato del ex-jesuita don Ramón Diosdado Caballero, que se conserva en la Real Academia de San Fernando¹⁸. Carderera lo retrató a los 86 años, tres antes de que muriera en Roma. El cuadro fue presentado en la exposición que se celebró en la institución en 1838 junto a los retratos de los marqueses de Malpica, el retrato de la marquesa de Branciforte y el gran lienzo con la Prudencia y la Hermosura¹⁹. En el *Inventario de las pinturas que existen en varias piezas del cuarto que ocupa D.V. Carderera con todos sus precios*, fechado en 1875, se señala que la obra se encontraba en el *testero de la sala* y que estaba destinada a la Academia de

17. Entre sus cartas y documentos se conserva la invitación que le envió el príncipe Nicolas Demidoff, riquísimo embajador ruso asentado en Florencia.

18. *Retratos del Museo de la Real Academia de San Fernando*. Madrid, 1830, tabla xxviii.

19. DE MADRAZO, Pedro de: *op. cit.*, p. 9, hace mención del retrato de la marquesa de Branciforte. Los retratos Malpica, ejecutados en 1837, en la actualidad se encuentran en el Museo Provincial de Huesca, cedidos desde 2009 por los descendientes del pintor. *La Hermosura y la Prudencia* en 1981 se hallaba expuesta en una dependencia del antiguo Ministerio de la Gobernación.

San Fernando²⁰. Carderera anota haber retratado en 1826 a un tal Hoskins y a su señora; a la mujer del embajador don Pedro Labrador; a don Camillo Arroyo; a una tal madama Sevilla y a su esposo «que después les intitularon marqueses o condes Negroni». A día de hoy poco o nada sabemos de estos retratos y al igual que otros incluidos en la *Lista* y citados en el *Diario*, no existe ninguna pista que nos permita conocer su paradero²¹.

Como era de esperar Carderera convivió en Roma sobre todo con los integrantes de la nutrida comunidad española. Así, estableció una estrecha relación con el príncipe de Anglona, don Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Pimentel (1776-1851), hijo menor del IX duque de Osuna, militar brillante y gran apasionado del arte, que estaba exiliado en Italia²². Carderera disfrutó varias veladas agradables en sus casas de Roma y Tívoli, donde pasaba la primavera y el verano. En junio de 1829 visitaron juntos los pueblos de Subiaco y Vicovaro. A este viaje corresponde el espléndido dibujo del templete octagonal de San Giacomo de Vicovaro, en el que comparecen dos personajes que podrían ser el pintor y su amigo (FIGURA 1). A principio del mes de agosto del mismo año Carderera volvió a Tívoli a ver al príncipe y se dedicó a dibujar vistas y a pintar en su compañía²³. Es en esa época cuando Anglona creó su importante colección de antigüedades, adquiridas en el mercado del arte de Roma y Nápoles, compuesta por más de 200 piezas entre vasos, lucernas, terracotas y otros objetos que a su muerte pasó a sus dos hijos, el duque de Uceda y el marqués de Jabalquinto²⁴. En 1862 Emil Hübner describió la colección antes de que fuera dividida, a la que accedió, según sus palabras, gracias a la intervención de Valentín Carderera, que se ocupaba del legado en nombre de los herederos²⁵. La correspondencia entre Anglona y Carderera constata una íntima amistad que continuó, tras la muerte del príncipe, con sus descendientes²⁶. Carderera se ocupó de su herencia y pasó a orientar al marqués de Jabalquinto en la compra de obras de arte²⁷. Así tras

20. El inventario pertenece a un pequeño fondo de documentos del pintor adquirido por el Museo del Prado. En ese fondo se encuentran también: un cuadernillo sin título comenzando «Pinturas en tablas»; tres hojas dobles tituladas «Cuadros pintados en tablas de asuntos varios que no sean retratos», «Cuadros de asuntos y composiciones sagradas y profanas y países», «Cuadros del mismo género en pequeñas dimensiones», publicadas en 1965 por Xavier DE SALAS («Inventario de las pinturas de la colección de don Valentín Carderera», *Archivo Español de Artes*, 38 (1965), pp. 207-227); un paquete conteniendo copias de amanuense con algunas notas y correcciones que parecen ser debidas a la mano de Mariano Carderera, sobrino y heredero de don Valentín; un grupo de hojas sueltas autógrafas que son listas fragmentarias de la misma colección.

21. Un tal Arroyo, persona de confianza del Duque de Villahermosa, aparece en más de una carta de Carderera al príncipe de Anglona. Archivo Fundación Lázaro Galdiano (AFLG), FC, L.1.C.11, 9-10.

22. Estuvo en Italia desde febrero de 1824 hasta septiembre de 1833. Acerca del príncipe de Anglona: *Biografía del Exmo Sr D. Pedro Téllez Girón príncipe de Anglona, marqués de Jabalquinto, teniente general de los ejércitos nacionales y vicepresidente del Senado, escrita después de su muerte por su antiguo amigo el marqués de Miraflores*. 1851.

23. En su *Diario* anota que pintaron al óleo una perspectiva en la villa de Mecenas y un cuadro en la villa d'Este.

24. Acerca de la colección de antigüedades del príncipe de Anglona: CABRERA BONET, Paloma: «La colección de vasos griegos del Museo Arqueológico Nacional», *El vaso griego*, Madrid, 2004, pp. 324-325; MICHELI, Maria Elisa: «Appunti sulla raccolta di antichità di Pedro de Alcantara Téllez-Girón, principe di Anglona», *Annali del dipartimento di Storia*. 2/2006. *La resistenza dei militari*. Università degli Studi di Roma «Tor Vergata», CECI, Lucia (coord.), Roma, Biblink editori, 2006, pp. 389-408.

25. Algunas cartas de la princesa de Anglona y de los marqueses de Jabalquinto a Carderera confirman que a la muerte del príncipe se le pidió que se ocupara de los cuadros y de los libros de la colección, y que supervisara la tasación de las antigüedades. AFLG. FC. L.1.C.48, 13-14.

26. AFLG. FC. L.1.C. 12, 8.

27. AFLG. FC. L.1.C. 48, 21-23-24.

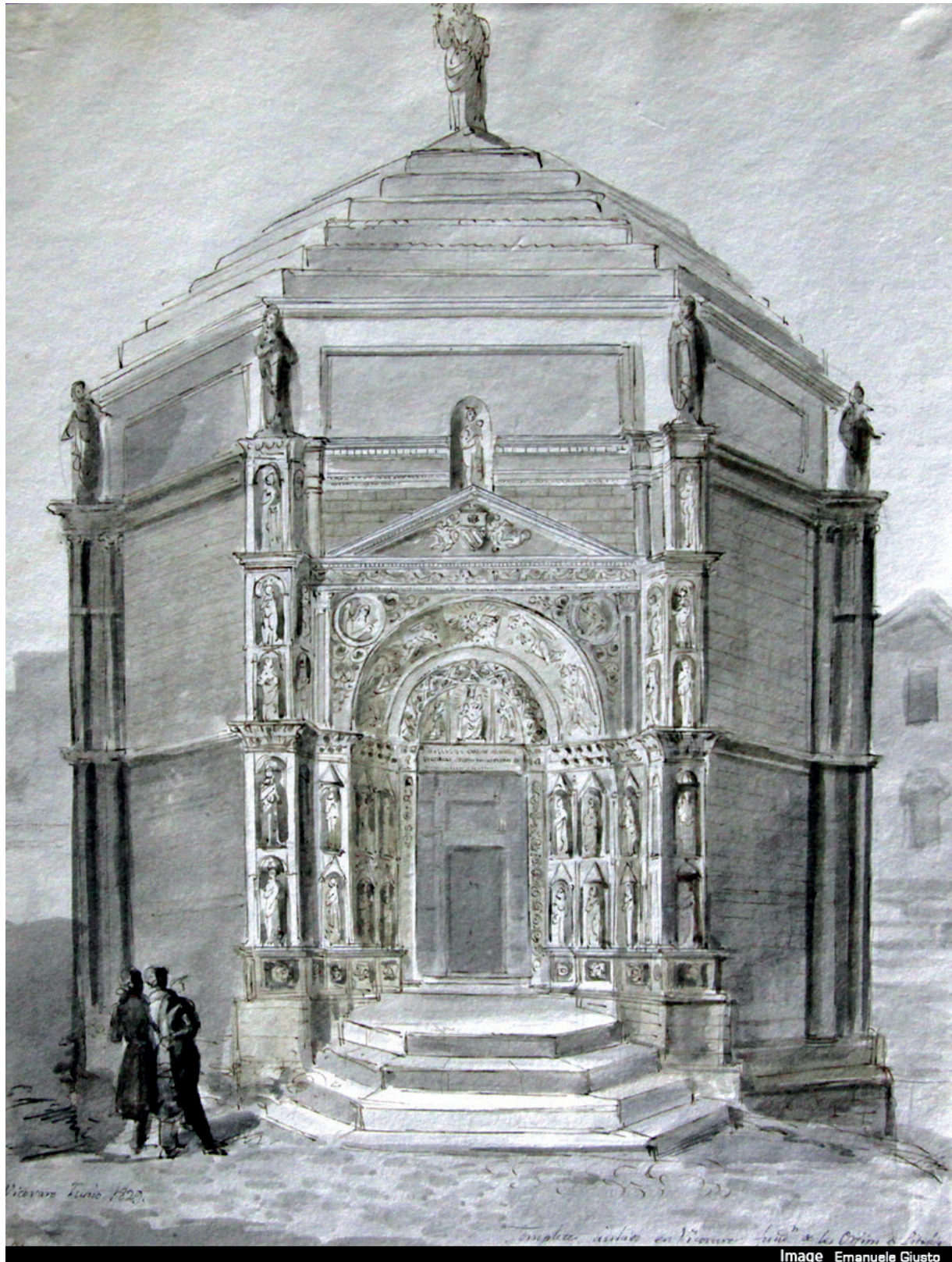


FIGURA 1. TEMPLETE. VICOVARO JUNIO 1829
Tinta y aguada sobre papel, 188 x 245 mm. Colección familia Carderera.

entregarle 4.000 reales por un retrato que seguramente representaba su padre, el marqués le recompensó con dos cuadros, un esmalte y libros, objetos que habían pertenecido a su colección. Además del retrato que anota haber pintado en Roma y que pensaba terminar en Madrid²⁸, Carderera retrató al príncipe y su esposa otra vez a principio de los años cuarenta en París, donde también ejecutó los retratos de los condes de Toreno. Los cuatro pequeños retratos a la acuarela de los dos matrimonios que pintó para el álbum de la Reina Gobernadora podrían ligarse a los citados. María Cristina de Borbón quiso homenajear durante su exilio en París entre 1841 y 1843 a los hombres políticos que lo habían arriesgado todo por su causa encargando sus retratos a la acuarela a importantes pintores, entre los cuales estaba Carderera, que ejecutó además de los cuatro citados, otros seis que representan a Francisco Cea Bermúdez, al Marqués de Monterrón, a José Vicente Durana, al Barón de Bigüezal, a Juan Donoso Cortés y a Domingo Eulogio de la Torre. En 2009 el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte compró diecisiete retratos que formaban parte del álbum original de María Cristina de Borbón, siendo asignados al Museo del Romanticismo. Seis de ellos son de Carderera, se trata de los de la condesa y el conde de Toreno, de Juan Donoso Cortés, del príncipe de Anglona, del Barón de Bigüezal y de Domingo Eulogio de Latorre²⁹. En el mismo museo existen otros retratos de Carderera que representan al XII duque de Osuna, Mariano Téllez-Girón; a la reina María Cristina, además de dos de medio cuerpo de la princesa Teresa Orsini.

En Roma Carderera frecuentó a diario a los pensionados españoles Agustín Ximeno (1789–1853)³⁰, Agapito López San Román (1801–1873)³¹ y Rafael Tegeo (1798–1856)³². Con ellos iba a menudo a visitar los lugares más importantes de la ciudad donde además de admirar las antiguas ruinas, quedó fascinado por la Roma renacentista y barroca. Su rica producción gráfica demuestra que examinó atentamente las obras de Rafael en el Vaticano y los frescos de la Logia de Psique de la villa Farnesina; se interesó por las pinturas del Beato Angelico y de Pinturicchio, pero también por las obras de Sodoma, de un manierista como Jacopo Zucchi, y de los grandes maestros boloñeses del siglo XVII como Guido Reni y Guercino.

Otro español con el que mantuvo una buena relación fue Gonzalo José de Vilches y Parga (1808–1879), que sería primer conde de Vilches desde 1848. En 1826

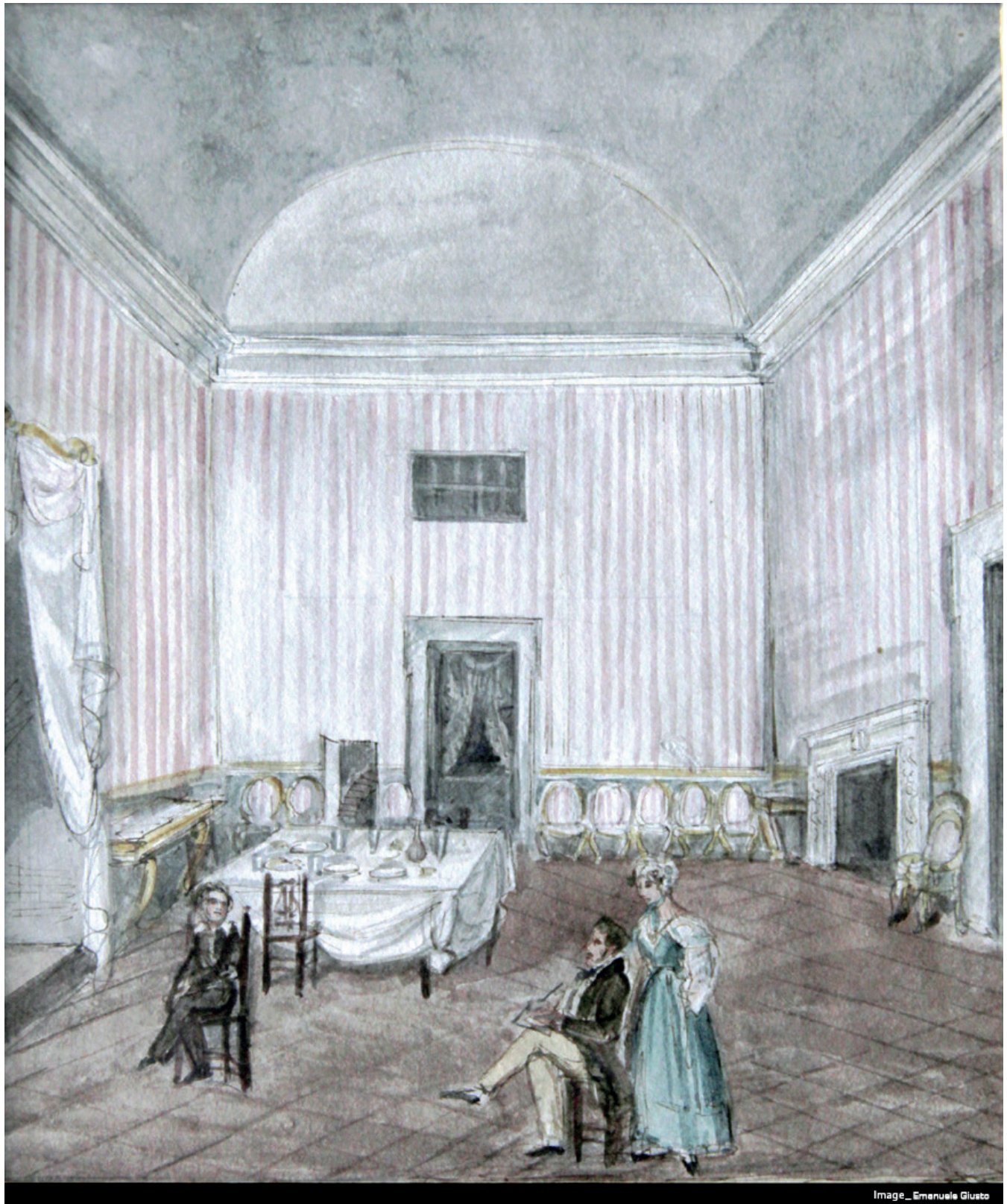
28. AFLG. FC. L 1.C.11, 9.

29. Véase: ALVIRA JUAN, Miguel Ángel & ALVIRA BANZO, Fernando: «Seis retratos a la acuarela de Valentín Carderera en el Museo del Romanticismo», *Argensola, Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 122 (2013), pp. 225–235.

30. Jimeno Bartual. Académico de mérito de la Academia de Valencia desde 1825, solicitó desde Roma en 1830 igual título de la de Madrid. No se le admitió y se le nombró académico supernumerario. En febrero de 1837 le cumplió el plazo de su pensión y pidió prórroga a la academia, que aceptó su solicitud. NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza: *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Fundación Universitaria Española, 1999, p. 293 nota 616.

31. Permaneció en Italia durante siete años gracias a una beca concedida por el Rey Fernando VII. En Roma frecuentó los talleres de Canova y de Thorvaldsen. A su regreso, se dedicó a la enseñanza en la Escuela de Bellas Artes de Valladolid, ciudad de cuyo Museo Provincial llegó a ser director. Fue académico de la correspondiente de San Fernando en 1835 (*Idem*, p. 108).

32. Se trasladó a Italia en 1822 y desde allí solicitó el título de académico que le fue concedido sólo en 1828 (*Idem*, p. 111).



Image_Emanuele Giusto

FIGURA 2. VALENTÍN CARDERERA Y EL MATRIMONIO COLONNA EN EL SALÓN COMEDOR DEL PALACIO COLONNA DE MARINO
Tinta y aguada de colores sobre papel, 145 x 165 mm. Colección familia Carderera.



Image_Emanuele Giusto

FIGURA 3. BOSQUE DORIA EN ALBANO
Tinta y aguada sobre papel, 230 x 200 mm. Colección familia Carderera.

Vilches llegaba a Roma con el cargo de agregado a la legación de Su Majestad³³. Un año después Carderera le hacía un retrato de medio cuerpo que se conserva en el Museo del Prado con la firma y la fecha *Carderera/Roma 1827*³⁴. Por problemas de visión Vilches pidió en 1829 una licencia para volver a Madrid, que le fue concedida. Quizá por sus problemas de salud o, simplemente, para huir del calor del verano romano se establecía en Albano, donde Carderera lo visitó varias veces y con el que hizo muchas excursiones, dibujando en su compañía. Vilches se hospedaba en la casa veraniega del embajador don Pedro Labrador, en la que se alojaba también otro agregado, Antonio Arnaud³⁵, que acompañó alguna de sus salidas.

Además de las excursiones a Tívoli³⁶, Carderera no dejó de visitar los sitios más conocidos de la campiña romana situados en el trazado de la vía Appia Antigua. El duque de Villahermosa había llegado a un acuerdo en firme con algunos miembros de la familia Colonna para que le hospedaran en sus palacios suburbanos de Marino, Genazzano y Paliano («tenían orden de *darmi trattamento*»). El 12 de junio de 1828 Carderera fue a Marino y se presentó a don Vicente Colonna y su esposa doña Clara quienes, dice, «me obsequiaron muchísimo y me enseñaron los cuadros. Comí con ellos. Dormí bien». Tras este primer encuentro siguieron muchos más, y entre Carderera y los Colonna nació una sincera amistad (FIGURA 2). Doña Clara Colonna, hermana del príncipe Aspreno y sobrina del último gran Conestable del Reino de Nápoles, se hizo su amiga y confidente. Con ella y con sus hijos, Carderera salía a pasear por el pueblo de Marino y por el bosque hasta el lago de Castel Gandolfo, desde donde dibujó varias vistas (FIGURAS 3-4). Don Vicente le acompañó a visitar iglesias y monumentos en Roma y sus alrededores, y le introdujo en las tertulias y las *soirées* que tenían lugar en las extraordinarias villas *Tuscolanae*. Carderera tuvo así la oportunidad de visitar villa Aldobrandini, villa Mondragone, que le impresionó por su grandeza y belleza y, con más frecuencia, villa Muti y villa Falconieri (FIGURA 5). En villa Taverna pudo examinar los gabinetes de paisajes y retratos grabados en los cuartos privados de los príncipes, donde vio también un retrato de Pablo v y de un príncipe y una princesa Borghese que copió. Pero lo que más llamó su atención fue la serie de retratos de princesas y damas romanas en el palacio Chigi de Ariccia, que examinó repetidas veces, siendo su género preferido el retrato femenino de medio cuerpo. En el *Ensayo histórico sobre los retratos de hombres célebres desde el siglo XIII hasta el XVIII* que escribió en 1841 para ser admitido en la Real Academia de la Historia, habla de esa colección, y dice conservar más de 30 retratos al óleo, presumiblemente copiados por él, y poseer una serie casi completa de esas damas de Hipólito Paduanino³⁷.

33. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (AMAE) expediente 13930.

34. DE LA PUENTE, Joaquín: «Una obra de Valentín Carderera hasta ahora adscrita a José de Madrazo», *Boletín del Museo del Prado*, 8 (1997), pp. 184-185.

35. Carderera anota haberle retratado.

36. A las visitas al príncipe de Anglona hay que añadir una excursión con el pensionado Rafael Tegeo en 1825 en la que hizo varios dibujos del templo de la Sibila; otra en 1827 con los pensionados San Román y Agustín Ximeno, y otra el 1 de mayo de 1830.

37. P. 38, nota 1.



Image_Emanuel Giusto

FIGURA 4. VISTA DEL PUEBLO Y DEL PALACIO COLONNA DE MARINO
Tinta y aguada de colores sobre papel, 242 x 200 mm. Colección familia Carderera.



FIGURA 5. SALÓN DEL CASINO DE LA VILLA FALCONIERI EN FRASCATI
Tinta y aguada de colores sobre papel, 170 x 230 mm. Colección familia Carderera.

Probablemente conoció por medio de los Colonna al pintor Tommaso Minardi (1787–1871), que tuvo su taller en el palacio Colonna en la plaza ss. Apostoli y que catalogó importantes colecciones romanas. La relación entre Minardi, don Vicente y doña Clara debía de ser bastante estrecha, pues el pintor anota en uno de sus cuadernos que en 1838 transcurrió casi un año en Florencia con doña Clara. Por una declaración fechada en Roma el 15 de abril de 1831, que se encuentra en el mismo cuaderno, sabemos que Minardi y Carderera tasaron juntos 19 cuadros para cierto Antonio Cabral, conde portugués que se había instalado en Roma y desde 1832 hasta 1849 gestionó junto al duque Alessandro Torlonia una sociedad de compraventa de cuadros³⁸. Cabral figura también en la *Lista* de personajes tratados por Carderera en Italia.

Carderera y Minardi estuvieron juntos en Marino para visitar a los Colonna. Así en el verano de 1830, se fueron al bosque a dibujar las murallas de Marino y por la tarde a visitar las iglesias del pueblo. Poco tiempo después, con doña Clara, don Vicente hicieron una agradable excursión a la iglesia y convento de Palazzolo, un lugar pintoresco encima de una montaña frente al lago de Albano, y visitaron también la llamada «Villa del Cardinale». Minardi reaparece en otra página del *Diario* en la que se relata detalladamente un divertido domingo de mayo de 1831 transcurrido en los jardines del palacio Colonna al Quirinal.

Otro artista italiano particularmente estimado por Carderera fue el pintor y grabador Bartolomeo Pinelli (1781–1835). Aunque no aparezca frecuentemente en su *Diario*, el oscense le cita entre las personas conocidas en Roma y pone al lado de su nombre una pequeña línea para subrayar que le conoció bien. En repetidas ocasiones testimonió su gran aprecio. En el número de *El Artista* correspondiente a los años 1835–1836 se ocupó de redactar su necrológica, elogiando su «extraordinaria fecundidad», su viveza de ingenio, y subrayando el echo de que no solamente grabó obras de pintura renacentista, sino también de contemporáneos, como el cuadro de los *Pifferari* que José de Madrazo había pintado en Roma³⁹. La consideración y la estimación que Carderera sintió por él fue tal que en la biografía de Goya le comparó con el genio aragonés por la extraordinaria sencillez y autenticidad de sus escenas populares⁴⁰.

Durante unos diez días, en mayo de 1829 Carderera viajó a los feudos Colonna de Genazzano y Paliano. Se detuvo día y medio en el pueblo de Palestrina, donde visitó el palacio Barberini, el templo de la Fortuna, el célebre *Mosaico del Nilo* y la capilla de Santa Rosalía, en aquel entonces abandonada, «con bellas estatuas de

38. MANFRINI ORLANDI, Monica & SCARLINI, Attilia: *Tommaso Minardi disegni, taccuini, lettere nelle collezioni pubbliche di Forlì e Faenza*. Bologna, 1982, p. 123, CXXVIII. Acerca del conde de Cabral: CAPPELLI, Giovanna & SALVAGNI, Isabella (coords.): *Frascati al tempo di Pio IX e del marchese Campana. Ritratto di una città tra cultura antiquaria e moderne strade ferrate*. Frascati, Campisano Editore, 2006, p. 352.

39. *El Artista*, I, 19, pp. 224–226. Efectivamente Pinelli fue un grabador muy prolífico; se estima que su producción fue de unos cuatro mil grabados y diez mil dibujos, que ilustraron tanto pinturas como obras maestras de la literatura antigua y moderna. Pero sin duda fueron sus escenas de fiesta, de juegos populares, y, sobretodo, sus composiciones de los trajes y costumbres de los habitantes de los pueblos de Lacio las que tuvieron un enorme éxito. Carderera poseía tres libros de Pinelli de este género (*Catálogo de libros antiguos, raros y curiosos ilustrados con interesantes grabados de la biblioteca del difunto Exmo. Sr. D. Valentín Carderera*, Madrid, 1883).

40. *El Artista*, II (1836), pp. 253–255; *Semanario Pintoresco Español*, 120 (1838), pp. 631–633.



FIGURA 6. PALACIO DEL CONDESTABLE COLONNA EN GENAZZANO
Tinta y aguada de colores sobre papel, 275 x 200 mm. Colección familia Carderera.

Bernini»⁴¹. En Genazzano realizó varios dibujos del palacio y del pueblo, muchos de los cuales están en el álbum de la colección de la familia Carderera (FIGURAS 6, 7 y 8). En Paliano (FIGURA 9) copió retratos de reinas españolas y observó con atención

41. Debe de tratarse de los dos ángeles del ábside de Bernardino Cametti (1682-1736), considerados durante mucho tiempo obras del taller de Bernini (TOMASSI, Peppino: *Nella città del sole. Artisti, letterati e viaggiatori a Palestrina dal XVI sec. ad oggi*. Palestrina, IRL, 2012, p. 57). En Palestrina Carderera también anota haber copiado algunos retratos de los Barberini y un retrato en el ayuntamiento.



FIGURA 7. SALÓN DEL PALACIO COLONNA DE GENAZZANO
Tinta y aguada de colores sobre papel, 203 x 240 mm. Colección familia Carderera.

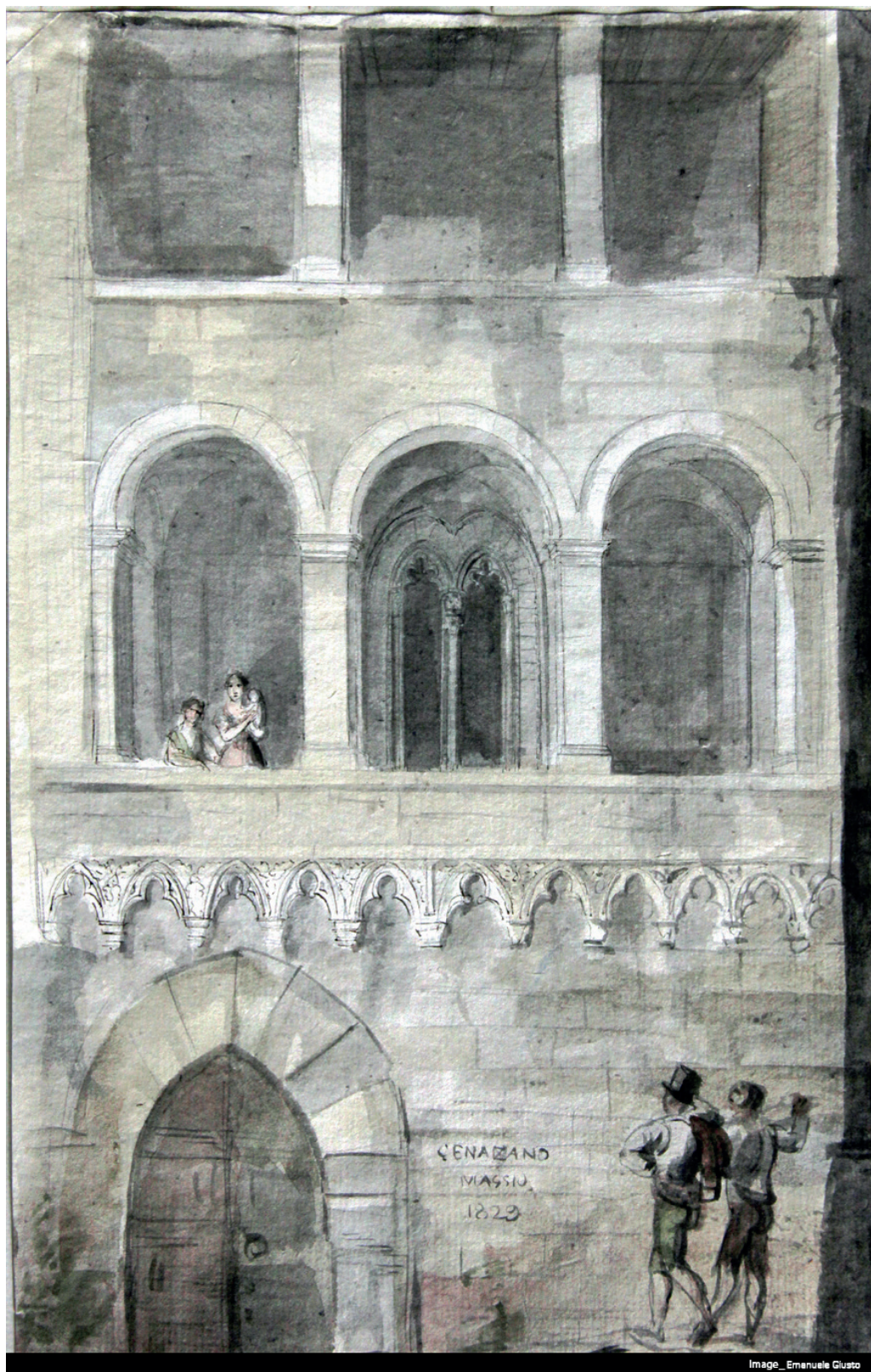


FIGURA 8. CASA GENAZZANO MAGGIO 1829
Tinta y aguada de colores sobre papel, 184 x 280 mm. Colección familia Carderera.



Image, Emanuele Giusto

FIGURA 9. PALACIO DE LOS COLONNA EN PALIANO

Tinta y aguada de colores sobre papel, 235 x 160 mm. Colección familia Carderera.

el famoso retrato de Martino v de media figura de perfil, en la actualidad en la sala del trono de la Galleria Colonna en Roma, que para examinar con detenimiento pidió que se bajara, notando que estaba bastante retocado y gastado, pero reconociendo que era de algún buen pintor del siglo xvi. Entre la documentación que se conserva en el archivo de la familia Carderera hemos encontrado dos listas, tituladas *Retratos en Genazzano y Paliano, retratos en el Palacio de los Colonna*, realizadas en el curso de este viaje. Las dos tienen, como muchas descripciones pormenorizadas de los interiores de esos edificios que se encuentran en el *Diario*, un gran valor para la historia del arte y del coleccionismo. Así, nada queda hoy día del primitivo

esplendor del palacio de Genazzano en esa época, mientras que en Paliano se ha conservado sólo una parte de la colección⁴².

El viaje más largo que emprendió Carderera durante su estancia romana fue a Nápoles, donde llegó a finales de octubre o principios de noviembre de 1824. Allí como en Roma pudo contar con el apoyo de los nobles españoles establecidos en la capital campana y la ayuda de los miembros de la legación de Su Majestad: el embajador Vallejo, que le recibió en su casa en Portici, el secretario Romualdo Mon, el coronel Dusmet, que le otorgó el permiso para copiar el arco de Alfonso V en el Castel Nuovo⁴³, y los agregados Aznárez y Pinillos. Con estos últimos, seguramente mantuvo cierta amistad, pues les cita en más de una ocasión en su resumen del viaje, y les retrató al óleo «en la strada Chiaia en pie y clásicos».

Durante su estancia en la ciudad partenopea Carderera se dedicó a conocer a fondo sus monumentos, sus iglesias y sus extraordinarios alrededores⁴⁴. Para estudiar e intentar retener en la memoria el mayor número posible de obras de arte realizó un gran número de dibujos, casi siempre a lápiz, tinta y aguada de color, dedicados sobre todo a monumentos sepulcrales, representados con detalle, que se conservan en su mayoría en el fondo Carderera de la Fundación Lázaro Galdiano. El sepulcro es un tema muy frecuente tanto en la obra gráfica como en la obra escrita de Carderera. Cuando en abril de 1844 tomó posesión del cargo de supernumerario de la Real Academia de la Historia, leyó un ensayo sobre los sepulcros nacionales en el que intentó trazar la historia del género⁴⁵. En su discurso mencionó la costumbre de colocar estatuas de tamaño natural sobre los túmulos napolitanos en lo que consideraba una «actitud arrogante», recordando el caso específico del escenográfico mausoleo de Ladislao de Durazzo en San Giovanni a Carbonara, en el que el rey aparece representado tres veces siguiendo una iconografía no del todo adecuada a un contexto eclesiástico⁴⁶. En 1848 escribió por encargo de la misma Academia un *Ensayo sobre los monumentos, sepulcros y panteones reales de España, fruto de sus viajes por la península*, unas veces voluntarios, otras veces a cuenta de las Comisiones Provinciales de Monumentos.

El siete de enero de 1825 el caballero Ardití le concedió el permiso para copiar en el Museo Borbónico⁴⁷. Allí realizó, entre otras, las copias de la *Zingarella* y del *Desponsorio místico de Santa Catalina* de Correggio⁴⁸. Sucesivamente fue a Poggio Reale, donde visitó un tal escultor Solaro y compró muchas estampas en casa de

42. Vincenzo Colonna llevó a Roma muchos de los cuadros que se encontraban en los palacios de Genazzano y Paliano.

43. Varios dibujos del Castel Nuovo se conservan en la colección de la familia Carderera, en la Fundación Lázaro Galdiano y en la Biblioteca Nacional.

44. Anota haber visitado la antigua Pompeya.

45. «Reseña histórico-artística de los sepulcros nacionales desde los primeros reyes de Asturias y León hasta el reinado de los reyes católicos», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 73 (1918), pp. 224-258.

46. En el mausoleo napolitano Ladislao aparece sentado en trono al lado de su hermana; yacente delante de un obispo que le bendice —aunque murió excomulgado— y montado a caballo con su espada desenfundada, algo impensable en España donde, señala Carderera, los difuntos siempre se han representado en actitud más modesta, recostados o puestos de rodillas.

47. Michele Ardití fue superintendente general de las excavaciones y director del Museo Borbónico desde 1807 hasta 1838.

48. El segundo se conserva en la colección de la familia Carderera.

un pintor. En marzo estuvo en Portici para despedirse del embajador Vallejo, y a finales de mes regresó a Roma, pues el agregado Pinillos le escribió el 9 de abril para desearle un feliz regreso.

El 17 de septiembre de 1831 Carderera emprendió el viaje de vuelta a España que duró casi dos meses, y fue también una ocasión para visitar las ciudades más representativas del centro y norte de Italia. Salió al anochecer en diligencia desde la plaza de Monte Citorio y remontó el valle del Tíber pasando por Nepi, Civita Castellana, hasta la ciudad de Narni. En Spoleto dibujó una vista de la Fortaleza Albornociana⁴⁹ y en Tolentino visitó la iglesia de San Nicola y el claustro bizantino. El entorno de Macerata le resultó muy pintoresco, y le gustaron mucho los paisajes que vio cruzando la región de Le Marche. Visitó también Recanati, Loreto y Ancona. En el margen inferior izquierdo de un dibujo del interior de San Ciriaco anota: «la fachada y la parte exterior de esta capilla que es crucero no puede ser más bella»⁵⁰. Pasó después por Forlì, Faenza hasta llegar a Bolonia, donde se detuvo unos días. Allí visitó San Petronio, San Domenico, la pinacoteca, donde examinó atentamente un cuadro de Ludovico Carracci, y la galería del marqués Zambecari. En esta colección le llamó mucho la atención la *Visita de la Reina de Saba a Salomón* de Lavinia Fontana, un gran lienzo con muchos retratos de damas lujosamente vestidas y enjoyadas, del que, anota, habla Baldinucci, pero que «... en realidad el toque es más franco y brioso de lo que parece podía ejecutar Lavinia Fontana»⁵¹. En el colegio español de San Clemente pudo examinar la colección de retratos de los sabios españoles que habían salido de aquel establecimiento que estaba en estado de sumo deterioro.

Siguiendo la vía Emilia el 24 de septiembre llegó a Parma, donde compró estampas y retratos acompañado por un joven pintor local, Scaramuccia. Visitó al grabador y pintor Paolo Toschi (1788–1854), cuyo estudio era una parada imprescindible del *Grand tour*, y realizó por lo menos dos dibujos del interior de la catedral, que se conservan en el álbum en la colección de la familia Carderera. En Milán se detuvo cuatro días, coincidiendo con dos artistas que había conocido en Roma, Lorenzo Toncini y Carlo Arienti⁵². Dibujó en San Ambrogio y no perdió la ocasión de acudir a la exposición de la Academia de Brera, donde le gustaron mucho las obras de Francesco Hayez, y en particular el retrato de la princesa Cristina de Belgioioso⁵³. Alrededor del 1 de octubre llegó a Turín, donde compró algunos retratos del grabador Etienne Jehandier Desrochers. En el palacio Carignano apunta haber observado «una *Madonna* de Rafael». La obra a la que hace referencia es seguramente la *Virgen con el Niño y San Juanito* adquirida como original de Rafael por Carlo Alberto en

49. Colección familia Carderera.

50. Colección familia Carderera.

51. Hoy en día la obra se encuentra en la Galería Nacional de Dublín. Sobre su historia: FORTUNATI, Vera: *Lavinia Fontana 1552–1614*. Exposición Bologna, Milano Electa, 1994, 73, pp. 206–207.

52. Lorenzo Toncini (1802–1884) estuvo en Roma en 1825 donde frecuentó la Academia del Nudo y la Academia de Francia. Carlo Arienti estuvo en Roma desde 1824 hasta 1829, fue miembro de la Academia de San Luca y se acercó a los Nazarenos.

53. Debe de tratarse del retrato de la princesa ejecutado entre 1830/1831 hoy en día en colección particular en Florencia.

1828 —cuando todavía era príncipe de Carignano, pues heredó el trono del Reino de Cerdeña solamente en 1831— y hoy atribuida a Giovan Francesco Penni⁵⁴.

Finalmente, la segunda semana de octubre cruzó el confín con Francia. Pasó por Lion, Aviñón, Marsella, donde compró estampas y un dibujo de Van Dick, Montpellier y Perpiñán. El 15 de octubre llegó a Barcelona, en la que le sorprendió lo económico del alojamiento en comparación con lo que había gastado para hospedarse en Roma. Hacia el 19 del mes llegó a Zaragoza y el 28 a Huesca. A principios de noviembre del mismo año se desplazó a Madrid, donde instaló su residencia.

La nueva documentación que hemos aportado evidencia que la etapa italiana de Carderera fue mucho más productiva de lo que hasta ahora se había pensado. Además de la rica producción gráfica, que merece un estudio específico, Carderera pintó muchos más retratos al óleo que los mencionados por sus biógrafos. Estas obras, difíciles de localizar por encontrarse ocultas en legados familiares y colecciones privadas de difícil acceso, van a enriquecer su catálogo, en el que prevalece el género del retrato, que ocupaba el principal lugar en sus estudios y su colección⁵⁵. La *Lista* de cuadros que hemos mencionado en repetidas ocasiones y que aquí publicamos se divide en cuatro secciones: *Grandes retratos que me acuerdo haber hecho en Roma; en Londres; en París; siguen los q. he hecho en Madrid*. El documento da detallada cuenta de los retratos que Carderera pintó en Italia, mientras que por lo que se refiere a los retratos pintados en Londres, París y Madrid, no resulta completo. Probablemente se redactó en Madrid en los años cincuenta o a principios de los sesenta, y su consulta resulta indispensable para el estudio de la obra del pintor en general, y para la catalogación de cualquiera de sus retratos en particular.

En Italia Carderera retrató a personajes de la nobleza y de la jerarquía eclesiástica, a diplomáticos pertenecientes a las legaciones españolas de Roma y Nápoles, y a personas conocidas en los bailes y en las tertulias en las que participó. El primer nombre del listado es el de la Princesa Doria Pamphilj, a la que retrató 8 veces, siete de las cuales especificadas al final de la página que se refiere a Italia. Hija de Domenico Orsini, príncipe de Solofra, y de Faustina Caracciolo, Teresa Orsini Doria Pamphilj Landi (1788-1829) era una mujer fascinante y piadosa, que dedicó toda su vida a actividades asistenciales, fundando las órdenes de las Hermanas Hospitalarias, hoy en día activas en todo el mundo, y de las Damas Lauretanas, que se ocupaban de la rehabilitación de prostitutas y la asistencia a peregrinos⁵⁶. Culta y amante de la música, tomó parte activa en la vida cultural de su tiempo, interesándose por la arqueología y abriendo las puertas de su palacio en la vía del Corso a intelectuales y extranjeros⁵⁷. Carderera trató con frecuencia a su familia, tanto en Roma como en

54. La obra aparece como «quadro originale di Raffaello rappresenta la Sacra Famiglia» en un inventario del palacio Carignano de 1831.

55. Para su ingreso en la Real Academia de la Historia en 1841 leyó: «Ensayo histórico sobre los retratos de hombres célebres desde el siglo XIII hasta el XVIII» (*Boletín de la Real Academia de la Historia*, 34 (1899), pp. 201-257). Como coleccionista llegó a poseer casi cuatrocientos retratos al óleo, algunos originales de Sánchez Coello, Martínez del Mazo, Carreño, Maino, Tiepolo, Mengs y Goya; además reunió más de veinte mil retratos grabados y un gran número de miniaturas. En 1877 publicó el catálogo de su colección de retratos con la intención de venderla.

56. Al morir la princesa la congregación de las Pías Damas Lauretanas dejó de existir.

57. Encargó excavaciones en la villa Pamphilj y en algunos terrenos de propiedad de los Doria en la vía Aurelia,

Albano, donde transcurrían largas épocas del año. En el *Diario* describe los paseos por el bosque Doria, al que dedicó muchos dibujos, y da cuenta de su amor platónico por la princesa. Consecuencia de este sentimiento fue la gran producción de retratos de la dama, todos ellos *post mortem*, basados en el recuerdo vivo y lúcido que de ella conservaba en su prodigiosa memoria⁵⁸.

Con toda seguridad podemos afirmar que el primer retrato se lo encargó el marido de Teresa Orsini, Luigi Giovanni Andrea Doria Pamphilj Landi, por medio de Don Filippo Lorenzoni. Exactamente se le pidió a Carderera que copiara el pequeño retrato en tabla de la princesa hecho por un tal Prampolini «que no se parecía mucho». Carderera lo empezó el 15 de octubre de 1829, día de Santa Teresa, y lo terminó el 14 de febrero de 1830, en el día de su santo, entregándolo el 13 de marzo. La obra gustó mucho a toda la familia y para demostrarle su gratitud el príncipe le regaló un alfiler con un diamante⁵⁹.

En el *Diario* encontramos también información sobre el segundo retrato pintado para la hija de la princesa, y de lo que pintó para el primogénito de Teresa Orsini. Acerca del cuadro para Leopoldina Chigi, princesa de Campañano, Carderera anota que el 11 de junio llevó la obra a casa de don Sigismondo Chigi. El cuadro se colocó en el salón de dibujos antiguos donde acudieron todos para admirarlo, dándole muchos elogios⁶⁰. En cuanto al retrato para el hijo, lo llevó al palacio Doria el 27 de enero de 1831, donde se colocó en la galería de los espejos. Don Andrea Doria le regaló 45 copias de un soneto que Bandelloni, eclesiástico poeta y preceptor del príncipe, había escrito en elogio del retrato de la princesa difunta:

Chiaro ibero pittor, pittor valente,
tu ripari la perdita aspra, amara,
di colei, tolta dalla Parca avara,
dando a tè l'ali il genio tuo possente.
Or di, come si ben t'avesti in mente
L'eccelsa spenta donna, al suol si cara,
tal che d'il bel sembiante ogni più rara

donde se encontraron preciosos marmoles, fragmentos de esculturas, epígrafes y mosaicos. Acerca de la figura de Teresa Orsini véase: SICCARDI, Cristina: *Da ricca che era. Vita e opere di Teresa Orsini Doria*. Cinisello Balsamo (Milano), ed. San Paolo, 2006.

58. Teresa Orsini murió el 3 de julio de 1829. En el fondo Carderera del museo del Prado se conserva la copia personal del pintor de la *Orazione in morte di Teresa Pamphilj*. En su interior en una hoja suelta esta nota: «Segun recuerdos familiares de los descendientes de la familia Carderera la Princesa D'Oria-Pamfilj fué el amor de D. Valentin, al que permaneció siempre fiel. Un estudio para el retrato, al que se refieren los versos, estaba en poder a la familia Ammategui-Pavia cuando esta vendió al Museo del Prado estos impresos relacionados con la Princesa D'Oria Pamfilj. Madrid 14.IV.61. Lu.» En el verso de la portada en italiano: «Esiste presso V.C. [Valentin Carderera] un manoscritto con numerose notizie di questa egregia Principessa nelle poesie che con varie occasioni gli furono indirizzate nella sua villeggiatura d'Albano. Ci sono anche nel discorso necrologico, et l'iscritto posto nella cassa mortuaria. I fall. to greim in...».

59. Debe de tratarse del retrato de tres cuartos de figura en la actualidad en el apartamento privado del príncipe Jonathan Doria-Pamphilj, catalogado con el número de fideicomiso FC 809. Carderera lo describe en una hoja suelta que encontramos entre sus apuntes, en la que también recoge los retratos de la princesa Doria que conocía. «...Por último está casi de cuerpo entero con rico trage ponceau y turbante y con el Palacio Doria Pamphilj pintado por Valentin Carderera».

60. En un borrador fechado 1830 Carderera cuenta al príncipe de Anglona que está terminando «una replica algo variada del retrato para la princesa de Campagnano...» AFLG L. 1.C. 11, 10.

nobile forma, in tela, fai presente?
 Ecco il sublime aspetto, il caro viso,
 lo sguardo, il labbro, la man benfatrice,
 i dolci modi ed il suo bel sorriso!⁶¹

Con respecto a los otros retratos de la princesa que Carderera afirma haber pintado en Roma hemos localizado recientemente aquello que probablemente ejecutó para las Damas Lauretanas. La obra hoy en día se encuentra expuesta en la *Sala Azzurra* de la Galería Doria-Pamphilj, y está atribuida a Carderera (TABLA 1). La princesa viste un traje negro muy sencillo, lleva la cabeza cubierta por una gorra de seda y en la mano derecha el libro de la regla de las Damas Lauretanas⁶². En la misma sala se expone un pequeño retrato ovalado de la princesa acompañado por cuatro miniaturas representando a sus cuatro hijos que también estamos convencidos pertenece al oscense⁶³. Es cierto que el pintor tenía varios de estos retratos en su estudio, algunos de los cuales regaló o vendió en Roma mientras que otros se los llevó a España, donde es probable que pintara más ejemplares. En la actualidad, en España están catalogados cinco: dos de propiedad de la familia Carderera, dos en el Museo del Romanticismo de Madrid y uno que poseyó Luis Carderera, y que hoy forma parte de la colección Abadías en Huesca. Excluyendo el primero, pequeño óvalo que representa a la princesa con su hijo (TABLA 2), se trata de retratos de busto o media figura sobre fondo oscuro. Teresa Orsini aparece peinada con bucles a ambos lados de las sienes y tocada con un exótico turbante rematado por un broche que hace juego con los pendientes y las otras joyas. En los cuadros del museo del Romanticismo y en el de la colección Carderera (TABLA 3), una boa de piel luce sobre sus hombros. En el lienzo propiedad de Abadías, el mayor en cuanto a dimensiones, el elegante traje, la copa en la mano derecha, el turbante que cubre su melena y el pronunciado escote le dan un aspecto similar al de una Artemisa o una sibila a medio camino entre Guercino y Domenichino.

Sigue en la *Lista* el nombre del primogénito de Teresa Orsini, Andrea Doria Pamphilj Landi (1810–1836). El joven siendo enfermo de tisis solía pasar muchos meses del año en el palacio de Albano y en Nápoles, donde residía la familia de la madre y donde moriría con solo 26 años. Posiblemente sea él el niño que aparece junto a una mujer en algunos dibujos del bosque Doria de Albano⁶⁴. A día de hoy conocemos su retrato en miniatura que, acompañado de otros que representan a sus tres hermanos, se encuentra colocados alrededor del retrato de la madre en la pequeña composición atribuida a Carderera en la colección Doria-Pamphilj. El pequeño Andrea aparece también en otro retrato de Teresa Orsini con hijos en la misma colección romana (FC 736) mientras abraza cariñosamente a su hermana.

61. MADRAZO, Pedro de: *op. cit.*, p. 9.

62. En la casa generalicia de las Hermanas Hospitalarias se conserva una copia de este retrato.

63. Las obras, catalogadas con el número de fideicomiso 631 y 731, han sido recientemente analizadas por Andrea de Marchi, autor del catálogo general de la colección Doria-Pamphilj que será publicado en los próximos meses. El estudioso confirma la atribución a Carderera tanto de estos dos retratos como de los que se encuentran en los apartamentos privados (FC 736 y FC 809).

64. Colección familia Carderera.



TABLA 1. PRINCESA TERESA ORSINI DORIA
Óleo sobre tela, 74,6 x 61,8 cm. Galería Doria-Pamphilj, Roma.



TABLA 2. PRINCESA TERESA ORSINI E HIJO
Óleo sobre tela, 20 x 28 cm. Colección familia Carderera.



Image_Emanuele Glusto

TABLA 3. PRINCESA TERESA ORSINI DORIA
Óleo sobre tela, 78,5 x 95 cm. Colección familia Carderera.

Tampoco existen referencias acerca del *Cardenal Marco busto piedra*. Quizás se refiera a Juan Francisco Marco y Catalán (1771-1841), natural de Bello, en la provincia de Teruel, que en 1816 fue nombrado Auditor de la Rota, en 1826 Gobernador de Roma y dos años más tarde cardenal con el título de Sancta Agatha Gothorum⁶⁵. Carderera seguramente tuvo ocasión de conocerle, pues de una carta fechada 1823 de José Narciso Aparici, secretario de la embajada española, a Evaristo San Miguel, secretario de Estado y de los asuntos exteriores, aprendemos que el cardenal había sido encargado junto al escultor de cámara don José Álvarez de cuidar de los artistas pensionados en Roma⁶⁶.

Encontramos a continuación los retratos citados por los biógrafos: el cardenal Pacca, el cardenal Frasoni, el conde de Marsciano, el marqués Frasoni, la Marquesa de Labrador y, un poco más abajo, el abate Raimundo Diosdado. Además de las informaciones que sacamos del *Diario* sobre las circunstancias en las que pintó estas obras —excluyendo al retrato del ex-jesuita— seguimos sin tener ningún rastro de sus paraderos. Sabemos que Carderera coincidió en más de una ocasión con el cardenal Pacca cuando éste iba a visitar a doña Clara y don Vicente Colonna. No tenemos indicios suficientes para afirmar que entre ellos haya nacido una verdadera amistad, sin embargo, unas hojas sueltas en el fondo Carderera del Museo del Prado revelan que el pintor le homenajeó con dos cuadros de su colección, o por lo menos tenía la intención de hacerlo⁶⁷. En aquella época Pacca era uno de los cardenales más influyentes del Estado Pontificio. En 1820 se había publicado el importantísimo edicto que lleva su nombre, cuyas medidas, orientadas al conocimiento y a la protección de los bienes culturales, Carderera seguramente tuvo en cuenta durante su actividad para la Comisión Central de Monumentos. De Bartolomeo Pacca se conocen muy pocos retratos. Entre otros, uno de medio busto, catalogado como de anónimo italiano, en la Accademia Nazionale dei Lincei en el que presumiblemente tenía unos setenta años, la misma edad que tenía cuando Carderera lo habría retratado.

Además de estos retratos y de los que ya mencionamos, Carderera anotó en su listado «italiano» haber pintado unos cuantos más. Entre esos nombres hemos conseguido identificar algunos: los de Francisco Badan, director y administrador de correo de España en Roma, de sus hijos Pedro y María Concepción⁶⁸; de Margarita Campana, hermana del famoso y controvertido marqués Gian Pietro Campana; de doña Agnesina Ruspoli; del arquitecto Filippo Navone y del conde Sanseverino Vimercati. Sin embargo, muchos son los nombres de los que todavía no tenemos

65. Para su biografía véase: DE JAIME LORÉN, José M. & DE JAIME GÓMEZ, José: «Juan Francisco Marco y Catalán (1771-1841)» *Xiloca*, 30 (2002), pp. 81-93.

66. AMAE expediente 00041.

67. *Inventario de las pinturas que existen en varias piezas del cuarto que ocupa D.V. Carderera con todos sus precios... en el Cuarto de la estufa: Quadrito de Artemisia beviendo las cenizas de su esposo 180.* apuntado al margen: «regalado a Pacca». Otro de *Princesa Doria sin concluir* también pone «p.a Pacca».

68. Pedro Badan Calderón de la Barca fue vicecónsul de España primero en Livorno y sucesivamente en Orán. Desde 1838 fue cónsul en la Guaira y acabó su carrera diplomática en Jamaica. En 1839 fue nombrado caballero de la orden americana de Isabel la Católica. AMAE expediente 01112.

referencias, sobre todo porque en muchos casos se trata de personajes desconocidos con los que Carderera se relacionó en esos ocho años.

Posiblemente en 1841 Carderera tuvo la oportunidad de retratar en Londres a Pascual de Gayangos y Arce (1809–1897), insigne bibliógrafo y bibliófilo, conocido como el patriarca del arabismo español, que vivió mucho tiempo en la capital inglesa. De este retrato se conoce la copia que realizó José Sancho Pescador en 1879 y que la nieta del arabista donó a la Real Academia de la historia en 1914⁶⁹. De la amistad entre Carderera y Gayangos habla en términos afectuosos Pedro de Madrazo⁷⁰. Les unió también su interés por el conocimiento y la conservación del pasado nacional. Al igual que Carderera, Gayangos fue un personaje clave en la historia de la protección del patrimonio histórico-artístico español, pues a él se debe el rescate de la documentación medieval procedente de los monasterios suprimidos en España en la Desamortización, hoy día importante núcleo del Archivo Histórico Nacional.

En el breve y incompleto listado de retratos ejecutados en París aparece *el de S.M. la Reyna d.a M.a Cristina de Borbon de cuerpo entero del tamaño natural con gran trage de Isabel la Cat.*[ólica]. Carderera fue pintor de cámara de la Reina Regente y la inmortalizó en diversas ocasiones. Él mismo hace mención de la obra en su catálogo de retratos al describir el estudio realizado para este cuadro⁷¹. Azpiroz catalogaba otros dos retratos de María Cristina: uno en la colección de Luis Carderera firmado y fechado 1841, con la Reina sentada en trono, y otro de figura entera, por aquel entonces en el Museo del Traje de Aranjuez, que actualmente se expone en el museo del Romanticismo⁷². En este último la Reina Gobernadora aparece en todo su esplendor con un manto encarnado con bordados de oro y luciendo el primer aderezo que el Rey le regaló con motivo de su enlace real, el collar de «mariposas». Al retrato de la reina siguen los de los condes de Toreno y los de los príncipes de Anglona. No encontramos mención de los diez retratos que Carderera ejecutó para el álbum de María Cristina, ni del retrato de media figura del duque de Riansares recientemente aparecido en el mercado anticuario⁷³.

El listado correspondiente a los retratos pintados en Madrid incluye a los más destacados amigos de Carderera. Se hallan los nombres de artistas, intelectuales y nobles españoles de la época como los marqueses de Monsalud, don Carlos Solano y doña Teresa de Villalpando⁷⁴; don Mariano Roca de Togores, futuro marqués de Molins; el marqués de Cerralbo⁷⁵; don Mariano Téllez Girón⁷⁶; el jurisconsulto Manuel María Cambrónero⁷⁷. No podían faltar tampoco los que fueron sus mecenas

69. GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert: *Catálogo de pintura de la Real Academia de la Historia*. Madrid, 2003, pp. 216–217.

70. *Op. cit.* II, pp. 120–121.

71. *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos de personajes ilustres españoles y extranjeros de ambos sexos coleccionados por D. Valentin Carderera y Solano*. Madrid, Tello, 1877, n. 340, pp. 108–109.

72. AZPIROZ PASCUAL, José M.: *op. cit.*, 1981, pp. 24–25.

73. Goya subastas, 6 de julio de 2011, lote 94. El retrato está firmado en París en 1843.

74. Madrazo recuerda los retratos del matrimonio con elegante traje de máscaras (*op. cit.*, p. 119).

75. Museo Cerralbo inv. vH0496. El retrato, de cuerpo entero de tamaño natural, está firmado y fechado 1833. En el mismo museo hay otro retrato de Carderera que representa a Don Gregorio López Imperial, que no aparece en el listado.

76. Debe tratarse del retrato del Museo del Romanticismo, inv. CE0037.

77. En la Biblioteca Nacional se conserva la litografía Cayetano Palmaroli (1801–1853) de este retrato (B 344).

durante muchos años, los duques de Villahermosa. Carderera les retrató repetidas veces, tanto de busto como de cuerpo entero de tamaño natural. Encontramos también los retratos más famosos mencionados por los biógrafos: los marqueses de Malpica, la marquesa de Branciforte, el marqués de Altamira y el marqués de Belmonte a caballo. Destaca entre todos los nombres *El de su Majestad Isabel 2.^a*, que, anota, «lo hize en Palacio a fines de 1844 me dió 12 secciones». Podría tratarse del interesantísimo retrato de cuerpo entero de la reina firmado en 1844 que se subastó en 2001⁷⁸. A este conjunto se suman los retratos de personas de su entorno familiar, como el de su hermano Custodio, canónigo del Pilar de Zaragoza, que se conserva en el Museo de Huesca, de conocidos, como la modista Casavett o el hijo de Bruno Badan, y unos cuantos nombres que todavía deben ser identificados⁷⁹. Los pocos retratos que se conocen son de busto prolongado o medio cuerpo, de factura extremadamente cuidada y precisa en los rostros y en el ropaje. Carderera los ejecutó en su casa-taller en el segundo piso del palacio de los Villahermosa en la calle San Jerónimo. «Allí, en aquel revuelto Cluny, entre aquellos restos de la opulencia de las pasadas edades, pintó él soberbios retratos que recordamos con placer...»⁸⁰.

78. Subasta Segre septiembre de 2001, lote 216. Hacen referencia a esta obra ANES Y ÁLVAREZ DE CASTRILLÓN, Gonzalo (dir.) y MANSO PORTO, Carmen (coord.): *Isabel la Católica y el arte*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2006, p. 102. Véase asimismo RINCÓN GARCÍA, Wifredo: «Los Reyes Católicos en la pintura historicista española», *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 701 (2004), pp. 129-161.

79. Carderera retrató también a otros personajes de su entorno familiar: a su sobrino Mariano Carderera Potó, destacado pedagogo, filólogo (colaboró en el Diccionario de la Real Academia) y grande reformador de la enseñanza primaria en España; a la esposa de este, Francisca Ponzán Almudévar, y a su otro sobrino Vicente Carderera. Esos retratos, que no aparecen en el listado, fueron ejecutados entre 1850 y 1860, y posiblemente fueron los últimos que pintó. Se conservaron en la casa de los Carderera en Huesca hasta que en 1973 fue demolida.

80. MADRAZO, Pedro de: *op. cit.*, p. 119.

APÉNDICE DOCUMENTAL

GRANDES RETRATOS QUE ME
ACUERDO HABER HECHO EN ROMA

8 veces La Princesa Doria
Pamphili 8 veces

D. Andrea Doria Pamphili

El cardenal Marco busto piedra

El cardenal Pacca cuerpo entero

El cardenal Fransoni hasta la rodilla

El Marques Fransoni

la Marquesa Labrador en pie

el caballero Sevilla de Mexico

hoy marques Negroni

Su Señora

El conde de Marsciano

Donna Agnesina dei Principi Ruspoli

Monsieur Botier

Monsieur Matiaud

D. Gonzalo Vilches 2

D. Antonio Arnaud

D. / de la Quadra

D. Camilo de Arroyo

Su esposa

Raimundo Diosdado

El S.or Principe de Anglona

la Princesa idem.

Conde Marsciano

D.N. Carcano de Barberini

M Manlio de Angelis

D. Pedro Herrero

D. Barbara Orueta

D. La Bolognesa

Cavalier Filipo Navone

El S. Pinillos con capa de haban

El Sr Aznarez (Manuel)

D. Manuel Valdez

D. Vincenzo Calza Banq.o

El Sr Peñalver de la Habana

El Sr de Herrera apañado

MisterHoskins

Miss Hoskins

D. Pedro Badan

D. Francisco Badan Padre

Su hija

La Sig. Margherita Campana

D. Manuel Valdes

La S.a de Torrente

El Conde Sanseverino

Vimercati en Milan

N. Gentili p.ra Thomson

Marq.sa de Labrador en pie

Sig. Giov. Bat.a Cechini pintor veneciano

d. Rafael Mena. Alferes de
cazadores de la Guardia

—La Princesa Doria vara y ½ de alta
en la Galeria de la Exma Casa Doria

—otra id del mismo tamaño en casa
del sr Principe Chigi en el q.to de la
hija la Princesa de Campaño

—otro pequeño de negro en casa
de la Marquesa Nuñez Prosperi

—otro id. la Congregacion de
damas de la Pia Union Lauretana

—otro id. el Principe Primogenito

D. Andres Doria

—otro la Sig. Antonia Milanese

—otro d. Filipo Lorenzoni boceto

Lord Barheaven

EN LONDRES — El de D.

Pasq. Gayangos

El de Miss Boot ahora condesa de...

EN PARÍS

El de S.M. la Reyna d.a M.aCristina de Borbon de cuerpo entero del tamaño natural en gran traje de Isabel la Cat.

El del Conde de Toreno

El de la Condesa

La Princesa de Anglona

El de don Pedro id.

SIGUEN LOS Q.E HE HECHO EN MADRID

D.Paquita de Pelegrin mug.r del

Secret.o de la Embajada de Inglaterra

El Marq.s de S. Cruz desp.s de muerto

D.a Mariquita esposa de

D. Lucio Olarieta

El retrato del hijo mayor del duque de la Roca en pequeñohoy duque de la Roca

El de su Majestad Isabel 2.^a

lo hiceen Palacio a fines de

1844 me dio 12 sesiones

El de D. Teresina Villalpando

El de D. Carlos su esposo en 1851

El de D. Luisita Lario Auroce

El de La Pilar su madre

El retrato de Vechi el peluq.o

De La Duq.a vestida de blanco chal rojo y perlas largas...

del Duque camp.o [vestido de campo] hoy en S. Cosme

copia de Pepito p.a la Antonia

Retrato en Tancredi de la Pilar

con mantilla de ½ cuerpo otro

en Madrid el cardenal Marco

Cuerpo entero tamaño nat! el duque de Villahermosa y la duquesa

el Marqués de Cerralbo id.

D. Juanito hijo de la Marq.a

S. Cruz cuerpo entero

Don Mariano Tellez Giron hermano

El Duque de cuerpo entero

medio tamaño del natural

El duque de Villahermosa bis

La duquesa id.

La Barbarita Orueta

Garriga d. José

Copia del hijo de Badan Bruno

La hermana de D.Carlo Sesti

Cambronero d. Man.l

D.a Mariano Roca

La hija de Cambronero

M.a Man.la Parreño.

Cabrero y la Pepita 2 telas

La modista Casavett la cabeza

Villalpando el Sr d. Mariano

Aurizam El Cab.o

La Paca prima hermana de la Matilde.

S Santos Sanz de Zaragoza y su hija

Ema. S.a Marquesa de Branciforte de cuerpo entero.

La E.S.a Marq.sa de Malpica medio cuerpo otro id. en pequeño.

El E.S.r Marq.s de Malpica

Mi hermano el dean

Don Miguel de los Santos Alvarez

Emo Marq.s de Altamira

S.a D.a M.a de aguirre[?] Su esposa

El maqués de Belmonte a caballo

D. Mariano Parreño busto.

ESTÉTICAS DE LO COTIDIANO: CUATRO VISIONES DE LA REALIDAD EN LA PINTURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

EVERY DAY LIFE AESTHETICS: FOUR VISIONS OF REALITY IN CONTEMPORARY SPANISH PAINTING

María José Pena García¹

Recibido: 12/10/2014 · Aceptado: 09/12/2014
<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2.2014.12230>

Resumen

Los preceptos religiosos y tradicionales, y la legislación antifeminista y pronatalista llevada a cabo durante el franquismo, devolvía a las mujeres a la esfera doméstica. En este contexto se formaron cuatro artistas nacidas entre 1928 y 1938: Esperanza Parada, Amalia Avia, María Moreno e Isabel Quintanilla. Optaron por el lenguaje figurativo para mostrar su personal visión de la realidad y de esta forma participaron en la renovación del panorama de la plástica española de la década de los sesenta, un momento de convergencia de varios estilos: el expresionismo abstracto (Grupo El Paso), el realismo social y el *Pop*, que centraban el debate artístico. A través de sus cuadros hablan sobre sí mismas y sobre aquello que les rodea, compartiendo el interés por la temática relacionada con la vida cotidiana y la preocupación por las luces y las sombras del momento histórico.

Palabras clave

franquismo; mujeres; doméstico; realidad; artístico; cotidiano

Abstract

Franquism brought women back home by antifeminist and pro-birth legislation and the weight given to traditional and religious precepts. In this context were brought up four artists: Esperanza Parada, Amalia Avia, María Moreno and Isabel Quintanilla (all born between the years 1928–1938). They chose figurative language to show their personal vision of reality, and in that way, they participated in the renovation of Spanish art that took place in the sixties. It was a moment in which different styles converged: Abstract expressionism (Grupo El Paso), social realism, and Pop.

1. A Casa da Muller, Ferrol (Concejalía de Igualdad). (mpenagarcia@hotmail.com)

Through their paintings these artists talk about themselves, sharing everyday life themes with the light and shadows of their historical moment.

Keywords

franquism; women; home; reality; artist; life

1. INTRODUCCIÓN

Los artistas se reflejan en las obras que crean sin importar que las imágenes visibles en ellas sean objetos, edificios o rostros humanos. En la segunda mitad del siglo xx, cuatro artistas españolas: Esperanza Parada, Amalia Avia, María Moreno e Isabel Quintanilla, desvelaron en cada cuadro instantes esenciales que formaron parte de sus vivencias y descubrieron que lo cotidiano conmueve, que los silencios se oyen y que la poesía se encuentra en los objetos más sencillos. En sus trayectorias vitales y profesionales se pueden establecer analogías que no suponen un impedimento para que la personalidad de cada una de ellas quede potenciada en su obra, configurando junto a sus compañeros, Antonio López y los hermanos Julio y Francisco López Hernández, uno de los ejes que forman la trama artística de los años sesenta y posteriores en España: el realismo cotidiano.

A lo largo de los siglos numerosas mujeres artistas fueron relegadas de las enseñanzas prácticas y de los circuitos formados por mecenas, compañeros de profesión, críticos e historiadores; incluso por los actuales que, como señala Estrella de Diego, no han indagado o estudiado suficientemente su obra como para incluirlas en sus textos², calificando la actividad de las mismas como mero entretenimiento y sus obras de inferior calidad a la ejecutada por los hombres. No se les admitía en las clases de Anatomía y Colorido y Composición, como sucedió a las seis mujeres que se matricularon en 1884, en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En ocasiones los profesores se mostraban reacios a reconocer las aptitudes de las alumnas, como le ocurrió a Pitti Bartolozzi, que se encontró con la sorpresa de ver como un profesor la suspendía para ver «si no siguen, pero si insisten las apruebo»³. A pesar de todo algunas de ellas consiguieron romper moldes y vivir de su arte, aunque fueron una minoría, hasta bien entrado el siglo xx, y entre ellas las cuatro pintoras del grupo de realistas de lo cotidiano.

Es obvio que la situación generalizada de desigualdad, que por tradición viven las mujeres, ralentiza su carrera profesional, pero ellas no abandonan, dan un gran paso en el camino hacia su espacio artístico y lo conquistan al lado de sus compañeros realistas. Demostraron ser valientes al optar por el «realismo», un fenómeno artístico que, a pesar ser susceptible de un amplio estudio, fue obviado por los historiadores no por azar sino porque las múltiples manifestaciones pictóricas centraron el debate artístico más reciente.

A través de este artículo se pretende un acercamiento a la historia de las pintoras realistas madrileñas de la segunda mitad del siglo xx y de cómo su trabajo se refleja en el arte contemporáneo. El límite de espacio obliga a sintetizar haciendo

2. DE DIEGO, Estrella: *La mujer y la pintura del xix español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Madrid, Edit. Ensayos de Arte Cátedra, 1987. pp. 11-15.

3. LOZANO BARTOLOZZI, Mar: «Artistas plásticas españolas entre las dos guerras europeas: Pitti (Francis) Bartolozzi, Delhy Tejero, Remedios Varó» en CAMACHO MARTÍNEZ, R. & MIRÓ DOMÍNGUEZ, A.: *Iconografía y creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*. Málaga, Servicio de Publicaciones Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 2001, pp. 289-332.

imposible señalar todas las obras que representan la evolución artística de las pintoras, de ahí la breve selección de pinturas.

Para la realización de este trabajo se han consultado los catálogos elaborados para algunas de las exposiciones en las que participaron, los artículos publicados en la prensa, alguna crítica y la referencia que se hace estas cuatro pintoras en los manuales de historia del arte — muy escasa, a mi entender, dada la importancia tanto de las pintoras como del conjunto de realistas de lo cotidiano.

2. LA SITUACIÓN DE LAS MUJERES DURANTE EL FRANQUISMO

En el nuevo Estado franquista, a las mujeres españolas se les asignó un papel y una función social: ser un modelo de mujer con unos valores asociados a la condición procreadora y la docilidad en el trato⁴. Las necesidades de repoblación en una España esquilada por la guerra civil hicieron que el régimen pusiese todo su empeño en repoblar el país y en este planteamiento de productividad, la mujer entraba de lleno como procreadora: traería hijos al mundo y se entregaría a su cuidado y educación. La Sección Femenina, como agente socializador primario, se encargaba de transmitir a las españolas los conocimientos básicos de educación maternal⁵. Además de cuidar a los hijos, las mujeres tenían la obligación de realizar una labor educativa y cívica, «una labor escuela», divulgando en sus hogares los ideales y los valores espirituales de una sociedad nacional-católica y sindicalista: las primeras oraciones y las primeras nociones de Falange, incluido el saludo con brazo en alto y decir «¡Arriba España!»⁶.

La situación de privilegio que disfrutó la Iglesia en el franquismo le proporcionó unos derechos en la educación. Se llevó a cabo un adoctrinamiento de la mujer de acuerdo con la moral católica. El comportamiento decoroso en lo formal y en las relaciones sociales y familiares, fue asumido por todos los españoles a lo largo de toda la etapa franquista.

Las jerarquías políticas y las religiosas justificaban sus teorías sobre la condición de mujer amparándose en estudios científicos y bíblicos⁷, de tal modo que se creaba

4. HARO TEGLEN, Eduardo: «Valores», *El País*. 13 de junio de 2000, en MANRIQUE ARRIBAS, Juan Carlos: «La familia como medio de inclusión de la mujer en la sociedad franquista» [en línea]. *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, n.º 7 (2007) <http://hispanianova.rediris.es>

5. El Decreto de 18 de diciembre de 1939, establece como obligatoria para las niñas la asignatura de Ciencia Doméstica. La Orden de 16 de octubre de 1941, unificó las asignaturas domésticas bajo la denominación de «Enseñanzas del Hogar». En 1944, una Orden de 19 de agosto, establecía que para obtener un título universitario, las españolas deberían de pasar un examen de Hogar. A esto hay que añadir que para poder tomar parte en oposiciones, obtener títulos o desempeñar empleos en entidades estatales era necesario cumplir el Servicio Social, un complejo mecanismo en el que se usaba a las mujeres, se influía en ellas y se condicionaba su vida, su formación y su propio desenvolvimiento social.

6. SUÁREZ-VALDÉS Y ÁLVAREZ, Mercedes: «Infancia de hoy, juventud de mañana», en *Guía de la madre nacional-sindicalista*, Madrid, Ediciones del Movimiento, 1940, pp.107-109.

7. ALTED, Alicia: «Las mujeres en la sociedad española de los años cuarenta»; en *III Jornadas de estudios monográficos. Las mujeres y la Guerra Civil española*, Madrid, Ministerio de Asuntos Sociales, Instituto de la Mujer, 1989, p. 294; y OTERO QUINTÁS, Luís., *Mi mamá me mima*. Barcelona, Plaza y Janés, 1997, p.85, hacen referencia a dos de los médicos que sostenían la condición bióloga como determinante del rol asignado a las mujeres. Alicia Altred menciona una cita realizada por el Dr. Antonio de la Granda, en el artículo titulado: «Los fundamentos biológicos

un conformismo social en el que todos los agentes confluían en una misma forma de pensar. Las mujeres durante el franquismo no pudieron demostrar que estaban capacitadas para realizar actividades profesionales, ya que habían sido vetadas previamente por leyes y preceptos religiosos.

Es insoslayable el papel desarrollado por las familias en la educación. Esta institución, junto a los colegios religiosos, como Julia Varela indica, «lejos de contribuir a la formación de un yo para la libertad, fueron más bien dos instancias clave que actuaron como tenaza para reproducir, y por tanto, contribuir a perpetuar la domesticación de las mujeres»⁸.

Finalizada la Segunda Guerra Mundial, el régimen intentó desvincularse de los países fascistas y totalitarios en un intento de proyectar la imagen de España como nación católica alejada de los países comunistas. Desde 1945 la influencia falangista perdió peso y dejó paso a otras corrientes que siguieron los patrones tradicionales, conservadores y católicos. De Europa y Estados Unidos llegaron nuevos aires que cambiaron el concepto de familia patriarcal, la maternidad ahora se concebía como un medio para alcanzar la felicidad de la persona. En agosto de 1953 se firma el Concordato con la Santa Sede y un mes más tarde se suscribe con los Estados Unidos el Pacto de Madrid. Dos acuerdos diplomáticos que supusieron la aceptación de España como un miembro más de la comunidad internacional⁹.

En 1957, la crisis política y económica era evidente. Los cargos en la administración pasaron a manos de los tecnócratas, comienza una etapa de desarrollo económico y España se mantiene alejada la amenaza marxista. Este proceso culminó con el Plan de Estabilización de 1959. Se pasaba de un obsoleto sistema autárquico a una economía de mercado de importantes consecuencias políticas, sociológicas y culturales. En los sesenta se hicieron evidentes una serie de transformaciones en las que intervino la oposición política: huelgas mineras en Asturias, la constitución de Comisiones Obreras y el Sindicato de Estudiantes o la reunión de la oposición democristiana y socialista en Múnich, que alteraron el panorama obrero y estudiantil¹⁰, y generaron «una profunda secularización de la sociedad. La expansión de la enseñanza pública y el aumento de funcionarios en los cuerpos docentes hicieron perder a la Iglesia el monopolio de la educación y el control moral de la cultura»¹¹. Se inicia un tímido proceso de apertura hacia el exterior y una política modernizadora del país. Algunas reformas legislativas reflejaban ideas novedosas: en julio de

del trabajo de la mujer», en el que se parte de la idea de que la mujer está condicionada por su «duro e insoslayable yugo sexual», lo que le hará sufrir en su vida continuos inconvenientes:» menstruación, embarazo, parto, lactancia y menopausia», momentos biológicos o fisiológicos que condicionarán su cuerpo y mente. Siendo, según el Dr. De la Granda, la menstruación el que más la afectaba. En la misma línea se manifiestan los argumentos del psiquiatra Antonio Vallejo Nájera, médico y militar, que señala: «La función principal de la mujer es la maternidad, y de aquí que dijeran los antiguos que su personalidad reside en el útero, órgano femenino capital».

8. VARELA, Julia: «Mujeres con voz propia: el peso de la socialización primaria en tres mujeres de la burguesía liberal española». <http://www.propuestaeducativa.flacso.org.ar/archivos/articulos/17.pdf> [consulta: 23 abril 2014]. Propuesta educativa, [en línea], 32.

9. TUSELL, Javier: *Historia de España en el siglo xx. La dictadura de Franco*. Madrid, Taurus, 1988, p.291.

10. BOZAL, Valeriano: *Historia de la pintura y la escultura del siglo xx en España. 1940–2010*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 2013, pp. 162–169.

11. CASANOVA, J. & GIL ANDRÉS, C.: *Breve historia de España en el siglo xx*. Barcelona, Ariel Quintaesencia, 2012, p.197.

1961, se promulgaba la Ley de Derechos Políticos, Profesionales y de Trabajo de la Mujer, que recogía el principio de igualdad de derechos laborales de los trabajadores de ambos sexos.

A finales de los sesenta y principios de los setenta, las mujeres pudieron liberarse, en cierto modo, de su función exclusivamente reproductora. Los movimientos feministas y las pretensiones de cambio de algunas mujeres de Sección Femenina, como Mercedes Fórmica y de otras como María Telo y Lidia Falcón, fomentaron que se pudiera compaginar la labor de madre con la de trabajadora fuera del hogar.

3. LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA EN ESPAÑA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

Es llamativo que artistas contrarios a la Dictadura, haciendo un arte muy diferente al propuesto por el régimen, participasen en los pabellones oficiales. Hay que tener en cuenta dos factores: el primero que la situación artística y cultural era de penuria, no existía un mercado del arte de vanguardia, ni apoyo suficiente a la actividad cultural y artística —excepto las iniciativas llevadas a cabo por González Robles— y que los artistas pretendieron conquistar la normalidad y así debilitar al régimen, aunque fuera utilizando los canales oficiales. Al margen de esta intencionalidad política, hay un segundo factor, que es la supervivencia.

Algunos grupos que difundieron y proporcionaron mayor espacio público a la actividad artística de vanguardia en los cincuenta, canalizaron un debate político y estético sobre el papel que el arte debía desempeñar en la sociedad y qué estilo o tendencia era el más adecuado para tal propósito. Este debate puso en juego tres orientaciones diferentes: El realismo social cuyo lenguaje propio era el de los grabadores de *Estampa Popular*, la actividad de *Equipo 57* y el más relevante de todos, *El Paso*, que publicaba en 1957 un manifiesto en el que pretendía alcanzar la universalidad, la relación entre las diferentes artes, la llamada a la juventud. Se convirtió en un grupo de tendencia informalista y sus integrantes: Saura, Millares, Juana Francés, Chirino, Canogar, Feito, Serrano, Conde, Ayllón y Suárez, elaboraron nuevos lenguajes. Entre los integrantes del grupo no existía una línea común, sin embargo destacaba la calidad de todos ellos y cierta preocupación por la tradición española: la sobriedad cromática del rojo y el negro. Esta «españolidad» fue destacada tanto por la crítica española como por la extranjera. El Paso consolidó a nivel nacional e internacional una pintura y escultura, cuyo punto de partida estuvo en la obra de Chillida y Tapies que junto con Oteiza eran ya conocidos en el extranjero. Lucio Muñoz, un artista de gran personalidad, realizó unas obras figurativas en las que destacan las naturalezas muertas y el paisaje, anunciando su interés por la materia y el cromatismo, rasgos que dominarán a partir de 1957.

La ironía presente en el *pop art* inglés fue un elemento fundamental en el desarrollo del arte español de los sesenta y setenta por su contenido político y estético. El Pop fue protagonista en las obras de Eduardo Arroyo, en el Equipo Crónica, en Luis Gordillo —que empleará lenguajes narrativos diferentes en décadas posteriores— o

en el Equipo Realidad, por mencionar algunos. En ocasiones adquirió tintes provocadores con el grupo Zaj¹².

La proyección internacional del arte español y la gran actividad de las galerías de arte, durante los años sesenta, hacen que España se integre en los circuitos internacionales.

3.1. EL GRUPO DE REALISTAS MADRILEÑOS

Está formado por varios artistas que se conocieron en Madrid durante los años cincuenta. Algunos habían sido alumnos en la Academia de Bellas Artes de San Fernando: Antonio López (Tomelloso, 1936), Julio López Hernández (Madrid, 1930), Francisco López Hernández (1932), María Moreno (Madrid, 1933), Isabel Quintanilla (Madrid, 1938) y las pintoras Esperanza Parada (San Lorenzo del Escorial, 1928–Madrid, 2011) y Amalia Avia (Santa Cruz de la Zarza, 1930–Madrid, 2011), estas dos últimas se habían formado en la Academia de Eduardo Peña.

Mantuvieron un nexo familiar y amistoso importante con el grupo, Lucio Muñoz (1929–1998) y Enrique Gram (1928–1999) y las pintoras Esperanza Nuere (1935) y Gloria Alcahud (1937). Carmen Laffón (Sevilla, 1934) formada en Madrid, coincide en lo esencial con los realistas madrileños: el reflejo de la vida y la presencia de las cosas.

Como grupo cumplen una serie de premisas: coinciden en la elección de un lenguaje artístico determinado, en este caso el realismo, y todos sus componentes pertenecen a la misma generación. Sin embargo, ninguno de ellos había escrito manifiesto fundacional alguno, ni ha declarado a día de hoy, poseer un código artístico que sirviera de aglutinante formal. Ellos mismos afirman que les unió la amistad. Antonio López reconoce en una entrevista realizada por Michael Brenson: «No se puede hablar de grupo en el sentido que se entiende en el mundo del arte. No pretendíamos ejercer ningún tipo de presión, ni teníamos ningún programa que proponer ni reivindicar». Francisco Nieva, añade otra característica:

Es una generación sin un nombre emblemático, pero sí tienen una unidad singular que trasciende una amistad invariable a lo largo de los años. Todos se encontraron en la capital, se relacionaban de forma estrecha a pesar de las diferencias estéticas, por otro lado, menores¹³.

Amalia Avia, en sus memorias *De puertas adentro*, manifestaba:

La irrupción en el arte joven de aquel momento de la figura de Antonio López García. En pleno auge de la abstracción [...] supuso una tabla de salvación para los que, como

12. BOZAL, Valeriano: *op. cit.* pp. 127–247.

13. Catálogo de la exposición *Otra realidad. Compañeros en Madrid*. Madrid, Fundación Humanismo y Democracia. Caja de Madrid, 1992, p.9.

yo, habíamos elegido el camino de la figuración más directa. Esto no quiere decir que Antoñito fuera el maestro de los realistas de su generación [...] lo que digo es que sin él el grupo no hubiera tenido la misma fuerza¹⁴.

Ante la repercusión que tuvo el grupo como opción en el panorama artístico del momento, Víctor Nieto ofrece una explicación:

El valor de lo real como estímulo configurador de un desarrollo artístico, no fue algo entendido como una solución plástica, un ideario de tendencia o una moda, sino como una profunda convicción, puesta en práctica desde puntos de vista y planteamientos muy dispares¹⁵.

En ocasiones tuvieron que luchar para defender sus propuestas ante la frecuente calificación de «académicos». Dos ejemplos, aunque distantes en el tiempo, ilustran las dificultades que encontraron los pintores realistas: en 1957, Antonio López expuso de forma individual, por vez primera, en el Ateneo de Madrid, y la crítica mostró un silencio absoluto. En 1992, Antonio López envió un escrito a María Corral, directora del Museo Nacional de Arte Reina Sofía en el que explicaba «que había decidido anular la exposición antológica de su obra, que se iba a presentar en el Museo a partir del 27 de octubre, por la exclusión de la corriente figurativa en la colección permanente de dicho centro».

El realismo de estos artistas «tiene un inequívoco aire de familia», que ha de ser suficiente para considerarlo como una realidad independiente y autónoma en el panorama artístico español y aún internacional¹⁶.

Hacen un realismo que no surge por generación espontánea ni es un mero continuador de la tradición. Pintar a «la española» no fue una cuestión de propósito, sino de destino y de temperamento irrefrenable forjado por un clima y una sociedad determinada. Se enfrentan a la realidad reflejando las influencias de la Escuela Española: Ribera, Velázquez, Murillo, Zurbarán o Sánchez Cotán. En la tradición realista española se concede una relevancia especial al objeto en sí mismo, con toda su rotundidad despojada y sus vibrantes características materiales. Lo marginal, lo humilde y lo íntimo no se considera indecoroso o poco artístico. Se pinta la realidad que ve el artista y se plasma el inexorable paso del tiempo, un concepto que recogen los artistas realistas madrileños. La temática, magistralmente variada, giraba en torno a lo cotidiano, al estado de las calles, las fachadas y los interiores frecuentemente vacíos, que curiosamente tienen una vida particular.

Bozal señala que «hay un diálogo, en ocasiones sugerido, explícito otras, con artistas de lenguajes diferentes», como ejemplo relaciona las obras de Antonio López con Tapies o con Matías Quetglas; las de Amalia Avia con el realismo social; las de

14. AVIA, Amalia: *De puertas adentro. Memorias*, Madrid, Taurus, 2004, p.237.

15. NIETO ALCAIDE, Víctor: «Poética de lo real: una actitud a contracorriente» en *Otra Realidad. Compañeros en Madrid...*, p.27.

16. TUSELL, Javier: «Tres generaciones en el realismo español actual» en *Realismos*, Madrid, Ansorena, 1993, pp. 17-24.

Isabel Quintanilla con la abstracción geométrica, «aunque la abstracción geométrica esté muy lejos de su minuciosa representación de su entorno»¹⁷.

Para Linda Nochlin, el propósito del realismo «consistió en brindar una representación verídica, imparcial y objetiva del mundo real, basada en la observación meticulosa de la vida del momento; no del pasado ni del futuro, algo imposible de plasmar en su obra»¹⁸. Significa que el artista sólo puede pintar el momento que está viviendo, una idea que subyace en la obra de los pintores realistas madrileños. Antonio López reconocía: «Si no veo Nueva York, no puedo pintar Nueva York».

En 1960, se sitúa el giro de maduración del grupo. A partir de esa fecha, Antonio López comienza a pintar la capital de España en formato panorámico: *Madrid. Martínez Campos* (1960), *Madrid desde el Cerro del Tío Pío* (1963), *El norte de Madrid desde «La Maliciosa»* (1967). En 1965, Antonio López expuso por primera vez en Estados Unidos, en la Staempfli Gallery de Nueva York donde realizó otra exposición en 1968. Así comenzó el reconocimiento internacional y la expansión de su obra en colecciones y museos.

El Ministerio de Información y Turismo organizó la muestra *Pintura Figurativa Actual en España*, presentada en abril de 1969 en las ciudades de San Diego y San Luis en Estados Unidos, en la que participaron Antonio López y Amalia Avia.

En 1970, Hanna Bekker vom Rath, organizó una exposición en Frankfurt, *Magischer Realismus in Spanien Heute* donde se mostraron obras de Antonio López Torres, Antonio López, Amalia Avia, Isabel Quintanilla y los escultores Julio y Francisco López Hernández. A estas exposiciones siguieron otras como la de la Galería Marlborough en Londres en 1973, titulada *Contemporary Spanish Realist*, con obras de Amalia Avia, Carmen Laffón, María Moreno, Julio y Francisco López Hernández, Antonio López y Miguel Ángel Argüello.

En la vi Documenta de Kassel en 1977 se englobó al grupo de realistas de Madrid en una serie de movimientos realistas con los que no se identificaban, como lo demuestra el que entre los textos del catálogo no exista ninguno alusivo a estos artistas en especial, ni tampoco se les incluyera entre los grupos establecidos.

Desde la década de los 70, las galerías de Alemania, Francia, Italia, Reino Unido, Estados Unidos se convirtieron en receptoras de la obra de los realistas españoles, sin embargo, hasta los ochenta no se reconoció en España, de forma extensa, este aspecto de nuestro arte. Algunas exposiciones son ejemplo de ello: *Voces interiores* (Madrid-Santander, 1986), *Otra Realidad* (Madrid, Santander, Zaragoza, 1991). Tras estas muestras se formularon varias explicaciones para encontrar diferencias con otras variantes artísticas: enfrentar el realismo de la realidad exacta con el de la realidad poética o la realidad que impone lo sobrerreal y la surrealidad que parte de lo real. En el caso de los López, la esencia no es la mera representación de un objeto o una persona sino el trascenderla y apurarla mediante una concentración intensa en ella que permita descubrir la relación psíquica entre lo representado y quien intenta reproducirlo. La potencia de estos artistas no nace de la habilidad para

17. BOZAL, Valeriano: *op. cit.* p.247.

18. NOCHLIN, Linda: *El Realismo*, Madrid, Alianza Forma, 1991, p. 12.

reproducir sino de hacer aparecer lo que hay detrás de ello y que no es pura realidad material. Por eso no es extraño que en alguno de ellos exista un componente surrealista, como en los cuadros *El Campo del Moro* (1960) o *La alacena* (1962–63) de Antonio López.

4. COINCIDENCIAS Y DIFERENCIAS EN LA TRAYECTORIA VITAL Y PROFESIONAL DE LAS PINTORAS REALISTAS MADRILEÑAS

Actuando de una forma poco común dentro del ámbito del patriarcado, la amistad y el reconocimiento son imprescindibles para que las mujeres, inmersas en ese sistema, puedan llevar a cabo sus proyectos.

4.1. ANALOGÍAS ENTRE LAS PINTORAS

Las primeras coincidencias son vitales: identidad generacional (fecha de nacimiento en un arco cronológico de 10 años), matrimonio con artistas consagrados: En 1960 se casaron Lucio Muñoz y Amalia Avia, el mismo año que Isabel Quintanilla y Francisco López Hernández; Antonio López y María Moreno en 1961 y Esperanza Parada y Julio López Hernández en 1962.

La guerra civil perturbó la niñez de las cuatro pintoras: la de Amalia Avia, cuyo padre, diputado de la CEDA por Toledo, había sido asesinado y la familia pasó dificultades, sobre todo durante la etapa que vivieron en Madrid, pues en Santa Cruz de la Zarza seguían manteniendo el status que les correspondía como descendientes de un rico terrateniente, el abuelo materno de Amalia. María Moreno al estallar la guerra se fue a Valencia con su familia y regresan a Madrid en la posguerra, esta circunstancia tan dura y triste provocó en María un alejamiento de la realidad y una actitud ensimismada que mantuvo durante su adolescencia. El padre de Isabel Quintanilla fue oficial en el bando republicano y estuvo en prisión, en consecuencia la familia padeció unas situaciones difíciles en la posguerra.

Durante la primera etapa del franquismo, se intentó que las mujeres viviesen «de puertas adentro», pero siempre existen unas variables que pueden ser las procedencias geográficas o el origen social. Esperanza Parada, Amalia Avia, María Moreno e Isabel Quintanilla, recibieron apoyo por parte de sus familias de diferentes formas: Esperanza, era buena estudiante y sus padres querían que hiciese una carrera, pero ella decidió dedicarse a la pintura; Amalia, obtuvo el apoyo de su madre para aprender pintura, después de pasar por una serie de desgracias familiares; María Moreno, se sintió comprendida por su padre, un músico que encontraba conexión entre la música y el espíritu, igual que María en la pintura. La madre de Isabel Quintanilla, viuda desde 1940, era quien llevaba a su hija a una academia de pintura al salir del colegio, una academia de adultos¹⁹.

19. Catálogo de la exposición *Luz de la mirada*, celebrada en Segovia del 7 de octubre de 2002 al 12 de enero de 2003, pp. 66–74.

Comienzan su actividad artística en los años cincuenta: Esperanza y Amalia se forman en la Academia de Eduardo Peña, donde se conocen y se hacen amigas. Asisten a las clases nocturnas en el Círculo de Bellas Artes con Gloria Alcahud y Esperanza Nuere, donde coincidieron con artistas de la Escuela de Bellas Artes. En estos primeros momentos es según Amalia, cuando conocen a «las personalidades más interesantes», entre las que se encontraban, «las personas más valiosas que he podido conocer en mi vida»²⁰. Cuando Amalia Avia, Esperanza Parada, Coro Salís y Gloria Alcahud, consideran que ya saben demasiado, deciden abandonar la Academia Peña y alquilar un estudio primero en la calle Torrijos y luego en la calle Béjar; «un lugar donde pintaban, recibían visitas de pintores, descargaban sus penas y alegrías e incluso lloraban si la ocasión lo requería. Se hablaba a partes iguales de amor y de pintura»²¹. Un espacio donde se creaba una red de solidaridad y apoyo mutuo.

En 1956, a Esperanza Parada le habían concedido una beca para visitar Italia y le acompañó Amalia. De vuelta a Madrid comenzó un curso decisivo para Amalia el de 1956–1957, Lucio Muñoz visita su estudio, comienza su noviazgo y esto contribuye a que Amalia se dedique a pintar más. Por primera vez Amalia Avia lleva un cuadro a una exposición colectiva, los concursos nacionales que cada año se celebraban en Madrid.

Isabel Quintanilla, comenzó su formación en el estudio de Trinidad de la Torre. Entre 1952 y 1953, Isabel se preparó en la Escuela de Artes Aplicadas para acceder a la Escuela Superior de Bellas Artes, donde ingresa en 1953. María Moreno accedió a la Escuela de Bellas Artes en 1954, conoce a Isabel, se hacen amigas y comienzan a desarrollar una carrera en paralelo mostrando un apego a la realidad entendida como un retrato, sin concesiones imaginativas y fantásticas.

Amalia Avia proporciona datos que facilitan la comprensión del momento vital, la actividad de estas jóvenes pintoras y de la relación con sus compañeros: «esos insolentes amigos míos me hacían ver en sus conversaciones que el arte era para muy pocos; hablaban como si sólo unos cuantos elegidos, entre los que, por supuesto, no se hallaban las mujeres, tuvieran acceso a la creación»²². Ellas los admiraban y ellos se sentían seguros de su «genialidad», sin haber, todavía, realizado ninguna obra que justificara tanta insolencia.

No les resultan ajenas las diferencias existentes entre hombres y mujeres y como estas condicionaron la dedicación a su profesión o la elección de los temas. El matrimonio, la maternidad y la casa supusieron un gran cambio para ellas. Amparo Serrano de Haro señala que:

En España, buena parte de la expresión figurativa de muchas artistas de los años 50 y 60, como Amalia Avia, Isabel Quintanilla, Esperanza Parada o María Moreno, podrá relacionarse con un interés por reflejar lo doméstico. Aunque también este espacio interior fue un tema poseído de las connotaciones de encierro que un país bajo la dictadura puede presentar.

20. AVIA, Amalia: *op. cit.*, p.204.

21. AVIA, Amalia: *Idem*, p.213.

22. AVIA, Amalia: *Idem*, p.200.

Esta figuración doméstica sólo cobrará relieve en los años 80, y paradójicamente, se centrará esencialmente en la reivindicación de un solo artista, un hombre: Antonio López²³.

En las obras de Esperanza, Amalia, María e Isabel, es fácil intuir su vida, reflejan lo que son, lo que tienen más cerca y lo que conocen. Pintan, en muchas ocasiones en sus casas, con sus hijos al lado, «apartando cunas» decía Amalia Avia, que en sus *Memorias*, alude al cambio de vida que supone para una mujer el matrimonio y como a partir de ese momento: «Empecé, por tanto, entonces, a compartir los pinceles con la escoba...»²⁴. Isabel cree que no se aprecian diferencias entre las obras de los hombres y las mujeres, tan sólo hay pintura buena y pintura mala, que la diferencia se debe a que «Las mujeres, tradicionalmente, han tenido que ocuparse de los hijos y han tenido menos continuidad en el trabajo»²⁵.

El caso de Esperanza es diferente, comenzó a dedicarse a su familia y a trabajar formando equipo con, la también pintora, Esperanza Nuere en la Galería de Juana Mordó, hasta la muerte de esta en 1984. Continuaba pintando, aunque durante la niñez y la adolescencia de sus hijas (Esperanza y Marcela) espació la conclusión de sus cuadros. No vendió jamás sus obras, las regalaba o las guardaba. Su marido, Julio López Hernández opina que tal vez la falta de intensidad que se le exige a los pintores profesionales, ha sido la causa de que Esperanza viviese su arte sin interferencias, con total libertad y la define como la Emily Dickinson de la pintura. Esperanza consideró que en un momento era mejor ocuparse de la vida que de la pintura, pero al pasar los años volvió a pintar y al hacerlo se sentía insegura, como «un pintor de domingo»²⁶.

Las cuatro posaron para las esculturas y pinturas realizadas por sus maridos. En muchas ocasiones, «poniendo en ello su propia voluntad de ayuda superior a la mía»²⁷, según Francisco López sobre Isabel Quintanilla.

Tuvieron la misma formación que los hombres, aunque en diferentes centros. El paso por la Escuela Superior de Bellas Artes era uno de los requisitos para obtener el reconocimiento social y María e Isabel cumplen con ello. Amalia, sin formarse allí, obtuvo éxito y reconocimiento. Esperanza, no se profesionalizó, pero fue una alumna aventajada en Peña.

Adoptaron el lenguaje realista por opción, incluso por combate, sin ceder a las modas ni tener en cuenta las críticas desfavorables, con la satisfacción moral de haber hecho lo que querían. Para Francisco Nieva:

Las pintoras fueron las más audaces, hasta cierto sentido las más masculinas, ya que en todas hay un curioso desafío: en Amalia hay algo de Zola o de Dicenta femenino,

23. SERRANO DE HARO, Amparo: *Mujeres en el Arte*, Barcelona, Plaza y Janés, 2000, p.25.

24. AVIA, Amalia: *Idem*, p.225.

25. *Luz de la Mirada*: p. 74.

26. *Idem*: p.71.

27. LÓPEZ HERNÁNDEZ, Francisco: «Maribel» en *Pinceladas de realidad. Amalia Avia, María Moreno, Isabel Quintanilla*. Catálogo de la exposición realizada del 30 de junio al 2 de octubre de 2005. Xunta de Galicia, p.131.

pintando las puertas, las esquinas, las habitaciones y las tiendas de la ciudad desamparada y activa, con crudeza gris de los días, de lo cotidiano machacado, lleno de rincones con el interés de la ruina. Visión que resulta lírica por la paradoja moderna de ser «fría».

En María Moreno e Isabel Quintanilla lo objetivo no es frío, es coloreado pero implacable. No deja que «lo femenino convencional» aparezca en nada, dibujan como Vermeer o Ingres, acogidas a la línea más dura del realismo, la que pasma por su concentración o exactitud. «Unos señores maestros»²⁸.

Igual que sus compañeros, todas reconocen tener un argumento común: la luz, bien sea natural, diurna, artificial o ligada a la perspectiva aérea, para potenciar los valores atmosféricos o para plasmar la realidad cotidiana de forma profunda, mágica y espiritual.

Juntas participaron en algunas exposiciones colectivas: *Luz de la mirada* (2002), *La feminidad en el arte* (2008). En *Pinceladas de realidad: Amalia Avia, María Moreno, Isabel Quintanilla* (2003).

4.2. DIFERENTES PLANTEAMIENTOS DE LA REALIDAD COTIDIANA

La representación realista no depende de la imitación, ni de la ilusión, ni de la información, sino de la firmeza con la que un objeto se introduce en la mente del artista que percibe esos objetos dignos de ser retratados y los representa con criterios independientes²⁹. Para Gombrich el ojo inocente no existe, actúa como un miembro sumiso de un organismo complejo y caprichoso: selecciona, rechaza, organiza, discrimina, asocia, analiza y construye³⁰.

Estas cuatro pintoras, a través de los sentidos, procesan y suponen esa materia como algo que se puede descubrir a través de un ritual o de una interpretación metódica, así han logrado diferentes cotas de realismo o han encontrado los medios para transmitir de manera realista, la luz o el paso del tiempo. Amalia Avia y Esperanza Parada expresan sentimientos y emociones provocados por la observación del entorno; María Moreno e Isabel Quintanilla ponen mucho sentimiento, pero retratan lo que les rodea con la fidelidad de un documento.

Dentro del grupo de realistas hay una relación «particularmente estrecha» entre cuatro personas, por un lado: Antonio López, María Moreno, Francisco López Hernández e Isabel Quintanilla, y por otro: Lucio Muñoz, Amalia Avia, Julio López Hernández y Esperanza Parada.

28. NIEVA, Francisco: «Una muestra fundamental», en *Otra realidad...* pp.13-25.

29. GOODMAN, Nelson: *Los lenguajes en el arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*, Madrid, Paidós, 2010, pp.39-49

30. GOMBRICH, Ernst: *Arte e Ilusión*, Barcelona, Editorial Debate, 1998, pp.297-298



FIGURA 1. MARÍA MORENO, *GRAN VÍA II*
1990. (Óleo/lienzo). Catálogo de la exposición *Pinceladas de la realidad*, p. 105.

4.2.1. María Moreno e Isabel Quintanilla

Interesa comparar la obra de María Moreno e Isabel Quintanilla con la de Antonio López, con el que coinciden en ocasiones en los temas elegidos y el modo de plasmarlos en el lienzo.

María Moreno, representa en sus cuadros una realidad onírica donde predomina la luz y el color sobre las formas, dando la sensación de realizar una pintura como si de un consuelo personal se tratase, con una enorme capacidad de transmitir unos valores por encima de lo terrenal. Decía Eladio Cabañero que en María «encontramos óleos con silencio dentro, pintura con soledad vivida, interiorizada»³¹.

María Moreno pinta del natural porque tiene que captar la totalidad de lo que está ante sus ojos. En el caso de las flores, al tener una vida breve, son frágiles y ella se siente segura dando vida a lo efímero. En su trayectoria se pueden apreciar dos etapas diferenciadas: en la primera los cuadros se llenan de interiores sombríos, «tristes y melancólicos», como el cuadro *Cámara con cama y bicicleta* (1963), algo similar a lo que sucede con las obras de su marido. En 1972 pinta *La puerta de atrás*, un cuadro en el que comienza a apreciarse una mayor luminosidad y el deseo de la pintora de abrirse al exterior, como queriendo buscar la luz y el color que se convertirán en los protagonistas de sus composiciones y que se adaptan a los cambios que tendrán lugar en su vida. Comienza una nueva etapa desde el punto de vista técnico y temático, su repertorio iconográfico se ampliará con un espectáculo de flores y jardines donde hay vida, unas calles por las que apetece pasear, o unos bodegones. Para pintar estos temas emplea colores que se inclinan desde el pastel hasta los matices más luminosos. *Calle Poniente* (1981), *Jardín de Madrid* (1982–1986), *Bodegón de la sandía* (1990), son algunos ejemplos de esa evolución, en la que no faltan las series *Gran Vía I* y *Gran Vía II* (1989, 1990, respectivamente), un tema tratado por su marido en el que se manifiesta de forma evidente el estilo propio de María en cuanto a planteamiento plástico: el concepto artístico del que se parte y la forma de plasmarlo en la tela. Antonio López en *Gran Vía* (1974–1981) se sitúa en la calle y pinta lo que ve el paseante; María Moreno aborda la composición desde un original punto de vista desde arriba de los edificios y da un papel muy importante a la luz lo que confiere una dimensión especial; además el abocetamiento con el que están resueltos los inmuebles da a la escena la misma sensación de espontaneidad y frescura que se observa en otros cuadros suyos.

Su hija, María López Moreno, dice «si tuviera algo que destacar en la pintura de María, quizás habría que hacerlo con los cuadros de las flores. Azaleas, rosas, geranios, tratados individualmente o en espléndidas composiciones»: *Rosal y ciruelo* (1979), *Azaleas de color rosa* (1994).

Entre 1991 y 1992, María se inicia en la técnica del grabado al agua fuerte, igual que Amalia, en los años ochenta. En el año 1993, asumió la producción de la película *El sol del membrillo*, dirigida por Víctor Erice, que constituye un verdadero

31. CABAÑERO, Eladio: Catálogo de la exposición de María Moreno en la Galería Edurne; Madrid 4 de mayo de 1996.



FIGURA 2. MARÍA MORENO, AZALEAS ROSAS
1994 (Óleo/lienzo). *Ibid.*, p.36.

documento por ser la primera vez que se contempla en directo el deseo de un artista de captar la realidad, en este caso Antonio López, y la paciencia, el perfeccionismo y la obsesión por la luz de María Moreno.

La compenetración artística entre Antonio López y María Moreno se aprecia también en la importancia de la línea pictórica en la que trabajan, buscando la realidad. En un punto se alejan: los jardines de María han florecido, las calles son agradables. La pintora ha puesto de manifiesto una sensibilidad diferente a la de su marido, la luz y la vitalidad de la última etapa reflejan un particular modo de mirar la realidad, dejando sus señas: la delicadeza, la observación del natural, la poderosa presencia de la luz solar y la pincelada difusa³².

La primera exposición individual de María Moreno fue en la Galería Edurne de Madrid en 1966, haciéndolo con posterioridad en la Galería Herbert Meyer-Ellinger, en 1973 en Frankfurt y en París en 1990. Algunas de las colectivas en las que ha participado son: Exposición Nacional de BBAA, en 1962; *Joven figuración en España* en 1963 en Barcelona; *Pintores Realistas Españoles Actuales* Kunstkabinet. Frankfurt, Alemania 1970, con Amalia Avia, Isabel Quintanilla, Antonio López y Francisco López Hernández; *Realismo Español. Dos generaciones*, en 1991 en la Galería Leandro Navarro (Amalia Avia, Isabel Quintanilla, Antonio López, Francisco López Hernández y Carmen Laffón) y «Realismo» *Arte Contemporáneo Español* en Japón (Amalia Avia, Antonio López, Julio y Francisco López Hernández).

Isabel Quintanilla tal vez sea la más rigurosa de las cuatro, la que mayor precisión y atención al detalle muestra en sus pinturas y la que tiene un repertorio temático más amplio. Sus obras se caracterizan por un fino y asentado trazo que logra un efecto casi fotográfico. Como María Moreno y Antonio López, otorga calidad de sujeto esencial a la luz, que es el eje absoluto de alguna de sus obras, por ejemplo, *Rosas* (1996). La pintora manifiesta que está siempre pendiente del matiz de la atmósfera, «y eso me lo está dando la luz»³³. Es capaz de pasar «horas delante de una flor porque tiene que ser así, porque sino mañana esa flor se ha abierto y es otra que la que quería pintar»³⁴. Como María Moreno y Antonio López, huye de la caducidad inevitable.

Isabel consigue imágenes de gran perfección sin restar emoción al cuadro, le aporta transrealidad, realidad más allá de la realidad misma, una característica señalada por Jürgen Schilling: «transmedita los lugares, los objetos, personas y paisajes que pinta y que se nota tienen conciencia de lo de detrás»³⁵.

La lamparilla (1955), una obra a la manera de la «vanitas» barroca, sirve para comentar los inicios de Isabel como pintora. En este cuadro predominan tonos grises y ocres que se van a mantener en *Bodegón en la ventana* y *La Carretera*, ambos pintados en 1959.

32. *Pinceladas de la realidad...*, pp.101-125.

33. *Luz de la mirada*, p.73.

34. *Idem*, p.74.

35. SCHILLING, Jürgen: «Isabel Quintanilla», Galería Brockester, Hamburgo, 1987, en ARMENTA DEU, Almudena: *El escultor Francisco López Hernández* (Tesis Doctoral) Universidad Complutense de Madrid, 1993.



FIGURA 3. ISABEL QUINTANILLA, *HOMENAJE A MI MADRE* 1977 (Óleo/tabla). *Idem*.

La estancia en Roma con su marido, Francisco López Hernández desde 1960 a 1964³⁶, será decisiva para Isabel porque le hace comprender el arte de otra manera, entendiendo que es la representación de la realidad que nos rodea, pero diciendo cosas nuevas con el lenguaje de siempre. Isabel centra su atención en el arte clásico y se entusiasma con la pintura Pompeyana del Museo Nacional de Nápoles, los estucos y pinturas de la Casa Farnesina (Roma, 20 a.C.) y la villa de Los Misterios, junto a la ciudad sepultada por el Vesubio. En Roma se fue trazando la dirección que seguirá a lo largo de su trayectoria, de forma recta y coherente hasta el momento actual. A partir del descubrimiento de los rojos italianos, en los cuadros de Isabel

36. En 1960, a Francisco López Hernández le habían concedido el Gran Premio de la Academia Española en Roma, por este motivo la pareja de artistas se traslada a la capital italiana, donde les visitan Antonio López y María Moreno. En 1963, nació allí, Francesco, el hijo de Isabel y Francisco. Hemos de señalar que ya en 1955, habían estado en Roma Antonio López y Francisco López Hernández. En las primeras pinturas de Antonio López, hay mucha presencia italiana, pero el sentido de lo fantástico es propio del artista.

se produce una explosión de color puro y brillante, de esta etapa son los cuadros de jardines que pinta en Roma uno de ellos, *El jardín de la Academia* (1963).

Vuelven a Madrid en 1964 y tras las experiencias vividas, Isabel va a mostrar una mayor confianza en el empleo de tonalidades nuevas, aunque, al pintar flores sigue empleando los blancos y grises. En esta nueva etapa, sorprende como se multiplican los verdes suaves, los dorados y azules. Ese año realiza su primera exposición de dibujos en la Galería Edurne. A partir de esa fecha y, sobre todo, de las sucesivas exposiciones que hizo en Alemania, surge el interés internacional por la obra de Isabel Quintanilla.

La maestría de Isabel queda probada en la presentación austera y sin dramas de sus interiores; dibujados y resueltos en los términos más justos, siendo la luz el elemento que reparte su intensidad a todo el conjunto. Una luz que es artificial, que crea espacios con sus contrastes, que destaca las formas y define los volúmenes.

Homenaje a mi madre (1970), *Habitación de costura* (1972), *Paco escribiendo* (1995) o *El teléfono* (1996) son algunos de esos interiores.

En ocasiones se ha calificado la pintura de Isabel Quintanilla como «de hombre» que «pinta bajo las exigencias de los más barbudos maestros del pasado, ya sean Leonardo o ya sean Vermeer», «auténtica maestra con barba»³⁷ porque es una pintura fría, cruda, nada amable, calificativos que se alejan de lo que se considera una pintura hecha por mujeres. La obra de Isabel Quintanilla está por temática y por concepto dentro del realismo figurativo y lejos del hiperrealismo americano. Tanto la pintora como su marido han escrito mucho sobre este tema.

Sus paisajes castellanos, de extensos horizontes y luz especial, como *Sierra de Guadarrama* (1990–1991) y *Vista de Riaza* (1990–1991) no son un telón de fondo, son el fragmento de una realidad más amplia.

Expuso por primera vez en 1959, en la colectiva *Los niños* en Granada. En el extranjero comienza a exponer individualmente en Frankfurt en 1974 y en 1987, obtiene el Premio de Arte otorgado por la ciudad de Darmstadt. En el año 1993, dirige un curso de dibujo en Salzburgo. A las colectivas citadas, hay que añadir *Seis pintores españoles* en 1966, *Naturalezas españolas* (1940–1987), *La feminidad en el arte* (2008). En Alemania expuso en numerosas colectivas desde 1970, igual que en Francia, Italia y Estados Unidos.



FIGURA 4. ISABEL QUINTANILLA, *SIERRA DE SANTA CRUZ* 2000 (Óleo/lienzo). Catálogo *Pinceladas...* op. cit. p.147.

37. NIEVA, Francisco: «Isabel Quintanilla en la encrucijada milenaria. La puerta más estrecha del arte». En el catálogo de la exposición *Isabel Quintanilla*, Madrid, Galería Leandro Navarro, 13 de diciembre de 1996 a 31 de enero de 1997.



FIGURA 5. ESPERANZA PARADA, MEDALLA CASA DE ASTURIAS
Fotografía de la autora realizada en el domicilio de Julio López Hernández.



Isabel y María otorgan gran importancia al dibujo, que desde el principio de su carrera ha sido el hilo conductor de sus mejores cualidades, cobrando valor autónomo en sus obras, nunca le han dado valor instrumental de simple apunte o boceto. Los objetos representados los repiten en las dos técnicas y en ellos será muy importante el tratamiento de la luz y los contrastes de luces y sombras. Bodegones y escenas del natural, ponen de manifiesto la cuidadosa formación de las pintoras.

Tanto María como Isabel se acercan al realismo ortodoxo en la forma, no en la finalidad. Con su obra contribuyen, igual que Antonio López y los hermanos Julio y Francisco López Hernández, a la comprensión de los problemas que la tendencia realista tenía planteados e indica las desviaciones fáciles de producirse en una sociedad como la nuestra³⁸.

4.2.2. Esperanza Parada y Amalia Avia

Aunque Esperanza Parada abandonó la idea de una carrera pictórica con los requisitos de promoción, exposiciones o divulgación que esto conlleva, sus útiles de pintar siempre estuvieron disponibles en el estudio que tenía en su casa. Ella no se consideró «enteramente pintora», pero tampoco dejó de pintar de forma oficial e incluso en los últimos años había accedido a participar en algunas exposiciones.

Con Amalia compartió momentos importantes y a los citados hay que añadir la convivencia en Aránzazu, cuando a Lucio Muñoz le adjudicaron la realización del

38. BOZAL, Valeriano: *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*. Madrid, Ciencia Nueva, 1996, D.L.



FIGURA 6. ESPERANZA PARADA, *BODEGÓN* 1959 (Óleo/tabla). Catálogo de la exposición *Luz de la mirada*, Segovia, Museo Esteban Vicente, del 7 de octubre de 2002 al 12 de enero de 2003, p.161.

mural de la basílica³⁹. Esperanza y Amalia se instalaron con sus maridos en la hospedería, Amalia también con dos de sus hijos. Las pintoras reservaban las horas de la tarde para dedicarse a la pintura y lo hacían en «el dormitorio, cuarto de estar, leonera», así Amalia demostró que seguía siendo pintora⁴⁰. Carecían del espacio necesario para la creación, una conclusión a la que ya había llegado Virginia Wolf «una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir novelas», se refería a las difíciles condiciones que sufren las artistas en su entorno profesional por el hecho de ser mujeres⁴¹.

En los cuadros de Esperanza Parada destaca el color y una especie de atmósfera muy particular. Esperanza declara que con el color y el volumen se siente a gusto, no así con la línea y la perspectiva, que en sus cuadros la dan el tiempo y no el espacio, prefiere que los límites no estén claros. Ella formulaba su propia narrativa y la

39. En la realización del mural de Aránzazu (1962), con Lucio Muñoz colaboraron, Joaquín Ramo, Julio López y en alguna ocasión Antonio López.

40. AVIA, Amalia: *op. cit.*: p.253.

41. ALARIO TRIGUEROS, Teresa: *Sin una habitación propia. Creadoras en la plástica española del siglo xx*. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/exauto?codigo=216933> [consulta el 7 de mayo de 2013].

estructuraba con sus objetos de deseo, aquellos que buscaba cada verano en su casa gallega, aquel pazo familiar donde era feliz «entre fantasmas»⁴². Con esos objetos componía lo que más le gustaba en el mundo: los bodegones, todos con una historia, convertidos en trozos de su vida y a los que quiere como se quiere a alguien de la familia. Siempre pintó en su casa, nunca consiguió hacerlo en un estudio, excepto en aquel que compartió con sus compañeras de estudio.

Las gamas de grises y rosas, matizados y suaves, son los que predominan en sus obras. No muestra preocupación por la luz y la hora cuando pinta, tratando de subrayar la penumbra o la claridad. *Violetas* (1968), *Bodegón de las cinco* (1959), *Bodegón verde* (1960), *La llave* (1988), *Rosas y negro* (2000) son algunas de sus obras. Dejó además, una colección de medallas muy interesante realizadas para la casa de Moneda y Timbre.

Hacía continuas referencias a Zurbarán, Sánchez Cotán, Brueghel y los italianos del Quattrocento, como Giotto. A Velázquez le admiraba pero le daba miedo una pintura tan maravillosa pero sobrenatural⁴³.

La primera exposición de Esperanza Parada tuvo lugar en 1955, siendo alumna de la academia Peña. En 1960 expuso en la sala Macarrón de Madrid. Participó en *Otra realidad. Compañeros en Madrid* (1992), *La feminidad en el arte* (2008), *Luz de la mirada* (2003), *Realidades de la realidad* (2011). En la actualidad su obra se puede ver en la exposición *Visiones de la realidad* (2014).

En la trayectoria artística de Amalia Avia se distinguen tres etapas:

1. Entre 1959 y 1970, pinta bodegones sobrios y sencillos como *El bodegón del queso* (1956). Se adivina ya un interés por el intimismo y un gusto por lo cotidiano. Es la época de los primeros bodegones pintados en la Academia Peña, las escenas populares, las ciudades que visita... En 1959 hizo su primera exposición individual en la Galería Fernando Fe de la Puerta del Sol. Dos años más tarde Juana Mordó la presentaba en Biosca y en 1964, cuando Juana Mordó inauguró su propia galería, fueron Amalia Avia y Carmen Laffón, las dos únicas mujeres y de los pocos nombres realistas que se incluyeron en la inaugural de la sala. En este momento su pintura no estaba lejos de aquella hipotética Escuela de Madrid⁴⁴, en que se mezclaban la gravedad castellana y una sensual delectación en la materia cotidiana, castellana también. Pero con algunas diferencias: ella no se conformaba con los campos trillados por tantas generaciones, su pintura reflejaba otros problemas. Amalia durante los años sesenta, se fija en los acontecimientos históricos del momento (emigración, huelgas, manifestaciones...), y los retrata en *Mineros* (1964), *La salida* (1964), *El preso* (1967) y *El penal de Ocaña* (1967). Se inspira en las imágenes que aparecen

42. *Luz de la mirada*: p. 69.

43. *Idem*: pp. 69–71

44. La Primera Escuela de Vallecas (1927–1932), de la que fue cofundador Benjamín Palencia, tiene continuidad en una segunda, refundada en la posguerra y, más en una tercera, llamada ahora Escuela de Madrid, a la que pertenecen algunos artistas expulsados de la vallecana y que realizaron su primera exposición en Buchholz en 1945. Diferentes escritos insisten en la austeridad del paisaje castellano con motivo de unión de artistas tan diversos. Bozal, no encuentra esa austeridad en muchos de ellos empezando por García Ochoa. Cree que les unía un deseo de modernidad moderada. Sobre el tema consúltese VIÑUALES, Jesús: *Arte español del siglo XX*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1998, p.151 y BOZAL, Valeriano: *op. cit.*: p.53.

en los periódicos del momento. Con el Pop comparte esta fuente de inspiración temática, pero el lenguaje es totalmente distinto, pues en los cuadros de Amalia no hay fama ni objetos de consumo, tan solo hay situaciones humanas, personas que carecen de identidad, como si fuesen objetos envueltos en ropajes, lo que aporta fragilidad al ser humano y conmueve a la pintora.

2. A partir de 1971, Amalia comienza a interesarse por el aspecto plástico, abandonando los temas sociales. Las fachadas de las tiendas, las casas y los muros del Madrid decadente serán el tema principal de su obra. Es una etapa en la que el lenguaje de Amalia se enriquece con las experiencias del informalismo, un hecho que refleja la influencia de Lucio Muñoz⁴⁵, como se aprecia en *La Nati* (1971) o *Calle Don Pedro* (1990), cuadro en los que se repiten ciertas constantes de ambos pintores: el tratamiento de la superficie del cuadro como un retablo, idéntico soporte (madera), luz plana, superficie grumosa y una paleta de colores terrosa que se va aclarando e iluminando con el paso del tiempo. Sin embargo Amalia manifiesta que ella pinta lo que ve y Lucio lo imagina: «los no figurativos tienen que inventarlo todo»⁴⁶.

En 1972, vuelve a la Galería Biosca y en 1973, participa en la feria de Basilea, en la exposición *Homenaje a Manolo Millares* en la Galería Juana Mordó y en la exposición que organiza Malborough de Londres.

Por primera vez expuso en Barcelona en 1975 y en la Galería Muller de Winterthur, Suiza. A partir de esta fecha comienzan a interesarle los objetos pequeños: zapatos, maletas, máquinas de coser... que seguirán formando parte de sus cuadros a lo largo de su trayectoria. En esta segunda etapa introduce el paisaje y los viejos jardines de la Ciudad Lineal.

3. Desde 1981, Amalia pinta interiores y los muebles que forman parte de ellos: cómodas, camas, sofás... con una mayor variedad cromática. Se introduce en la psicología intimista de los hogares, donde se revelan infinidad de vivencias. Ha traspasado las fachadas y portales viejos de aquellas casas que como decía Bachelard «incluso reproducidas en su aspecto exterior, dicen intimidad», pasa de la casa



FIGURA 7. AMALIA AVIA, *LA NATI* 1971 (Óleo/tabla). Catálogo de la exposición *Pinceladas...*, p.86.

45. La muerte de Lucio Muñoz en 1998, fue tan insoportable para Amalia, que evita hacer referencias a este tema en sus memorias.

46. FERNÁNDEZ BRASO, Miguel: «Conversación con Amalia Avia» en *Amalia Avia*, Madrid, Cuadernos de Guadalimar, 1995, p.69.

«como concha a la casa como nido». Un desplazamiento en sentido contrario a María Moreno: María salía al exterior y Amalia se adentraba en escenarios solitarios pero vividos. Son cuadros donde se muestra una sola estancia doméstica: *Interior del comedor* (1980), *La casa de Cristina* (1983), *Balcón de Piti* (1988). En ocasiones es

sólo una pieza del mobiliario la que capta su atención: *Sillón isabelino* (1986), *El aparador* (1988) o la serie de camas, un objeto que le atrae desde el punto de vista humano y desde el pictórico, cada cama tiene su propia historia de vida y muerte⁴⁷.

4. A finales de los ochenta comienza a hacer un retrato del Madrid más emblemático, *La Cibeles* (1988), *El Ministerio de Fomento* (1988), *El paseo de la Castellana* (1990) o *Calle Zurbano* (1993). Estamos ante composiciones más complicadas, una paleta más iluminada y un lenguaje más rico, lo que demuestra un mayor dominio del oficio. Los primeros cuadros reflejaban, como ella misma confesaba, una torpeza, tal vez debida a la falta de habilidad o a la inexperiencia. Valeriano Bozal, con motivo de la exposición en Biosca en el año 1972, hacia la siguiente reflexión: «desde un punto de vista de un hipotético virtuosismo, su lenguaje sería clasificado a partir de la simplicidad, como un lenguaje carente de brillantes recursos»⁴⁸.

En 1978 le concedieron el primer premio de la exposición «Premio Goya de la Villa de Madrid» y fue nombrada Académica de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo.

Esperanza y Amalia no son en lo que a técnica se refiere, todo lo realistas que el calificativo requiere. El resultado de su pintura es fruto de una interiorización constante, en sus cuadros hay mucho de recuerdo y sueño. Las dos pintoras hacen una pintura

entrañable y cordial frente a la mirada descarnada de Antonio López. Amalia, pinta siempre de fotografías, tan solo lo hacía del natural en su época de estudiante, sin embargo Esperanza prefería pintar del natural. La identidad entre Amalia y Esperanza, quizás haya que buscarla remitiéndonos a la primera etapa, ya que Esperanza al hacer un paréntesis en su actividad, da la sensación de retornar a esa época en su vuelta a la pintura. Amalia, por su parte, manifiesta actitudes peculiares, sobre todo al afirmar su admiración por Rothko y una menor admiración por los realistas.



FIGURA 8. AMALIA AVIA, *COMEDOR* 1987 (Óleo/tabla). *Ibid.*, p. 87

47. AVIA, Amalia: Entrevista en *La Calle*; 17 de marzo de 1981.

48. BOZAL, Valeriano: «Amalia Avia», catálogo de la exposición en la Galería Biosca, Madrid 1972.

5. CONCLUSIONES

Marx subrayaba que aunque los hombres (y en el término incluía a las mujeres, si bien desempeñando un rol diferente a los varones) hacen la historia, no suelen hacerlo en las condiciones por ellos elegidas. Las mujeres españolas formaban parte de un grupo social sobre el que existían unas expectativas que les marcaban otras obligaciones, por lo tanto sólo unas pocas lograran dedicarse a una profesión como el arte, una tarea poco apropiada para las mujeres.

En los años veinte, mujeres como Maruja Mallo y Remedios Varo se integraban en un universo masculino que las acogió por su valía o su excentricidad, tomando parte activa en las vanguardias artísticas; en los cincuenta, otras mujeres, se situaban en los márgenes del terreno artístico del momento, desarrollando su vocación al mismo tiempo que ejercían como madres, esposas de artistas y profesionales en otros ámbitos. Siguieron el camino que todas las españolas habían de transitar sin cuestionar, de forma explícita, la articulación de ese sistema diseñado para ellas.

Esperanza Parada, Amalia Avia, María Moreno e Isabel Quintanilla, sacaron a la luz la humilde realidad donde se desarrollaba su vida. Un espacio dotado del contenido y el significado suficiente para cautivar a esas cuatro creadoras, que frente a un lienzo se esfuerzan en traducir, con respeto y cariño, el mundo que les rodea y la condición femenina de ese mundo. Son cuadros pintados que nos introducen en una etapa de la vida española y de ellas mismas.

En los bodegones de Esperanza Parada, en las fachadas y muros de Amalia Avia, en los jardines de María Moreno y en los interiores de Isabel Quintanilla, se encuentran los signos del transcurso del tiempo y de la presencia humana. La máquina de coser, convertida en motivo de atención, muestra un humilde lugar de trabajo y a la vez evoca la ausencia de un ser querido. Las artistas citadas no pintan sus cuadros a modo de repetición, levantan acta de la existencia inseparable del hombre y de su mundo, sin idealismos ni estereotipos. El arte de estas mujeres suministra vitalidad, une realidad y representación en una especie de mutuo acuerdo en el que ambos conceptos se acreditan.

Han sido fundamentales dentro del grupo de realistas de Madrid que alcanzó su madurez artística en los años sesenta del pasado siglo, y para que ese grupo existiese como tal dentro del movimiento realista. A pesar de formar grupo, no se puede considerar a este como cerrado en una misma fórmula expresiva, aunque en sus inicios la identidad estética fuese un factor que les unía. Sí hay, en todas, una solidaridad con lo humilde y hogareño, tal vez debido al sufrimiento que les causó la guerra y la posguerra y que les llevó a concebir la casa como un recinto protector, «la casa concha», como decía Adolfo Castaño. A pesar de que la imagen central de sus pinturas sea diferente, dependiendo de cada persona, el fondo sobre el que esa figura descansa muestra una serie de puntos comunes, los de una época cuyos protagonistas se contemplan y se conmueven.

La estética de lo cotidiano, nos incita a formular algunas cuestiones acerca de la relación con el momento social que vivían, si les influía el clima de la izquierda española marcado, como señalaba Francisco Nieva «por una frustración lírica y terribilista» y plantear las influencias que pudo tener en ello la literatura y el cine

del momento. No cabe duda que *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio, inspiró en algunos momentos a Isabel Quintanilla y a Francisco López Hernández. Por otro lado podría buscarse la sintonía con *Historia de una escalera* de Buero Vallejo, *La conciencia tranquila* de Carmen Martín Gaité, *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos, *Nada* de Carmen Laforet y con el mundo lírico y sensorial relatado en las obras de Ana María Matute.

En el momento actual, cuando desaparece el hilo conductor de la historia, aparecen otras historias, descentralizadas, plurales. Historias de sujetos que crean su propia historia, alejados del sujeto tradicional. Esperanza, Amalia, María e Isabel, personifican al sujeto creador mujer, que debe ser reconocido por la historia, porque son motivo de biografías y dignas de ser reseñadas en la historia. Pero las fuentes históricas carecen de inocencia, uno de sus principales condicionantes es la propia realidad en la que las artistas se mueven. La óptica del tiempo nos puede ayudar a comprender su significado. Hay que resarcir a las mujeres artistas de la omisión a la que se han visto sometidas a lo largo de la historia y dirigir nuestro esfuerzo a cuestionar categorías como la de «genio» o la «influencia» sobre las que se estructura la disciplina de toda la historia del arte. Estas artistas construyen un arte que no parte de presupuestos esencialistas: no unen naturaleza y mujer, ni trabajan sobre la construcción de la identidad femenina en sus cuadros. Tampoco se integran en el discurso feminista como sus coetáneas anglosajonas, ni utilizan provocaciones frente al patriarcado establecido, como vehículo para acceder al «paseo de la fama». Indagan en los mismos territorios que sus compañeros de generación empleando las mismas herramientas: un lenguaje figurativo cargado de tradición que, como a todos los integrantes del grupo, va a añadir un obstáculo al reconocimiento de su carrera.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTED, Alicia: «Las mujeres en la sociedad española de los años 40», *III Jornadas de estudios monográficos. Las mujeres y la Guerra Civil española*, Madrid, Ministerio de Asuntos Sociales, Instituto de la Mujer, 1989.
- AMON, Santiago. *Desmitificación y neo o mágico o hiperrealismo. Cuadernos para el diálogo*. Madrid, enero-febrero 1975, n.º 136-137. pp. 96-97.
- ARMENTA DEU, Almudena: *El escultor Francisco López Hernández* (Tesis Doctoral) Universidad Complutense de Madrid, 1993.
- AVIA PEÑA, Amalia: *De puertas adentro. Memorias*. Edit. Taurus. Madrid 2004.
- BÁDENAS SALAZAR, Patricia. *La estética de las barricadas, Mayo del 68 y la creación artística*. Univ. Jaime I, 2006.
- BONET, Juan Manuel: *Crónica en gris*. Revista Guadalimar-SIN 0210-1254, n.º 37, p. 20-22. 1997
- BOZAL, Valeriano: *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Madrid, Ciencia Nueva, D.L. — *Arte del siglo xx en España. Pintura y Escultura*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.
- CABALLERO BASTARDO, Arturo: *Obsesión por la decadencia*. Alerta-Cultura, 15/9/1989.
- CALABRESE, Omar: *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1999.
- CALVO SERRALLER, Francisco: *España, medio siglo de vanguardia, 1939-1985*, Madrid, Fundación Santillana, Ministerio de Cultura, 1985.
- *La presencia de la realidad en el arte contemporáneo*. Ministerio de Cultura, 1986.
- *El realismo en el arte contemporáneo 1900-1950*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1998.
- CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria: *Artistas y precursoras. Un siglo de autoras Roësset*. Madrid, Horas y HORAS la editorial, 2013.
- CASANOVA, J. & GIL ANDRÉS, C.: *Breve Historia de España en el siglo xx*, Barcelona, Ariel Quinquagesencia, 2012.
- CASTAÑO, Adolfo: *Diáfana Amalia*. Edit. De la Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao 1976.
- DEL CASTILLO, Alberto: *Amalia Avia*. Crítica Diario de Barcelona. 13/4/1975.
- CHÁVARRI, R., MARTÍNEZ DE LA HIDALGA, R. & DE LA GÁNDARA, C., *Mujeres en el arte español (1900-1984)*, Madrid, Ayuntamiento, Concejalía de Cultura, 1984.
- DE DIEGO, Estrella: *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Madrid, Edit. Ensayos de Arte Cátedra, 1987.
- FERNÁNDEZ-BRASO, Miguel. *Conversaciones con Amalia Avia*. Cuadernos de Guadalimar, Madrid 1995.
- FERRER, E.: *La otra mitad del arte*. Revista «Lápiz», n. 44.
- GARCÍA VIÑO, Jesús: *Pintura española neofigurativa*. Madrid, Ed. Guadarrama, 1968.
- GOODMAN, Nelson: *Los lenguajes en el arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*, Madrid, Paidós, 2010.
- GOMBRICH, Ernst: *Arte e Ilusión*, Barcelona, Editorial Debate, 1998.
- GUASH, Ana María: *El arte del siglo xx en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona, Ed. Serbal, 1997.
- HARO TEGLÉN, Eduardo: *El País*, 13 de junio 2000.
- JIMÉNEZ, José: *Teoría del Arte*, Madrid, Tecnos/Alianza, 2002.

- LOGROÑO, Miguel: *Amalia Avia: la realidad es la huella de la cotidiano*. Diario 16, Madrid 17 de noviembre de 1976.
- LLEDÓ, Joaquín: *Paisajes interiores, Amalia Avia*. Album Letras-Artes, 1996. Verano. Pag. 16–18.
- LLOPART, Pilar: *Amalia Avia en Laietana*. Crítica Solidaridad Nacional; 17 de mayo de 1975.
- MANRIQUE ARRIBAS, Juan Carlos: «La familia como medio de inclusión de la mujer en la sociedad franquista». *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, n.º 7 (2007) <http://hispanianova.rediris.es>
- MORANT, Isabel: *Historia de las mujeres en España y América Latina (IV): Del siglo XX a los umbrales del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, 2006.
- MUÑOZ AVIA, Rodrigo: *La pintura sin discurso*. Exposición Galería de Arte Juan Gris. Madrid 1995.
- MUÑOZ LÓPEZ, Pilar: *Mujeres españolas en las artes plásticas: pintura y escultura*, Madrid, Síntesis, 2003.
- NIETO, Victor: *Amalia Avia, el paisaje urbano*. Revista Guadalimar. 1993, octubre–noviembre (121), pp. 32–35.
- NIELFA CRISTÓBAL, Gloria: *Mujeres y hombres en la España franquista: Sociedad, economía, política, cultura*. Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- NOCHLIN, Linda: «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?», <http://www.vitoria-gasteiz.org/wbo21/http://contenidosEstaticos/adjuntos/es/87/78/48788.pdf> [consulta: 6 de mayo de 2014]
- *El Realismo*. Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- NOELLE-NEUMANN, Elisabeth (1984, 1993): *La espiral del silencio. Opinión Pública: nuestra piel social*. Trad. Javier Ruiz Calderón. Barcelona, Paidós, 1995.
- OTERO QUINTÁS, Luís: *Mi mamá me mima*. Barcelona, Plaza y Janés, 1997.
- RABASA DÍAZ, Enrique: *Los viejos problemas de la perspectiva en la pintura de Antonio López García*. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Primer semestre, 1995, n.º 80.
- ROSÓN VILLENA, María: «Memoria, emociones y subjetividad en papeles y sales de plata». Universidad Autónoma de Madrid, 2009.
- SERRANO DE HARO, Amparo: *Mujeres en el arte. Espejo y realidad*. Barcelona, Plaza y Janés, 2000.
- SERRANO DE HARO y otros: *Arte y realidad en el Barroco 1. Modelo del naturalismo europeo en el siglo XVII*. Madrid, Fundación Ramón Areces. UNED.
- SUÁREZ-VALDÉS y ÁLVAREZ, Mercedes: «Infancia de hoy, juventud de mañana» en *Guía de la madre nacionalsindicalista*, Madrid, Ediciones del Movimiento, 1940.
- TURBET, Silvia: *Del sexo al género. Los equívocos del concepto*. Cátedra. Universidad de Valencia. Instituto de la Mujer, 2003.
- TUSELL, Javier: *Historia de España siglo XX. La dictadura de Franco*, Madrid, Taurus, 1988.
- VALDIVIESO, L. Teresa H. & VALDIVIESO, Jorge. *Madrid en la literatura y en las Artes*. Phoenix, A.Z. Ed. Orbis Press, 2006.
- VIÑUALES, Jesús: *Criterios de valoración del arte actual*. UNED, 95.
- *El comentario de la obra de arte*. UNED, 86.
- *Nociones de perspectiva*. UNED, 2008.

CATÁLOGOS

Otra Realidad. Compañeros en Madrid. Madrid, Fundación Humanismo y Democracia, Caja de Madrid, enero–febrero 1992.

Realismos. Arte Español Contemporáneo. Madrid, Ansorena, Galería de Arte, 1993.

María Moreno, Madrid, Galería Edurne, 1996.

Isabel Quintanilla, Madrid, Galería Leandro Navarro, 13 de diciembre 1996–31 de enero 1997.

Luz de la mirada, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo «Esteban Vicente», 7 de octubre 2002–12 de enero 2003

Pinceladas de realidad. Amalia Avia, María Moreno, Isabel Quintanilla. Xunta de Galicia, 30 de junio a 2 de octubre 2005.

Cincuenta años después, Madrid, Galería Leandro Navarro, 11 de diciembre 2008 al 28 de febrero de 2009.

LA CONSTRUCCIÓN DE UN ESPACIO DE PODER: LOS CASTILLOS DEL ESTADO SEÑORIAL DE FERIA

THE CONSTRUCTION OF AN SPACE OF POWER: CASTLES OF THE MANORIAL STATE OF THE FERIA

Juan José Sánchez González¹

Recibido: 10/08/2014 · Aceptado: 14/12/2014

<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2.2014.14193>

Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar el modo en que los castillos contribuyen a estructurar un estado señorial como espacio de poder, basándonos en el ejemplo concreto del estado señorial de Feria durante el siglo xv. Para ello, analizaremos el modo en que la función asignada a una fortificación dentro de la estructura territorial impuesta al dominio señorial, determina su configuración arquitectónica. En consecuencia, veremos cómo la jerarquización del espacio entre un centro y una periferia da lugar a sendas tipologías de castillos. Por otro lado, la promoción del señorío a condado, contribuirá a definir la identidad del linaje, estableciendo un centro simbólico del mismo en el castillo de Feria.

Palabras clave

estado señorial; castillo; linaje noble; poder; Suárez de Figueroa

Abstract

The aim of this research is to analyse how castles help to structure a manorial state as space of power, based in the particular example of the manorial state of the Feria during the 15th century. For this, we will analyse how the function assigned to a fortification within the territorial structure imposed at manor determines its architectural configuration. Accordingly, we will see into how the organization of the space between a centre and a periphery generate two types of castles. Furthermore, the promotion of manor to county, will help to define the identity of the lineage, doing of the castle of Feria a symbolic centre.

Keywords

manorial state; castle; noble lineage; power; Suárez de Figueroa

1. Doctor en Historia del Arte. Presidente de la Asociación de Amigos del Museo de Villafranca de los Barros (A-MUVI). Email: retsojon@hotmail.com

1. INTRODUCCIÓN: EL ESTADO SEÑORIAL BAJOMEDIEVAL COMO ESPACIO DE PODER

Los dominios señoriales bajomedievales poseen características propias que los diferencian netamente de los dominios señoriales plenomedievales. Así, con respecto a estos últimos, basados en el dominio solariego, los señoríos bajomedievales se caracterizan por ser espacios en los que la nobleza ejerce una mayor diversidad de competencias de poder, especialmente las de carácter jurisdiccional cedidas por la Corona². Para su efectivo ejercicio, las casas nobles desarrollaron una serie de instrumentos de carácter administrativo, como las cancillerías señoriales, que favorecieron la creación de una estructura territorial de carácter jerárquico, el estado señorial, articulada en torno a una cabecera o capital, residencia habitual del poder y centro administrativo del mismo³. Esta reorganización del dominio noble constituye otra notable diferencia frente al carácter inarticulado de los dominios señoriales plenomedievales, constituidos mediante la yuxtaposición de diversas células señoriales sin una estructura definida⁴.

La reestructuración del dominio señorial no puede entenderse sin hacer referencia a la propia reestructuración a que es sometida la familia noble, proceso cuyos principales factores son, por un lado, la difusión e institucionalización del mayorazgo como medio de preservar el patrimonio material y simbólico de la familia⁵ y, por otro, la consolidación del linaje como estructura organizativa de la familia noble en torno a la figura del primogénito. Ambos factores están íntimamente entrelazados.

El linaje noble, entendido como un conjunto de individuos vinculados entre sí por su descendencia de un antepasado común, adquirió hacia finales de la Edad Media rasgos más definidos y un mayor significado social y político. El linaje se dotó de una estructura jerarquizada, cuya jefatura la ocupaba, generalmente, la línea descendiente del primogénito varón⁶. Sobre el primogénito recaían también los atributos simbólicos que identificaban al linaje⁷. La institucionalización del mayorazgo, que alcanza gran difusión tras la entronización de la dinastía Trastámara,

2. QUINTANILLA RASO, M.^a Concepción: «El estado señorial nobiliario como espacio de poder en la castilla bajomedieval» en DE LA IGLESIA DUARTE, José Ignacio (coord.): *Los espacios de poder en la España Medieval. xii Semana de Estudios Medievales de Nájera, 2001*. Logroño, IER, 2002 p. 253. Inés Beceiro Pita, que ha contribuido decisivamente a asentar la noción de estado señorial en la historiografía, advierte acerca de la relación directa existente entre el surgimiento de este nuevo modelo organizativo del dominio señorial y la debilidad de la Corona bajo la dinastía Trastámara, subrayando, incluso, su similitud con los principados del norte de Francia. BECEIRO PITA, I.: «Los estados señoriales como estructura de poder en la Castilla del siglo xv», en RUCQUOI, Adeline (coord.): *Realidad e imágenes del poder: España a fines de la edad media*. Valladolid, 1988, pp. 293–324.

3. Como señala la referida autora, las casas nobles contaban con una «maquinaria cada vez más nutrida y cualificada» para gestionar la administración de sus dominios, lo que favorecía su centralización. *Ibidem*. pp. 294–295.

4. *Ibidem*. pp. 260–261.

5. Sobre la importancia del mayorazgo como instrumento para la transmisión de este patrimonio son interesantes los siguientes trabajos aplicados a casos concretos: PALENCIA HERREJÓN, José Ramón: *Los Ayala de Toledo: desarrollo e instrumentos de poder de un linaje nobiliario en el siglo xv*. Ayuntamiento de Toledo, Toledo, 1995; y QUINTANILLA RASO, María Concepción: «Identidad y patrimonio. Salvaguarda y transmisión en las casas nobiliarias castellanas a finales del Medievo. La casa condal de la Puebla del Maestre». *En la España Medieval*. N.º Extra 1, 2006, pp. 157–182.

6. GERBET, Marie-Claude: *Las noblezas españolas en la Edad Media, siglos xi–xv*. Madrid. Alianza Editorial, 1997, pp. 338–340.

7. *Ibidem*. pp. 340–343.

daría un mayor vigor a la estructura del linaje, ya que permitía vincular de manera indivisible el patrimonio familiar a la línea primogénita, reforzando su autoridad y dotando de mayor estabilidad a su poder⁸. Consecuencia de ello será la configuración de una identidad de linaje más definida, vinculada al dominio señorial adscrito al mayorazgo de la casa.

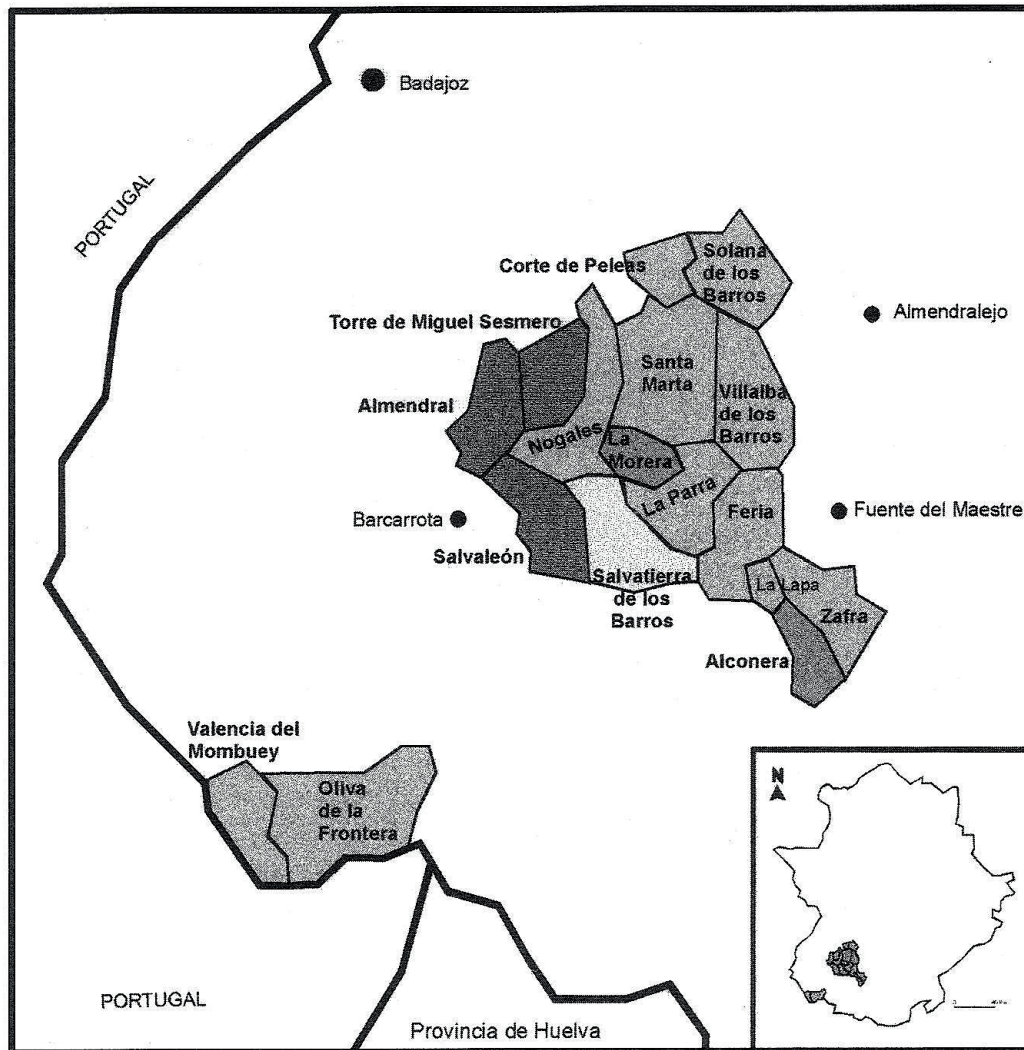
Reestructuración del dominio señorial y construcción de la identidad del linaje noble resultan, por tanto, fenómenos concurrentes en un ámbito específico, el estado señorial, el cual se configura, así, como el espacio de poder propio de la nobleza. En este proceso, la arquitectura fortificada, como símbolo tradicional del dominio señorial, desempeña una función clave que va más allá de su mera función defensiva. En un contexto como el descrito, los castillos asumen nuevas significaciones, dotando de visibilidad a los nuevos centros del poder y configurando símbolos identificativos del linaje⁹. Como ejemplo de esta instrumentalización de la arquitectura fortificada, en este trabajo nos centraremos en el ejemplo concreto del estado señorial de Feria, perteneciente al linaje de los Suárez de Figueroa. En él analizaremos el modo en que la arquitectura fortificada construye el espacio de poder en función de los objetivos antes señalados: identificación del centro del poder en un dominio organizado jerárquicamente y construcción de la identidad del linaje que ostenta la titularidad del poder. Para ello, veremos de qué modo la función encomendada a cada castillo dentro de la estructura del estado señorial y los valores asociados al mismo en lo que atañe a la identidad del linaje, generan formas arquitectónicas específicas vinculadas a los centros del poder y a los símbolos del linaje.

2. LA REESTRUCTURACIÓN DEL DOMINIO SEÑORIAL: CENTRO Y PERIFERIA

En 1394, Enrique III donó a Gomes Suárez de Figueroa, hijo del maestre de Santiago, Lorenzo Suárez de Figueroa, las villas de Zafra, Feria y La Parra. En los años inmediatamente posteriores a este hecho, el linaje adquirió un vasto dominio señorial, de carácter geográficamente concentrado, en el sureste del antiguo alfoz pacense. Desde los comienzos del incipiente señorío, se observa una estrategia encaminada a dotar a sus dominios de una estructura administrativa articulada en base a una organización jerarquizada del territorio. En esta organización, una villa desempeñaba la función de centro y residencia del poder, es decir, la capitalidad del estado señorial. La evolución histórica del señorío permite observar cómo, a medida que los Suárez de Figueroa van consolidando su dominio en el entorno pacense, el centro o capital del poder pasa de Villalba de los Barros a Zafra, al tiempo que áreas periféricas del estado señorial se dotan de nuevas fortificaciones destinadas a defenderlas

8. *Ibidem*. pp. 343-344.

9. VARELA AGÜÍ, Enrique: *La fortaleza medieval: simbolismo y poder en la Edad Media*. Ávila. Junta de Castilla y León, 2002, p. 116. Como señala el autor, el simbolismo que adquiere la fortificación se enriquece a medida que asume nuevas funciones.



Evolución del Condado de Feria (1394-1520)





-  En tiempos de Gomes I Suárez de Figueras (1394-1429)
-  En tiempos de Lorenzo II Suárez de Figueras (1429-1461)
-  En tiempos de Gomes II Suárez de Figueras (1461-1506)
-  En tiempos de Lorenzo III Suárez de Figueras (1506-1528)

FIGURA 1: EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL ESTADO SEÑORIAL DE FERIA
(RUBIO MASA, Juan Carlos: *El mecenazgo artístico de la Casa Ducal de Feria*. ERE, Mérida. 2001, p. 21).

frente a potenciales peligros foráneos. Los castillos edificados como consecuencia de este proceso presentan una dualidad tipológica equivalente a la dualidad de funciones atribuidas dentro de la estructura administrativa del dominio señorial.

2.1. LA CAPITALIDAD DEL ESTADO SEÑORIAL DE FERIA: LOS CASTILLOS DE VILLALBA Y ZAFRA

El estado señorial de Feria se formó, en su mayor parte, sobre tierras que, tras la reorganización a que fue sometido el territorio tras la conquista de Badajoz a los musulmanes en 1230, quedaron integradas en su alfoz¹⁰. Entre ellas podemos distinguir, por un lado, las que fueron señorializadas a finales del siglo XIII, permaneciendo en adelante bajo régimen señorial, y, por otro, las que, pese a una temprana señorialización en torno a 1300, fueron reintegradas al dominio pacense hasta su segregación por orden de Enrique III a favor de los Suárez de Figueroa, suscitando la oposición de una parte del patriciado pacense. La diversa evolución de las tierras que integraban el dominio señorial, condicionará la temprana historia del mismo.

2.1.1. El castillo de Villalba

Entre las tierras señorializadas a finales del siglo XIII, se encontraban Villalba de los Barros y Nogales, antiguos dominios de los Enríquez, adquiridos por los Suárez de Figueroa mediante compra en 1395¹¹. El dominio de ambas poblaciones nunca fue puesto en discusión. En cambio, Zafra, Feria y La Parra, donadas en 1394 por Enrique III a favor de Gomes Suárez de Figueroa¹², fueron causa recurrente de conflicto con el concejo pacense¹³. Ya la toma de posesión de estas villas no estuvo exenta de problemas¹⁴. En 1414, una vez fallecido el maestre Lorenzo Suárez de Figueroa, padre de Gomes, perdida la protección que le brindaba la Orden, en manos del infante Enrique¹⁵, Badajoz no dudó en reclamar la devolución de las tres villas¹⁶. En estos años, Gomes Suárez de Figueroa había perdido apoyos en la Corte, pues el

10. RODRÍGUEZ AMAYA, Esteban: «La tierra en Badajoz desde 1230 a 1500», *Revista de Estudios Extremeños*. T. VII, N.º 3-4 (1951) jul.-dic. pp. 395-497.

11. MAZO ROMERO, Fernando: «Propiedad y régimen de explotación en Tierra de Barros a fines de la Edad Media». En *la España Medieval*. N.º 3 (1982), pp. 84-86.

12. MAZO ROMERO, Fernando: «Los Suárez de Figueroa y el señorío de Feria» *Historia, instituciones y documentos*. N.º 1 (1974) p. 119.

Ibidem. pp. 111-164.

13. DEL PINO GARCÍA, José Luis: «Génesis y evolución de las ciudades realengas y señoriales en la Extremadura Medieval» En *la España Medieval*. N.º 6 (1985) p. 392-393

14. Por ejemplo, para tomar posesión del castillo de Feria en septiembre de 1394, acatando la orden de Enrique III, el maestre de Santiago, Lorenzo Suárez de Figueroa, padre del I señor de Feria, ante la negativa de los defensores del castillo, hubo de recurrir a la amenaza de las armas, enviando para ello al comendador de Guadalcanal, Álvaro Martínez de Aponte. MAZO ROMERO, Fernando: «Los Suárez de Figueroa...» pp. 119-120.

15. DEL PINO GARCÍA, José Luis: *Extremadura en las luchas políticas del siglo XV*. Badajoz. Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz. 1992. pp. 166-167.

16. DE LA MONTAÑA CONCHIÑA, Juan Luis: «Señorialización y usurpaciones terminiegas de espacios realengos: el caso de Badajoz en los siglos XIV-XV» *Norba, revista de Historia*. N.º 16 (1996-2003), pp. 349-350.

nombramiento del infante Enrique como maestre de Santiago fue motivo de conflicto entre los Suárez de Figueroa y el infante Fernando¹⁷.

En consecuencia, en esta primera etapa del estado señorial, los Suárez de Figueroa asentaron en Villalba la capital, dominio que no les era discutido. Sobre esta base, Gomes procedió a dotar al estado señorial de los instrumentos que debían asegurarle continuidad. Así, en 1404, instituía el primer mayorazgo de la casa¹⁸. Que en Villalba se fraguó la identidad del linaje, lo demuestra la inscripción que Lorenzo Suárez de Figueroa, 11 señor, hizo ubicar sobre la puerta de la torre del homenaje del castillo de Nogales, donde, en fecha tan tardía como 1458, se autodenomina aún como «señor de la casa de villalba».

La conversión de Villalba de los Barros en capital del estado señorial se pone de manifiesto en la reforma a que fue sometido el castillo en 1397¹⁹, aun cuando la pertinente licencia real no fuera concedida hasta noviembre de 1400²⁰. La reforma del castillo, de origen islámico²¹, tuvo lugar durante el complicado contexto en que se hallaba el entorno de la ciudad pacense tras la ocupación de Badajoz por los portugueses en 1396²², llegando a ser atacado por las tropas del condestable luso Nuno Alvares Pereira en 1398²³. Pese a ello, es evidente que Gomes Suárez de Figueroa, trató de convertir el viejo castillo en una residencia palatina²⁴.

El resultado de la reforma efectuada por los Suárez de Figueroa es un edificio de planta cuadrada, de 26 metros de lado, con cubos esquineros de sección circular y otros de sección en D adosados a los puntos intermedios de las cortinas noreste,

17. El maestre Lorenzo falleció en 1409. El infante Fernando, corregente del reino junto a Catalina de Lancaster por minoría de edad de Juan II, aprovechó la ocasión para situar al frente de la milicia jacobea a su hijo Enrique. Esta maniobra no fue aprobada por el comendador mayor de Castilla, Garci Fernández de Guzmán, señor de Villagarcía de la Torre, casado con una hermana del I señor de Feria. En respuesta, el comendador se rebeló contra el infante Fernando en la provincia de León, donde ocupó varios castillos, esperando, quizás, el apoyo de su cuñado. El infante Fernando amenazó al I señor de Feria con arrebatarle los bienes heredados de su padre si optaba por tomar partido a favor del comendador. DEL PINO GARCÍA, José Luis: *op. cit.* pp. 166–167.

18. MAZO ROMERO, Fernando: *El condado de Feria (1394–1505). Contribución al estudio del proceso señorializador en Extremadura durante la Edad Media*. Badajoz, Institución Cultural Pedro de Valencia, 1980, pp. 153–154.

19. Así consta en la inscripción con que Lorenzo Suárez de Figueroa hizo conmemorar la construcción de la barrera que rodea al castillo en 1449: «AÑO DEL NASCIMIENTO DEL SALVADOR IHU XPO DE MILL E TREZIENTOS E NOVENTA E SIETE AÑOS SE COMEÇO ESTE CASTILLO Q MANDO FAZER GOMES SUARES DE FIGUEROA MAYORDOMO MAYOR DE NRA SEÑORA LA RREYNA DE CASTILLA FIJO DEL MUY ALTO SEÑOR DON LORENÇO SUARES DE FIGOA MAESTRE DE SANTIAGO E POR Q ESTA LETURA SOBREDICHA ERA PINTADA E PERECIA MADOLA ESCULPIR EN ESTA PIEDRA EL SEÑOR LORENÇO SUARES DE FIGOA FIJO E NIETO DE LOS DICHOS SEÑORES AL TPO QUE MANDO FAZER ESTA BARRERA EL AÑO DE NRO SALVADOR DE MCCCCXLIX». La inscripción, arrancada de su ubicación originaria, fue embutida en la pared de una casa de la población. COOPER, Edward: *Castillos Señoriales en la Corona de Castilla*. Salamanca. Editorial de la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León. 1991. Vol. I.2, p. 503.

20. *Ibidem*.

21. En Villalba existía una fortaleza de origen islámico, posiblemente de cronología almohade, atestiguada arqueológicamente. GIBELLO BRAVO, Víctor Manuel: *El poblamiento islámico en Extremadura. Territorio, asentamientos e itinerarios*. Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura. 2008. pp. 364–365.

22. La ocupación por sorpresa de Badajoz a manos de los portugueses, como uno más de los conflictos que jalonan las relaciones castellano-lusas a fines del siglo XIV, convirtió al maestre en la máxima autoridad militar de la zona. Enrique III le encomendó la fortificación de la frontera. COOPER, Edward: *op. cit.* Vol. I.2, p. 503.

23. TEIXEIRA, Domingos: *Vida de Nuno Alvares Pereira, segundo condestavel de Portugal*. Lisboa, 1723, pp. 628–629.

24. En un trabajo anterior, abordé la reforma de los castillos de Villalba y Zafra desde la perspectiva de la configuración de la imagen del poder. En él expongo un análisis más detallado de ambos edificios. SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Juan José: «Los castillos y la imagen del poder: la capitalidad del señorío de Feria». *Revista de Estudios Extremeños*. T. LXVII, N.º 3 (2011) pp. 1.347–1.378.

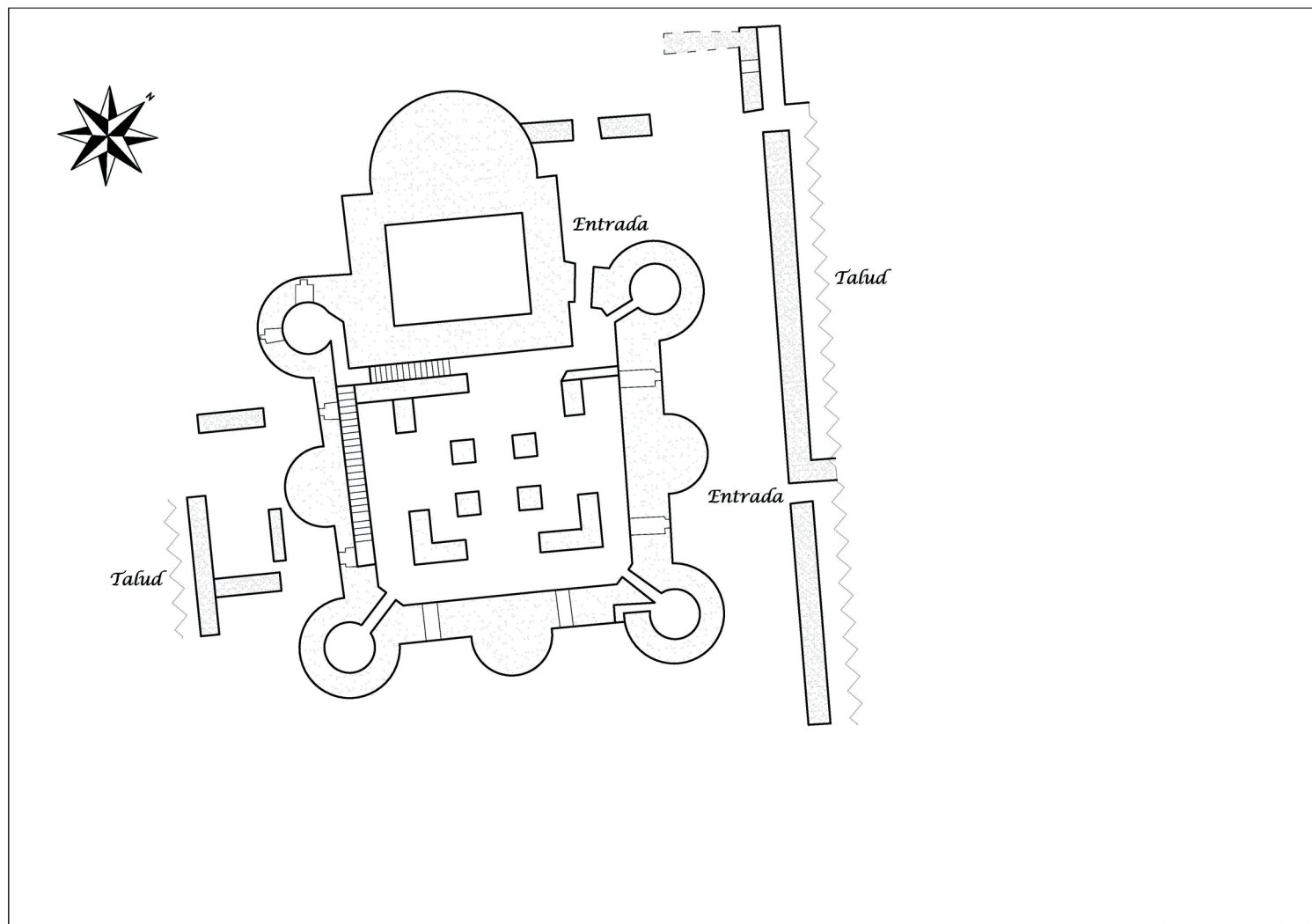


FIGURA 2. PLANTA DEL CASTILLO DE VILLALBA DE LOS BARROS
(Plano del autor sobre original de COOPER, Edward: *Castillos señoriales...*, Vol. III, p. 1490, fig. 495).

sureste y suroeste, macizos hasta la altura de la segunda galería del patio interior. En la cortina noroeste, se sitúa la torre del homenaje, de planta cuadrada, en cuya cara saliente se le adosa un cuerpo semicircular macizo. El único acceso al castillo está ubicado entre la torre del homenaje y la torre esquinera del vértice norte.

El espacio interno se organizaba en torno a un angosto patio central, del que solo subsisten los cuatro machones esquineros que sostendrían las galerías, de dos alturas, que cerraban las cuatro bandas del patio. En el centro del estrecho patio, se ubica la embocadura de un aljibe.

Las estancias de habitación se distribuían en torno al patio central, en las cru-
jías situadas entre las galerías y los muros perimetrales de la fortaleza. Los restos conservados permiten deducir la existencia de salas alargadas con posibles cámaras en sus lados cortos. La segunda planta se sostenía sobre un armazón de madera del



FIGURA 3. INTERIOR DEL CASTILLO DE VILLALBA DE LOS BARROS
Fotografía del autor, año 2009.

que no se conservan nada más que los mechinales. Esta segunda planta se cubría por medio de bóvedas de arista que sostenían parte del adarve.

En el verano de 2007 se intervino en la torre del homenaje, limpiándola de escombros y consolidando su estructura²⁵. La intervención ha permitido conocer la organización original de esta estructura que contaba con tres niveles de altura, cubiertos por bóvedas de cañón de las que tan solo se conserva la superior. Un aljibe excavado en su base ocupaba la planta baja. En los restos conservados de las bóvedas se observan restos de pinturas que imitaban el despiece de las dovelas de una

25. El proyecto de intervención fue elaborado por el arquitecto Juan Ignacio Rosado Feito. *Habitex. Arquitectura y hábitat de Extremadura*. Año xiv, N.º 78, Septiembre de 2014.

bóveda de sillería, similar motivo al que encontramos en la bóveda de la Cámara de los Esposos del alcázar de Zafra.

Pese al pésimo estado de conservación en que sus espacios internos han llegado hasta el presente, el castillo conserva suficientes restos de elementos suntuarios como para hacernos una idea de su riqueza originaria. Así, es de destacar el empleo de ladrillo con fines decorativos, especialmente en los numerosos vanos que jalonan las murallas, en los que abundan arcos de herradura inscritos en alfiz. En los machones del patio se conserva el arranque de un arco de herradura demasiado deteriorado como para poder apreciar sus características concretas. Las características decorativas de los vanos aún conservados se ajustan a las que Pilar Mogollón atribuye a la fase del mudéjar extremeño de en torno a 1400, en las que la herencia islámica es

FIGURA 4. FIGURA 4: CORTINA NOROESTE DEL CASTILLO DE VILLALBA
Fotografía del autor, año 2009.



asumida tanto en el aspecto material y técnico como en el repertorio decorativo²⁶. En cuanto a pinturas, en las paredes correspondientes al piso superior de las galerías que abrían al patio y extendiéndose hasta las cámaras altas de las torres esquineras, se conservan algunos fragmentos de bandas pictóricas²⁷ a las que hay que sumar los restos pictóricos conservados en las bóvedas de la torre del homenaje. Carmen Rallo Gruss ha vinculado estas pinturas con un posible taller itinerante de pintura mudéjar activo a lo largo de la antigua Vía de la Plata, relacionándolas en cuanto a técnica y estética con las pinturas del convento de Santa Clara y del alcázar de Zafra, así como con el monasterio de San Isidoro del Campo, en Santiponce²⁸.

2.1.2. El alcázar de Zafra

En los años veinte del siglo xv, cuando la vida política castellana comenzaba a polarizarse en bandos antagónicos en torno a los infantes de Aragón y al condestable Álvaro de Luna, respectivamente, los Suárez de Figueroa aprovecharon la coyuntura para, por un lado, consolidar su dominio sobre las antiguas villas del alfoz pacense y, por otro, proceder a reestructurar el estado señorial trasladando su capital a Zafra.

Tras un primer momento de indecisión²⁹, Gomes Suárez de Figueroa, y posteriormente su hijo, Lorenzo Suárez de Figueroa, optaron por el bando liderado por el condestable Álvaro de Luna³⁰. Este necesitaba un aliado en la frontera portuguesa que, por un lado, le ayudase a contrarrestar el excesivo poder del que disfrutaba el infante Enrique en la Baja Extremadura³¹ y, por otro, mantuviera el control sobre Badajoz³². Los intereses del condestable confluían con el de los Suárez de Figueroa en que estos adquiriesen una destacada hegemonía sobre Badajoz. Dicha hegemonía se sustentaba sobre una sólida base de relaciones clientelares que incluían tanto a la nobleza media asentada en el entorno, como a miembros del patriciado

26. MOGOLLÓN-CANO CORTÉS, Pilar: «El Real Monasterio de Santa María de Guadalupe y la arquitectura mudéjar en Extremadura» en LACARRA DUCAY, María del Carmen (coord.): *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 2006. pp. 212–213.

27. GARRIDO SANTIAGO, Manuel: «Aproximación a la pintura gótica en Extremadura» *Norba-arte*. N.º 14–15 (1994–1995). pp. 17–18.

28. RALLO GRUSS, Carmen: *Aportaciones a la técnica y estilística de la pintura mural en Castilla a finales de la Edad Media: traducción e influencia islámica*. UCM, Madrid, 2003. pp. 494–498.

29. El desconcierto suscitado tras el secuestro de Juan II por parte del infante Enrique en el denominado Golpe de Tordesillas, afectó al I señor de Feria, que en un primer momento envió a su primogénito Lorenzo al mando de un contingente militar para apoyar al infante Enrique. MAZO ROMERO, Fernando: *El condado de Feria...* pp. 153–154.

30. En su crónica se hace una extensa relación de los «Condes, é Perlados, é nobles varones, é muchos señores de villas cercadas, vivían en la su casa, é avían continua soldada dél». En concreto, para el área geográfica que nos interesa, señala: «En la provincia de Leon eran en su magnífica casa Don Luis Ponce de Leon señor de Villagarcía, Lorenzo Xuarez de Figueroa señor de las villas de Zafra, é Feria, é La Parra, Juan de Bargas señor de la Figuera, Alfonso de Aguilar, á quien se disce que pertenecía la casa de Aguilar, é un grand numero de caballeros é escuderos, omes de grandes rentas, que vivían en aquella tierra é provincia, é en las cibdades de Truxillo, é de Badajoz e otras». DE MATA CARRIAZO, Juan (ed.): *Crónica de Don Álvaro de Luna, condestable de Castilla, maestre de Santiago*. Espasa Calpe, Madrid, 1940. pp. 442–444.

31. Además de maestre de Santiago era señor de Medellín, Alburquerque, Azagala, La Codosera y Alconchel.

32. En 1430, habiéndose refugiado los infantes Pedro y Enrique en Alburquerque, le fue encomendada a Lorenzo Suárez de Figueroa la defensa de Badajoz, junto a Manuel de Lando y el obispo pacense Juan de Morales. MAZO ROMERO, F.: *El condado de Feria...*, p. 168.

urbano pacense y al obispo de la ciudad³³. En este propicio contexto, tanto Gomes Suárez de Figueroa, fallecido en 1429, como su sucesor, Lorenzo Suárez de Figueroa, transformaron la villa de Zafra en nueva capital del estado señorial. Ya en 1426 Gomes Suárez de Figueroa iniciaba la construcción de la cerca urbana de Zafra y comenzaba las gestiones necesarias para la fundación del convento de Santa María del Valle, que habría de servir como panteón familiar³⁴. A su vez, Lorenzo Suárez de Figueroa promovió las fundaciones del monasterio de Santo Domingo del Campo, de la orden dominica, situado fuera de las murallas de Zafra³⁵ y el hospital de la Salutación o de Santiago³⁶.

La construcción del alcázar de Zafra, iniciada en 1437 según la inscripción localizada sobre la puerta del castillo³⁷, formaba parte del amplio programa constructivo mediante el que los Suárez de Figueroa trataban de convertir a Zafra en su nueva capital³⁸. Sin duda, la construcción del alcázar de Zafra fue utilizada por Lorenzo Suárez de Figueroa como medio de reafirmar su poder frente a las pretensiones de Badajoz, que consideraba ilícita la donación de la villa. De hecho, el sector del patriciado pacense contrario a los Suárez de Figueroa debió ver en la construcción del castillo una provocación. En 1439, aprovechando la momentánea debilidad del bando favorable al condestable, ante la fuerza creciente que iba adquiriendo la liga nobiliaria reagrupada en torno a los infantes de Aragón, el concejo pacense formuló una nueva reclamación sobre Zafra, Feria y La Parra³⁹. Lejos de ser atendida, Juan II reaccionó concediendo una serie de mercedes a favor de Lorenzo Suárez de Figueroa, que deben entenderse como parte de una estrategia encaminada a reafirmar al bando partidario de Álvaro de Luna. Aquel mismo año de 1439 donó al señor de Feria las villas pacenses de La Morera y la Alconera⁴⁰ y era nombrado

33. Un documento de 1434 revela la extensión e intensidad de la red de relaciones clientelares urdida por los Suárez de Figueroa sobre la sociedad pacense. El juez Garci López de León, comisionado por Juan II para investigar una nueva demanda de la ciudad pacense sobre la devolución de las tierras entregadas a los señores de Feria, respondía así a la negativa de Garci González de la Parra, procurador de Lorenzo Suárez de Figueroa, a mostrar en la ciudad los documentos que acreditasen la validez legal de las propiedades de su representante: «que de persona alguna non podía ni debía recelarse por quanto dixo, que el dicho Lorenço Suarez era el cavallero mas poderoso que en esta Tierra y Ciudad há, quanto mas que el Obispo de ella y el eran amigos, y otro si Alphonso Sanchez, Alcalde Mayor, su cuñado, casado con su hermana, e Don Lorenço Suarez, Arcediano de esta Ciudad, su Tio, hermano de su padre, e otros vecinos de ella eran sus Amigos e vivian con él» DE MOSCOSO Y MONTEMAYOR, Christoval: *Representación que hace D. Christóbal de Moscoso y Montemayor, Conde de las Torres, Marqués de Cullera, Señor de la Albufera, Gentil-hombre de la Cámara de su Majestad, y Capitán General de sus Exercitos, al Rey Nuestro Señor*. Madrid, 1722, pp. 58–60.

34. RUBIO MASA, Juan Carlos: *El mecenazgo artístico de la Casa Ducal de Feria*. ERE, Mérida. 2001. p. 51.

35. *Ibidem*. pp. 66–67.

36. *Ibidem*. p. 67.

37. «AÑO DE MILL CCCXXXVII AÑOS E COMENÇOSE ESTE ALCAÇAR POR MANDADO DEL NOBLE CAVALLERO LORENÇO SUARES DE FIGUEROA FIJO DEL MAGNIFICO SEÑOR GOMES SUARES DE FIGUEROA UNO DEL CONSEJO DEL RREY NUESTRO SEÑOR MAIORDOMO MAIOR DE LA SEÑORA REINA SU MADRE IHS». COOPER, Edward: *op. cit.* Vol. I.1 p. 283.

38. Edward Cooper plantea que las obras del alcázar se pudieron iniciar sin la pertinente licencia real, debido a la amenaza que para el señorío de Feria suponía la cercana amenaza de la encomienda santiaguista de Los Santos de Maimona. Sin embargo, para estas fechas, la encomienda santiaguista no suponía ningún peligro inminente, pues el administrador de la Orden era Álvaro de Luna, con el que el señor de Feria mantenía excelentes relaciones. *Ibidem*. p. 285.

39. DE LA MONTAÑA CONCHIÑA, J.L.: «Señorialización y usurpaciones...», pp. 345–360.

40. MAZO ROMERO, F.: «Los Suárez de Figueroa...» p. 127–128.



FIGURA 5. CORTINA OESTE DEL ALCÁZAR DE ZAFRA
Fotografía del autor, año 2011.

miembro del Consejo Real⁴¹. En cuanto al alcázar de Zafra, cuya construcción se inició sin la pertinente licencia real, fue otorgada por el rey el 10 de abril de 1441⁴². Según consta en otra inscripción localizada sobre la puerta de acceso a la torre del homenaje, copia de la inscripción original emplazada en la misma ubicación, las obras concluyeron en 1443⁴³.

La planta del castillo dibuja un cuadrado regular de aproximadamente 40 metros de lado, con torres de sección circular en las esquinas y otras de sección en D

41. MAZO ROMERO, F.: *El condado de Feria...* pp. 174-185.

42. COOPER, Edward: *Castillos señoriales...* Vol. I.1 p. 285.

43. «ESTE ALCAÇAR QUE MANDO FAZER EL NOBLE CAVALLERO LORENÇO SUAREZ DE FIGUEROA DEL CONSEJO DEL RREY NUESTRO SEÑOR SE ACABO AÑO DE NUESTRO SALVADOR IHU XPO DE MILL CCCC XL IJJ AÑOS». *Ibidem*. p. 283.

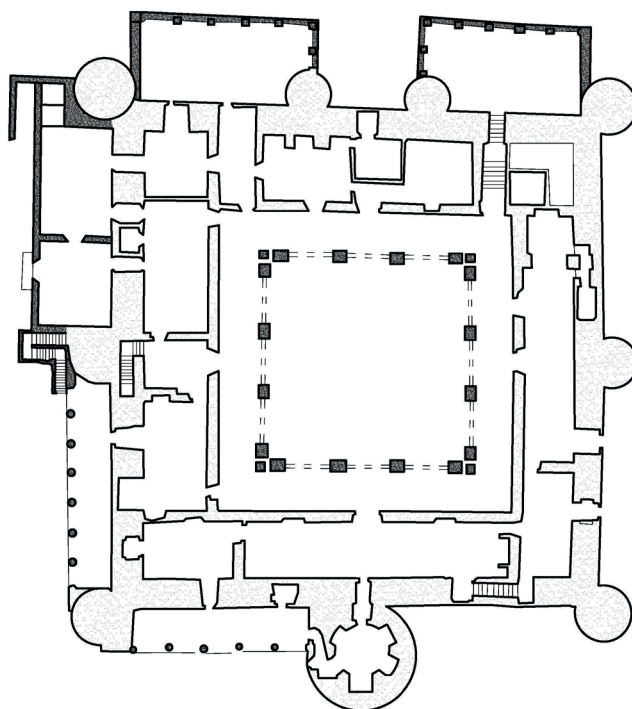


FIGURA 6. PLANO DEL ALCÁZAR DE ZAFRA, PLANTA PRINCIPAL
(Elaboración del autor, basado en el plano del siglo XVIII del Archivo Ducal de Medinaceli publicado por COOPER, Edward: *Castillos señoriales...* Vol. III, pág. 1365, fig. 256.).

adosadas a los puntos intermedios de las cortinas norte y sur, dobles en el caso de la cortina oeste, donde dos torres de sección en D flanquean la entrada. Adosada al punto medio del lienzo oriental, se adosa la torre del homenaje, de planta circular. A diferencia de las demás torres, macizas en su totalidad, la del homenaje cuenta con dos cámaras superpuestas en los niveles superiores, correspondiéndose la cámara inferior con la altura de la segunda galería del patio.

El espacio interno se organiza en torno a un patio central. El aspecto actual del patio es fruto de una profunda reforma emprendida a principios del siglo XVII, cuando el alcázar era ya sede del ducado de Feria⁴⁴. No se han conservado vestigios

44. RUBIO MASA, Juan Carlos: *op. cit.* pp. 111-140.

del original, aunque, como el actual, debió contar con dos alturas, pese a que las estancias interiores se distribuyen en dos plantas con una entreplanta intermedia.

La organización de las estancias internas ha sufrido numerosas modificaciones con el transcurrir del tiempo, aunque una serie de planos fechados en 1742, publicados por Rubio Masa⁴⁵ y Cooper⁴⁶, nos permiten conocer algunos rasgos que nos acercan al edificio original. En líneas generales dichas estancias se organizan mediante grandes salas alargadas paralelas a los muros perimetrales, con pequeñas cámaras en sus lados cortos. La distribución de las estancias en el alcázar de Zafra responde al siguiente criterio:

La planta baja albergó estancias de carácter representativo, localizándose en la planta este, frente a la entrada, un posible salón de recepción consistente en una gran sala alargada flanqueada por sendas cámaras cuadradas en sus extremos laterales. Rubio Masa, siguiendo a José Ramón Mélida, considera que en las crujías norte y sur se localizarían otros dos grandes salones de recepción cuyas entradas fueron tapiadas tras alguna de las remodelaciones a que fue sometido el edificio⁴⁷. Esta tipología de estancia y su situación en cualquiera de las bandas que cierran el patio, es un rasgo característico de los palacios mudéjares castellanos como el de Pedro I en Tordesillas, actual convento de Santa Clara, el de Fuensalida en Toledo o el palacio de San Martín de Segovia⁴⁸.

La entreplanta, que no sobrepasa la altura de la galería inferior del patio, debía albergar estancias destinadas a diversas funciones relacionadas con el servicio doméstico.

La planta superior albergaba diversas estancias relacionadas con la vida doméstica de la familia señorial. Sobre el salón de recepción de la crujía este, se encontraba un salón de iguales proporciones en el que se localizaba una chimenea de amplia campana, en la que abría una pequeña puerta que comunicaba con una estancia situada en la torre del homenaje, que José Ramón Mélida consideraba una habitación «a modo de mazmorra»⁴⁹. También en esta planta se localizaban la capilla familiar o estancias tan significativas como la denominada Sala Dorada, de planta cuadrada, que mandó construir el II conde de Feria⁵⁰. Esta última sala posee referentes lejanos en la denominada *qubba* real del periodo post-almohade y primera fase del arte nazarí⁵¹. Su presencia en palacios mudéjares, aunque excepcional, se documenta en los años centrales del siglo XIV en edificios tales como en el denominado Corral de Don Diego, en Toledo, en la Sala de la Justicia de Alfonso XI del alcázar de Sevilla y en la Casa de Olea en la misma ciudad y ya en el siglo XV cuenta

45. *Ibidem*. pág. 384–385.

46. COOPER, Edward: *op. cit.* Vol. III, p. 1365, fig. 256.

47. RUBIO MASA, Juan Carlos: *op. cit.* p. 47.

48. PÉREZ HIGUERA, Teresa: «Palacios mudéjares castellanos: los modelos islámicos y su interpretación», en LACARRA DUCAY, María del Carmen (coord.): *op. cit.* p. 192.

49. MÉLIDA, José Ramón: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz (1907–1910)*. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Madrid, 1926. T. II, pp. 437–439.

50. RUBIO MASA, Juan Carlos: *op. cit.* p. 50.

51. RUIZ SOUZA, Juan Carlos: «La planta centralizada en la Castilla bajomedieval: entre la tradición martirial y la *qubba* islámica. Un nuevo capítulo del particularismo hispano» *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Vol. XIII, 2001, pp. 9–36.



FIGURA 7. CORTINA ESTE DEL ALCÁZAR DE ZAFRA
Fotografía del autor, año 2011.

con ejemplos como el Salón del Solio o del Trono del alcázar de Segovia o en el palacio de los Velasco de Medina de Pomar⁵².

Con respecto a la torre del homenaje, es difícil precisar su funcionalidad en lo que atañe a la organización de la vida doméstica en el alcázar. Si como planteaba Mélida la estancia baja pudo haber servido como mazmorra, o tal vez como archivo, sobre la sala superior, la denominada Cámara de los Esposos, no es más fácil plantear su posible finalidad. Accesible tan solo desde el adarve y dotada de una tronera que la habilitaba como cámara artillera para defensa de flanco de la inmediata puerta de la cerca urbana, cuenta, sin embargo, con un complejo ciclo iconográfico cuyo

52. PÉREZ HIGUERA, Teresa: *op. cit.* p. 189.

tema fundamental es el amor cortesano⁵³. Para Juan Carlos Rubio Masa, la Cámara de los Esposos constituiría el centro simbólico del edificio⁵⁴, quedando en el aire su posible función específica en lo que atañe a la organización de la vida doméstica.

Otra de las características más reseñables del edificio es la acumulación de recursos suntuarios. Sin pretender ser exhaustivos en este punto, señalaremos sus rasgos más destacados.

En cuanto a los vanos, el castillo de Zafra, aunque presenta una marcada influencia de la estética mudéjar en las ventanas pertenecientes a la primera fase de las obras, como la ventana geminada localizada sobre la puerta del castillo o la inscrita en un arco de herradura de la Cámara de los Esposos, se hace evidente un creciente influjo de la estética gótica que afecta tanto al material, optando por el granito en lugar del ladrillo, como al repertorio ornamental, de lo que es un buen ejemplo la ventana de la Sala Dorada, inscrita en un arco carpanel sostenido por columnillas cuyos capiteles se decoran con hojas de higuera, emblema heráldico de los Suárez de Figueroa.

Sin duda, es la pintura mural uno de los aspectos más notables del repertorio ornamental. Al igual que sucedía con la estética de los vanos, también la pintura mural del alcázar de Zafra es resultado de la mezcla de mudéjar y gótico. En la Cámara de los Esposos de la torre del homenaje, en el zócalo, se mezclan motivos abstractos de carácter geométrico junto a vegetales de carácter naturalista y estilizados figuras humanas. Estas últimas destacan por su singularidad en el panorama pictórico de la Baja Extremadura, buenos ejemplos del estilo denominado Gótico Internacional. Entre ellas destaca una figura semidesnuda con un paño atado al cuello, que Cooper identifica con una de las primeras incorporaciones de elementos de la mitología clásica de carácter renaciente en la pintura española del xv⁵⁵. Rubio Masa considera este conjunto pictórico obra del mismo autor que el de las pinturas del claustro del convento de Santa María del Valle, en Zafra, y con las de la iglesia del monasterio de La Rábida⁵⁶. Para Fernández López, además, estarían relacionadas con las pinturas murales del monasterio de San Isidoro del Campo, en Santiponce, y con restos murales localizados en Córdoba⁵⁷.

Otro aspecto destacado en lo que atañe a recursos suntuarios y que comparte con gran número de edificios contemporáneos, son los artesonados que cubren algunas de las estancias del alcázar de Zafra, como el que cubría la sala de representación localizada en la crujía este de la planta baja del patio, cuyas vigas y alfarjías presentan decoración policromada que mezcla motivos vegetales y de lacería junto a los emblemas heráldicos de Lorenzo Suárez de Figueroa y María Manuel⁵⁸. En la Sala Dorada, el II conde de Feria hizo decorar su techumbre de madera con los mismos motivos ornamentales, a los que añade vegetación naturalista de inspiración

53. RUBIO MASA, Juan Carlos: *op. cit.* p. 49.

54. *Ibidem*.

55. COOPER, Edward: *op. cit.* Vol. I.1 p. 281.

56. RUBIO MASA, Juan Carlos: *op. cit.* p. 49

57. FERNÁNDEZ LÓPEZ, José & PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier: *La España Gótica. Extremadura*. Ediciones Encuentro y ERE, Madrid, 1995, p. 56.

58. COOPER, Edward: *op. cit.* Vol. I.1 p. 47.

gótica⁵⁹. Esta sala, tanto por su tipología como por la decoración de su techumbre de madera, parece querer emular la Sala del Solio del alcázar de Segovia. Mayor influjo gótico muestra el artesonado que cubre el presbiterio de la capilla del alcázar, como demuestran los abundantes motivos vegetales o los pináculos y doseletes que delimitan espacios que posiblemente albergaran imágenes sagradas⁶⁰.

2.1.3. Una tipología de castillo identificada con la capital del estado señorial

Si observamos las plantas de los castillos de Villalba y Zafra, advertiremos que se ajustan a un mismo diseño. En ambos casos sus plantas dibujan un cuadrado, en cuyas esquinas se disponen torres flanqueantes de sección circular, con torres de sección en D adosadas a los puntos medios de algunas de sus cortinas, y con sus respectivas torres del homenaje desplazadas a uno de los laterales.

Por otro lado, además de lógicas diferencias de tamaño, existen evidentes diferencias formales entre algunos de sus elementos. Así, mientras que la torre del homenaje de Villalba es de planta rectangular, con un cuerpo de sección semicircular adosado a la cara noroeste, la de Zafra posee planta de sección circular. Otra diferencia a destacar es la ubicación de sus respectivas puertas. Mientras que la puerta del castillo de Villalba se localiza entre la torre del homenaje y la torre esquinera norte, la de Zafra se ubica en el centro de la cortina oeste flanqueada por sendas torres de sección en D. Estas diferencias son explicables si consideramos la dependencia del castillo de Villalba de una estructura preexistente de época islámica⁶¹. La regularidad de diseño que presenta el castillo de Zafra, demuestra que, siendo una construcción de nueva planta, en él pudieron llevarse a su máxima realización los presupuestos del diseño impuesto al viejo castillo islámico de Villalba.

En cuanto al espacio interno, ambos castillos se organizan en torno a un patio central, en cuyas cuatro bandas se disponen estructuras de habitación con dos crujías de profundidad, la más interior de las cuales abría al patio por medio de galerías. Para iluminar las crujías paralelas a los muros perimetrales, se hizo necesario abrir ventanas en los mismos. Las torres de sección en D adosadas al centro de las cortinas, venían a compensar los riesgos que para la defensa del castillo suponía horadar sus muros con tantos vanos.

En consecuencia, podemos afirmar que los Suárez de Figueroa identificaban la sede del poder del estado señorial con una tipología arquitectónica específica, a la que denominaremos tipología a. Esta tipología supone la implantación de un modelo de fortificación carente de precedentes en la zona, donde hasta 1397 predomina el castillo emplazado en altura, de gran albácar, cuya planta se adapta a la topografía del relieve en que se asienta, aun cuando existieran algunas pequeñas

59. *Ibidem.* p. 50.

60. *Ibidem.* p. 51.

61. PARDO FERNÁNDEZ, María Antonia: «Restauración de un edificio emblemático de la Casa de FERIA». *Norba-arte*. XVIII-XIX (1998-1999), pp. 329-343.

fortificaciones en la llanura, como el primigenio castillo de Villalba, el de Villanueva del Fresno o el de Cuncos, vinculados posiblemente a pequeñas comunidades rurales islámicas⁶². El tipo de edificio que presenta mayores similitudes con los castillos de esta tipología, al menos en lo que afecta a la organización de su planta, es el palacio urbano⁶³. Como señala Teresa Pérez Higuera, los palacios castellanos bajomedievales, aun cuando conservaran elementos heredados de la arquitectura doméstica islámica, como determinadas tipologías de estancias y su repertorio decorativo, recuperaron el modelo de planta tradicional en el área mediterránea, organizada en torno a un patio central cuadrado cerrado por galerías en sus cuatro bandas⁶⁴. Esta hibridación entre fortaleza y palacio urbano es reconocible en otros castillos del siglo xv vinculados a grandes linajes del reino, como el de Manzanares el Real, Guadamur o el de La Calahorra. La acumulación de recursos suntuarios en ambos castillos, refuerzan esta similitud con el palacio urbano. Es evidente que los Suárez de Figueroa quisieron dotar a la sede del estado señorial de la apariencia propia de una residencia palatina urbana que sirviera de escenario a la vida ceremonial de una corte señorial bajomedieval. Este es un rasgo común a las cortes nobiliarias bajomedievales, consecuencia de una mayor sensibilización por parte de la nobleza hacia el papel que el arte y la cultura podían desempeñar en la configuración de su imagen de poder⁶⁵.

2.2. LA DEFENSA DE ÁREAS PERIFÉRICAS: LOS CASTILLOS DE OLIVA DE LA FRONTERA Y NOGALES

Que la elección de este diseño tipológico responde a la intención consciente de identificar dicha tipología con la función de capitalidad del estado señorial y residencia del linaje, se hace manifiesto si lo comparamos con la tipología de los castillos ubicados en áreas periféricas del dominio señorial, Oliva de la Frontera y Nogales.

2.2.1. El castillo de Oliva de la Frontera

En 1402, Gomes Suárez de Figueroa compró a Pedro Ponce de León, señor de Marchena, las villas de Oliva de la Frontera y Valencia del Mombuey, situadas ambas en la frontera portuguesa⁶⁶. La compra vino acompañada de la licencia para edificar

62. GIBELLO BRAVO, Víctor Manuel: *op. cit.* pp. 92–94.

63. Edward Cooper adscribe los castillos de Villalba de los Barros y Zafra, junto al de Villagarcía de la Torre, a la escuela vallisoletana de fortificación, aunque, sin embargo, en otra ocasión, son los castillos de Nogales, Los Arcos y Zafra a los que atribuye su dependencia de una escuela común. En cualquier caso, se trata de una clasificación basada en meras semejanzas formales que no implican un nexo más profundo entre dichas fortalezas. COOPER, Edward: *op. cit.* Vol. I.2 p. 499, y Vol. I.1, pp. 281–287.

64. PÉREZ HIGUERA, Teresa: *op. cit.* pp. 191–192.

65. El tema ha sido extensamente tratado por Joaquín Yarza en YARZA LUACES, Joaquín: *La nobleza ante el rey. Los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo xv*. Fundación Iberdrola, El Viso (Madrid), 2003.

66. Es posible que Enrique III promoviese las compras de ambas villas como medio de implicar a los Suárez de Figueroa en la defensa de la frontera. DE LA MONTAÑA CONCHIÑA, José Luis: «E levaram captivos, e derribaram o

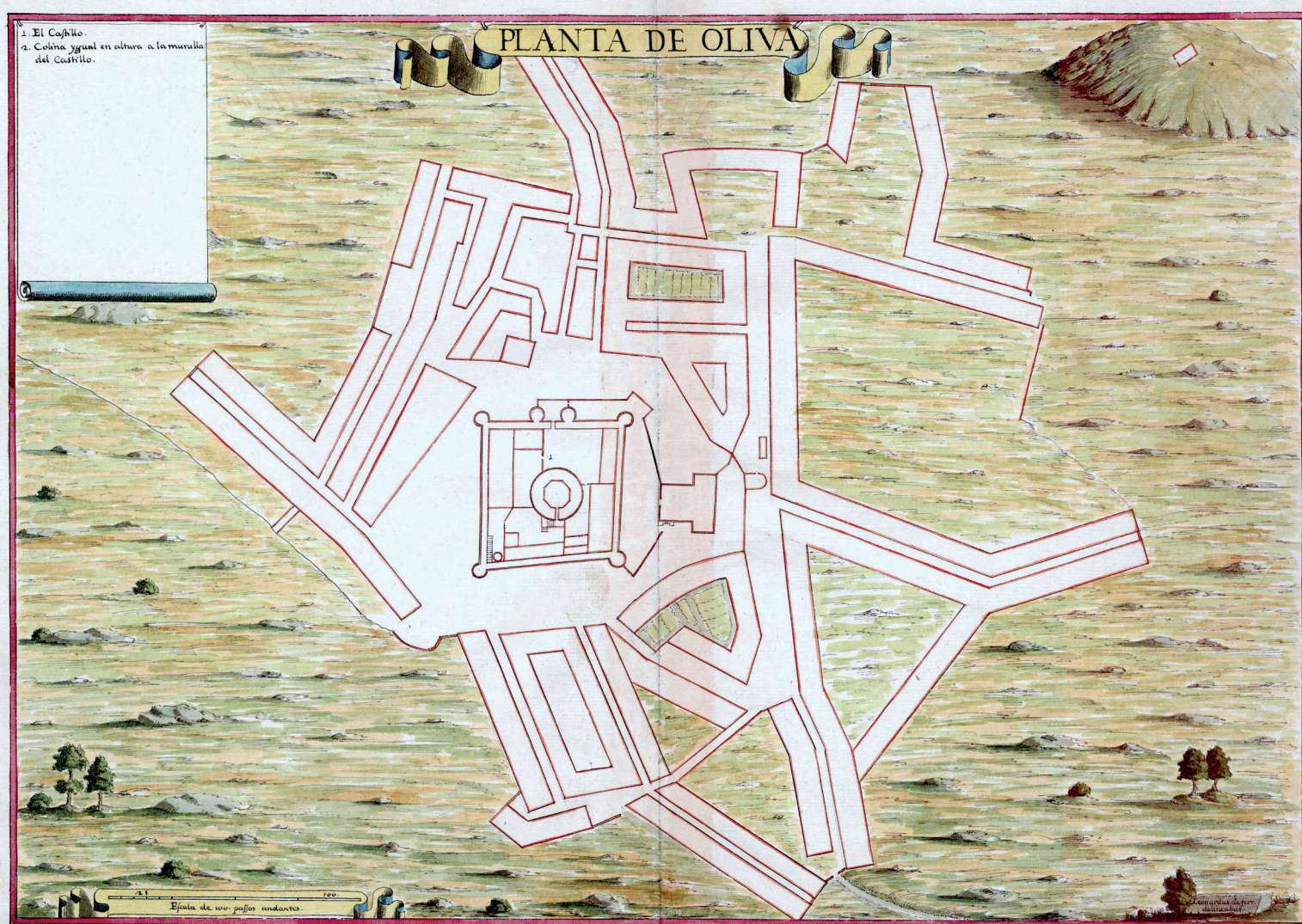


FIGURA 8. FIGURA 8: PLANO DEL CASTILLO DE OLIVA DE LA FRONTERA
Ver nota n.º 69.

sendas fortalezas en ellas⁶⁷. Solo consta que llegara a construirse, en torno a 1409, la fortaleza de Oliva⁶⁸. Arrasado por los portugueses a mediados del siglo xvii, en la actualidad no se conserva nada del edificio. Sin embargo, es posible reconstruir

logar todo: la guerra en la frontera castellano-portuguesa, siglos xiv-xv». *Norba. Revista de historia*, N.º 21 (2008) p. 20.

67. «quelos dichos lugares de Valencia y Oliva son en vera de Portugal y an seido despoblados en estas guerras... el dicho Gomez Suarez labraria enellos casa fuerte que seria guarda y amparo para los lugares desa frontera», *Ibidem*.

68. MAZO ROMERO, Fernando: «Los Suárez de Figueroa...». p. 132.

su aspecto a partir del plano elaborado hacia 1650 por el pintor italiano Leonardo de Ferrari, siguiendo un encargo de Don Gaspar de Haro y Guzmán, marqués de Heliche, y conservado en el Archivo Militar de Estocolmo⁶⁹. El plano, muy esquemático, reproduce la planta del castillo en sus líneas generales y su relación con la población, careciendo de una leyenda que permita identificar los hitos que aparecen representados, más allá de los números 1 y 2, que identifican, respectivamente, «El castillo» y una «Colina yugal en altura a la muralla del Castillo», próxima a la población y que cabe identificar con un cerro aislado localizado al noreste de la población con 413 metros de altitud.

El castillo se ubicaba en el centro de la población, al sureste de una iglesia que cabe identificar con la parroquia de San Marcos Evangelista. El castillo poseía planta en forma de cuadrado, con unos 75 metros de lado. En sus esquinas se adosaban cuatro torres de sección circular. La puerta se situaba en su cara norte, flanqueada por dos torres de sección en D, igual solución defensiva que encontramos en la puerta del alcázar de Zafra. Con respecto a la organización del espacio interior el plano es poco preciso. Cabe reconocer un patio al que se accedía directamente desde la entrada, cuyo eje no se alinea con el eje central del cuadrado que dibuja la planta del castillo y en cuyas bandas, a excepción de la norte, se disponen diversas estancias cuya finalidad no especifica el plano. El resto del espacio interior estaba ocupado por diversas estancias cuyas funciones son desconocidas. En el ángulo suroeste se situaba una escalera que debía dar acceso al adarve de la muralla. A su lado un círculo parece indicar la existencia de un pozo o la embocadura de un aljibe.

El centro del recinto interior lo ocupa una compleja estructura de incierta interpretación que cabe identificar con la torre del homenaje. Consta de sendos cuerpos de diferente perfil. Visto en planta se observa una estructura interior con forma de octógono inscrita en otra exterior de perfil circular, esta de unos 26 metros de diámetro. En el lado sur, unas escaleras dan acceso hasta una especie de pasarela que atraviesa el cuerpo circular, comunicando directamente con la estructura interior. La interpretación de este elemento se presta a dos hipótesis, igualmente válidas e indemostrables. Por un lado el plano puede mostrar la sección en planta de la torre, compuesta por un habitáculo interior con forma de octógono inscrito en el perfil circular del muro exterior, lo que daría lugar a paredes de más de seis metros de grosor. Por otro lado, es posible interpretarlo como una torre compuesta por dos cuerpos superpuestos, dando las escaleras acceso al piso superior de la estructura de planta octogonal, donde se situaría la entrada principal de la torre.

69. El plano han sido publicado en SÁNCHEZ RUBIO, Rocío, TESTÓN NÚÑEZ, Isabel, SÁNCHEZ RUBIO, Carlos M.: *Imágenes de un Imperio perdido. Plantas de diferentes Plazas de España, Italia, Flandes y Las Indias*. Presidencia de la Junta de Extremadura, Badajoz, 2004, Anexo planos, N.º 7.

2.2.2. El castillo de Nogales

En 1448, Lorenzo Suárez de Figueroa, 11 señor de Feria, decide fundar de nuevo la localidad de Nogales, situada en el flanco occidental del estado señorial, en vecindad con dominios pertenecientes a Juan Pacheco⁷⁰, sobre una colina próxima, comprometiéndose a entregar tierras de labor, solares y dinero a treinta vecinos, además de construir una cerca, una iglesia, una fortaleza, una fuente y un puente sobre el río Nogales⁷¹. La fortaleza comenzó a construirse en 1458, según consta en la inscripción localizada en una lápida situada sobre la puerta de la torre del homenaje⁷². Otra inscripción, esta localizada en una lápida situada sobre la puerta principal del castillo, indica que fue terminada en 1464 por Gomes Suárez de Figueroa, 11 conde de Feria⁷³.

El castillo de Nogales consta de un recinto de planta cuadrada, con algo más de diecisiete metros y medio de lado, flanqueado en las esquinas por torres de sección circular. Las cortinas cuentan con troneras de brocal redondo y una ligera incisión en la parte superior para las joyas de puntería, localizadas tanto al nivel de la base del muro como a la altura del adarve. También algunos merlones de las torres esquineras cuentan con tales dispositivos. Un foso excavado en la roca rodea el edificio por sus lados sureste y suroeste, mientras que en los lados restantes el declive natural de la colina dota a las murallas, con bases ataluzadas, de altura suficiente. La entrada se sitúa en la cara sureste, próxima al vértice oriental, siendo necesario un puente móvil para salvar el obstáculo del foso.

El centro de este cuadrado está ocupado por la torre del homenaje. Se trata de una construcción exenta, aunque los mechinales practicados en sus muros revelan la existencia de construcciones auxiliares adosadas a ella⁷⁴. La planta dibuja un cuadrado de 12,30 metros de lado y algo más de 22 de altura. Posee tres plantas, dividida cada una en dos sectores por un muro transversal, y cubiertas por bóvedas

70. En 1444 Juan Pacheco recibía en donación las villas de Salvatierra, Salvaleón y Barcarrota, junto al flanco occidental del estado señorial de Feria. MAZO ROMERO, Fernando: «Los Suárez de Figueroa y el señorío...» p. 122. Un análisis más amplio sobre las circunstancias en que se construyó el castillo, en un contexto marcado por una tensión bélica creciente en la zona, lo expusimos en un trabajo anterior: SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Juan José: «La defensa del territorio y la imagen de poder: los castillos de Nogales y Feria». *Revista de Estudios Extremeños*, T. LXVIII, N.º III (2012) pp. 1437-1468.

71. MAZO ROMERO, Fernando: «Propiedad y régimen de explotación...» p. 89.

72. «ESTA FORTALEZA MA(N)DO FAZER EL NOBLE CAVALL(ER)O LORE(N)ÇO SUAR(E)S DE FIG(UE)ROA SEÑOR DE LA CASA DE VILLALVA E DEL CO(N)SEJO DEL RREY N(UEST)RO SEÑOR FIJO DEL MAGNIFICO SEÑOR GOMES SUAR(E)S DE FIG(UE)ROA DEL CO(N)SEJO DEL SEÑOR RREY E MAYORDOMO MAYOR DE LA SEÑORA RREYNA E NIETO DE LOS MUY ECCELE(N)TES SENORES DON LORENÇO SUAR(E)S DE FIG(UE)ROA MAESTRE DE SANTIAGO E DON DIEGO FURTADO DE MEN(DOZA) ALMIRA(N)TE DE CASTILLA SEÑOR DE LA VEGA E COMENÇOSE ANO DEL NASCIMIENT(ON) DE N(UES)TRO SALVA(D)OR IHO XPO DE MILL E CUATROCIE(N)TOS E CINQU(EN)TA E OCHO AÑOS E MANDOLA FAZER AQ(U)I POR LA SALUD DEL PUEBLO E DEFENSA DE SU TIERRA E DE LOS MORADOR(E)S DE(LL)A». Según la lectura que de ella hace, DE MORA-FIGUEROA DINGWALL-WILLIAMS, Luis: «El Castillo de Nogales (1458-1464): provincia de Badajoz». *Estudios de historia y de arqueología medievales*. N.º 3-4 (1984), p. 232

73. «POR FALLESC(I)M(IEN)T(O) DEL MAGNIFICO SEÑOR DO(N) LORE(N)ÇO SUAREZ DE FIGUEROA PRIM(ER)O CONDE DE FERIA Q(UE) M(AN)DO FAZER ESTA FORTALEZA LA MA(N)D(O) ACABAR EL NOBLE CO(N)D(E) DON GOM(E)Z SUAREZ DE FIG(UE)ROA SU FIJO E ACABOSE AÑO DEL SEÑOR MCCCCLXIII AÑOS». *Ibidem*. Lorenzo Suárez de Figueroa había fallecido en 1461, habiendo recibido el año antes el título condal sobre Feria.

74. *Ibidem*. p. 221.

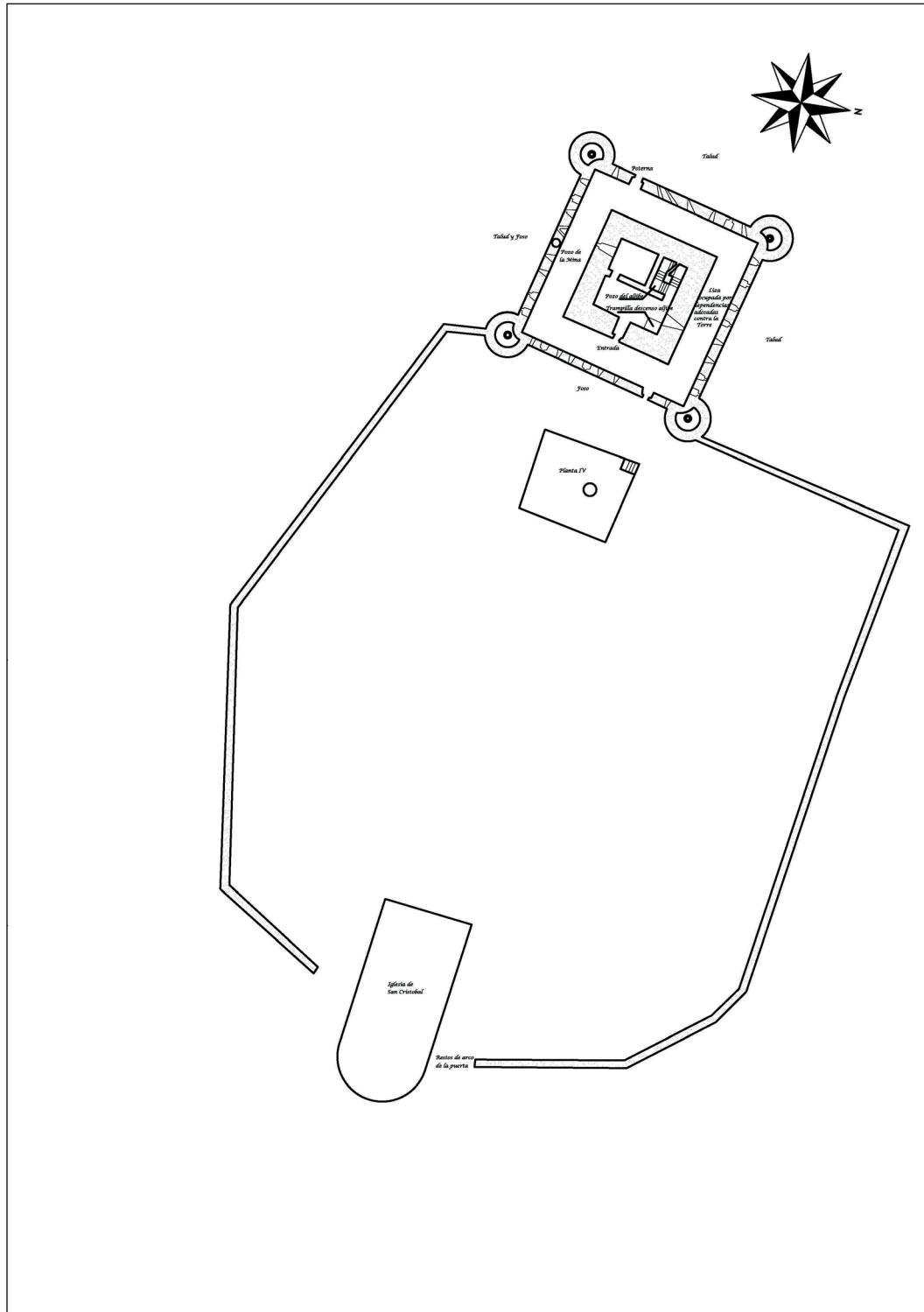


FIGURA 9. PLANTA DEL CASTILLO DE NOGALES
(Plano del autor sobre original de COOPER, Edward: *Castillos señoriales...* Vol. III, p. 1367, fig. 258.).

de cañón. Uno de estos sectores, orientado hacia el noroeste, doblaba el número de plantas por su compartimentación en altura mediante entramados de madera.

Este castillo posee un gemelo casi exacto en las inmediaciones de la cercana población de Almendral, en el antiguo despoblado de Los Arcos, perteneciente a una rama secundaria de los Suárez de Figueroa⁷⁵.

Un aspecto a destacar del castillo de Nogales es su pobreza decorativa en comparación con lo que, a este respecto, es posible conocer del castillo de Villalba y con lo conservado en el de Zafra. De hecho, pese al buen estado de conservación del edificio, no se conservan restos de pinturas. Sus vanos, salvo la ventana inscrita en un arco polilobulado de la torre del homenaje, carecen de elementos decorativos reseñables.

2.2.3. Una tipología funcional al servicio de la defensa de áreas periféricas

Al igual que sucedía con los castillos de Villalba y Zafra, es posible reconocer, pese a diferencias formales como las plantas de las torres del homenaje o la ubicación y organización de los elementos de sus puertas, un diseño común a los castillos de Oliva y Nogales. Ambos comparten plantas cuadradas con torres esquineras de sección circular y la ubicación de sus respectivas torres del homenaje en el centro del recinto. A esta tipología la denominaremos como tipología b.

La función eminentemente defensiva encomendada a la tipología b, se hace explícita tanto en la documentación como en la epigrafía. Así, en la licencia otorgada por Enrique III para edificar los castillos de Oliva y Valencia del Mombuey, explicita que «el dicho Gomez Suarez labraria enellos casa fuerte que seria guarda y amparo para los lugares desa frontera»⁷⁶. En la inscripción ubicada sobre la puerta del homenaje del castillo de Nogales, Lorenzo Suárez de Figueroa justifica la construcción del castillo: «MANDOLA FAZER AQ(U)I POR LA SALUD DEL PUEBLO E DEFENSA DE SU TIERRA E DE LOS MORADOR(E)S DE(LL)A».

En efecto, si observamos la disposición de sus elementos, advertimos que su organización se fundamenta en dos principios, compartimentación de las defensas y disposición en profundidad de las mismas. Desde la perspectiva de la poliorcética, su diseño resulta más coherente y eficaz que el diseño de los castillos adscritos a la tipología a. De hecho, como evidencian los castillos de Nogales y Los Arcos, este diseño de fortificación era fácilmente adaptable a la incorporación de dispositivos artilleros⁷⁷. En cambio, desde el punto de vista poliorcético, las carencias de diseño de la tipología a se hacen evidente en la necesidad de abrir numerosos vanos de amplia luz en las murallas, lo que se intentaba compensar con la ubicación de torres de sección en D en el centro de las cortinas, a fin de reforzar la defensa de

75. Un estudio detallado de la relación entre ambos castillos se encuentra en el artículo que referimos a continuación y al que remitimos al lector: GARRIDO SANTIAGO, Manuel: «Los castillos de Nogales y Los Arcos (Badajoz)» *Norba-arte*. n.º 5 (1984) pp. 61–78.

76. Ver nota n.º 58.

77. GARRIDO SANTIAGO, Manuel: «Los castillos de Nogales y...», pp. 61–78. En el trabajo arriba señalado he profundizado más en los aspectos poliorcéticos del castillo. Ver nota n.º 61.

flanco de las mismas. En cambio, salvo para la defensa de la puerta del castillo de Oliva, los castillos de la tipología b no necesitaban recurrir a este tipo de torres, bastando la regularidad de sus plantas para obtener una adecuada defensa de flanco de sus cortinas.

La diferente presencia de recursos suntuarios en los castillos de una y otra tipología, aun cuando de la b solo podamos basarnos en el de Nogales, avala el diferente carácter de cada modelo.

FIGURA 10. CORTINA ESTE DEL CASTILLO DE NOGALES
Fotografía del autor, año 2012.



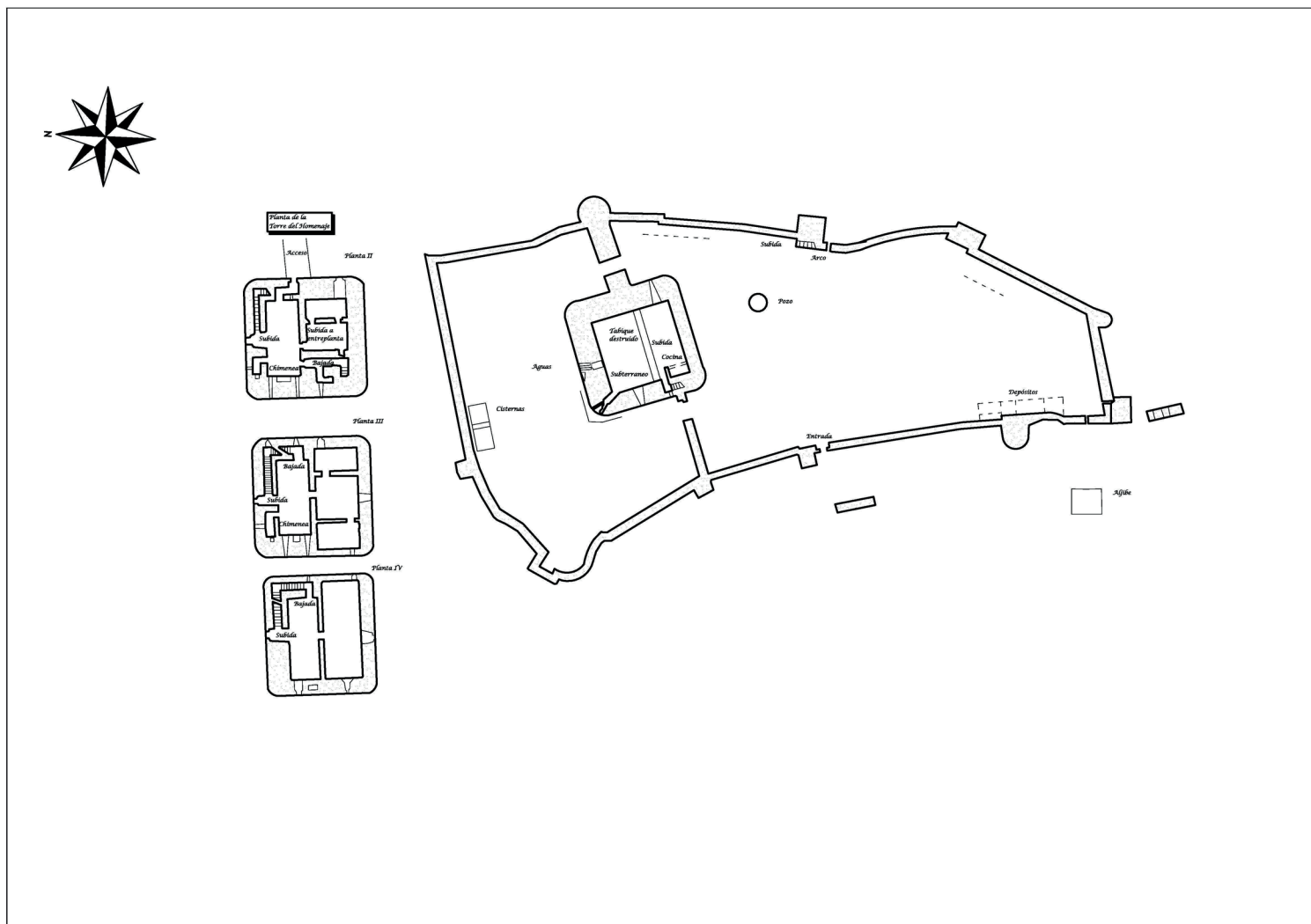


FIGURA 11. PLANO DEL CASTILLO DE FERIA

(Plano del autor sobre original de COOPER, Edward: *Castillos señoriales...* Vol. III, p. 1334, fig. 203.).

3. LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD DEL LINAJE, EL CASTILLO DE FERIA

El territorio adscrito al estado señorial se organizó en base a una infraestructura castral de nueva construcción. El viejo castillo islámico de Feria no conocería reforma alguna de importancia hasta la segunda mitad del siglo xv, posible indicio del carácter secundario que se le atribuía en la primitiva organización del estado señorial. A este respecto hay que aclarar que, aunque la historiografía ha consagrado, por comodidad, el término de Señorío de Feria para designar a la entidad regida por los Suárez de Figueroa desde 1394 hasta la concesión del título condal en 1460, en realidad, con anterioridad a esta última fecha, el estado señorial no se identifica exclusivamente con el topónimo de Feria. Las crónicas, al nombrar

al titular del estado, lo hacen como señor de Zafra o como señor de Zafra y otras villas. Así, por ejemplo, en la crónica de Juan II, atribuida a Fernán Pérez de Guzmán⁷⁸, Lorenzo Suárez de Figueroa es nombrado como «Señor de Zafra»⁷⁹. En la crónica del condestable Álvaro de Luna, es denominado como «señor de las villas de Zafra, é Feria, é la Parra»⁸⁰. En la crónica anónima de Enrique IV, el autor, al referirse al primer señor de Feria, Gomes Suárez de Figueroa, es denominado como «señor de Çafra e de Feria»⁸¹.

Es más, si atendemos al modo en que los titulares del estado se identifican a sí mismos en la epigrafía, solo en una ocasión Lorenzo Suárez de Figueroa, en 1458, se autodenomina «señor de la casa de villalva»⁸². Lo habitual es que el titular se identifique como continuador de los sucesivos jefes del linaje, cuya principal valía son los cargos ostentados en la corte⁸³. La propia denominación de «señor de la casa de villalva» alude a su posición como jefe del linaje.

En cambio, a partir de 1460, año en que Enrique IV concedió el título condal a Lorenzo Suárez de Figueroa⁸⁴, los titulares del estado señorial comenzarán a identificarse siempre como condes de Feria. Así lo hace ya el II conde, Gomes Suárez de Figueroa, en la inscripción que hizo ubicar sobre la puerta del castillo de Nogales, en 1464⁸⁵. También en las crónicas aparece desde entonces con esta denominación. En la crónica anónima de Enrique IV, Gomes Suárez de Figueroa es denominado como «conde de Feria»⁸⁶, al igual que en las crónicas de Andrés Bernáldez sobre el reinado de los Reyes Católicos⁸⁷ y en la de Alonso de Palencia sobre Enrique IV⁸⁸.

En consecuencia, el título condal situó en Feria el centro simbólico del condado, aun cuando su capital administrativa y la residencia señorial permaneciesen en Zafra. Desconocemos las razones por las que el título recayó en lo que hasta entonces era una población sin una importancia particular dentro del vasto dominio de los Suárez de Figueroa, pero, en cualquier caso, la identidad del linaje se vincularía en adelante con esta localidad.

Aunque no puede precisarse con exactitud las fechas de inicio y conclusión de la reforma a que fue sometido el viejo castillo islámico, la presencia de las armas

78. La atribución de la autoría de esta crónica a Fernán Pérez de Guzmán ha sido puesta en duda recientemente. GÓMEZ REDONDO, Fernando: *Historia de la prosa medieval castellana*. Cátedra. Madrid, 2007, Vol. III, pp. 2240–2268.

79. PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán: *Crónica de Juan II*. BAE, Madrid, 1953, tomo LXVIII, pp. 496–500.

80. DE MATA CARRIAZO Y ARROQUIA, Juan (ed.): *op. cit.* p. 444.

81. SÁNCHEZ PARRA, María Pilar (ed.): *Crónica anónima de Enrique IV de Castilla, 1454–1474 (Crónica castellana)*. Ediciones de la Torre, Madrid, 1991, Vol. I, p. 265.

82. Inscripción localizada en la torre del homenaje del castillo de Nogales, ver nota n.º 63.

83. Ver notas n.º 19, 37, 43, 72.

84. MAZO ROMERO, Fernando: *El condado de Feria...*, p. 193.

85. Ver nota n.º 73.

86. SÁNCHEZ PARRA, María Pilar (ed.): *op. cit.* p. 469.

87. BERNÁLDEZ, Andrés: *Memoria del reinado de los Reyes Católicos*. (Edición de Manuel Gómez-Moreno y Juan de Mata Carriazo y Arroquia). Real Academia de la Historia. Madrid, 1962. Por citar sólo algunos ejemplos: «En este tiempo el Conde de Feria avia tambien cobdicia del Maestrazgo» p. 85, «El Conde D. Gomez Suarez de Figueroa, Conde de Feria» p. 86, «e fueron con ella con los poderes para la entregar, el Conde de Feria, D. Gomez Suarez de Figueroa» p. 215.

88. DE PALENCIA, Alonso: *Crónica de Enrique IV*. Traducción de A. Paz y Melia, Madrid, 1904–1908. Tomo III, pp. 32–36.

del matrimonio formado por Lorenzo Suárez de Figueroa y María Manuel en una torre del lado oeste, y las del 11 conde, Gomes Suárez de Figueroa, y de su primera esposa, Constanza Osorio, en el mortero que recubre la base de la torre del homenaje, indican que la reforma coincidió con la promoción del estado señorial a la dignidad condal⁸⁹.

La planta del castillo, de forma abarquillada, dividida en dos recintos por un muro diafragma, sigue el modelo habitual de las grandes fortificaciones islámicas reformadas en la Baja Edad Media. El elemento más significativo del castillo y el que le aporta su importancia en el conjunto de fortificaciones del estado señorial de Feria, es su torre del homenaje. Se halla enclavada sobre un saliente rocoso, en mitad del muro diafragma que divide en dos el castillo. Su planta es cuadrada, con 18 metros de lado, aunque de vértices curvados. Su altura alcanza los 40 metros. El grosor de sus muros es considerable, aunque desigual, superando los tres metros y medio en las plantas bajas. Un muro interior divide cada planta en dos sectores. Cada planta consta de una gran sala que abarca toda la amplitud de uno de los sectores, en tanto que el otro sector queda dividido en varias estancias por paredes perpendiculares al muro central. La torre consta de cuatro niveles de altura más el terrado, cubiertas todas las estancias por bóvedas de cañón. El terrado ha perdido su merlatura, pero ha conservado el matacán corrido que ciñe la base del pretil, constituyendo un raro ejemplo en los castillos de la Baja Extremadura.

A su contundente volumen, la torre suma una acumulación de recursos suntuarios solo comparable con el alcázar de Zafra. Las estancias principales de las plantas primera y segunda poseen sendas chimeneas de amplia campana, además de grandes ventanales dotados de poyos. En la primera planta se han conservado restos de yeserías con decoración vegetal de estética mudéjar. Es de destacar la utilización del mármol en el marco de la puerta y en los grandes ventanales de las caras norte y sur, cuyo aspecto original ha sido restaurado a partir de algunos fragmentos conservados⁹⁰. En su profusa combinación de rasgos góticos y mudéjares, únicos en esta zona de Extremadura, Juan Carlos Rubio Masa ha hallado conexiones con el denominado estilo «manuelino» portugués, presente también en la portada del hospital de Santiago en Zafra⁹¹, lo que indica, o bien que las obras se prolongaron hasta comienzos del siglo XVI, o que la torre fue parcialmente reformada en esas fechas⁹².

Esta concentración de recursos suntuarios contrasta con la parquedad decorativa del más funcional castillo de Nogales, pero es un rasgo compartido con los

89. En el artículo citado a continuación realizo un análisis más amplio y preciso sobre las posibles fases de construcción del castillo. SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Juan José: «La defensa del territorio...» pp. 1452-1454.

90. Se trata de algunas piezas recuperadas durante la intervención llevada a cabo en 1968 por José Menéndez Pidal y García Moya. La reconstrucción de las piezas que hoy se pueden contemplar se debe al arquitecto Manuel Fortea en 1998. RUBIO MASA, Juan Carlos: *op. cit.* p. 32.

91. *Ibidem.* p. 70.

92. Juan Carlos Rubio Masa refuta la afirmación de Vivas Tabero en su obra de 1901, *Glorias de Zafra*, sobre que el castillo se terminó en el año 1513, basada en la afirmación de un autor anterior, Díaz y Pérez, que en su obra *Extremadura*, de 1887, afirmaba haber leído una inscripción ubicada en la puerta del castillo, ya desaparecida, donde se indicaba dicha fecha y en la que aparecía el emblema del I duque de Feria, algo imposible ya que el I duque de Feria nació en 1523. RUBIO MASA, Juan Carlos: *El Mecenazgo Artístico...* p. 31. nota a pie de página n.º 91.

castillos-sedes del estado señorial. Nada indica, sin embargo, que Feria asumiera la capitalidad del mismo. La correlación entre la definición de la identidad de linaje mediante el título condal de Feria, la reforma del castillo de dicha localidad y la naturaleza de la reforma, es demasiado estrecha como para negar la existencia de un íntimo vínculo entre ellas. En efecto, cabe afirmar que la reforma del castillo de Feria tenía como propósito fundamental traducir a formas arquitectónicas el nuevo estatus adquirido por el linaje tras la obtención del título condal. Es la torre del homenaje la que, desde esta perspectiva, asume el contenido simbólico de la fortificación. Como afirma Cooper, la torre del homenaje se había convertido para estas fechas en un elemento emblemático de la idiosincrasia señorial, profundamente

FIGURA 12. TORRE DEL HOMENAJE DEL CASTILLO DE FERIA DESDE EL SECTOR SUR
Fotografía del autor, año 2011.



arraigado en la mentalidad nobiliaria⁹³. Es posible que su gran desarrollo en el reino castellano durante la segunda mitad del siglo xv, esté relacionada con una más estrecha identificación del linaje noble con el dominio señorial que sustenta su poder. Identificación que a menudo se ve reforzada con la obtención de un título nobiliario. En este sentido, puede explicarse la existencia de grandes torres del homenaje en castillos localizados en villas que asumieron un mayor peso simbólico para determinados linajes, como Puebla del Maestre para los Cárdenas, Belalcázar para los Sotomayor, Oropesa de Toledo para los Álvarez de Toledo...etc.

Este carácter de símbolo atribuible al castillo, lo confirma su inadaptación poliorcética al nuevo contexto bélico impuesto por la artillería, que obliga a incorporar dispositivos artilleros a murallas y torres para el flanqueo de las cortinas y la defensa activa con fuego rasante⁹⁴. En efecto, mientras que el castillo de Nogales incorporaba novedosos dispositivos artilleros, estos están por completo ausentes del reformado castillo de Feria, a no ser que contase con troneras en sus desaparecidos merlones. Lo cierto es que antiguos castillos como los de Medellín, Alburquerque o Los Santos de Maimona⁹⁵, por las mismas fechas, renovaban sus defensas incorporando baluartes asociados a barreras o antemurales, de cuya existencia no hay constancia en el castillo de Feria. Este «descuido» en el plan de reforma parece avalar la hipótesis de que el objetivo principal de la misma era la construcción de un símbolo arquitectónico que identificase al linaje, más que la actualización poliorcética de una vieja fortaleza.

4. CONCLUSIONES

Como punto de partida de esta investigación planteábamos que el estado señorial constituye el espacio de poder propio de la nobleza bajomedieval. Una serie de características lo diferencian netamente del señorío plenomedieval. La diferencia más notable es la naturaleza del poder que se ejerce en cada uno de estos ámbitos. Al poder derivado del dominio solariego característico de la Plena Edad Media, se le opone el poder fundado en el ejercicio de potestades de orden jurisdiccional cedidas por la Corona, característico de los señoríos creados tras el establecimiento de la dinastía Trastámara. La naturaleza del nuevo poder, ejercido mediante nuevos instrumentos como las cancillerías señoriales, da como resultado una reestructuración del dominio, que tiende a dotarse de una organización jerarquizada en la cual una villa asume las funciones propias de la capitalidad administrativa del mismo y que, a su vez, acoge la residencia de la familia señorial. Esta, en un proceso de reestructuración paralelo al del dominio señorial, se dota de una nueva organización

93. COOPER, Edward: *Castillos Señoriales...* Vol. I,1, pp. 36-37.

94. COBOS, Fernando: «Los orígenes de la Escuela Española de Fortificación del primer Renacimiento». VALDÉS SÁNCHEZ, Aurelio: *Artillería y fortificación en la Corona de Castilla durante el reinado de Isabel la Católica (1474-1504)*. Madrid. Editado por el Ministerio de Defensa. 2004, 224-268.

95. SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Juan José: «El castillo de los Santos de Maimona: apuntes sobre su historia y vestigios». *Revista de Estudios Extremeños*, T. LXVIII, N.º 11 (2012) pp. 867-900.

al consolidarse la estructura de linaje bajo la jefatura de la línea primogénita. A ello contribuye decisivamente la difusión del mayorazgo, el cual dota de estabilidad al liderazgo de la línea primogénita. En consecuencia, el linaje tiende a construir su identidad en base al dominio señorial que sirve de soporte a su poder.

Nuestro propósito en este trabajo era demostrar cómo, en este proceso de reestructuración del dominio señorial y de construcción de la identidad del linaje, los castillos son instrumentalizados como medio para construir el nuevo espacio de poder que constituye el estado señorial. El método a seguir consistía en analizar cómo las formas arquitectónicas son utilizadas para dotar de una imagen distintiva a los nuevos centros del poder y a los espacios simbólicos que constituyen el fundamento de la identidad del linaje. Para ello nos basamos en el caso concreto del estado señorial de los Suárez de Figueroa.

Por un lado, hemos podido comprobar cómo la sede del poder fue identificada con una tipología específica a la que denominamos a: planta cuadrada con torres esquineras de sección circular, más torres de sección en D adosadas a las cortinas como medio de compensar la apertura de numerosos vanos en las mismas; torre del homenaje desplazada a uno de los laterales; espacio interno organizado en torno a un patio cerrado por galerías en sus cuatro bandas; acumulación masiva de diversos recursos suntuarios.

Esta identificación entre tipología y función se sustenta en dos hechos: por un lado, es la tipología que configura la planta de los dos castillos que asumieron sucesivamente la capitalidad del estado señorial, Villalba de los Barros y Zafra. Por otro, de manera simultánea, en Oliva de la Frontera y Nogales, áreas periféricas del estado señorial, se desarrollaba la que hemos denominado tipología b, caracterizada por poseer planta cuadrada con torres esquineras de sección circular, torre del homenaje situada en el centro del recinto y escasa acumulación de recursos suntuarios. Esta tipología, por la compartimentación de sus defensas y la disposición de las mismas en profundidad, resulta más eficiente desde el punto de vista poliorcético que la tipología a.

En cuanto a la construcción de la identidad del linaje, antes de la concesión del título condal en 1460, la identidad del linaje es difusa, no vinculándose al señorío de una localidad en exclusiva, siendo lo habitual en la epigrafía que el titular del señorío se identifique como sucesor de los anteriores jefes del linaje. Tras la concesión del título condal sobre el topónimo de Feria, en 1460, la identidad del linaje se define con precisión, vinculándose exclusivamente con dicha localidad. En torno a esa fecha se inicia la reforma del antiguo castillo islámico de Feria. El elemento más representativo del mismo es su torre del homenaje, que alcanza una notable proyección volumétrica y acumula gran variedad de recursos suntuarios en proporción comparable a los castillos sedes del poder. En consecuencia, cabe afirmar que dicha reforma perseguía como objetivo fundamental la construcción de un símbolo arquitectónico que identificase al linaje como miembro de la nobleza titulada del reino.

La conclusión última que podemos obtener de este análisis es que la arquitectura fortificada, en determinados contextos, como el del estado señorial bajomedieval, en que, además de su función defensiva originaria, asume nuevas funciones, como las relacionadas con la organización y representación del poder, se ve condicionada

en su configuración arquitectónica por factores ajenos a la mera poliorcética. Los castillos de la tipología a y el castillo de Feria demuestran hasta qué punto estos factores pueden condicionar la configuración del edificio, creando singulares formas híbridas como los castillos-palacios de Villalba y Zafra o castillos-símbolos como el de Feria. Estamos convencidos de que esta perspectiva de análisis, aplicada a otras fortalezas señoriales del siglo xv, permitirá explicar algunos rasgos que, desde el punto de vista de la poliorcética, resultan contradictorios.

BIBLIOGRAFÍA

- BECEIRO PITA, I.: «Los estados señoriales como estructura de poder en la Castilla del siglo xv», en RUCQUOI, Adeline (coord.): *Realidad e imágenes del poder: España a fines de la edad media*. Valladolid, 1988, pp. 293-324.
- BERNÁLDEZ, Andrés: *Memoria del reinado de los Reyes Católicos*. (Edición de Manuel Gómez-Moreno y Juan de Mata Carriazo y Arroquia). Real Academia de la Historia. Madrid, 1962.
- COOPER, Edward: *Castillos Señoriales en la Corona de Castilla*. Editorial de la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León. Salamanca. 1991.
- DE LA MONTAÑA CONCHIÑA, José Luis: «E levaram captivos, e derribaram o logar todo: la guerra en la frontera castellano-portuguesa, siglos xiv-xv». *Norba. Revista de historia*, N.º 21 (2008), pp. 11-28.
- : «Señorialización y usurpaciones terminiegas de espacios realengos: el caso de Badajoz en los siglos xiv-xv» *Norba, revista de Historia*. N.º 16,1 (1996-2003), pp. 345-360.
- DE MATA CARRIAZO, Juan (ed.): *Crónica de Don Álvaro de Luna, condestable de Castilla, maestro de Santiago*. Espasa Calpe, Madrid, 1940.
- DE MORA-FIGUEROA DINGWALL-WILLIAMS, Luis: «El Castillo de Nogales (1458-1464): provincia de Badajoz». *Estudios de historia y de arqueología medievales*. N.º 3-4 (1984), pp. 215-246.
- DE MOSCOSO Y MONTEMAYOR, Christoval: *Representación que hace D. Christóbal de Moscoso y Montemayor, Conde de las Torres, Marqués de Cullera, Señor de la Albufera, Gentil-hombre de la Cámara de su Majestad, y Capitán General de sus Exercitos, al Rey Nuestro Señor*. Madrid, 1722.
- DEL PINO GARCÍA, José Luis: *Extremadura en las luchas políticas del siglo xv*. Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz. Badajoz. 1992.
- : «Génesis y evolución de las ciudades realengas y señoriales en la Extremadura Medieval», *En la España Medieval*. N.º 6 (1985), pp. 379-402.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, José & PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier: *La España Gótica. Extremadura*. Ediciones Encuentro y ERE, Madrid, 1995.
- GARRIDO SANTIAGO, Manuel: «Aproximación a la pintura gótica en Extremadura» *Norba-arte*. N.º 14-15 (1994-1995). pp. 15-40.
- : «Los castillos de Nogales y Los Arcos (Badajoz)» *Norba-arte*. n.º 5 (1984), pp. 61-78.
- GERBET, Marie-Claude: *Las noblezas españolas en la Edad Media, siglos xi-xv*. Alianza Editorial, Madrid, 1997.
- GIBELLO BRAVO, Víctor Manuel: *El poblamiento islámico en Extremadura. Territorio, asentamientos e itinerarios*. Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura. Badajoz. 2008.
- MAZO ROMERO, Fernando: *El condado de Feria (1394-1505). Contribución al estudio del proceso señorializador en Extremadura durante la Edad Media*. Institución Cultural Pedro de Valencia, Badajoz, 1980.
- : «Los Suárez de Figueroa y el señorío de Feria» *Historia, instituciones y documentos*. N.º 1 (1974). pp. 111-164.
- : «Propiedad y régimen de explotación en Tierra de Barros a fines de la Edad Media». *En la España Medieval*. N.º 3 (1982). pp. 81-108.
- MÉLIDA, José Ramón: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz (1907-1910)*. T. 11, Madrid, 1926.

- MOGOLLÓN-CANO CORTÉS, Pilar: «El Real Monasterio de Santa María de Guadalupe y la arquitectura mudéjar en Extremadura» en LACARRA DUCAY, María del Carmen (coord.): *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*. Zaragoza, 2006. pp. 207-232.
- DE PALENCIA, Alonso: *Crónica de Enrique IV*. Traducción de A. Paz y Melia, Madrid, 1904-1908.
- PALENCIA HERREJÓN, José Ramón: *Los Ayala de Toledo: desarrollo e instrumentos de poder de un linaje nobiliario en el siglo XV*. Ayuntamiento de Toledo, Toledo, 1995.
- PARDO FERNÁNDEZ, María Antonia: «Restauración de un edificio emblemático de la Casa de Feria». *Norba-arte*. XVIII-XIX (1998-1999). pp. 329-343.
- PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán: *Crónica de Juan II*. BAE, Madrid, 1953.
- PÉREZ HIGUERA, Teresa: «Palacios mudéjares castellanos: los modelos islámicos y su interpretación», en LACARRA DUCAY, María del Carmen (coord.): *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*. Zaragoza, 2006. pp. 183-206.
- QUINTANILLA RASO, M.^a Concepción: «El estado señorial nobiliario como espacio de poder en la castilla bajomedieval» en DE LA IGLESIA DUARTE, José Ignacio (coord.): *Los espacios de poder en la España Medieval. XII Semana de Estudios Medievales de Nájera, 2001*. 1^{er}, Logroño, 2002 pp. 245-314.
- : «Identidad y patrimonio. Salvaguarda y transmisión en las casas nobiliarias castellanas a finales del Medievo. La casa condal de la Puebla del Maestre». *En la España Medieval*. N.º Extra I, 2006, pp. 157-182.
- RALLO GRUSS, Carmen: *Aportaciones a la técnica y estilística de la pintura mural en Castilla a finales de la Edad Media: traducción e influencia islámica*. UCM, Madrid, 2003.
- RODRÍGUEZ AMAYA, Esteban: «La tierra en Badajoz desde 1230 a 1500», *Revista de Estudios Extremeños*. T. VII, N.º 3-4 (1951) jul.-dic. pp. 395-497.
- RUBIO MASA, Juan Carlos: *El mecenazgo artístico de la Casa Ducal de Feria*. ERE, Mérida, 2001.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos: «La planta centralizada en la Castilla bajomedieval: entre la tradición martirial y la qubba islámica. Un nuevo capítulo del particularismo hispano» *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Vol. XIII, 2001, pp. 9-36.
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Juan José: «El castillo de los Santos de Maimona: apuntes sobre su historia y vestigios». *Revista de Estudios Extremeños*, T. LXVIII, N.º 2 (2012), pp. 867-900.
- : «La defensa del territorio y la imagen de poder: los castillos de Nogales y Feria». *Revista de Estudios Extremeños*, T. LXVIII, N.º 3 (2012), pp. 1437-1468.
- : «Los castillos y la imagen del poder: la capitalidad del señorío de Feria». *Revista de Estudios Extremeños*. T. LXVII, N.º 3 (2011), pp. 1347-1378.
- SÁNCHEZ PARRA, María Pilar (ed.): *Crónica anónima de Enrique IV de Castilla, 1454-1474 (Crónica castellana)*. Madrid, 1991.
- SÁNCHEZ RUBIO, Rocío, TESTÓN NÚÑEZ, Isabel & SÁNCHEZ RUBIO, Carlos M.: *Imágenes de un Imperio perdido. Plantas de diferentes Plazas de España, Italia, Flandes y Las Indias*. Presidencia de la Junta de Extremadura, Badajoz, 2004.
- TEIXEYRA, Domingos: *Vida de Nuno Alvares Pereyra, segundo condestavel de Portugal*. Lisboa, 1723.
- VALDÉS SÁNCHEZ, Aurelio: *Artillería y fortificación en la Corona de Castilla durante el reinado de Isabel la Católica (1474-1504)*. Madrid. Editado por el Ministerio de Defensa. 2004.
- VARELA AGÜÍ, Enrique: *La fortaleza medieval: simbolismo y poder en la Edad Media*. Ávila. Junta de Castilla y León, 2002.
- YARZA LUACES, Joaquín: *La nobleza ante el rey. Los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*. Fundación Iberdrola, El Viso (Madrid), 2003.

LA TRANSFORMACIÓN DE LOS MODELOS ARQUITECTÓNICOS MEDIEVALES EN EL PRIORATO DE UCLÉS: LAS PARROQUIAS DE DOSBARRIOS Y VILLANUEVA DE ALCARDETE

THE TRANSFORMATION OF THE MEDIEVAL ARCHITECTURAL MODELS IN THE PRIORATO DE UCLÉS: THE PARISH CHURCHES OF DOSBARRIOS AND VILLANUEVA DE ALCARDETE

José Javier Barranquero Contento¹

Recibido: 26/06/2014 · Aceptado: 16/12/2014
<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2.2014.14194>

Resumen

Este trabajo analiza las transformaciones que experimentó el panorama arquitectónico medieval en el priorato de Uclés durante el siglo XVI, centrándonos en los procesos de reforma que sufrieron las parroquias de Dosbarrios y Villanueva de Alcardete, dos edificios que en origen tenían el mismo modelo estructural, pero que fueron reedificados siguiendo planteamientos completamente distintos. Lógicamente, para realizar este análisis, se han revisado las fuentes estudiadas por otros investigadores, pero también se ha utilizado un importante volumen de documentación que permanecía inédita hasta el momento.

Palabras clave

Arquitectura; siglo XVI; Priorato de Uclés; parroquia; Villanueva de Alcardete; Dosbarrios

Abstract

This paper analyses the transformations experienced by the medieval architecture scene in the Priorato de Uclés during the sixteenth century, focusing on the reform process that the parish churches of Dosbarrios and Villanueva de Alcardete underwent. These two buildings had originally the same structural model, but they were rebuilt following completely different approaches. Logically, for this analysis, not

1. Profesor del IES Fray Andrés de Puertollano (Ciudad Real). Correo electrónico: javierbarranquero@hotmail.com.

only have other researchers' studies been examined, but also a significant amount of documentation that had remained unpublished until now has been used.

Keywords

Architecture; 16th century; Priorato de Uclés; parish church; Villanueva de Alcardete; Dosbarrios

FIGURA 1. PARROQUIA DE VILLANUEVA DE ALCARDETE. INTERIOR.
(Todas las fotografías son del autor).



LOS LIBROS DE VISITA de la Orden de Santiago, y más concretamente los que atañen a los partidos de La Mancha y Ribera del Tajo, nos describen un sustrato arquitectónico medieval caracterizado por una fuerte impronta mudéjar y por el predominio de determinadas tipologías, asociadas también a ciertos edificios. Este es el caso, precisamente, de las parroquias de tres naves, recintos que a juzgar por los ejemplos que han llegado hasta nosotros poseían una nave central más alta y ancha que las laterales². Esta realidad artística comenzó a cambiar a finales del siglo xv y, sobre todo, a principios del xvi, dando entrada a nuevos planteamientos que irían desde los postulados tardogóticos hasta las tipologías renacentistas. A lo largo de este trabajo vamos a estudiar el proceso de reforma de dos iglesias encuadradas dentro del priorato de Uclés, las de Villanueva de Alcardete y Dosbarrios, que en origen reproducían un mismo modelo, el de tres naves mencionado antes, pero que fueron reformadas siguiendo patrones completamente distintos.

1. LA IGLESIA DE VILLANUEVA DE ALCARDETE Y EL MODELO *HALLENKIRCHE*

La parroquia de Villanueva de Alcardete nos ofrece la oportunidad de analizar un proceso de reedificación que, a pesar de las vicisitudes que sufrió, terminó generando un edificio bastante homogéneo desde el punto de vista estructural. Su ampliación, además, sería un buen ejemplo de ese modelo en el que un recinto de tres naves típicamente medieval, con la nave central más alta, se transformó en un edificio con las naves dispuestas a la misma altura (FIGURA 1). El desarrollo de las obras fue estudiado en su momento por José María de Azcárate, que utilizó los libros de visita de la Orden de Santiago³. Sin embargo, el análisis de nuevas fuentes documentales nos ha permitido constatar la existencia de un profundo cambio en el desarrollo de su fábrica, cambio que transformó por completo el proyecto original.

La antigua parroquia de Villanueva de Alcardete sufrió una primera remodelación que afectó a su cabecera y de la que solo se conserva una capilla privada y una ventana cegada que se descubrió en una reciente restauración. La iglesia que podía contemplarse en 1511 era un recinto de «tapiería de obra antigua de tres naves sobre arcos de yeso e buenos maderamientos de pino labrado e pintado en todas tres naves». Precisamente ese mismo año los visitantes nos aportan los primeros datos en torno a la reforma del edificio, al afirmar que los miembros del ayuntamiento habían llegado a un acuerdo con un maestro de cantería, llamado Esteban Sánchez, para que levantase una capilla mayor por 102.000 maravedís⁴.

2. El cuerpo de la parroquia de Corral de Almaguer nos proporciona un buen ejemplo de este modelo.

3. DE AZCÁRATE RISTORI, José María: «Iglesias toledanas de tres naves cubiertas con bóvedas de crucería» en *Archivo Español de Arte*, xxxi (123), 1958, pp. 230–232. También podemos encontrar datos sobre esta iglesia y sobre la parroquia de Dosbarrios en otra publicación del mismo autor: «Datos sobre las construcciones en el priorato de Uclés durante la primera mitad del siglo xvi», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 25 (1959), pp. 150–152.

4. Tomado de DE AZCÁRATE RISTORI, José María: «Iglesias toledanas de tres naves ...», pp. 230.

La visita que se realizó cuatro años después, en 1515, nos certifica que la construcción de la nueva capilla mayor ya estaba en marcha, financiada gracias a un repartimiento que habían hecho los miembros del concejo entre los vecinos de la localidad y a la importante donación, concretamente de 50.000 maravedís, que había hecho el prior de Uclés, don Fernando de Santoyo. El documento recoge también otro dato importante relacionado con la fábrica del edificio. Se trata de una referencia a la construcción de una torre nueva, realizada *de cal y canto*. Este dato nos permitiría explicar la tardanza a la hora de terminar la capilla mayor, sobre todo si tenemos en cuenta que no era un espacio de grandes dimensiones.

Las dificultades económicas por las que atravesó la obra obligaron a los miembros del concejo a solicitar permiso para poder realizar un nuevo repartimiento⁵ pero, a pesar de los problemas, la nueva capilla mayor pudo concluirse. En 1526, los visitantes afirmaron que la parroquia «tiene abierta la obra de la yglesya que no esta fecho della syno la capilla mayor e otras dos capillas a los lados della todas de boveda muy buenas e lo rrestante de la yglesya es de otros edifiçios viejos»⁶. La iglesia también contaba ya con un retablo nuevo en el altar mayor que los visitantes calificaron de «muy rrico de bultos de talla», y que todavía no estaba terminado porque «esta por dorar e pintar»⁷. La visita no lo menciona pero una de las dos capillas que se habían levantado junto a la capilla mayor, concretamente la del lado del evangelio, era un recinto privado mandado construir por don Fernando de Santoyo, tal y como atestigua la visita de 1529 y otros documentos posteriores.

A juzgar por lo expuesto hasta ahora, la reforma se estaba desarrollando siguiendo un mismo proyecto inicial, pero lo cierto es que entre 1526 y 1534 se produjo un acontecimiento que varió el rumbo de la obra, dando lugar al edificio que hoy podemos contemplar. No sabemos qué motivó este cambio, pero sí podemos determinar en qué consistió, y lo podemos hacer gracias a un documento que es muy posterior al momento en el que se tomó la decisión. Se trata de una provisión real despachada el 16 de marzo de 1582 en la que se recogían las gestiones que realizó Juan de Santoyo en relación con tres sepulturas que poseía don Fernando de Santoyo, el que fuera prior de Uclés, en la antigua capilla mayor de la iglesia⁸. Gracias a este documento sabemos que don Fernando donó una importante suma de dinero para la construcción de la nueva capilla mayor⁹ con la doble condición de que le dieran tres sepulturas en este espacio y de asegurarse que siempre estuvieran dentro de este espacio privilegiado, incluso si se levantaba una nueva capilla mayor en otro lugar¹⁰. Curiosamente, el cambio se produjo y, el 31 de diciembre de 1557,

5. Concretamente, el 15 de junio de 1518 se despachó una provisión real en respuesta a la petición que remitieron los miembros del ayuntamiento. Las autoridades de la villa precisaban «quel dicho conçejo tiene començado a hazer la capilla de la dicha yglesia e para la acabar (...) son menester mucha quantia de maravedis», pero, como el «dicho conçejo ni la dicha yglesia no tiene propios ni rrentas para los pagar», solicitaban permiso al monarca «para que entre los vecinos de la dicha villa pudiesen rrepartir los maravedis que para ella fuesen menester». Archivo Histórico Nacional (AHN), Órdenes Militares (OOMM), Archivo Histórico de Toledo, legajo 56824, sin foliar (sf).

6. AHN, OOMM, libro 1080c, fol. 1011.

7. *Idem*, fol. 1011.

8. AHN, OOMM, Archivo Histórico de Toledo, legajo 60435, sf.

9. En su petición, Juan de Santoyo habla de 60.000 maravedís y no de 50.000 como la visita de 1515.

10. El prior realizó la donación «con tanto que en ella se le diesen y señalasen en (sic.) tres sepulturas en lo

Juan de Santoyo se presentó ante las autoridades de la villa con la intención de que le adjudicasen tres sepulturas en la nueva capilla mayor. Gracias a su testimonio sabemos que la primitiva capilla principal «se hiço (...) en la parte que aora es capilla colateral a la parte del evangelio de la dicha yglesia», lo que nos permite afirmar que el proyecto se trasformó por completo y que, además, creció en tamaño, ampliándose hacia el sur (nave central y nave de la epístola) y también hacia el este (presbiterio), ocupando probablemente lo que sería parte del cementerio. Por otro lado, hoy podemos apreciar la diferencia de altura que existía entre la antigua capilla mayor y el recinto actual gracias a la ventana cegada que mencionamos antes (FIGURA 2).

La primera referencia que tenemos sobre el nuevo proyecto data de 1534 y está relacionada con la construcción de una capilla particular en el edificio. En concreto, el licenciado Juan Sánchez de Villanueva, relator del Consejo Real, quería levantar una capilla para enterrar a su hija, invirtiendo en su construcción parte del dinero que le había prometido en dote. El 24 de abril de 1534, el licenciado, a través de sus representantes, presentó una petición ante las autoridades de la villa solicitando que le adjudicasen «un sytio hazia la parte del olmo para que la puerta (*de su capilla*) salga a la capilla hornezina»¹¹. Los miembros del con-



FIGURA 2. PARROQUIA DE VILLANUEVA DE ALCARDETE. MURO DEL PRIMER TRAMO DE LA NAVE DEL EVANGELIO CON LA VENTANA TAPIADA.

mas principal de la dicha capilla junto a las gradas del altar principal y mayor della para quel dicho señor prior y sus deudos se enterrasen en ellas y con que si la dicha yglesia se mejorase en el edeficio y mudase la capilla prinzipal en algun tiempo se le señalasen las dichas tres sepulturas en la otra capilla principal que de nuevo se hiçiese y mejorase en la dicha yglesia junto a las gradas del altar mayor della». AHN, OOMM, Archivo Histórico de Toledo, legajo 60435, sf. Como vemos el prior no se contentó con tener una capilla particular en la iglesia, sino que también quería tener tres sepulturas en la capilla mayor.

11. AHN, OOMM, Archivo Histórico de Toledo, legajo 57076, sf.

la dicha yglesia y obra»¹², para que certificase que la construcción de este recinto no acarrearía ningún daño a «la capilla mayor principal» o a la «colateral», donde tendría que abrirse el nuevo recinto. Juan declaró que no provocaría ningún perjuicio «(...) a la obra principal» y los miembros del ayuntamiento dieron permiso al licenciado Villanueva para levantar este espacio funerario¹³. Las referencias no dejan lugar a dudas. La presencia de una capilla mayor y de colaterales, a las que se abren pequeñas capillas privadas, nos coloca ante un edificio de tres naves que sería completamente nuevo; es decir, ante la iglesia que podemos ver en la actualidad. Por otra parte, las diligencias que se llevaron a cabo con motivo de la toma de posesión del lugar en el que habría de levantarse la capilla del licenciado Villanueva nos han permitido conocer el nombre de otro maestro que trabajaba en esos momentos en la obra de la parroquia llamado Domingo, personaje al que las fuentes documentales no vuelven a mencionar¹⁴.

La fábrica de la iglesia volvió a padecer problemas de financiación y los miembros del concejo decidieron remitir una nueva solicitud al Consejo de Órdenes con la intención de conseguir permiso para organizar otro procedimiento con el que obtener recursos de forma extraordinaria. La petición precisaba que en esos momentos estaban levantándose en el edificio tres capillas «principales»¹⁵ y, en esta ocasión, las autoridades de la villa pretendían «echar sisa en las carnes e pescados e azeytes e otras cosas que en la dicha villa se vendieren hasta en la quantia que sea neçesaria para acabar la dicha obra»¹⁶. En respuesta a esta petición el Consejo de Órdenes despachó una provisión real, fechada el 9 de diciembre de 1534, con la finalidad de obtener información sobre el proyecto. Gracias a las gestiones que se realizaron sabemos que Juan (o Juanes) de Santiago se había comprometido a terminar las tres capillas por 450.000 maravedís; con la condición, eso sí, de que el concejo entregase a pie de obra todos los materiales de construcción¹⁷.

12. Esta es la primera referencia documental que hemos encontrado en relación con la intervención de este maestro de origen vizcaíno en la reforma del edificio. José María de Azcárate ya dio testimonio de su vinculación con la obra, pero utilizando un documento más tardío, concretamente la visita de 1538.

13. El ayuntamiento concedió licencia al relator para que «a su propia costa labre y edifique una capilla en la dicha yglesia junto a la parte de hazia el olmo del çeminterio cabe la capilla colateral que depende de la capilla mayor de la dicha yglesia ques hazia la parte del mediodía». Después de haber obtenido el permiso del concejo, un vecino de la localidad, Gonzalo Gómez de Ayllón, solicitó al Consejo de Órdenes que el sitio donde había de levantarse el recinto «se puyese en torno de almoneda». Los miembros del Consejo rechazaron la petición pero un hermano de Gonzalo, Bernardino de Ayllón, no se contentó con la respuesta del Consejo y acudió ante el prior de Uclés solicitando que el sitio saliera a subasta. El prior mandó paralizar las obras y es precisamente el recurso que interpuso el licenciado Villanueva ante el Consejo de Órdenes, apelando la decisión del prior, el que nos ha permitido conocer los detalles que hemos aportado en relación con la iglesia y con la construcción de la propia capilla. *AHN, OOMM*, Archivo Histórico de Toledo, legajo 57076, sf.

14. En los autos en los que se procedió a medir y señalar el espacio en el que se habría de levantar la capilla estuvieron presentes como testigos Juan Ortiz, sacristán, y *Domyngo Vyzcayno e maestre Juan*. En otro momento la documentación se refiere a ellos como *Juanes e Domingo maestros de la obra de la yglesia*. *Idem*, sf.

15. Recordemos que estas tres capillas se corresponderían con el primer tramo de las naves.

16. Los miembros del ayuntamiento describieron la penosa situación económica por la que atravesaba la fábrica, a pesar de la colaboración de los vecinos, precisando que «en la hobra (...) se a fecho e rrequiere fazer muy gran costa e gasto e que para ello los vesynos e moradores de la dicha villa an dado e ponen piedra cal e arena e todos los otros materiales neçesarios para la dicha hobra e que para pagar el travajo de los maestros e ofyçiales que en ella an entendido diz que se a distribuydo e gastado toda la fazienda e rrenta que la dicha yglesia tenia aunquesta la mytad de la obra por fazer». *AHN, OOMM*, Archivo Histórico de Toledo, legajo 23349, sf.

17. El propio Juan de Santiago declaró «quel çonçejo (...) le da por hazer y acabar las dichas tres capillas de

Las actuaciones incluyen también una breve tasación de lo que era necesario para terminar la obra, tasación que fue realizada por Juan de Santiago, oficial al que la documentación se refiere ahora como Juan Sánchez de Santiago, y Juan Martínez Clemente, maestro de carpintería. Estos dos maestros declararon que serían menester 20.000 tejas, 20.000 ladrillos y 25 cahices de yeso «para el cubrir y enluzir las capillas», además de madera y otros materiales necesarios, como clavos y maromas, para construir los andamios, y también «una grua que se a de fazer para el edificio porques la obra muy alta»¹⁸. El coste de todos los materiales ascendía a 110.100 maravedís, una cantidad a la que habría que añadir el salario del carpintero que «cubriere las dichas capillas e labrare la dicha madera», oficial que a juicio de los dos maestros consultados tendría que cobrar 305.000 maravedís, «e no menos». No obstante, si de lo que se trataba era de valorar el verdadero coste de la obra, también sería necesario incluir los honorarios que todavía debía percibir el propio Juan de Santiago, aproximadamente otros 250.000 maravedís, y que, curiosamente, no se mencionan en la tasación. Por tanto, las necesidades económicas de la fábrica estarían en torno a los 665.100 maravedís.

La visita de 1538 nos describe un panorama muy similar al que nos proporcionaba el documento anterior, precisando que era «una yglesia que se faze nuevamente de tres naves» y que «estan fechos quatro pilares de los que van por medio e muncha parte de las capillas principales»¹⁹. El documento también hace referencia a la capilla de don Fernando de Santoyo, que estaba situada en el lado del evangelio, e incluye un par de menciones a Juan de Santiago, relacionadas con las cantidades que había cobrado y con la compra de un libro en el que quedasen recogidos todos los pagos que le hacían²⁰, pero no aporta más datos sobre la obra. Sin embargo, un documento fechado un año más tarde, en 1539, nos ha permitido conocer los nombres de los maestros que estaban trabajando en la fábrica del nuevo edificio a las órdenes de Juan de Santiago. Se trata de un pleito que está relacionado de forma tangencial con la obra de la iglesia. Al parecer en ella estaba enterrado el comendador Juan de Céspedes y su sepultura contaba con un «bulto de yeso» que fue derribado por «los maestros de cantería que trabajaban en la obra para abrir un çimiento de un pilar (...) en la obra nueva de la dicha yglesia»²¹. El bachiller Juan de Céspedes de Oviedo, biznieto del comendador, mandó reconstruir el bulto y los maestros que lo hicieron fueron prendidos y encarcelados por las autoridades de la villa que les acusaban, entre otras cosas, de pasar a escondidas al interior de la iglesia y de utilizar materiales de su fábrica para rehacer el «bulto»²². Los vizcaínos encarcelados

manposteria e pilas e conbados e dexallas en toda perfiçion de canteria quatroçientas e çinquenta myll maravedis (...) e que tiene rreçibidas del dicho conçejo dozientas myll maravedis poco menos obra de dos o tres myll maravedis». *AHN, OOMM*, Archivo Histórico de Toledo, legajo 23349, sf.

18. *Idem*, sf.

19. El cuerpo del edificio vuelve a ser catalogado de «viejo» y que las paredes eran «de piedra e tierra e cal e lo alto maderado de madera de pino». *AHN, OOMM*, Archivo Histórico de Toledo, libro 1084c, fol. 1404.

20. *Idem*, fol. 1413 y 1415.

21. *AHN, OOMM*, Archivo Histórico de Toledo, legajo 9165, sf.

22. Según el testimonio del mayordomo de la iglesia el *bulto* en cuestión estaba «casi en el medio del cuerpo de la dicha yglesia» y era «tan largo como estado de un hombre e mas alto que una vara de medir». *Idem*, sf.

se llamaban Juan de Madariaga, Martín de Ochoa, Cristóbal Martínez, Miguel de Estegui, Martín de Zaray y un tal Asensio. Sabemos, además, que todos ellos vivían en la misma casa y que podrían formar parte de una compañía de canteros²³.

La visita realizada en 1555 nos ofrece una minuciosa descripción del edificio, descripción que nos permite valorar el avance que habían experimentado las obras, pero también constatar que la fábrica presentaba graves problemas estructurales²⁴. Las cuentas del mayordomo recogen el pago de diferentes cantidades al maestro que estaba a cargo de la obra, que era un tal Martín Sánchez de Verdilaza (o Verdolaza). Hasta la fecha, este cantero había recibido 69.377 maravedís, más cuarenta fanegas de trigo, veinticuatro de candeal y sesenta de cebada, valoradas a su vez en otros 16.864 maravedís. La cantidad que había percibido en metálico aparece desglosada en tres partidas relacionadas con distintos conceptos. En concreto, las cuentas recogen el pago de 66.260 maravedís «del terçio primero de lo que se le a de dar de las tres capillas que estan a su cargo de la dicha yglesia»²⁵, de otros 3.000 que recibió del «prometido que gano en la baxa que hizo en la obra de la dicha yglesia»²⁶, y de 117 más «que tenya fechos de costas a la yglesia porque no le pagavan los maravedis que le devian y no los tenyan»²⁷. De lo dicho anteriormente puede deducirse que el concejo había decidido reducir las dimensiones del edificio y construir un cuerpo de una sola nave, pero posteriormente dejó a un lado esta idea y optó por continuar con el proyecto original. En este sentido, las tres *capillas* que debía levantar Martín Sánchez de Verdolaza se corresponderían con el segundo tramo de las naves y los 66.260 maravedís en metálico que había recibido serían el anticipo que era costumbre entregar antes de iniciarse las obras²⁸. La descripción que hacen los visitantes

23. Miguel de Estegui declaró que «estaba en casa de Juanes» cuando sus compañeros le dijeron que debían ir a la iglesia para rehacer el sepulcro. Además, gracias a la visita de 1538 sabemos que todos vivían en una misma casa que pagaba la iglesia, ya que entre los gastos del mayordomo se incluyeron tres ducados «del alquiler de la casa que se tomo para los maestros que hazen la obra» (AHN, OOMM, libro 1084c, fol. 1413). No obstante, el término compañeros no sólo respondía al hecho de ser oficiales que compartían casa y un mismo trabajo, sino que también tenía un sentido jurídico-profesional porque el propio Miguel de Estegui recordó que el bachiller Céspedes, presente en el interior de la iglesia cuando rehicieron el *bulto*, le preguntó al verle llegar si «hera de la conpañia» a lo que el acusado respondió «que si». AHN, OOMM, Archivo Histórico de Toledo, legajo 9165, sf.

24. Tal y como quedó reflejado en este documento, se trataba de «un cuerpo de yglesia grande la capilla mayor con las dos colaterales de manposteria de piedra con sus botaretes y estribos de cruzeria de piedra tiene un ochavo en la capilla mayor donde a de estar el altar mayor tiene quatro pilares de sillares de piedra y los dos dellos torales esta el de la parte de la epistola desplomado y la cruzeria y caxcos de la bobeda abiertos por muchas partes tiene a los lados dos capillas hornezinas de la mysama manposteria y piedra y cruzeria al lado del evangelio esta una de las capillas que fundo don Fernando de Santoyo prior que fue del convento de Ucles tiene una rrexa de madera de barotes y tirantes la otra capilla del lado de la epistola fundo el liçençiado Villanueva rrelator del Consejo Rreal el cuerpo de la yglesia esta cubierto de madera de pino a par y nudillo tirantes de la mysama manera sobre pilares y arcos de yeso y piedra tiene una tribuna de madera la horden questava dada en la traça desta yglesia e yva elegida era de tres naves y agora estan labrados unos pilares y botaretes y paredes en el medio para que no tenga el cuerpo della mas de una nave». AHN, OOMM, libro 1086c, fol. 473.

25. *Idem*, fol. 479.

26. *Idem*, fol. 479.

27. *Idem*, fol. 480. Azcárate sólo menciona los dos primeros pagos en metálico y no hace referencia a las cantidades que le entregaron en especie. DE AZCÁRATE RISTORI, José María: «Datos sobre las construcciones en el priorato de Uclés ...», p. 152.

28. Un ejemplo de esta práctica nos lo proporciona la construcción de la capilla del licenciado Villanueva. Como ya hemos dicho este relator del Consejo Real había conseguido permiso del ayuntamiento para construir una capilla en la parroquia y tras obtenerlo llegó a un acuerdo con los maestros que debían levantar la capilla, pagándoles «luego el terçio de lo que monta la obra». AHN, OOMM, Archivo Histórico de Toledo, legajo 57076, sf.

del edificio no nos permite saber qué estaban haciendo en esos momentos Martín Sánchez de Verdolaza y los demás oficiales que trabajaban a sus órdenes, pero las cuentas del mayordomo sí nos conceden la posibilidad de hacernos una idea bastante aproximada ya que entre las cantidades que éste había desembolsado se incluyeron 17 arrobas de vino que «se gastaron en dar de beber a peones y maestros que abrieron los çimyentos de la yglesia y en fazer las caleras»²⁹. De todo esto se deduce que las obras para levantar el segundo tramo de las naves no habían hecho más que comenzar.

A pesar de las cifras consignadas en el libro de visita, lo cierto es que las necesidades económicas de la fábrica eran mucho mayores y no había fondos suficientes para hacerles frente, de ahí que los miembros del ayuntamiento enviaran otra petición al Consejo de Órdenes solicitando permiso para realizar un repartimiento entre los vecinos de la villa con el objetivo de conseguir 800.000 maravedís, cantidad muy superior a la que en teoría debía pagarse al maestro. La solicitud en cuestión aparece recogida en una provisión real despachada el 14 de junio de 1555³⁰ y, por desgracia, no tenemos ninguna referencia documental más en torno al desarrollo de las obras hasta el 19 de septiembre de 1572³¹. Ese día se volvió a despachar otra provisión real en respuesta a la correspondiente petición del ayuntamiento, que solicitaba permiso para arbitrar un nuevo procedimiento con el que financiar la obra. Según las propias palabras de los miembros del concejo en esos momentos «el cuerpo de la dicha yglesia esta acavado y puesto en arcos y para los rremanentes que faltan de cubrir de madera y teja y lo demas neçesario se conçertaron con los oficiales que entienden en e (*sic.*) ella que la ayan de acavar por myll e quatroçientos e çinquenta ducados». La petición ofrecía además otros datos sobre la fábrica relacionados con los materiales de construcción que eran necesarios para terminar la obra. Al parecer ya habían conseguido toda la madera que iban a utilizar, madera que sumaba más de ciento cuarenta carros, pero todavía tenían que reunir unos 500 ducados que debían utilizarse para costear distintos materiales de construcción, como teja, cal y yeso, y además saldar las deudas que tenía la fábrica con algunos particulares que le habían prestado dinero. Precisamente, lo que querían hacer las autoridades de la villa era tomar a censo esos 500 ducados situándolos sobre los propios del concejo. El monarca accedió a la petición, poniendo como condición que los oficiales de la villa se comprometieran a redimir el censo dentro de diez años³².

Las obras de la iglesia prosiguieron su curso y, al parecer, el proyecto estaba prácticamente terminado a finales del siglo xvi. Podemos afirmar esto gracias a otra petición del concejo que quedó recogida en una provisión real despachada el 5 de julio de 1588. Los miembros del ayuntamiento afirmaban que «la yglesia parrochial de la dicha villa esta fabricada y solo falta de su edificio lucir (*sic.*) las paredes

29. *AHN, OOMM*, libro 1086c, fol. 479.

30. *AHN, OOMM*, Archivo Histórico de Toledo, legajo 53487, sf.

31. *AHN, OOMM*, Archivo Histórico de Toledo, legajo 59596, sf.

32. En un primer momento se otorgó una provisión real concediendo permiso al concejo para tomar a censo los 500 ducados sin ningún tipo de limitación, pero acto seguido se redactó una carta, despachada el mismo día que la provisión, con el objetivo expreso de incluir esta condición. *Idem*, sf.

y acavar la torre y tribuna y puertas y dorar el retablo que costara quatromill ducados»³³. Para conseguir esta suma querían utilizar un procedimiento distinto a los anteriores, en concreto pretendían acotar la dehesa de Las Javaleras durante quince o veinte años y vender su hierba.

Finalmente, la visita realizada en 1604 nos describe un edificio en el que el espacio destinado a los fieles estaba completamente terminado³⁴, pero también nos aporta varios detalles que contrastan con algunos de los aspectos de la fábrica actual, o que nos sirven para precisar lo expuesto en la provisión de 1588. Sin ir más lejos, el documento afirmaba que, a diferencia de lo que ocurre hoy, «la dicha yglesia tenía tres puertas» y que «están por acavar las portadas»³⁵. Además nos habla de la existencia de una tribuna que era de madera, aunque no especifica en qué zona de la iglesia estaba, un elemento que no existe en la actualidad³⁶. No obstante, los datos más interesantes son los relacionados con la sacristía y la torre. Los visitantes, tras comprobar que «la sacristia de la yglesia es notablemente pequeña e no aver sitio adonde se pueda hazer si no es adonde esta la torre la qual ansimismo por ser vieja e muy pequeña y no estar en buena parte, mandaron que quando la yglesia tenga pusibilidad (*sic.*) se haga la torre en una de las esquinas de la yglesia sobre la tribuna por estar muy acomodo para ella y adonde al pressente esta la torre vieja se haga la sacristia que sea espaciosa e buena pues ansi abra sitio para ello»³⁷. A la vista de estas apreciaciones parece obvio que lo que pretendían las autoridades de la villa en 1588 no era rematar una torre nueva sino, probablemente, realizar mejoras en la antigua. No obstante, lo único seguro es que el proyecto ideado por los visitantes nunca llegó a realizarse porque, tal y como se puede comprobar en la actualidad, la torre de la iglesia se levanta junto al presbiterio, conectada al mismo por varias dependencias.

El largo proceso de ampliación que acabamos de analizar dio lugar, como ya hemos dicho, a un magnífico edificio de tres naves dispuestas a la misma altura. El recinto cuenta con un solo ábside de planta rectangular que remata la nave central (FIGURA 3). El arco triunfal que da acceso al presbiterio está enmarcado por dos poderosos pilares cilíndricos adosados a los muros, soporte que se repite en el cuerpo del edificio. La nave central es más ancha y más larga ya que cuenta con cuatro tramos y no con tres como ocurre con las laterales. Azcárate analizó esta peculiar disposición comentando que la iglesia «tanto a la cabecera como a los pies de la nave central tiene sendos cuerpos que sobresalen, el uno destinado a coro (...) y el otro a capilla mayor»³⁸, pero en realidad estos dos espacios no son equiparables ya que el último tramo de la nave, zona que por sus dimensiones es equivalente a cualquiera

33. AHN, OOMM, Archivo Histórico de Toledo, legajo 60893, sf.

34. Los visitantes afirman que la iglesia *es de tres naves de cantería y de bobeda y casi tan ancha como (la)rga y tiene en lo claro solamente quatro pilares sobre los quales cargan las bobedas*. AHN, OOMM, libro 6c, fol. 608v.

35. *Idem*, fol. 609r. La iglesia sólo posee dos portadas situadas en el último tramo de las naves laterales, y dispuestas una frente a la otra.

36. El edificio cuenta hoy con un coro bajo situado en el último tramo de la nave central.

37. *Ibidem*, fol. 615r.

38. DE AZCÁRATE RISTORI, José María: «Iglesias toledanas de tres naves ...», p. 231.



FIGURA 3. PARROQUIA DE VILLANUEVA DE ALCARDETE. PRESBITERIO.



FIGURA 4. PARROQUIA DE VILLANUEVA DE ALCARDETE. ÚLTIMO TRAMO NAVE CENTRAL (CORO).



FIGURA 5. PARROQUIA DE VILLANUEVA DE ALCARDETE. BÓVEDAS DEL CRUCERO.



FIGURA 6. PARROQUIA DE VILLANUEVA DE ALCARDETE. MÉNSULAS DE LOS MUROS DE LA IGLESIA.

de los dos tramos anteriores, presenta un mayor desarrollo que el presbiterio (FIGURA 4).

El edificio cuenta, además, con un crucero que viene determinado por la mayor anchura del primer tramo de las naves, zona que como hemos visto se correspondería con la parte levantada por Juan de Santiago. El espacio interno se organiza en torno a cuatro poderosos pilares de sección circular, pero el desarrollo estructural del edificio presenta una interesante alternancia de soportes que afecta tan sólo a los que permanecen adosados



FIGURA 7. PARROQUIA DE VILLANUEVA DE ALCARDETE. MÉNSULA.

a sus muros. La transición entre el primer y el segundo tramo de las naves laterales viene marcada por la presencia de sendos pilares, pero no ocurre lo mismo entre el segundo y el tercer tramo donde este tipo de soporte ha sido sustituido por ménsulas (FIGURAS 5 y 6), elementos que se repiten en el último tramo de la nave central y que, sin duda, serían una innovación introducida durante la intervención de Martín Sánchez de Verdolaza³⁹.

Finalmente destacar que las bóvedas de crucería que cierran el edificio confieren una gran homogeneidad al mismo, aunque sus diferentes trazados contribuyen a definir la distinta importancia de los espacios. La cabecera y el tramo central del crucero (FIGURA 7) presentan los diseños más complejos, los tramos laterales del crucero y el resto de la nave central se cierran con bóvedas de terceletes con claves desdobladas⁴⁰ y los dos últimos tramos de las naves laterales con bóvedas de terceletes.

2. LA PARROQUIA DE DOSBARRIOS Y EL MODELO DE CRUZ LATINA

La parroquia de Dosbarrios nos coloca ante una realidad diametralmente opuesta, la transformación de un antiguo edificio de tres naves en otro de nave única,

39. Es cierto que tanto en el testero de la cabecera, como en el de las naves laterales, nos podemos encontrar con ménsulas, pero éstas son completamente distintas a las que acabamos de mencionar y, lo que es más importante, no suponen un cambio de modelo. A nuestro juicio, resulta obvio que se corresponden con el diseño original ya que en estas zonas del edificio es habitual el uso de este tipo de soportes, tal y como podemos ver en la cabecera de la iglesia de Quintanar de la Orden.

40. Se trata de una tipo de bóveda en la que los terceletes contiguos no llegan a unirse en un punto. FREIRE TELLADO, Manuel J.: «Flores en los techos de Galicia: la tracería de las bóvedas nervadas», en *Actas del séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2011.



FIGURA 8. PARROQUIA DE DOSBARRIOS. INTERIOR.

recinto que además respondería al modelo de cruz latina (FIGURA 8)⁴¹. El proceso de reforma que dio origen al edificio que podemos contemplar en la actualidad se

41. La visita que se realizó en 1525 describe el recinto como una «yglesia de paredes de piedra por labrar y syn capilla es fecha de tres naves e dos danças de arcos por medio de unos arcos grandes que del largo de la yglesia del altar mayor a la pared frontera haze dos ojos e un pie no mas en medio esta bien tratada aunques obra antigua e tiene la nave de medio su maderamiento de pares e nudillos pintado e las otras dos naves de maderamiento blanco de pino labrado e tiene su sacristia e una torre que syrve para las canpanas buena de piedra e ansymismo tiene su coro e tribuna buena sobre pilares e de buen maderamiento de pino». *AHN, OOMM*, libro 1080c, fol. 248.

inició, probablemente, en torno a 1537. Ese año los visitantes afirmaron: «alargarse esta yglesia por ser pequeña y fazese a los pies cierta obra estan fechas las paredes de cal e piedra en la altura que an de estar»⁴². La cita, aunque nos proporciona pocos detalles, parece bastante clara y en primera instancia nos hace pensar que el edificio estaba ampliándose siguiendo los mismos patrones constructivos para aumentar la capacidad del mismo; pero si tenemos en cuenta que, a diferencia de lo que era más habitual, la iglesia se empezó a reformar por el cuerpo y no por la cabecera, parece bastante probable que la cita pudiera estar relacionada con este proceso. Sea como fuere, lo cierto es que los problemas de financiación surgieron muy pronto y, en buena medida, estaban directamente relacionados con la pésima situación económica por la que atravesaba el concejo. Los miembros del ayuntamiento remitieron una petición al Consejo de Órdenes solicitando permiso para realizar una sisa y, de esta forma, conseguir el dinero que necesitaban para hacer frente a sus necesidades⁴³.

La petición quedó recogida en una provisión real despachada el 20 de marzo de 1545 y las gestiones que se llevaron a cabo por mandato del Consejo de Órdenes nos han permitido conocer el nombre del maestro de cantería que estaba construyendo la iglesia, además de corroborar los datos que teníamos hasta ahora sobre el arquitecto que realizó el diseño, Alonso de Covarrubias. El maestro que estaba al frente de la obra era Pedro de Erausia y su declaración es precisamente la que nos proporciona la mayor parte de los datos de interés, incluida la mención a Covarrubias⁴⁴, referencia que confirmaría la adjudicación que hizo el Conde de Cedillo sobre la autoría del diseño del edificio⁴⁵.

42. Los visitantes describieron la iglesia como de «tres naves syn capilla principal la de enmedio es pequeña esta maderada de un çauçami labrado». *AHN, OOMM*, libro 1083c, fol. 279. Este fragmento de la visita fue transcrito ya por José María de Azcárate. AZCÁRATE RISTORI, José María: «Datos sobre las construcciones en el priorato de Uclés ...», p. 113.

43. La solicitud comenzaba afirmando que «la dicha villa tiene comenzada a edificar su yglesia parrochial que es de la adboçacion de señor santo Tomas (...) y al maestro que en ella a entendido se le deven noventa myll e novecientos maravedis y al bachiller Vega clerigo vezino de la dicha villa otros veynte y çinco myll maravedis que presto para la dicha obra». Además, el concejo debía hacer frente a varias deudas y a los gastos que ocasionaba el voto de San Sebastián y distintos pleitos en los que se hallaba inmerso, de tal forma que las autoridades de la villa querían obtener con ese procedimiento 130.000 maravedís ¡para que se gasten de presente en la dicha obra! y otros 170.000 para pagar el resto de las deudas. *AHN, OOMM*, Archivo Histórico de Toledo, legajo 1951, sf.

44. En relación con el estado en el que se hallaba la fábrica, el maestro declaró que la iglesia nueva «esta enpeçada a fazer y edificar e de presente esta toda descubierta porque la yglesia vieja casi se a derribado para fazella de cal y canto porque antes hera de tierra e yeso e que ay al presente gran neçesidad que se acabe porque todos los dias que lleve (*sic.*) se llueve por todas las partes e lo que esta cubierto es muy poco». Pedro también señaló que «se le deve de el trabajo de la obra de la dicha yglesia noventa y nueve myll e trezientos e veynte y tres maravedis y medio de los quales tiene obligacion (...) que para en pago de la dicha obligacion e de lo que despues de la fecha della a edificado le an dado çiertos maravedis pero que despues de la fecha de la dicha obligacion a trabajado suma e vale tanto y mas que los maravedis que le an dado por manera que rrealmente se le deve lo contenydo en la dicha obligacion». Finalmente, el maestro declaró que «para fenesçer e acabar la obra de la dicha yglesia de señor Santo Tomas conforme a la contatacion (*sic.*) questa comenzada que la hizo Alonso de Tovarrubias (*sic.*) veedor de las obras de su magestad que de neçesidad se a de acabar conforme a la dicha traça son menester solamente los dichos çiento e treynta myll maravedis pero mas de aquellos otros myll ducados e para lo que al presente tiene neçesidad la dicha villa e para cobrir lo questa alcado e paredes con lo qual algunos dias se podra pasar la dicha villa syn que la dicha traça se cunpla seran menester mas de dozientos myll maravedis syn lo que se deven como de suso esta dicho». *Idem*, sf.

45. No obstante, el Conde de Cedillo consultó un documento bastante posterior al nuestro relacionado con la construcción de la capilla mayor, tal como veremos más adelante. CEDILLO, Conde de (Jerónimo López de Ayala y

Después de revisar los autos, los miembros del Consejo de Órdenes aceptaron en parte la petición del concejo⁴⁶, pero la necesidad de proseguir la reforma y, más concretamente, de cubrir lo que ya estaba construido, determinó que las autoridades de la villa volvieran a remitir en poco tiempo una nueva petición al Consejo. Los miembros del ayuntamiento tenían la intención de cerrar el cuerpo de la iglesia con una armadura de madera y, posteriormente, realizar las bóvedas⁴⁷. Desde el Consejo se despachó la correspondiente provisión real el 20 de julio de 1551 y las diligencias que se llevaron a cabo nos permiten afirmar que las autoridades de la villa pretendían impedir el deterioro de la fábrica y poder utilizar el cuerpo del edificio para celebrar los oficios divinos mientras se terminaba de construir la iglesia. La armadura fue tasada por dos maestros de carpintería, Diego Moreno y Juan del Valle, que estimaron «que para aver de tomar las dichas aguas de madera y teja e manos y clavaçon e yeso y todo lo demas neçesario seran menester çien myll maravedis»⁴⁸.

Los miembros del Consejo aceptaron la propuesta del ayuntamiento⁴⁹, pero la visita de 1554, que describe minuciosamente el cuerpo de la iglesia, no menciona la armadura de madera que debía de haberse realizado para cerrarlo⁵⁰. En cambio, de lo que sí dejó constancia fue de la construcción de la primera capilla lateral que se levantó adosada al cuerpo de la iglesia⁵¹.

La siguiente fase de las obras no estuvo relacionada con la realización de las bóvedas que cierran el cuerpo de la iglesia, sino con la edificación de la capilla mayor; espacio éste que, a la postre, terminaría dando al edificio la configuración de cruz latina que podemos contemplar en la actualidad. Según el Conde de Cedillo la licencia real que daba permiso para levantar esta zona se despachó en 1587 y estipulaba que habría de realizarse «conforme a la traza que esta dada por el maestro Covarrubias»; aunque, como veremos más adelante, lo más probable es que no se siguiera su diseño.

Álvarez de Toledo): *Catálogo monumental de la provincia de Toledo*, Toledo, Diputación provincial de Toledo, 1959, pp. 74-75.

46. El Consejo de Órdenes solo concedió licencia a las autoridades de la villa para «que puedan rrepartir e hechar por sisa (...) asta en quantia de dozientas myll maravedis para pagar al maestro de la obra lo que se le debe y al bachiler (sic.) Bega o a quien por el lo obiere de aver los maravedis que presto para la dicha obra». *AHN, OOMM* Archivo Histórico de Toledo, legajo 1951, sf.

47. En su petición, el procurador del ayuntamiento afirmaba que «por ser muy neçesario que la dicha yglesya se acave syn lo poder escusar querryan continuar la dicha obra cubriendola e tomando el agua ante todas cosas e despues haçiendo las bobedas e todo lo demas que se debe hazer». *AHN, OOMM*, Archivo Histórico de Toledo, legajo 23194, sf.

48. *Idem*, sf.

49. Los miembros del Consejo de Órdenes determinaron que «sobre lo que tiene la yglesia que son treynta y nube (sic.) myll y quatrocientos y sesenta y un maravedis puedan rrepatir o echar en sysa a cunplimiento de cien mill maravedis que declaran los maestros». *Idem*, sf.

50. El documento precisaba que el edificio era un recinto «de un cuerpo de una nabe de piedra de manposteria con quatro capillas que hasta agora estan echas sobre sus arcos colaterales de silleria con las çefas de piedra donde an de cargar las vobedas de las capillas esto es el cuerpo de la iglesia y la capilla mayor esta por hedeficar». Los visitantes, además, afirmaron que «la capilla antigua de la dicha iglesia adonde agora se haze el officio dibino es toda ella cubierta de madera de pino a par e nudillo pintada». *AHN, OOMM*, libro 1086c, fol. 135.

51. En concreto, los representantes de la orden precisaron que «a la mano de la hepistola en el hedeficio nuevo del cuerpo de la dicha iglesia esta una capilla de cruzeria de yeso en que esta un rretablo de pinzel de la advocaçion del Nacimiento (...) hiçola e dotola Diego de Vega cura de la dicha iglesia defunto». *Idem*, fol. 135.

El último testimonio que podemos aportar está sacado de la visita que se realizó el año 1603, documento que certificaría la finalización de la capilla mayor⁵², un espacio que fue levantado por Francisco Durzia, maestro de cantería. Según consta en las cuentas del mayordomo de la iglesia, Francisco recibió 336.280 maravedís «por cuenta de treçe mill rreales que a de aver de mejoras hechas por el susodicho en la obra de la dicha yglesia parrochial fuera de las condiciones con que la obra principal se le remato»⁵³. Las cuentas, además, incluyen el pago de otros 7.820 maravedís a Sebastián de Sornoza, maestro de cantería, «por la ocupacion de tassar las dichas mejoras»⁵⁴.

No sabemos cuándo se realizaron las bóvedas que cierran el cuerpo de la iglesia, pero lo cierto es que en el momento en el que se realizó la visita los miembros del concejo ya habían hecho gestiones para conseguir fondos y, a diferencia de lo ocurrido hasta entonces, en esta ocasión las autoridades de la villa decidieron implicar en la financiación del proyecto a los perceptores de los diezmos; y lo consiguieron, obteniendo una cantidad de dinero bastante importante, concretamente 13.000 ducados. Sin embargo, los visitantes adoptaron una decisión que condicionó el desarrollo de la obra. En este sentido, como pensaban que la suma podría ser insuficiente para terminarla, decidieron que la mayor parte no se gastase directamente en la fábrica, sino que se invirtiera en renta para ir costeando las obras poco a poco con los réditos que se obtuvieran, todo para evitar que los miembros del ayuntamiento tuvieran que solicitar otra limosna al Consejo y conseguir, de paso, que la iglesia tuviera una fuente de ingresos en el futuro⁵⁵.

De todo lo expuesto se deduce que la iglesia actual es fruto de tres impulsos o fases constructivas. La primera comprendería los muros del cuerpo de la iglesia y

52. Los visitantes vuelven a describir el edificio precisando que «es de una nave y de cantería muy bien labrada tiene el altar mayor a oriente y la puerta principal en la parte opuesta e otra puerta grande al zierzo tiene de largo noventa pies y de ancho quarenta e quatro y dos capillas a mano derecha como se entra por la puerta principal que estan dotadas la una del Naçimiento con su rreja de hierro fuerte que la fundo Diego de Vega cura que fue de la dicha yglesia (...) y la otra que es junto a ella es del cruzifijo tambien con su rreja de hierro muy bien aderezada que la fundo el vachiller Parayssso (...). A la mano yzquierda como se entra ay otra capilla con rreja de madera torneada que la fundo Gabriel de Mora». En relación con el aspecto que presentaba «el cuerpo de la dicha yglesia», los visitantes precisaron que éste se «corresponde a la capilla mayor aunque es mas antiguo tiene sus pilares de piedra muy fuertes y estan por hacer las bobedas». Finalmente, describieron «la capilla mayor que era de bobeda reçien acavada de hazer y muy buena y espaçiossa de sesenta pies en largo y de ancho ochenta y çinco con una puerta al çierco y dos ventanas muy buenas en lo alto para luz y alrrededor todo con un alquitrave frisso y cornija muy bien labrado y quatro pilastrones muy fuertes de cantería ystriados muy bien labrados». *AHN, OOMM*, libro 5c, fol. 83v-84r. Si nos atenemos a la descripción de los visitantes, el espacio que se había levantado era el crucero, pero a nuestro juicio el presbiterio se construyó al mismo tiempo ya que, entre otras cosas, se cierra con el mismo tipo de bóveda que los brazos del crucero.

53. *Idem*, fol. 89v.

54. *Idem*, fol. 89v.

55. Los visitantes fueron «ynformados que al presente por auto de los señores del rreal consejo esta mandado que los ynteressados en los diezmos desta dicha villa paguen treze mill ducados para la obra de la dicha yglesia la qual por estar cubierta de madera puede sufrirse algunos años sin hacer las bobedas y la torre rretablo sacristia e otras cossas y si se fuesse gastando el principal de los dichos treze mill ducados podria faltar el dinero para acavarla e seria ocassion de pedir mas cantidad de los dichos diezmos para poderse acavar e para que con menos molestia de los señores de los dichos diezmos se haga y la fabrica quede con sustancia para adelante y no tenga neccessidad de pedirles mas mandaron que por lo menos las tres partes de quatro de todos los maravedis que por el dicho rreal consejo se mandaren cobrar de los dichos diezmos se hechen y empleen en rrenta segura para la dicha fabrica y con ella y con la demas que tiene se vaya continuando la dicha obra». *Idem*, fol. 91r.



FIGURA 9. PARROQUIA DE DOSBARRIOS. CORO.

el coro que se levanta a los pies del edificio, y se correspondería con el diseño de Alonso de Covarrubias (FIGURA 9). La segunda se circunscribiría a la construcción de la cabecera y la tercera estaría representada por la realización de las bóvedas que cierran el cuerpo de la iglesia. El maestro que diseñó la transformación de un recinto de tres naves en un espacio de nave única fue Covarrubias que, a juzgar por los datos de los que disponemos, ideó un proyecto con capillas adosadas a los lados, capillas que se abren al cuerpo de la iglesia mediante arcos de medio punto⁵⁶.

La nave del edificio se articula mediante semicolumnas adosadas al muro (FIGURA 10) rematadas por un capitel toscano que permanece integrado en la banda moldurada que, a modo de entablamento, recorre el interior del recinto. La capilla mayor, en cambio, no se correspondería con el diseño de Covarrubias, aunque la licencia real consultada por el Conde de Cedillo estipulase que debía hacerse según la traza realizada por dicho maestro⁵⁷. Este espacio presenta un tipo de soporte más

56. Recordemos que en la visita de 1554 se afirmaba que las *quatro capillas* o tramos de los que constaba el cuerpo del edificio estaban hechas *sobre sus arcos colaterales*, arcos que posibilitarían el acceso a las capillas laterales.

57. Las apreciaciones del Conde de Cedillo resultan contradictorias o, al menos, poco claras. En principio afirma que «es muy bella fábrica influida por el Renacimiento italiano. Téngola por obra del célebre Alonso de Covarrubias y de su último estilo, y así lo indica la nobleza de su carácter». Sin embargo, tras hacer referencia al consabido permiso real precisa que el documento «claramente indica que el coro es obra de este ilustre arquitecto, con arreglo a cuyo plan no llegó a labrarse el resto de la iglesia». Fernando Marías hace hincapié en este aspecto. CEDILLO, Conde de: *op. cit.* pp. 74–75. Fernando Marías, por su parte, afirma que «la iglesia parroquial de Dosbarrios es obra bastante tosca, al parecer construida a partir de 1536 y probablemente con trazas originales de Alonso de Covarrubias. Sin embargo, si como parece la obra se empezó por los pies del templo, la capilla mayor no se emprendería hasta 1587. A pesar de que la licencia real de este año señalaba que la obra se debía realizar *conforme a la traza que esta dada por el maestro Covarrubias*, pocos rasgos de su arte quedan y la traza debió seguirse de lejos al haber fallecido hacía más



FIGURA 10. PARROQUIA DE DOSBARRIOS. VISTA DEL CUERPO DEL EDIFICIO.

complejo compuesto por una pilastra muy estrecha que está flanqueada por dos columnillas (FIGURA 11), soporte que denota una peculiar asimilación de las fórmulas clásicas. Dentro de este contexto cobran especial importancia las *mejoras* realizadas por Francisco Durzia que podría ser el autor de los cambios introducidos en esta zona del edificio. Finalmente, destacar que el crucero se cierra con una cúpula sobre pechinas que está rematada por una linterna (FIGURA 12), mientras que el testero de la iglesia y los brazos del mismo lo hacen con sendas bóvedas de medio cañón (FIGURA 13). El cuerpo del edificio, en cambio, presenta una bóveda de medio cañón con lunetos que está dividida en cuatro tramos mediante arcos fajones que apoyan en las columnas adosadas a los muros, un cerramiento que debió construirse en pleno siglo XVII.

de un decenio nuestro arquitecto». Obviamente, las palabras de Marías en torno a las características estilísticas de la capilla mayor resultan mucho más acertadas. MARÍAS FRANCO, Fernando: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo*, Madrid, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1983–1986, Tomo IV, pp. 167–168.



FIGURA 11. PARROQUIA DE DOSBARRIOS. SOPORTES DEL CRUCERO.



FIGURA 12. PARROQUIA DE DOSBARRIOS. CÚPULA.



FIGURA 13. PARROQUIA DE DOSBARRIOS. BÓVEDA DEL BRAZO DEL CRUCERO.

3. CONCLUSIÓN

Los procesos constructivos que acabamos de analizar ilustran a la perfección los cambios que se produjeron en algunos edificios religiosos entre finales del siglo xv y principios del xvi. Nuestro estudio ha tomado como referencia dos edificios que en origen respondían al mismo modelo básico, la planta de tres naves, pero que con la irrupción de las nuevas tendencias arquitectónicas se transformaron en recintos completamente distintos, no solo a cómo eran antes sino también entre sí. La reforma de estas dos parroquias siguió en cada caso un modelo completamente diferente: el de la planta salón o *hallenkirche* y la iglesia de cruz latina.

Dentro del contexto en el que nos movemos, el planteamiento medieval de las tres naves da lugar generalmente a edificios en los que la nave central es más alta

que las laterales pero no lo suficiente como para contar con un segundo cuerpo que permita la apertura de ventanas, de ahí que nos encontremos ante una estructura de menor desarrollo en altura y que genera una sensación de compartimentación espacial, sensación que puede ser más o menos acentuada dependiendo de los soportes que utilice. Este modelo se transformará en Villanueva de Alcardete dando lugar a un edificio de una mayor monumentalidad, no solo porque sus dimensiones superarían a las del antiguo recinto, sino también por el mayor desarrollo vertical de las naves laterales, que alcanzan la misma altura que la central. Esta estructura conlleva también un nuevo concepto espacial que es mucho más diáfano y homogéneo que el modelo anterior. Este cambio de paradigma espacial estuvo asociado también a una transformación de carácter técnico-constructivo que propició el abandono de los materiales y técnicas típicamente mudéjares que venían utilizándose de forma tradicional en la zona y que seguirán usándose en edificios de menor envergadura como las ermitas. El mejor ejemplo de este proceso sería la desaparición de las armaduras de madera y su sustitución por las bóvedas de crucería que responderían ya a un planteamiento tardogótico.

La parroquia de Dosbarrios nos coloca ante un proceso completamente distinto, de simplificación espacial, en el que pasamos de un edificio de tres naves a otro que tan solo posee una, siguiendo el modelo de planta de cruz latina. Por otro lado, el largo proceso de construcción del edificio favoreció la utilización de soluciones arquitectónicas que dejan atrás tanto las viejas técnicas mudéjares como los planteamientos tardogóticos, y enlazan con las soluciones clasicistas de finales del siglo XVI y principios del XVII. De ahí que nos encontremos con soportes de tradición clásica, como las columnas toscanas, y también con bóvedas de medio cañón o con la cúpula que cubre el crucero.

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 sólo 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 dossieres 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 la autoría del trabajo 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.

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 enviará 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*. Tampoco han de incorporarse imágenes, gráficos ni tablas en este archivo (se incorporan en el Paso 4 de manera independiente), aunque sí se debe dejar las llamadas en el texto a dichos elementos allá donde procedan. El archivo ha de ser llamado con su propio nombre: NOMBRE_DEL_ARTÍCULO.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*, sólo 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. Sólo 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 tanto en la edición electrónica como en la edición en papel de la revista. 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 para que junto a la versión definitiva en formato compatible con MS WORD sólo 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.

- * **ENCABEZADOS.** Los encabezamientos de las distintas partes del artículo deberán ser diferenciados, empleando, si procede, una jerarquización de los apartados ajustada al modelo que se propone:

- 1. Título del capítulo
- 1.1. Título del epígrafe
- 1.1.1. Título del subepígrafe

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 siglas y abreviaturas empleadas deben ser las comúnmente aceptadas dentro de la disciplina sobre la que verse 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 comas y uniendo el último con «&». 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.

- * 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 en versalitas seguidos del nombre del autor en minúsculas: 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 en versalitas y el nombre en minúsculas, 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*.

AUTHOR GUIDELINES

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 'original' 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.
- * *Headings*: section headings must be differentiated using, where appropriate, a hierarchal structure similar to the model below:
 - 1. Chapter Title
 - 1.1. Section Title
 - 1.1.1. Subsection Title
- * *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*.

AÑO 2014
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

2



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Miscelánea • Miscellany

13 DAVID GIMILIO SANZ
Poder, humanismo y religiosidad en tiempos del Patriarca Juan de Ribera en Valencia: su colección de escultura clásica / Power, Humanism and Religiosity at the Time of the Patriarch Juan de Ribera in Valencia: his Collection of Classical Sculpture

41 JUAN CRUZ YÁBAR
De Nápoles a Madrid: la colgadura de los animales del duque de Medina de las Torres / From Naples to Madrid: the Animals Wall Hanging of the Duke of Medina de las Torres

69 GIOIA ELIA
La etapa italiana de Valentín Carderera (1822-1831) / Valentín Carderera's Italian Sojourn (1822-1831)

103 MARÍA JOSÉ PENA GARCÍA
Estéticas de lo cotidiano: cuatro visiones de la realidad en la pintura española contemporánea / Every Day Life Aesthetics: Four Visions of Reality in Contemporary Spanish Painting

133 JUAN JOSÉ SÁNCHEZ GONZÁLEZ
La construcción de un espacio de poder: los castillos del estado señorial de Feria / The Construction of an Space of Power: Castles of the Manorial State of Feria

167 JOSÉ JAVIER BARRANQUERO CONTENTO
La transformación de los modelos arquitectónicos medievales en el Priorato de Uclés: las parroquias de Dosbarrios y Villanueva de Alcardete / The Transformation of the Medieval Architectural Models in the Priorato de Uclés: the Parish Churches of Dosbarrios and Villanueva de Alcardete



9 771130 471008