

# *De Arte*

**Revista de Historia del Arte**

# *De Arte*

## Revista de Historia del Arte

Universidad de León  
Facultad de Filosofía y Letras

*Director:*

José Alberto Moráis Morán (Universidad de León)

*Secretario:*

Javier Castiñeiras López (Universidad de León)

*Consejo de Redacción:*

Sabina de Cavi (Universidade Nova de Lisboa)  
María Concepción Cosmen Alonso (Universidad de León)  
María Victoria Herráez Ortega (Universidad de León)  
José Alberto Moráis Morán (Universidad de León)  
José Luis de la Nuez Santana (Universidad Carlos III de Madrid)  
René Jesús Payo Hernanz (Universidad de Burgos)  
Javier Pérez Gil (Universidad de Valladolid)  
María Dolores Teijeira Pablos (Universidad de León)

*Comité Científico Externo:*

Sagrario Aznar (UNED, España). Paola Corti (Universidad Adolfo Ibáñez, Chile). Corinne Cristini (Sorbonne Université, Francia). Marcela Drien (Universidad Adolfo Ibáñez, Chile). Francesca Dell'Acqua (Università di Salerno, Italia). José Manuel Cruz Valdovinos (Universidad Complutense de Madrid, España). Joan Domenge Mesquida (Universidad de Barcelona, España). Alberto Estévez (Universitat Internacional de Catalunya, España). Martha Raquel Fernández García (Universidad Nacional Autónoma, México). Jacqueline Leclercq-Marx (Université libre de Bruxelles, Bélgica). Rafael López Guzmán (Universidad de Granada, España). Jesús Pedro Lorente Lorente (Universidad de Zaragoza, España). Riánsares Lozano de la Pola (Universidad Nacional Autónoma, México). María del Mar Lozano Bartolozzi (Universidad de Extremadura, España). Didier Martens (Université Libre de Bruxelles, Bélgica). Javier Martínez de Aguirre Aldaz (Universidad Complutense de Madrid, España). Víctor Mínguez Cornelles (Universidad Jaime I, Castellón, España). María Adelaide Miranda (Universidade Nova de Lisboa, Portugal). José Luis Molinuevo Martínez de Bujo (Universidad de Salamanca, España). Alfredo Morales (Universidad de Sevilla, España). Fernando Moreno Cuadro (Universidad de Córdoba, España). María del Mar Nicolás Martínez (Universidad de Almería, España). María Isabel Ordieres Díez (Universidad de Alcalá de Henares, España). Julio Juan Polo Sánchez (Universidad de Cantabria, España). Giulia Sanfilippo (Università Degli Studi di Catania, Italia). Marcia Genesis de Sant'Anna (Universidade Federal da Bahia, Brasil). Stefania Tuzi (Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Italia). María José Redondo Cantera (Universidad de Valladolid, España). Wifredo Rincón García (Consejo Superior de Investigaciones Científicas CSIC, España). Javier Rivera Blanco (Universidad de Alcalá de Henares, España). Alexandra Uscatescu Barrón (Universidad Complutense de Madrid, España). Antonio Urquizar Herrera (UNED, España). Manuel Valdés Fernández (Universidad de León, España). Rose Walker (Courtauld Institute of Art, Reino Unido).

© Servicio de Publicaciones. Universidad de León

© Los Autores

ISSN electrónico: 2444-0256

Depósito Legal: LE-564-2003

*Envío de artículos:*

<http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/dearte/about/submissions#onlineSubmissions>

*Dirección de contacto:*

Departamento de Patrimonio Artístico y Documental. Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de León  
24071 -LEÓN  
ulearte@unileon.es

*Periodicidad:* Anual

*Suscripciones e Intercambios:*

Servicio de Publicaciones.  
Universidad de León. 24071 León

# *De Arte*

Revista de Historia del Arte

2024 nº 23



universidad  
de león

▪ Facultad de Filosofía y Letras

Facultad de Filosofía y Letras



## ÍNDICE

### ARTÍCULOS

- DIEGO FERNÁNDEZ NÚÑEZ 9  
*Centrando los márgenes: una aproximación estilística a la escultura marginal de la Catedral de Ourense (1174-1218).*
- RAIMUNDO MORENO BLANCO 33  
*El convento de San Francisco de Ávila: aportaciones a su proceso constructivo y elementos decorativos.*
- Joan ALIAGA MORELL, BORJA FRANCO LLOPIS Y NURIA RAMON MARQUES 57  
*Estudio del dibujo subyacente de Fernando Yáñez de Almedina a través de cuatro tablas del Museu de Belles Arts de València.*
- MARINA CASTILLA ORTEGA 77  
*El Escorial como “octava Maravilla del mundo”: un estudio léxico-terminológico de “maravilla”/lo “maravilloso” en la Descripción breve de fray Francisco de los Santos (1657).*
- LORENA DA SILVA VARGAS Y MARÍA CONCEPCIÓN PORRAS GIL 93  
*Rodrigo Francisco Vieira y la escultura en tela encolada en Brasil.*
- VÍCTOR DANIEL REGALADO GONZÁLEZ-SERNA 107  
*Donaciones artísticas post mortem del clero urbano hispalense a finales del Antiguo Régimen.*
- ALEJANDRO BRAÑA BARCIA 123  
*La Casa Sindical de Oviedo: dos proyectos, una arquitectura de poder.*
- CARLA FERNÁNDEZ MARTÍNEZ 141  
*Nuevas arquitecturas en el paisaje gallego: Antonio Tenreiro Brochón y el poblado hidroeléctrico de Os Peares.*
- RECENSIONES 163
- Hoyos Alonso, Julián y María José Zaparaín (eds.). *Mujeres, arte y patrimonio. Hilos de oro en el lienzo del tiempo*. Gijón: Trea, 2024. 332 páginas, 104 figuras.
  - Silva Santa Cruz, Noelia; García García, Francisco de Asís; Rodríguez Peinado, Laura y Raúl Romero Medina (eds.). *(In)materialidad en el arte medieval*. Gijón: Trea, 2023. 349 páginas, 85 figuras.
  - Alonso Ruiz, Begoña. *Juan Gil de Hontañón, arquitecto del tardogótico*. Madrid: CSIC, 2023. 356 páginas, 175 figuras.
  - Rabasco García, Víctor. *La cultura artística del Reino Andalusi de Toledo: promoción e innovación en la corte de los Banū-Dū-L-Nūn*. León: Instituto de Estudios Medievales Colección Folia Medievalia, 10. Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 2023. páginas, 122 figuras.

- Pazos-López, Ángel y Ana María Cuesta Sánchez (eds.). *Las imágenes de los animales fantásticos en la Edad Media*. Gijón: Trea, 2022. 616 páginas, 171 figuras.

### Nota editorial

*De Arte* es una revista que tiene como objetivo difundir conocimientos de Historia del Arte a través de trabajos originales e inéditos, fruto de la investigación científica.

La revista está abierta a investigadores de la comunidad científica internacional que se ocupen de temas relacionados con la Historia del Arte, tanto español como internacional.

Va dirigida a la comunidad universitaria, investigadores, expertos y profesionales del Arte, así como a todas aquellas personas interesadas en la temática propia de la revista.

Es de periodicidad anual.

Desde el nº 13 (2014) se publica exclusivamente en edición electrónica, utilizando Open Journal System a través de la web <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/dearte/index>

Las opiniones y hechos contenidos en los artículos publicados en la revista son de exclusiva responsabilidad de sus autores. El Consejo de Redacción no se hace responsable, en ningún caso, de la credibilidad y autenticidad de los trabajos.

Los originales publicados son propiedad de la revista *De Arte*, por lo que es necesario citar la procedencia cuando se reproduzca total o parcialmente cualquier trabajo.



## Centrando los márgenes: una aproximación estilística a la escultura marginal de la Catedral de Ourense (1174-1218)

### Centring the margins: a stylistic approach to the marginal sculptures of Ourense Cathedral (1174-1218)

Diego FERNÁNDEZ NÚÑEZ

Universidade de Vigo

ORCID: 0009-0003-3894-4373/dfernandeznz@gmail.com

DOI: 10.18002/da.i23.8369

Recibido: 2/V/2024

Aceptado: 26/VI/2024

**RESUMEN:** En el exterior de los muros medievales de la Catedral de Ourense que han llegado hasta la actualidad -parte del proyecto original del templo (1157-1248)- se despliegan una serie de cornisas abundantemente esculpidas. La riqueza decorativa de estos aleros, desde lo geométrico hasta lo antropomorfo, permite un análisis estilístico de la escultura en relación con otros ejemplos de la catedral y de fábricas relacionadas con ella. En este artículo se centrará la atención sobre las cornisas en el período 1174-1218: momento en el que se establece su disposición modélica y destinada a un éxito prolongado y en el que la escultura auriense participa del complicado e interesante contexto del románico tardío hispano.

*Palabras clave:* Ourense, catedral, románico, escultura, marginal, Compostela, Ávila, 1200, cornisa, Mateo.

**ABSTRACT:** On the exterior of the medieval walls of Ourense Cathedral that have survived to the present day -from the original project of the temple (1157-1248)- we can see a series of abundantly sculpted cornices. The decorative richness of these cornices, from geometric to anthropomorphic images, allows a stylistic analysis of the sculpture in relation to other examples of the cathedral and to related buildings. This article will focus on the cornices in the period 1174-1218: a time when their model appearance was established and destined for prolonged success, and when Ourense sculpture participated in the complicated and interesting period of the late Hispanic Romanesque.

*Keywords:* Ourense, cathedral, Romanesque, sculpture, marginal, Compostela, Ávila, 1200, cornice, Mateo.

«NO ERA UNA CATEDRAL CUAJADA EN EL GESTO PRIMARIO DE UNA EXPRESIÓN UNÁNIME»<sup>1</sup>

Estas palabras de Eduardo Blanco Amor ilustran una de las dificultades a superar para el estudio de la catedral medieval de

Ourense: esta es solo una de las muchas expresiones que encierra la iglesia dedicada a San Martiño. Alrededor del proyecto inicial (1157-1248)<sup>2</sup>, a veces ocultándolo, a veces re-

<sup>1</sup> Eduardo Blanco Amor, *La catedral y el niño* (Barcelona: Libros del Asteroide, 2018).

<sup>2</sup> José Manuel Pita Andrade, *La construcción de la catedral de Orense* (Santiago de Compostela: Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos, 1954), 38. Esta afirmación conecta con otro interesante punto en la investigación sobre el templo auriense: la cronología de su construcción.

emplazándolo<sup>3</sup>, se encuentra un gesto múltiple, una suma de distintos momentos artísticos materializados en construcciones que permiten formar la imagen que hoy se ve.

Su aspecto responde a una evolución marcada en esencia por lo anterior, con dos factores principales: la magnitud del proyecto inicial y los distintos avatares de capacidad de financiación y sensibilidad artístico-estilística que la sede fue recorriendo. Cuando se mira con atención el templo es posible ver la gran envergadura que ya en un origen hubo de poseer. En el tamaño y la calidad que revela el trazo de las estructuras medievales conservadas no se lee una sede periférica o subsidiaria, en la sombra de proyectos «mayores»<sup>4</sup>.

---

Contra las fechas presentadas por J. M. Pita Andrade (1157-1169), surgen autores que tienden a retrasar estos años: Leopoldo Torres Balbás, "Recensión de la obra La construcción de la Catedral de Orense de Pita Andrade, J.M.", *Archivo Español de Arte*, nº XXVII (1954), 341-342; José Carlos Valle Pérez, *La arquitectura cisterciense en Galicia* (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982), 120 y ss; José Carlos Valle Pérez, "Las cornisas sobre arquitos en la arquitectura románica del noroeste de la Península Ibérica", *Compostellanum: revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, 29, nº 3-4 (1984), 303-6. Estas interpretaciones, curiosamente, coinciden con lo apuntado en un primer momento por el arcediano M. Sánchez Arteaga, acercando el arranque de la fábrica a los años ochenta del siglo XII, durante la prelación de Alfonso (1174-1213): Manuel Sánchez Arteaga, *Apuntes histórico-artísticos de la Catedral de Orense* (Orense: "La Región", 1916), 14-18. J. M. Pita Andrade volverá a reafirmarse en su postura en fechas posteriores: José Manuel Pita Andrade, "La Catedral de Orense en la encrucijada del arte protogótico (1988)", en *Textos inéditos y dispersos del profesor Pita Andrade in memoriam* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2010), 393-394.

3 En orden cronológico, la cabecera románica quedaría ocultada y alterada por el añadido de un deambulatorio en el siglo XVII, la construcción de una sacristía a mediados del mismo siglo y sus ampliaciones hasta el XVIII, el agrandamiento de la capilla del Santo Cristo a finales del siglo XVII y el cierre final del conjunto con un muro bajo. Para comprender el proceso evolutivo de la fábrica de la catedral pueden consultarse: Ramón Yzquierdo Perrín, José Hervella Vázquez y Miguel Ángel González García, *La Catedral de Orense* (León: Edilexa, 1993); José Manuel García Iglesias, coord., *La Catedral de Orense* (Laracha: Xuntanza Editorial, 1997).

4 La tradición de considerar al proyecto medieval

Para entender esto es necesario acercarse a la situación del núcleo ourensano en el momento que nos interesa. Durante los siglos XII y XIII, la mitra auriense recibe de manos de Alfonso VII (1126-1157), Fernando II (1157-1188) y Alfonso IX (1188-1230) una serie de donaciones<sup>5</sup> que hacen que el coto de la ciudad y sus rentas crezcan de forma exponencial y todavía el territorio continúe creciendo durante el reinado unificado de Fernando III (1230-1252)<sup>6</sup>. Ya sea por afinidades personales de los obispos con los monarcas<sup>7</sup> o como estrategia para asegurarse la lealtad de las sedes fronterizas frente al nuevo reino portugués<sup>8</sup>, estas concesiones marcan un esplendor clave para entender la construcción de una catedral de las dimensiones y características de la ourensana. Un templo con cinco ábsides<sup>9</sup> escalonados y ane-

---

ourensano, a todos los niveles, como un núcleo artístico completamente sometido a la tutela compostelana impide en muchas ocasiones descubrir características relevantes sobre el conjunto. Es algo que alcanza un ejemplo perfecto en el Pórtico del Paraíso, donde la bibliografía reciente ya ha mencionado el problema de limitarse a este tipo de planteamientos: Natalia Conde Cid, "La catedral de Orense como imagen del paraíso en la Edad Media: arquitectura, cultura visual y espacio para la penitencia" (Tesis doctoral, Santiago de Compostela, 2016), 1.

5 Para un estudio sobre estas dotaciones regias, consúltese: Miguel Ángel Fernández Casal, "Relaciones de poder Monarquía-Iglesia en la época medieval: las concesiones regias de cotos a la catedral de Orense (s. XII-XIII)", *Miniús*, nº IV (1995), 71-88.

6 Francisco José Pérez Rodríguez, "La diócesis de Orense: de la reforma gregoriana al Concilio de Trento (Siglos XII-XVI)", en *Historia de las diócesis españolas, Vol. 15: Iglesias de Lugo, Mondoñedo-Ferrol y Orense*, coord. por José García Oro (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002), 453-454.

7 Pérez Rodríguez, "La diócesis...", 406.

8 Rocío Sánchez Ameijeiras, "La escultura románica de la catedral de Orense: de la creatividad experimental a la interpretación anacrónica", en *Ourense: Enciclopedia del románico en Galicia*, dir. por José María Pérez González y coord. por José Carlos Valle Pérez (Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico), 603.

9 Otros ejemplos de cabeceras con cinco ábsides en el románico tardío hispano son las catedrales de Lleida

xos<sup>10</sup> y un transepto de dimensiones monumentales que podría considerarse como un nuevo paso o una sofisticación de un modelo de gran catedral románica del norte hispano, inaugurado hacia 1100 con ejemplos como los de Lugo<sup>11</sup> o Pamplona<sup>12</sup>.

y Tarragona [Gerardo Boto Varela (coord.), *La catedral de Tarragona. arquitectura, discursos visuales y liturgia (1150-1350)* (Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2022)] o la iglesia de Santa María del Azogue. Un caso de particular interés es el de la iglesia románica de Santo Domingo de Silos, donde la disposición planimétrica de estos ábsides es prácticamente igual al caso ourensano: Isidro Bango Torviso, "Catedral de San Martín", en *Ourense: Enciclopedia del románico en Galicia*, dir. por José María Pérez González y coord. por José Carlos Valle Pérez (Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico), 591.

10 La existencia de estos cinco ábsides, de los que actualmente solo se conserva el central, se ve respaldada por estudios como el de Carrero Santamaría a partir de las transcripciones de E. Leirós del *Liber Aniversariorum*: Eladio Leirós Fernández, "El Libro de los Aniversarios de la Catedral de Orense", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Orense*, nº XIII (1941), 21–35. A partir de la relación de ciertas tumbas, dispuestas a los pies de la cabecera original y entre las capillas –de las que se nombran las advocaciones–, se traza el número de los ábsides y su disposición. A fin de resumir lo expuesto por E. Carrero, la apariencia original constaría de cinco hemisiclos en la cabecera, encontrándose los dos más exteriores (norte y sur) separados de los cuerpos centrales, en los brazos del transepto. Menciona, este autor, además, la posible existencia de altares intercapilla: Eduardo Carrero Santamaría, "De la Catedral medieval de Ourense y sus inmediaciones: nuevas hipótesis sobre viejas teorías", *Porta da Aira: revista de historia del arte ourensano*, nº 9 (2002), 16.

11 Para la problemática de datación en la reconstrucción del templo lucense, con referencias documentales claras a partir de 1129, pero características estilísticas que podrían sugerir una fecha más temprana dentro de este siglo XII: Manuel Antonio Castiñeiras González, "Verso Santiago? la scultura romanica da Jaca a Compostella", en *Medioevo: L'Europa delle cattedrali: Atti del Convegno internazionale di studi*, coord. por Carlo Quintavalle (Parma: 2007), 392, nota 12.

12 Para interesantes y actualizadas reflexiones sobre el tema y representaciones de la planta de la desaparecida catedral románica pamplonesa consúltese: Javier Miguel Martínez de Aguirre, "El Maestro Esteban en Pamplona: ¿arquitecto y urbanista?", *Ad Limina*, nº 6 (2015), 67–97. También: Javier Martínez de Aguirre, "Catedral de Santa María", en *Navarra: enciclopedia del*

A lo anterior se suma un contexto histórico-artístico bien conocido en el arte medieval gallego y europeo. La cercanía temporal y geográfica del proyecto de la Catedral de Santiago de Compostela, que entonces concluía bajo la batuta del célebre Maestro Mateo (1168-1188/1211)<sup>13</sup>, el «renacer» y la multiplicación de propuestas que experimentó el románico hispano en la segunda mitad del siglo XII<sup>14</sup> y la disponibilidad de bien formados y prestigiosos talleres de distinta procedencia, entre otros factores, permitieron al enriquecido cabildo ourensano aspirar a una grandeza que en épocas posteriores le resultará trabajoso mantener.

A las dimensiones y riqueza de este proyecto se une un cuidado programa decorativo, que se extiende desde el interior a las portadas y que de ahí se empeña en abarcar lugares menos visibles y marginales como las cornisas de los tejados -densamente pobladas de figuraciones de todo tipo-. La cali-

*Románico en Navarra*, coord. por José Manuel Rodríguez Montañés y dir. por Miguel Ángel García Guinea y José María Pérez González (Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico), 1038–1061.

13 Para completos estudios sobre esta campaña de la Catedral de Santiago y sus problemáticas: Ramón Yzquierdo Perrín, "El maestro Mateo y la terminación de la catedral románica de Santiago", en *Los Caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura*, coord. por María del Carmen Lacarra Ducau (Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2005), 253–284; Manuel Antonio Castiñeiras González, "El Maestro Mateo o la unidad de las artes", en *Maestros del románico en el Camino de Santiago*, coord. por Pedro Luis Huerta Huerta (Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2010), 187–233; Francisco Prado Vilar, ed., *El Pórtico de la Gloria. Arquitectura, materia y visión* (Madrid: Fundación General de la Universidad Complutense, 2021); VV. AA., *La restauración del Pórtico de la Gloria. Catedral de Santiago de Compostela: documentación, estudios y conservación* (Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones, 2021).

14 Xavier Barral i Altet, "What Is So-Called Late Romanesque Sculpture?", en *Emerging Naturalism: Contexts and Narratives in European Sculpture 1140-1220*, ed. por Gerardo Boto Varela, Marta Serrano Coll y John McNeill (Turnhout: Brepols Publishers NV, 2020), 25.

dad y variedad estilística de estas esculturas, lo diferentes y similares que son a otras piezas del templo, permiten trazar, además, un retrato estilístico que enriquece y complementa a la historiografía existente para estas fechas en otras zonas del edificio.

Las partes de la catedral sobre las que se colocan las cornisas que albergan las esculturas que interesan a este estudio -los muros exteriores del presbiterio, el transepto y los primeros tramos de la nave central- estarían rematadas para el año 1213<sup>15</sup>. De entre las distintas épocas en las que se engloba la escultura de los aleros, aquí me centraré en el período 1174-1218, desde el arranque de la prelación de Alfonso hasta el inicio de la de Lorenzo<sup>16</sup>. Esto para enfocar la atención en un momento clave del desarrollo del arte ourensano, dentro del complejo cruce de caminos que es el románico tardío hispano en los umbrales del 1200. Se dejará fuera del análisis, en este sentido, la escultura de los primeros tramos de la nave central por ser más tardía y netamente disímil en lo estilístico y, además, por situarse sobre estructuras que pertenecen a una campaña constructiva posterior<sup>17</sup>.

Pese al interés que representa el conjunto escultórico y las implicaciones que se han insinuado previamente, la situación actual en la investigación dista de ser la ideal y no existen estudios específicos sobre la escultura de las cornisas exteriores de la catedral ourensana<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Pita Andrade, *La construcción...*, 38.

<sup>16</sup> Benito Fernández Alonso, *El pontificado gallego su origen y vicisitudes; seguido de una crónica de los obispos de Orense* (Ourense: Imprenta de "El Derecho", 1897), 245-54. Enrique Flórez, *España sagrada: Theatro Geographico-Historico de la Iglesia de España: Tomo XVII, de La Santa Iglesia de Orense* (Madrid: En la oficina de Antonio Marín, 1763), 92-99.

<sup>17</sup> Pita Andrade, *La construcción...*, 91-96. En este sentido, la fecha de 1218 como momento en el que ya se estaría trabajando sobre otras partes de la catedral y como límite orientativo para la realización de las esculturas que aquí se discutirán.

<sup>18</sup> Con un estudio que consiste en la aparición de

Aquí pretendo contribuir a subsanar ese vacío historiográfico, aportando una serie de propuestas de carácter estilístico para una comprensión de las esculturas y su evolución en su propio espacio y no colateralmente. Busco afinar los principales estilos y tendencias presentes en las cornisas<sup>19</sup>. Para ello el estudio se ayudará de un enfoque comparativo en el que las piezas de los aleros se contrastarán y pondrán en relación con otros ejemplos en la catedral y en fábricas y proyectos relacionados con ella.

#### EL SOPORTE DE LA ESCULTURA. LA CORNISA OURENSANA: PRECEDENTES, MODELOS Y CONSAGRACIÓN DE UNA TIPOLOGÍA

Para comprender bien las esculturas y su evolución es necesario examinar antes el elemento que les da soporte y permite que existan. En Ourense, las cornisas muestran una unidad y homogeneidad llamativas,

esta escultura de forma tangencial en trabajos dedicados a otros particulares del templo, no existe ninguna monografía, o, cuanto menos, ningún estudio riguroso que se concentre de forma específica en ellas y en sus problemáticas consustanciales y especiales. Ejemplos de esta realidad serían los fragmentos que se le dedica a esta «escultura marginal» en obras relativamente recientes sobre el templo como: Yzquierdo Perrín, Hervella Vázquez, y González García, *La Catedral...*; García Iglesias, *La Catedral...*; Bango Torviso, "Catedral..", 597-602. Incluso J. C. Valle Pérez, en un artículo centrado en la tipología de estas cornisas, se limita a breves comentarios en un apartado estilístico, destacando la influencia compostelana: Valle Pérez, "Las cornisas...", 315-317. Si bien se muestran como valiosos y de interés, son insuficientes para una comprensión en todas sus características y no se separan significativamente de lo que ya abordó Pita Andrade al mencionar y describir estas esculturas sobre canecillos, metopas e intradosos hace ya casi tres cuartos de siglo en: Pita Andrade, *La construcción...*

<sup>19</sup> Pretendo aquí, en esencia, comenzar a esclarecer los estilos más representativos que se encuentran sobre los aleros de la Catedral de Ourense. En este sentido, no se trata de un trabajo de análisis extensivo y total de todas las imágenes que en estos espacios aparecen, tarea que estoy llevando a cabo dentro de mi programa de tesis doctoral *Centro y periferia en la escultura de la Catedral de Ourense: iconografía, estilo y percepción*, bajo la dirección del doctor Victoriano Nodar Fernández.



▪ Fig. 1. Vista parcial de las cornisas del hastial y el muro norte del presbiterio, Catedral de Ourense. 2024. Fotografía del autor.

prácticamente inalterable a lo largo de todo el presbiterio, las fachadas del crucero y los primeros tramos de la nave central -espacios construidos bajo el obispo Alfonso (1174-1213)<sup>20</sup>. Pero dentro de la armonía existe una excepción. La homogeneidad se ve desbaratada por el ejemplo del ábside, anterior al resto de la cabecera<sup>21</sup> y que asoma tímido sobre la girola y los añadidos posmedievales ya descritos<sup>22</sup>.

La que se ve en el ábside es una cornisa compositivamente sencilla, pero de gran complejidad teórica por las implicaciones

<sup>20</sup> Pita Andrade, *La construcción...*, 80-82.

<sup>21</sup> El complejo origen de la cornisa del ábside y una disparidad en su datación por los distintos autores no han impedido ver esta mayor antigüedad: Valle Pérez, "Las cornisas...", 305; Pita Andrade, *La construcción...*, 39-47; Ramón Yzquierdo Perrín, "La catedral medieval", en *La Catedral de Orense*, por Ramón Yzquierdo Perrín, Miguel Ángel González García y José Hervella Vázquez (León: Edilesa, 1993), 11.

<sup>22</sup> Ver nota 3.

que tiene<sup>23</sup>. Si se asciende unos pasos por la pendiente que continúa al este de la Catedral de San Martiño y que finaliza en la cima de Montealegre, se descubre la parte superior del hemiciclo central -el único de los originales conservado<sup>24</sup>-. El alero que lo corona está formado por una suma de moldura convexa y nacela<sup>25</sup> y se sustenta en una sucesión de arquitos ciegos de notable volumen apo-

<sup>23</sup> La disparidad de opiniones reflejada en la nota 21 y las incertidumbres que todavía hoy se ciernen sobre la cronología de este ábside, clave para fechar la propia catedral, piden, a mi parecer, un nuevo trabajo de revisión.

<sup>24</sup> Ver nota 10.

<sup>25</sup> Previo a las restauraciones protagonizadas por Francisco Pons-Sorolla a mediados del siglo pasado, se conservaba únicamente una pequeña parte de estas molduras de la cornisa: Pita Andrade, *La construcción...*, 43; Belén María Castro Fernández, *O redescubrimiento do Camiño de Santiago por Francisco Pons-Sorolla* (Santiago de Compostela: S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2010), 344.

yados en canecillos decorados por motivos geométricos.

Por este carácter geométrico, alejado de la figuración y desconectado estilísticamente -bajo mi punto de vista- del resto de la escultura de las cornisas, los ejemplos absidiales no serán incluidos en este estudio<sup>26</sup>.

La cornisa de arquitos que aquí interesa es, como se ha adelantado, la que se extiende desde el presbiterio hasta los primeros tramos de la nave central y que alcanza en Ourense y en su área de influencia una entidad, solidez y popularidad que me llevan a poder llamarla con justicia «cornisa ourensana». Pero antes considero provechoso detenerme en un ejemplo que le es contemporáneo<sup>27</sup> y que podemos ver en el hastial del presbiterio (Fig. 1). No es todavía la cornisa ourensana en su desarrollo completo, pero sí que exhibe alguno de sus componentes aislados. Consta, en una sencillez que denota cierta madurez compositiva, de un perfil en nacela sin la moldura que en cambio sí tiene el alero del ábside. En el interior de la nacela discurren unas bolas distribuidas de forma rítmica y prácticamente idénticas a las que se verán a partir de los muros laterales del presbiterio. Son en realidad un recurso que no se limita ni a este espacio ni a este templo y que puede ejemplificar la importancia que tienen estos aleros como herramienta para identificar el arte de la catedral y de edificaciones que con ella se relacionan<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Para una visión de conjunto sobre los problemas consustanciales a estas cornisas: Valle Pérez, "Las cornisas...", 291-353.

<sup>27</sup> Pese a las complicadas características de estos aleros, existe un cierto consenso a partir de las cornisas del presbiterio, que coincide en datarlas durante la prelación de Alfonso: Valle Pérez, "Las cornisas...", 305; Pita Andrade, *La construcción...*, 50-53.

<sup>28</sup> La misma disposición de bolitas que se ve en la concavidad de la nacela del hastial se puede contemplar en otros lugares del templo: arista de los lóbulos de la portada sur, interior de la moldura del rosetón oriental.

Es una característica, la de animar las molduras cóncavas con bolas, que señaló ya Serafín Moralejo para este taller activo en la Catedral de Ourense: Serafín Moralejo Álvarez, *Iconografía gallega de David y Sa-*

Las mismas bolas que se ven en el hastial las encontramos en el alero septentrional<sup>29</sup> del presbiterio, que muestra una disposición destinada al éxito a lo largo de los muros exteriores de la obra. A la nacela con bolas se le añade una estructura de arquitos sobre canecillos que recuerda a la del ábside, pero mucho más densamente decorada -además de en los canes, en metopas e intradoses de los arcos-

Para empezar a comprender este nuevo tipo de cornisa de la catedral es necesario, por otra parte, esclarecer de dónde procede y con qué corrientes artísticas se enlaza. Sucede aquí lo mismo que para el resto de la catedral durante la campaña constructiva asociada al obispo Alfonso: como magníficamente resumió J. M. Pita Andrade, Ourense fue a su vez lugar de paso y de asiento de maestros que anudaron lazos entre Compos-

*lomón* (Santiago de Compostela, 2004), 12. Además, y con ejemplos equiparables en edificaciones conectadas con el arte abulense como Santa María Magdalena de Zamora -en su portada sur y prácticamente idéntico al caso de Ourense- o la propia basílica de San Vicente de Ávila -en microarquitecturas en capiteles de la puerta occidental-, es un recurso que desde la catedral auriense viaja a otras fábricas sobre las que influye. Me interesa resaltar el antiguo Pazo Episcopal ourensano y las arquerías que se conservan de su pabellón principal, que han sido fechadas durante el episcopado de Diego Velasco (1100-1132): Jesús Ferro Couselo, "Guía Abreviada Del Museo Arqueológico y de Bellas Artes de Orense", *Boletín Auriense*, nº IV (1974), 5; Xulio Rodríguez González, "Museo Arqueológico Provincial de Ourense: Pasado, Presente y Futuro", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, nº 35 Extra (2017), 1588. La presencia en él de estas bolas y de vegetación muy afín a la de las cornisas catedralicias, sin embargo, hace forzoso fechar esta parte durante un momento cercano a 1174-1218. En mi opinión, esto viene a confirmar las sospechas que, con otros argumentos, ya mostró E. Carrero Santamaría: Eduardo Carrero Santamaría, *Las catedrales de Galicia durante la Edad Media* (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2005), 249.

<sup>29</sup> El sur está prácticamente arrasado, probablemente por mor de los tejadillos que durante época moderna poblaron el templo y que se ven en fotografías de la obra de Sánchez Arteaga, anteriores a las restauraciones que los eliminaron (ver nota 25). Para una fotografía de la cabecera en este momento previo: Sánchez Arteaga, *Apuntes...*, 87.

tela y Ávila<sup>30</sup>. Encuadrados principalmente estos artistas en los proyectos de la tercera campaña de la Catedral de Santiago de Compostela y la segunda de la basílica de San Vicente de Ávila, dos de los *chantiers* más activos e influyentes de la segunda mitad del siglo XII en la Península<sup>31</sup>, lo verdaderamente complejo llega a la hora de determinar en qué grado llegaron.

Para la disposición de las cornisas y su organización decorativa el modelo más ajustado se ha reconocido, desde J. C. Valle Pérez, en los aleros de la fachada meridional de San Vicente de Ávila y en el caso vicentino podemos observar una disposición asimilable a la de la cornisa ourensana: arquitos de medio punto de aristas vivas, tallados en un bloque pétreo único y montados sobre canchillos y con el intradós y las metopas profusamente decorados<sup>32</sup>. La relación entre los dos edificios, por otra parte, ya se ha resaltado en suficientes ocasiones<sup>33</sup> y tendremos que entenderla como fruto de una realidad en la que los contactos de Galicia con Ávila eran mucho más fluidos de lo que la distancia geográfica podría llevar a sospechar<sup>34</sup>.

30 Pita Andrade, "La Catedral de Ourense en la encrucijada...", 406.

31 Para Compostela ver nota 13. En el caso de Ávila y San Vicente: Daniel Rico Camps, *El Románico de San Vicente de Ávila (Estructuras, Imágenes, Funciones)* (Murcia: Nausicaä, 2002). María Margarita Vila da Vila, *Ávila románica: talleres escultóricos de filiación hispano-languedociana* (Ávila: Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 1999).

32 Valle Pérez, "Las cornisas...", 305-306. Pese a la condición restaurada de la cornisa vicentina, la comparación es válida por el carácter indiscretamente violetiano (propio de la escuela de E. Viollet-le-Duc) de las obras y por ejemplos originales expuestos en el Museo Provincial de Ávila: José Luis Gutiérrez Robledo, "Ávila", en *Todo el románico de Ávila* (Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2019), 162.

33 Relación que se evidencia en la arquitectura y escultura de los templos: Pita Andrade, *La construcción...*, 78-79; Pita Andrade, "La Catedral de Ourense en la encrucijada...", 397-398; Valle Pérez, "Las cornisas...", 313 y ss.; Rico Camps, *El románico...*, 172 y ss.

34 Durante el período que aquí nos ocupa la dióce-

En relación con el arte compostelano de este momento, las coincidencias de la catedral auriense con la sede arzobispal no son menores o menos evidentes<sup>35</sup> y se rastrean además en la factura de las esculturas y en sus rasgos estilísticos. En la forma y la organización decorativa de las cornisas que nos ocupan, sin embargo, debemos anteponer a Ourense en la introducción del modelo<sup>36</sup>. Y digo introducción porque efectivamente se trata de un tipo de cornisa que, desde un más que probable origen inicial francés<sup>37</sup>,

sis de Ávila era sufragánea de la metrópolis eclesiástica de Santiago de Compostela: José García Oro, "Las diócesis de Compostela en el régimen de cristiandad (1100-1550)", en *Historia de las diócesis españolas*, vol. 14, coord. José García Oro (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002), 43. Ourense, que en este momento era sufragánea de Braga, recibía una comprensible influencia político-eclesiástica de Compostela: José Carlos Fernández Otero, José González, y Miguel Ángel González García, *Apuntes para el inventario del mobiliario litúrgico de la diócesis de Orense* (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1984), 26.

35 Pita Andrade, *La construcción...*, 37 y ss.; Pita Andrade, "La Catedral de Ourense en la encrucijada", 400-401; Valle Pérez, "Las cornisas...", 306.

36 Los ejemplos compostelanos que se podrían esgrimir para anteponerse se consideran como posteriores por situarse en la antigua fachada occidental, reemplazada hoy por la barroca y que para 1188, se cree ampliamente en el estado actual de la cuestión, no estaría rematada: Serafín Moralejo Álvarez, "Notas para unha revisión da obra de K. J. Conant", en *Arquitectura románica da Catedral de Santiago de Compostela*, Kenneth John Conant (Santiago de Compostela: Colexio de Arquitectos de Galicia, 1983), 112-14; Castiñeiras González, "El Maestro Mateo o la unidad...", 197-204; Ramón Yzquierdo Peiró, "Recuperando la fachada occidental de la catedral: investigación, conservación, hallazgos, enigmas e interrogantes", en *La restauración del Pórtico de la Gloria. Catedral de Santiago de Compostela: documentación, estudios y conservación* (Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones, 2021), 270-76.

37 Para J. C. Valle Pérez estas cornisas encontrarían explicación en la combinación de un modelo borgoñón con elementos propios del Poitou: Valle Pérez, "Las cornisas...", 318. Las conexiones de Ávila con Borgoña -en arquitectura y escultura- en este momento han sido apuntadas tanto por la investigación francesa como hispana: Élie Lambert, *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII* (Madrid: Cátedra, 1977), 31. Daniel Rico

llega a centros como Ávila y Ourense y rompe para el noroeste con la primacía de otro tipo -con canecillo, pero sin arquitos- y que en proyectos como las fachadas de Platerías y *Francigena* de la Catedral de Santiago de Compostela alcanzó su máximo desarrollo compositivo y ornamental<sup>38</sup>.

Pero: ¿qué tiene de especial esta cornisa con respecto a la que se observa en Ávila y qué la hace merecedora del título de cornisa ourensana? En primer lugar, una consistencia a lo largo de los muros exteriores de la catedral y un respeto por el modelo aún en momentos estilísticos y cronologías distantes que no se ve en la basílica martirial abulense<sup>39</sup>.

También, como ya se ha adelantado, el impacto que alcanzó en calidad de inspiradora para otras cornisas en tierras ourensanas e incluso más allá y siempre con formas y ejecución fieles al modelo<sup>40</sup>.

---

Camps, "Los maestros de Carrión de los Condes y San Vicente de Ávila", en *Maestros del románico en el Camino de Santiago*, coord. por Pedro Luis Huerta Huerta (Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2010), 134-36. Esta relación con Borgoña, vía Ávila, también es aplicable a Ourense.

38 Podría decirse que la primacía de esta modélica cornisa de tradición hispano-languedociana, con paradigmas en Saint-Sernin de Toulouse o Jaca, del entorno 1100, se ve reemplazada en muchas obras del noroeste ibérico por un nuevo referente hispano-borgoñón. Para bibliografía sobre este arte del 1100: Manuel Antonio Castiñeiras González, "La Porta Francigena: una encrucijada en el nacimiento del gran portal románico", *Anales de historia del arte*, n.º Extra 2 (2011), 93-122; Quitterie Cazes y Daniel Cazes, *Saint-Sernin de Toulouse : de Saturnin au Chef-d'oeuvre de l'art Roman* (Toulouse: Editions Odyssée, 2008); Isidro Bango Torviso, *Catedral de Jaca. Un edificio del siglo XI* (Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2020).

39 Como muestra que el único ejemplo ejecutado en este estilo, de los conservados, sea el de la fachada meridional de la nave central.

40 José Manuel Pita Andrade, "Notas sobre el románico popular de Galicia", *Cuadernos de estudios gallegos*, n.º 72-74 (1969), 82. Sirvan como ejemplos escogidos y no exhaustivos de este éxito casos como los de las iglesias de Xunqueira de Ambía, Santo Eusebio da Peroxa o San Pedro de Ramirás.

Para finalizar, las modificaciones sobre lo estilístico y el repertorio de imágenes de sus esculturas que supuso el arte relacionado con los talleres mateanos activos en Galicia a finales del siglo XII<sup>41</sup> y que entró a formar parte del modelo que luego triunfó y se difundió a otras fábricas.

#### UN ESTILO DE ESTILOS: PRINCIPALES CENTROS DE INFLUENCIA Y FORMACIÓN DE UN LENGUAJE OURENSANO (1174-1218)

Reconocida esta relación con San Vicente de Ávila y Santiago de Compostela durante la prelación de Alfonso (1174-1213), resta ver las conexiones sobre el particular que nos interesa: la escultura del templo y concretamente la de sus cornisas exteriores. Las bisagras cronológicas en el título de este punto (1174-1218), que no coinciden con el episcopado mencionado, se han escogido así para cerrar el periodo estilístico con el inicio del obispado de Lorenzo (1218-1248) y el comienzo de una campaña constructiva diferente<sup>42</sup>.

Para los tiempos del obispo Alfonso hay que hablar de la construcción de las siguientes estructuras rematadas por aleros con escultura: presbiterio, fachadas este y oeste del transepto y primeros tramos de la nave central<sup>43</sup>. Esto incluye, además, las portadas del crucero, en las que se estaría trabajando durante estos años. De la coincidencia temporal, además de afinidades estilísticas, se han servido distintos autores para ligar la actividad de los talleres de las fachadas norte y sur con las esculturas de las cornisas exteriores<sup>44</sup>. Nunca se ha establecido una «geografía de estilos» específica, sin embargo, y se ha tendido a primar, casi en un sentido que

---

41 Ramón Yzquierdo Perrín, "El arte protogótico", 138-39.

42 Pita Andrade, *La construcción...*, 91-96.

43 Pita Andrade, *La construcción...*, 50-90.

44 Pita Andrade, *La construcción...*, 77; Valle Pérez, "Las cornisas...", 305-306; Bango Torviso, "Catedral...", 598.



▪ Fig. 2. Esculturas del muro norte del presbiterio (arriba) y de los aleros sudorientales del transepto (abajo), Catedral de Ourense. 2021. Fotografías del autor.

no admite alternativa, al arte conectado con Mateo sobre la concepción y el modelado de las esculturas de estos arquiteos<sup>45</sup>.

A la hora de establecer diferentes autorías sobre los muros exteriores del templo, y, especialmente, por la homogeneidad del taller que aquí está trabajando, se recurrirá a una diferenciación por «modos escultóricos», con arreglo a la propuesta desarrollada por Esther Lozano López en su monografía sobre la portada de Santo Domingo de Soria. Hay en estas estructuras hasta ahora mencionadas, en esencia y como se verá, dos tendencias artísticas y dos formas bien diferenciadas de entender la decoración de la arquitectura. Pero, además, en el seno de cada una de estas dos tradiciones existen divergencias más sutiles en las que se pueden apreciar modos escultóricos diferentes.

<sup>45</sup> Incluso J.C. Valle Pérez, pese a indicar la importancia de Ávila para el modelo de cornisas, se inclina hacia Compostela -salvo excepciones sobre todo vegetales- para explicar el estilo de las figuras: Valle Pérez, “Las cornisas...”, 315-317.

Estas formas de esculpir, a su vez, no son impermeables entre sí y veremos casos en los que se confunden e hibridan hasta formar una bien lograda armonía estilística. Descartando, en resumen, la posibilidad de darle un nombre personal y una «biografía» a estas esculturas aurienses, se buscarán las similitudes y los rasgos comunes que poseen entre ellas, con otros ejemplos de la catedral y con otras fábricas. Todo ello para identificar las principales formas de esculpir, y que no siempre coinciden con el número total de artistas participantes en un proyecto<sup>46</sup>.

Dicho esto, puedo comprender a la perfección a J.M. Pita Andrade cuando relaciona el arte del que conoce como Maestro de la Portada Sur con las cornisas de presbiterio y fachada oriental del crucero<sup>47</sup>. Las características de estas obras que M. Gómez-Moreno

<sup>46</sup> Esther Lozano López, “La portada de Santo Domingo de Soria. Estudio formal e iconográfico” (tesis doctoral, Rovira i Virgili, 2007), 615.

<sup>47</sup> Pita Andrade, *La construcción...*, 77.



▪ Fig. 3. Detalle de las esculturas de la arquivolta interior de la portada sur de la Catedral de Ourense. 2024. Fotografías del autor.

llegó a asimilar con el propio Mateo por su calidad y solidez compositiva<sup>48</sup> se dejan sentir con fuerza en distintas esculturas que protagonizan estos espacios (Fig. 2). Si se miran ejemplos de los canecillos del presbiterio, se aprecia una forma de modelar cabellos y ropajes muy cercana o asimilable a la que exhiben varias figuras de la fachada meridional, de sólidas y bien respaldadas conexiones con el arte mateano<sup>49</sup> (Fig. 3). Lo mismo acontece para la mitad sur de la fachada oriental del transepto. Cabezas tendentes a la esfera o a formas compactas y robustas y la recreación en bucles u ondas de gran volumetría son algunos de los factores que apuntan hacia ejemplos dependientes del taller de Mateo en Compostela<sup>50</sup> y que conectan a estas es-

culturas con los personajes de la arquivolta interior de la portada meridional ourensana.

Revelan sus rastros varios ejemplos de gran calidad situados en el muro norte del presbiterio. Su presencia se vuelve clara en el cuidadosamente trabajado y volumétrico león que agarra a un cordero y que emerge de la esquina este de estas cornisas, en dos cabezas, una barbada y la otra lampiña, o en la testa de un carnero, todas piezas sobre canecillos. Se puede percibir, además de los rasgos generales de la tendencia, un gusto por la búsqueda de realismo, que, sin embargo, no afecta a toda la figura por igual. Esto, ya señalado por Serafín Moralejo para el arte relacionado con Mateo<sup>51</sup>, se ve en el caso del león en el esforzado detallismo y relieve que se le concede a la cabeza y a las garras y que contrasta con la planitud del resto del cuerpo, completamente pegada al muro y dependiente de él. Para el caso de las cabezas humanas o en la del carnero, este tipo de detalles -véase ahora el peinado de la figura barbada, el pelaje del carnero o el ropaje resumido en un cuello de semicírculos del rostro lampiño- no consiguen impedir que aparezcan casi como máscaras pétreas engarzadas en los canecillos. Lo mismo sucede, a este nivel, con los personajes de la rosca inferior de la portada sur, donde unos finos rostros y cabellos consi-

<sup>48</sup> Pita Andrade, *La construcción...*, 67.

<sup>49</sup> Si bien resulta complicado adjudicarle un modelo concreto del que derivar a esta escultura ourensana -en parte, también, por sus características específicas-, es innegable la conexión, ya desde el propio esquema organizativo (cómo se ordenan los elementos) de las puertas del transepto y que se puede ver en múltiples portadas derivadas del arte de los talleres de Mateo. Para ejemplos de esto: Yzquierdo Perrín, "El arte protogótico...", 136-249.

<sup>50</sup> Dentro de la complejidad polifónica que representa el conocido como arte mateano, de muchos artífices y variantes (ver nota 13), pienso para Ourense en ejemplos cercanos -no idénticos o asimilables- a la escultura de los personajes del arco lateral izquierdo del Pórtico de la Gloria: Pita Andrade, *La construcción...*, 70; Moralejo Álvarez, *Iconografía gallega...*, 14.

<sup>51</sup> Moralejo Álvarez, "Escultura gótica en Galicia (1200-1350)" (Tesis doctoral, Santiago de Compostela, 1975), 12-14.



- Fig. 4. Detalle de las estatuas-columna de las portadas occidental de San Vicente de Ávila (centro) y norte de la Catedral de Ourense (izquierda y derecha). 1998 y 2024. Daniel Rico Camps (imagen central) y Diego Fernández Núñez (izquierda y derecha).

guen que la escultura destaque sobre la arquitectura, pero no la independizan en volumen y entidad de ella<sup>52</sup>. La misma ejecución, con idénticas características, se percibe en rostros del alero sudoriental del transepto.

Un primer modo escultórico que se puede diferenciar en las cornisas se incluiría, por lo tanto, dentro de la tendencia mateana antes descrita y se relacionaría con el que J. M. Pita Andrade denominó Maestro de la Portada Sur. Por sus características, podría dar en llamarse modo de los bucles mateanos. Al mismo tiempo, y es algo en lo que sería de interés profundizar en futuras investigaciones, este arte mateano de Ourense no encuentra modelos a los que asimilarse plena y absolutamente en Compostela y, dentro de las características y estilemas que denuncian la influencia, a veces se nos aparece más como el posible fruto de un conocimiento directo de la obra de Mateo y sus modelos sin que necesariamente haya sucedido una participación en ella.

No obstante, no puedo coincidir con J. M. Pita Andrade a la hora de concederle una dependencia o proximidad estilística común a las anteriores esculturas y a muchas de las presentes en la mitad septentrional de la fachada oriental del transepto. Basta con

<sup>52</sup> Es suficiente con mirar sus pies, pegados a la base de la vegetación de donde emergen en una forzada posición sedente.

contemplar algunas cabezas o torsos de este cuerpo de cornisas para darse cuenta de que pertenecen a una raíz estilística de base distinta. Y esto no solo en lo que a rasgos y formas de esculpir se refiere, sino también a la propia colocación y relación que las figuras guardan con la arquitectura que las alberga. Estas esculturas recuerdan más a ejemplos del proyecto original que hoy encontramos todavía en la parcialmente reconstruida entrada septentrional de la Catedral de San Martiño<sup>53</sup>: las estatuas-columna de la portada norte de Ourense, que han sido relacionadas por autores como J. C. Valle Pérez y D. Rico Camps con las presentes en la fachada occidental de San Vicente de Ávila<sup>54</sup> (Fig. 4).

Además, a mi entender, una diferencia similar en planteamientos y manera de esculpir se encuentra entre las figuras del intradós de la portada sur y los personajes con cartela identificados como mateanos que dominan la rosca inferior de la misma puerta.

<sup>53</sup> La fachada norte fue enormemente dañada a finales del siglo XV en el contexto de enfrentamientos nobiliarios que tuvieron a la fortificada catedral como escenario. Para un completo estudio sobre las pérdidas causadas por la contienda y las restauraciones posteriores: Julio Vázquez Castro, "Las obras góticas de la Catedral de Orense", *Porta da Aira: revista de historia del arte orensano*, nº 6 (1994), 37–95.

<sup>54</sup> Valle Pérez, "Las cornisas...", 213; Rico Camps, *El románico...*, 174 y ss.



▪ Fig. 5. Esculturas en los aleros nororientales del transepto de la Catedral de Ourense. 2021. Fotografías del autor.



▪ Fig. 6. Detalle de las esculturas del intradós lobulado de la portada sur, Catedral de Ourense. 2024. Fotografía del autor.

Una diferencia de la que no se ha hablado hasta la fecha y que ayuda también a identificar y situar la otra gran tendencia de este proyecto escultórico ourensano.

Para llevar a cabo esta comparación y determinar la presencia de escultores abulenses sobre las cornisas ourensanas, tomaremos en cuenta los propios aleros, las estatuas-columna de la fachada septentrional y los personajes representados sobre el intradós polilobulado de la portada sur.

Para esta segunda tendencia escultórica, dependiente de Ávila, habrá que apoyarse, como se ha adelantado, en las reconocidas similitudes estilísticas existentes entre las estatuas-columna de Ávila y Ourense y que D. Rico Camps incluye en un grupo o tendencia de los «paños contenidos»: además de por las similitudes en el tratamiento de los paños, por la tranquilidad y abstracción del rostro, el uso de suaves claroscuros o parecidos en la composición de su anatomía<sup>55</sup>.

Para las cornisas de la mitad norte de la fachada oriental del transepto interesan en especial los rostros de la estatuaria de las

columnas de Ourense-Ávila. Si se comparan los rasgos de los personajes de este alero (Fig. 5) con ejemplos avileses se ve, casi de una forma que M. Schapiro denominaría terciaria<sup>56</sup>, que el tipo facial se les asemeja mucho más exactamente que lo que lo haría con cualquiera de las variantes que ha producido el arte de Mateo y sus derivados. Rostros de una mayor estilización, más estrechos y tendentes a lo alargado, con un canon menos compacto, cuellos de mayor longitud, un trabajo del cabello más rectilíneo, un diseño de los ojos a todas luces diferente al mateano son solo algunos de los rasgos que caracterizan las caras de las estatuas-columna ourensanas y de las esculturas de estas cornisas. Estas coincidencias, por otra parte, se ven de forma clara si se comparan los mencionados rostros con el de la estatua-columna situada a la izquierda de la portada norte y que, a todas luces, está ejecutada en un modo escultórico diferente a su compañera.

Si pensamos ahora en los torsos, la forma de representarlos dentro de esta tendencia toma un sendero bifurcado, pero de sendas paralelas. Se puede observar en figuras de cuerpo entero en canecillos de este alero

<sup>55</sup> Este grupo en el interior a su vez de la compleja corriente hispano-borgoñona de finales del siglo XII que el autor denomina como «de los paños mojados», Rico Camps, *El románico...*, 174 y ss., -en alusión al seminal artículo de Serafín Moralejo sobre esta problemática: Serafín Moralejo Álvarez, "Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII", *Cuadernos de estudios gallegos*, nº 86 (1973), 294-310.

<sup>56</sup> Aquí Schapiro llama la atención sobre algo, a mi parecer, esencial: por mucho que se avance en el conocimiento de los estilos, «in practice one has been unable to do without the vague language of qualities in describing styles»: Meyer Schapiro, "Style", en *Anthropology Today: An Encyclopedic Inventory*, coord. por Alfred Kroeber (Chicago: University of Chicago Press, 1953), 289.



▪ Fig. 7. Detalle de la escultura del tejazoz sobre la portada occidental de San Vicente de Ávila. 1998. Daniel Rico Camps.

nororiental una forma de ocupar el espacio más cercana a lo que Serafín Moralejo describió como «habitar la arquitectura», y mucho más libre con respecto a la construcción que las, siguiendo palabras del mismo autor, esculturas-placa o «figuras-sillar» asociadas con el arte de Mateo<sup>57</sup>.

Si se fija la vista ahora sobre la postura que adquiere por ejemplo el joven que sujeta un bastón en uno de los canecillos se ve que se dispone en un modo muy similar al que se puede observar en las esculturas del intradós lobulado de la portada sur (Fig. 6). Más que aprovechar una apertura en el muro o emerger de una teatral vegetación, estos cuerpos se apoyan en el sentido más literal y orgánico sobre la arquitectura, como si se pudieran mover por ella. En esto y en las propias posturas contorsionadas recuerdan en alto grado a las del tejazoz de arquitos de la portada occidental de San Vicente de Ávila<sup>58</sup> (Fig. 7), mucho más que a cualquier otro ejemplo escultórico de la catedral orensense<sup>59</sup>.

Reconociendo con D. Rico Camps la necesidad de una naturaleza prolongada para la intervención del taller tardorrománico sobre la basílica de San Vicente -intervención que acontecería desde una fecha cercana a 1160 y se prolongaría durante por lo menos dos décadas-, el planteamiento que el autor propone sobre un abandono del maestro de obras o de parte del taller hacia la década de

<sup>58</sup> Hay que tener en cuenta, además, que diferencias de detalle entre las esculturas de Ourense-Ávila pueden deberse al distinto tipo de piedra a esculpir y su dureza: arenisca en Ávila y granito en Ourense.

<sup>59</sup> La identificación de estas esculturas de la portada sur con Ávila se vería reforzada por la peculiaridad de la moldura sobre la que se esculpen, que rompe con la organización «clásica mateana» que sí mantienen el resto de rosas (ver nota 49) y que se evidencia en la colocación de bolas en su concavidad -motivo que no se repite en ninguna otra de las portadas derivadas de Mateo, a excepción, claro, de las relacionadas con la Catedral de Ourense-.

<sup>57</sup> Serafín Moralejo Álvarez, "Escultura gótica...", 18-22; Moralejo Álvarez, *Iconografía gallega...*, 12.

1180<sup>60</sup> se adapta a la perfección a las características del proyecto ourensano. Y esto no tiene lugar solamente en un apartado escultórico. Las propias coincidencias arquitectónicas entre las fábricas se concentran con intensidad en un nivel de bóvedas o de cierre de la construcción<sup>61</sup>. Esto sería perfectamente adaptable a lo siguiente: el inicio del edificio dedicado a San Martiño bajo un plan de ruta marcado por lo compostelano-mateano al que posteriormente llegaría este grupo formado en Ávila para modificar en ciertos puntos el planteamiento inicial en una doble vertiente arquitectónica y escultórica. Asimismo, y bajo mi punto de vista, esto vendría a ser la razón principal que explicaría el hecho de que el único lugar donde en lo decorativo el esquema es mayoritariamente avilés sea en las cornisas<sup>62</sup>.

Además de por conexiones político-eleciásticas ya adelantadas<sup>63</sup>, estos contactos pueden explicarse por las características de la escultura hispana en estos momentos del siglo XII, donde la movilidad de influencias y contactos artísticos era ciertamente vital y frecuente. Si tomamos, por ejemplo, el mapa realizado por José Luis Hernando Garrido y Antonio Ledesma para ilustrar la procedencia de modelos y talleres detectados en la escultura de la catedral vieja de Salamanca, entre la segunda mitad del siglo XII y el primer cuarto del XIII, veremos nítidamente cómo Santiago de Compostela, pese a la lejanía, se integra en estos movimientos<sup>64</sup>. Ourense,

60 Daniel Rico Camps, "Los maestros...", 532-533.

61 Como es el caso, y según J. C. Valle Pérez, de los tipos de molduras empleados en las bóvedas, la tipología de los cimacios y capiteles en los arcos sobre los que se apean las bóvedas o el empleo de capiteles-ménsula. Valle Pérez, "Las cornisas...", 313-315.

62 En otras localizaciones, como es el caso de las portadas del transepto, lo abulense viene a añadirse a esquemas previos de marcada raíz compostelana.

63 Ver nota 34.

64 José Luis Hernando Garrido y Antonio Ledesma, "Late Romanesque Sculpture in the Kingdoms of Leon and Castile: Continuity or Change?", en *Emerging Naturalism: Contexts and Narratives in European Sculpture*

en el camino hacia la ciudad del apóstol y con una catedral en pleno proceso de construcción, sería algo más que un punto intermedio o una simple parada para los artistas movilizados<sup>65</sup>.

Para el caso de esta tendencia abulense, por otra parte, se pueden diferenciar dos modos principales de esculpir en los aleros. Primero, uno más diestro a la hora de representar a la figura con independencia de la arquitectura<sup>66</sup>, relacionado con los mejores rostros de la cornisa nororiental del transepto y del joven que en el mismo alero adquiere una postura torcida y sostiene un bastón o maza, del mismo modo que lo hacen los personajes del intradós de la portada sur. En las caras, además, se percibe una proximidad con las estatuas-columna de la fachada norte de la catedral auriense.

Dentro de la clasificación que realiza M. Poza Yagüe para la escultura borgoñona de San Vicente de Ávila, la estatua-columna a la izquierda de la portada norte auriense y los ejemplos de menor talla en las cornisas corresponderían con un nivel de naturalismo sereno y balanceado<sup>67</sup>, asimilable a un conocimiento de la obra vicentina, pero especialmente de la estatuaria de gran tamaño de su portada occidental. Aunque esta diferencia también podría venir dada por el uso

1140-1220, ed. por Gerardo Boto Varela, Marta Serrano Coll y John McNeill (Turnhout: Brepols Publishers NV, 2020), 302.

65 Sirva como ejemplo los contactos entre Ourense y la catedral vieja salmantina que se aprecian entre las esculturas sobre ménsulas del proyecto salmantino y los jóvenes armados presentes en Ourense en la portada sur y en las cornisas. Imágenes en Hernando Garrido y Ledesma, "Late Romanesque...", 298.

66 Y que conecta con aparentes «adelantos» estilísticos propios del románico borgoñón: Moralejo Álvarez, *Iconografía gallega...*, 13.

67 Marta Poza Yagüe, "The Reception of Burgundian Models in the Second Half of the Twelfth Century and the Naturalist Redefinition of Romanesque Sculpture in Castile", en *Emerging Naturalism: Contexts and Narratives in European Sculpture 1140-1220*, ed. por Gerardo Boto Varela, Marta Serrano Coll y John McNeill (Turnhout: Brepols Publishers NV, 2020), 245.



▪ Fig. 8. Escultura del tejazoz sobre la portada sur (arriba) y las cornisas sudoccidentales del transepto (abajo), Catedral de Ourense. 2024 (arriba) y 2021 (abajo). Fotografías del autor.

de granito y la mayor dificultad que supone labrar en este material, en ningún punto de las cornisas se detecta una asimilación de los modos de esculpir que llegue al «vibrant, exceptional naturalism» de las esculturas de los arquillos occidentales de Ávila<sup>68</sup> y al que sí que se acercan fielmente en este caso los ejemplos ourensanos sobre el intradós polilobulado de la fachada sur.

A la hora de detectar modos de esculpir, se podría conceder que, de haber llegado a Ourense el maestro de obras de la campaña tardorrománica de San Vicente de Ávila o un aventajado colaborador -y por lo tanto familiarizado con los tres grados de naturalismo que el maestro domina<sup>69</sup>-, se podrían relacionar con su autoría las esculturas en el mencionado intradós de la puerta meridional y la estatua-columna occidental en la puerta norte auriense. El modo escultórico detectado en las cornisas, y que llamaré Ávila 1, habría de asociarse, por contra, con la manera de esculpir empleada para ejecutar la otra estatua-columna ourensana.

<sup>68</sup> Poza Yagüe, "The Reception...", 245.

<sup>69</sup> Poza Yagüe, "The Reception...", 245.

Un segundo modo detectado en los aleros, como se decía, representa a estas figuras emergiendo de la arquitectura, pero sin efectismo ni excusas como la vegetación. Parece que realmente están atravesando el muro para asomarse. Las caras recuerdan a las del modo Ávila 1, pero con unos resultados mucho más esquemáticos y simplificados. Por claridad expositiva, recibirá el nombre de Ávila 2. Son característicos de esta forma de representar los cuerpos que emergen de los intradoses de los arquillos nororientales del transepto.

Además de estos modos foráneos, se detectan otros dependientes de ellos que podrían ser locales formados en estas nuevas tradiciones importadas<sup>70</sup>. Para el caso del modo de los bucles mateanos, se percibe una derivación de su arte en el tejazoz que corona la portada sur y en donde se pueden ver características del posible mentor, pero ejecutadas con una menor soltura. La calidad

<sup>70</sup> Al respecto algunos autores han hecho suposiciones similares, especialmente para los aleros de la fachada noroccidental del transepto: Marta Díaz Tie, "La escultura medieval", *La Catedral de Ourense*, coord. por Manuel García Iglesias (Laracha: Xuntanza Editorial, 1997), 118.



▪ Fig. 9. Esculturas en los aleros noroccidentales del transepto de la Catedral de Ourense. 2021. Fotografías del autor.

técnica de sus ejecuciones dista mucho de la del artista o artistas de los que depende. Este modo del tejero se caracteriza por comulgar en estilemas con el de los bucles mateanos, pero en una labra mucho más tosca en la que destaca en ocasiones el mal tratamiento de las piernas de los personajes, que aparecen raquíticas e incómodas por mal cálculo del espacio para colocar las esculturas -es el caso del león con cordero del tejero, que copia el modelo del presbiterio-. En este alero de la portada sur se pueden ver una serie de motivos y recursos, versión derivativa de los ejecutados en el modo de los bucles mateanos, y que después vuelven a aparecer en la escultura de los tejados (Fig. 8).

Se detecta este modo del tejero especialmente sobre las cornisas de la fachada sudoccidental del transepto. Aquí se esculpen personajes que en la adopción de estilemas denuncian el impacto del arte mateano, pero que en su resultado final terminan por alejarse cualitativamente del modelo. Un caso paradigmático es la forma en la que se representan las sirenas-pájaro, donde destacan unas características colas enroscadas, y en las que se puede ver una evolución de inspiración entre las representadas en el presbiterio y las del tejero meridional-alero occidental.

Existen ejemplos de otro arte derivativo sobre los aleros de la fachada occidental del transepto. En este caso podría tratarse de un arte relacionado con el modo Ávila 2 que,

adoptando una forma idéntica de representar a estos cuerpos emergentes, pierde en el camino de la reproducción los ligeros detalles de las ropas y los cabellos que todavía mantenía el modelo. Se detecta en figuras de medio cuerpo, parcialmente sumidas en la construcción, que aparecen sobre estos muros (Fig. 9)<sup>71</sup>.

Aparecen, por lo tanto, sobre estos espacios de las cornisas dos tendencias diferenciadas y dependientes de dos grandes centros artísticos de este momento final del siglo XII: San Vicente de Ávila y la Catedral de Santiago de Compostela. No obstante, hasta el momento no se ha hablado de talleres o de división de obradores para esta campaña de la Catedral de Ourense. Esto es porque, a pesar de la diferencia de las dos tradiciones escultóricas, estas agrupaciones de miembros heterogéneos y procedentes de lugares diversos aparentan trabajar bajo unos preceptos unificados y con una dirección muy clara. Esta cohesión del taller se ve en un sentido estilístico, pero también en lo iconográfico.

En lo estilístico, lo primero que llama la atención es la utilización del mismo tipo de aleros a lo largo del extenso espacio que acabamos de cubrir en este punto -presbiterio y ambas fachadas del transepto- y que podría depender en su concepción, como ya se ha

<sup>71</sup> La libertad con respecto a la arquitectura dista ya mucho aquí de los referentes abulenses que pudo haber tenido el responsable de estas esculturas.



▪ Fig. 10. Detalle de la jamba interior de la portada sur (izquierda) y escultura en las cornisas sudoccidentales del transepto (derecha), Catedral de Ourense. 2024 (izquierda) y 2021 (derecha). Fotografías del autor.

mencionado, del arte con el que se conecta el modo Ávila 2. Pero, además de esto, no todo lo que indica unidad y colaboración resulta en una producción idéntica. Este trabajo simultáneo de artistas diferentes resulta, como se ha adelantado, en ocasiones en híbridos y momentos en los que se ve una fusión de formas de representar y de entender la figuración.

Un caso paradigmático es el que se puede ver en algunas imágenes de la cornisa norte del presbiterio, donde, con características en lo superficial muy parecidas a las vistas para el modo de los bucles mateanos, se ve que se están ensayando posturas ya perfeccionadas por el modo Ávila 1 en la fachada oriental del transepto. Lo mismo sucede para los dos personajes abrazados en la cornisa sudoriental del transepto, donde el tratamiento de las piernas, más dependiente del propio canecillo, delata una menor soltura que los ejemplos de los que toma inspiración y de los que aprende.

En lo iconográfico, esta unidad se deja sentir en varios ejemplos concretos, pero destaca por encima de los demás lo siguiente. Los jóvenes con distintas armas que podemos ver en el intradós de la rosca inferior de la portada meridional, pueblan del mismo modo las cornisas de los tejados. Pero

esto no se queda ahí. En la portada sur ya interpretó Serafín Moralejo un programa de alcances davídicos y salomónicos, relacionando esta parte de las fieras y los jóvenes armados con el Salmo I (17, 35), donde David defiende a su rebaño de los animales salvajes. Interpreta aquí S. Moralejo que estas imágenes son una traducción artística de las palabras del texto bíblico aportando otros ejemplos contemporáneos en los que esto sucede, en las que se ve al rey veterotestamentario enfrentando a unas fieras<sup>72</sup>.

Esto es mucho más interesante para nuestras cornisas cuando se constata que algunas de estas interpretaciones, como el Salterio de Swithun o la inicial del Salmo I en un manuscrito de la abadía de Marchiennes<sup>73</sup>, representan al león agarrando y llevándose a uno de los corderos del rey, quien ataca a la fiera para liberarla. La misma representación se puede observar en la Catedral de Ourense en el extremo oriental del lado norte del presbiterio, acompañado, para más señas, por un joven con maza, y en el tejazoz de la fachada sur, apuntando una

<sup>72</sup> Moralejo Álvarez, *Iconografía gallega...*, 25-27.

<sup>73</sup> Para una interpretación detallada sobre estas representaciones: Moralejo Álvarez, *Iconografía gallega...*, 21-55.



▪ Fig. 11. Restos escultóricos sobre el muro sur del presbiterio (izquierda) y metopa descontextualizada frente a la Puerta de la Misericordia (derecha), Catedral de Ourense. 2021 (izquierda) y 2024 (derecha). Fotografías del autor.

acusada relación conceptual. Destaca, además, la abundancia de escenas cinegéticas en estos aleros, tema que también ha sido señalado para el programa de la portada meridional del templo<sup>74</sup>.

De esto, por tanto, se extrae que sobre las cornisas de la cabecera trabajan varias manos o artistas y dos tendencias diferenciadas, pero integradas dentro de un obrador o taller de destacada homogeneidad, taller que también trabaja sobre las portadas del transepto y que podría recibir precisamente este nombre: «taller de las portadas del transepto»<sup>75</sup>.

<sup>74</sup> Pita Andrade, *La construcción...*, 64-65. Al perder las características específicas que tienen en la portada sur los personajes -coronas, símbolos de realeza-, su iconografía podría cambiar fácilmente a una de representación de caza o de violencia.

<sup>75</sup> Bango Torviso, "Catedral...", 598. Para I. G. Bango Torviso, por otra parte, este taller sería responsable únicamente de las esculturas de las cornisas del presbiterio. Las evidencias de la conexión entre estos dos espacios, las cornisas y las puertas del transepto, se muestran incluso en ocasiones en la reutilización o reaprovechamiento de elementos. Es el caso de la metopa con flores serrada que se puede ver en los aleros sudoccidentales del transepto y que provendría de sobrantes de la jamba interior de la portada sur (Fig. 10).

#### MODIFICACIONES, PÉRDIDAS Y RESTAURACIONES SOBRE LA ESCULTURA DE LAS CORNISAS

Tras observar algunos de los estilos que se despliegan sobre estas cornisas de la Catedral de Ourense, conviene abordar, para una comprensión más certera, lo siguiente: los aleros de este templo no están completos -han sufrido pérdidas- y no todas las piezas que en ellos aparecen pertenecen a las primeras campañas constructivas de la iglesia.

De forma sumaria, las principales y más graves pérdidas del programa escultórico marginal se sitúan en la fachada oriental del brazo sur del transepto y en la cara meridional del presbiterio. Arrasadas, probablemente por el añadido de los numerosos tejadillos que se pueden observar en las fotografías anteriores a las restauraciones dirigidas por Francisco Pons-Sorolla<sup>76</sup>, hoy en día se pueden ver piezas similares en estilo en el pequeño patio al que da la Puerta de la Misericordia. En un estado de conservación que empeora por momentos<sup>77</sup>, se asemejan espe-

<sup>76</sup> Ver nota 25.

<sup>77</sup> Pues se sitúan en este espacio y a la intemperie



▪ Fig. 12. Esculturas en las cornisas noroccidentales del transepto (izquierda) y en un capitel de la portada norte (derecha), Catedral de Ourense. 2021. Fotografías del autor.

cialmente a los pocos ejemplos conservados en este alero del presbiterio y en su fachada contraria (Fig. 11).

Otra problemática a la hora de contemplar el conjunto al completo en su disposición original es la que tiene que ver con los rehacimientos y substitutiones de piezas que presenta. En la cara occidental del brazo norte del transepto aparecen una serie de figuras que, por su anacronismo evidente, podrían relacionarse con un interesante episodio sufrido por la Catedral de San Martiño y del que ya hemos hablado<sup>78</sup>. Si se tienen en cuenta los daños a los que se vio expuesta esta zona del edificio, en particular la portada septentrional, durante los enfrentamientos del siglo XV, no resulta descabellado adjudicarle el mismo origen a los destrozos escultóricos de los tejados de este flanco. Esto sería todavía más probable si se tienen en cuenta las similitudes temáticas y estilísticas que existen entre algunas de las partes restauradas de la portada y canecillos y metopas recolocados en el alero noroccidental del transepto. Resalta especialmente, por lo poco frecuente del tema, la aparición en ambas localizaciones de un centauro que porta un escudo en forma de cara humana (Fig. 12).

desde que fueran encontradas en el suelo del templo durante unas obras de restauración en el año 2004.

<sup>78</sup> Ver nota 53.

## CONCLUSIONES

La escultura y las cornisas de la Catedral de Ourense aquí tratadas, las asociadas a la campaña constructiva de tiempos del obispo Alfonso (1174-1213), informan sobre sus propias características, pero al mismo tiempo son invadables si se quiere obtener una visión completa del proyecto catedralicio y de su arte. Desde ellas se pueden ver desde otro punto de vista las características que dominan la escultura ourensana en estos años entre los siglos XII y XIII.

Identificando los estilos presentes en los aleros se ha revisado la escultura de otras partes del templo, en especial la de su portada sur. Dependiendo en su organización a todas luces del arte de los talleres mateanos, algunas de sus decoraciones, como es el caso de las figuras que «habitan» el intradós polilobulado, recuerdan en alto grado a ejemplos de las cornisas y de otras fábricas como San Vicente de Ávila y el alero de su fachada occidental -y no al arte de Mateo, como hasta el momento se ha venido afirmando-. Esta decoración, que se superpone sobre un esquema previo, sumada a la primacía organizativa y de recursos a nivel de cornisas y abovedamientos de lo avilés me ha llevado a situar cronológicamente, y respaldando una teoría propuesta por D. Rico Camps<sup>79</sup>, la llegada de artistas relacionados con la basílica vicentina durante la década de 1180, avanza-

<sup>79</sup> Daniel Rico Camps, "Los maestros...", 532-533.

da la mencionada campaña constructiva. En ella se encargarían, a la luz de lo interpretado, principalmente de los trabajos arquitectónicos y escultóricos a nivel de las cubiertas y abovedamientos.

Además, se ha comprobado la importancia que estos aleros de la catedral tienen para el análisis correcto de otras edificaciones relacionadas. Destaco en este caso las similitudes encontradas entre los motivos sobre las cornisas catedralicias y el que es considerado el pabellón de mayor antigüedad del antiguo Pazo Episcopal auriense, lo que me ha llevado a reafirmar la postura de que esta parte del palacio se encuadraría en un momento de entre finales del siglo XII y comienzos del XIII y no durante la prelación de Diego Velasco (1100-1132), como anteriormente se había defendido<sup>80</sup>.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Bango Torviso, Isidro. "Catedral de San Martín". En *Ourense. Enciclopedia del Románico en Galicia*, dirigido por José María Pérez González y coordinado por José Carlos Valle Pérez, 588-602. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2015.
- Bango Torviso, Isidro. *Catedral de Jaca. Un edificio del siglo XI*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2020.
- Barral i Altet, Xavier. "What Is So-Called Late Romanesque Sculpture?". En *Emerging Naturalism: Contexts and Narratives in European Sculpture 1140-1220*, editado por Gerardo Boto Varela, Marta Serrano Coll y John McNeill, 25-50. Turnhout: Brepols Publishers NV, 2020.
- Blanco Amor, Eduardo. *La catedral y el niño*. Barcelona: Libros del Asteroide, 2018.
- Boto Varela, Gerardo, coord. *La Catedral de Tarragona. Arquitectura, discursos visuales y liturgia (1150-1350)*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2022.
- Carrero Santamaría, Eduardo. "De la Catedral medieval de Ourense y sus inmediaciones: nuevas hipótesis sobre viejas teorías". *Porta da Aira: revista de historia del arte orensano*, n.º 9 (2002): 9-30.
- Carrero Santamaría, Eduardo. *Las catedrales de Galicia durante la Edad Media*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2005.
- Castiñeiras González, Manuel Antonio. "Verso Santiago? La scultura románica da Jaca a Compostella". En *Medioevo: l'Europa delle cattedrali: Atti Del Convegno Internazionale di studi*, editado por Carlo Quintavalle, 387-396. Parma, 2007.
- Castiñeiras González, Manuel Antonio. "El Maestro Mateo o la unidad de las artes". En *Maestros del románico en el Camino de Santiago*, coordinado por Pedro Luis Huerta Huerta, 187-233. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2010.
- Castiñeiras González, Manuel Antonio. "La Porta Francigena: una encrucijada en el nacimiento del gran portal románico". *Anales de historia del arte*, n.º Extra 2 (2011), 93-122.
- Castro Fernández, Belén María. *O redescubrimiento do Camiño de Santiago por Francisco Pons-Sorolla*. Santiago de Compostela: S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2010.
- Cazes, Quiterie y Daniel Cazes. *Saint-Sernin de Toulouse: De Saturnin au chef-d'oeuvre de l'art roman*. Toulouse: Editions Odyssee, 2008.
- Conde Cid, Natalia. "La catedral de Ourense como imagen del paraíso en la Edad Media: arquitectura, cultura visual y espacio para la penitencia". Tesis doctoral. Universidade de Santiago de Compostela, 2016.
- Díaz Tíe, Marta. "La escultura medieval". En *La catedral de Ourense*, coordinado por

<sup>80</sup> Ver nota 28.

- José Manuel García Iglesias, 106-145. Laracha: Xuntanza Editorial, 1997.
- Fernández Alonso, Benito. *El Pontificado Gallego su origen y vicisitudes; seguido de una Crónica de los obispos de Orense*. Ourense: Imprenta de "El Derecho", 1897.
- Fernández Casal, Miguel Ángel. "Relaciones de poder Monarquía-Iglesia en la época medieval: las concesiones regias de cotos a la catedral de Orense (s. XII-XIII)". *Minus*, nº IV (1995): 71-88.
- Fernández Otero, José Carlos, José González y Miguel Ángel González García. *Apuntes para el inventario del mobiliario litúrgico de la Diócesis de Orense*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1984.
- Ferro Couselo, Jesús. "Guía Abreviada Del Museo Arqueológico y de Bellas Artes de Orense". *Boletín Auriense*, nº IV (1974), 199-237.
- Flórez, Enrique. *España sagrada: teatro geographico-historico de la iglesia de España: Tomo XVII, de la Santa Iglesia de Orense*. Madrid: En la oficina de Antonio Marín, 1763.
- García Iglesias, José Manuel, coord. *La Catedral de Ourense*. Laracha: Xuntanza Editorial, 1997.
- García Oro, José. "Las diócesis de Compostela en el régimen de cristiandad (1100-1550)". En *Historia de las diócesis españolas, Vol. 14*, coordinado por José García Oro, 41-176. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.
- Gutiérrez Robledo, José Luis. "Ávila". En *Todo el románico de Ávila*, 141-224. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2019.
- Hernando Garrido, José Luis y Antonio Ledesma. "Late Romanesque Sculpture in the Kingdoms of Leon and Castile: Continuity or Change?". En *Emerging Naturalism: Contexts and Narratives in European Sculpture 1140-1220*, editado por Gerardo Boto Varela, Marta Serrano Coll y John McNeill, 295-316. Turnhout: Brepols Publishers NV, 2020.
- Lambert, Élie. *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*. Madrid: Cátedra, 1977.
- Leirós Fernández, Eladio. "El Libro de los aniversarios de la Catedral de Orense". *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Orense*, nº XIII (1941), 21-35.
- Lozano López, Esther. "La portada de Santo Domingo de Soria. Estudio formal e iconográfico". Tesis doctoral. Universitat Rovira I Virgili, 2007.
- Martínez de Aguirre, Javier Miguel. "El Maestro Esteban en Pamplona: ¿arquitecto y urbanista?". *Ad Limina*, nº 6 (2015), 67-97.
- Martínez de Aguirre, Javier. "Catedral de Santa María". En *Navarra: enciclopedia del Románico en Navarra*, dirigido por Miguel Ángel García Guinea y José María Pérez González y coordinado por José Manuel Rodríguez Montañés, 1038-1061. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico.
- Moralejo Álvarez, Serafín. "Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII". *Cuadernos de estudios gallegos t. 28*, nº 86 (1973), 294-310.
- Moralejo Álvarez, Serafín. "Escultura gótica en Galicia (1200-1350)". Tesis doctoral. Universidad de Santiago de Compostela, 1975.
- Moralejo Álvarez, Serafín. "Notas para unha revisión da obra de K. J. Conant". En *Arquitectura románica da Catedral de Santiago de Compostela*, por Kenneth John Conant, 89-117. Santiago de Compostela: Colexio de Arquitectos de Galicia, 1983.
- Moralejo Álvarez, Serafín. *Iconografía Gallega de David y Salomón*. Santiago de Compostela, 2004.
- Pérez Rodríguez, Francisco José. "La diócesis de Orense: de la reforma gregoriana al Concilio de Trento (siglos XII-XVI)". En *Historia de las diócesis españolas, vol. 15*,

- coordinado por José García Oro, 395-470. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.
- Pita Andrade, José Manuel. *La construcción de la Catedral de Orense*. Santiago de Compostela: Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos, 1954.
- Pita Andrade, José Manuel. "Notas sobre el románico popular de Galicia". *Cuadernos de estudios gallegos*, nº 72-74 (1969), 56-83.
- Pita Andrade, José Manuel. "La Catedral de Orense en la encrucijada del arte proto-gótico (1988)". En *Textos inéditos y dispersos del profesor Pita Andrade in memoriam*, 389-406. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2010.
- Poza Yagüe, Marta. "The Reception of Burgundian Models in the Second Half of the Twelfth Century and the Naturalist Redefinition of Romanesque Sculpture in Castile". En *Emerging Naturalism: Contexts and Narratives in European Sculpture 1140-1220*, editado por Gerardo Boto Varela, Marta Serrano Coll y John McNeill, 239-362. Turnhout: Brepols Publishers NV, 2020.
- Prado-Vilar, Francisco, ed. *El Pórtico de la Gloria. Arquitectura, materia y visión*. Madrid: Fundación General de la Universidad Complutense, 2021.
- Rico Camps, Daniel. *El románico de San Vicente de Ávila (estructuras, imágenes, funciones)*. Murcia: Nausícaä, 2002.
- Rico Camps, Daniel. "Los maestros de Carrión de los Condes y San Vicente de Ávila. Reflexiones sobre la decantación hispana de la escultura borgoñona". En *Maestros del románico en el Camino de Santiago*, coordinado por Pedro Luis Huerta Huerta, 117-150. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2010.
- Rodríguez González, Xulio. "Museo Arqueológico Provincial de Orense: pasado, presente y futuro". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, nº Extra 35 (2017), 1579-1595.
- Sánchez Ameijeiras, Rocío. "La escultura románica en la catedral de Orense: de la creatividad experimental a la interpretación anacrónica". En *Ourense. Enciclopedia del Románico en Galicia*, dirigido por José María Pérez Gonzáles y coordinado por José Carlos Valle Pérez, 603-611. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico.
- Sánchez Arteaga, Manuel. *Apuntes Histórico-Artísticos de la Catedral de Orense*. Orense: "La Región", 1916.
- Shapiro, Meyer. "Style". En *Anthropology today: an encyclopedic inventory*, coordinado por Alfred Kroeber, 287-312. Chicago: University of Chicago Press, 1953. 5
- Torres Balbás, Leopoldo. "Recensión de la obra La construcción de la Catedral de Orense de Pita Andrade, J.M.". *Archivo Español de Arte*, nº XXVII (1954), 341-342.
- Valle Pérez, José Carlos. *La arquitectura cisterciense en Galicia*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982.
- Valle Pérez, José Carlos. "Las cornisas sobre arcos en la arquitectura románica del noroeste de la Península Ibérica". *Compostellanum: revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, nº 3-4 (1984), 291-353.
- Vázquez Castro, Julio. "Las obras góticas de la Catedral de Orense". *Porta da Aira: revista de historia del arte orensano*, nº 6 (1994), 37-95.
- Vila da Vila, María Margarita. *Ávila románica: talleres escultóricos de filiación hispano-languedociana*. Ávila: Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 1999.
- VV. AA. *La restauración del Pórtico de la Gloria. Catedral de Santiago de Compostela: documentación, estudios y conservación*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones, 2021.

Yzquierdo Peiró, Ramón. "Recuperando la fachada occidental de la catedral: investigación, conservación, hallazgos, enigmas e interrogantes". En *La restauración del Pórtico de la Gloria. Catedral de Santiago de Compostela: documentación, estudios y conservación*, 269-289. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones, 2021.

Yzquierdo Perrín, Ramón. "El Arte Protogótico". En *Galicia: Arte, Vol. 11*, 70-249. A Coruña: Hércules de Ediciones, 1993.

Yzquierdo Perrín, Ramón, José Hervella Vázquez, y Miguel Ángel González García. *La Catedral de Orense*. León: Edilesa, 1993.

Yzquierdo Perrín, Ramón. "El maestro Mateo y la terminación de la catedral románica de Santiago". En *Los caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura*, coordinado por María del Carmen Lacarra Ducay, 253-284. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2005.

## El convento de San Francisco de Ávila: aportaciones a su proceso constructivo y elementos decorativos

### The convent of San Francisco in Avila: contributions to its construction process and decorative elements

Raimundo MORENO BLANCO

Universidad de Salamanca

ORCID: 0000-0002-7627-2665/raimoreno@usal.es

DOI: 10.18002/da.i23.8329

Recibido: 22/III/2024

Aceptado: 14/V/2024

*RESUMEN:* En el artículo se ofrecen datos inéditos desde la Edad Media al siglo XX. Se precisa la fecha de su primera aparición documental vinculándose a la fábrica primitiva del templo. En el proceso de adición de capillas, se atiende especialmente a aquellas en que intervino Juan Guas, proponiéndose nuevas relaciones que podrían ayudar a esclarecer su intervención en otras obras como el convento de Santo Tomás. Se aportan datos referidos al desaparecido claustro y sus dependencias durante la Edad Moderna, así como a su transformación en los siglos XIX y XX. Se plantea la hipótesis de la pertenencia de una pintura atribuida a Sansón Florentino a la capilla de San Antonio y se dan a conocer desaparecidos retablos inéditos junto a sus autores.

*Palabras clave:* Juan Guas, Sansón Florentino, arquitectura medieval, arquitectura moderna.

*ABSTRACT:* The article offers unpublished data from the Middle Ages to the 20th century. The date of its first documentary appearance is specified, linking it to the primitive construction of the temple. In the process of addition of chapels, special attention is paid to those in which Juan Guas intervened, proposing new relations that could help to clarify his intervention in other works like the convent of Santo Tomás. Data are provided on the disappeared cloister and its dependencies during the Modern Age, as well as on its transformation in the 19th and 20th centuries. The hypothesis of the belonging of a painting attributed to Sansón Florentino to the chapel of San Antonio is raised, and unpublished altarpieces that have disappeared are revealed together with their authors.

*Keywords:* Juan Guas, Sansón Florentino, medieval architecture, modern architecture.

#### EL CONVENTO EN LA EDAD MEDIA

El antiguo convento se emplaza extramuros, en la que fuera salida hacia Valladolid. Mucho han cambiado su imagen y entorno, fundamentalmente tras las desamortizaciones y la posterior expansión de la ciudad, en la que se empleó la desaparecida

huerta conventual. Tras un largo proceso de despojo primero y abandono después, lo que resta del conjunto pervive hoy reconvertido en auditorio municipal tras una profunda restauración<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Dirigida por J. R. Duralde Rodríguez. Ver M<sup>a</sup> Teresa López Fernández y José Ramón Duralde Rodríguez,



▪ Fig. 1. Vista del convento desde el noroeste. Foto del autor.

La primera noticia documental data del 12 de marzo de 1263, y en ella se cita a “ffray Pascual, guardián de Ávila, e ffray Pedro Alfonso” como testigos en el testamento de un canónigo catedralicio<sup>2</sup>. Se ha de suponer, por tanto, que siquiera en estado embrionario ya se habría instalado entonces una comunidad en la ciudad. Antes de esa fecha comenzaría a construirse la casa (Fig. 1).

Se elevaría un primer edificio del que son tan pocos los restos como escasas las noticias. Entre los primeros se cuenta la parte inferior del ábside de la iglesia, de planta semicircular al exterior y construido en su zona baja a base de bandas de aparejo toledano sobre las que se disponen rafas verticales de ladrillo en cuyo interior se forman

cajones de mampostería<sup>3</sup>. Es conocida la larga vigencia de este sistema constructivo en la arquitectura española, con lo que su datación precisa se hace complicada de no estar asociado a otros elementos. Aquí, únicamente se puede relacionar con la traza semicircular del ábside, lo que lo aproximaría a modelos de tradición románica. No obstante, se diferencia de otros ejemplos del tipo en la provincia en las medidas del ladrillo -inferiores a las más habituales- y en el tratamiento de los arranques de los extremos de las bandas, que no parten de entranes y

<sup>2</sup> *El convento de San Francisco de Ávila y su restauración* (Ávila: IGDA, 2014), 113-169.

<sup>2</sup> Ángel Barrios García, *Documentación medieval de la catedral de Ávila* (Salamanca: USAL, 1981), 81.

<sup>3</sup> En las zonas más antiguas del convento como el ábside o la zona inferior de la capilla de Las Campanas se empleó un granito episientizado proveniente de canteras cercanas como la de El Calvario: Raimundo Moreno Blanco, Eduardo Azofra Agustín y Miguel López-Plaza, “Ávila monumental: ocho siglos alzándose en granito”, en *La piedra en el patrimonio monumental*, coord. por Eduardo Azofra Agustín, Jacinta García-Tallegón, y Alexandra Gutiérrez-Hernández, (Salamanca: Ediciones USAL, 2022), 143.



▪ Fig. 2. Ábside. Foto del autor.

salientes regularizados coincidiendo con la altura de una o dos fajas<sup>4</sup>. De la más meridional de estas rafas arranca un arco que se interrumpe antes de llegar a la clave y que formaría parte de un vano (Fig. 2).

Plantea serias dudas la existencia en origen de un crucero a la vista de lo irregulares que se muestran en planta los espacios que habría ocupado a los costados del tramo más oriental de la nave, en los que hoy se abren capillas funerarias. Creo que durante años se ha intuido su presencia a la vista de la planta publicada por Lampérez que, como él mismo señaló, se trataba de un croquis, muy valioso por razones que indicaré, aunque excesivamente regularizado y en el que son ma-

<sup>4</sup> Sobre este sistema y su cronología, especialmente en el ámbito toledano, ver entre otros Basilio Pavón Maldonado, "Arte islámico y mudéjar en Toledo. Hacia unas fronteras arqueológicas (Primera parte)", *Al-Qantara*, II (1981), 416 y ss; y Enrique Domínguez Perela, "Materiales y técnicas en el mudéjar toledano: estructuras murales aparentes de la arquitectura religiosa", en *Actas del III Simposio Internacional de Mudéjarismo* (Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1984), 493. José Luis Gutiérrez Robledo, *Sobre el mudéjar en la provincia de Ávila* (Ávila: Fundación Sta. Teresa, 2001), 29.

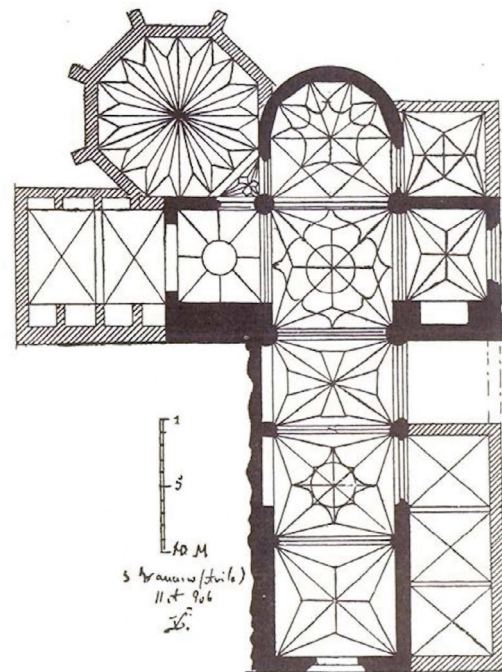


FIG. 512

Croquis del autor.

▪ Fig. 3. Croquis de la planta. Vicente Lampérez y Romea (1906).

tizables diferentes zonas del conjunto<sup>5</sup>. Lo cierto es que no existen precedentes en Ávila de cruceros marcados en planta en templos de ladrillo de cronología análoga (Fig. 3).

Por otro lado, las dependencias conventuales se adosaban al norte de la iglesia tal como sucede en los conventos de La Encarnación o Santa Ana, hasta que un incendio las destruyó en los primeros años del siglo XVI<sup>6</sup>. Las actas municipales describen aquel aposento como "flaco y mal hecho"<sup>7</sup>. Pese a su inicial humildad fue ganando presencia

<sup>5</sup> Vicente Lampérez y Romea, *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*, (Valladolid: Ámbito, 1908-1909 [1999]), 2 vols., II, 530-531. Él mismo escribía: "Pienso que el templo... era de cruz latina, con una nave y un gran ábside...".

<sup>6</sup> Según López Fernández y Duralde Rodríguez, el incendio se produjo antes de enero de 1502, *El convento...*, 24.

<sup>7</sup> Bartolomé Fernández Valencia, *Historia de San Vicente y grandezas de Ávila*, (Ávila: IGDA, 1676 [1992]), 59 y Eduardo Ruiz Ayúcar, *Sepulcros artísticos de Ávila*, (Ávila: IGDA, 1985), 209-210.



▪ Fig. 4. Capilla de La Piedad. Foto del autor.

entre la aristocracia abulense siendo prueba de ello que se fundaron los mayorazgos de Navamorcuende y Cardiel en la década de 1290<sup>8</sup>. A estos primeros momentos de la casa hubo de pertenecer también el cuerpo bajo de la capilla de La Piedad, adosada al sur de la cabecera, con su saetera exornada con moldura en quiebro, que Gómez-Moreno fechaba a finales del siglo XIII (Fig. 4).

San Francisco se convirtió en el lugar preferido de enterramiento de la nobleza abulense<sup>9</sup>. Esto se materializó entre los siglos

<sup>8</sup> Antonio de Cianca, *Historia de la vida, invención, milagros y traslación de San Segundo, primer obispo de Ávila*, (Ávila: IGDA, 1595 [1993]), 143 y Fernández Valencia, *Historia de San Vicente...*, 59-60.

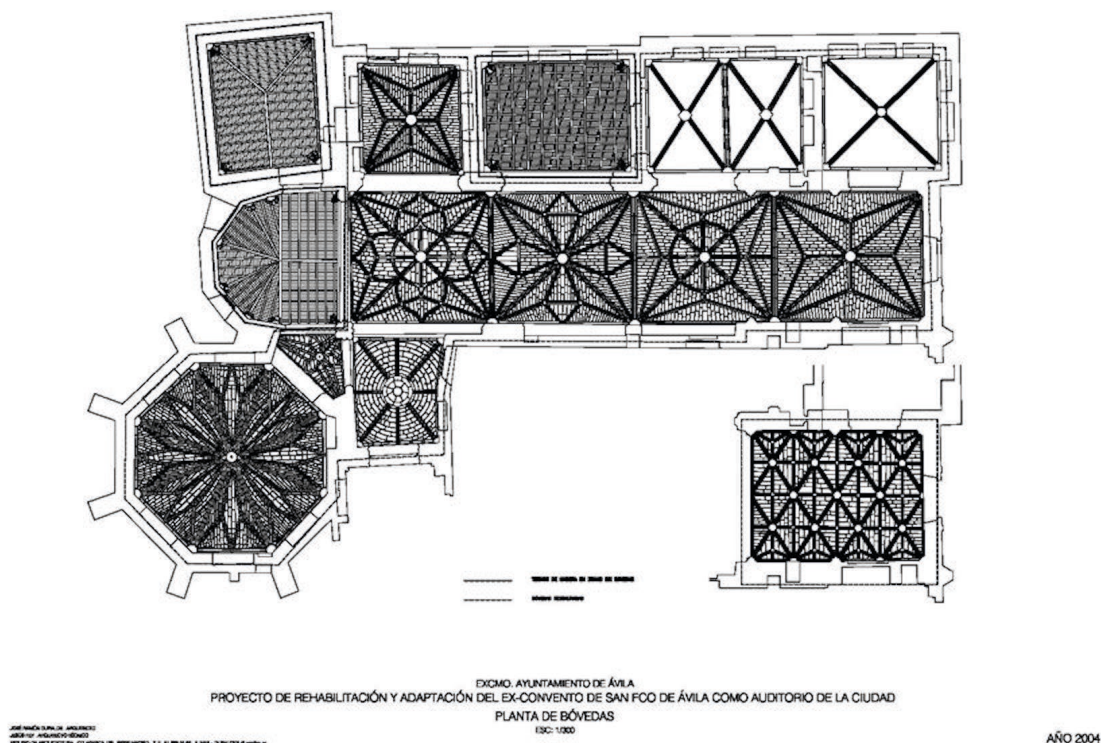
<sup>9</sup> La relación entre mendicantes y enterramientos ceñida al caso de San Francisco ha sido expuesta en José M<sup>o</sup> Martínez Frías, *La arquitectura gótica religiosa en Ávila* (Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 2004), 29-30. Fernández Valencia ya señaló las familias que en él se enterraron, que en sus capillas se veían ricos sepulcros, algunos de alabastro

XIV y XVI fundamentalmente en la proliferación de lápidas, arcosolios, sepulcros y capillas que se irían construyendo y renovando a ritmo continuo hasta dar al conjunto un abigarrado aspecto (Fig. 5).

Dado que las dependencias se adosaban originalmente al costado norte, las capillas se construyeron preferentemente al sur y junto a la cabecera<sup>10</sup>. Entre las más antiguas en su

y otros de arquitectura, y que en la iglesia, a la parte del evangelio, dentro de las rejas de su crucero, estaban sepultados los padres de santa Teresa, *Historia de San Vicente...*, 60. Este aspecto ha sido recogido recientemente en López y Duralde, *El convento...*, 83-105 y en Manuel Parada López de Corselas y Laura M<sup>o</sup> Palacios Méndez, *Pedro Dávila y Zúñiga I Marqués de Las Navas. Patrimonio artístico y coleccionismo anticuario en las cortes de Carlos V y Felipe II*, (Bologna: Bononia University Press, 2020), 23-26.

<sup>10</sup> López y Duralde, *El convento...*, 40-42 han señalado la presencia al norte de la iglesia de dos capillas hoy desaparecidas pertenecientes a María Arce Dávila-Gómez Dávila y Gil González del Águila.



▪ Fig. 5. Planta de San Francisco. José Ramón Duralde Rodríguez.

aspecto actual -se abordarán aquí en orden cronológico- se encuentra la que da acceso al coro, segunda desde el oeste de las adosadas al sur y dedicada a San Pedro. Según Gómez Moreno “la fundó a fines del siglo XIV Pedro González de Valderrábano..., bajo la advocación de San Pedro, y la reedificó su nieto, el Dr. Fernán González Dávila y Valderrábano... su sepulcro estaba en medio de la capilla, y los de en torno corresponderían a miembros de la familia...”<sup>11</sup>. Tiene planta rectangular organizada en dos tramos mediante sendas bóvedas de crucería recogidas por semicolumnas que apean en ménsulas poligonales salvo en el ángulo noreste. Se introduce como nota decorativa la bicromía del granito siguiendo pautas ya empleadas en la arquitectura abulense desde los siglos del románico<sup>12</sup>. Estos, lisos, recuerdan algunos de

los empleados en los formeros de la catedral. También se tallaron bustos asomantes en los costados este y oeste de las claves como en las bóvedas catedralicias de la zona del crucero, volteadas hacia 1325-1350. Posteriormente se comunicó la capilla con la nave abriendo un gran arco carpanel de molduras cóncavas y basas tardogóticas, en operación que se repitió en el resto de capillas de este costado en busca de una mayor unidad espacial. Se distribuyen por sus muros arcosolios apuntados con restos de pinturas que Gómez-Moreno atribuyó a Sansón Florentino.

También en el siglo XIV se construyó al norte del templo la arruinada capilla de San

“Ávila monumental...”, 137-143 y Raimundo Moreno Blanco y Eduardo Azofra Agustín, “En busca de la armoniosa diversidad. El uso selectivo de los de los diferentes tipos de granitos en el patrimonio monumental abulense desde finales del siglo XV a las primeras décadas del XVII”, en *Pueblos y culturas de la prehistoria a la actualidad*, coord.. por Sandra Olivero Guidobono y Carmen Laura Paz Reverol, (Madrid: Dykinson, 2023), 701-726.

11 Manuel Gómez Moreno, *Catálogo monumental de la provincia de Ávila*, (Ávila: IGDA, 1901 [2002]) 3 vols., I, 180.

12 Moreno Blanco, Azofra Agustín y López-Plaza,



▪ Fig. 6. Restos de la capilla de san Luis. Foto del autor.

Luis. Tal como la dibujó Lampérez y describió Gómez-Moreno estaba compuesta por dos tramos de crucería sobre ménsulas de gallones convexos -que entiendo estarían en la unión de ambos-, con pilares abocelados y arcosolios por parejas en los costados oriental y occidental. Alcanzó Gómez-Moreno a leer la inscripción del siglo XVI que corría por su interior: "Esta capilla es de Mosén Rubín de Bracamonte de Ávila, señor de las villas de Fuentelsol é Céspedes, Comendador de Villarrubia de la orden de Calatrava..."<sup>13</sup>. Precisa I. López que sería a partir de mediados de siglo cuando los Bracamonte pasasen a ser patronos de la capilla al heredar el señorío de Céspedes. La misma autora ha hallado dos redacciones del testamento de Gil González Dávila, señor de Céspedes y de Puente del Congosto, fechadas en 1430 y 1450 respectivamente, que deben referirse a este espacio. En la primera pide ser enterrado en un lucillo de la capilla, donde lo estaban sus padres. En la segunda, entre otras disposiciones, encargaba a sus herederos

<sup>13</sup> Gómez Moreno, *Catálogo...*, I, 180.

que "hagan" abovedada la citada capilla de San Luis, que en ella se rasgara un arco amplio junto al altar de Santa Clara para que desde la iglesia se pudiese ver toda la capilla y que se le labrase un sepulcro de alabastro<sup>14</sup>. Los pocos restos que se conservan parecen anteriores a la segunda mitad del siglo XV, por lo que cabe pensar que o no se llegó a remodelar o se hizo en un estilo ciertamente retardatario (Fig. 6).

También es gótica, aunque posterior a la de San Luis, la capilla más occidental de las adosadas al sur, cuya advocación al Santo Cristo y propiedad de los Vera han establecido López y Duralde<sup>15</sup>. Comporta planta rectangular que en algo excede la longitud del templo y la cubre una bóveda de crucería con plementos de ladrillo. Sustentan los nervios ménsulas con escudos picados en un episodio de *damnatio memoriae*. Aún con ello, se conserva en alguna decoración vegetal a base de tetrapétalas con botón central en los más toscos y de helechos e incluso rostros en los más esmerados. Cuenta con arcosolios apuntados que serán del tiempo de su construcción, si bien con posterioridad fue redecorada, probablemente a partir de 1525, fecha que aún es visible en una filacteria en la parte superior de los muros. Quizá entonces se rasgaría la portada que se abría hacia poniente y hoy tapia un sepulcro. En ella el enterramiento más notable es el renacentista que ocupa el muro meridional, que cuenta con una inscripción en el architrabe que resulta ilegible desde el suelo.

Adosada por el este a la capilla que fundó Pedro González de Valderrábano se encuentra una de las más austeras del conjunto, dedicada a San Juan Bautista<sup>16</sup>. Sólo se conservan de ella los muros de caja, que a diferencia del resto son de ladrillo al exterior pareciendo parte de una reforma de la Edad

<sup>14</sup> M<sup>a</sup> Isabel López Fernández, "La arquitectura del siglo XVI en Ávila: la casa de Bracamonte y el patrimonio abulense", (tesis doctoral, Salamanca, 2011), 853-854 y 863-865.

<sup>15</sup> López y Duralde, *El convento...*, 66-70.

<sup>16</sup> López y Duralde, *El convento...*, 60-64.



▪ Fig. 7. Capilla de La Piedad. Restos de la bóveda. Foto del autor.

Moderna y, al interior, los arranques de una bóveda tardogótica apoyada sobre ménsulas circulares decoradas con molduras cóncavas que retrasan su factura al menos a la segunda mitad del siglo XV. Se abre al templo mediante arco escarzano cuyas basas no desdican la cronología apuntada.

La capilla de La Piedad se alza al sur de la cabecera y como se ha dicho se debió construir a finales del siglo XIII para más tarde ser reformada a partir de 1483. Originalmente se conocía como “de las Campanas” y debió pertenecer a la familia Ahumada, de quienes la obtendría posteriormente Juan Dávila de Cordovilla. Este la vendió a Sancho del Águila como panteón familiar, momento en que se acometió la referida reforma para mudar la zona superior, que anteriormente era de tapial, y el maltrecho tejado. Para ello se contrató a Juan Guas<sup>17</sup>, quien además se ocu-

paría de la realización de distintos sepulcros, y al pintor Juan de Escobar para que se encargase de la factura de un retablo dedicado a La Piedad<sup>18</sup>. En la actualidad, de mano de Guas no quedan más que los arranques de los nervios de la bóveda y las ménsulas en que reposaba decoradas con escudos lisos. Tras colapsar, únicamente se puede conocer su trazado a través del mencionado croquis de Lampérez. En él muestra una bóveda de estrella con terceletes, ligaduras y cuadrado en torno al polo. Es diseño que, significati-

tos vitales sobre el maestro en Raúl Romero Medina y Fernando Marías, “‘Tanto monta cortar como desatar’: sobre el origen y fin de Juan Guas”, *Quintana*, 22 (2023), <https://doi.org/10.15304/quintana.22.9029>.

18 Ruiz Ayúcar, *Sepulcros...*, 211-212; M<sup>a</sup> Jesús Ruiz-Ayúcar Zurdo, *Documentos para la historia de Ávila*, (Ávila: UNED, 1985), 66-67 y Concepción Abad Castro, “Juan Guas y la capilla de La Piedad en el convento de San Francisco de Ávila”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n<sup>o</sup> XV (2003), 29-44.

17 Últimamente se han aclarado importantes aspectos



▪ Fig. 8. Ábside y capilla de san Antonio. Foto de J. L. Gutiérrez Robledo.

vamente, también se encuentra en los brazos del crucero de la iglesia de Santo Tomás en el testero y en las capillas más orientales de sus naves laterales (Fig. 7).

Ya debía estar concluida la remodelación cuando en 1488 Sancho del Águila contrató con el mismo Guas la realización de varios sepulcros. Entre ellos se contaba un túmulo de alabastro para sus hermanos Diego y Nuño siguiendo el diseño del desaparecido del gobernador Gonzalo de Ávila, que probablemente sería también obra suya. Contaría con un basamento sobre el que reposaría una cama adornada en su contorno con los correspondientes escudos de armas, niños y follajes, así como con una inscripción conmemorativa. Yacerían sobre ella los finados vestidos con armadura y acompañados por pajes sobre las celadas. Se comprometía también Guas a labrar tres losas sepulcrales de pizarra, probablemente para cerrar el en-

terramiento de Sancho del Águila y los de sus padres<sup>19</sup>.

En la cabecera, al costado del evangelio, se adosó la capilla dedicada a san Antonio (Fig. 8). Se accede a ella por un pequeño espacio triangular cubierto por una ingeniosa e irregular bóveda con pies de gallo en la que algunos de sus nervios se ven obligados a arrancar en esviaje desde el jarjamento. Su planta octogonal reafirma la misión funeraria de un espacio que en alzado, traza y ejecución es sin duda el más destacado del edificio. Fue enterramiento de los señores de Villatoro y se viene considerando fundación de Rodrigo Dávila y Valderrábano, obispo de Plasencia entre 1471 y 1496<sup>20</sup>. De los Dávilas y Valderrá-

<sup>19</sup> Ruiz Ayúcar, *Sepulcros...*, 211 y doc. 17; Ruiz-Ayúcar Zurdo, "Documentos...", 67; Abad Castro, "Juan Guas y...", 32-35 y doc. 4. Ver Moreno Blanco y Azofra Agustín, "En busca...", 707-709.

<sup>20</sup> Ver Julio Sánchez Gil, "Rodrigo Dávila, un des-



▪ Fig. 9. Capilla de san Antonio. Ménsula. Foto del autor.

banos son los escudos sostenidos por ángeles muy similares a los del zaguán de la iglesia de la Cartuja de El Paular y a los empleados por Vasco de la Zarza en la capilla que levantó en la parroquial de Ampudia (Palencia) (Fig. 9). Además de otras relaciones con este tipo de espacios en la Castilla bajomedieval, que las hay de gran interés<sup>21</sup>, cabe citar por lo que de relación directa o indirecta pudieran tener con la capilla de San Antonio las de Los Moretas en El Salvador y la sala capitular del

conocido abulense obispo de Plasencia en el siglo XV", en *Institución Gran Duque de Alba 1962-2012: 50 años de cultura abulense* (Ávila: IGDA, 2012), II, 295-308.

21 Han ofrecido un panorama de la cuestión incluyendo la capilla que ahora ocupa Martínez Frías, *La arquitectura...*, 31-32 y López Fernández, "La arquitectura...", 558-563 por lo que huelga insistir en ello. En el ámbito burgalés Elena Martín Martínez de Simón, "Un modelo funerario de la escuela burgalesa: Las capillas centrales de la segunda mitad del siglo XV en Burgos", *Anales de Historia del arte*, nº extra 1 (2013), 273-287.

antiguo convento de San Vicente Ferrer -hoy Parador-, ambas en Plasencia y conocidas por el promotor. La capilla de San Antonio alza su cuerpo inferior en mampostería, y el superior en sillería alternando en los vanos el granito gris y el silicificado ocre, que también se empleó en la bóveda interior<sup>22</sup>. Como puede observarse es esta característica que pese a las diferentes cronologías y autores se respetó en las bóvedas de todo el conjunto, salvo en la del coro y en la que se alzaba el altar, en las que predomina el silicificado rojo y blanco. Aquí la bóveda se adapta a la planta octogonal mediante una excepcional estrella de dieciséis puntas que Gutiérrez Robledo puso en relación con el quehacer de Juan Guas y fechó en los últimos años del siglo<sup>23</sup> (Fig. 10).

22 Esta selección de granitos es habitual en los trabajos de similar cronología en Ávila de Juan Guas y Martín Ruiz de Solórzano: Moreno Blanco, Azofra Agustín y López-Plaza, "Ávila monumental...", 144.

23 Ver sus artículos con Pedro Navascués Palacio



▪ Fig. 10. Capilla de san Antonio. Bóveda. Foto del autor.

Recuérdese que Guas ya había planteado el cerramiento de espacios octogonales; valga como ejemplo el cimborrio de San Juan de los Reyes. En relación con él es muy significativo el conocido diseño del propio arquitecto, anterior a 1492, conservado en el Museo del Prado [D5526]. Se trata de un proyecto irrealizado para la cabecera del convento toledano en el que entre otros elementos que no se llegaron a construir estaba una bóveda estrellada de dieciséis puntas similar a la de la capilla de San Antonio<sup>24</sup>. Igualmente,

<sup>24</sup> "San Francisco de Ávila", *Diario de Ávila*, 4 de octubre de 1991, 6 y "San Francisco de Ávila", *Diario de Ávila*, 23 de marzo de 1992, 4; del autor José Luis Gutiérrez Robledo "Desamortización de obras de arte en la Provincia de Ávila. 1835", *Cuadernos Abulenses*, nº 28 (1999), 71.

24 Ver Leopoldo Torres Balbás, *Arquitectura gótica*, (Madrid: Plus Ultra, 1952), 341; M<sup>a</sup> Teresa Pérez Higuera, "En torno al proceso constructivo de San Juan de los Reyes en Toledo", *Anales de Historia del Arte*, 7 (1997), 15-18.

muy toledana y repetida es también la solución de la nervatura que aquí se emplea con forma de "Y" en cada uno de los plementos, tal como ya se hiciese en los tramos pares de la doble girola de aquella catedral para adecuarla a su forma semicircular.

Distaba mucho el aspecto actual de la capilla del magnífico panteón que fuera, ornado con retablos, sepulcros, pinturas o colgaduras. Entre las pinturas se contaría la que con el tema de la *Virgen con el Niño junto a San Francisco y Hernán Gómez Dávila* se conserva en el Museo del Prado, de principios del siglo XVI y atribuida a Van Orley o alguno de sus discípulos<sup>25</sup>.

En diciembre de 2022 -subasta 424, lote 727- la casa Ansorena ha puesto en venta un

<sup>25</sup> Sonia Caballero Escamilla, "La pintura del siglo XVI en Ávila", en *Historia de Ávila V. Edad Moderna (siglos XVI-XVIII, 1ª parte)*, coord. por Gonzalo Martín García, (Ávila: IGDA, 2013), 636.

*Retablo de san Antonio de Padua* procedente de Ávila (temple sobre tabla, 197 x 138 cm), considerado inédito y que Alberto Velasco atribuye a Sansón Florentino y fecha hacia 1460-1475 [https://www.ansorena.com/catalogos/424/239/#zoom=z]. Se trata de una pieza en que en una única tabla el santo se representa flanqueado por san Andrés y santa Catalina y sobre ellos las escenas de la Piedad, la Crucifixión y una predicación del santo. En la parte inferior aparece arrodillado el donante vestido con hábito franciscano, lo que vincula el encargo con las últimas voluntades del comitente. Se desconoce el lugar para el que fue realizado, si bien su iconografía, monumentalidad y factura abren la posibilidad de que lo fuera para esta capilla, si bien hay que señalar la discordancia entre las cronologías propuestas para la tabla y la capilla (Fig. 11).

#### LOS SIGLOS XVI A XVIII

El XVI resultó un siglo de febril actividad constructiva en San Francisco. A la pujanza económica se sumó la necesidad, pues, como se ha dicho, un incendio asoló el cenobio a comienzos de siglo motivando la desaparición total del primer claustro y la construcción de uno nuevo en el costado meridional de la iglesia en varias fases. A ello se añadió la remodelación completa del templo, que en líneas generales se llevaría a cabo durante el segundo cuarto de siglo, para finalizar la centuria con la conclusión del claustro, de la portada occidental y de alguna capilla, aparte de la continua adición de sepulcros<sup>26</sup>.

Fernández Valencia citó entre los primeros benefactores de la mencionada recons-

<sup>26</sup> Ejemplos serían el lucillo encargado en 1602 a Juan Vela para la capilla de los Rengifo y del que se ha conservado su traza: López Fernández, "La arquitectura...", 396. O el encargado por la importante cantidad de 3.150 reales para la misma capilla en 1642 para Nuño Rengifo y que fue llevado a cabo por los arquitectos Juan de Goicochea y Miguel de Arricochea repitiendo el modelo del que en el mismo espacio tenía el baillío de Lora, Archivo Histórico Provincial de Ávila (AHPAV), Protocolo notarial 831, ff. 1533r-1534v.

trucción al maestrescuela Alonso de Henao y al obispo franciscano Francisco Ruiz (1514-1528), quien impulsó en una primera fase la edificación del nuevo claustro timbrándolo con sus armas<sup>27</sup>. Según la hipótesis de Nuño y Domínguez respaldada por su excavación arqueológica, constaría de una planta prácticamente cuadrada de unos 28 m. de lado en que se dispondrían probablemente cinco vanos por panda. Conformarían la galería inferior arcos de medio punto, la superior escarzanos y a ambos los sostendrían columnas de capitel toscano. En este primer impulso únicamente se completarían dos crujiás<sup>28</sup>.

En relación con la construcción del claustro y de las demás dependencias en el costado sur estaría la de las dos espadañas visibles, por ejemplo, en la fotografía de Pelayo Mas Castañeda de 1928, de las cuales sólo subsiste la menor. Y es que no se ha de olvidar lo evidente, que el cambio de ubicación del claustro trasladó la vida de la comunidad, ya que, aunque de mendicantes, esta se desarrollaba en torno a él y a las dependencias que organizaba. Así, el grueso de las estancias, se dispondrían desde entonces al sur del claustro, donde aún se encuentran ménsulas y arranques de arcos. Actualmente, la descripción más completa de ellas es la que publicó el arquitecto provincial V. Botella en 1897: "Penetrando en el interior de estas ruinas encontramos una galería en dirección norte-sur y que se comunica con el crucero izquierdo, en esta galería de unos veintiocho por diez metros se conservan algunos arcos rebajados y muchos sillares por el suelo. Al oeste de esta y detrás de las capillas de la iglesia estaba el claustro, de forma próximamente cuadrada y de veintiocho metros de lado; se conservan los muros de cerramiento y esparcidos por el suelo mag-

<sup>27</sup> Fernández Valencia, *Historia...*, 59.

<sup>28</sup> Jaime Nuño González y Alonso Domínguez Bolaños, "El convento de San Francisco de Ávila. Un ejercicio de reconstrucción de su desaparecido claustro a la luz de la arqueología y de la historia", en *Homenaje a Sonsoles Paradinas* coord. por María Mariné y Elías Terés, (Ávila: Asociación de Amigos del Museo de Ávila, 1998), 153-169.



▪ Fig. 11. Sansón Florentino (atrib.). Retablo de san Antonio de Padua. h. 1460/75. Foto Ansorena.

níficos fustes, capiteles y basas dóricos romanos, y en el centro del patio un pozo casi destruido. A continuación del claustro estaba el *de profundis*, de la misma longitud que el principal, y de unos siete metros de ancho. Orientada a mediodía, y siguiendo la línea de las tres piezas indicadas, se extiende una larga galería de setenta y tantos metros por unos nueve de ancha; en ella se conservan algunos arcos sumamente rebajados, finos y atrevidos, donde estaba el refectorio y otras dependencias y encima las celdas<sup>29</sup>.

Se ha documentado en la década de 1520 el recrecimiento de la capilla mayor y, por tanto, es obra que se debe englobar en el conjunto de la gran reforma que experimentara la iglesia hasta mediados de siglo. Probablemente el comienzo de ella, pues hay que recordar que su alzado quedaría entonces empequeñecido por las capillas de San Antonio y La Piedad. Se viene datando hacia 1430 el patronazgo de la capilla mayor por Álvaro Dávila, si bien últimamente I. López ha cuestionado la fecha introduciendo la posibilidad de que la fundación correspondiese a su hijo Álvaro de Bracamonte, pues en su testamento (1485) otorgó cierta cantidad de dinero para que se labrase una capilla en San Francisco para enterramiento de su padre; queda en duda saber si existía un panteón anterior de la familia o si sería entonces cuando se tomó la capilla mayor<sup>30</sup>. Más certeza ofrece el acuerdo entre Diego Álvarez de Bracamonte, IV señor de Fuente el Sol, y el arquitecto Juan Campero hacia 1520-25 para la construcción del segundo cuerpo de la capilla mayor siguiendo un modelo tardogótico que incluía vanos de medio punto y dos tramos de bóveda de estrella<sup>31</sup>. Hoy estos se han perdido, sin más posibilidad de conocer su trazado que la que ofrece Lampérez en su croquis, que creo más factible que

la propuesta de A. García Gil publicada por E. Ruiz Ayúcar<sup>32</sup>.

Al tiempo de trasladar allí los restos del almirante Mosén Rubí de Bracamonte en 1565 la capilla era "...muy principal y suntuosa e muy bien labrada y adornada y tiene propias armas de los Bracamonte...". Dichos restos de Mosén Rubí llegaron junto con su sepulcro de alabastro, quizá obra de Ferrand González, desde San Francisco de Toledo para instalarse en el centro de la capilla mayor<sup>33</sup>. Para ella encargó un retablo de madera de pino Mosén Rubí de Bracamonte y Zúñiga a Antonio Segura, Juan Vela y Juan del Águila en 1581 y con pinturas de Gil de Brieua<sup>34</sup>.

El mismo maestro se encargaría años más tarde del dorado y la pintura de la pieza, que se contrataron en 1605 por la cantidad de 340 ducados por encargo de Mosén Rubí de Bracamonte Dávila. Según lo dispuesto en las condiciones, el banco debía jaspearse para asimilar su aspecto al del alabastro. Las columnas del cuerpo principal se dorarían, quedando sus capiteles estofados; las figuras de Cristo, la Virgen, san Juan y la Magdalena se habían de dorar y pintar disponiéndose los brocados correspondientes con el mayor realismo posible. El Cristo se debía encarnar a pulimento, al igual que los rostros de las demás figuras<sup>35</sup>. En 1607 el mismo mecenas encargó los retablos colaterales a Gil de Brieua. Ambos seguían una perdida traza dada por el pintor de la que únicamente se conoce que cada uno contaba con una pareja de semicolumnas corintias<sup>36</sup>.

Al igual que la capilla mayor también se recreció la nave, mudando su primitiva armadura de madera por cuatro tramos de bóvedas nervadas. Al menos el más occidental estaba ya construido en 1538 por un contra-

29 Vicente Botella Miralles, "El ex-convento de San Francisco de Ávila", *Siglo Futuro*, 25 de febrero de 1897, 2.

30 López Fernández, "La arquitectura...", 71-72.

31 López Fernández, "La arquitectura...", 856-857.

32 Ruiz Ayúcar, *Sepulcros...*, 208.

33 Ruiz Ayúcar, *Sepulcros...*, 210-211.

34 López Fernández, "La arquitectura...", 860-863.

35 AHPAV, Protocolo notarial 354, ff. 507r-509v.

36 AHPAV, Protocolo notarial 356, ff. 450r-452v.

to que lo cita. En él Vicente Rengifo pedía a Juan de Aguirre, Juan de Plasencia, Juancho de Mondigana y Juan de Mondragón -trabajaron en compañía en repetidas ocasiones- que rehicieran la bóveda de la capilla de su familia con cinco claves, tal como la existente sobre el coro<sup>37</sup>. Esta, de terceletes, se repite en la capilla contigua a la de La Piedad, empleándose incluso la misma decoración floral en las claves secundarias, por lo que bien se podría tratar de la mencionada en el contrato como perteneciente a los Rengifo<sup>38</sup>. No desdican el contrato algunos sepulcros de cronología anterior a la bóveda, que podrían pertenecer al estado primitivo de la capilla, a los que en la Edad Moderna se sumaron otros (Fig. 12).

Volviendo a las bóvedas de la nave, todas ellas muestran modelos bien conocidos en el tardogótico. A la muy repetida de terceletes se unen hacia el este otra con combados formando círculo en torno al polo, que entre otros templos se encuentra en Ávila en la capilla de Las Nieves y en La Concepción -Aguirre, Plasencia y Mondragón hacia 1542- o en Santa María del Arroyo -Mondragón y Plasencia en el segundo cuarto de siglo-. A esta siguen una de pies de gallo -muy empleada por Martín Ruiz de Solórzano- y otra de combados formando conopios a los puntos cardinales y círculo en torno a la clave mayor -muy próximas las hay en Vadillo de la Sierra o Gutierre Muñoz en Ávila, en la cabecera de Rubí de Bracamonte en Valladolid, junto a la panda oriental del claustro de San Juan de los Reyes en Toledo o en las capillas orientales de las naves laterales de San Esteban de Salamanca-. Todas ellas se yuxtaponen mediante fajones apuntados y reposan en ménsulas ya renacentes unidas

mediante entablamento corrido y liso. En vista del trazado de las bóvedas y sus detalles decorativos, la cronología, el volumen de actividad y su presencia en el templo por esas fechas creo que su autor o autores debieron estar en el círculo de los Aguirre, Plasencia, Mondigana y Mondragón.

Entre las últimas piezas en sumarse a la renovación del templo estaría el espléndido coro, que junto a los de Las Gordillas y Santo Tomás son los mejores entre los abulenses. Por su factura se puede relacionar con el segundo de los citados y fechar en el periodo que se viene barajando para la renovación del templo. Ya se mencionaba un coro al hablar de la bóveda de la capilla de Rengifo en 1538 y en él existe una inscripción de 1545<sup>39</sup>. Es evidente que es posterior a los dos grandes arcos que surcan el muro norte de la nave. En relación con la profundidad de esta y del propio coro, al tiempo que con la presencia de sepulcros en el centro de la capilla mayor, se ha de poner su altar elevado al que ya se han referido varios autores. De él sólo quedan unos pequeños restos que dibujan el arranque desde el testero marcando que se alzaría sobre cinco arcos de medio punto de granito sangrante apoyados sobre ménsulas.

Concluida la reforma general del templo continuaron haciéndose obras, aunque de menor envergadura. Se intervino en 1561 en la portería<sup>40</sup>; en 1566 Diego Martín de Vandadas y Francisco Arellano realizaron un sepulcro y altar en la capilla mayor para Rafael Velázquez Mexía Dávila. En 1572 se decidió terminar el claustro, para lo que se contrató a Francisco Martín, quien debería reaprovechar algunos materiales como basas o columnas. Terminó la última de las pandas

37 M<sup>a</sup> Teresa López Fernández, "Datos para la historia de los conventos de Ávila. El convento de San Francisco", en *Homenaje a Sonsoles Paradinas*, coord. por María Mariné y Elías Terés, (Ávila: Asociación de Amigos del Museo de Ávila, 1998), 149-150.

38 López Fernández y Duralde Rodríguez, *El convento...*, 39 han apuntado la posibilidad de que los Rengifo pudieron adquirir esta capilla a la Casa de Las Navas y Villafranca.

39 Gutiérrez Robledo, "Desamortización...", 71. De ese año se sabe que Lucas Giraldo y Juan de Palacios se denominaban carpinteros de San Francisco, si bien conste que no se detalla en qué obras intervenían, ver María Fernández-Shaw Toda, "Carpintería de lo blanco en la provincia de Ávila (arquitectura religiosa)", (tesis doctoral, Madrid, 1994), II, 951.

40 Arsenio Gutiérrez Palacios: "La iglesia conventual de San Francisco III", *Diario de Ávila*, 1 de marzo de 1975, 6.



▪ Fig. 12. Interior desde el coro. Foto del autor.

dieciséis años después siguiendo el modelo de las anteriores. En 1573 Juan Vázquez Rengifo contrató al mismo arquitecto para que construyese un enterramiento en su capilla, quien un año después diseñaría otro para la de Diego de Vera. Con él también se ha relacionado la portada occidental del templo, que estuvo guarnecida por un pórtico y flanqueada por ménsulas reaprovechadas en que se disponían tallas. A finales de la década (1577) diseñó un altar para la capilla de Diego de Vera R. Gil de Hontañón, que efectuaría Diego Martín de Vandadas<sup>41</sup>, probablemente por la avanzada edad del segoviano, que murió ese año.

Ya en 1580 Jerónimo de Henao encargó a Francisco Martín la remodelación de su

<sup>41</sup> López Fernández, "La arquitectura...", 384, 150-151, 392, 483 y 317. La de la familia De Vera hubo de ser reparada en 1614, puesto que su cubierta se encontraba en mal estado, Archivo Diocesano de Ávila (ADAV), Pleitos, 1614, legajo 46, documento 7.

capilla<sup>42</sup>. Esta se encuentra adosada al norte, entre la de San Luis -en origen hubo de ser coetánea o anterior a esta como indica su posición- y el tramo más oriental de la nave. Apuntó Lampérez la posibilidad de que sobre ella se alzase una torre de la que no se aprecia resto alguno, si bien en el muro de la iglesia parece intuirse una roza de perfil apuntado. Cuenta con planta cuadrangular a cuyos muros se adosa un sepulcro renaciente. Junto a él se abría una puerta que comunicaba con las dependencias adosadas al exterior, desde las que también se podía acceder al templo por diversas puertas hoy cegadas. Cubre la capilla una bóveda baída de despiece circular con nervios radiales, que será parte de la obra encargada a Martín. La clave circular de gallones cóncavos se asemeja a las que años después emplearía el

<sup>42</sup> López Fernández, "Datos para la historia...", 150.

mismo arquitecto en la iglesia de Las Gordillas, allí con un pinjante en forma de piña. Similar, aunque de gallones convexos y también con el pinjante, es la clave de la bóveda plana del coro de Mosén Rubí<sup>43</sup>.

Finaliza la centuria con la reparación de la capilla de los Zabarcos, de la que únicamente quedan sus últimos restos junto al ángulo noroccidental del templo, afectando a los muros, albañilería, tejado y encalado. Dirigió la obra de nuevo F. Martín, encargándose de su factura los carpinteros Fabián Perejil y Juan Martín a partir de 1588<sup>44</sup>.

A lo largo del siglo XVII se realizaron obras marcadas por su carácter funcional. De este modo, en 1600 se levantaban en una de las alas del claustro -probablemente la sur- una nueva enfermería y otras dependencias sin especificar, cuyos muros de ladrillo y cajones de tapias estaban muy avanzados en el mes de junio, ya que entonces se contrató con los hermanos Pascual, Lucas, Gabriel y Francisco Sánchez la realización de sus tejados<sup>45</sup>. Seguidamente, en el mes de septiembre se encargó a los mismos maestros que continuasen con la distribución interior, en la que se menciona de forma expresa la presencia en ella del refectorio y un oratorio, más un número indeterminado de celdas<sup>46</sup>. En enero de 1607 el definidor general de la Orden dio licencia para otorgar un enterramiento en el altar de la sacristía al clérigo abulense Juan Sánchez Bermejo, en el que se dispondría una figura del Niño Jesús y otras imágenes sin especificar como adorno, más

una balaustrada de hierro o madera delimitando el contorno<sup>47</sup>.

Entre las obras más significativas de la centuria estuvo la reedificación de las pandas norte, sur y este del claustro tras un importante incendio declarado antes de septiembre de 1622. Prueba de ello es que el 25 de ese mes y año se firmó un extenso documento en que se recogían las sesenta y cinco condiciones bajo las que se habría de proceder a la reconstrucción. Se encargó de la dirección de los trabajos el maestro de carpintería y albañilería Lucas Sánchez. Del mencionado documento se deduce que la mayor parte de los trabajos se centraron en la reconstrucción de las cubiertas, especialmente en la panda norte, donde se hubo de rehacer las de las capillas adosadas al templo por ese costado. El siniestro afectó a otras dependencias importantes, tales como el dormitorio, la enfermería, la librería o la sala capitular, en las que se intervino reedificándolas con ladrillo y madera. El uso de estos materiales junto a lo dispuesto en las condiciones deja entrever la austeridad de una obra marcada por la necesidad de recobrar estos espacios de forma rápida, primando el carácter utilitario, pues en todo el documento no existe ninguna concesión a lo ornamental<sup>48</sup>.

Cinco años más tarde y quizá aún relacionada con la intervención anterior se realizó una nueva obra en el cuerpo de celdas. Consistió en la renovación completa de la celda de los guardianes del convento, así como la de las dos más próximas a ella. Se encargaron los carpinteros Antonio Vacas y Domingo García. Según se desprende de las condiciones, la intervención se iniciaría con la eliminación de tres contrafuertes que se encontraban en el interior, prosiguiéndose con el desmontaje de los tejados que cubrían las estancias a remodelar, más tabiques, suelos y ventanas para volverse a levantar de nuevo. Entre las novedades se incluía la realización de una galería con sus balaustres

43 Raimundo Moreno Blanco y Eduardo Azofra Agustín, "De las bóvedas tardogóticas a las baídas: el uso del granito silicificado en los siglos XVI y XVII en Ávila", en *Artes y humanidades en el centro de los conocimientos. Miradas sobre el patrimonio, la cultura, la historia, la antropología y la demografía*, coord. por Sandra Olivero Guidobono, (Madrid: Dykinson, 2022), 180.

44 López Fernández, "Datos para la historia...", 150.

45 AHPAV, Protocolo notarial 542, ff. 235r-240v.

46 AHPAV, Protocolo notarial 542, ff. 383r-388v.

47 AHPAV, Protocolo notarial 623, ff. 385r-385v.

48 AHPAV, Protocolo notarial 1068, ff. 721r-734v.

y antepechos, sostenida por pies derechos rematados en zapatas con perfil de papo de paloma<sup>49</sup>.

Pasada la mitad de la centuria, hay referencias a reedificaciones por incendios menores. En 1657 se pidieron algunos pinos al Ayuntamiento para rehacer las partes afectadas<sup>50</sup>. Esto se repetiría en 1694 cuando se concedieron otros mil para la reedificación, pese a las reticencias de algún regidor que estimaba que los frailes se habían trasladado a otras partes del convento donde se encontraban holgadamente<sup>51</sup>.

Ya en el siglo XVIII, consta que en 1740 se firmaron la obligación y condiciones para hacer un retablo encargado por la venerable orden tercera de penitencia de San Francisco, cuya sede se encontraba en el convento. Se obligaron en ellas Bernardo de Rivilla y Antonio de la Cruz, maestros de arquitectura y vecinos de Ávila. A tenor de las condiciones se trataba de una pieza con un desarrollo total de más de 4,5 m. de altura. Su estructura se desarrollaba en dos cuerpos sobre un banco y tres calles con cuatro columnas salomónicas en que se abrían hornacinas de medio punto para albergar varias tallas, de las que únicamente se sabe que en la central del segundo cuerpo se emplazaría una dedicada a la Virgen<sup>52</sup>.

Asimismo, pertenecen al siglo XVIII otras noticias que son de interés por confirmar la existencia de algunas dependencias, dando a conocer espacios hoy desaparecidos de un cenobio que a mediados de siglo contaba con 63 frailes<sup>53</sup>. En 1781 se blanquearon el

*de profundis* y el refectorio; en enero de 1784 se gastaron más de 20.000 reales en la bodega, que se hallaba a la espalda de la capilla de San Antonio; existía entonces también una sorprendente puerta junto a la principal, entiendo que al norte, por la que entraban los corderos; el mismo año se arregló la cocina; dos años después continuaba la obra de la bodega y se revocó el claustro; en 1787 se arreglaron las tapias del convento y se enladrilló una zona sin especificar. En octubre de ese año se pagaba a un vidriero por “la composición de las vidrieras del claustro alto, syete óvalos nuevos y otras vidrieras que ha compuesto”, lo que hace sospechar junto al revocado anterior que el claustro se podía haber cerrado con anterioridad siendo esos óculos vanos para iluminación, en operación que fue muy común. En 1789 se colocó una vidriera en el refectorio; en 1794 se reparó la capilla de San Luis con ayuda del marqués de Cardeñosa; dos años después se compuso la vidriera de la librería; por último, se pagaron mil reales a los maestros que hicieron la obra del noviciado, pieza cuya existencia permanecía inédita hasta el momento<sup>54</sup>.

#### DE LAS SUPRESIONES A LA ÚLTIMA RESTAURACIÓN: SIGLOS XIX-XXI

En la línea de las pequeñas intervenciones de mantenimiento realizadas en el siglo XVIII están las obras en las cuadras, el tenado, la cocina y el dormitorio bajo de la enfermería que se hicieron en 1802<sup>55</sup>.

Con la llegada a la ciudad de las tropas francesas en 1809 se inició el periodo de rápida decadencia que finalizaría con la desaparición de San Francisco fruto de las desamortizaciones. Ese mismo año la comunidad

49 AHPAV, Protocolo notarial 722, ff. 265r-268v.

50 Arsenio Gutiérrez Palacios, “La iglesia conventual de San Francisco II”, *Diario de Ávila*, 22 de febrero de 1975, 6.

51 Arsenio Gutiérrez Palacios, “La iglesia conventual de San Francisco IV”, *Diario de Ávila*, 8 de marzo de 1975, 6.

52 AHPAV, Protocolo notarial 1312, ff. 562r-565r.

53 Nicolás Sánchez-Albornoz y Aboín, (intro.) Ávila 1751. Según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada, (Madrid: Tabapress, 1993), 117-118. López

Fernández y Duralde Rodríguez, *El convento...*, 78-79 aportan otras obras también menores realizadas en esta centuria.

54 Archivo Histórico Nacional (AHN), Sección clero, libro 571, ff. 19r, 59v, 60r, 68v, 69r, 87r-89v, 100v, 105r, 121r, 165v, 174v. Alguna de estas obras y otras menores del s. XVIII en López Fernández y Duralde Rodríguez, *El convento...*, 78-79.

55 AHN, Sección clero, libro 571, f. 214r.

fue expulsada por primera vez del convento<sup>56</sup>. Durante los siguientes cinco años es probable que se dispersase, hasta recuperar las llaves de la casa en mayo de 1814. Cuando allí se viesen poco es lo que quedaría en pie, pues en septiembre del año anterior ya había sido declarado el convento en ruina junto a los de Sancti Spiritus, San Jerónimo y El Carmen como grandes damnificados de la invasión de la ciudad<sup>57</sup>. Ante esta situación y hasta que estuviese reconstruido el cenobio mínimamente al menos decidieron trasladarse en un primer momento a la ermita de Nuestra Señora de las Nieves, para pasar después, hacia octubre de 1815, al seminario de San Millán<sup>58</sup>. Las obras ya se habían iniciado anteriormente en abril de ese año, fecha en que el Ayuntamiento concedió setecientos pinos para la reedificación<sup>59</sup>.

La comunidad fue suprimida de nuevo durante el trienio liberal. Los frailes dejaron constancia de esta segunda supresión en su libro de cuentas el 10 de mayo de 1821 del siguiente modo: "En atención a haver sabido privadamente la próxima extinción de este Convento de N. P. S. Francisco de Ávila, y teniendo en consideración los grandes sacrificios que nuestro hermano síndico D. Santos Aboín Coronel ha hecho para su reedificación y subsistencia de sus individuos...". Se dice en las últimas cuentas que se le debían 137.362 reales y se acuerda darle los bienes que tenían: trigo, vasos sagrados, incensarios, navetas, ciriales, varas, lámparas, custodia, animales, maderas, centeno, alimentos, campanas... Lo cedido importaba 75.013 reales. Terminaban diciendo que "...toda nuestra subsistencia y la de dicho convento ha provenido y dependido de su excesivo afecto, de su ardiente caridad y de su activo zelo, por el que se dio principio a la reedificación de este convento totalmente destruido, a la continuación de su obra, y

al casi total cumplimiento en que hoy día se halla. Y para que conste lo firmamos en obsequio de la verdad y de la Justicia en sobre-dicho convento"<sup>60</sup>.

Durante el periodo en que permanecieron los franciscanos fuera del edificio se hizo petición para instalar en él una Casa de Socorro<sup>61</sup>. Pasado el trienio, retornaron por segunda vez en menos de una década el 14 de julio de 1823<sup>62</sup>.

Aún con los avatares vividos hasta ese momento, la casa seguía conservando cierta prestancia. De hecho, durante la desamortización de Mendizábal, ante la obligada reunión de comunidades de la misma orden, en Ávila se decidió juntar a los franciscanos en el convento de San Francisco. Se justificaba la decisión a la vista de que era lo suficientemente capaz como para albergar en él también a la comunidad de San Antonio<sup>63</sup>. Como es sabido, se opuso a ello el Ayuntamiento alegando la especial devoción de los ciudadanos por la imagen de Nuestra Señora de la Portería, por lo que declaró el Patronato Municipal favoreciendo al segundo<sup>64</sup>.

La supresión se materializó el 20 de febrero de 1836. En esa fecha se realizó además el listado de los integrantes del convento, encabezados por el guardián José Vaca. A este le acompañaban doce frailes más, tres diáconos y subdiáconos, diez coristas profesos y tres legos. Además, convivían con ellos en la casa nueve padres llegados de Alfaro y otro padre predicador de San Antonio<sup>65</sup>.

Una vez desamortizado, el convento acogió el primer cementerio municipal de la ciudad, para el que trazara M. M<sup>a</sup> Oraá la

56 Gutiérrez Robledo, "Desamortización...", 72.

57 AHN, Sección consejos, legajo 12038, sin foliar.

58 AHN, Sección clero, libro 571, ff. 249v y 253v.

59 Gutiérrez Palacios, "La antigua III...".

60 AHN, Sección clero, libro 570, f. 21r. La deuda se terminaría de pagar a S. Aboín Coronel el 2 de noviembre de 1835: AHN, Sección clero, libro 570, f. 86v.

61 Gutiérrez Robledo, "Desamortización...", 72.

62 AHN, Sección clero, libro 570, f. 24v.

63 AHN, Sección consejos, legajo 12076, sin foliar.

64 Gutiérrez Robledo, "Desamortización...", 82, nota 42.

65 AHN: Sección clero, legajo 627, sin foliar.

puerta que hoy se encuentra en el actual, tras su paso por el de Santa María de la Cabeza<sup>66</sup>. Más tarde se liquidó la única finca con que contaba por 17.000 reales<sup>67</sup>. Entre tanto salieron 99 piezas artísticas sumando pintura, las más, y escultura en listado que ofreció detallado Gutiérrez Robledo<sup>68</sup>.

El edificio se enajenó en 1843 alcanzando un valor de 210.000 reales. Terminó vendiéndose dividido en diez partes de las que Juan Ángel Nebreda compró cinco y una respectivamente Bartolomé Palomares, Mariano Muñoz, Luis Sánchez Albornoz, Francisco González Beato y Francisco Ortiz de Taranco. A este último vendieron posteriormente sus partes aquellos que sólo habían comprado una<sup>69</sup>.

A partir de entonces comenzaría a emplearse el conjunto como cantera, hasta el punto de que V. Garcés en 1863 constató que de él sólo quedaba la iglesia sin culto y algunas paredes<sup>70</sup>. Gutiérrez Palacios fechaba en estos momentos también (1870) la desaparición de la última escultura funeraria correspondiente a un varón yacente vestido con hábito religioso<sup>71</sup>.

A partir de entonces la actitud del Ayuntamiento hacia San Francisco fue contradictoria. Si en octubre de 1887 pedía la visita de una comisión de la Academia de

San Fernando para reconocer sus bóvedas y acelerar la declaración como Monumento Nacional, en marzo de 1910 se aprobaba el derribo de los tejados de la nave que las protegían en el contexto de las disputas en el Consistorio entre conservadores y progresistas por la construcción del Barrio Obrero de Nebreda<sup>72</sup>.

En 1916 J. Mayoral Fernández recogía la intención de Bonifacio López Pérez, nuevo propietario del edificio, de pedir su declaración como Monumento Nacional<sup>73</sup>. Esta llegaría por DOM265M del 3 de junio de 1931 pese a lo que continuaría en ruinas y en manos privadas durante tres décadas más<sup>74</sup>. Hasta el 17 de agosto de 1969, cuando se declaró el convento de utilidad pública a efectos de expropiación forzosa a su entonces propietaria Milagros López Martín, hija del anterior.

Tras una primera valoración, se reunió una comisión formada por P. Bravo Sanfeliú representando al Instituto de España, F. Chueca Goitia por el Ministerio de Educación y Ciencia como expropiante y Juan Grande Martín por parte de los propietarios, a fin de fijar un precio adecuado, que resultó ser 6.299.135 pts. Destaca en él la sensibilidad con que se consideró en conjunto las ruinas y el entorno. Fruto de aquel informe de 1971 es que se ampliase por el norte el espacio libre de edificaciones "para completar las vistas de la capilla octogonal". Del mismo modo se acordó la cesión de una faja de terreno de diez metros de profundidad frente al ábside de la iglesia<sup>75</sup>.

66 Gutiérrez Robledo, "Desamortización...", 72.

67 Irene Ruiz-Ayúcar Zurdo, *El proceso desamortizador en la provincia de Ávila (1836-1883)*, Ávila: IGDA, 1991), 2 vols., I, 45 y 53.

68 Gutiérrez Robledo, "Desamortización...", 70-74.

69 Ruiz-Ayúcar Zurdo, *El proceso...*, I, 48.

70 Valeriano Garcés, *Guía histórico-estadístico-descriptiva de la M. N. y M. L. ciudad de Ávila y sus arrabales*, (Ávila: [s. n.], 1863), 70. Antonio Veredas, *Ávila de los caballeros*, (Ávila: Librería El Magisterio, 1935), 184 calificó el destino del convento como crimen de lesa cultura y señaló que "sus propietarios fueron desmontando poco a poco sus piezas más notables con objeto de lucrarse de ellas".

71 Arsenio Gutiérrez Palacios, "La antigua iglesia de San Francisco I", *Diario de Ávila*, 15 de febrero de 1975, 6.

72 Gutiérrez Robledo, "Desamortización...", 72.

73 José Mayoral Fernández, *La ciudad de Ávila. Museo de arte antiguo. Relicario de fe y santidad. Estación veraniega de primer orden*, (Ávila: Tipografía y encuadernación de sucesores de A. Jiménez, 1916), 26.

74 Este lamentable estado se acrecentó con motivo de los bombardeos que afectaron a la ciudad el 16 de julio de 1937 en el marco de la última Guerra Civil, López Fernández y Duralde Rodríguez, *El convento...*, 112.

75 Servicio Territorial de Cultura de la Junta de Castilla y León, expediente de San Francisco.

Una vez en propiedad del Ministerio de Educación y Cultura se iniciaron las largas labores de restauración. Primeramente, se sucedieron dos proyectos para la iglesia en que se proponía rehabilitarla como auditorio de música polifónica (1974) y auditorio de música en general (1977), hasta que en 1981 se adjudicaron las obras. Tres años después, se rescindió el contrato con la empresa adjudicataria por incumplimiento, quedando durante largos años sin finalizar y bloqueada la situación administrativa. Esta se solucionaría con el acuerdo de cesión entre el Ministerio y el Ayuntamiento, redactándose un nuevo proyecto de auditorio municipal e inaugurándose el 17 de septiembre de 2003<sup>76</sup>.

## CONCLUSIONES

Como se ha puesto de manifiesto en las páginas anteriores, el dilatado proceso constructivo del convento de San Francisco se desarrolló en lo fundamental entre los siglos XIII y XVII, pasando su fábrica en ese tiempo de su inicial humildad, propia de las construcciones de la orden<sup>77</sup>, a un notable enriquecimiento derivado de su uso como lugar de enterramiento por algunas de las más notables familias abulenses. En este proceso se ha podido establecer como primera referencia documental la fechada en marzo de

1263, momento en que ya estaría construido el cuerpo inferior de la cabecera, si bien su fábrica de ladrillo y cajones de mampostería hace difícil su datación precisa. Completaría la iglesia una profunda nave de menor altura que la actual, a buen seguro cerrada mediante una armadura de madera dada la ausencia de contrafuertes en la zona inferior del muro perimetral del templo -los existentes en el segundo cuerpo pertenecen a la renovación del s. XVI-. A aquel primitivo templo se le añadía al norte un primer claustro medieval que contaría con dos alturas al menos en la panda apoyada en el cuerpo de la nave, como señala la línea de mechinales existente. Le acompañarían las dependencias correspondientes, sin que se haya conservado a la vista ningún vestigio de él tras el incendio que lo asoló a comienzos del siglo XVI. Acerca de su imagen de conjunto, únicamente nos ha llegado la anotación que lo señala como "flaco y mal hecho". Sólo un hallazgo documental o una excavación arqueológica podrían aportar más información sobre él.

Desde finales del siglo XIII y durante el resto de la Edad Media se fueron añadiendo capillas funerarias, especialmente en la cabecera y el costado meridional del templo. De ellas se ha podido proponer un orden de construcción basado en la documentación conocida y/o en las características de su arquitectura y decoración. Ya en el siglo XV sobresale la capilla de La Piedad, reformada por Juan Guas a partir de 1483. Entre otras actuaciones, Guas elevó su fábrica y dispuso una nueva bóveda hoy perdida, cuyo diseño se ha podido dar a conocer gracias a un dibujo de V. Lampérez y Romea. Asimismo, se ha señalado la similitud en la traza de esta bóveda respecto a las existentes en los brazos del crucero, en el testero y en las capillas más orientales de las naves laterales de Santo Tomás de Ávila, obra cuya autoría ha sido puesta en el haber de Guas y/o de Martín Ruiz de Solórzano por diversos especialistas. Igualmente, la capilla funeraria de San Antonio fue atribuida a Juan Guas por Gutiérrez Robledo, cuestión en la que coincidimos habida cuenta de más indicios

<sup>76</sup> Con motivo de las obras de restauración se acometieron excavaciones arqueológicas en que se hallaron inhumaciones y la planta de varias estructuras sin identificar al sur de la capilla de la Piedad, Javier Moreda Blanco, Rosalía Serrano Noriega y Ramón Gutiérrez Sánchez, "Trabajos de excavación arqueológica en el espacio que fue convento de San Francisco. Ávila marzo-abril de 2002", *Oppidum*, nº 5 (2009), 161-194.

<sup>77</sup> Respecto al análisis tipológico de la arquitectura franciscana en el contexto de la hispana medieval pueden consultarse entre otros: Marta Cuadrado Sánchez, "Arquitectura franciscana en España (siglos XIII y XIV)", *Archivo Ibero-americano*, nº 201-202 (1991), 15-70; Marta Cuadrado Sánchez, "Arquitectura franciscana en España (siglos XIII y XIV)", *Archivo Ibero-americano*, nº 203-204 (1991), 479-552 o Javier Martínez de Aguirre, "Espiritualidad franciscana y arquitectura gótica: del recelo a la revitalización", *VI Semana de Estudios Medievales: Nájera, 31 de julio de 1994 al 4 de agosto de 1995*, Logroño, 1996, 111-132.

que señalan en esta dirección como son la fisonomía de sus ménsulas, cercanas a las del zaguán de la Cartuja de El Paular; la personalidad de su promotor, el obispo de Plasencia Rodrigo Dávila y Valderrábano; así como su relación con arquitecturas tanto placentinas como toledanas. En cuanto a su decoración, la temática y entidad del retablo en una pieza dedicado a *San Antonio de Padua*, atribuido a Sansón Florentino -activo en la catedral de Ávila y probablemente en el propio convento, al decir de Gómez-Moreno-, hacen plantear la posibilidad de que pudiese haber sido encargado para esta capilla, cuestión que se habrá de confirmar en futuras investigaciones.

Tras el incendio que asoló el cenobio en 1502 se inició un periodo de continuas obras que transformaron por completo la fisonomía del convento, puesto que afectaron a sus zonas más representativas. Fruto de ello fue la construcción de un nuevo claustro renacentista al sur del templo, edificado en dos fases a lo largo del siglo; la ya conocida elevación de la capilla mayor por parte de Juan Campeiro hacia 1520-25, cuya traza estimo que coincide con la dibujada por Lampérez o el recrecimiento de la nave con sus cuatro tramos de bóvedas nervadas cuya factura creo debió corresponder al círculo de los maestros Aguirre, Plasencia, Mondigana y Mondragón debido a su cronología y a las analogías evidentes con sus diseños en la capital y provincia. Probablemente cerró este capítulo de las obras más representativas el magnífico coro fechado por inscripción en 1545.

A lo largo del s. XVII también se registró un buen conjunto de obras, si bien a diferencia de lo ocurrido en el siglo anterior, tuvieron un marcado carácter funcional. De este modo, se ha podido dar a conocer que en 1600 se edificó en el ala sur del nuevo claustro la enfermería y se mencionaba de forma expresa en ella el refectorio, un oratorio y un número indeterminado de celdas. Asimismo, se ha conocido que en 1622 se declaró un nuevo e importante incendio en San Francisco, que al menos afectó a las crujías norte, sur y este del claustro ya que hubieron de ser

reedificadas bajo la dirección de Lucas Sánchez. Cinco años después se renovaron las celdas de los guardianes y sus adyacentes, al tiempo que se construyó una galería sostenida por pies derechos rematados en zapatas a cargo de Domingo García y Antonio Vacas.

Respecto a la decoración, también se han podido aportar nuevos hallazgos y atribuciones. Entre las más destacadas se cuentan los sucesivos encargos al pintor Gil de Brieva en relación con la decoración de la capilla mayor. En 1605 y por encargo de Mosén Rubí de Bracamonte Dávila doró y pintó el retablo mayor, en una intervención en que se describía el jaspeado del banco y la existencia en el retablo de esculturas de Cristo, la Virgen, san Juan y la Magdalena, dándose con ello la única información con que se cuenta de él a día de hoy. En 1607 se encargó al mismo pintor la realización de retablos colaterales -también desaparecidos- de los que se pudo conocer que cada uno contaba con una pareja de medias columnas corintias, por lo que hubieron de contar con una sola calle.

En 1740 se encargó otro retablo hoy desaparecido por parte de la Venerable Orden Tercera. Según consta en el contrato localizado, dieron su traza los maestros de arquitectura Bernardo de Rivilla y Antonio de la Cruz. Se trataba de una pieza que se alzaba sobre un banco y contaba con dos cuerpos distribuidos en tres calles mediante columnas salomónicas. Ocupaba la hornacina central del segundo cuerpo una talla de la Virgen.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abad Castro, Concepción. "Juan Guas y la capilla de La Piedad en el convento de San Francisco de Ávila". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº XV (2003), 29-44.
- Barrios García, Ángel. *Documentación medieval de la catedral de Ávila*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1981.
- Botella Miralles, Vicente. "El ex-convento de San Francisco de Ávila". *Siglo Futuro*, 25 de febrero de 1897, 2.

- Caballero Escamilla, Sonia. "La pintura del siglo XVI en Ávila". En *Historia de Ávila V. Edad Moderna (siglos XVI-XVIII, 1ª parte)*, coordinado por Gonzalo Martín García, 627-664. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2013.
- Cianca, Antonio de. *Historia de la vida, invención, milagros y traslación de San Segundo, primer obispo de Ávila*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 1595 [1993].
- Cuadrado Sánchez, Marta. "Arquitectura franciscana en España (siglos XIII-XIV)". *Archivo Ibero-americano*, nº 201-202 (1991), 15-70.
- Cuadrado Sánchez, Marta. "Arquitectura franciscana en España (siglos XIII-XIV)". *Archivo Ibero-americano*, nº 203-204 (1991), 479-552.
- Domínguez Perela, Enrique. "Materiales y técnicas en el mudéjar toledano: estructuras murales aparentes de la arquitectura religiosa". En *Actas del III Simposio Internacional de Mudéjarismo*, 491-504. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1984.
- Fernández-Shaw Toda, María. "Carpintería de lo blanco en la provincia de Ávila (arquitectura religiosa)". Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1994.
- Fernández Valencia, Bartolomé. *Historia de San Vicente y grandezas de Ávila*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 1676 [1992].
- Garcés, Valeriano. *Guía histórico-estadístico-descriptiva de la M. N. y M. L. ciudad de Ávila y sus arrabales*. Ávila: [s. n.], 1863.
- Gómez-Moreno, Manuel. *Catálogo monumental de la provincia de Ávila*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 1901 [2002], 3 vols.
- Gutiérrez Palacios, Arsenio. "La antigua iglesia de San Francisco I". *Diario de Ávila*, 15 de febrero de 1975, 6.
- Gutiérrez Palacios, Arsenio. "La iglesia conventual de San Francisco II". *Diario de Ávila*, 22 de febrero de 1975, 6.
- Gutiérrez Palacios, Arsenio. "La iglesia conventual de San Francisco III". *Diario de Ávila*, 1 de marzo de 1975, 6.
- Gutiérrez Palacios, Arsenio. "La iglesia conventual de San Francisco IV". *Diario de Ávila*, 8 de marzo de 1975, 6.
- Gutiérrez Robledo, José Luis. "Desamortización de obras de arte en la Provincia de Ávila. 1835". *Cuadernos Abulenses*, nº 28 (1999), 51-96.
- Gutiérrez Robledo, José Luis. *Sobre el mudéjar en la provincia de Ávila*. Ávila: Fundación Cultural Sta. Teresa, 2001.
- Lampérez y Romea, Vicente. *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*. Valladolid: Ámbito, 1908-1909 [1999], 2 vols.
- López Fernández, M<sup>a</sup> Isabel. "La arquitectura del siglo XVI en Ávila: la casa de Bracamonte y el patrimonio abulense". Tesis Doctoral, Universidad de Salamanca, 2011.
- López Fernández, M<sup>a</sup> Teresa. "Datos para la historia de los conventos de Ávila. El convento de San Francisco". En *Homenaje a Sonsoles Paradinas*, coordinado por María Mariné y Elías Terés, 147-151. Ávila: Asociación de Amigos del Museo de Ávila, 1998.
- López Fernández M<sup>a</sup> Teresa y José Ramón Duralde Rodríguez. *El convento de San Francisco de Ávila y su restauración*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2014.
- Martín Martínez de Simón, Elena. "Un modelo funerario de la escuela burgalesa: Las capillas centrales de la segunda mitad del siglo XV en Burgos". *Anales de Historia del arte*, nº extra 1 (2013), 273-287.
- Martínez de Aguirre, Javier. "Espiritualidad franciscana y arquitectura gótica: del recelo a la revitalización". En *VI Semana de Estudios Medievales: Nájera, 31 de julio de 1994 al 4 de agosto de 1995*, 111-132. Logroño, 1996.
- Martínez Frías, José M<sup>a</sup>. *La arquitectura gótica religiosa en Ávila*. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 2004.
- Mayoral Fernández, José. *La ciudad de Ávila. Museo de arte antiguo. Relicario de fe y santidad. Estación veraniega de primer orden*. Ávila: Tipografía y encuadernación de sucesores de A. Jiménez, 1916.

- Moreda Blanco, Javier, Serrano Noriega, Rosalía y Ramón Gutiérrez Sánchez. "Trabajos de excavación arqueológica en el espacio que fue convento de San Francisco. Ávila marzo-abril de 2002". *Oppidum*, nº 5 (2009), 161-194.
- Moreno Blanco, Raimundo y Eduardo Azofra Agustín. "De las bóvedas tardogóticas a las baídas: el uso del granito silicificado en los siglos XVI y XVII en Ávila". En *Artes y humanidades en el centro de los conocimientos. Miradas sobre el patrimonio, la cultura, la historia, la antropología y la demografía*, coordinado por Sandra Olivero Guidobono, 178-203. Madrid: Dykinson, 2022.
- Moreno Blanco, Raimundo y Eduardo Azofra Agustín. "En busca de la armoniosa diversidad. El uso selectivo de los de los diferentes tipos de granitos en el patrimonio monumental abulense desde finales del siglo XV a las primeras décadas del XVII", en *Pueblos y culturas de la prehistoria a la actualidad*, coordinado por Sandra Olivero Guidobono y Carmen Laura Paz Reverol, 701-726. Madrid: Dykinson, 2023.
- Moreno Blanco, Raimundo; Azofra Agustín, Eduardo y Miguel López-Plaza. "Ávila monumental: ocho siglos alzándose en granito". En *La piedra en el patrimonio monumental*, coordinado por Eduardo Azofra Agustín, Jacinta García-Talegón, y Alexandra Gutiérrez-Hernández, 137-168. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2022.
- Navascués Palacio, Pedro y José Luis Gutiérrez Robledo. "San Francisco de Ávila". *Diario de Ávila*, 4 de octubre de 1991, 6.
- Navascués Palacio, Pedro y José Luis Gutiérrez Robledo. "San Francisco de Ávila". *Diario de Ávila*, 23 de marzo de 1992, 4.
- Nuño González, Jaime y Alonso Domínguez Bolaños. "El convento de San Francisco de Ávila. Un ejercicio de reconstrucción de su desaparecido claustro a la luz de la arqueología y de la historia", en *Homenaje a Sonsoles Paradinas*, coordinado por María Mariné y Elías Terés, 153-169. Ávila: Asociación de Amigos del Museo de Ávila, 1998.
- Parada López de Corselas, Manuel y Laura M<sup>a</sup> Palacios Méndez. *Pedro Dávila y Zúñiga I Marqués de Las Navas. Patrimonio artístico y coleccionismo anticuario en las cortes de Carlos V y Felipe II*. Bolonia: Bononia University Press, 2020.
- Pavón Maldonado, Basilio. "Arte islámico y mudéjar en Toledo. Hacia unas fronteras arqueológicas (Primera parte)". *Al-Quantara*, II (1981), 383-428.
- Pérez Higuera, María Teresa. "En torno al proceso constructivo de San Juan de los Reyes en Toledo". *Anales de Historia del Arte*, 7 (1997), 11-24.
- Romero Medina, Raúl y Fernando Marías. "'Tanto monta cortar como desatar': sobre el origen y fin de Juan Guas". *Quintana*, 22 (2023). <https://doi.org/10.15304/quintana.22.9029>.
- Ruiz Ayúcar, Eduardo. *Sepulcros artísticos de Ávila*, Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 1985.
- Ruiz-Ayúcar Zurdo, M<sup>a</sup> Jesús. *Documentos para la historia de Ávila*. Ávila: UNED, 1985.
- Ruiz-Ayúcar Zurdo, Irene. *El proceso desamortizador en la provincia de Ávila (1836-1883)*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 1991, 2 vols.
- Sánchez-Albornoz y Nicolás Aboín (intro.). *Ávila 1751. Según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*. Madrid: Tabapress, 1993.
- Sánchez Gil, Julio. "Rodrigo Dávila, un desconocido abulense obispo de Plasencia en el siglo XV". En *Institución Gran Duque de Alba 1962-2012: 50 años de cultura abulense*, II, 295-308. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2012.
- Torres Balbás, Leopoldo. *Arquitectura gótica*. Madrid: Plus Ultra, 1952.
- Veredas, Antonio. *Ávila de los caballeros*. Ávila: Librería El Magisterio, 1935.



## Estudio del dibujo subyacente de Fernando Yáñez de Almedina a través de cuatro tablas del Museu de Belles Arts de València

The study of the underdrawings by Fernando Yáñez de Almedina through four tables from the Museu de Belles Arts de València

---

Joan ALIAGA MORELL

*Universitat Politècnica de València*

ORCID: 0000-0002-4277-5790/ jaliaga@har.upv.es

Borja FRANCO LLOPIS

*Universidad Nacional de Educación a Distancia*

ORCID: 0000-0003-4586-2387/ bfranco@geo.uned.es

Nuria RAMON MARQUES

*Universitat Politècnica de València*

ORCID: 0000-0002-7919-3823/nramon@har.upv.es

DOI: 10.18002/da.i23.8155

Recibido: 21/XII/2023

Aceptado: 11/IV/2024

*RESUMEN:* Las obras de los Hernandos en general, y las de Fernando Yáñez de Almedina en particular, han sido analizadas desde múltiples puntos de vista, pero aún queda pendiente un estudio de sus dibujos subyacentes. El objetivo de este artículo es mostrar que la observación detallada de estos dibujos puede ser clave para entender el proceso creativo del artista castellano. Al someter las cuatro tablas conservadas en el Museu de Belles Arts de València a la fotografía infrarroja, ha sido posible identificar algunas técnicas que satisfacían las necesidades formales y expresivas del artista. También muestran una cierta versatilidad hasta ahora no detectada en la transposición de la idea preliminar a la pintura final, lo que contribuye a comprender la identidad artística de este pintor.

*Palabras clave:* Pintura renacentista, Valencia, dibujo subyacente, técnica.

*ABSTRACT:* The works of the Hernandos in general, and those of Fernando Yáñez de Almedina in particular, have been analysed from multiple points of view, but a study of his underlying drawings is still outstanding. The aim of this article is to show that a close study of these drawings may be key to understanding the Castilian artist's creative process. By subjecting the four boards preserved at the Museu de Belles Arts de València to infrared photography, it has been possible to identify some techniques that met the artists' formal and expressive needs. They also show a certain hitherto undetected versatility in the transposition of the preliminary drawing to the final painting which contributes to an understanding of the artistic identity of this artist.

*Keywords:* Renaissance painting, Valencia, underdrawings, technic.

## NUEVAS APORTACIONES AL PROCESO CREATIVO DE FERNANDO YÁÑEZ DE LA ALMEDINA A TRAVÉS DEL DIBUJO SUBYACENTE DE CUATRO TABLAS DEL MUSEU DE BELLES ARTS DE VALÈNCIA.

### INTRODUCCIÓN

Como bien indicaron José Gómez Frechina y Pedro M. Ibáñez en los dos últimos monográficos dedicados a los Hernandos,<sup>1</sup> muchos han sido los esfuerzos que en las pasadas tres décadas se han realizado para llenar los vacíos historiográficos que existían sobre estos artistas castellanos. El hallazgo de nuevos dibujos<sup>2</sup>, contratos de obras<sup>3</sup> o re-

1 José Gómez Frechina, *Los Hernandos* (Madrid: Arco Libros, 2011); Pedro M. Ibáñez Martínez, *La Huella de Leonardo en España. Los Hernandos y Leonardo* (Madrid: Canal Isabel II, 2011).

2 Véanse, entre otros, Pedro M. Ibáñez Martínez, "Dibujos y grabados en el proceso creador de Fernando Yáñez", *Archivo Español de Arte*, nº 278 (1997), 127-142; Dominique Cordellier, "Les dessins de Fernando Yáñez de la Almedina", en *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance* (Milán: Electa, 1994), 415-429; Dominique Cordellier (1998), "Los dibujos de Fernando Yáñez de la Almedina", en *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, ed. por Fernando Benito Doménech (Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 1998), 221-234; José Gómez Frechina, "Ecos italianos en la pintura valenciana de los siglos XV y XVI", en *La impronta florentina y flamenca en Valencia. Pintores de los siglos XIV-XVI*, ed. por Fernando Benito Doménech y José Gómez Frechina (Valencia: Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, 2007), 17-53. Estos dibujos pueden enmarcarse en un contexto mucho más amplio gracias a las aportaciones de Navarrete Prieto. Benito Navarrete Prieto, dir., *I segni del tempo. Dibujos españoles de los Uffizi* (Madrid: Fundación-Mapfre, Galleria degli Uffizi, 2016); Benito Navarrete Prieto, "I disegni spagnoli del XVI secolo: problemi di definizione, attribuzione e identità", en *Spagna e Italia in dialogo nell'Europadel Cinquecento*, ed. por Marzia Faietti, Corina Gallori, y Tommaso Mozzati (Florenca: Giunti, 2018), 58-79.

3 Más allá de los hallazgos relativos a las pinturas de la Catedral de Valencia, los tres últimos descubrimientos, ya lejanos en el tiempo, corresponden a una obra perdida para la seo de Xàtiva [Mercedes Gómez-Ferrer Lozano y Juan Corbalán de Celis, "Un contrato de los Hernandos para la Capilla de les Febres

laciones estilísticas y de comitencia han servido para atribuir, de un modo más o menos evidente, ciertas tablas a manos de Hernando Llanos (activo entre ca. 1505 y ca. 1530) o Fernando Yáñez de Almedina (ca. 1475-1540). Superado el debate sobre su estilo leonardesco<sup>4</sup>, los investigadores han focalizado su interés en un asunto que ya venía de antiguo: qué obras pueden ser atribuidas al pincel de uno, otro, o de ambos en colaboración. Este es un problema que ya viene siendo una constante desde el siglo XIX y que la historiografía ha retomado de modo reiterativo durante años. Como es bien sabido, a pesar de conservar los contratos relacionados con las obras de la Catedral de Valencia, persisten dudas sobre la autoría de ciertas pinturas. Se ha cuestionado quién pintó qué y las razones detrás de ello, examinando aspectos como la calidad artística y la influencia o independencia respecto al estilo de los seguidores de Leonardo da Vinci. Esto implica un debate sobre cómo los artistas de esa época podrían haber sido influenciados por grandes maestros, al mismo tiempo que intentaban desarrollar su propio estilo artístico.

No es este el lugar de reconstruir tales discusiones, pues ya los que nos precedieron las han descrito de modo detallado<sup>5</sup>, pero sí

de la Seo de Xàtiva en 1511", *Archivo Español de Arte*, nº 314 (2006), 157-168.]; al patrocinio de las pinturas de Yáñez en la Catedral de Cuenca [Pedro M. Ibáñez Martínez, "Fernando Yáñez y la capilla de los caballeros", *Archivo de Arte Valenciano*, 62 (1990), 56-59, artículo ampliado en siguientes publicaciones del mismo autor] y al retablo de Ayora [Pedro M. Ibáñez Martínez, "Fernando Yáñez y el retablo de Ayora", *Archivo Español de Arte*, nº 262 (1993), 173-180.]

4 María Luisa Caturla, "Fernando Yáñez no es leonardesco", *Archivo Español de Arte*, nº 49 (1942), 48-49.

5 Nos referimos a las dos publicaciones citadas en la segunda nota, a la que podríamos sumar, de modo más extenso, los prólogos del catálogo dedicado a la obra de ambos artistas [Fernando Benito Doménech, *Los Hernandos. Pintores Hispanos del entorno de Leonardo* (Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 1998)] y a la última monografía de Pedro Miguel Ibáñez Martínez sobre Yáñez de la Almedina [Pedro M. Ibáñez Martínez, *Fernando Yáñez de Almedina (La incógnita Yáñez)* (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1999)]

que es cierto que se ha generado cierta inercia al atribuir las obras de mayor calidad al pincel de Yáñez de la Almedina y las menos duchas a la de su colega Llanos, incluso cuando trabajaban conjuntamente, en este caso intentando discriminar entre las figuras realizadas<sup>6</sup>. Para tal afirmación, autores como Fernando Benito o Pedro Miguel Ibáñez, se basan en las tablas que ya hicieron de modo autónomo, tras separarse, principalmente aquellas conservadas en Cuenca, en el caso del primero; y en Murcia, del segundo. Esto ha ido produciendo un baile de atribuciones constante, que ha influido enormemente en la fortuna crítica de ambos artistas, encumbrando, incluso en sus piezas de menor calidad, a Yáñez por encima de su colaborador. Por desgracia, son pocos los contratos de obras conservados y muchos de ellos, como los de la Catedral de Valencia, presentan poca información. Un punto interesante es la mención de cómo en la mayoría de dichos documentos, el nombre de Llanos aparece antes que el de Yáñez, una observación respaldada por Gómez-Ferrer Lozano<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Ya en otros artículos confirmamos nuestra disconformidad con este método de atribución, principalmente en lo referido a las tablas de los postigos de la Catedral, cuya documentación indica que se pintaron al alimón. No hay constancia alguna de que se dividieran el conjunto en 6+6, hecho que permitiera adscribir unas u otras a cada artista. Creemos que ambos estarían colaborando en paralelo, como demuestra el uso de cuadrícula en el dibujo subyacente, lo que permitía una mejor traslación del trazo previo al soporte. Véase: Ximo Company Climent; Borja Franco Llopis e Isidro Puig Sanchis, "La incógnita Llanos. Recuperando el arte de Hernando de Llanos a través de su *Virgen con el Niño y dos ángeles* de la Colección Laia Bosch", *Archivo de Arte Valenciano*, nº 107 (2011), 21-33.

<sup>7</sup> Consideramos muy esclarecedores los razonamientos de esta autora, de ahí que los transcribamos a continuación: "Nuevamente, vemos que en un documento posterior al pleito del gremio de plateros, 1509-1510, nos encontramos citado a Llanos en primer lugar. Luego, no podemos hacer de este aspecto, el orden de preeminencia en la documentación, un medio para distinguir la mayor importancia de uno o de otro. Este aspecto deja de ser tan determinante y no permite llegar a ninguna conclusión segura. [...] Por tanto, queda claro que el ámbito de colaboración y formación de una compañía entre Llanos y Yáñez supera la mera asocia-

Este detalle podría sugerir que Llanos era de mayor edad que Yáñez o, posiblemente, que se le tenía en mayor consideración por su calidad artística.

En todo este proceso, los aspectos más procedimentales como la preparación de la tabla, pero sobre todo, el dibujo subyacente, han recibido poca o ninguna atención. Las atribuciones y razonamientos han recaído en lo visible, cuando, tal vez, la clave esté en ver aquello que esconden los estratos pictóricos y las veladuras, analizar con detenimiento el proceso creativo para poder discernir alguna marca de identidad que nos ayude, con mayor tino, a atribuir unas pinturas a uno u otro autor, más allá de los juicios de valor, que, por naturaleza, tienden al subjetivismo<sup>8</sup>. Por ello, lo que aquí queremos plantear es una nueva aproximación a estos artistas, en concreto a Yáñez de la Almedina, a través del estudio de las obras mediante la imagen obtenida a través de la fotografía infrarroja (en adelante, IR)<sup>9</sup>. Presentamos, pues, un acerca-

ción para la realización de las puertas del retablo de la catedral y otras actuaciones conjuntas en esas fechas, como la citada del retablo de plateros o la tasación de unas pinturas en la iglesia de Santo Tomás, para asumir otro gran compromiso conjunto como era un nuevo retablo en otra población. En esta fecha, agosto de 1511, aún no se habrían separado y no podemos concluir que Yáñez destacara por encima de su colega, acaparando ya encargos de forma individual. Esa fase queda para una etapa ulterior, al menos después de 1513 en que aún compartían casa y taller en la parroquia de San Andrés de Valencia." Gómez-Ferrer Lozano y Corbalán de Celis, "Un contrato de los Hernandos...", 160.

<sup>8</sup> La labor de autores como Pedro M. Ibáñez es fundamental para conocer la obra de Yáñez, pero en sus últimas aportaciones, con el fin de revalorizar la obra de este artista ante las críticas, infundadas en la mayor parte de los casos, de un descenso en la calidad pictórica del mismo en las pinturas conquenses, sus razonamientos promueven una suerte de cruzada de supervalorar la pincelada del autor por encima de la de Llanos, cuando ambos poseen, en algún momento, obra irregular. Véase, por ejemplo, Pedro M. Ibáñez Martínez, "El último Yáñez de la Almedina. Necesidad de una revisión", *Goya*, nº 216 (1990), 336-343.

<sup>9</sup> Se capturaron las imágenes mediante fotografía infrarroja digital utilizando una cámara réflex Nikon D800 (36 MP, sensor CMOS) modificada para el espec-

miento a este asunto a través del análisis de cuatro tablitas que se encuentran conservadas en el Museu de Belles Arts de València, dentro de un proyecto mucho mayor, que tiene como fin crear un corpus completo y detallado de la imagen visible y del dibujo subyacente de la pintura de ambos artistas, tanto de aquella obra documentada como la que no, con el fin de encontrar la verdadera firma estilística de cada uno de ellos, si así fuera posible, como su evolución a lo largo de los años, aun teniendo en cuenta que en una misma pintura pueden participar distintas manos, fruto de la típica colaboración de los miembros del taller, aspecto del que se conoce bien poco en el caso de los autores que nos ocupan.

#### EL TRAZO OCULTO DE LOS HERNANDOS

El uso de la fotografía infrarroja o del reflectograma de infrarrojos como elemento de análisis de la obra de arte ha ido en aumento en las últimas décadas con gran éxito en el estudio de pinturas sobre tabla esencialmente de los siglos XV y XVI, como un medio de conocimiento más detallado de la historia matérica de la pintura<sup>10</sup>. En el caso

tro completo (*full spectrum*). Esta modificación permitió trabajar con toda la apertura del sensor (300-1100 nm), lo que permitió obtener los rangos de luz ultravioleta (UV) e infrarroja (IR) cercanos a la luz visible. Se emplearon lentes fijas, como el objetivo Nikkor 50 mm f/1.8D. Todos los parámetros de disparo, especialmente el enfoque, se ajustaron conectando la cámara a un ordenador mediante el programa Capture One. En cuanto a la iluminación, se utilizaron luces LED infrarrojas con una longitud de onda de 940 nm, aplicadas a través de una pantalla difusora.

<sup>10</sup> En el caso de la pintura valenciana este tipo de análisis ha sido muy recurrente en los últimos años. Véase: Miquel Àngel Herrero Cortell e Isidro Puig Sanchis, "Evolución gráfica, estilística y técnica del dibujo subyacente valenciano de los siglos XV y XVI. Analogías, divergencias, transmisiones y rupturas a través del diseño oculto", *Archivo de Arte Valenciano*, nº100 (2019), 57-81; Miquel Àngel Herrero Cortell e Isidro Puig Sanchis, "Cuando el trazo velado delata al maestro. Dibujos subyacentes en la pintura de Joan de Joanes: de la creación a las prácticas de taller", *Archivo de Arte Valenciano*, nº 99 (2018), 35-58; Miquel Àngel Herrero Cortell e Isi-

dro Puig Sanchis, "Fernando de Llanos y la fortuna de la Virgo Lactans. Consideraciones técnicas y estilísticas para el estudio de un modelo de la Virgen de la Leche en el Renacimiento valenciano", *Archivo de Arte Valenciano*, nº 98 (2017), 53-78; Ximo Company Climent y Borja Franco Llopis, "Salvador Eucarístico de Yáñez de Almedina", en *San Francisco de Borja Grande de España. Arte y espiritualidad en la cultura hispánica de los siglos XVI y XVII*, ed. por Ximo Company Climent y Joan Aliaga Morell (Catarroja: Afers, 2010), 62-165, entre otros.

dro Puig Sanchis, "Fernando de Llanos y la fortuna de la Virgo Lactans. Consideraciones técnicas y estilísticas para el estudio de un modelo de la Virgen de la Leche en el Renacimiento valenciano", *Archivo de Arte Valenciano*, nº 98 (2017), 53-78; Ximo Company Climent y Borja Franco Llopis, "Salvador Eucarístico de Yáñez de Almedina", en *San Francisco de Borja Grande de España. Arte y espiritualidad en la cultura hispánica de los siglos XVI y XVII*, ed. por Ximo Company Climent y Joan Aliaga Morell (Catarroja: Afers, 2010), 62-165, entre otros.

<sup>11</sup> Fernando Benito Doménech, *Los Hernandos...*

<sup>12</sup> Este tipo de análisis ha sufrido muchos más avances en lo relativo a la pintura sobre lienzo que sobre tabla, para una visión de conjunto véase: Gianluca Poldi Giovanni C.F. Villa, *Dalla conservazione alla storia dell'arte. Riflettografia e analisi non invasive per lo studio dei dipinti* (Pisa: Edizioni della Normale, 2006); Miquel Àngel Herrero Cortell, Marta Raïch, Paola Artoni y José Antonio Madrid, "Caracterización de pigmentos históricos a través de técnicas de imagen, en diversas bandas del espectro electromagnético", *Geo-conservación*, nº 22 (2022), 58-75; Miquel Àngel Herrero Cortell, Marta Raïch, Paola Artoni e Isidro Puig Sanchis, "Multi-band technical imaging in the research of the execution of paintings. The case of study of Carlos IV, by Francisco de Goya", *Geo-conservación*, nº 14 (2018), 5-15.

<sup>13</sup> Para el catálogo completo: Gabriele Finaldi y Carmen Garrido (eds.), *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI* (Madrid: Museo del Prado, 2006).

quense: *Santa Ana, la Virgen, santa Isabel, san Juan y Jesús Niño* (P002805), también conocida como *Santa Generación*, datada entre 1525 y 1532, cuando ya trabajaba en solitario. En el prólogo al catálogo, Garrido proponía distinguir los pintores para los que los sistemas de cuadrícula entraban dentro de sus prácticas habituales de trabajo, como en el caso de Rafael Sanzio o Yáñez de la Almedina, de aquellos otros que colaboran dentro de un taller. La autora describe cómo en la tabla que nos ocupa, gracias a la reflectografía “han podido ser diferenciadas distintas transposiciones, hechas mediante la superposición de cuadrículas, que indican el trabajo por zonas y personajes dentro de la obra hasta alcanzar el proyecto definitivo del conjunto. La mayoría de las figuras representadas aparecen en otras obras del maestro, lo que explica su manera de proceder.”<sup>14</sup>

En estas imágenes se aprecian, al menos, tres cuadrículas superpuestas. Tal y como indican Maite Jover de Celis y Carmen Garrido, la primera, más general, abarca todo el grupo de personajes con trazos más visibles en el lado derecho y que, poco a poco van perdiendo definición hacia la izquierda. La segunda se superpone a la anterior a partir de la línea que atraviesa la mano izquierda de la Virgen hasta el perfil derecho del Niño. Y la tercera recae sobre la cara de la Virgen<sup>15</sup>.

El dibujo es definido, en unos casos, como “de gruesas líneas negras” para reforzar los contornos del traslado, probablemente a través de un calco. Mientras, en otros, las cuadrículas delimitadas en el fondo están compuestas de cortos trazos discontinuos,

<sup>14</sup> Carmen Garrido, “El trazo oculto. Dibujos subyacentes en las tablas del Museo del Prado”, en *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*, ed. por Gabriele Finaldi y Carmen Garrido (Madrid: Museo del Prado, 2006), 26.

<sup>15</sup> Maite Jover de Celis y Carmen Garrido, “Santa Ana, la Virgen, santa Isabel, san Juan y Jesús Niño, ficha 17”, en *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*, ed. por Gabriele Finaldi y Carmen Garrido (Madrid: Museo del Prado, 2006), 240-249. El resto de las precisiones citadas sobre este dibujo son extraídas de esta misma ficha de catálogo.

dentro de las cuales se inserta un dibujo esquemático pero detallista, de los personajes y sus rasgos fisionómicos. El estudio pormenorizado de las imágenes infrarrojas les permitió deducir que el material utilizado tanto para trazar las cuadrículas como para dibujar las figuras es el lápiz negro, aplicado con mayor o menor presión. Los elementos más anecdóticos, como el pájaro o la guirnalda de flores, no mostraban dibujo subyacente, sino que estaban pintados directamente. Además del uso de este método de transposición, Garrido resalta cómo el san Juanito en la parte inferior de la tabla, que no tiene retícula, presenta los trazos de la transferencia de un calco en los contornos de la figura, repasados después en superficie mediante el lápiz o el carboncillo apoyado con fuerza.

Más allá del uso de la cuadrícula, apuntaron otros elementos importantes como la aparición de una pequeña cruz en el centro de la parte superior de la tabla, gesto muy habitual en este territorio desde muy antiguo como encabezamiento de los documentos escritos, relacionado con cómo el artista se encomendaba a Dios al iniciar su trabajo, pero que no hemos visto en otras de sus composiciones hasta ahora estudiadas, pues si bien es cierto que la reflectografía de infrarrojos penetra en mayor medida en la capa pictórica que la fotografía infrarroja, otros elementos dibujísticos realizados mediante la misma técnica sí que son apreciables en las imágenes tomadas con esta segunda técnica, lo que nos incita a pensar que, en las tablas que aquí trabajamos, no incluyeron tal elemento.

Otro hito importante en el estudio y la divulgación de los dibujos subyacentes, que partió del mismo equipo que el anterior en este caso con la colaboración del Museu de Belles Arts de València fue la muestra *El nacimiento de una pintura. De lo visible a lo invisible* (2010). En este caso se trabajó la *Resurrección* de Yáñez, con una cronología algo anterior (Museu de Belles Arts de València, c. 1515). Inmaculada Echevarría fue la res-

ponsable de su análisis<sup>16</sup>. En este caso se insistía en cómo el pintor vuelve a utilizar como método de transposición cuadrículas en la realización de los dos soldados, el que está en pie y el que duerme recostado. En palabras de dicha investigadora, “en el primero de ellos se aprecian con claridad las finas líneas de la cuadrícula trazadas a lápiz [...] El dibujo subyacente [...] se limita en general a pequeños trazos discontinuos de situación, definiendo algunos contornos, pero sin ninguna intención de modelar, ni señalar zonas en sombra, pliegues, etc. [...]”. Además, se señalaron algunos arrepentimientos, como el extremo final de la cruz, que llega hasta el borde de la tabla que en la imagen visible es más corto. También se señaló cómo en la frente de Cristo se percibe un pequeño orificio que indica el lugar en el que Yáñez clavó el instrumento utilizado para trazar el círculo exacto de la corona. Por último, remarcó que, en éste, apenas se aprecia dibujo subyacente, tan sólo unas líneas en el cabello en el lado izquierdo, así como unos someros trazos de sombreado en la boca, unas líneas que se ajustan al contorno de los dedos de su mano derecha y otras que rectifican. Por el contrario, la pequeña escena que representa a la Magdalena y a Cristo no mostraba dibujo previo.

Estas dos tablas son las únicas de Yáñez sobre las que se ha desarrollado un estudio del dibujo subyacente detenido<sup>17</sup>, insistién-

16 Inmaculada Echevarría, “Resurrección”, en *El nacimiento de una pintura. De lo visible a lo invisible* (Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 2010), 236-241.

17 Durante la restauración de las pinturas de la Capilla de los Caballeros, como indica Pedro M. Ibáñez, se hicieron fotografías de infrarrojos parciales, pero con una resolución insuficiente para un estudio detenido de las mismas. Sobre ellas dice: “Ya que hablamos de dibujo subyacente, se ha visto frustrado por diversas causas el propósito de analizar en su conjunto la fase preparatoria del tablero [...] algunas imágenes parciales [...] pueden aportar algunos datos que en líneas generales coinciden con las técnicas ya conocidas. Solo se detectan vestigios de cuadrícula en el Niño y en algún caballo de la escenilla del abrevadero [...] Como es habitual en Yáñez, el dibujo preparatorio es preciso y nervioso, con trazos entrecortados que delimitan las líneas básicas

dose en ambos casos en el uso de la cuadrícula para la trasposición de las figuras, el trazo sin sombreado, sin intención de crear volumen y el trabajo directo de los elementos secundarios.<sup>18</sup> Esta primera aproximación es fundamental como punto de partida, pues marca algunas apreciaciones que pueden ser puestas en diálogo con las tablas que en el presente artículo trabajamos.

#### LAS CUATRO TABLAS DEL SUPUESTO ÓRGANO “CHIQUET” DE LA CATEDRAL DE VALENCIA

El conjunto para analizar formaba parte de un grupo mayor compuesto de ocho piezas de roble de espesor muy fino, repartidas entre el Museu de Belles Arts de València (Fig. 1) y las colecciones particulares de los herederos de la familia Montesinos<sup>19</sup>, siendo cuatro de ellas dedicadas a escenas de la Pasión de Cristo y, las otras cuatro, a temas hagiográficos. Por la iconografía de la dedicada a san Antonino de Florencia y san Vicente Ferrer, temática netamente vinculada con la Catedral de Valencia, se ha pensado que ésta sería su ubicación original, concretamente se ha creído que por su aspecto formaron parte de las puertas del “organet chiquet”, realizado por el “Mestre Ferrando d’Almedina” tal y como indica la documentación de 1515-

de los detalles anatómicos y los plegados. Tampoco se puede ir mucho más allá.” Ibáñez Martínez, *La Huella...*, 278.

18 Otros dibujos subyacentes de Yáñez han sido estudiados desde otra perspectiva, tales como el cambio de formas vinculado con cuestiones sociales como las relaciones con el islam. Así se hizo en la *Santa Catalina de Alejandría* (c. 1510, P.2902, Museo Nacional del Prado). Para este asunto véase: Borja Franco Llopis, “El trazo oculto de la alteridad. Más allá del hibridismo cultural en la pintura española de inicios del siglo XVI”, *Boletín del Museo del Prado*, nº 58 (2022), 22-38. Sobre este dibujo aún quedaría bastante que trabajar, como ya indicara Joan Molina en: Joan Molina, “Protagonistas españoles del Renacimiento. De los Hernandos a Alonso Berruguete”, *El Renacimiento* (Madrid: Galaxia Gutemberg, 2022), 391-411.

19 Felipe M<sup>º</sup> Garín Ortiz de Taranco, *Yáñez de la Almedina. Pintor español* (Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos, 1978), 132-135.



▪ Fig. 1. Fernando Yáñez de la Almedina, 1515-1516. San Antonino de Florencia y San Vicente Ferrer, San Bernardo adorando a la Virgen y el Niño, *Ecce Homo* y Aparición de Cristo a la Virgen. Museu de Belles Arts de València.

1516. Dicho órgano, cuyas trazas había realizado el mismo artista, se ejecutó entre 1512 y 1514<sup>20</sup>. De hecho, que fueran ocho tablas

<sup>20</sup> Sobre este documento véase: Joan J. Gavara y Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, "Fernando Yáñez de la Almedina y el órgano renacentista de la Catedral", *Los Hernandos. Pintores Hispanos del entorno de Leonardo*, ed. por Fernando Benito Doménech (Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 1998), 235-246. Véase también: Pedro M. Ibáñez Martínez, *Fernando Yáñez...*, 332-

permiten pensar que cuatro fueran el anverso y cuatro el reverso de dichas puertas, dispersándose el conjunto tras la reforma neoclásica. Todas ellas presentan una factura impecable, con una clásica distribución de los volúmenes y referencias constantes a la pintura italiana que aprendieron durante su

350; Ibáñez Martínez, *La Huella...*, 208-217. Basado en las publicaciones citadas, el último estudio procede de: Gómez Frechina, *Los Hernandos...*, 147-157.

estancia en dicho territorio, principalmente mediante alusiones a Pietro Perugino (1446-1523) y Leonardo da Vinci (1452-1519)<sup>21</sup>. Tal producción pictórica encaja con el momento de máximo esplendor de la obra de Yáñez, una vez terminadas las puertas del Retablo de la Seo valenciana y comparten una cronología aproximada a una de sus obras maestras, la *Santa Catalina de Alejandría*, conservada en el Museo Nacional del Prado.

Mucho se ha publicado sobre las tablas que centran nuestra atención, pero ningún estudio ha analizado, como se ha dicho, el dibujo subyacente. Todas guardan las mismas proporciones, 51 x 61 cm, dato que avala la supuesta pertenencia al mueble musical como puertas, al igual que ya hicieron los Hernandos en el retablo mayor de la misma catedral. En cada una de las tablillas del Museu de Belles Arts, el pintor emplea diferentes recursos técnicos a la hora de esbozar el dibujo sobre la preparación de yeso de la tabla. Se trata de un procedimiento mediante el cual el artista fue perfeccionando el primer esbozo en la medida que fue añadiendo estratos pictóricos y veladuras hasta el barniz final. El trabajo de campo realizado en tal institución museística ha revelado la existencia de dibujo subyacente con trazos claramente diferentes entre las distintas obras estudiadas. El artista empleó materiales que son perfectamente visibles al rango IR (1.000 nm) de la fotografía digital. Estos dibujos subyacentes ayudan a entender las diferentes variaciones, correcciones y añadidos efectuados en el proceso pictórico. A su vez, se observan las zonas de sombra que el autor reserva como fondo oscuro para la aplicación del carmín o laca. En definitiva, este estudio demuestra que el dibujo subyacente, apreciable mínimamente a simple vista, es más que evidente en la fotografía infrarroja de la obra de Yáñez de la Almedina, y no sólo eso, sino, que, tal y como se indicará

21 Sobre las fuentes iconográficas véase: José Gómez Frechina, "Fuentes icónicas en los Hernandos", en *Los Hernandos. Pintores Hispanos del entorno de Leonardo*, ed. por Fernando Benito Doménech (Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 1998), 43-58.

a continuación, es diverso dependiendo de la pieza.

La primera tabla está dedicada, como hemos comentado anteriormente, a los citados santos Antonino y Vicente, destacando la casulla del primero en la que podemos advertir en el interior de un círculo a un Cristo Portacruz basado en un modelo perdido leonardesco, que justificaría su estada italiana. Esta iconografía la veremos de nuevo en la Capilla de los Caballeros de la Catedral de Cuenca, una de sus principales obras autógrafas, ejecutada ya al final de su vida. La pintura conservada en el Museu de Belles Arts de València destaca la cuidada distribución de los volúmenes, la arquitectura de fondo deudora de la que ya realizaran para los postigos de la Catedral de Valencia y el detallismo en las vestiduras. La composición de las dos figuras, a modo de díptico, está reforzada por sendos fondos; por un lado, el espacio arquitectónico tras la figura de san Antonio de Florencia y, por otro, la tela oscura que enmarca la figura de san Vicente Ferrer. La imagen IR (Fig. 2) revela un interesante diseño, imperceptible en el rango visible, que representa un cortinaje decorado a modo de brocado con motivos vegetales detrás del santo dominico (Fig. 3). Se trata de un diseño textil muy habitual en las sedas desde el siglo XV. Como indicara Joan Miquel Llodrà, este tipo de brocado comenzó a popularizarse a finales del medioevo, apareciendo incluso en tratados florentinos, si bien provienen de oriente<sup>22</sup>. A través de las rutas comerciales, estas decoraciones fueron introducidas en Constantinopla y de allí, vía Venecia y Florencia, se adaptaron y reinterpretaron primero en Italia y posteriormente en los principales centros manufactureros occidentales, entre ellos Valencia. Estas sedas solían utilizarse en la pintura cubriendo el trono o catafalco tras el santo homenajeado, como sucede, por ejemplo, en la pintura de San Vicente diácono y mártir, con un do-

22 Joan M. Llodrà Nogueras, "Los encajes de la catedral de Girona. Work in progress", *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, nº 3 (2020), 67-80.



▪ Fig. 2. Fotografía IR de la tabla: San Antonino de Florencia y San Vicente Ferrer.

nante, de Tomás Giner (Museo Nacional del Prado, c. 1462). Así, aparecería en la pintura que nos ocupa donde, además, se pueden apreciar claramente las huellas del plegado del textil, ilustrando que, seguramente, se trata de una tela reutilizada, algo también habitual en el momento y que generaba una suma de pliegues fruto de su uso o resultado de guardarlo doblado. Todo ello denota un conocimiento muy claro del comportamiento de los tejidos que, seguramente, copiara del natural. El puerto de Valencia fue

un enclave fundamental de llegada de tales retales de tejido, y era habitual en los talleres de pintores poseer algunos de muestra. Este mismo diseño lo utilizó también en otras de sus pinturas. Se puede ver, por ejemplo, en el brazo del rey Melchor de la Epifanía de la Capilla de los Caballeros de Cuenca, repitiendo estos modelos decorativos, siempre vinculados con el uso de las telas como elemento de magnificencia. En la tabla que ahora estudiamos, aparece el mismo brocado rojo de la figura de san Antonio, aunque en



▪ Fig. 3. Detalle con fotografía IR y visible de la tabla: San Antonino de Florencia y San Vicente Ferrer.

este detalle no tiene un dibujo previo, o no es apreciable en la fotografía infrarroja, lo que nos incita a pensar a que fue ejecutado directamente con técnica pictórica o, también cabe la posibilidad que no se refleje porque tal figura fue ejecutada en bermellón<sup>23</sup>. No

<sup>23</sup> Hay que tener en cuenta, además, que si el dibujo se realizó en sanguina, tal y como era habitual en la escuela florentina, con la que estuvo relacionado, no siempre es visible en la fotografía infrarroja. Sobre este aspecto véase: Carmen Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300-1600* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999); Anabel Thomas, *The painter's practice in Renaissance Tuscany* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995). Sobre el dibujo en la pintura italiana del Renacimiento puede verse también: Frances Ames-Lewis, *Drawing in Early Renaissance Italy* (New Haven: Yale University Press, 2000); Claire Van Cleave, *Master Drawings of the Renaissance* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2007); Mary Vaccaro, "Drawing in Renaissance Italy", en *A Companion to Renaissance and Baroque Art*, ed. por B. Bohn y J.M. Saslow, Oxford: Wiley and Sons, 2013, 168-188. También son fundamentales los catálogos de las exposiciones: David Bomford y Rachel Billinge, *Underdrawings in Renaissance Paintings* (Londres: National Gallery, 2002); Hugo Chapman y Marzia Faietti, *Fra Angelico to Leonardo: Italian Renaissance Drawings* (Londres-Florencia: British Museum-Galleria degli Uffizi, 2010); George Goldner et al., *The Drawings of Filippo Lippi and his Circle* (Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1997). Todos estos

sabemos si este arrepentimiento se produjo durante el proceso creativo en sí, para igualar el fondo a otras pinturas de la serie, donde la tela es monocroma, o a posteriori en otras intervenciones, para ello tendríamos que acudir a otras técnicas como la cromatografía, técnica que nos permitiría conocer la composición del pigmento y, con ello, si es coetáneo o posterior.

La segunda tabla de este estudio presenta una curiosa escena, la de San Bernardo adorando a la Virgen y el Niño. Esta iconografía está enraizada en la propia tradición valenciana, pues los Osona ya pintaron un tema similar en una obra conservada en la colección Lobischler de Barcelona. Además, los rostros y posiciones son muy similares a las pinturas realizadas en cronología similar para la parroquia de San Nicolás. Algunos autores consideran que la figura del santo podría estar vinculada con algunas de sus producciones italianas de su primera etapa<sup>24</sup>.

estudios demuestran la conformación de unos modelos que fueron asimilados por artistas, como Yáñez, estuvieron en la órbita florentina, creándose concomitancias formales y estilísticas que ayudan a conocer los juegos de interinfluencias entre todos ellos.

<sup>24</sup> Véase, con bibliografía, Gómez Frechina, *Los*



▪ Fig. 4. Fotografía IR de la tabla: San Bernardo adorando a la Virgen y el Niño.

Destaca el plisado del tapiz, a franjas negras, en esta ocasión sin brocados, demostrando el importante interés que el pintor castellano tenía hacia los tejidos, un aspecto recurrente en su producción artística<sup>25</sup>. La tipología

\_\_\_\_\_  
Hernandos..., 151.

25 Araceli Moreno Coll, *¿Una herencia incómoda? Percepciones del patrimonio islámico peninsular en el mundo moderno (siglos XV-XVII)* (tesis doctoral, Valencia, 2023). Tal y como nos comunicó la autora de este estudio, a quien agradecemos las charlas realizadas en

de dibujo subyacente que se aprecia en esta tabla es diversa debido a los distintos materiales y a los instrumentos empleados por el artista (Fig. 4). Podemos apreciar trazos sutiles, especialmente en la cabeza de san Bernardo o el Niño y en los rostros de la Virgen y Santa Ana. Por otra parte, en el dibujo de

\_\_\_\_\_  
torno a las obras que nos ocupan, parte de sus conclusiones van a ver la forma de libro editado por el CSIC en 2025, publicación que puede dar aún luz sobre este asunto.

los ropajes los trazos son menos delicados y han sido ejecutados a pincel mediante un medio acuoso con varias intensidades. Además, se aprecian líneas mucho más anchas para definir las zonas de sombra en los plegados de los textiles. Este detalle se aprecia de forma clara en el manto de santa Isabel. Estos trazos no deben confundirse con los retoques de las restauraciones que proyectan un efecto similar. Además, la imagen extraída de la fotografía infrarroja en esta pieza aporta información del diseño perspectivo de las arquitecturas representadas, un arco de medio punto, pilastras y molduras. Se hacen visibles las líneas de fuga trazadas con regla y lápiz negro sobre la preparación de yeso para crear las guías de estas formas arquitectónicas y son incluso visibles debido a la transparencia del pigmento. El punto de fuga de estas líneas se encuentra en el centro de la tabla a la altura de la cabeza de Santa Ana, pero en cambio, la tarima que aparece en primer plano fuga hacia otro punto mucho más bajo de la composición, por detrás de las manos de la Virgen y su madre. Sobre las líneas de profundidad el pintor dibuja las formas definitivas de las molduras con otro trazo más grueso e intenso, en este caso con un medio acuoso a pincel. De todo ello se colige que el artista concibió la composición desde un prisma geométrico en el que encajaban de modo natural todos los elementos. Para tal fin situó estos dos puntos de fuga, uno por cada elemento perspectivo, que determinó una concepción espacial premeditada y estudiada, seguramente gracias al conocimiento de las teorías que se estaban desarrollando, desde la publicación de los textos de Alberti y las experimentaciones de Leonardo da Vinci, en territorio italiano. No se trata de un saber aprendido de segunda mano, sino con el propio conocimiento de estas teorías, tal y como denota el modo en que desarrolla este asunto perspectivo en el dibujo previo.

La tercera tabla está dedicada al *Ecce Homo* y se caracteriza por una presencia generalizada del dibujo subyacente ejecutado con un medio sólido, que recoge la com-

posición no solo en los aspectos generales sino en todos sus detalles. Como indicaron Benito y Gómez Frechina, citados con anterioridad, sigue modelos italianos en su composición, principalmente a través de la reelaboración de la obra de Lippi, mediante el uso de un diseño florentino (que incluye invertido) conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York y, algunos elementos extraídos de las pinturas murales de la Capilla Strozzi de Santa María Novella de Florencia, así como de un San Jorge y san Sebastián de Andrea Solari conservado en el Fine Arts Museum de Detroit. Es muy interesante, además, el artificio del podio donde distribuye a las figuras empleando el retranqueado para aumentar la sensación de tercera dimensión. Esta composición de tres personajes, tomada de los evangelios de Juan (Jn 19, 5) y Mateo (27, 28-29), se encuadra en un espacio arquitectónico de ambientación romana. Tiene un interesante dibujo subyacente mucho más elaborado que el del resto de las tablas del mismo conjunto (Fig. 5). El pintor ha empleado diferentes técnicas procedimentales para elaborar el dibujo que van desde el carboncillo, en una fase inicial, hasta el acabado con un medio acuoso, seguramente tinta<sup>26</sup>, aplicada con un fino pincel o pluma. Se observan unos primeros trazos con carboncillo que corresponden al proceso inicial de encaje y sombreado. Posteriormente, el dibujo se concreta con trazos firmes, a pincel, de una calidad singular. Está ejecutado por un maestro que demuestra un claro dominio del dibujo, capaz de perfeccionar las formas anatómicas, los plegados de las telas o la compleja armadura del soldado. Sorprende la calidad y precisión de los detalles especialmente en el desnudo, los rostros, manos, pies y telas (Fig. 6). Para elaborar las arquitecturas del

<sup>26</sup> El dibujo subyacente, elaborado con un medio acuoso como la tinta, es un procedimiento muy común desde la Edad Media. Es habitual encontrar estos dibujos en tablas de los siglos XIV y XV. Cennino Cennini explica detalladamente el proceso de preparación de la tinta. Véase: Cennino Cennini, *Il libro dell'Arte*. Trad. por Lara Broecke (Londres: Archetype Publications, 2015).

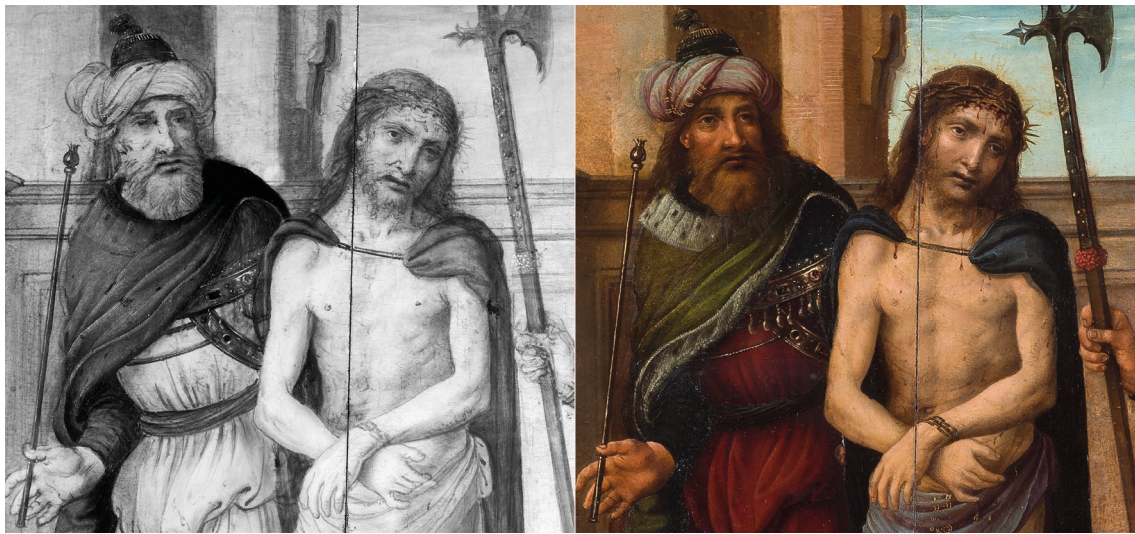


▪ Fig. 5. Fotografía IR de la tabla: *Ecce Homo*.

fondo, las líneas rectas se trazan con regla. Observamos el diseño de la pilastra con el dibujo de una decoración en relieve que se sustituye en el proceso pictórico por unos motivos florales más clásicos. Entre ellos destaca una suerte de jarro y una jofaina, que estaban planeados originalmente, pero no se materializaron en la obra definitiva. Su inclusión hubiera estado vinculada al tema representado, pues son atributos relacionados con Poncio Pilatos y el lavatorio de las manos. Está simplificando la compo-

sición, quedándose con los elementos clave de la escena, eliminando todo aquello que pueda distraer la atención al espectador, quien debe focalizarse en la figura de Cristo, una de las más trabajadas en el dibujo previo.

El estudio de la imagen IR permite observar otras correcciones de gran interés sobre el mismo dibujo como el cambio de la pierna derecha del soldado que avanza hacia dentro, copiando la idéntica posición del



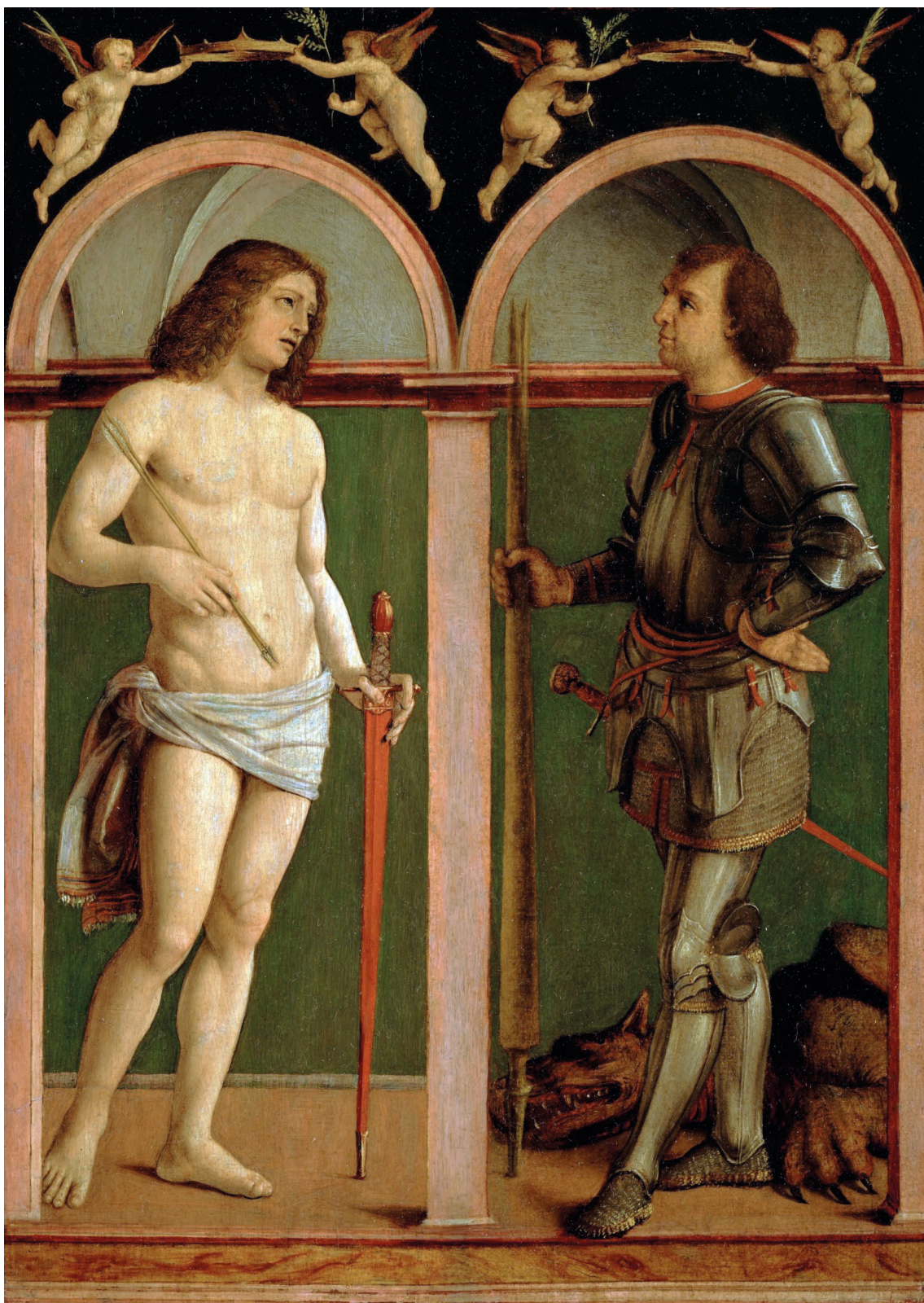
▪ Fig. 6. Detalle con fotografía IR y visible de la tabla: *Ecce Homo*.

san Jorge del cuadro de Andrea Solari (Fig. 7). Otras modificaciones se pueden apreciar en los retoques posicionales que van tomando los dedos de las manos del soldado o, el pie izquierdo de Cristo. Por último, destaca un detalle que puede pasar desapercibido. El ídolo de la derecha que flanquea la escena es un soldado armado con lanza y kopsis o, probablemente, una falcata. En el dibujo subyacente se aprecian correcciones posturales tanto de las armas como en el diseño del tocado turco de su cabeza, que en la fase pictórica fue sustituido por un casco romano, tal vez para guardar mayor coherencia con el resto de los modelos utilizados. No es la primera vez que Yáñez modifica objetos vinculados con la cultura material de la alteridad. Lo podemos ver en otras tablas de cronología similar, como la *Santa Catalina de Alejandría*, citada con anterioridad<sup>27</sup>. La inclusión de dicho turbante podría haber servido, por un lado, para identificar dicha escultura con uno de los “enemigos de la fe” a través de sus atributos más estereotípicos, pero tal decisión hubiera podido desviar la atención del espectador en un detalle subsidiario. También la inclusión de dicho turbante hubiera podido servir para identificar a la escultura con un personaje del Antiguo

Testamento, algo habitual en tal periodo<sup>28</sup>. De todas maneras, la primera intención, que se perdió al desarrollar los cambios citados, demostraría, como en el caso de la santa de Alejandría, la coexistencia de dos modas en paralelo, aquella de ascendencia romana, mediante el uso de escultura clásicas a través de la reelaboración de los modelos italianos; y la vinculada con el imperio otomano, apreciable por el uso de la cultura material citada, que permite hablar de una circulación paralela de ambos modelos, y el conocimiento del pintor de los elementos figurativos de mayor actualidad que estaban siendo utilizados en un lado y otro del Mediterráneo. Además, el modo titubeante con el que resuelve esta figura, con trazos poco firmes, nos hace pensar que no está traspasando un diseño preexistente, conocido por grabados u otros dibujos, directamente a la tabla, sino reelaborando a partir de la suma de distintos patrones que tenía interiorizados después de su estancia italiana donde ambas tradiciones se conjugaban indistintamente. Este tipo de correcciones del dibujo permiten, por tanto, evitar hablar de una actitud servil por parte del pintor, pues no se

<sup>27</sup> Franco Llopis, “El trazo oculto...”

<sup>28</sup> Ivan D. Kalmar, “Jesus Did Not Wear a Turban: Orientalism, the Jews, and Christian Art”, en *Orientalism and the Jews*, ed. por Ivan D. Kalmar y Derek Penslar (Hanover: UPNE, 2005), 3-31.



▪ Fig. 7. Andrea Solario, c.1507-1510. San Jorge y San Sebastian (fotografía invertida). The Detroit Institute of Arts.

limita a reproducir estampas que circularon por el Mediterráneo en aquel momento, que han sido determinadas por quienes nos precedieron<sup>29</sup>, sino también la capacidad de modificarlas e integrarlas no a modo de collage, sino según los requerimientos iconográficos. También nos invita a pensar que el método de la cuadrícula, aspecto al que volveremos más adelante, no siempre fue el habitual en su modo de trasponer el tipo iconográfico o formal que le inspiró a la obra definitiva. Muchas veces copió y modificó sin necesidad de acudir a esta técnica.

Se cierra el ciclo con la escena de la Aparición de Cristo a la Virgen, donde se recurre a los evangelios apócrifos para mostrarnos una escena de simplicidad y distribución de masas y volúmenes muy clásicos, como en el resto de las tablitas. De nuevo hay un desarrollo perspectivo interesante, gracias a la posición de la cama y un detallado estudio de luces y sombra mediante el análisis de las texturas de los tejidos<sup>30</sup>.

En esta escena la imagen IR evidencia que el artista no empleó el pincel fino para ejecutar o retocar el dibujo como en la obra precedente (Fig. 8). En esta ocasión, utilizó el lápiz incluso para sombrear, como se aprecia en los trazos de las arquitecturas del mueble de la cama. También se manifiestan los trazos oscuros, realizados con tinta y pincel ancho, para crear las sombras del manto carmín que viste Cristo. Se trata del mismo recurso técnico que hemos advertido en la escena de San Bernardo adorando a la Virgen y el Niño. Se aprecia una aguada de tinta negra que sirve como base para crear el contraste necesario cuando el pintor aplica la laca roja semitransparente en el proceso pictórico. De este modo el artista controla el volumen y el claroscuro en las formas de los textiles. Ese efecto no se alcanza con los pigmentos opacos como se percibe en la pared de color azul claro en el fondo de la escena.

<sup>29</sup> Véase, entre otros: Gómez Frechina, "Fuentes icónicas...", 43-58.

<sup>30</sup> Benito Doménech, *Los Hernandos...*, 196-197

El pintor proyecta en esta zona una cortina cuyos pliegues verticales son visibles en el IR pero que desaparecen al aplicar las veladuras. Así, el pintor crea ese contraste entre la proximidad de los cortinajes de la alcoba y la profundidad de la pared curvada del fondo donde observamos una mesa alejada cubierta con un mantel verde, y que el artista había concebido originalmente como tal, pues los plegados son parcialmente visibles externamente por la transparencia del pigmento.

Por último, queremos destacar que es notorio en esta obra el empleo de la cuadrícula para encajar y trasponer el dibujo exento que previamente el pintor había trabajado en papel. Este hecho nos sirve para demostrar que la cuadrícula no es un recurso conatural, totalmente identificativo de la obra de Yáñez, sino más bien un uso específico de la misma cuando las circunstancias compositivas o técnicas lo requieren.

## CONCLUSIONES

Por tanto, en el conjunto de las cuatro tablas estudiadas se constata que en unos casos el dibujo fue preparado en papel para ser transpuesto a la tabla mientras que, en otros como el *Ecce Homo*, el dibujo preparatorio se modeló directamente sobre la preparación de yeso. En consecuencia, esta última escena de la Pasión es la que con mayor nitidez nos aporta información sobre el trazo del dibujo original de Yáñez de la Almedina, algo que puede constatarse si se hace un análisis comparado con otros dibujos subyacente de este artista, asunto que estamos desarrollando en la actualidad, en una investigación en cursos sobre las tablas autógrafas que dicho pintor realizó para la Capilla de los Caballeros de la Catedral de Cuenca.

Así pues, a través de este análisis de casos, se puede comenzar a replantear el modo de trabajo del artista, que varió dependiendo de la obra y que utilizó muy diversos recursos dibujísticos, incluso dentro de un mismo encargo, que nos impiden no solo hablar de una estandarización, sino que, además, nos



▪ Fig. 8. Fotografía IR de la tabla: Aparición de Cristo a la Virgen.

descubre a un pintor que gusta de innovar en las composiciones y frecuentemente corregir en el proceso de ejecución, no siempre dependió fielmente de estampas u obras que pudo disfrutar durante su estancia en Italia, sino reelaborándolas o experimentando con ellas, como demuestran los trazos nerviosos en algunas figuras, que no detonan un servilismo, sino una reflexión sobre estas formas. Todo ello nos habla de un pintor moderno, que asumió la importancia del dibujo como

fundamento de cualquier proceso de creación artística.

Del mismo modo, y relacionado con lo que apenas hemos citado, se ha constatado el empleo variado de modelos, no solo en la imagen visible, algo que ya había sido estudiado por quienes nos precedieron, sino también en el dibujo subyacente, como demuestra la representación de una figura con atributos turcos, dependiente de la circulación de este tipo de figuras por Europa, fascinado por

el exotismo de tales imágenes y por sus valores simbólicos. Esperamos que esta primera aproximación aporte una nueva reflexión sobre la pintura de Yáñez y, sobre todo, sobre su proceso creativo, que pueda generar nuevas preguntas de investigación en torno a uno de los pintores más particulares y excelentes de inicios del siglo XVI español.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Ames-Lewis, Frances. *Drawing in Early Renaissance Italy*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- Bambach, Carmen. *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300-1600*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Benito Doménech, Fernando, com. *Los Hernandos. Pintores Hispanos del entorno de Leonardo*. Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 1998.
- Caturla, María Luisa. "Fernando Yáñez no es leonardesco". *Archivo Español de Arte*, nº 49 (1942), 48-49.
- Cennini, Cennino. *Il libro dell'Arte*. Traducido por Lara Broecke. Londres: Archetype Publications, 2015.
- Company Climent, Ximo, Borja Franco Llopis e Isidro Puig Sanchis. "La incógnita Llanos. Recuperando el arte de Hernando de Llanos a través de su *Virgen con el Niño y dos ángeles* de la Colección Laia Bosch". *Archivo de Arte Valenciano*, 107 (2011), 21-33.
- Company Climent, Ximo y Borja Franco Llopis. "Salvador Eucarístico de Yáñez de Almedina". En *San Francisco de Borja Grande de España. Arte y espiritualidad en la cultura hispánica de los siglos XVI y XVII*, editado por Ximo Company Climent y Joan Aliaga Morell, 162-165. Catarroja: Afers, 2010.
- Bomford, David y Rachel Billinge. *Underdrawings in Renaissance Paintings*. Londres: National Gallery, 2002.
- Chapman, Hugo y Marzia Faietti. *Fra Angelico to Leonardo: Italian Renaissance Drawings*. Londres-Florenca: British Museum-Galleria degli Uffizi, 2010.
- Cordellier, Dominique. "Les dessins de Fernando Yáñez de la Almedina". En *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, 415-429. Milán: Electa, 1994.
- Cordellier, Dominique. "Los dibujos de Fernando Yáñez de la Almedina". En *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, editado por Fernando Benito Doménech, 221-234. Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 1998.
- Echevarría, Inmaculada. "Resurrección". En *El nacimiento de una pintura. De lo visible a lo invisible*, 236-241. Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 2010.
- Finaldi, Gabriele y Carmen Garrido, eds. *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*. Madrid: Museo del Prado, 2006.
- Franco Llopis, Borja. "El trazo oculto de la alteridad. Más allá del hibridismo cultural en la pintura española de inicios del siglo XVI". *Boletín del Museo del Prado*, nº 58 (2022), 22-38.
- Garín Ortiz de Taranco, Felipe M<sup>a</sup>. *Yáñez de la Almedina. Pintor español*. Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos, 1978.
- Garrido, Carmen. "El trazo oculto. Dibujos subyacentes en las tablas del Museo del Prado". En *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*, editado por Gabriele Finaldi y Carmen Garrido. Madrid: Museo del Prado, 2006.
- Gavara, Joan J. y Mercedes Gómez-Ferrer Lozano. "Fernando Yáñez de la Almedina y el órgano renacentista de la Catedral". En *Los Hernandos. Pintores Hispanos del entorno de Leonardo*, editado por Fernando Benito Doménech, 235-246. Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 1998.

- Goldner, George *et al.* *The Drawings of Filipino Lippi and his Circle*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1997.
- Gómez Frechina, José. "Fuentes icónicas en los Hernandos". En *Los Hernandos. Pintores Hispanos del entorno de Leonardo*, editado por Fernando Benito Doménech, 43-58. Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 1998.
- Gómez Frechina, José. "Ecos italianos en la pintura valenciana de los siglos XV y XVI". En *La impronta florentina y flamenca en Valencia. Pintores de los siglos XIV-XVI*, editado por Fernando Benito Doménech y José Gónez Frechina, 17-53. Valencia: Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, 2007. pp. 17-53.
- Gómez Frechina, José. *Los Hernandos*. Madrid: Arco Libros, 2011.
- Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes y Juan Corbalán de Celis. "Un contrato de los Hernandos para la Capilla de les Febres de la Seo de Xàtiva en 1511". *Archivo Español de Arte*, nº 314 (2006), 157-168.
- Herrero Cortell, Miquel Àngel e Isidro Puig Sanchis. "Evolución gráfica, estilística y técnica del dibujo subyacente valenciano de los siglos XV y XVI. Analogías, divergencias, transmisiones y rupturas a través del diseño oculto". *Archivo de Arte Valenciano*, nº 100 (2019), 57-81.
- Herrero Cortell, Miquel Àngel e Isidro Puig Sanchis. "Cuando el trazo velado delata al maestro. Dibujos subyacentes en la pintura de Joan de Joanes: de la creación a las prácticas de taller". *Archivo de Arte Valenciano*, nº 99 (2018), 35-58.
- Herrero Cortell, Miquel Àngel e Isidro Puig Sanchis. "Fernando de Llanos y la fortuna de la Virgo Lactans. Consideraciones técnicas y estilísticas para el estudio de un modelo de la Virgen de la Leche en el Renacimiento valenciano". *Archivo de Arte Valenciano*, nº 98 (2017), 53-78.
- Herrero Cortell, Miquel Àngel, Marta Raïch, Paola Artoni y José Antonio Madrid. "Caracterización de pigmentos históricos a través de técnicas de imagen, en diversas bandas del espectro electromagnético". *Geo-conservación*, nº 22 (2022), 58-75.
- Herrero Cortell, Miquel Àngel, Marta Raïch, Paola Artoni e Isidro Puig Sanchis. "Multi-band technical imaging in the research of the execution of paintings. The case of study of Carlos IV, by Francisco de Goya". *Geo-conservación*, nº 14 (2018), 5-15.
- Ibáñez Martínez, Pedro M. "Fernando Yáñez y la capilla de los caballeros". *Archivo de Arte Valenciano*, 62 (1990), 56-59.
- Ibáñez Martínez, Pedro M. "El último Yáñez de la Almedina. Necesidad de una revisión". *Goya*, nº 216 (1990), 336-343.
- Ibáñez Martínez, Pedro M. "Fernando Yáñez y el retablo de Ayora". *Archivo Español de Arte*, nº 262 (1993), 173-180.
- Ibáñez Martínez, Pedro M. "Dibujos y grabados en el proceso creador de Fernando Yáñez". *Archivo Español de Arte*, nº 278 (1997), 127-142.
- Ibáñez Martínez, Pedro M. *Fernando Yáñez de Almedina (La incógnita Yáñez)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.
- Ibáñez Martínez, Pedro M. *La Huella de Leonardo en España. Los Hernandos y Leonardo*. Madrid: Canal Isabel II, 2011.
- Jover de Celis, Maite y Carmen Garrido. "Santa Ana, la Virgen, santa Isabel, san Juan y Jesús Niño, ficha 17". En *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*, editado por Gabriele Finaldi y Carmen Garrido, 240-249. Madrid: Museo del Prado, 2006.
- Kalmar, Ivan D. "Jesus Did Not Wear a Turban: Orientalism, the Jews, and Christian Art". En *Orientalism and the Jews*, editado por Ivan D. Kalmar y Derek Penslar, 3-31. Hanover: UPNE, 2005.
- Llodrà Nogueras, Joan M. "Los encajes de la catedral de Girona. Work in progress".

- Indumenta: Revista del Museo del Traje*, nº 3 (2020), 67-80.
- Molina Figueres, Joan. "Protagonistas españoles del Renacimiento. De los Hernandos a Alonso Berruguete". En *El Renacimiento*, 391-411. Madrid: Galaxia Gutemberg, 2022.
- Moreno Coll, Araceli. *¿Una herencia incómoda? Percepciones del patrimonio islámico peninsular en el mundo moderno (siglos XV-XVII)*. Tesis doctoral. Universitat de València, 2023.
- Navarete Prieto, Benito, dir. *I segni del tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*. Madrid: Fundación -Mapfre, Galleria degli Uffizi, 2016.
- Navarrete Prieto, Benito. "I disegni spagnoli del XVI secolo: problemi di definizione, attribuzione e identità". En *Spagna e Italia in dialogo nell'Europa del Cinquecento*, editado por Marzia Faietti, Corinna Gallori y Tommaso Mozatti, 58-79. Florencia: Giunti, 2018.
- Gianluca Poldi Giovanni C.F. Villa. *Dalla conservazione alla storia dell'arte. Riflettografia e analisi non invasive per lo studio dei dipinti*. Pisa: Edizioni della Normale, 2006.
- Thomas, Anabel. *The painter's practice in Renaissance Tuscany*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Vaccaro. Mary. "Drawing in Renaissance Italy" en *A Companion to Renaissance and Baroque Art*, editado por Babette Bohn y James M. Saslow. 168-188. Oxford: Wiley and Sons, 2013.
- Van Cleave, Claire. *Master Drawings of the Renaissance*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2007.

## El Escorial como “octava Maravilla del mundo”: un estudio léxico-terminológico de “maravilla”/lo “maravilloso” en la *Descripción breve* de fray Francisco de los Santos (1657)

The Escorial as the “eighth Wonder of the world”. A lexical-terminological research of “wonder”/the “wonderful” in the *Brief description* of friar Francisco de los Santos (1657)

---

Marina CASTILLA ORTEGA

Universida de Málaga

ORCID: 0000-0002-8058-6202/mcastilla@uma.es

DOI: 10.18002/da.i23.8206

Recibido: 04/II/2024

Aceptado: 25/III/2024

**RESUMEN:** La idea del Real Monasterio de El Escorial como “octava Maravilla del mundo” (y superior a las siete restantes) constituye uno de los tópicos literarios que más fama ha otorgado al monumento desde sus albores, a finales del siglo XVI. Debido a su pervivencia hasta nuestros días, se plantea un estudio léxico-terminológico monográfico del vocablo “maravilla”/lo “maravilloso” en uno de los textos descriptores del Monasterio que más uso hizo del mismo (así demostrado tras estudios previos comparativos con otras descripciones): la *Descripción breve* del jerónimo fray Francisco de los Santos (1657). De este modo, la presente investigación, con una metodología inherente a las Humanidades Digitales, arroja luz sobre el significado del concepto en este testimonio, paradigmático de la esencia de la “maravilla” escorialense.

**Palabras clave:** Real Monasterio de El Escorial, Humanidades Digitales, estudio léxico-terminológico, fray Francisco de los Santos, “Maravilla”/lo “maravilloso”.

**ABSTRACT:** The idea of the Royal Monastery of The Escorial as the “eighth Wonder of the world” (and superior than the remaining seven) constitutes one of the literary topics that has given the monument the most fame since its dawn, at the end of the 16th Century. Because it survival nowadays, a monographic lexical-terminological research of the word “wonder”/the “wonderful” is proposed in one of the texts describing the Monastery that made the most use of it (thus demonstrated after previous comparative studies with other descriptions): the *Brief description* of the Hieronymite friar Francisco de los Santos (1657). Therefore, the present investigation, based on Digital Humanities methodology, sheds light on the meaning of the concept in this testimony, paradigmatic of the essence of the “wonder” of Escorial.

**Keywords:** Royal Monastery of The Escorial, Digital Humanities, Lexical-terminological study, friar Francisco de los Santos, “Wonder”/the “wonderful”.

## INTRODUCCIÓN: CONTEXTO Y OBJETIVOS

Debido a su excelencia y perfección, la comparación de El Real Monasterio de El Escorial (fundado en 1567 en la Sierra de Guadarrama, Madrid, España<sup>1</sup>) con las Maravillas del mundo antiguo, resultando ser la octava y superior a todas ellas e, incluso, la “única” en el mundo para el padre Santos (1657)<sup>2</sup>, constituye uno de los tópicos literarios que más fama ha otorgado al monumento desde sus orígenes fundacionales<sup>3</sup>. Es así que la presen-

1 Patrimonio Nacional: El Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial (27 de octubre de 2023). <https://www.patrimonionacional.es/visita/real-sitio-de-san-lorenzo-de-el-escorial>. Sobre los orígenes y fundación del monumento, véase Jesús Sáenz de Miera, *De obra “insigne” y “heroica” a “Octava Maravilla del Mundo. La fama de El Escorial en el siglo XVI* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 200), 23-57.

2 Francisco de los Santos, *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, única maravilla del mundo. Fábrica del prudentísimo rey philipo segundo, aora nuevamente coronada por el Cathólico Rey Philippo Quarto el Grande, con la magestuosa obra de la capilla insigne del pantheon y traslación a ella de los Cuerpos Reales. Dedicada a quien tan ilustremente la Corona, por el padre fray Francisco de los Santos, lector de escritura sagrada en el Colegio Real de la misma Casa* (Madrid: Imprenta Real nº197, 1657).

3 Muestra de ello queda reflejado en una de las primeras descripciones sobre El Escorial de finales del siglo XVI, la *Octava Maravilla* de Juan Alonso de Almela (Juan Alonso de Almela, *Descripción de la Octava Maravilla del Mundo que es la excelente y Santa casa de San Lorenzo, El Real, Monasterio de frailes jerónimos y colegio de los mismos y seminario de letras humanas y sepultura de reyes y casa de recogimiento y descanso después de los trabajos del Gobierno, fabricada por el muy alto y poderoso Rey y Señor nuestro Don Felipe de Austria, segundo de este nombre. Compuesto por el Doctor Juan Alonso de Almela, médico, natural y vecino de Murcia, dirigido a la Real Majestad del Rey Don Felipe*, Ca 1595, ed. preparada y anotada por el P. Gregorio de Andrés, O.S.A. (Madrid: Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo El Real del Escorial, 1962), 238 y 238v [error de paginación: en el original 236 y 236v], entre otras. También en obras posteriores, como la emblemática *Historia* de la Orden de fray José de Sigüenza (fray José de Sigüenza, “Tercera Parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo, Doctor de la Iglesia... dirigida al Rey Nuestro Señor, Don Philippe III Por fray Iosep de Siguença, de la misma Orden”, en

te investigación contempla el análisis del término “maravilla”/lo “maravilloso” en la *Descripción breve* de fray Francisco de los Santos (1657), uno de los relatos más concluyentes en su definición en el contexto del monumento, como bien se justificará.

Así mismo, se demuestra la eficacia del empleo de los medios digitales en la investigación histórico-artística. En relación a ello, en este trabajo ha sido aplicada una metodología inherente a la disciplina de las Humanidades Digitales, concretamente a partir de procedimientos concernientes a las ramas de la Lexicometría y la Lingüística de Corpus, lo cual será explicado pormenorizadamente en el apartado “Metodología”.

Como fuente de inspiración de este estudio, se destacan las publicaciones de Rodríguez Ortega en la revista *TREA* (2009)<sup>4</sup>,

*Historia de la Orden de San Jerónimo* (Madrid: Imprenta Real, por Iuan Flamenco, 1605), 870 y 871, se halla claro testigo de dicha tradición.

4 Nuria Rodríguez Ortega, “Similitudes y diferencias léxico-textuales en dos descripciones seiscentistas del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (I). Ejemplo de exploración lingüístico-computacional de textos digitales. Consideraciones en torno al devenir del vocabulario descriptivo crítico de las artes”, en *Teoría y Literatura artística en la sociedad digital. Construcción y aplicabilidad de colecciones textuales informatizadas. La experiencia del Proyecto Atenea*, dir. por Nuria Rodríguez Ortega (Gijón: Trea, 2009), 363-398 y Nuria Rodríguez Ortega, “Similitudes y diferencias léxico-semánticas en dos descripciones seiscentistas del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (II). Consideraciones en torno al devenir del vocabulario descriptivo crítico de las artes”, *Teoría y Literatura artística en la sociedad digital. Construcción y aplicabilidad de colecciones textuales informatizadas. La experiencia del Proyecto Atenea*, dir. por Nuria Rodríguez Ortega (Gijón: Trea, 2009) 399-430. También, en relación con la metodología de estudio léxico-terminológico asociado a las Humanidades Digitales, consúltese de la misma autora: Nuria Rodríguez Ortega, “Tesoro terminológico-conceptual de los discursos teóricos sobre la pintura (Primer tercio del siglo XVII)” (tesis doctoral, Málaga, 2002). RIUMA (9 de abril de 2023) <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/2605>. Así mismo, véase otro ejemplo de investigación sobre terminología artística en la era digital con el proyecto: “Vocabulario de las artes visuales. La terminología artística básica en español” vinculado a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en colaboración con la



- Fig. 1. Visión nocturna del Real Monasterio de El Escorial (1567, Sierra de Guadarrama, Madrid). Malopez 21, Wikimedia Commons (27 de octubre de 2023) [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monasterio\\_de\\_El\\_Escorial,\\_vista\\_nocturna.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monasterio_de_El_Escorial,_vista_nocturna.jpg)

centradas en la comparación del vocabulario estético de las descripciones escorialenses<sup>5</sup> de los frailes José de Sigüenza (1605) y del citado Francisco de los Santos (1657)<sup>6</sup>. Previamente

Real Academia Española (13 de abril de 2024): <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/actividades/proyectos-de-investigacion/proyecto-vocabulario-de-las-artes-visuales/>

<sup>5</sup> Entiéndase por el calificativo “escorialense” a lo relativo explícitamente al Real Monasterio de El Escorial. Diccionario de la Real Academia Española (2 de septiembre de 2023). <https://dle.rae.es/escorialense> Así mismo, se ha empleado como sinónimo el término “sanlorentino”.

<sup>6</sup> Esencialmente, con esta investigación Nuria Rodríguez pretendió contrarrestar la carencia actual de una comparación sistemática entre las descripciones de El Escorial de los padres jerónimos Sigüenza (1605) y Santos (1657), tan necesaria para establecer un juicio justo del texto del segundo. Este había sido tradicionalmente criticado y desplazado del corpus bibliográfico escorialense, debido a sus supuestos plagios de la obra del mismo Sigüenza y de la memoria velazqueña. En conclusión, Rodríguez logra extraer diferencias significativas entre ambos escritos, resaltando de este úl-

timamente a la fecha de esta investigación, no se localizó ningún estudio léxico-terminológico con medios digitales sobre terminología artística en el panorama científico de El Escorial<sup>7</sup> (Fig. 1)

## METODOLOGÍA

Este artículo tiene como antecedente un estudio léxico-terminológico del vocabulario crítico-estético de nueve descripciones del Real Monasterio de El Escorial (siglos XVI-XIX) por parte de la autora<sup>8</sup>.

timamente su importancia en la difusión de un vocabulario descriptivo-crítico sobre la imagen de El Escorial en la segunda mitad del siglo XVII (Rodríguez Ortega, “Similitudes y diferencias...”, 367).

<sup>7</sup> Véase el estado de la cuestión en Marina Castilla Ortega, “La construcción lingüística de El Escorial. Estudio del factor lingüístico en las valoraciones crítico-estéticas de los hechos artísticos” (tesis doctoral, Málaga, 2019), 18-58. <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/18789>

<sup>8</sup> Castilla Ortega, “La construcción lingüística de El Escorial...”.

Se seleccionaron las siguientes obras, abarcándose exclusivamente la parte concerniente a la descripción del monumento. Esto pudo suponer su totalidad o parcialidad: en lo concerniente al siglo XVI, se escogieron los testimonios de del arquitecto mayor de las obras, Juan de Herrera (*Sumario*, 1589<sup>9</sup>) y de autores cortesanos que realizaron estancias puntuales en El Escorial, como Luis Cabrera de Córdoba (*Laurentina*, Ca. 1580<sup>10</sup>) y Juan Alonso de Almela (*Octava Maravilla*, Ca. 1595<sup>11</sup>). Estos tres títulos se encasillaron en el apartado de relatos de autores no religiosos, de fuera de la orden de San Jerónimo. Del siglo XVII, se consultaron las aportaciones más afamadas de los monjes jerónimos, como el padre Sigüenza (*Historia de la Orden*, 1605<sup>12</sup>) y el padre Santos (*Descripción breve*, 1657<sup>13</sup>). Entre las descripciones dieciochescas, se abordaron las del también jerónimo fray Andrés Jiménez<sup>14</sup> (*Descripción*, 1764<sup>15</sup>) y, dentro del género de la literatura de viajeros, el relato de Antonio Ponz (*Viaje*, 1772<sup>16</sup>). Por

9 Juan de Herrera, *Las estampas y el Sumario de El Escorial*, 1589, ed. por Luis Cervera Vera. (Madrid: Tecnos, 1954).

10 Luis Cabrera de Córdoba, *Laurentina* (Ca. 1580), ed. por Lucrecio Pérez Blanco (Madrid: Biblioteca Ciudad de Dios, Real Monasterio del Escorial, 1975), 134-187.

11 Se empleó el manuscrito original que se encuentra en la Biblioteca Nacional (signatura BNM, mss. 1724). Almela, *Octava Maravilla...*, capítulos III al XXXVII.

12 Ejemplar original de la Biblioteca Nacional de la edición de Juan Flamenco de 1605. Sigüenza, *Historia de la Orden...*, tercera parte, 525-899.

13 Se utilizó la primera edición del citado año, 1567, de un ejemplar de la Biblioteca Nacional.

14 Búsquese por "Ximénez" en la bibliografía final.

15 Andrés Ximénez, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, su magnífico Templo, Panteón y Palacio...* (Madrid: Imprenta de Antonio Marín, 1764). Se empleó la edición completa de la obra original disponible en los fondos on-line del *Getty Research Institute Library* (27 de octubre de 2023). <https://www.getty.edu/research/library/>.

16 Antonio Ponz, "Trata de Castilla la Nueva: El Escorial y su comarca, Robledo de Chavela, Monasterio y Villa de San Martín de Valdeiglesias y Guisando", en *Viaje de España. Trata de Castilla la Nueva y Reino de Valen-*

último, del amplio grupo de las guías de viajes decimonónicas, se escogieron los escritos de Josep María Cuadrado (*Recuerdos*, 1853<sup>17</sup>) y José Martín y Santiago (*Un viaje, ¿1868?*<sup>18</sup>), de cuya obra también se analizó el prólogo del historiador José Amador de los Ríos, considerándose la novena aportación a esta colección bibliográfica<sup>19</sup>. La gran mayoría de estos textos son de referencia obligatoria en estudios de El Escorial de los siglos XX y XXI, como los de Luciano Rubio<sup>20</sup>, Andrés<sup>21</sup>, Sebastián López<sup>22</sup>, von der Osten Sacken<sup>23</sup>,

cia... (3ª edición, 1788). (Madrid: Aguilar Maior, 1988), tomo 1, vol. 2., 319-477.

17 Concretamente, se consultó el capítulo segundo, Tomo I, Castilla la Nueva, en lo relativo a la descripción de El Escorial. Edición on-line de *Google Books* propuesta por la Universidad Complutense de Madrid. (8 de octubre de 2023). [https://www.google.es/books/edition/Recuerdos\\_y\\_bellezas\\_de\\_Espa%C3%B1a\\_Castilla/o\\_YOor4IR-EC?hl=es&gbpv=1&dq=recuerdos+y+bellezas+de+espa%C3%B1a+Castilla+la+nueva&pg=PA183&printsec=frontcover](https://www.google.es/books/edition/Recuerdos_y_bellezas_de_Espa%C3%B1a_Castilla/o_YOor4IR-EC?hl=es&gbpv=1&dq=recuerdos+y+bellezas+de+espa%C3%B1a+Castilla+la+nueva&pg=PA183&printsec=frontcover) José María Cuadrado, "El Pardo. S. Lorenzo De El Escorial", en *Recuerdos y bellezas de España*, coord. por Francisco Pi I Margall y Pedro de Madrazo, capítulo segundo, Tomo I, Castilla la Nueva. (Madrid: Imprenta de José Repullés, 1853), 123-149.

18 Se exceptuaron aquellas páginas no relativas a la descripción de El Escorial, como fueron de la V [sin paginar] a la 15 y parte de las páginas 63 y 64.

19 El juicio valorativo de José Amador de los Ríos se encuentra en el capítulo "San Lorenzo del Escorial. Juicio Crítico de la Iglesia y Monasterio", José Martín y Santiago, *Un viaje al Escorial. Descripción ordenada del Monasterio y Palacio erigido por Felipe II y de las modernas casitas del infante y del príncipe, escrita por don José Martín y Santiago para servir de guía a los viajeros en el Real Sitio de San Lorenzo, y precedida de un juicio crítico del Templo y Monasterio en general debido al Señor D. José Amador de los Ríos* (Madrid: imp. y lit. de Juan José Martínez, a Arco de Santa María núm. 7, ¿1868?), 15-33.

20 Luciano Rubio, "Los historiadores de El Real Monasterio de San Lorenzo El Real", *La ciudad de Dios*, 172 (1959), 506.

21 Gregorio de Andrés, *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial* (Madrid: Imprenta del Real Monasterio, 1965).

22 Santiago Sebastián López, *Arte y Humanismo* (Madrid: Ensayos de arte Cátedra, 1981).

23 Cornelia von der Osten Sacken, *El Escorial. Estu-*

Álvarez Turienzo<sup>24</sup>, Ramírez Domínguez<sup>25</sup>, Blasco Castiñeyra<sup>26</sup>, Taylor<sup>27</sup>, Bustamante García<sup>28</sup>, Sáenz de Miera (2001)<sup>29</sup>, Bassegoda I Hugas<sup>30</sup> y Vega Loeches<sup>31</sup>, entre otros.

El conjunto de las nueve descripciones fue digitalizado mediante tecleo manual íntegro en Word (.doc). Este procedimiento resultó indispensable para su posterior procesamiento con el sistema informático y de código abierto TAPORWARE, *Prototype of Text Analysis Tools*<sup>32</sup>, desarrollado gratuitamente por la Universidad de Alberta. Un sustituto

\_\_\_\_\_ *dio iconológico* (Bilbao: Xarait Ediciones, 1984).

24 Saturnino Álvarez Turienzo, "La crónica escorialense hasta el padre Sigüenza" en *El Escorial en las letras españolas* (Madrid: Colección Estudios, Editorial Patrimonio Nacional, 1985), 35-49; Saturnino Álvarez Turienzo, "El monasterio en fray José de Sigüenza" en *El Escorial en las letras españolas* (Madrid: Colección Estudios, Editorial Patrimonio Nacional, 1985), 58-65.

25 Juan Antonio Ramírez Domínguez. "Del valor del templo al coste del libro. (Las finanzas de Salomón, el mecenazgo de Felipe II y Juan Bautista Villapando)", *Boletín de arte Universidad de Málaga*, n.º9 (1988), 19-46. <https://doi.org/10.24310/BoLArte.1988.vi9.16788>

26 Selina Blasco Castiñeyra, "La imagen literaria de El Escorial en el siglo XVIII: reflexiones sobre las fuentes del viaje ilustrado", *Cuadernos de historia moderna*, n.º.12 (1991), 167-182.

27 René Taylor, *Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial* (Madrid: Ediciones Siruela, 1992).

28 Agustín Bustamante García, *La Octava Maravilla del Mundo (estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II)* (Madrid: Editorial Alpuerto, D.L., 1994).

29 Miera, *De obra...*

30 Bonaventura Bassegoda I Hugas, *El Escorial como Museo* (Barcelona: Bellaterra, 2002).

31 José Luis Vega Loeches, "Idea e imagen de El Escorial en el siglo XVII: Francisco de los Santos" (tesis doctoral dirigida por Diego Suárez de Quevedo, Universidad Complutense de Madrid, 2016) <https://eprints.ucm.es/id/eprint/38217/>

32 Herramienta de análisis de textos, gratuita y online, TAPORWARE de la Universidad de Alberta (septiembre 2018). <http://taporware.ualberta.ca/>. Véase la versión actualizada de la misma con TAPOR 3 (5 de septiembre de 2023). <https://tapor.ca/home> y <https://tapor.ca/pages/tour>, que actúa como buscador de recursos de análisis textual.

actualizado de esta herramienta digital es *Voyant*, creada, así mismo, por la Universidad de Alberta por Geoffrey Rockwell y Stefan Sinclair<sup>33</sup>.

La plataforma TAPORWARE, al igual que la actual *Voyant*, favorece estudios de palabras tanto a nivel cuantitativo (búsquedas de frecuencias de palabras o el número de veces que se repite un concepto, de lo que se concluye el corpus terminológico-crítico de cada autor y, preliminarmente, su concepción sobre la imagen del monumento<sup>34</sup>) como cualitativo (búsquedas más afinadas, de concordancias y coocurrencias ("colocaciones") de palabras, esto es, localizar con qué términos suele figurar un vocablo dentro del texto y su contexto de uso más amplio (párrafos) respectivamente, para la determinación de su verdadero significado y posibles acepciones).

De otro modo, sin el uso de TAPORWARE, estas averiguaciones y sus resultados resultarían extremadamente arduos y prácticamente imposibles de alcanzar por el ojo humano, dado el amplio volumen que supone esta colección bibliográfica. Es así cómo se corrobora una de las ventajas de las Humanidades Digitales o, en otras palabras, de la aplicación de las TICs o medios informáticos a la investigación Histórico Artística y de las Humanidades. Pero no únicamente habría que contemplar las facilidades que TAPORWARE ofrece en lo referido a la variedad, facilidad e inmediatez de estas búsquedas, sino también en la posibilidad de obtención de resultados inéditos hasta la fecha.

Para llevar a cabo estos objetivos, las búsquedas se centraron en los aproximadamente 400 primeros términos de cada texto.

\_\_\_\_\_ <sup>33</sup> *Voyant* (1 de diciembre de 2023). <https://voyant-tools.org/>

<sup>34</sup> *Voyant* nos permite traducir estos listados terminológicos (ordenadas de mayor a menor frecuencia) gráficamente en nubes de palabras, donde el tamaño de las mismas representa su uso en el texto (a mayor tamaño, mayor repetición). A ello se suman la visualización gráfica de segmentos de tendencias de palabras dentro del texto (véase Fig. 2).

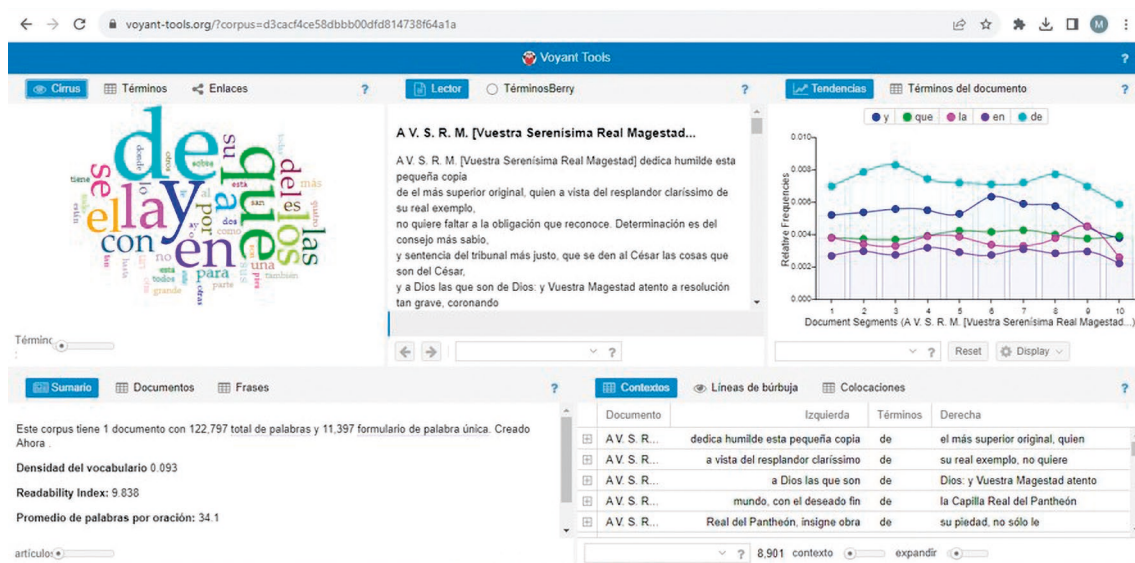


Fig. 2. Plataforma de estudio léxico-terminológico *Voyant* de la Universidad de Alberta (diciembre 2023). <https://voyant-tools.org/>

Tras ello, fue necesaria una segunda revisión para la eliminación de aquellos vocablos innecesarios, ajenos a la investigación artística, como fueron aquellos puramente gramaticales (ejs. artículos, conjunciones, pronombres y preposiciones). Además, se tuvieron en cuenta las formas flexivas de cada término: ej.: *bell-o*, *-a (s)/-eza/-isim-o-a(s)*, etc., aunque algunas de estas variaciones no figurasen en el contexto de las primeras 400 palabras más recurrentes. No obstante, también resultó imprescindible otra revisión de los términos restantes, a pesar de que sobrepasaran este umbral de las 400 palabras. Aunque menos numerosos, algunos de estos conceptos llegaron a ser concluyentes por su significación.

Acto seguido, estos conceptos se clasificaron en categorías de vocabularios específicos, según su significado en el texto<sup>35</sup>. Pero, de todos ellos, se consideró especialmente el grupo del “vocabulario descriptivo-crítico o estético” como el más relevante para dilucidar

35 Por ejemplo, se establecieron categorías de conceptos puramente técnico-artísticos, sobre el léxico arquitectónico (puesto que la arquitectura es disciplina más destacable de El Escorial en la mayoría de los escritos), de vocablos artísticos de aplicación general y de términos específicamente crítico-estéticos.

dar la idea de la imagen de El Escorial que construyó cada autor (Fig. 2).

Una vez realizado este estudio preliminar sobre el vocabulario descriptivo-crítico, se constató la pervivencia en prácticamente la totalidad de estas obras del concepto de “maravilla”/ lo “maravilloso”, tanto en su forma adjetiva como sustantiva. Los resultados de frecuencias de palabras o el número de veces que se repite el término en todas sus formas flexivas, fueron: Herrera (0), Cabrera (3) y Almela (89) (siglo XVI); Sigüenza (34) y Santos (111) (siglo XVII); Jiménez (77) y Ponz (16) (siglo XVIII); Cuadrado (6) Martín y Santiago (1) y de los Ríos (2) (siglo XIX). Entre todos ellos, quienes más uso hicieron del concepto fueron Almela (89) (siglo XVI) y Santos (111) (siglo XVII). A partir de ello, se consideró procedente un análisis aparte de este término para comprobar su verdadera validez a lo largo de los siglos.

Para ello, se recurrió nuevamente a los recursos de la herramienta *TAPORWARE* a través de las búsquedas de frecuencias, concordancias y coocurrencias de palabras. Con este análisis cualitativo y cuantitativo de “maravilla”/lo “maravilloso” en las nueve descripciones sanlorentinas, se corroboró que el concepto realmente no obtuvo la

misma repercusión por igual en todos los siglos<sup>36</sup>, considerándose paradigmáticas en su uso las obras de Almela (siglo XVI) y del padre Santos (siglo XVII). Y, entre ambos, destacó el testimonio de este último, por su mayor número y riqueza de concordancias del término, como bien se preludivió inicialmente en el análisis de frecuencias (111 resultados). Es así que se verificó que la *Descripción breve* (1657) del jerónimo encarnaba de forma más fidedigna la esencia de lo "maravilloso" o de la "Maravilla" escurialense que tanto han transmitido hasta la saciedad los citados estudios y manuales de los siglos XX-XXI<sup>37</sup>. Por este motivo, la presente investigación se centra en el escrito del jerónimo.

Otra de las herramientas empleadas en este análisis, para ofrecer una información más amplia y contrastada, ha sido el recurso *on-line* de la obra digitalizada del *Tesoro* de Covarrubias (1611) que ofrece en código abierto la Universidad de Sevilla<sup>38</sup>. Pero, para afinar todavía más las posibilidades de búsquedas y ante la ausencia de algunos conceptos en el

36 Los objetivos del estudio inicial de "maravilla"/lo "maravilloso" fueron verificar el verdadero significado y validez del término y del tópic de El Escorial como "octava Maravilla del Mundo" a lo largo de los siglos (XVI-XIX). Se planteó si realmente pervivió por igual a nivel simbólico en todos estos nueve escritos. Por último, se averiguó si los autores de El Escorial se ajustaron a la definición del idiolecto colectivo de cada siglo o si, por el contrario, realizaron aportaciones semánticas novedosas. Es así que, además, se estableció una comparativa con otros textos, de distintos géneros y procedencias, a través del corpus textual del CORDE (7 de octubre de 2023) (<http://corpus.rae.es/cordenet.html>). Castilla Ortega, "La construcción lingüística de El Escorial..."

37 Recuérdense algunos títulos en las páginas 80 y 81 de este estudio.

38 Sebastián Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española. Compuesto por el Licenciado Don Sebastián de Covarrubias Orozco, Capellán de su Magestad, Mestre Scuola y Canónigo de la Santa Iglesia de Cuenca, y consultor del Santo Oficio de la Inquisición. Dirigido a la Magestad Católica del Rey Don Felipe III, Nuestro Señor. Con Privilegio* (Madrid: por Luis Sánchez, impresor del Rey N.S. año del señor MDCXI), 539. Fondos digitales de la Universidad de Sevilla (US a partir de ahora) (7 de octubre de 2023). <https://idus.us.es/handle/11441/124516>.

*Tesoro*, se ha recurrido a otros diccionarios en línea, como el *Diccionario de Autoridades* (1726 y 1739) de la RAE<sup>39</sup>. Aunque sus contenidos pertenezcan al siglo XVIII, mismamente se ha considerado como diccionario de apoyo, próximo al siglo que vio nacer a la *Descripción breve*. Así mismo, se ha analizado el concepto de "maravilla" sanlorentino en otras obras acerca del monumento, cronológicamente próximas a la de Santos, en un intento de averiguar más connotaciones (o posibles aportaciones terminológicas y semánticas) en comparación con el texto del jerónimo. Estos son los *Emblemas Morales* de Covarrubias Orozco (1589), más concretamente el emblema 36<sup>40</sup>, y *Le reali grandezze dell'Escuriale di Spagna* de Mazzolari da Cremona (1648)<sup>41</sup>. Del primer escrito, se trasluce una imagen de El Escorial como compendio de distintas Maravillas del mundo antiguo ("El Ephesino templo, la muralla, de la gran Babilonia, y del Egipto, las pirámides altas y la talla del mausoleo de Carria, y quanto escrito de soberanas fabricas se halla, que el tiempo a consumido y prescrito. Son cifra del milagro, raro al mundo, Sepulcro de Filipo, Rey Segundo"<sup>42</sup>), reiterando la superioridad del monumento sobre las desaparecidas maravillas paganas, de las que acoge lo mejor de todas ellas. Como bien se demostrará, Santos transmite una idea muy similar en su *Descripción*<sup>43</sup>. Así mismo, Covarrubias destacará la "magestad" y la "gran-

39 El *Diccionario de autoridades* (1726 y 1739) constituye el primer repertorio léxicográfico del español de la RAE con testimonios de diferentes etapas de su historia (7 de octubre de 2023). <https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/diccionario-de-autoridades-0>

40 Juan Orozco y Covarrubias, *Emblemas Morales* (Segovia, Biblioteca Digital Hispánica, 1589). <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000108144&page=1>

41 Ilario Mazzolari da Cremona, *Le reali grandezze dell'Escuriale di Spagna. Compilate & descritte dal Rever. Padre D. Ilario Mazzolari da Cremona, Monaco dell'Ordine di San Girolamo* (Bologna: Google books, 1648). <https://play.google.com/books/reader?id=jRNAAAACAA-I&pg=GBS.PA6&hl=es>

42 Orozco, *Emblemas...*, sin paginar, emblema 36.

43 Santos, *Descripción breve...*, "Prólogo", [sin foliar] IV, V, VI.)

deza” escurialense, junto con las labores espirituales de los jerónimos y la valiosa “Biblioteca universal” (biblioteca Laurentina), atribuida a la labor de Felipe II. No obstante, en los *Emblemas* no se alude de forma directa al término “maravilla”/ lo “maravilloso”. Del testimonio del padre Mazzolari, se localizó un único término, *merauilia*, sin ninguna aportación semántica esclarecedora<sup>44</sup>.

También, se han realizado varias consultas al *Diccionario del uso del Español* de María Moliner (1966)<sup>45</sup> y al *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE)<sup>46</sup>, en su versión *on-line*, para corroborar el significado de algunas palabras.

Para ahondar en el origen latino del término “maravilla”/lo “maravilloso” (término que compendia en sí las acciones de “ver”, “admirar” y “especular”: *mirabilia*, *miracula*, *specula*<sup>47</sup>) y su conexión con la definición del padre Santos, se han revisado el *Vocabulario español-latino* de Antonio de Nebrija (¿1495?)<sup>48</sup> y el primer diccionario en lengua toscana por de la florentina Academia de la Crusca<sup>49</sup> (*Vocabolario della Crusca*, 1612)<sup>50</sup>.

44 Mazzolari, *Le reali...*, sin paginar, p. 4 del documento digitalizado.

45 Moliner, María, *Diccionario del uso del Español* (Madrid: Gredos, 2000).

46 DRAE (8 de octubre de 2023). <https://www.rae.es/>

47 Delfín Rodríguez y María del Mar Borobia (coords.), *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII* (Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid, 2011), 87.

48 Así describe Nebrija el amplio origen etimológico latino de “maravilla”, en varias de sus formas gramaticales: “maravilla”, *miraculum*, *miratio/-ionis*; “maravilla”, *estupor/-oris*, *mirabile/-is*; “maravilloso”, *admirabilis e mirus/a/um*; “maravillosamente”, *mirabiliter*, *mire*; “maravillarse”, *miror/laris*, *admiror/laris* y “maravillarse mucho”, de *miror/laris*, *stupeo*. Antonio de Nebrija, *Vocabulario español-latino*, [sin paginar, 142], volumen 17 (Madrid: facsímil publicado por la Real Academia Española, 1494), [https://www.rae.es/sites/default/files/Archivos\\_de\\_la\\_BCRAE\\_Vocabulario\\_espaol-latino\\_Nebrija.pdf](https://www.rae.es/sites/default/files/Archivos_de_la_BCRAE_Vocabulario_espaol-latino_Nebrija.pdf)

49 *Accademia della Crusca* (13 de abril de 2024), <https://accademiadellacrusca.it/>

50 En el *Vocabolario* se desarrollan varias acepciones

Por último, junto con estas herramientas digitales, se ha contrastado la información con otra bibliografía de soporte, como el *Diccionario crítico etimológico castellano* de Joan Coromines (2007). Este diccionario ofrece conocimientos clave sobre los orígenes de las palabras y, por lo tanto, de su grado de antigüedad, ya que provee de datos acerca de las primeras apariciones terminológicas dentro del ámbito castellano. Además, otra de las consultas esenciales ha sido el *Dizionario* italiano de Grassi (1994). El *Dizionario* abarca un estudio diacrónico de las palabras, desde sus orígenes hasta el siglo XX, y desde un amplio marco geográfico<sup>51</sup> (Fig. 3).

#### ANÁLISIS. JUSTIFICACIÓN DEL TÓPICO DE EL ESCORIAL COMO OCTAVA MARAVILLA DEL MUNDO EN LA DESCRIPCIÓN BREVE DEL PADRE SANTOS (1657)

Entre los resultados obtenidos, un primer grupo de coocurrencias destacables es “cathólico”, “gloria y honra de dios”, “maravilla de España y del mundo”. Según el monje, la “Maravilla” escurialense se cimienta en la “piedad católica”, como portavoz de la “gloria y honra de Dios”. Es así que El Escorial sería merecedor del título de “Ma-

de “maravill-a/-oso”: “*Maraviglia*: pasión y emoción del alma, que asombra, nacida de la novedad o de una cosa rara. Lat. *admiratio*; *maravigliante*: quien está asombrado. Lat. *admirans*; *maravigliare*: sorprenderse; *maravigliévole*, *maraviglioso*: para maravillarse (lat. *mirus*, *mirabilis*); *maravigliosamente*: sorprendentemente, fuera de uso común (lat. *mirifice*); *maravigliosissimo*: excelente. De “maravilloso” (lat. *mirificissimus*); *maraviglioso*: que produce asombro, que excede el uso común (lat. *mirus*, *mirificus*). A.A.V.V., *Vocabolario degli Accademici della Crusca. Compendiato. Secondo la Quarta, ed ultima Impresione di Firenze. Corretta, ed accresciuta, cominciata l'anno 1729 e terminata nel MDCCXXXVIII* Tomo terzo, L-P. (In Venezia, apresso Lorenzo Baseggio: Lau Haizeeta, el Repositorio Digital de la Biblioteca Foral de Bizkaia, 1741), 111 y 112, [https://liburutegibiltegi.bizkaia.eus/bitstream/handle/20.500.11938/75571/b11100205\\_i11204345.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://liburutegibiltegi.bizkaia.eus/bitstream/handle/20.500.11938/75571/b11100205_i11204345.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

51 De este modo, concibe las variaciones terminológicas y semánticas de acuerdo al enclave territorial de afluencia de las palabras.

# DESCRIPCION BREVE

DEL MONASTERIO DE S. LORENZO  
EL REAL DEL ESCORIAL.

UNICA MARAVILLA DEL MUNDO:

## FABRICA

DEL PRUDENTISSIMO REY PHILIPPO SEGVNDO:

AORA NVEVAMENTE CORONADA

POR EL CATHOLICO REY PHILIPPO QVARTO EL GRANDE

CON LA MAGESTVOSA OBRA DE LA CAPILLA  
INSIGNE DEL PANTHEON,

Y traslacion à ella de los Cuerpos REALES.

Dedicada à quien tan llustremente la corona,

**POR EL P. F. FRANCISCO DE LOS SANTOS,**

*Leñor de Escritura Sagrada en el Colegio Real de la misma Casa.*



CON PRIVILEGIO;

En Madrid, En la Imprenta Real. Año 1657.

Biblioteca Nacional de España

- Figura 3. Francisco de los Santos, Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, única maravilla del mundo... (Madrid: Imprenta Real, 1657) (abril 2024). [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Descripcion\\_breve\\_del\\_Monasterio\\_de\\_S.\\_Lorenzo\\_el\\_Real\\_del\\_Escorial\\_1657.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Descripcion_breve_del_Monasterio_de_S._Lorenzo_el_Real_del_Escorial_1657.jpg)

ravilla” a nivel mundial (“...se conoce en el Orbe”), pero también nacional<sup>52</sup>. Esta apreciación no deja de ser una distinción un tanto patriótica, lo cual no resulta novedoso en otros autores que describieron al monumento, como Juan Alonso de Almela (Ca. 1595)<sup>53</sup>.

Por otro lado, Santos define a las Maravillas del mundo antiguo por su riqueza y suntuosidad, rasgos también inherentes al Real Monasterio. Sin embargo, el jerónimo establece esta diferenciación: si el gran lujo subyacente en estas construcciones paganas resulta “gentílico, bárbaro, sobervio”, por el contrario, las riquezas de El Escorial poseen una connotación superior, ya que se justifican por sus santos fines (“[con]...culto regio, y ostentoso dentro de la piedad cathólica”<sup>54</sup>). En otro ejemplo, el padre mismamente insistirá en la compensación de la abundancia y boato sanlorentino en relación a sus fines espirituales<sup>55</sup>. Es así que la suntuosidad del Real monasterio estaría libre de toda prepotencia y vanidad.

Pero, además, el monumento tiene mucho más que ofrecer que el resto de Maravillas, únicamente recreadas en la vana ostentación material. Se debe a que la contemplación sensible de la “Maravilla” escurialense tiene efectos muy positivos en el alma. Es así que para Santos “satisface[n] el alma” las bases sólidas del templo sanlorentino, “grande y hermoso”, la altura y fortaleza de sus murallas, torres y cimborrios (“fuertes y altísimos”), su “variedad” de pinturas (que

incluso llega a designar más adelante como “joyas” o “alhajas”<sup>56</sup>) y estancias<sup>57</sup>.

En definitiva, el jerónimo demuestra los elevados fines de la riqueza y belleza de El Escorial por la alegría o la purificación del espíritu que suscita su apreciación, más allá de la codicia y la vacua recreación material. Así, no tiene nada que envidiar al resto de Maravillas, ya que no sólo reúne en sí todo lo extraordinario o “raro” de todas ellas, sino que, además, posee un aditamento que le hace incomparable, como es su cristiandad: una obra dedicada al “culto, honra y gloria del verdadero Dios, y de sus Santos”<sup>58</sup>.

Por otro lado, de un modo muy similar a escritores pasados<sup>59</sup>, entre los juicios negativos hacia las Maravillas del mundo antiguo, el monje afirma que no podían prometer larga vida por la altanería y vacuo derroche que les caracterizaban (“bárbara ostentación”, “vanidad” y “sobervia”). A ello se suman los sacrificios paganos celebrados en ellas<sup>60</sup>.

Además, Santos corrobora que la gran obra de el Escorial no sólo ha sido dedicada a Dios (una obra erigida por Dios para sus santos fines, en su continua alabanza y culto<sup>61</sup>), sino también inspirada por él en su traza y materiales. De este modo, afirma su omnipresencia, lo cual impregna a esta real fábrica de un aire metafísico (“Cielo en la

52 Santos, *Descripción breve...*, [sin foliar] III (dedicatoria) y “Prólogo”, [sin foliar] IV, V, VI.

53 “...una nueva Maravilla del Mundo, la mejor y más apreciada de todas, y los muchos provechos que a España de ella vienen y an de venir”, (Almela, *Octava Maravilla...*, 43v). “...Y esto, con buena ocasión, para que pues yo intitulo esta mi obra, *La Octava Maravilla del Mundo*, era razón se supiese cuáles eran las otras, para que al fin de esta obra podamos cotejar y comparar esta Octava Maravilla con las otras, y probar ser la mayor y la mejor de muchos e increíbles provechos para España” (Almela, *Octava Maravilla...*, 3 y 3v.).

54 Santos, *Descripción breve...*, “Prólogo”, [sin foliar] IV, V, VI.

55 Santos, *Descripción breve...*, “Prólogo”, [sin foliar] IV, V, VI.

56 Santos, *Descripción breve...*, 42v y 48 v.

57 Santos, *Descripción breve...*, “Prólogo”, [sin foliar] IV, V, VI y 42v. y 48v.).

58 Santos, *Descripción breve...*, “Prólogo”, [sin foliar] IV, V, VI.

59 Estos son los ejemplos de Juan Alonso de Almela (Almela, *Octava Maravilla...*, 238 y 238v [error de paginación: en el original 236 y 236v]) y del padre Sigüenza, *Historia de la Orden...* 549).

60 Santos, *Descripción breve...*, 113v. y 114r.

61 Es de suma recurrencia la alusión de la idea de Dios arquitecto o Dios inspirador de las obras en las descripciones sobre El Escorial (ej. Cabrera, *Laurentina...*, estrofa 66). Así, se vuelven a establecer indirectamente correlaciones con el Templo de Salomón, donde el mismo Dios dictó su configuración al rey Prudente (1 Re 6).

Tierra" y "palacio divino", "decente y real", "magedad divina" <sup>62</sup>). Gracias a ello, el monumento se mantiene inmaculado de las "manchas idólatras" inherentes a las Maravillas paganas de la Antigüedad <sup>63</sup>.

Como "corona" de la perfección de esta Maravilla, se halla la construcción del Panteón Real, datada en tiempos de Felipe IV, por la cual queda aún más sublimada. Según el religioso, el Panteón ensalza la "grandeza", "hermosura" y "sumptuosidad" de El Escorial. Mismamente, aprovecha la ocasión para exteriorizar nuevamente sus juicios de talante patriótico, pues valora al monumento como hito enaltecedor de España ("Maravilla de España") <sup>64</sup>.

Entre los resultados de este análisis léxico-terminológico, también se establecen las relaciones de El Escorial como "maravilla" con el "templo de salomón" y Felipe II como "segundo Salomón de España", "prudent-e/-íssimo" y "el maravilloso" <sup>65</sup>. Se debe a que, para el jerónimo, la única Maravilla plausible del pasado será la construcción bíblica del "Templo de Salomón" (en este caso, "Maravilla bíblica"), de la que El Escorial es deudor y su imitador. Simultáneamente, enlaza esta comparación con el tópico de Felipe II como "segundo Salomón de España" ("fundador prudente, segundo Salomón de España", "prudentíssimo") <sup>66</sup>. Del mismo modo, este recibirá el sobrenombre de "el Maravilloso", a la par con título de "Mara-

villa" de esta fábrica ("...Seguíase el del católico rey Philipe Segundo, el Prudente, el Maravilloso..." <sup>67</sup>).

Otro grupo de concordancias y coocurrencias establecen los vínculos entre "maravilla" y "sumptuosidad": "maravilla", "riqueza" y "tesoro" unidos a "sumtuosos", "partes", "novedad", "alma", "conformidad", "perfección" y "novedad". Como se ha demostrado, la "sumtuosidad" forma parte de las señas de identidad de esta Maravilla del mundo y de "España". Pero aquí, Santos amplía aún más el significado de esta categoría estética, apreciable en el ejemplo precedente <sup>68</sup>, afirmando que lo "sumptuoso", más allá de las connotaciones intrínsecas del término <sup>69</sup>, no guarda relación con la desmesura desbordante <sup>70</sup>. Es así que, aunque las partes hagan "novedad" (por la diversidad de elementos), el alma encontrará "conformidad" y "perfección" en su observación. Por lo tanto, a pesar de la variedad de partes y elementos, en El Escorial impera el orden <sup>71</sup> y la mesura clásicos. Todo ello se

67 Santos, *Descripción breve...*, 159r.

68 Santos, *Descripción breve...*, 8v.

69 DRAE (21 de octubre de 2023). <https://dle.rae.es/suntuoso>. Por otro lado, el *Diccionario* de Moliner describe lo "suntuoso" como aquello "lujoso y magnífico", cualidades descriptivas de El Escorial. Moliner, *Diccionario...*, 1315.

70 Según John Shearman, el énfasis por las partes de la *varietà* artística italiana de finales del XVI conlleva un estado de "laxitud" ("cuando el acabado de las obras manieristas no es apretado sino laxo") confirmando la adición de otro concepto: la "facilidad" (relacionado mismamente con el de *sprezzatura*). Sin embargo, el desprecio por la "unidad" no es absoluto, pues esta será compatible con la diversidad de las *meraviglie*, de carácter "decorativo" y con "efectos entrelazados" entre todas las partes ("unidad decorativa y no energética"). Así se establece una relación "decorativa" con todas ellas, aunque dotadas de autonomía propia, John Shearman, *Manierismo* (Madrid: Xarait ediciones, D.L., 1984), 167-177). Sobre el concepto de *meraviglie*, véase más en Pepe Grassi, *Dizionario dei termini artistici* (Milano: TEA, 1994), 519.

71 Así no son de extrañar hallar coocurrencias aparentemente antagónicas como "belleza y orden" y "sumptuosidad" (Santos, *Descripción breve...*, 8v.).

62 Se suelen utilizar conceptos alusivos a la realeza y la majestad con una ambigüedad entre lo propiamente regio y lo divino.

63 Santos, *Descripción breve...*, "Prólogo", [sin foliar] IV, V, VI.

64 Santos, *Descripción breve...*, "Prólogo", [sin foliar] IV, V, VI y 35r y 115r.

65 El tópico de El Escorial como templo Hierosolimitano o de Salomón y los paralelismos entre Felipe II y el rey Salomón se perpetúan en estudios del siglo XX como los de von der Osten, *El Escorial...*, 119-136; Sebastián, *Arte...*, 118-125 y Taylor, *Arquitectura...*, 48-106, entre otros.

66 Santos, *Descripción breve...*, "Prólogo" [sin foliar] VI y 104 r.

materializa en la "conformidad" del "alma", donde se intuye una clara correspondencia con la Idea innata de perfección platónica<sup>72</sup>.

Aunque ya citado anteriormente y estableciendo analogía con lo "sumptuoso"<sup>73</sup>, el término "riqueza" merece mención aparte por el gran número de coocurrencias junto a "Maravilla". La "riqueza" se manifiesta en la presencia de piedras preciosas y semipreciosas, dispersas a lo largo del edificio. Pero dicha "riqueza" se concentra especialmente en el mobiliario sacro, como son los altares para las reliquias, a las que Felipe II era fanático y guardaba con celo<sup>74</sup>. En este sentido, la riqueza estaría totalmente justificada por su uso nuevamente devocional.

De modo más explícito, acto seguido el monje le otorga el consabido trasfondo espiritual al lujo descriptor de lo "maravilloso" escurialense, a través de los términos "veneración", "estimación", "orden", "aliño" y "compostura" con los que coocurre. Claramente, en ellos se observa la alternancia de la dualidad clásica ("orden"<sup>75</sup> y "compostura"<sup>76</sup>) y espiritual ("veneración"). Además,

<sup>72</sup> Santos, *Descripción breve...*, 117r.

<sup>73</sup> Santos, *Descripción breve...*, "Prólogo", [sin foliar] IV, V, VI.

<sup>74</sup> Santos, *Descripción breve...*, 20v. Como testimonio del coleccionismo y fervoroso culto a las reliquias por parte del monarca, véase el ejemplo en Almela, *Octava Maravilla...*, 243 [error de paginación: en el original 241].

<sup>75</sup> A lo largo de su escrito, el padre Santos emplea el "orden" como subcategoría estética definidora de la "belleza" material-espiritual. Por lo tanto, el "orden" deriva de lo "bello", con repercusión directa en el "alma", hasta el punto de alegrarla, aparte de "enamorar" a los ojos. He aquí otra prueba de que la "belleza" escurialense tiene consecuencias deleitables tanto a nivel físico como espiritual (ej. Santos, *Descripción breve...*, 8v.).

<sup>76</sup> De acuerdo a ello, el DRAE nos ofrece dos definiciones clave para comprender la noción de la "compostura" presente en las descripciones del monumento: "construcción y hechura de un todo que consta de varias partes" (en lo que se identifica la idea de la relación de las partes entre sí y el todo de la *symmetria* vitruviana, Joaquín Arnau Amo, *La teoría de la arquitectura en los tratados: Vitruvio* (Madrid: Tebas Flores, D.L.,1988) y "modestia, medida y circunspección" (donde entraría

el jerónimo añade que, con mayor motivo de encomio, dichas "riquezas" fueron sustraídas a "herejes" y "enemigos de la Iglesia Catholica", gracias a la "santa codicia" de Felipe II<sup>77</sup>.

Sin embargo, más adelante Santos vincula plenamente dicha "riqueza" (y a su sinónimo, "tesoro") a la diversidad y abundancia ("llena", "partes", "copiosa", "mucho número")<sup>78</sup>, sin justificación devocional alguna y sin alusión a ninguna categoría "moderadora" de talante clasicista.

## CONCLUSIONES

Tras este estudio léxico-terminológico, se concluyen las categorías estéticas y fundamentos de El Escorial como la octava Maravilla del mundo, según la *Descripción breve* del padre Francisco de los Santos. En primer lugar, se destacan dos grupos terminológicos aparentemente antagónicos, pero estrechamente relacionados entre sí: por un lado, de conceptos que vinculan directamente "maravilla"/lo "maravilloso" sanlorentino a la espiritualidad cristiana y al culto al verdadero Dios. Por otro lado, de términos definidos por el lujo, la suntuosidad y la excelencia material. Por último, se localizan referencias que hacen extensible la idea de El Escorial como "Maravilla" a otros tópicos escurialenses:

Del primer grupo conceptual, el fraile une la "maravilla" de El Escorial con la omnipresencia de Dios e inspiración divina del monumento, con halagos como El Escorial como "Cielo en la Tierra" o "Palacio de Dios" y El Escorial como "honra y gloria de Dios",

en juego la esencia de la simplicidad o la sobriedad y el equilibrio). DRAE (27 de octubre de 2023). <https://dle.rae.es/compostura>. Una de las voces de "compostura" en el *Diccionario* de Moliner la describe como "comedimiento, circunspección o respeto en la manera de comportarse", lo cual, trasladado al ámbito arquitectónico, encajaría con la medida imperante en el Monasterio. Moliner, *Diccionario...*, 332.

<sup>77</sup> Santos, *Descripción breve...*, 41r.

<sup>78</sup> Santos, *Descripción breve...*, 111v.

respondiendo así al tradicional tópico de "Dios arquitecto". A ellos se suman palabras alusivas a las grandes proporciones del edificio, como la fortaleza, la altura ("fuertes" y "altísimos") y la "hermosura", comprendida esta por "grande". Es sabido que para muchos autores de El Escorial lo "sublime", la "grandeza", lo "colosal" o la "altura" son símbolos tangibles de la presencia de Dios, como unión entre lo finito y lo infinito<sup>79</sup>. Por último, como máxima expresión de la sublimación espiritual, se halla la encomiada estancia del "Panteón" Real como "corona de la Perfección" de esta "Maravilla".

Del segundo grupo terminológico, aparentemente más materialista, se citan vocablos como "riqueza", "tesoros", "sumptuoso" y "magnífico". Pero Santos justifica en todo momento la ostentación a través de los altos fines espirituales del monumento, alejados del vacío derroche de vanidad de las Maravillas de la Antigüedad. De este modo, el religioso afirma el cristiano uso de las riquezas en El Escorial, expoliadas debidamente a los herejes. Otro concepto que establece sinonimia con la "riqueza" es la "variedad". Sin embargo, esta no se muestra abigarrada, sino regida por el "orden" y otras categorías clásicas como la "compostura", cuya apreciación contribuye al ensanchamiento del alma. Además, el valioso legado pictórico que aguarda El Escorial se integra en este amplio repertorio conceptual asociado al lujo. Se debe a que el jerónimo califica a las pinturas como "joyas/alhajas" o elementos "dignos de trono" de esta Maravilla. Por último, la excelencia o calidad material constituye otro sello de garantía de lo "maravilloso", a través de lo "primoroso" y del binomio "bien labrado", esto es, aquello trabajado con gran maestría y minuciosidad.

Finalmente, se señalan referencias que vinculan al tópico de la "Maravilla"/ lo "maravilloso" sanlorentino con otros halagos inherentes a la literatura sobre el monumento. Este es el caso de la afirmación de El Escorial

<sup>79</sup> Cabrera, *Laurentina...*, estrofas 50 y 57 y Cuadro, "El Prado...", 133.

como "Maravilla" comprendida como traxunto o *alter ego* de Felipe II, especialmente por absorber su espiritualidad y devoción. Así, monasterio y monarca reciben los elogios de "maravilla" y "el maravilloso", respectivamente, por parte de Santos. Por extensión, se suma la idea de la "Maravilla" de El Escorial como segundo Templo de Salomón y, por lo tanto, de Felipe II como rey "Prudente". En ello, nuevamente, se expresa la fusión entre arquitectura y monarca.

En definitiva, el padre Santos remarca el trasfondo espiritual de la experiencia estética de la "maravilla" escorialense. De este modo, comunica un tipo de belleza de carácter anagógico con un fin conducente a la elevación del alma, no al vacío deleite, a pesar de la excelencia y calidad material inherente al monumento, que hacen a esta gran obra de la Historia del Arte única en el mundo.

#### BIBLIOGRAFÍA

*Accademia della Crusca*. <https://accademiadellacrusca.it/>

Almela, Juan Alonso de. *Descripción de la Octava Maravilla del Mundo que es la excelente y Santa casa de San Lorenzo, El Real, Monasterio de frailes jerónimos y colegio de los mismos y seminario de letras humanas y sepultura de reyes y casa de recogimiento y descanso después de los trabajos del Gobierno, fabricada por el muy alto y poderoso Rey y Señor nuestro Don Felipe de Austria, segundo de este nombre. Compuesto por el Doctor Juan Alonso de Almela, médico, natural y vecino de Murcia, dirigido a la Real Majestad del Rey Don Felipe*, Ca 1595. Edición preparada y anotada por el P. Gregorio de Andrés, O.S.A. Madrid: Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo El Real del Escorial, 1962, Vol. IV, tercer capítulo.

Álvarez Turienzo, Saturnino. "La crónica escorialense hasta el padre Sigüenza y El monasterio en fray José de Sigüenza". En *El Escorial en las letras españolas*, 35-49.

- Madrid: Editorial Patrimonio Nacional, Colección Estudios, 1985.
- Álvarez Turienzo, Saturnino. “El monasterio en fray José de Sigüenza”. En *El Escorial en las letras españolas*, 58-65. Madrid: Editorial Patrimonio Nacional, Colección Estudios, 1985.
- Andrés, Gregorio de. *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial*. Madrid: Imprenta del Real Monasterio, 1965. VIII. RBME, 129-III-8.
- Arnau Amo, Joaquín. *La teoría de la arquitectura en los tratados: Vitruvio*. Madrid: Tebas Flores, D.L., 1988.
- A.A.V.V., *Vocabolario degli Accademici della Crusca. Compendiato. Secondo la Quarta, ed ultima Impresione di Firenze. Corretta, ed accresciuta, cominciata l'anno 1729 e terminata nel MDCCXXXVIII.*, tomo terzo, L-P. Venezia, apresso Lorenzo Baseggio: Lau Haizeetara, el Repositorio Digital de la Biblioteca Foral de Bizkaia, 1741. [https://liburutegibiltegi.bizkaia.eus/bitstream/handle/20.500.11938/75571/b11100205\\_i11204345.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://liburutegibiltegi.bizkaia.eus/bitstream/handle/20.500.11938/75571/b11100205_i11204345.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Bassegoda i Hugas, Bonaventura. *El Escorial como museo*. Barcelona: Bellaterra, 2002.
- Blasco Castiñeyra, Selina. “La imagen literaria de El Escorial en el siglo XVIII: reflexiones sobre las fuentes del viaje ilustrado”. *Cuadernos de historia moderna*, nº12 (1991), 167-182.
- Bustamante García, Agustín. *La Octava Maravilla del Mundo (estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II)*. Madrid: Editorial Alpuerto, D.L., 1994.
- Cabrera de Córdoba, Luis. *Laurentina* (Ca. 1580). Edición de Lucrecio Pérez Blanco. Madrid: Biblioteca Ciudad de Dios, Real Monasterio del Escorial, 1975.
- Castilla Ortega, Marina. “La construcción lingüística de El Escorial. Estudio del factor lingüístico en las valoraciones crítico-estéticas de los hechos artísticos”. Tesis doctoral. Universidad de Málaga, 2019. <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/18789>
- Coromines, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, D.L., 2007.
- Covarrubias Orozco, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana o española. Compuesto por el Licenciado Don Sebastián de Cobarrubias Orozco, Capellán de su Magestad, Mastre Scuola y Canónigo de la Santa Iglesia de Cuenca, y consultor del Santo Oficio de la Inquisición. Dirigido a la Magestad Católica del Rey Don Felipe III, Nuestro Señor. Con Privilegio*. Madrid: por Luis Sánchez, impresor del Rey N.S. año del señor, 1611. Recurso de la Universidad de Sevilla (octubre de 2023). <https://idus.us.es/handle/11441/124516>
- Corpus Diacrónico del Español (CORDE)* de la RAE (octubre de 2023). <http://corpus.rae.es/cordenet.html>
- Cuadrado, José María. “El Pardo. S. Lorenzo De El Escorial”. En *Recuerdos y bellezas de España*, coordinado por Francisco Pi I Margall y Pedro de Madrazo, capítulo segundo, Tomo I, Castilla la Nueva, 123-149. Madrid: Imprenta de José Repullés, 1853.
- Diccionario de Autoridades (1726-1739)* de la RAE (octubre de 2023). <https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/diccionario-de-autoridades-0>
- Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)* (octubre de 2023). <https://www.rae.es/>
- Grassi, Pepe. *Dizionario dei termini artistici*. Milano: TEA, 1994.
- Herrera, Juan de. *Las estampas y el Sumario de El Escorial*, 1589. Edición de Luis Cervera Vera. Madrid: Tecnos, 1954.
- Jiménez, Andrés. *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, su magnífico Templo, Panteón y Palacio: compendiada de la descripción antigua y exornada con nuevas y vistosas láminas de su planta y monte. Aumentada con la noticia de varias grandezas*

- y alhajas con que han ilustrado los católicos reyes aquel maravilloso edificio. Y coronada con un tratado apéndice de los insignes profesores de las Bellas Artes, Estatuaría, Arquitectura y Pintura, que concurrieron a su fundación y después le han enriquecido con sus obras. Por el R. P. M. Fr. Andrés Ximénez, del Orden de San Gerónimo, Profeso del mismo Real Monasterio de San Lorenzo y Cathedralítico de Vísperas en su Colegio, quien la dedica al Rey, Ntro. Señor Don Carlos Tercero (que Dios guarde). Madrid: Imprenta de Antonio Marín, 1764.
- Martín y Santiago, José. *Un viaje al Escorial. Descripción ordenada del Monasterio y Palacio erigido por Felipe II y de las modernas casitas del infante y del príncipe, escrita por don José Martín y Santiago para servir de guía a los viajeros en el Real Sitio de San Lorenzo, y precedida de un juicio crítico del Templo y Monasterio en general debido al Señor D. José Amador de los Ríos*. Madrid: imp. y lit. de Juan José Martínez, a Arco de Santa María núm. 7, ¿1868?.
- Mazzolari da Cremona, Ilario. *Le reali grandezze dell'Escuriale di Spagna. Compilate & descritte dal Rever. Padre D. Ilario Mazzolari da Cremona, Monaco dell'Ordine di San Girolamo*. Bolonia: Google books, 1648. <https://play.google.com/books/reader?id=-jRNUAAAACAAJ&pg=GBS.PA6&hl=es>
- Moliner, María. *Diccionario del uso del Español*. Madrid: Gredos, 2000.
- Nebrija, Antonio de. *Vocabulario español-latino*, volumen 17. Madrid: facsímil publicado por la Real Academia Española, 1494. [https://www.rae.es/sites/default/files/Archivos\\_de\\_la\\_BCRAE\\_Vocabulario\\_espaol-latino\\_Nebrija.pdf](https://www.rae.es/sites/default/files/Archivos_de_la_BCRAE_Vocabulario_espaol-latino_Nebrija.pdf)
- Orozco y Covarrubias, Juan. *Emblemas Morales*. Segovia: Biblioteca Digital Hispánica, 1589. <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000108144&page=1>
- Ponz, Antonio. “Trata de Castilla la Nueva: El Escorial y su comarca, Robledo de Chavela, Monasterio y Villa de San Martín de Valdeiglesias y Guisando”. En *Viaje de España. Trata de Castilla la Nueva y Reino de Valencia...* (3ª edición, 1788), tomo 1, vol. 2, 319-477. Madrid: Aguilar Maior, 1988.
- Ramírez, Juan Antonio. “Del valor del templo al coste del libro. (Las finanzas de Salomón, el mecenazgo de Felipe II y Juan Bautista Villapando)”. *Boletín de arte Universidad de Málaga*, nº9 (1988), 19-46. <https://www.revistas.uma.es/index.php/boletín-de-arte/article/view/16788> <https://doi.org/10.24310/BoLArte.1988.vi9.16788>
- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid). <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/actividades/proyectos-de-investigacion/proyecto-vocabulario-de-las-artes-visuales/>
- Rodríguez, Delfín y María del Mar Borobia, coords. *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid, 2011.
- Rodríguez Ortega, Nuria. “Tesoro terminológico-conceptual de los discursos teóricos sobre la pintura (Primer tercio del siglo XVII)”. Tesis doctoral. Universidad de Málaga, 2002. RIUMA. <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/2605>
- Rodríguez Ortega, Nuria. “Similitudes y diferencias léxico-textuales en dos descripciones seiscentistas del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (I)”. En *Teoría y Literatura artística en la sociedad digital. Construcción y aplicabilidad de colecciones textuales informatizadas. La experiencia del Proyecto Atenea*, dirigido por Nuria Rodríguez Ortega, 363-398. Gijón: Ediciones TREA, 2009.
- Rodríguez Ortega, Nuria. “Ejemplo de exploración lingüístico-computacional de textos digitales y Similitudes y diferencias léxico-semánticas en dos descripciones seiscentistas del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (II). Consideraciones en torno al devenir del vocabulario descriptivo crítico de las artes”. En *Teoría y Literatura artística en la sociedad digital. Construcción y aplicabilidad de colecciones textuales*

- les informatizadas. La experiencia del Proyecto Atenea*, dirigido por Nuria Rodríguez Ortega, 399-430. Gijón: Ediciones TREA, 2009.
- Rubio, Luciano. "Los historiadores de El Real Monasterio de San Lorenzo El Real". *La ciudad de Dios*, 172 (1959), 499-521.
- Sáenz de Miera, Jesús. *De obra "insigne" y "heroica" a "Octava Maravilla del Mundo. La fama de El Escorial en el siglo XVI*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- Santos, Francisco de los. *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, única maravilla del mundo. Fábrica del prudentísimo rey philipo segundo, aora nuevamente coronada por el Cathólico Rey Philippo Quarto el Grande, con la magestuosa obra de la capilla insigne del pantheon y traslación a ella de los Cuerpos Reales. Dedicada a quien tan ilustremente la Corona, por el padre fray Francisco de los Santos, lector de escritura sagrada en el Colegio Real de la misma Casa*. Madrid: Imprenta Real, 1657.
- Sebastián, Santiago. *Arte y Humanismo*. Madrid: Ensayos de arte Cátedra, 1981.
- Shearman, John. *Manierismo*. Madrid: Xarait ediciones, D.L., 1984.
- Sigüenza, José de. "Tercera Parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo, Doctor de la Iglesia... dirigida al Rey Nuestro Señor, Don Philippe III. Por fray Iosep de Siguença, de la misma Orden". En *Historia de la Orden de San Jerónimo*. Madrid: Imprenta Real, por Iuan Flamenço, 1605.
- Taylor, René. *Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial*. Madrid: Ediciones Siruela, 1992.
- Vega Loeches, José Luis "Idea e imagen de El Escorial en el siglo XVII: Francisco de los Santos". Tesis doctoral dirigida por Diego Suárez de Quevedo. Universidad Complutense de Madrid, 2016. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/38217/>
- Von der Osten, Cornelia. *El Escorial. Estudio iconológico*. Bilbao: Xarait Ediciones, 1984.

## Rodrigo Francisco Vieira y la escultura en tela encolada en Brasil

### Rodrigo Francisco Vieira and the sculpture of glued fabric in Brazil

Lorena DA SILVA VARGAS

*Universidad de Valladolid*

0000-0001-5281-3335 / lorenada.silva@uva.es

María Concepción PORRAS GIL

*Universidad de Valladolid*

ORCID: 0000-0001-8461-0276 / c.porras@uva.es

DOI: 10.18002/da.i23.7628

Recibido: 15/XII/2023

Aceptado: 09/IV/2024

**RESUMEN:** En 1990 se encontraron, en el estado de Minas Gerais (Brasil), en la región de *Campo das Vertentes*, un grupo de imágenes realizadas en los siglos XVIII y XIX utilizando como materia la tela encolada. La autoría de las piezas se atribuye al taller del escultor portugués Rodrigo Francisco Vieira (1712-1792), que, afincado en la región, será el alenador de la única escuela brasileña dedicada al arte de la tela encolada. Durante mucho tiempo, se ha buscado relacionar la existencia en América de este tipo de esculturas con ciertas prácticas autóctonas. Sin embargo, en el caso brasileño, esta "polimateria" toma directamente su influencia técnica del contexto europeo, donde este tipo de esculturas tuvieron una notable acogida como resultado de su rápida producción y asequible coste. Los fundamentos técnicos identificados en la elaboración de las imágenes *mineiras* nos llevan directamente al tratado del padre portugués Ignacio da Piedade Vasconcellos, *Artefactos symmetriacos e geométricos, advertidos e descobertos pela industriosa perfeição das Artes, Esculturaria, Architectonica, e da Pintura*, publicado en 1733, a partir del cual Vieira tomaría contacto con la técnica y transferiría el arte a las "tierras del oro".

**Palabras clave:** Rodrigo Francisco Vieira, escultura ligera, tela encolada, Minas Gerais, Brasil, barroco, siglo XVIII.

**ABSTRACT:** In the 1990s, in the state of Minas Gerais (Brazil), specifically in the *Campo das Vertentes* region, a group of images made in the 18th and 19th centuries using glued canvas as material was found. The authorship of the pieces is attributed to the workshop of the Portuguese sculptor Rodrigo Francisco Vieira (1712-1792), settled in the region, who would develop the only Brazilian school dedicated to the art of glued fabrics. For a long time, it has been sought to relate the existence in America of sculptures made with trivial elements with certain autochthonous practices. However, in the Brazilian case, this "polymaterial" takes its influences at a technical level directly from the European context, where this type of sculptures had a notable reception as a result of its rapid production and affordable cost. The technical foundations identified in the elaboration of the *mineira* images lead us directly to the treatise of the Portuguese father Ignacio da Piedade Vasconcellos, *Artefactos symmetriacos e geométricos, advertidos e descobertos pela industriosa perfeição das Artes, Esculturaria, Architectonica, e da Pintura*, published in 1733, from which Vieira would make contact with the technique and would transfer the art to the "lands of gold".

**Keywords:** Rodrigo Francisco Vieira, light sculpture, glued fabric, Minas Gerais, Brazil, baroque, 18th century.

## INTRODUCCIÓN

En la década de 1990 en la región de *Campo das Vertentes*, estado de Minas Gerais (Brasil), llamaron la atención un grupo de más de cuarenta imágenes escultóricas fechadas entre los siglos XVIII y XIX. Realizadas en tela encolada, estas obras sorprendieron por la refinada técnica aplicada en su ejecución. En la América portuguesa el empleo de este tipo de pastas (telas encoladas) era inusual. Sin embargo, no ocurría lo mismo en el arte virreinal en el que su uso era frecuente, aunque utilizando una metodología que, como veremos, no coincide con la encontrada en las piezas brasileñas.

En el Virreinato de Nueva España fue frecuente la fusión de técnicas artísticas procedentes de Europa con modos de hacer autóctonos, dando origen a un arte mestizo, netamente novohispano. Un caso característico fue la mezcla de la pasta de caña de maíz con telas encoladas<sup>1</sup>. Esta consistía en la elaboración de esculturas a partir de una pasta realizada a base de polvo de caña de maíz y pulpa de nopal, con la que se modelaban las imágenes sobre una estructura de tallos secos de caña pegados entre sí. Una vez conseguida la volumetría de la pieza, se procedía a su "momificación", revistiendo lo anterior con capas de tela impregnadas en cola

1 La técnica de la pasta de caña de maíz procede de Mesoamérica y era utilizada en el periodo prehispánico por los indios tarascos para representar a sus dioses. Sobre la escultura realizada por los indios tarascos ver: Valle Blasco Pérez, Enriqueta González Martínez y Alejandra Nieto Villena, "Escultura ligera de caña de maíz a través de las crónicas novohispanas", *Arché*, nº 10 (2015), 153-162; Pablo Amador Marrero, "Puntuaciones sobre la imaginería 'tarasca' en España. El Cristo de Telde (Canarias): Análisis y proceso de restauración", *Anales del Museo de América*, nº 7 (1999), 157-173; Pablo Amador Marrero, *Traza española, ropaje indiano. El Cristo de Telde y la imaginería en caña de maíz* (Telde: Ayuntamiento de Telde, 2002); Pablo Amador Marrero, "Imaginería novohispana con caña de maíz. La materialidad como señal de identidad y aportación a la historia de la escultura", en *Tejné: hacia una historia material de la escultura*, coord. por Miguel Ángel Marcos Villán, Ana Gil Carazo y Stefanos Kroustallis, (Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 2018), 127-150.

de conejo, o con aplicación de yesos, a fin de conseguir unas superficies más suaves y pulidas. Además de la caña de maíz, también se utilizó de la caña de maguey en estos trabajos, originando esculturas ligeras, fáciles de transportar y con una ejecución rápida.

El empleo de trapos encolados para obtener pastas con las que producir esculturas de forma rápida y con peso liviano puede constatarse también en Castilla, desde finales del siglo XV, de la mano del escultor Huberto Alemán. Este maestro fue contratado por la reina Isabel I de Castilla con el encargo de realizar, con presteza y de manera seriosa, imágenes religiosas a fin de recristianizar el reino de Granada. Al respecto, se conservan en el Archivo General de Simancas una serie de pagos librados a dicho artista por la ejecución de ciertos encargos escultóricos de orden religioso<sup>2</sup>. Con anterioridad a la publicación de estos registros, el profesor Felipe Pereda en 2007 sacó a la luz un interesante memorial en el que constaba la decisión tomada por el imaginero, de instalarse en la ciudad de la Alhambra para poner en práctica su nuevo "arte de ymajinería" y cómo para tal empeño, esperaba recibir por parte de la reina "unas casas en la çibdad de Granada" y el conveniente pago por el trabajo cumplido<sup>3</sup>.

El escultor, especializado en la producción de figuras de bulto a partir de cartón, papel y trapos encolados, era conocedor de una inusitada técnica que facilitaba, de manera diligente y económica, la realización

2 Ana Soledad Crespo Guijarro y Francisco Javier Crespo Muñoz, "Nuevas noticias sobre Huberto Alemán, escultor al servicio de Isabel la Católica", *Archivo Español de Arte*, nº 352, vol. 88 (2015), 403-404.

3 Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400* (Madrid: Marcial Pons, 2007), 382-383. También sobre Huberto Alemán ver: Rafael Domínguez Casas, "Dos artistas nórdicos activos en la corte granadina de la Reina Isabel la Católica: el maestro Ruberto Alemán, entallador, y el joyero Petrequín Picardo", en *Estudios Homenaje al profesor Martín González*, coord. por Departamento de Historia del Arte (Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 1995).

de los modelos a partir de su reproducción, como consecuencia del empleo de la misma matriz. El proceso partía de un molde negativo de ambas caras de la imagen, realizado con yeso o barro con la forma deseada, dentro del cual se tupían las telas encoladas. Una vez secas, se extraían los moldes, resultando en dos piezas: anverso y reverso de la imagen, las cuales se unían por medio de cola. La imagen obtenida se pintaba y doraba, cobrando, de esta forma, una apariencia semejante a las tallas de madera. La ventaja de este procedimiento residía en la solidez de la matriz, lo que abría la posibilidad de reutilizarla.

Ahora bien, tampoco es esta la técnica que llega a Brasil, pues aquí se opera con un molde en positivo sobre el que se superponen las telas encoladas. Este sistema curiosamente aparece recogido textualmente en el tratado del padre portugués Ignacio da Piedade Vasconcellos, canónigo secular de la Congregación de San Juan Evangelista, titulado *Artefactos symmetriacos e geométricos, advertidos e descobertos pela industriosa perfeição das Artes, Esculturaria, Architectonica, e da Pintura*, publicado en 1733. El compendio metodológico sobre los diferentes protocolos operativos concernientes a las artes, hicieron de este libro un verdadero referente tanto para los teóricos como para los artistas y artesanos profesionales. De esta forma, el texto alcanzó, desde su primera edición, una gran acogida, extendiéndose su consulta a lo largo de todo el siglo XIX. En gran medida, su éxito se vio reforzado por el carácter visual que acompañaba a las explicaciones procedimentales que, ayudadas por dibujos, permitían que artistas y artesanos con dificultades lectoras tuvieran acceso a los contenidos. Esta circunstancia popularizó su presencia a todo el ámbito luso-parlante, dada su condición práctica y docente puesta por encima de otros aspectos intelectuales, textuales y narrativos, aunque, como señalaba su autor en el preámbulo, sin excluir por ello los contenidos:

“Cuando yo di por principio a este Tratado de Arquitectura confieso que no tenía

intención de salir de los límites de los cinco órdenes, midiendo rigurosamente el todo por sus partes, y no ponerme a edificar templos, y fortificar edificios, porque me parecía dirán, que eso más pertenece a lo práctico que a lo especulativo; y que más es para los Maestros, que manualmente trabajan en las obras, que para los que solamente se dedican a las lecturas de este Arte (...) y este ya dicho que todo se encuentra en los libros, pues son estos las firmezas donde recurren todos los Maestros de las Artes, para más seguros acertar lo que le puede olvidar, y los principiantes tener auxilio para sus estudios; y finalmente, yo no obligo a nadie, que me crea; si encuentran en qué me condenar, no digo, que me perdonen, porque no será necesario encomendarlo; sin embargo digo, que la empresa de este mi trabajo es bajo el fin de que desde aquí alguien pueda tener algún provecho, tomando lo que mejor le parece”<sup>4</sup>.

Curiosamente, Ignacio da Piedade Vasconcellos, a pesar de haber iniciado la escritura con el pensamiento de destinar su texto a la arquitectura, introduce en su compendio dos capítulos enteros dedicados al arte de la fabricación de esculturas con pastas. El proceso que describe diverge de lo visto en Castilla, al recomendarse en el caso portugués, la utilización de un patrón “positivo” sobre el que se sobreponen las capas de tela encolada.

“Estando la figura hecha en barro, como está dicho, hágase un betún de cera, pez griega y polvo de piedra, que no quede la primera vez muy espeso, y ya en este momento se tendrán cortados los paños a tijera en pedazos, que serán conforme a las partes en que se quisieran asentar, y agarrando cada uno de estos pedazos por dos extremos, se meterán en el betún, que estará líquido, y luego se irán extendiendo sobre el barro, metiéndolos con un punzón de madera o hierro por las

<sup>4</sup> Ignacio da Piedade Vasconcellos, *Artefactos symmetriacos, e geométricos: advertidos, e descobertos pela industriosa perfeição das artes, esculturaria, architectonica, e da pintura* (Lisboa: Oficina de Joseph Antonio da Sylva, 1733), 382. Traducción nuestra.



▪ Fig. 1. Aleijadinho. San Francisco de Paula. Museu Aleijadinho, Ouro Preto. Fotografia: Lorena da Silva Vargas, 2023.

formas, yendo de esta suerte cubriendo toda la figura, dándole así dos o tres capas, lo que se hará también uniendo los paños con una brocha de pintor mojada en el mismo betún. Después de estar toda la figura de esta forma, y quitadas todas las rebabas que tuviera, quedando todo liso, que se planchará con un hierro caliente, se cortará en piezas por aquellas partes que más conveniente fuera con una navaja, o sierra, de tal forma que se corte también el barro<sup>5</sup>.

Por fin, se quitaba el barro desde dentro de la pieza, resultando una escultura hueca, que se trataba con resina para aumentar la rigidez y consolidar internamente la estructura. Mediante este sistema, el original partido podía seguir en uso, permitiendo al artista crear nuevos modelos sobre la misma base.

Así, es el camino portugués el que determina la llegada de la técnica de la tela encolada a Brasil, pues en el periodo colonial ss. XVI-XVIII, la imaginaria brasileña había trabajado fundamentalmente otros materiales como la madera, la piedra, o el barro, siendo el empleo de las pastas algo restringido, cuando no inexistente.

Buscando la ligereza de las piezas a fin de facilitar su desplazamiento en festividades u otros eventos, comenzaron a proliferar imágenes de vestir que emplearon la piedra o la madera exclusivamente para los rostros y manos, sustituyendo el tronco y extremidades inferiores por un cono formado por listeles de madera cubierto con las vestimentas<sup>6</sup>. Es el caso de un san Francisco de Paula, obra de *Aleijadinho* (Fig. 1), actualmente ubicado en el *Museu Aleijadinho* de Ouro Preto<sup>7</sup>.

5 Ignacio da Piedade Vasconcellos, *Artefactos simétricos, e geométricos...*, 52. Traducción nuestra.

6 Maria Regina Emery Quides, "Imagem de vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil" (Tesis doctoral, Campinas, 2006), 226 y Olinto Rodríguez dos Santos Filho, "Aspectos da imaginária luso-brasileira em Minas Gerais", *Imagem Brasileira*, nº 1 (2001), 44-55.

7 Antônio Francisco Lisboa, el *Aleijadinho*, artífice brasileño cuyo taller realizó muchas e importantes obras en piedra jabón en el estado de Minas Gerais, obras que

Otro tipo de imágenes transportables son las conocidas como *paulistinhas* que, originarias del estado de São Paulo, circularon por todo el país al tratarse de imágenes de terracota realizadas en pequeño tamaño (entre 5 y 25 centímetros de altura). Estas pequeñas figuras eran llevadas por los *bandeirantes*<sup>8</sup> en sus expediciones hacia el interior del país, como imágenes de devoción. La principal iconografía representada en las *paulistinhas* era Santa Ana (Fig. 2), patrona de los mineros, según la tradición portuguesa heredada en Brasil.

Sin duda alguna, las extraordinarias imágenes de tela encolada registradas en Brasil -hasta ahora comprendidas por el grupo encontrado en *Campo das Vertentes*- siguen la técnica portuguesa desarrollada por el erudito teórico Ignacio da Piedade Vasconcellos, sin aparentes adaptaciones o fusiones técnicas. Allí, esta técnica tuvo como principal exponente el escultor Rodrigo Francisco Vieira, portugués asentado en la ciudad de Tiradentes (Brasil), quien tomó contacto con el tratado de Vasconcellos e implantó, en un primer momento, dicha técnica en suelo brasileño.

## LA ESCUELA DE LA REGIÓN DE CAMPO DAS VERTENTES

*Campo das Vertentes* es una región ubicada en el estado de Minas Gerais que comprende treinta y seis municipios, entre los cuales están Tiradentes, São João del Rey, Itaverava, Mariana y Camargos. En estas cinco ciudades se encontraron, a finales del siglo XX, tal y como se ha señalado, más de cuarenta imá-

van desde iglesias y chafarices hasta esculturas de vestir con rostros de piedra jabón. Sobre A. Francisco Lisboa ver: Rodrigo José Ferreira Bretas, *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho* (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013). Original publicado en 1858 y Germin Bazin, *Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil* (Rio de Janeiro: Record, 1971).

8 Los *bandeirantes* eran grupos formados por hombres y mujeres procedentes de São Paulo que partían en expedición hacia el interior de la colonia. Entre sus objetivos estaban: la búsqueda de minas de metales preciosos, el desmantelamiento de los quilombos (refugios de esclavos negros huidos) y la captura de indígenas.



▪ Fig. 2. Anónimo. Santa Ana Maestra. S. XVIII. Museu de Santa Ana, Tiradentes. Fotografía: Lorena da Silva Vargas, 2023.

genes de tela encolada, todas ellas realizadas entre los siglos XVIII y XIX. Es en Tiradentes donde se encuentra la mayor cantidad de estas piezas, dado que esta ciudad se encontraba en pleno crecimiento y, por las mismas fechas, se estaba levantando la iglesia Matriz de *Santo Antônio*. También por esos años se halla trabajando en dicha ciudad un artífice de nombre Rodrigo Francisco Vieira, autor de gran parte de las piezas en tela encolada allí producidas, según indican los contratos de elaboración que se conservan<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, *Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados* (Brasília: Secretaria da Cultura da Presidência da República, 1994).

El hecho de que estas sean las únicas esculturas trabajadas con dicha técnica en todo Brasil, y que prácticamente todas las piezas registradas tengan una cronología semejante y procedan del mismo ámbito geográfico: Tiradentes, lleva a pensar en la existencia de una escuela local. Además, la constancia de Rodrigo Francisco Vieira como artífice de una buena parte de dichos trabajos, podría indicar que la imaginería realizada con telas encoladas sería una especialidad significativa de la actividad artística verificada en los

Secretaria da Cultura da Presidência da República, 1994).



▪ Fig. 3. Rodrigo Francisco Vieira. San Joaquín. 1753. Igreja Matriz de Santo Antônio, Tiradentes. Fotografía: Lorena da Silva Vargas, 2023.

siglos XVIII y XIX en *Campo das Vertentes* y puesta en relación con el artista mencionado.

Rodrigo Francisco Vieira era portugués. Nació en Braga el 28 de octubre de 1712 y en 1753 ya se encontraba afincado en Brasil, en la ciudad minera de Tiradentes, según nos informa el *Livro de receita e despesa do Bom Jesus do Descendimento* (1736-1770). Este libro nos trae el registro más antiguo de la actividad del escultor en Brasil: un San Joaquín (Fig. 3), realizado por encargo de la iglesia Matriz de *Santo Antônio* en junio de 1753 para ocupar el nicho izquierdo del retablo del Descendimiento<sup>10</sup>. Se trata de una imagen de 86,5 cm de altura, realizada en tela encolada con revestimiento de yeso y manos de madera. Los cabellos y las barbas fueron trabajados en fibra de sisal, posibilitando un mayor realismo.

A este escultor también se atribuye un San Juan Evangelista (Fig. 4), encargado en

<sup>10</sup> Paróquia de Santo Antônio de Tiradentes, *Livro de receita e despesa do Bom Jesus do Descendimento* (1736-1770), fls. 45 y 47.



▪ Fig. 4. Rodrigo Francisco Vieira. San Juan Evangelista. S. XVIII. Igreja Matriz de Santo Antônio, Tiradentes. Fotografía: Lorena da Silva Vargas, 2023.

1760 por la Hermandad de San Juan Evangelista de los Hombres Pardos, de la ciudad de Tiradentes, cuya sede estaba en la misma iglesia Matriz de *Santo Antônio*. Una imagen de vestir, encargada para componer la parte central del retablo del Descendimiento, formando la escena de la Pasión junto a un Crucificado y una Virgen de la Soledad, ambos de madera. Se trata de una escultura con el cuerpo formado por listones, como la Virgen que lo acompaña, pero con el rostro de tela encolada. Los brazos son articulados, lo que, sumado a los cabellos de sisal, a la indumentaria y a las considerables dimensiones (1,60 m de altura), subrayaban el realismo pretendido por el barroco.

Vieira también realizó un Crucificado (Fig. 5) actualmente ubicado en la sacristía de la citada iglesia de *Santo Antônio*<sup>11</sup>, pero

<sup>11</sup> En la sacristía de la Matriz de *Santo Antônio* se encuentra también otro crucificado de mismas características, utilizando la técnica de la tela encolada para el cuerpo y el rostro y sisal para los cabellos. No hay certeza documental de que la autoría de ambos sea debida a



▪ Fig. 5. Rodrigo Francisco Vieira. Crucificado. S. XVIII. Igreja Matriz de Santo Antônio, Tiradentes. Fotografía: Lorena da Silva Vargas, 2023.

que hasta los años de 1930 formaba parte del retablo del Consistorio de los Pasos, según nos informa el *Inventário Nacional de Bens*

Rodrigo Francisco Vieira. A pesar de la calidad formal y habilidad ejecutiva de estos crucificados, será necesario hacer un análisis más profundo con rayos "X" u otras metodologías científicas que permitan verificar con minuciosidad la técnica y el estilo para saber si proceden de la misma autoría.

*Móveis e Integrados*. En esta creación, el artífice trabaja el desnudo de forma idealizada, probando su categoría como verdadero *Magister* en dicha disciplina, al demostrar que, mediante este arte, podían también llevarse a cabo estudios anatómicos para la representación del cuerpo. Según la descripción que aparece en el *Inventário*, se trata de un Cristo con una "factura semi erudita (...). Rostro

expresivo, nariz puntiaguda, boca de labios finos con curiosa cabellera en sisal enrollado. Cuerpo alargado y delgado con musculatura marcada. Perizonium con abundantes pliegues. Carnación de buena calidad”<sup>12</sup>.

No podemos dejar de hacer mención a un san Sebastián (Fig. 6), producido por las mismas fechas y ubicado en el nicho derecho del altar mayor de la iglesia Matriz. La autoría de la imagen es incierta, aunque todas las evidencias señalan también unas formas y procedimientos análogos a lo visto de la mano de Rodrigo Francisco Vieira o de un supuesto taller relacionado con su obra. La escultura es de tela encolada rigidizada con yeso y los cabellos modelados con fibra de sisal, siguiendo el mismo patrón de la imaginería del artífice portugués. El santo tiene la cabeza mirando hacia el lado izquierdo, con un mechón de cabello que se apoya sobre su pecho, tal y como se observa en el Crucificado y en el resto de las obras de este maestro<sup>13</sup>.

#### ARTE VERSUS ARTESANÍA: EL CASO DE LA TELA ENCOLADA

Hasta los años de 1990, el uso de trapos encolados como materia prima para la producción de imágenes no tenía lugar en la historiografía brasileña. Ello se debió, en gran medida, a cierto desapego puesto sobre las imágenes que no estaban elaboradas con piedra, madera, u otros materiales tenidos por nobles, tendencia evidenciada también en el medio artístico europeo desde finales del siglo XIX. Así, la tela encolada, como la pasta de caña usada en Hispanoamérica, fueron vistos como materiales ruines para la producción artística, por lo que las pie-

<sup>12</sup> Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, *Inventário Nacional...* sin paginación.

<sup>13</sup> A lo largo de esta investigación, hemos comprobado que Rodrigo Francisco Vieira ofrece ciertos rasgos específicos de estilo, entre los que se encuentra la postura de los rostros, ligeramente virados hacia el lado izquierdo, así como la sugerente forma de trabajar los cabellos, realizados con la fibra de sisal embetunada, conformando ondas que dejan caer un mechón por delante en el lado izquierdo.



▪ Fig. 6. Anónimo. San Sebastián. S. XVIII. Igreja Matriz de Santo Antônio, Tiradentes. Fotografía: Lorena da Silva Vargas, 2023.

zas resultantes no fueron entendidas como arte, sino más bien, como artesanías que no cabían en los estudios científicos. Por otro lado, la dificultad de identificación de la materialidad de muchas obras, incluso las tiradentinas, llevó a que fueran tratadas como objetos de madera, recibiendo métodos de conservación y restauración equivocados durante décadas.

Aparte de la materialidad, la producción escultórica en tela encolada realizada en la América portuguesa se ubicaría fuera del concepto de *arte* según la concepción contemporánea. En este sentido, operar sobre un molde sería, no una creación, sino un procedimiento mecánico que podía desarrollar un operario cualquiera. De esta forma, el carácter mecánico del proceso se pondría por encima del intelectual y creativo, convirtiendo conceptualmente las piezas en artesanías.

La identificación de las obras de *Campo das Vertentes*, adormecidas a lo largo del siglo XX, ha evocado un mayor interés y cuidado

con la imaginería de tela en Brasil, dando cuerpo a estudios y debates emprendidos entre historiadores del arte y restauradores acerca de esta técnica, de su historia y de su futuro. En este ámbito, se destacan los trabajos de Gilca Flores de Medeiros y Eliane Monte, precursoras de los estudios sobre Rodrigo Francisco Vieira<sup>14</sup>.

Sabemos que el taller de Vieira gozó de prestigio en la ciudad de Tiradentes y, sin lugar a dudas, en toda la región de *Campo das Vertentes*, debido a la utilización de una técnica que conllevaba beneficios como la ligereza y la rapidez del proceso, sumadas a la calidad estética que podemos comprobar por los bultos analizados<sup>15</sup>. Este prestigio condujo a la continuidad del uso de la tela encolada en Tiradentes a lo largo del siglo XIX, como nos indican algunas imágenes conservadas, como una Virgen del Parto (Fig. 7), actualmente en el *Museu da Liturgia* de dicha ciudad. Esta imagen, realizada en 1830 para la iglesia de *Nossa Senhora das Mercês*, fue modelada con tela de lino, en el caso de la indumentaria, y tela de algodón, en el caso de las carnaciones, buscando suavidad al rostro, cuello y manos de la Virgen, así como al cuerpo del Niño. La utilización de tela endurecida con cola permitía crear ropajes considerablemente realistas, con movimiento, volumen, trabajos de pliegues y ricos encajes. En el Inventario de Bienes Muebles encontramos un registro de pago, fechado de 1828, por "hilos y confección de encajes para la imagen de N. Sra. del Parto", así como un pago, fechado de 1830, a Jeróni-

mo José de Vasconcelos de 30.000 réis por la pintura y encarnación de N. Sra. del Parto<sup>16</sup>.

Las formas encontradas en la imagen nos remiten, a pesar de las fechas tardías de su factura, a los gustos plásticos del rococó, con el desarrollo de plegados finos y compactados, orillas voladas en las túnicas y mantos y una expresión dulce en los rostros. Este delicado refinamiento contrasta con la decoración pictórica, que lleva los colores vivos y brillantes utilizados en el barroco colonial, como el amarillo de la túnica, decorado con flores rojas, el velo ocre, el manto en un intenso azul y el dorado de los encajes. Esta imagen en particular recibió una estructura de madera para auxiliar en la sustentación, lo que la distingue de las imágenes en tela del siglo XVIII, completamente huecas.

La configuración de un taller en el cual se puso en ejercicio la técnica de la tela encolada por parte de Rodrigo Francisco Vieira, a partir de los estudios teóricos del tratado de Ignacio da Piedade Vasconcellos, conformaría una innata escuela artística tiradentina, que seguiría dando frutos en el siglo siguiente. La doble vertiente mecánica e intelectual de la labor, tanto por su proceso creativo, como teórico, sumada a la calidad estética de las obras, nos posibilita hablar, a día de hoy, de verdaderas obras de arte consignadas en la escuela de *Campo das Vertentes*, obras que deben ser consideradas en la historia del arte brasileño.

## CONCLUSIONES

La utilización de textiles como materia prima para la escultura fue constante en Occidente desde, al menos, el siglo XV, conformando figuras ligeras y de rápida factura. Este material, trabajado tanto en Europa como en América a lo largo de los siglos, desarrolló diferentes procedimientos y técnicas, llegando a Brasil en el siglo XVIII a través del artista Rodrigo Francisco Vieira, originario de Braga, Portugal.

14 Gilca Flores de Medeiros y Eliane Monte, "Obras em tela encolada em Minas Gerais: estudo e catalogação", *Imagem Brasileira*, nº 2 (2003), 169-174; Gilca Flores de Medeiros, "Rodrigo Francisco Vieira e as imagens em tecido: uma técnica inusitada, um autor reconhecido", *Imagem Brasileira*, nº 5 (2009), 147-153; Gilca Flores de Medeiros y Eliane Monte, "Tela encolada: catalogação e estudo sobre uma tecnologia incomum", en *Anais do IX Congresso da ABRACOR* (Rio de Janeiro: ABRACOR, 1998).

15 Gilca Flores de Medeiros, "Rodrigo Francisco Vieira e as imagens em tecido...", 151.

16 Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, *Inventário Nacional...* sin paginación.



▪ Fig. 7. Taller de Rodrigo Francisco Vieira. Nuestra Señora del Parto. 1830. Museu da Liturgia, Tiradentes. Fotografía: Lorena da Silva Vargas, 2023.

El magisterio de este imaginero desarrolló en la región de *Campo das Vertentes* lo que sería el primer taller y la primera escuela dedicada al oficio de la tela encolada en la América portuguesa, empleando en dicha práctica las máximas explicadas en el tratado *Artefactos symmetriacos e geométricos, advertidos e descobertos pela industriosa perfeição das Artes, Esculturaria, Architectonica, e da Pin-*

*tura*, escrito por el padre portugués Ignacio da Piedade Vasconcellos.

Este libro, cuyo autor declaraba haber sido el primero en materia de artes escrito en lengua portuguesa<sup>17</sup>, contenía las doctri-

<sup>17</sup> No quiere esto decir que no hubiera antes tratados en Portugal, pero estos eran traducciones sobre ediciones francesas o de otros países, en ocasiones segmen-

nas y saberes de los maestros que formaban artífices, adquiriendo, como señala Ángela Brandão<sup>18</sup>, una gran acogida como demuestra su circulación constante desde su primera edición a finales del siglo XVII. Como excepcionalidad a la literatura artística, el texto de Vasconcellos dedicaba dos capítulos completos, en uno de sus libros, a la escultura ligera realizada con pasta de papel y lino, buscando la teoría e instrucción de un procedimiento operativo para la imaginería en tela.

La continuidad del uso de la tela encolada en la misma región de las *Vertentes* en el siglo XIX nos indica una estabilidad de la técnica. Esta estabilidad llegó acompañada de una creciente calidad de las obras producidas, lo que indica el refinamiento técnico de los artistas sobre la base aprendida.

Acerca del concepto de *arte*, las obras referidas se distanciarían de las imágenes convencionales, esculpidas o talladas, confirmadas como *arte* a partir del siglo XVIII, debido a la posibilidad de ser fruto de un procedimiento que estaría ajeno a la acción de un artista específico. Una vez el molde se hubiera dispuesto, la producción podría llevarse a cabo por cualquier trabajador del taller, el único requisito sería la habilidad manual, siendo por tanto artesanías. Sin embargo, en las imágenes de Tiradentes, el manual que condujo su fabricación difícilmente permitía la seriación, al destruirse el molde al sacarlo del interior de la pieza de tela, salvo que ésta, junto al alma, fuera cortada para posteriormente ensamblar las partes de nuevo.

tadas y más difíciles de seguir por parte de los propios artistas portugueses. La novedad de este tratado es la importancia, por encima de la narrativa escrita, del corpus de imágenes que en ocasiones hacen prescindible la lectura del texto, siendo de fácil acceso a los artesanos que no sabían leer.

18 Ángela Brandão, "Artefactos Symmetriacos e Geometricos, de Ignacio da Piedade Vasconcellos (1733): uma leitura", en *Anais do 40º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Pesquisas em diálogo*, coord. por Marco Pasqualini de Andrade, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema y Arthur Valle (Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2021), 29.

Sin embargo, independiente del camino tomado, toda matriz es precedida por un proceso creativo e intelectual que conforma un diseño, aspecto que lo integra dentro del *arte* entendido como creación nacida de una idea. Por tanto, el resultado tanto de *arte*, como de artesanía partirían originalmente de un diseño, y éste no puede negarse a las obras comentadas. Además, en el caso de Rodrigo Francisco Vieira, existe un fundamento que transforma en labor intelectual el trabajo mecánico: la presencia del tratado en cuanto base teórica.

Quizá fueran entendidas, en su momento, como objetos simplemente devocionales, pero para cualquier estudioso del siglo XXI las imágenes mineras son, además, *Arte*, al expresar a partir de sus formas una sociedad con sus creencias y sus modelos estéticos, al contener la interesante y particular historia de esta región minera y, por tanto, a contener dentro de sí una potencia trascendente que es lo verdaderamente específico de aquello que entendemos como *Arte*.

Las piezas de tela encolada emergidas en la escuela de *Campo das Vertentes* nos revelan un momento único y hasta entonces desconocido de la Historia del Arte brasileño. Un momento en que un material tan sencillo, como la tela, materializó el tan aclamado y sensual barroco *mineiro*. De esta forma, a través de su estudio, podemos expandir los horizontes acerca de los materiales y técnicas llevadas a cabo en la constitución de la imaginería brasileña y los artistas que la sustentaron en el periodo colonial. Un camino para la investigación en el que aún queda mucho por explorar y en el que, sin duda, asistiremos a notables revelaciones.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Cortés, Narciso. "Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 80 (1922), 40-50.
- Amador Marrero, Pablo Francisco. "Puntualizaciones sobre la imaginería 'tarasca'

- en España. El Cristo de Telde (Canarias): Análisis y proceso de restauración". *Anales del Museo de América*, nº 7 (1999), 157-173.
- Amador Marrero, Pablo Francisco. *Traza española, ropaje indiano. El Cristo de Telde y la imaginería en caña de maíz*. Telde: Ayuntamiento de Telde, 2002.
- Amador Marrero, Pablo Francisco. "Imaginería novohispana con caña de maíz. La materialidad como señal de identidad y aportación a la historia de la escultura". En *Tejné: hacia una historia material de la escultura*, coordinado por Miguel Ángel Marcos Villán, Ana Gil Carazo y Stefanos Kroustallis, 127-150. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2018.
- Bazin, Germin. *Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1971.
- Bazin, Germin. *L'architecture religieuse baroque au Brésil: Étude historique et morphologique*. São Paulo-Paris: Ed. Museu de Arte-Librairie Plon, 1956.
- Blasco Pérez, M. D. Valle; González Martínez, Enriqueta y Nieto Villena, Alejandra. "Escultura ligera de caña de maíz a través de las crónicas novohispanas". *Arché*, nº 10 (2015), 153-162.
- Brandão, Ângela. "Artefactos Symmetricos e Geometricos, de Ignacio da Piedade Vasconcellos (1733): uma leitura". En *Anais do 40º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Pesquisas em diálogo*, coordinado por Marco Pasqualini de Andrade, Neiva Bohms, Rogéria de Ipanema y Arthur Valle, 21-31. Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2021.
- Crespo Guijarro, Ana Soledad y Crespo Muñoz, Francisco José. "Nuevas noticias sobre Huberto Alemán, escultor al servicio de Isabel la Católica". *Archivo Español de Arte*, nº 88 (2015), 403-408.
- Domínguez Casas, Rafael. "Dos artistas nórdicos activos en la corte granadina de la Reina Isabel la Católica: el maestro Ruberto Alemán, entallador, y el joyero Petrequín Picardo". En *Estudios Homenaje al profesor Martín González*, coordinado por Departamento de Historia del Arte, 315-319. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 1995.
- Emery Quites, Maria Regina. "Imagem de vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil". Tesis doctoral. Universidade Estadual de Campinas, 2006.
- Ferreira Bretas, Rodrigo José. *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013 (Original publicado en 1858).
- Flores de Medeiros, Gilca. "Rodrigo Francisco Vieira e as imagens em tecido: uma técnica inusitada, um autor reconhecido". *Imagem Brasileira*, nº 5 (2009), 147-153.
- Flores de Medeiros, Gilca y Monte, Eliane. "Obras em tela encolada em Minas Gerais: estudo e catalogação". *Imagem Brasileira*, nº 2 (2003), 169-174.
- Flores de Medeiros, Gilca y Monte, Eliane. "Tela encolada: catalogação e estudo sobre uma tecnologia incomum". En *Anais do IX Congresso da ABRACOR*, 318-320. Rio de Janeiro: ABRACOR, 1998.
- Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural. *Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados*. Brasília: Secretaria da Cultura da Presidência da República, 1994.
- Paróquia de Santo Antônio. *Livro de receita e despesa do Bom Jesus do Descendimento (1736-1770)*.
- Pereda, Felipe. *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*. Madrid: Marcial Pons, 2007.
- Rodrigues dos Santos Filho, Olinto. "Aspectos da imaginária luso-brasileira em Minas Gerais". *Imagem Brasileira*, nº 1 (2001), 44-55.



## Donaciones artísticas post mortem del clero urbano hispalense a finales del Antiguo Régimen

Artistic testamentary donations of the urban clergy from Seville at the end of the Old Regime

Víctor Daniel REGALADO GONZÁLEZ-SERNA

Universidad de Sevilla

ORCID: 0000-0003-0951-3032/ victordanielregalado@gmail.com

DOI: 10.18002/da.i23.7870

Recibido: 15/XII/2023

Aceptado: 28/VI/2024

**RESUMEN:** El análisis de mandas testamentarias referidas a obras de arte permite conocer mejor los procesos de donación de múltiples piezas artísticas a diferentes instituciones y terceras personas por parte del clero hispalense. Mediante vía de legado, el clero separaría de sus colecciones las principales obras, ya fuera por su calidad o valor sentimental. Gracias a este trabajo podremos conocer el flujo de piezas artísticas e intereses en estas donaciones *post mortem* para el final del Antiguo Régimen. Así se complementan con esta investigación los estudios existentes sobre el coleccionismo de arte o la tenencia de obras en manos particulares mediante el análisis de inventarios de bienes.

**Palabras clave:** Testamentos; Clero; Donaciones; Arte; Siglos XVII-XIX; Sevilla.

**ABSTRACT:** The analysis of testamentary orders referring to artworks allows us to grasp a better understanding of the processes of donation of multiple artistic pieces to different institutions and third parties by the clergy of Seville. Throughout legacy, the clergy could remove the main works from their collections, whether due to their quality or sentimental value. Thanks to this work we will be able to know the flow of artistic pieces and the interest in these post-mortem donations at the end of the Old Regime. This paper will be complementing part of existing studies on art collecting or the possession of works in private hands through the study of asset inventories.

**Keywords:** Testaments; Clergy; Donations; Art; 17<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> Centuries; Sevilla.

### INTRODUCCIÓN

En la presente investigación el objetivo es analizar la donación *post mortem* de obras de arte por parte del clero secular hispalense desde avanzado el siglo XVII hasta mediados del siglo XIX. Tras la reunión de 321 testamentos, conservados en distintos archivos de la ciudad de Sevilla, podemos comprender el destino de numerosas obras artísticas

en la segunda mitad de la Edad Moderna e inicios del Nuevo Régimen en la capital hispalense<sup>1</sup>. Por la extensión disponible nos

<sup>1</sup> No hubiera sido posible esta investigación sin poder contar con la ayuda de algunos investigadores que con un ejercicio de honestidad intelectual y con total desinterés han invertido su tiempo en atender mis dudas sobre diferentes piezas. Por ello aquí debo dar las gracias públicamente a Pablo Hereza, Francis Segura,

centraremos concretamente en pintura y escultura, pero cabe subrayar la existencia de múltiples piezas artísticas de muy diverso tipo.

Los testamentos del alto clero hispalense han sido analizados con profundidad para este periodo de estudio<sup>2</sup>. Gracias a ello, y fundamentalmente a los inventarios de bienes *post mortem*, es posible conocer el coleccionismo desarrollado por este grupo social concreto<sup>3</sup>. Sin embargo, aquí el objetivo

Borja Monclova y Paloma C. Castillo González. Muchas gracias.

<sup>2</sup> Concretamente para el caso de los componentes del cabildo catedral de Sevilla tenemos para el siglo XVIII Víctor Daniel Regalado González-Serna, *Vivir con decoro. Una biografía colectiva del alto clero hispalense en el siglo XVIII* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2023) y para los testamentos del alto clero hispalense en la primera mitad del XIX, véase: Víctor Daniel Regalado González-Serna, "Análisis de los testamentos del alto clero urbano hispalense en la primera mitad del siglo XIX", *Espacio, Tiempo y Forma. Historia Contemporánea*, n.º 35 (2023): 177-200. Los testamentos han sido analizados en Sevilla, de manera general para este periodo, en José Antonio Rivas Álvarez, *Miedo y piedad: los testamentos sevillanos en el siglo XVIII* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 1986).

<sup>3</sup> Para finales del siglo XVII, en concreto para la Sevilla de la época de Murillo, contamos con José Antonio Ollero Pina. "Los prebendados de la Catedral de Sevilla y el coleccionismo en la época de Murillo (1601-1737): un estudio introductorio". En *Murillo y Sevilla (1618-2018)*, ed. Palomero Páramo, Jesús Miguel (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018), 111-136. Para la totalidad del siglo XVIII y comienzos del XIX el coleccionismo de arte por parte del alto clero urbano hispalense fue estudiado en Regalado González-Serna, *Vivir con decoro...*, 167. Se ha estudiado tradicionalmente el coleccionismo de arte de manera general para la sociedad moderna en María Jesús Sanz y María Teresa Dabrio González, "Inventarios artísticos sevillanos del siglo XVII", *Archivo Hispalense*, n.º 176 (1974), 89-150; Francisco Manuel Martín Morales, "Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla Barroca (1600-1670)", *Archivo Hispalense*, n.º 69 (1986), 137-160; Duncan Kinkead, "Artistic Inventories in Sevilla: 1650-1699", *Boletín de Bellas Artes*, n.º 17 (1989), 119-177; Jesús Aguado de los Reyes, *Riqueza y sociedad en la Sevilla del siglo XVII* (Sevilla: FO-CUS-Universidad de Sevilla, 1994); León C. Álvarez Santaló y Antonio García-Baquero González, "Riqueza y pobreza del clero secular en la Sevilla del Antiguo Régimen (1700-1834)", *Trocadero*, n.º 8 (1996) 11-46. Sobre el coleccionismo en un sentido geográfico español amplio

no es utilizar esta rica fuente para el estudio prosopográfico del colectivo, metodología por otra parte de gran riqueza y muy desarrollada en las últimas décadas. Se detecta que el análisis de colecciones inventariadas no permite enfocar el objeto de estudio únicamente a una cuestión muy concreta como la que nos trae a estas páginas, el detalle específico de las obras donadas por el clero y los receptores de las mismas. No obstante, el conocimiento sobre las colecciones del alto clero urbano resulta aquí de interés comparativo por permitirnos entender que las piezas donadas, habitualmente, fueron las que mayor valor sentimental y, probablemente, las de mejor calidad en las colecciones del clero urbano. Además, fueron piezas que mediante estas donaciones quedaron separadas del conjunto del caudal heredado.

Al disponer los individuos sus testamentos, independientemente del tamaño de la colección que disfrutaran, solían prestar detallada atención al destino de las obras que tenían más valor sentimental para el propietario, aunque esto no significa la aceptación de las mandas al menos aporta una destacada posibilidad de destino. Podemos mencionar al canónigo Juan Antonio del Alcázar que, a pesar de contar con una importante colección artística formada por 41 piezas, en el cuerpo de mandas de su testamento sólo dio un destino preciso a siete obras concretas<sup>4</sup>.

Así, gracias a la presente investigación daremos a conocer también el destino de diversas de obras de arte que, tras pertenecer a miembros de este colectivo, pasaron luego a otros individuos o instituciones religiosas de la ciudad, siendo estas donaciones una importante vía de dotación artística, comprendiendo prácticamente la segunda mitad

véase Miguel Morán y Fernando Checa, *El coleccionismo en España* (Madrid: Cátedra, 1985). Existen multitud de análisis de colecciones particulares de obras de arte de individuos concretos de múltiples orígenes sociales fundamentados sobre inventarios de bienes demostrando la gran utilidad de esa fuente.

<sup>4</sup> AHPS, PN, 13.066, ff. 651-656, 16-VIII-1701.

de la Edad Moderna y los comienzos de la Contemporánea.

#### LA DONACIÓN DE OBRAS DE ARTE POR PARTE DEL CLERO HISPALENSE ENTRE 1628 Y 1857

En primer lugar, se debe precisar que contamos con un número de 159 mandas que hacen referencia a donaciones de este tipo, muchas veces de carácter múltiple, por lo que las piezas de obras de arte son en realidad mucho mayor en número. Asimismo, de los 321 testamentos localizados se recogen mandas de este tipo en el 22,7% de todos ellos<sup>5</sup>. En la tabla 1 se presenta la distribución temporal de los testamentos y los que incluyen donaciones artísticas.

Debemos precisar que a pesar de ser una muestra tan numerosa de testamentos, independientemente del nivel de coleccionismo y destino de las colecciones en el grueso del legado de cada difunto, en un número importante de testamentos no se dictaron mandas de este tipo. Esto lleva a unas reflexiones que debemos apuntar. Se precisa que contamos con el grueso de testamentos existentes en la ciudad de Sevilla para el alto clero urbano desde finales del siglo XVII y hasta mediados del XIX pudiendo constatarse, como veremos también más abajo, que mediante esta investigación cubrimos a prácticamente la totalidad de componentes del alto clero urbano hispalense del periodo estudiado<sup>6</sup>. Considerando que, el sector más acomodado económicamente del clero sevillano se encuentra reflejado en este trabajo, podemos presuponer cómo conforme bajamos en la jerarquía eclesiástica percibiremos menos cantidad de donaciones y, también,

de menor importancia o valor artístico en las dádivas.

Asimismo, resulta reseñable que la muestra de testamentos con mandas que recogen producciones artísticas se encuentra muy repartida en el espacio que estudiamos por lo que debemos considerar que se trató de una práctica minoritaria pero constante en el tiempo. Incluso en momentos epidémicos que concentraron numerosos legados testamentarios, como el de 1709, no suponen un aumento de mandas que incluyan obras de arte. Así, independientemente de que hubiera momentos de crisis que, a priori, pudieran motivar mayores mandas piadosas, o mayor pobreza en el conjunto de testamentos por las crisis, no se traducen en un mayor interés o detalle por transmitir bienes artísticos.

Debemos considerar que dejar una pieza artística a una institución religiosa o un individuo responde realmente a una decisión meditada con detenimiento y no improvisada, aunque se diera por un testamento de urgencia. El próximo difunto tenderá a sacar las mejores piezas de su colección que, por alguna razón probablemente sentimental o devocional, prefiriese asegurar su futuro destinándola en una manda específica. Este tipo de decisión no improvisada no debe, insistimos, tener un impacto acentuado en momentos de crisis en la ciudad. Son cuestiones que el otorgante ha debido reflexionar con considerable anterioridad.

Otro aspecto importante para considerar en este apartado es la posición de los donantes dentro del propio colectivo eclesiástico. La mejor situación económica y de rango facilitaba la posesión de colecciones artísticas por la consecuente mejor posición financiera y, por lo tanto, se traslada en una mayor posibilidad de distribución de obras mediante mandas específicas (Tabla 2).

No debe sorprender que los canónigos fueran los que mayor cantidad de mandas de este tipo dispusieran en sus testamentos por su holgada situación económica y considerable número de individuos, siendo además

<sup>5</sup> La muestra documental ha sido recogida principalmente en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla y, en menor medida, en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla y en el Archivo de la Catedral de Sevilla.

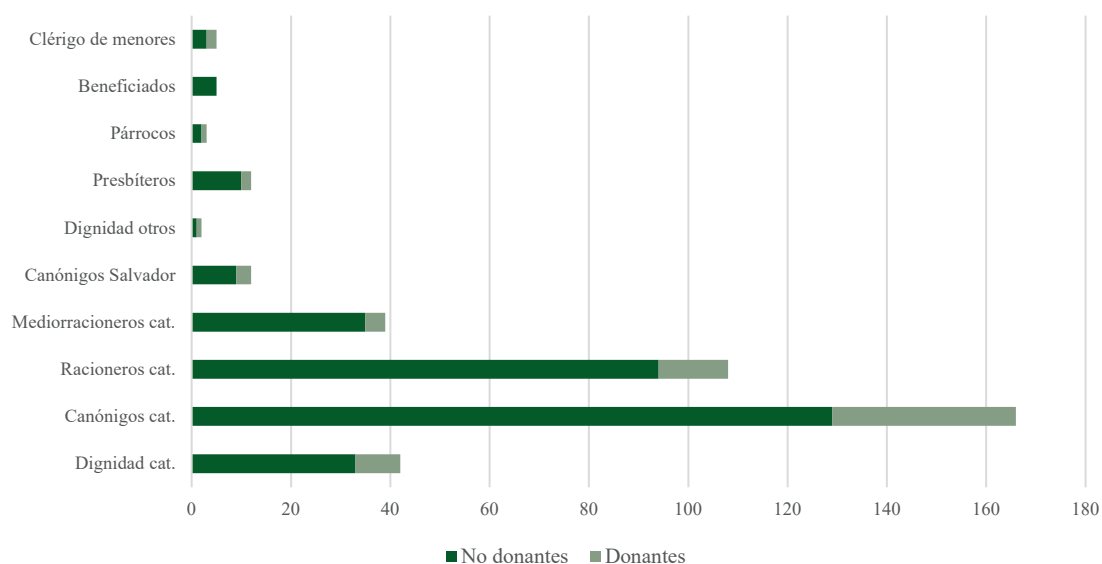
<sup>6</sup> Se precisa que por la propia complejidad de localización de estos documentos hasta mediados del siglo XVII es difícil reunir suficientes datos para su inclusión en el presente trabajo.

**Tabla 1. Testamentos totales por año y testamentos con donaciones de Arte**

	Total	Con donaciones		Total	Con donaciones		Total	Con donaciones
1628	1		1631	1		1641	1	
1642	1	1	1644	1		1650	2	
1652	1		1656	1	1	1661	1	1
1662	1	1	1664	2		1665	1	
1668	1		1671	1		1676	1	
1677	1		1682	1		1684	1	
1685	1		1689	1	1	1691	1	
1692	1	1	1693	3	3	1694	1	
1698	1	1	1699	3	1	1700	1	
1701	2	1	1703	3	1	1704	2	1
1706	1		1707	1	1	1708	2	
1709	14	2	1711	1	1	1712	3	
1714	1		1715	3	1	1716	2	1
1717	1		1720	2		1721	2	1
1723	3	1	1725	7	2	1726	1	1
1727	1		1728	3	1	1729	2	1
1730	1		1731	4	2	1733	2	2
1734	2		1736	2	1	1737	3	
1738	10	2	1739	1		1740	3	1
1741	1		1742	1		1743	3	1
1744	2	1	1746	1		1749	1	
1750	1		1751	1		1752	3	
1753	2		1754	2	1	1756	4	2
1757	2		1758	2	1	1760	4	
1761	9	2	1762	5	1	1763	2	
1764	1		1766	2		1767	5	1
1768	3		1769	1		1770	2	
1771	6	1	1773	5	1	1774	5	
1775	4		1776	4	1	1777	3	
1778	2	1	1779	2		1780	4	1
1781	4	2	1782	2		1783	4	1
1784	1		1785	1	1	1787	1	
1788	4	1	1789	1	1	1791	2	
1792	5	1	1793	6	1	1794	1	1
1795	2		1796	2		1797	4	1
1798	3	1	1799	3	2	1800	7	1
1801	1		1805	3	1	1807	1	1
1808	2		1809	1		1810	1	

1811	1		1812	1	1	1812	1
1813	2		1814	2		1816	1
1817	6		1818	4		1819	1
1820	2	1	1821	1		1822	1
1823	1		1824	2		1825	1
1826	2		1827	1		1828	2
1829	1	1	1831	3		1832	2
1833	3	1	1834	2	1	1836	1
1843	1		1849	1		1854	1
1857	1						
Total testamentos			321				
Con donaciones			73		22,7%		

**Tabla 2. Total de testadores por categoría y número de donantes**



el grupo más numeroso dentro del alto clero urbano<sup>7</sup>. Más sorprendente resulta el caso de los dignidades, ya que el número de mandas referidas a esta cuestión quizás debería ser mayor. Sin embargo, esto ya se observó

en el análisis de colecciones del alto clero hispalense apreciándose que los dignidades poseían porcentualmente menos colecciones en el siglo XVII, acentuándose esta tendencia conforme avanzó el siglo XVIII<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> La situación económica de los miembros del cabildo catedral de Sevilla ha sido estudiada en Regalado González-Serna, *Vivir con decoro...*, 106-128. Por contextualizar esta cuestión cabe precisar que, por ejemplo, en el siglo XVIII se contabilizaron algo más de dos centenares de canónigos residiendo algunos de los canonicatos del cabildo catedral hispalense, véase: *Ibidem*, 92.

<sup>8</sup> Respectivamente en Ollero Pina, “Los prebendados de...”, 8 y Regalado González-Serna, *Vivir con decoro...*, 171. Conviene precisar que en el gráfico “dignidad otros” hace referencia al chantre de la catedral de Charcas Alonso de la Barba fallecido en Sevilla en 1662 antes de viajar a Indias.

Conforme descendemos en la jerarquía eclesiástica se aprecia que mediorracioneros y canónigos del Salvador, estratos inferiores del alto clero urbano hispalense, muestran porcentualmente pocas mandas de obras de arte. Siguiendo esa dinámica en el bajo clero el número de mandas resulta realmente reducido. Incluso es reseñable que entre los testamentos de beneficiados parroquiales no se ha localizado ningún caso entre los legados reunidos. Aunque si hubiéramos podido encontrar más testamentos de beneficiados posiblemente hallaríamos algún caso, sí podemos constatar que no sería en un gran número, teniendo en cuenta la probable proporcionalidad de la tendencia.

No obstante, una menor posición económica del clérigo no implicaría la completa ausencia de colecciones artísticas, aunque fueran de menos importancia. Al no haber una cantidad reseñable de piezas singulares no sería tan factible el destino de piezas individuales a instituciones o personas queridas. Así, se preferiría dejar íntegramente la colección dentro del legado testamentario para el heredero.

#### TEMÁTICAS REPRESENTADAS EN OBRAS DONADAS

Es importante tener presentes en este apartado la composición de las colecciones artísticas en este colectivo<sup>9</sup>. Así, podremos establecer una comparativa sobre qué temáticas representadas y formatos eran más estimados y, por lo tanto, susceptibles de ser donados a un individuo apreciado o para alguna institución eclesiástica (Tabla 3).

Como podemos apreciar santos y escenas marianas fueron el principal tema pictórico representado en los lienzos donados por sacerdotes tanto a instituciones como a individuos cercanos. Sin embargo, cuando

fueron analizadas las colecciones de este colectivo se apreció que las temáticas representadas estaban mucho más diluidas porcentualmente aunque, también, predominasen los cuadros dedicados a la Virgen<sup>10</sup>.

Esta diferencia apunta a que el interés personal o simbólico por la Virgen y los santos más próximos a los gustos del individuo fueron los más propicios para ser donados por el mayor valor sentimental. El canónigo Gonzalo José Osorno dejó un cuadro de Nuestra Señora con el Niño en los brazos con moldura grande dorada y colada a su sobrina Ana Marcela<sup>11</sup>. El canónigo Juan Antonio del Alcázar, que disfrutó de una gran colección, dejó a su hermano Tomás, corregidor de Bornos, una imagen de Nuestra Señora de Copacabana guarnecida de plata que tenía el prebendado en el dosel de su cama<sup>12</sup>. Ocurrió un caso similar con una Santa Verónica “especial pintura” que el racionero Diego de la Barra tenía en el cabecero de su cama y que donó a su amigo y comerciante Francisco del Río<sup>13</sup>.

En cuanto a los santos se aprecia también una relación onomástica además del vínculo afectivo. El canónigo Nicolás Antonio de Conique mandó a su hermano José, también canónigo en Salamanca, una talla de San José de cerca de una vara de alto con diadema de plata y peana dorada<sup>14</sup>. El deán José de Castillo dejó al prebendado Francisco Bahamonde una pintura pequeña con los desposorios de Santa Catalina que “por su antigüedad y finura se hace digna estimación” en consideración del afecto que le profesaba<sup>15</sup>.

10 Los cuadros dedicados a la Virgen en las colecciones del alto clero urbano hispalense se estimaron en torno al 14% del total de obras coleccionadas en Regalado González-Serna, *Vivir con decoro...*, 171.

11 AHPS, PN, 13.112, f. 1.408r, 8-X-1733.

12 AHPS, PN, 13.066, f. 653v, 16-VIII-1701.

13 AHPS, PN, 13.144, f. 866v, 7-V-1761.

14 AHPS, PN, 10.347, ff. 510v-511r, 19-X-1726.

15 AHPS, PN, 2.910, f. 112v, 4-II-1794.

9 Para el siglo XVII Ollero Pina, “Los prebendados de...”, 15 y para el XVIII y comienzos del XIX Regalado González-Serna, *Vivir con decoro...*, 168-172. A estos análisis de colecciones remitimos para comparar con los datos aportados en la presente investigación.

Tabla 3. Temáticas de obras y receptores

<b>Pintura</b>						
	A	%	A	%	Total	%
	terceros	terceros	instituciones	instituciones		total
Apóstoles	6	4,5	4	7,3	10	5,1
Santos	28	21,2	22	40	60	30,5
Virgen/ Virgen con santos/ Virgen con Cristo	37	28	13	23,6	50	25,4
Cristo/ Cristo con santos	8	6,1	13	23,6	21	10,7
Niño Jesús/ Niño con santos	8	6,1	-	-	8	4,1
Otros religiosos	6	4,5	-	-	6	3
Paisaje profano	4	3	-	-	4	2
Retrato profano	4	3	3	5,5	7	3,6
Otros profanos	1	0,8	-	-	1	0,5
Tema desconocido	30	22,7	-	-	30	15,2
<b>Total</b>	<b>132</b>	<b>-</b>	<b>55</b>	<b>-</b>	<b>197</b>	<b>-</b>

<b>Escultura</b>						
	A	%	A	%	Total	%
	terceros	terceros	instituciones	instituciones		total
Crucifijos	4	17,4	11	26,2	15	23,1
Virgen/ Virgen con santos/ Virgen con Cristo	6	26,1	9	21,4	15	23,1
Cristo/ Cristo con santos	3	13	6	14,3	9	13,8
Niño Jesús/ Niño con santos	2	8,7	10	23,8	12	18,5
Apóstoles	1	4,3	-	-	1	1,5
Santos	7	30,4	6	14,3	13	20
<b>Total</b>	<b>23</b>	<b>-</b>	<b>42</b>	<b>-</b>	<b>65</b>	<b>-</b>

Los cuadros dedicados a Cristo fueron más numerosos en las donaciones dedicadas a instituciones religiosas. Así, un lienzo grande de Jesús Nazareno fue donado al hospital del Buen Suceso por el canónigo Rodríguez de Medrano<sup>16</sup>. El racionero Martín de Arenzana mandó a la escuela de Cristo de la calle Colcheros seis pinturas de la Pasión con marcos dorados y negros<sup>17</sup>.

Sin embargo, como podemos apreciar, los lienzos dedicados al Niño Jesús en di-

ferentes escenas fueron inexistentes en las donaciones a instituciones pero, en cambio, manifestaron una cierta representación en el caso de donaciones a individuos. La ternura de estas escenas sería más propicia para la vinculación sentimental con la obra, siendo más indicada para ser dejada a un ser querido. Podemos citar un cuadro del Niño Jesús vestido de pastorcito con marco negro y dorado que mandó el canónigo Carlos Reynaud a María Marín, su ama de llaves<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> AHPS, PN, 13.049, f. 582r, 20-IV-1693.

<sup>17</sup> AHPS, PN, 13.167, f. 753r, 12-V-1781.

<sup>18</sup> AHPS, PN, 13.181, f. 2v, 11-II.1788.

En “otros religiosos” hemos incluido aquellas piezas difíciles de definir o que por su reducido número no merecían ser calificadas en un apartado propio. No abundaron los arcángeles, pero por ejemplo el canónigo Conique mandó a José Tomás de Izaguirre, coadjutor de su prebenda, una lámina de San Miguel pintada en cobre de media vara de largo y con marco de cobre y acero<sup>19</sup>. Similar ocurrió con el Ángel de la Guarda, como un lienzo que el racionero Solís mandó al también prebendado Juan Moreno Vaquerizo<sup>20</sup>.

Los temas profanos no fueron abundantes, algo subrayable teniendo en cuenta que ocuparon en torno al 25% de las colecciones del clero hispalense moderno, lo que apunta a que no fue una temática habitualmente considerada digna de ser donada o regalada de forma *post mortem*<sup>21</sup>. Respecto a las donaciones a terceros de carácter profano se compusieron por un lado a paisajes, como cuatro laminitas de paisajes que mandó el canónigo Manuel González de Aguilar a su primo Francisco, conde de Gadea<sup>22</sup>. Un caso muy singular fueron dos pinturas de “los dos enamorados italianos” que donó el deán Castillo a Miguel de Brea, beneficiado del Puerto de Santa María que, además, él mismo le había regalado en vida al otorgante<sup>23</sup>.

Asimismo, los retratos respondieron con frecuencia a individuos conocidos por los implicados, siendo lógica una donación de este tipo. El racionero Antonio Solís mandó a su cuñada María Núñez el retrato de su sobrina<sup>24</sup>. En ocasiones el retrato donado no era de un familiar. El canónigo del Salvador Juan Antúnez de Luna mandó a Juan Ignacio

Guerrero, mayordomo de la colegial, un retrato del cardenal Melchor de Polinar traído de Roma<sup>25</sup>.

Los retratos donados a instituciones los podemos considerar casi anecdóticos. El arcediano de Niebla Francisco Lelio Levanto mandó a la escuela de Cristo dos retratos, uno de Ambrosio de Spínola, y otro de Pedro Levanto, tío del otorgante, para que fueran colocados en dicha institución<sup>26</sup>.

En cuanto a esculturas donadas todas las piezas fueron de temática religiosa. Aunque en las colecciones del clero las piezas escultóricas profanas ocuparon un 7% del total no se ha encontrado ningún caso para las donaciones testamentarias, resultando llamativa esta cuestión<sup>27</sup>.

Los crucifijos tuvieron un papel reseñable, aunque por su relación con el estamento eclesiástico es lógico que poseyeran importantes piezas de este tipo. El canónigo Fernando de Medina mandó un crucifijo que tenía sobre su oratorio al padre Manuel de Medina<sup>28</sup>. Sin embargo, la mayor parte de estas piezas pasaron a instituciones religiosas, como hizo el canónigo Loizaga cuando mandó un crucifijo de “superior hechura” con cruz y peana de carey al colegio del Santo Ángel de la Guarda<sup>29</sup>.

Tallas de santos y vírgenes ocuparon un lugar destacado. El canónigo Fernando Fernández de Santillán mandó a su sobrina Bárbara Domonte, profesa en el convento de Nuestra Señora de la Paz, 550 rs y una talla de San Antonio “por la especial devoción que le tiene la dicha”. El mismo prebendado mandó dos Niños Jesús de Nápoles a Inés Velázquez, condesa de Casa Alegre, sin

19 AHPS, PN, 10.347, f. 511r, 19-X-1726.

20 AHPS, PN, 14.765, f. 730v, 28-X-1834.

21 Regalado González-Serna, *Vivir con decoro...*, 172.

22 AHPS, PN, 13.059, f. 1.229r, 16-X-1698. También le mandó dos láminas más de santos.

23 AHPS, PN, 2.910, f. 113r, 4-II-1794.

24 AHPS, PN, 14.765, f. 730v, 28-X-1834. Podemos entender que la sobrina podría ser la hija de dicha cuñada. Le mandó también un cuadro de la Virgen de la Cinta y un juego de café de loza china.

25 AHPS, PN, 1.344, f. 499r, 22-XI-1756. Cabe decir que el otorgante tuvo relación con el cardenal Polinar durante un tiempo que vivió en Roma.

26 AHPS, PN, 13.104, f. 279r, 10-III-1725.

27 Regalado González-Serna, *Vivir con decoro...*, 168.

28 AHPS, PN, 10.401, f. 352v, 17-VI-1820.

29 AHPS, PN, 13.144, f. 1.359r, 26-VII-1761.

**Tabla 4. Autorías y procedencias**

Murillo	4	Antonio de Quirós	2	Italia	1
Juan del Castillo	1	Nápoles	4	Roma	10
Alonso Vázquez	1	Luis de Vargas	1	Espinal	2
Palomino	1	Miguel Meléndez	1	Sicilia	1
Velázquez	1	Racionero Cano	1		

apreciarse si la relación era de parentesco o amistad<sup>30</sup>.

El canónigo Pedro José del Campo optó por una decisión mixta. Dejó a Josefa y Flora María, sus hermanas profesas del convento de Nuestra Madre de Dios, un *Ecce Homo* dentro de una urna de madera y cristal que tenía el prebendado en su oratorio privado. Se lo mandó a ellas con el añadido de que tras la muerte de ambas pasase a ser propiedad de dicho convento<sup>31</sup>.

En ocasiones la talla de especial valor sentimental se donaba directamente a la institución. El canónigo Martín Alberto de Carvajal mandó al convento de Madre de Dios una talla de la Concepción que tenía en la sala de su casa, donde dormía su madre<sup>32</sup>.

Resulta interesante cómo, en contraposición a la pintura, la representación escultórica del Niño Jesús fue más frecuente donarla a instituciones religiosas. El arcediano Agustín Jaime Palafox mandó al convento de capuchinas de Santa Rosalía, por ser fundación de su tío el arzobispo Jaime Palafox, un Niño Jesús de vestir<sup>33</sup>.

Un dato sugestivo que aportan algunas mandas es la autoría o procedencia de algunas de las obras donadas, permitiéndonos conocer algunas informaciones importantes al respecto (Tabla 4).

30 AHPS, PN, 2.853, f. 484v, 17-VII-1738.

31 AHPS, PN, 13.220, f. 433r, 22-III-1805.

32 AHPS, PN, 13.167, f. 392r, 14-II-1781. Esta pieza el prebendado la colocaba en su oratorio particular para la octava de la Concepción.

33 AHPS, PN, 17.121, ff. 456rv, 16-V-1709. Esta manda se acompañó por un lienzo de Santa Lucía enmarcado y 1.500 reales.

Es apreciable que la escuela sevillana contó con cierta presencia, seguida de obras procedentes de Italia. Se conoce la autoría del 11,4% de las obras de arte donadas. Aunque en principio esto significa un reducido reconocimiento de los autores indica un aspecto importante de subrayar aquí. En cuanto al análisis de las colecciones artísticas sólo un 2,1% de las obras inventariadas en el clero hispalense del momento contaban con autoría incluida<sup>34</sup>. Se trata de un nuevo indicativo de que las obras donadas por vía testamentaria conformaban las mejores posiciones en las colecciones artísticas del clero hispalense.

#### OBRAS DE ARTE DONADAS A TERCEROS

Es interesante conocer el perfil receptor de obras donadas por esta vía. Insistimos aquí que al ser obras con un mayor vínculo emocional para el testador es lógico que se destinen a sujetos que también guardasen un importante papel en las vidas de los propietarios (Tabla 5).

Amigos y familiares componían en el perfil habitual. Asimismo, los individuos que debemos marcar como desconocidos es muy probable que fueran amigos del otorgante o que tuvieran algún tipo de parentesco. Como “mujer” hemos considerado a personas sólo mencionadas por su nombre y que no hemos podido catalogar como ninguna de las otras categorías. Podría ser alguna parienta, mujer del servicio o amistad que no se indicó al dictar la manda y que no hemos podido clasificar.

34 Regalado González-Serna, *Vivir con decoro...*, 174.

**Tabla 5. Personas receptoras de donaciones**

Hermana	7	Sobrino	10	Cuñado	1
Hermano	6	Sobrino	5	Cuñada	4
Primo	3	Tía	1	Pariente/a	2
Monja	3	Criada	8	Mujer	10
Hombre	55			<b>Total</b>	115

En el término “hombre”, en cambio, el perfil de individuos es variado. Por un lado tenemos a sujetos que claramente ocupaban un lugar de amistad para el testador, en muchas ocasiones compañeros de coro. Sin embargo, es posible que también hubiera algún pariente o componente del servicio incluido en esa categoría y que por omisión de la fuente no podemos catalogarlo en ninguna de las otras categorías. A veces, en las mandas de obras donadas a terceros se incluían muestras de un importante lazo afectivo, tal como hemos podido observar en ejemplos citados más arriba.

#### OBRAS DE ARTE DONADAS A INSTITUCIONES RELIGIOSAS

La donación de estas numerosas obras ayudó en el adorno de los distintos templos de la ciudad, además de favorecer la difusión de alguna advocación que tuviese una especial devoción para el donante (Tabla 6).

Debemos considerar que la preeminencia de la catedral en esta tabla se explica por el gran número de sujetos que compusieron su cabildo y, además, su cómoda posición socioeconómica. La obligatoriedad de dejar el oratorio privado, en caso de tenerlo, o de una cantidad equivalente en dinero o especie propició este tipo de donación<sup>35</sup>. Gracias a esto llegó a la catedral buena parte del catálogo de piezas artísticas que posee. Mencionamos algunas obras importantes más abajo. Aquí podemos poner como ejemplo una escultura de plata de Cristo Resucitado con bandera donado por el racionero Aren-

<sup>35</sup> Regalado González-Serna, *Vivir con decoro...*, 267; Fernando Quiles García, *Teatro de la gloria. El universo artístico de la catedral de Sevilla en el Barroco* (Sevilla: Diputación de Sevilla-Universidad Pablo de Olavide, 2007).

zana para que se colocase en el altar de plata de la catedral en la madrugada de todos los Domingos de Resurrección<sup>36</sup>.

A menor escala se reprodujo también en el Salvador esta práctica. Sin embargo, sólo hemos encontrado una donación *post mortem* a este templo. La hizo el canónigo Juan Cornejo, en consideración de haber sido antes también canónigo de la colegial, dejando un lienzo de San José de dos varas con el Niño de la mano<sup>37</sup>.

El resto de las donaciones, en su mayoría, se dirigieron a conventos y parroquias de la ciudad que, por alguna razón, guardasen relación con el donante. Hemos mencionado ya cómo algunos individuos hicieron donativos a conventos donde profesaba alguna parienta.

Fuera de Sevilla capital tenemos algunos ejemplos reseñables. El canónigo Pedro Román Meléndez mandó un crucifijo de marfil con cruz y peana de ébano a la capilla de Santa Ana de la parroquia de Santiago, en Utrera. Esa capilla tenía relación familiar con el testador, motivando esta donación<sup>38</sup>. Por mencionar otro caso el deán Castillo mandó al coro del convento madrileño de Santa Isabel una pintura miniatura de la Virgen con el Niño y San Juan Bautista niño a los pies dándole el estandarte de la Santa Cruz, representando también a San José en la parte superior de la escena<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> AHPS, PN, 13.167, f. 753r.

<sup>37</sup> AHPS, PN, 17.137, f. 40r, 19-I-1725. En el caso de la colegial del Salvador sus prebendados solían dar una cantidad de dinero líquido, aunque se conocen numerosas donaciones en vida que no podemos incluir en este estudio.

<sup>38</sup> AHPS, PN, 13.145, f. 724r, 24-V-1762.

<sup>39</sup> AHPS, PN, 2.910, f. 111v, 4-II-1794.

Tabla 6. Donaciones a instituciones

Catedral de Sevilla	15	Colegial de Alfaro	1	Conv. de Santa Rosalía	1
Conv. Capuchinas	1	Parroquia de Algodonales	1	Hosp. del Buen Suceso	1
Conv Sta Teresa	2	Hdad. del Gran Poder	1	Conv. Madre de Dios	1
Escuela de Cristo	2	Parroquia de Santiago (Utrera)	1	Parroquia de San Nicolás	3
Colegio Sto Ángel	2	Conv. Sta Isabel (Madrid)	1	Cartuja de Sevilla	2
Conv. de Regina	1	Conv. de S Antonio	1	Conv. del Espíritu Santo	1
Parroquia del Reposo (Valverde)	1	Conv. de Santa Clara (Alcalá de Guadaira)	2	Colegio de Santo Tomás	1
Colegial del Salvador	1	San Luis de los Franceses	2	Conv. de Pasión	1
Conv. de San Pablo	1	Hdad. de la Vera Cruz	2	Conv. de Nra Sra de los Reyes	1
Ermita Cristo de los Milagros	1	Parroquia de Carrión	1	Ermita de la Magdalena (Antequera)	1
<b>Total</b>					<b>53</b>

## OBRAS MÁS DESTACADAS

Merece la pena dedicar un apartado específico para incluir las obras más reseñables o de las que podemos aportar alguna información sobre su destino actual. Asimismo, contamos con información sobre la autoría de algunas de las piezas incluidas. Este dato, junto al destino de las obras permiten aclarar ahora, o en el futuro, autoría y destino de algunas de las piezas. Sin embargo, debemos ser conscientes de que en ocasiones la falta de información no permite aportar datos que identifiquen actualmente su ubicación actual. Por esto, exponemos a continuación una muestra no tan extensa como desearíamos:

- 1754. Lámina del Niño Jesús de Murillo y otra con un San Juan Bautista de Juan del Castillo donadas a María Jerónima de Torres de Navarra, profesas en el convento de la Encarnación de Sevilla, por parte del canónigo Esteban Alonso de Tejedor<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> AHPS, PN, 13.135, f. 1.727rv, 24-IV-1754.

- 1701. Pintura principal de San Fernando con moldura dorada donada al cabildo catedral por el canónigo Alcázar para que fuera colocado con dosel en la sala de la contaduría mayor, cuya autoría *murillesca* ha generado un interesante debate historiográfico<sup>41</sup>.
- 1693. Imagen de Santa Ana realizada por el maestro Antonio de Quirós y donada por el canónigo Pedro Rodríguez de Medrano a la parro-

<sup>41</sup> AHPS, PN, 13.006, f. 654v, 16-VIII-1701. Sobre esta pieza debemos hacer referencia a la ficha realizada por Pablo Hereza, E-85.b en su catálogo de *Encargos*: Pablo Hereza Lebrón, *Corpus Murillo* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2017) (en prensa). Aunque Ceán lo consideró de Murillo la autoría ha sido discutida luego por Angulo o Valdivieso. Sin embargo, lo aportado aquí permite conocer mejor parte de su historia. Para mayor información sobre las obras documentadas de Murillo en la catedral véase Isabel González Ferrín y Nuria Prados Torresa, "Documentando las obras de Bartolomé Estaban Murillo en la catedral de Sevilla", *Anuario de Historia de la Iglesia*, nº 10 (2017), 1-38.

quia de Algodonales para instalarla en su capilla mayor<sup>42</sup>.

- 1693. Lienzo con el retrato de Santa Teresa donado al convento de Santa Teresa de Jesús y otro cuadro de Santa Rosa de Nápoles con el niño en brazos donado a sor Francisca de Santa Rosa, hermana del canónigo Gaspar Esteban de Murillo<sup>43</sup>.
- 1807. Lienzo de San Ignacio de Loyola, atribuido a Alonso Vázquez, conservado en la Sacristía Mayor de la catedral de Sevilla y que fue donado al cabildo eclesiástico para que fuera instalado donde mejor considerasen por el canónigo Ignacio de Almoríña<sup>44</sup>.
- 1812. Cuadro de los Desposorios de Nuestra Señora que el canónigo Ignacio Valcárcel donó a la hermandad del Gran Poder para que lo tuvieran en su capilla. Hoy cuelga en la parroquia de San Lorenzo dejándola allí la hermandad del Gran Poder en su traslado<sup>45</sup>.
- 1781. Lienzo con el retrato del Venerable Contreras donado al cabildo catedral por el canónigo Martín Alberto de Carvajal<sup>46</sup>. Aunque no se menciona el autor en la donación sí podemos considerar al menos como posible referencia a la obra de Luis de Vargas conservada en la catedral por lo apreciada que debía ser la

obra como para dejarla al templo metropolitano.

- 1789. Cuadro de San Carlos y otro de San Carlos dando comunión a los enfermos de peste, obras de Espinal, que donó el canónigo Carlos Antonio José Villa a la capilla de los Villa, sita en la parroquia de San Nicolás de Bari<sup>47</sup>.
- 1794. Un cuadro grande de la Concepción de Antonio Palomino y otro de menor tamaño con una Sagrada Familia con San Juan Bautista pintado por el pintor de cámara Miguel Jacinto Meléndez y que fueron donados por el deán José de Castillo al monasterio de la Cartuja de Sevilla<sup>48</sup>.
- 1738. Una escultura de un Señor atado a la columna realizado en ágata de Sicilia que donó el prebendado Francisco Pérez de Ulloa a la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla. Esta obra se sabe que fue de especial calidad, aunque desgraciadamente se perdió ahora podemos conocer cuándo llegó al templo metropolitano<sup>49</sup>.
- 1743. Tres lienzos, uno del Señor atado a la columna, una Piedad y otro de Nuestra Señora de Guadalupe que fueron donados a la parroquia de Nuestra Señora del Reposo de Valverde del Camino, para su Altar Mayor, por el racionero Diego García Caballero<sup>50</sup>.

42 AHPS, PN, 13.049, f. 581r, 20-IV-1693.

43 AHPS, PN, 13.049, f. 691r, 30-IV-1693. Se incluye aquí por la relación familiar con Murillo, pero se trata de un legado ya conocido.

44 AHPS, PN, 13.227, f. 770v, 27-X-1807. De esta pieza se ha hablado en Víctor Daniel Regalado González-Serna, "Análisis de los testamentos del alto clero urbano hispalense en la primera mitad del siglo XIX", *Espacio, Tiempo y Forma. Historia Contemporánea*, n° 35 (2023), 188.

45 AHPS, PN, 9.601, f. 43v, 1-II-1812.

46 AHPS, PN, 12.167, f. 392r, 14-II-1781.

47 AHPS, PN, 6.507, ff. 953rv, 7-X-1789. De estas piezas se ha hablado en Regalado González-Serna, *Vivir con decoro*, 175-176. En vida aportó unas tallas interesantes como un San Antonio de Padua, un San Nicolás de Tolentino y un San Juan Nepomuceno de calidad.

48 AHPS, PN, 2.910, f. 113v, 4-II-1794. Cabe la posibilidad que la Sagrada Familia sea la pieza subastada en la Casa Isbilya en 2019.

49 AHPS, PN, 17.150, f. 115r, 7-III-1738.

50 AHPS, PN, 13.122, f. 829v, 10-VI-1743.

- 1744. El convento de Santa Clara de Alcalá de Guadaíra recibió del canónigo Antonio Fernández Rajo un cuadro de la Concepción para el Altar Mayor de la iglesia de dicha institución. Mandó también que junto al altar de San Pedro se pusiera otro cuadro de San Antonio de Padua y al lado del Altar del Cristo del Gran Poder se pusiera otro de San José<sup>51</sup>.
- 1799. El racionero Ignacio de Valencia dejó al colegio de Santo Tomás un cuadro dedicado a dicho santo<sup>52</sup>.
- 1725. Un lienzo de San José con el Niño de la mano donado a la colegial del Salvador por el canónigo Juan Cornejo<sup>53</sup>.
- 1725. Lienzo de San Miguel donado también por el canónigo Juan Cornejo para la capilla de la Encarnación de la catedral de Sevilla<sup>54</sup>.
- 1793. Imágenes de Nuestra Señora y de San José que el canónigo Martín Alberto de Carvajal donó al convento de Nuestra Señora de Pasión para colocarlas en su coro<sup>55</sup>.
- 1767. Un cuadro de Nuestra Señora de la Minerva donado al convento de San Pablo por el canónigo Francisco Osorio y Martel<sup>56</sup>. Cabe precisar que probablemente debió ser una pieza de considerable calidad por la colección pictórica que tuvo dicho prebendado, donando también dos cuadros de Murillo, un San Pablo y un San Pedro, a la hermandad de la Vera Cruz para colocarlos en su capilla del convento de San Francisco Casa Grande<sup>57</sup>.
- 1798. Un cuadro de Nuestra Señora de Santa Rosa donado a la ermita del Cristo de los Milagros en Utrera por el canónigo Antonio Nicolás Cabello<sup>58</sup>.
- 1725. Un Niño y un San Francisco Javier de mármol donados por el arcediano de Niebla Francisco Lelio Levanto a la iglesia de San Luis de los Franceses<sup>59</sup>.
- 1824. Un cuadro de la Virgen de la Faja de Murillo y una Adoración de Velázquez que el mediorracionero Francisco de Paula Espinosa dejó a Fernando Espinosa, conde del Águila, su sobrino, por estar vinculadas las pinturas al mayorazgo familiar<sup>60</sup>.
- 1656. Un cuadro de Nuestra Señora del Pópulo donado a la parroquia de Carrión de los Céspedes por el clérigo de menores Antonio Pastor<sup>61</sup>.
- 1642. Cuadros de San Pedro, San Mateo, San Juan Bautista y San Antonio que donó Mateo de Cárdenas, párroco de San Pedro, a la iglesia de la Magdalena de Antequera para colocarlos en su Altar Mayor<sup>62</sup>.

51 AHPS, PN, 17.155, f. 5v, 2-I-1744. Resulta de interés que en Alcalá de Guadaíra consta la existencia de una hermandad dedicada a un Cristo Nazareno, pero en la parroquia de Santiago. Asimismo, es conveniente señalar que la talla de Nuestra Señora de la Esperanza que hubo en el dicho convento de Santa Clara fue obra de Ruiz Gijón, perdiéndose la imagen en la Guerra Civil y sólo salvándose el Niño. Se advierte que en algún momento debió perderse el Nazareno de dicho convento.

52 AHPS, PN, 13.203, f. 15r, 21-I-1799. Lo recogemos aquí porque debió ser una pieza de considerable valor ya que lo dejó para el despacho del regente del citado colegio.

53 AHPS, PN, 17.137, f. 40r, 19-I-1725. Esta pieza no parece conservarse o, al menos, no se encuentra expuesta actualmente en el templo.

54 AHPS, PN, 17.137, f. 41r, 19-I-1725.

55 AHPS, PN, 13.192, ff. 1rv, 17-VII-1793.

56 AHPS, PN, 8.799, f. 1.437r, 13-VIII-1767.

57 Víctor Daniel Regalado González-Serna, "San Pedro y San Pablo, una pareja de cuadros de Murillo", *Quiroga*, nº 20 (2021), 150-160.

58 AHPS, PN, 8.837, f. 1.713v, 24-XII-1798.

59 AHPS, PN, 13.104, f. 278v, 10-III-1725.

60 AHPS, PN, 1.381, f. 253r, 26-IV-1824.

61 AGAS, Just. Ord. 11.787, f. 10r, 1656.

62 AGAS, Just., Ord. 12.833, f. 13v, 1642.

## CONCLUSIONES

En el presente trabajo hemos podido analizar las donaciones *post mortem* efectuadas por el clero en la ciudad de Sevilla desde avanzado el siglo XVII y hasta mediados del siglo XIX. Así, gracias a esta investigación se completa y entiende mejor el coleccionismo artístico estudiado respecto a este colectivo concreto en el mismo marco cronológico de análisis.

Se constata que la mayor parte de obras donadas por esta vía ocupó lugares preeminentes en las colecciones de los individuos ya fuera por su calidad o por su valor simbólico para el propietario. Se aprecia al comparar elementos como, por ejemplo, el elevado porcentaje de piezas con autoría o procedencia declarada en dichas mandas respecto a los inventarios de las colecciones.

En cuanto a los receptores se percibe que esas donaciones cuando se hicieron a terceras personas fueron para personas con un estrecho vínculo a la que se quiso alagar y dar un regalo en recuerdo del estima y afecto mutuo. Así se practicó tanto con familiares como con amigos o criados, teniendo estos, como sabemos, un papel preeminente en la vida cotidiana de los sacerdotes ante la ausencia de núcleo familiar propio y la necesidad de sostener una pequeña corte en el caso del alto clero urbano con el fin de cumplir el preceptivo decoro social.

Respecto a las donaciones para instituciones estas mandas permitieron dotar a numerosos templos e instituciones de obras de calidad que fueron dadas para el descargo de conciencia del testador o, por ejemplo, para fomentar alguna advocación preferida. Así, debemos comprender que el clero ocupó un lugar destacado en la provisión de obras artísticas *post mortem* para distintos templos.

Una última cuestión que debemos precisar es que gracias al presente trabajo hemos podido aportar información histórica parcial de diversas obras. A veces ha sido posible datar incluso su procedencia y lugar en el que se conserva en la actualidad. En otras

ocasiones hemos podido añadir algún dato reseñable para conocer mejor la historia de la obra. A pesar de ello, sobre algunas piezas apenas hemos podido aportar información, pero sí hemos presentado datos útiles para investigaciones que en el futuro puedan realizarse sobre ellas.

Finalmente, el objetivo del estudio ha sido comprender un poco mejor esta faceta de un grupo social concreto y la transmisión de obras señaladas en las colecciones del clero, pudiendo ser aplicada esta misma metodología en el futuro para otros colectivos de la sociedad moderna.

## 4. BIBLIOGRAFÍA

- Aguado de los Reyes, Jesús. *Riqueza y sociedad en la Sevilla del siglo XVII*. Sevilla: FO-CUS-Universidad de Sevilla, 1994.
- Álvarez Santaló, León C. y García-Baquero González, Antonio. "Riqueza y pobreza del clero secular en la Sevilla del Antiguo Régimen (1700-1834)", *Trocadero*, nº 8 (1996), 11-46.
- González Ferrín, Isabel y Prados Torres, Nuria. "Documentando las obras de Bartolomé Esteban Murillo en la catedral de Sevilla", *Anuario de Historia de la Iglesia*, nº 10 (2017), 1-38.
- Hereza Lebrón, Pablo. *Corpus Murillo*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2017 (en prensa).
- Kinthead, Duncan. "Artistic Inventories in Sevilla: 1650-1699", *Boletín de Bellas Artes*, nº 17 (1989), 119-177.
- Martín Morales, Francisco Manuel. "Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla Barroca (1600-1670)", *Archivo Hispalense*, nº 69 (1986), 137-160.
- Morán, Miguel y Checa, Fernando. *El coleccionismo en España*. Madrid: Cátedra, 1985.
- Ollero Pina, José Antonio. "Los prebendados de la Catedral de Sevilla y el coleccionismo en la época de Murillo (1601-1737):

- un estudio introductorio". En *Murillo y Sevilla (1618-2018)*, ed. Palomero Páramo, Jesús Miguel (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018), 111-136.
- Quiles García, Fernando. *Teatro de la gloria. El universo artístico de la catedral de Sevilla en el Barroco*, Sevilla: Diputación de Sevilla-Universidad Pablo de Olavide, 2007.
- Regalado González-Serna, Víctor Daniel. "San Pedro y San Pablo, una pareja de cuadros de Murillo", *Quiroga*, nº 20 (2021), 150-160.
- Regalado González-Serna, Víctor Daniel. *Vivir con decoro. Una biografía del alto clero hispalense en el siglo XVIII*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2023.
- Regalado González-Serna, Víctor Daniel. "Análisis de los testamentos del alto clero urbano hispalense en la primera mitad del siglo XIX", *Espacio, Tiempo y Forma. Historia Contemporánea*, nº 35 (2023), 177-200.
- Rivas Álvarez, José Antonio. *Miedo y piedad: testamentos sevillanos en el siglo XVIII*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1986.
- Sanz, María Jesús y Dabrio González, María Teresa, "Inventarios artísticos sevillanos del siglo XVII", *Archivo Hispalense*, nº 176 (1974), 89-150.



## La Casa Sindical de Oviedo: dos proyectos, una arquitectura de poder

### Oviedo's union headquarters: two projects, one powerful architecture

Alejandro BRAÑA BARCIA

Universidad de Oviedo

ORCID: 0009-0003-6374-7582/uo270828@uniovi.es

DOI: 10.18002/da.i23.8341

Recibido: 11/IV/2024

Aceptado: 08/V/2024

*RESUMEN:* La Organización Sindical Española fue una de las instituciones más importantes del franquismo, por ello, sus sedes (o Casas Sindicales) formaron parte de lo que entendemos como la "arquitectura oficial" del momento. En el caso asturiano, conservamos dos proyectos realizados en contextos completamente diferentes, lo que nos permite analizar y conocer la evolución tanto del panorama arquitectónico del momento como de la propia OSE. Especialmente, es relevante la obra definitiva, realizada en 1954, pues confirmó el comienzo de un tiempo nuevo en Asturias.

*Palabras clave:* franquismo, Oviedo (Asturias), Organización Sindical Española, arquitectura asturiana, movimiento moderno.

*ABSTRACT:* The Spanish Union Organization was among the most important institutions during dictator Francisco Franco's regime. This meant its buildings were considered part of what is now called the "official architecture" of the time. Two projects for the Union Headquarters' building were drawn up in Asturias in two very different contexts, providing an opportunity to analyze the evolution from an architectural and organizational point of view. The building of the final project, finished in 1954, confirmed the start of a new era for Asturian unionism.

*Key words:* Francoism, Oviedo (Asturias), Spanish Union Organization, Asturian architecture, Modern Movement.

## INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene por objeto dar a conocer y reivindicar la importancia de la Casa Sindical de Oviedo como vehículo que permite estudiar la evolución arquitectónica de Asturias entre los años cuarenta y cincuenta, conformándose como un punto de inflexión en la misma. Pero también, como elemento a través del cual podemos intuir la expansión y desarrollo de la Organización Sindical Española durante el mismo periodo. La bibliografía disponible para ello es aún muy limitada, por lo que ha sido fun-

damental el uso de fuentes de archivo que puedan arrojar más luz sobre un periodo y un inmueble frecuentemente citado por su importancia, pero del que se conoce poco sobre su evolución.

De igual forma, es relevante mencionar que nos centraremos únicamente en los proyectos de los que conservamos estudios por parte de Federico Somolinos, arquitecto asesor de la Obra Sindical del Hogar en Asturias desde 1942. Pues, aunque en ese mismo periodo la documentación menciona intentos de adquisición de otros inmuebles

y solares, la manifiesta voluntad de realizar importantes modificaciones en ellos, junto a su no realización en muchos casos, nos lleva a desestimar su desarrollo. Así, por ejemplo, en 1949 constatamos negociaciones muy avanzadas para la compra de un inmueble en construcción en la calle Cabo Noval nº7, obra de Juan Vallaure<sup>1</sup>, pero se explicita que debía ser reformado conforme a un proyecto del arquitecto asesor.

Con respecto al ya mencionado autor de ambos proyectos, Federico Somolinos Cuesta (México D.F., 1911-Oviedo, 2000) se tituló en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1936 y fue hermano del también arquitecto Francisco (México D.F., 1908-Madrid, 1999, t.1934), con quien compartió estudio la práctica totalidad de su carrera profesional<sup>2</sup>. Debido a ello –y su forma de trabajo conjunta– han pasado a la historiografía posterior como los “hermanos Somolinos”.

De su producción arquitectónica podemos destacar, junto a los proyectos que desarrollaremos, obras en Oviedo como el Colegio Mayor Valdés Salas (1943) o Cervantes 20-22 (1946), que muestran su dominio de los lenguajes clasicista y regionalista durante la autarquía. A su vez, tras una renovación que comenzó en torno a 1949, la década de los cincuenta se erige como el momento más reconocido de su producción gracias a la característica combinación de cerámica de distintos colores con el aplacado de piedra y ladrillo, destacando ejemplos como Plácido Arango Arias 2 (1957), Santa Susana 43 (1959) o la recepción de la Ciudad Residencial de Perlora (1956). A su vez, en los sesenta llevaron a cabo bloques de vivienda como Sara Suárez Solís (1961) o los almacenes Al Pelayo (1964), que evidencian el abandono de la brillantez previa en favor de la reticu-

lación de las fachadas y las diferentes escalas de gris. Finalmente, podemos dar por finalizada su trayectoria hacia finales de 1975, fecha de jubilación definitiva de Federico como arquitecto asesor.

## SOBRE EL CONCEPTO DE CASA SINDICAL

La Organización Sindical Española (en adelante OSE) fue fundada el 26 de enero de 1940 a través de la ley de unidad sindical, y definitivamente organizada a través de ley de bases<sup>3</sup>, que le aportó su estructura y expansión en las distintas provincias. En este sentido, la multiplicidad de organismos que concentraba obligó a disponer de amplios edificios enteramente dedicados a las oficinas y los servicios múltiples que ofertaba el sindicalismo vertical. Produciendo necesidades especiales como salas de juntas, visitas, despachos, etc.

A su vez, las Casas Sindicales respondieron al modelo organizativo territorial de la OSE<sup>4</sup>, siendo las de mayor importancia las provinciales, en un rango inferior las comarcales y, finalmente, el ámbito municipal, en el que en ocasiones las encontramos compartiendo espacio con los Hogares del Productor<sup>5</sup>, tipología esta última dedicada en exclusiva a la labor asistencial. De esta forma, combinando ambos servicios no solo

3 Álex Amaya Quer, “El acelerón sindicalista: discurso social, imagen y realidad del aparato de propaganda de la Organización Sindical Española, 1957-1969” (tesis doctoral, Barcelona, 2010), 45-48.

4 Río Vázquez, Antonio, “La recuperación de la modernidad en la arquitectura gallega” (Tesis doctoral, A Coruña, 2013), 596.

5 En el trasfondo de estos equipamientos existía también un deseo de control del tiempo de ocio de los “productores”, como eran denominados los trabajadores. Los Hogares del Productor fueron pieza fundamental, junto a la Obra Sindical del Hogar, de la labor asistencial desplegada por la OSE prácticamente desde su nacimiento, con el objeto de legitimar socialmente el sindicalismo vertical. Entre los servicios que podía ofertar están: espacios de juego (salas de ajedrez o bolera), salones de actos, bar, zonas de reunión, bibliotecas e incluso piscinas.

1 Rafael Vallaure Santamaria, “Juan Vallaure”, en *Artistas Asturianos*, vol. XI, coord. por Luis Feás Costilla (Oviedo: Ediciones Hércules, 2013), 169.

2 Joaquín Aranda Iriarte, “Francisco y Federico Somolinos Cuesta”, en *Artistas Asturianos*, vol. XI, coord. por Luis Feás Costilla (Oviedo: Ediciones Hércules, 2013), 127-157.

se ahorran costes, también permitían un contacto directo con la OSE de los trabajadores que iban a hacer uso de estos últimos. Es, por ejemplo, el caso de Sama de Langreo (Asturias, 1950) en el que se combinaron zonas de oficina sindical con los equipamientos propios de los Hogares como bar o biblioteca, entre otros.

Como veremos, en su condición de institución capital para el franquismo, el estudio de la Casa Sindical permite también comprender los devenires de la arquitectura oficial en España. Pero, además, podría abrir paso a una nueva perspectiva que nos permita comprobar si, como algunos autores han indicado para las viviendas de la Obra Sindical del Hogar<sup>6</sup>, la OSE pivotó entre la herencia del movimiento moderno y el desarrollo de la arquitectura del momento. De igual forma, nos ayuda a comprender su propia evolución interna, mostrando el crecimiento en importancia de algunos organismos a lo largo del tiempo.

De forma muy indiciaria, podríamos definir dos generaciones<sup>7</sup>:

- Una primera, compuesta por aquellas construidas desde la aparición del sindicalismo vertical hasta la promoción del Edificio Sindicatos de Madrid (1949). Entre otras: Zaragoza (1940), la Casa Sindical Onésimo Redondo de Valladolid (1942) o Málaga (1948).
- Segunda, tras la construcción de la obra de Aburto y Cabrero en Madrid. En algunos casos –como Oviedo (1954), Granada (1958) o Lugo

(1959)– reciben una influencia clara de la sede nacional.

## EL PRIMER PROYECTO 1947–1953

No conocemos con exactitud la fecha de constitución de la Delegación Provincial de Sindicatos en Asturias (en adelante DPS), aunque podemos suponer que comenzó su instalación a partir de la promulgación de la ya mencionada ley de bases en diciembre de 1940, comenzado su actividad a partir de entonces. Sin embargo, no llegó a centralizar sus servicios en un único punto, debido quizás a la situación de un Oviedo que comenzaba aún su segunda fase de reconstrucción, por lo que fue necesario el alquiler de hasta 17 viviendas en los que albergar los casi 28 organismos que conformaban su estructura<sup>8</sup>. Así, por ejemplo, la primera Casa Sindical –que debió estar reducida únicamente a los servicios vinculados al Delegado Provincial– estuvo ubicada en dos pisos del número 39 de la calle Argüelles a partir de 1942<sup>9</sup>. Es interesante destacar que ninguno de estos inmuebles estaba vinculado a los que la OSE incautó a las organizaciones sindicales previas y que traspasó a su propiedad a través de la ley de recuperación de bienes marxistas de 23 de septiembre de 1939<sup>10</sup>. Cuestión que sí ocurrió, por ejemplo, con la Casa Sindical de Gijón en la que instaló su delegación comarcal, aunque el edificio actual fue construido por los hermanos Somolinos y Enrique Álvarez-Sala en 1964.

Para 1947, momento en el comienzan los intentos de promoción de una nueva sede, la situación era acuciante para la DPS: por un lado, debido al alto coste del alquiler de los pisos y, por otro, su dispersión, que no

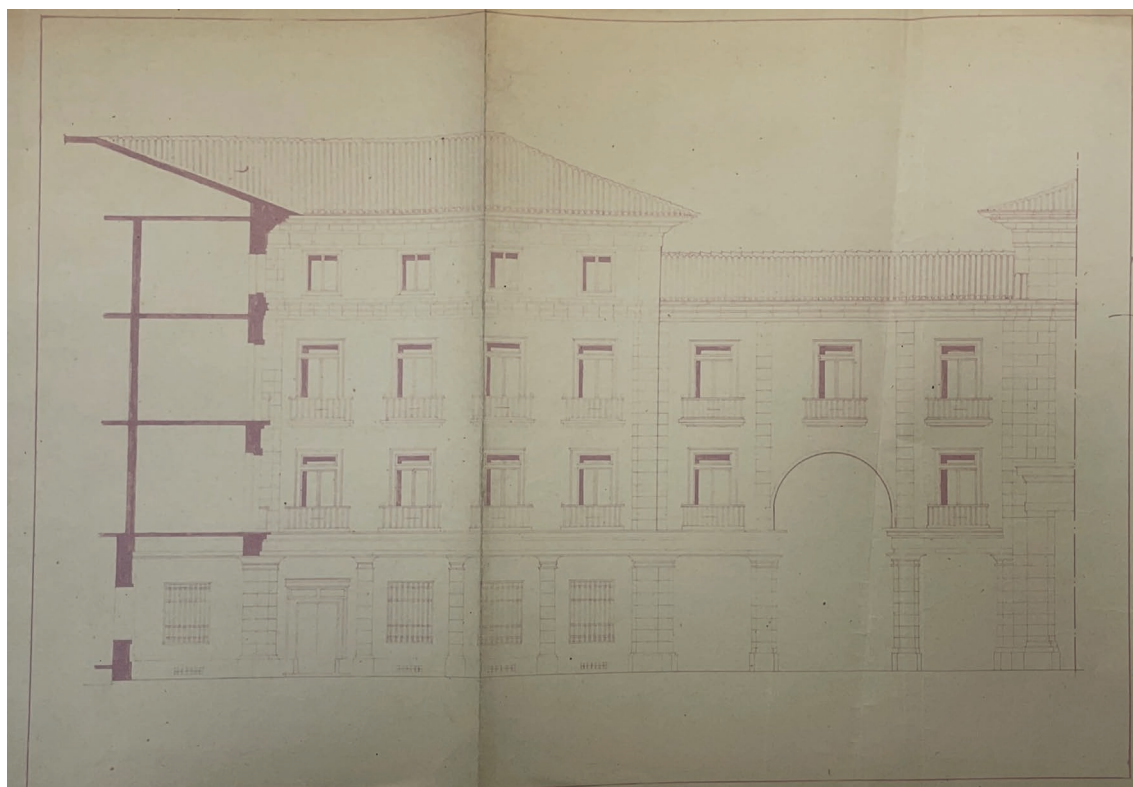
6 Véase Jesús López Díaz, “Vivienda social y Falange: ideario y construcciones en la década de los 40”, *Scripta Nova*, nº146 (2003), 1-15.

7 Quizás sería posible definir una tercera a partir del decreto 737/1962, de 5 abril, del Ministerio de Vivienda que organizó la construcción de equipamientos vinculados al Movimiento en los nuevos grupos de vivienda construidos al calor del Plan Nacional de 1961. Este decreto permitió la construcción de nuevas Casas Sindicales, pero es necesario un estudio caso a caso para conocer la fecha de promoción.

8 Archivo Histórico de Asturias (AHA). Informe del arquitecto asesor de la Obra, 1 de febrero de 1954. Fondo Delegación Provincial de la Organización Sindical, expediente 32564.

9 Obra Sindical del Hogar y de Arquitectura, *Memo-ria anual* (Oviedo: Jefatura Provincial de Asturias, 1943), 63.

10 Amaya Quer, “El acelerón sindicalista: discurso social...”, 45.



▪ Fig. 1. Federico Somolinos. *Proyecto de Casa Sindical de Asturias en la plaza de España de Oviedo*. Alzado. 1947. Archivo Histórico de Asturias, Fondo de la Delegación Provincial de la Organización Sindical, expediente 17132/5.

favorecía un control de la estructura ni facilitaba el acceso a los propios sindicados, como reconocía el propio Delegado Provincial ya en 1949<sup>11</sup>. Pero también, provocada por la importancia que Asturias había ganado durante este tiempo en el panorama sindical, siendo para 1947 la cuarta provincia en número de afiliados con casi 157.028, lo que representaba un 53,46% de la población activa<sup>12</sup>. De esta manera, se hacía urgente la construcción de un edificio que colmase todas estas necesidades, pero también las representativas propias de una institución fun-

11 AHA. Carta del Delegado Provincial de Sindicatos al Delegado Nacional, 27 de enero de 1949. Fondo Delegación Provincial de la Organización Sindical, expediente 17133/1.

12 Francisco Bernal García, "La afiliación a la Organización Sindical Española: algunos datos y consideraciones. 1938-1953", en *Memoria e historia del franquismo: V encuentro de investigadores del franquismo*, coord. por Manuel Ortiz Heras (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2005), 14 y 15.

damental para el franquismo, especialmente el falangismo, que lo identificaba como uno de los pilares fundamentales de su cosmogonía "familia-municipio-sindicato"<sup>13</sup>.

Por todo ello, es fácil imaginar que el espacio ideal para desarrollar la nueva Casa Sindical estuviese en la plaza de España, incluida por Germán Valentín Gamazo en su plan de ordenación y que tenía el objetivo de ser el nuevo espacio representativo y administrativo del régimen en Oviedo<sup>14</sup>. Así, en 1947 el Delegado Provincial, Julián Isla, comenzó la negociación con la Dirección General de Regiones Devastadas para la cesión de dos solares en el lado noroccidental de

13 Amaya Quer, "El acelerón sindicalista: discurso social...", 83.

14 Miriam Andrés Eguiburu. "La arquitectura de la victoria, la labor de la Dirección General de Regiones Devastadas en Asturias" (tesis doctoral, Oviedo, 2014), 172-177.

la misma, que hoy ocupa la Delegación del Gobierno. A su vez, este encargó a Federico Somolinos la redacción de un anteproyecto que poder enviar a Madrid con objeto de ser aprobado, siendo finalmente entregado en noviembre del mismo año<sup>15</sup>.

De este primer proyecto conservamos únicamente una breve memoria y tres planos. Es interesante que Somolinos planteó un único edificio –dejando el segundo solar para futuras ampliaciones– con una capacidad de 2.400 m<sup>2</sup> en los que centralizar todos organismos del sindicato, a excepción de los servicios del Seguro de Enfermedad y la Oficina de Colocación, lo que nos indica el corto desarrollo de la estructura sindical.

En cuanto al aspecto exterior, la obligatoriedad de seguir un mismo plan general para el conjunto de la plaza<sup>16</sup> provocó que el proyecto fuese similar a la Jefatura de Obras Públicas (1946) de Félix Cortina Prieto y, en menor medida, al gobierno militar (1945) de Juan Vallaure, en aquel momento aún en proyecto y los únicos finalmente construidos<sup>17</sup>. Debido a ello, el gesto arquitectónico de Somolinos es mucho más comedido, manteniendo los mismos recursos exteriormente y proyectando un edificio de tres alturas con porche en la planta baja (Fig. 1). Podemos destacar el porticado con dinteles, las potentes pilastras que enmarcan las fachadas, los balcones y los aleros; elementos que confieren una severidad y austeridad exterior que enmascara el intento de reducir costes para hacer viable el proyecto.

Ninguno de estos elementos resultó llamativo en el panorama de la arquitectura de la autarquía en España, ejemplificada en la construcción del ministerio del aire

15 AHA. Proyecto de Casa Sindical de Asturias en la plaza de España de Oviedo. Fondo Delegación Provincial de la Organización Sindical, expediente 17132/5.

16 Para conocer el proyecto original, véase Germán Valentín Gamazo y García Noblejas, "Plan de urbanización de Oviedo", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº3 (1941), 3-50.

17 Andrés Eguiburu, "La arquitectura de la victoria...", 172-177.

de Gutiérrez Soto y los debates sobre la arquitectura nacionalsindicalista. Tampoco en Asturias, donde la nueva arquitectura había comenzado hacia 1939-1940 con la entrada de toda una generación de jóvenes titulados durante o tras el final de la Guerra Civil<sup>18</sup>, entre los que encontramos a Vallaure o Cortina Prieto. Ni para el propio autor, al que podemos incluir en esta misma generación y que realizó junto a su hermano Francisco bloques de vivienda como Plaza del Instituto 7 (Gijón, 1946) (Fig. 2).

Volviendo al proyecto que nos ocupa, es en la parte interna donde quizás tenemos soluciones mucho más interesantes, pues el edificio se distribuía en torno a dos elementos clave que condicionaron su desarrollo. Estos son, por un lado, la falta de iluminación debido al porche y las medianeras con el resto de los edificios –lo que obligaba a crear tres patios internos–, y por otro, la necesidad de realizar entradas diferenciadas para visitantes y los propios trabajadores. En el primero de los casos, estos se disponían alrededor de la escalera principal –que vertebraba el edificio– y la otra iluminaba tanto la escalera de servicio como zonas que no dan a este espacio central. Salta a la vista que esta disposición condicionaba la ubicación de despachos y oficinas, tratando siempre de dotarlos de luz natural. Con respecto al segundo, una de las entradas –para visitantes y autoridades– se realizaría a través de la zona del porche y comunicaría directamente con los dos ascensores y la escalera principal, mientras la segunda se dispuso en la calle contigua y era de uso exclusivo de trabajadores.

Pasando ya la distribución por plantas, la baja estaría dedicada, por ser menor en tamaño, a las dos vicesecretarías de Ordenación Social y Ordenación Económica. En la primera, y muy relacionado con la anterior, se encontrarían las áreas preferentes para la DPS: los despachos del Delegado Provincial

18 José Ramón Alonso Pereira, *Historia general de la arquitectura en Asturias* (Oviedo: Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias, 1996), 326-327.



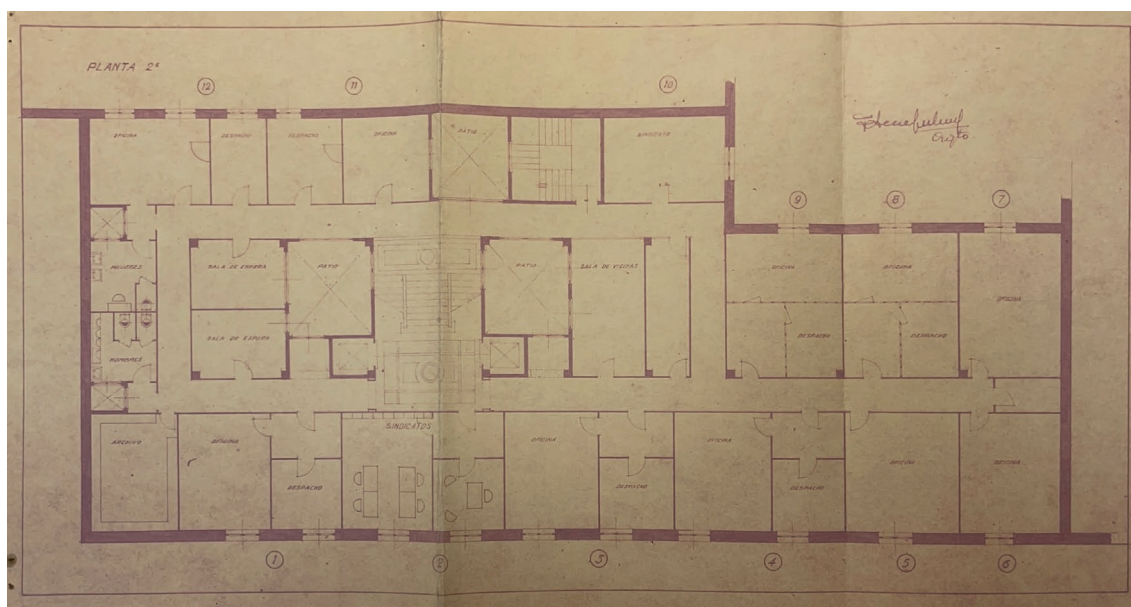
▪ Fig. 2. Francisco y Federico Somolinos. Edificio en la Plaza del Instituto nº7 (1946), Gijón. Fotografía del autor.

y Secretario, la sala de juntas, los servicios jurídicos y la administración, entre otros. Con respecto a la segunda, acogía los doce sindicatos que componían en ese momento la DPS<sup>19</sup>, reproduciendo un mismo modelo

<sup>19</sup> Los sindicatos eran: Alimentación, Construcción, Espectáculo, Ganadería, Hostelería, Industrias Químicas, Madera, Pesca, Piel, Transporte, Textil, Seguro y Metal.

para cada uno: acceso desde pasillo a una pequeña sala de espera para cuatro personas, despacho para jefe y una oficina para cuatro o seis personas<sup>20</sup>. Es interesante advertir lo reducido de los espacios dedicados

<sup>20</sup> AHA. Proyecto de Casa Sindical de Asturias en la plaza de España de Oviedo. Fondo Delegación Provincial de la Organización Sindical, expediente 17132/5.



▪ Fig. 3. Federico Somolinos. *Proyecto de Casa Sindical de Asturias en la plaza de España de Oviedo*. Segunda planta, 1947. Archivo Histórico de Asturias, Fondo de la Delegación Provincial de la Organización Sindical, expediente 17132/5.

a cada uno de ellos, lo que vuelve a indicar el desarrollo aún muy limitado (Fig. 3). Pero también las cuatro salas comunes de espera y visitas, diseñadas estratégicamente en torno a la escalera central y los patios, para evitar el colapso de los pasillos. Finalmente, la tercera estaría dedicada al resto de sindicatos, las Obras Sindicales (Hogar, Artesanía, Formación Profesional y Colonización), las hermandades agrarias y Cooperación.

Una vez redactado el proyecto, con un coste estimado entre los cuatro millones y medio y cinco de pesetas, fue enviado a la Junta Económico-Administrativa Central de la OSE, que debía aprobar la inversión. Sin embargo, la JEAC “se manifestó contraria a la construcción de dicho edificio en los terrenos señalados, por ser antieconómico y antiestético, en relación con la modernidad que se debe dar a nuestras instalaciones si bien arquitectónicamente sería de gran belleza en la plaza que se quería construir”<sup>21</sup>. De igual forma, se destacaba la falta de suficientes

huecos para la iluminación y lo costoso de satisfacer las obligaciones de materiales nobles que imponía Regiones Devastadas, entre otros.

Una vez rechazada esta opción, tienen que pasar dos años hasta que encontremos nuevas noticias sobre la posibilidad de edificar una nueva Casa Sindical provincial. En un primer momento, constatamos negociaciones para adquirir y reformar un edificio en la calle Cabo Noval 7 que, como ya hemos comentado, se encontraba todavía en construcción y tenía un coste total de 5.700.000 de pesetas. Sin embargo, aunque esta posibilidad estaba ya muy avanzada –a pesar de que la ubicación no satisfacía las necesidades representativas de la OSE– el ayuntamiento de Oviedo decidió dar un paso y ofreció a la DPS la cesión de las dos parcelas en la plaza de España<sup>22</sup>. A su vez, Regiones Devastadas se comprometía a donar el porche, de forma que el coste se redujo considerablemente.

En este estado de las cosas se le encargó a Federico Somolinos un nuevo informe sobre la Casa Sindical en la plaza de España

21 AHA. Carta de Julián Isla, delegado provincial de Sindicatos, 3 de marzo de 1949. Fondo Delegación Provincial de la Organización Sindical, expediente 17132/5.

22 Ibidem.

con objeto de ser enviado a la JEAC –junto a un documento del Delegado en el que dejó entrever su preferencia hacia esta opción<sup>23</sup> – para que el organismo nacional dictaminase cómo proceder. En su estudio Somolinos menciona que se preveía construir dos cuerpos con un coste total estimado –sin porche ni solar– de unos 8.320.000 de pesetas y unas necesidades para la instalación de todos los servicios de 4600 m<sup>2</sup>, aunque el proyecto total constaba de 5480 m<sup>2</sup><sup>24</sup>. Resulta de gran interés este último punto, pues nos indica el crecimiento en tan solo dos años de la DPS, pasando de 2.400 m<sup>2</sup> a casi el doble. Además, entre los nuevos requisitos estaba la instalación de un auditorio con capacidad para 300 personas y espacio reservado para futuras ampliaciones<sup>25</sup>.

Sin embargo, al ser un informe, no conservamos planimetrías ni memoria, aunque las características arquitectónicas debían mantenerse por las razones que ya hemos apuntado. Incluso, a este respecto es intere-

23 AHA. Carta del Delegado Provincial de Sindicatos a la Junta Económico-Administrativa Central, 3 de marzo de 1949. Fondo Delegación Provincial de la Organización Sindical, expediente 17132/5. Dice, literalmente que “si adquiere actualidad el rumor de que Regiones Devastadas cede gratuitamente terrenos por valor de cerca 1.000.000 de pesetas y no obstante la Organización Sindical se inclina por la oferta de la entidad particular, el comentario unánime señalaría cantidades de dinero por medio para rechazar tan altruista ofrecimiento”. E insiste, “puede argüirnos que la plaza de España pueda quedar inconclusa por negarse la Organización Sindical de Asturias a cubrir con su edificio los actuales solares sin destino”. Pero finaliza con “por cuanto antecede y sin que esto suponga de ninguna forma preferencias del Delegado (...) me creo en el deber de apuntar estas posibilidades de crítica, afirmando no obstante rotundamente que hemos de supeditar todas nuestras acciones al interés de España y de la Organización y no del comentario público”.

24 El espacio sobrante está relacionado con las galerías y pasillos. AHA. Informe sobre la construcción de la Casa Sindical en la plaza de España, febrero 1949. Fondo Delegación Provincial de la Organización Sindical, expediente 17132/5.

25 Recordemos que del anterior proyecto solo quedaban fuera la Oficina de Colocación y el Seguro de Enfermedad.

sante que Somolinos volvió a insistir en los problemas que había mencionado la JEAC en 1947: “creemos (que) no son los más propios para iluminar oficinas de trabajo, ya que debido a su reducida superficie y amplio espaciamiento, reducen la iluminación tan necesaria, sobre todo teniendo en cuenta el clima gris de Asturias”<sup>26</sup>. De estas palabras del arquitecto podemos intuir una cierta oposición más o menos evidente al proyecto, pues en la anterior memoria –en circunstancias similares o peores con un único cuerpo– no se hacía prácticamente mención. Esta sensación se refuerza con otro informe, posterior al carpetazo final por parte de la JEAC del proyecto en julio de 1949<sup>27</sup>, en el que el Delegado dice: “nuestros servicios técnicos rechazaron el tipo de construcción que obligatoriamente se debía realizar en la plaza de España, ya que los terrenos que se nos cedían no reunían las condiciones que debe presidir una instalación como la que se precisa para nuestras oficinas y por ascender la construcción casi al doble de nuestro primer proyecto de Casa Sindical”<sup>28</sup>.

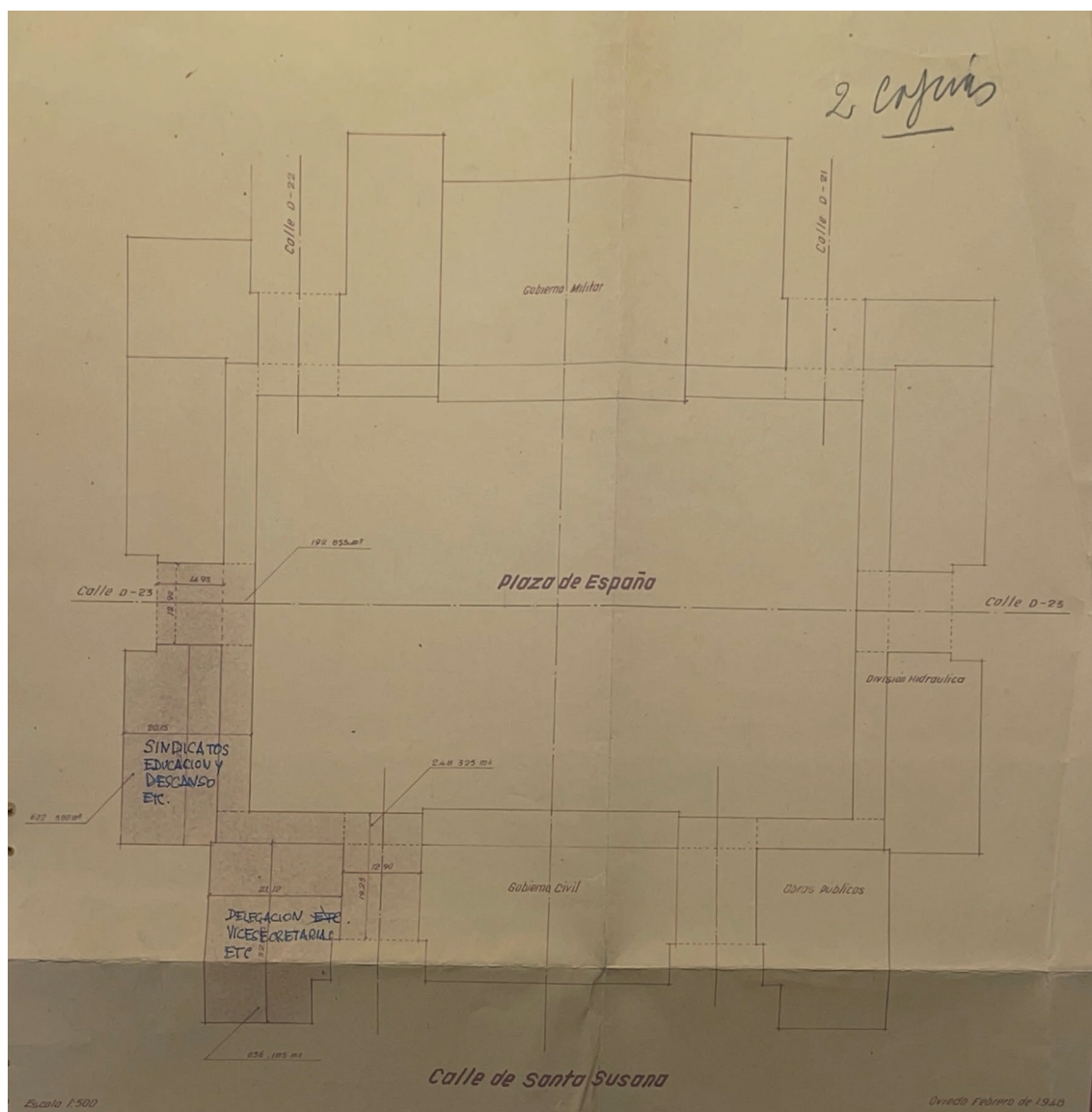
Ante la situación insostenible en la que ya se encontraba la DPS asturiana, el 27 de marzo de 1951 el Delegado Nacional ordenó a la JEAC reabrir de nuevo el expediente de la Casa Sindical de Oviedo, contando para la construcción con un presupuesto de 6.500.000 pesetas<sup>29</sup>. Tras una serie de dificultades con otros terrenos, se activó en 1953 una vez más la opción de la plaza España, volviendo a encargarse Somolinos de rea-

26 Ibidem.

27 En el informe de rechazo de la JEAC se puede leer “si bien es ideal bajo el punto de vista arquitectónico y lugar histórico, no tiene razón de ser para la OSE por no ser lugar de atracción popular, estar circunscrito y agobiado por las construcciones del gobierno Militar y otros edificios”. AHA. Acuerdo 51 correspondiente a la sesión XIII de la JEAC, 26 de julio de 1949. Fondo Delegación Provincial de la Organización Sindical, expediente 17132/5

28 AHA. Informe del Delegado Provincial de Sindicatos, 29 de septiembre de 1949. Fondo Delegación Provincial de la Organización Sindical, expediente 17133/1.

29 Ibidem.



▪ Fig. 4. Federico Somolinos. *Plano general de la plaza de España*. 1948. Archivo Histórico de Asturias, Fondo de la Delegación Provincial de la Organización Sindical, expediente 17132/5.

lizar el estudio<sup>30</sup>. En este caso sí podemos identificar un plano de emplazamiento de la solución –fechado curiosamente en 1948 y sin firma– en el que advertimos que siguen siendo las mismas parcelas que ya indicamos para 1947 y una disposición de estos en “L” (Fig. 4). A pesar de la fecha, las dos anotaciones manuscritas sobre los edificios coin-

ciden exactamente con la distribución de los diferentes servicios que cita el arquitecto en la memoria, además de mencionar el propio autor el envío junto al informe de un único plano<sup>31</sup>, lo que nos permiten adscribirlo a este momento.

Al respecto de la distribución de los organismos, el cuerpo colindante con la calle Santa Susana alojaría en sus plantas princi-

<sup>30</sup> AHA. Estudio-avance para la construcción de la Casa Sindical en la plaza de España, memoria, abril de 1953. Fondo Delegación Provincial de la Organización Sindical, expediente 17132/5.

<sup>31</sup> De igual forma, es importante mencionar que en los estudios previos realizados por el arquitecto nunca se llega a explicitar dónde se iban a ubicar los mismos.

pales los servicios de la Delegación Provincial y las vicesecretarías, en la baja un gran salón de actos con capacidad para 400 butacas –con otros 400 de pie– y en su bajocubierta se instalarían las Obras Sindicales (Hogar, Cooperación, Previsión Social, Artesanía, 18 de julio, etc.) junto a las viviendas de los conserjes. A su vez, el otro cuerpo tendría en sus bajos la Obra de Educación y Descanso y la totalidad de sindicatos, que para entonces había aumentado su número hasta llegar a quince: Pesca, Ganadería, Industrias químicas, Hostelería, Combustible, Metal, Madera y Corcho, Transportes, Textil, Seguro, Papel y Artes Gráficas, Cereales y Construcción.

Por todo ello, volvemos a encontrarnos con un nuevo aumento sensible de las necesidades totales de espacio –cifrándolas en 6.500 m<sup>2</sup>– aunque el edificio tendría en total unos 7.374 m<sup>2</sup>. Esta ampliación en el aumento de capacidades en una misma parcela, que tenía además limitada su altura a tres plantas, podemos atribuirle al aprovechamiento de la planta bajo cubierta, los sótanos y los arcos, que no aparecen mencionados en los anteriores proyectos.

Finalmente, el coste de la inversión llegaría hasta los 11.383.200 de pesetas, lo que nos permite intuir varios motivos para su rechazo. No solo era conocida la oposición que había a este proyecto por parte de los Servicios Técnicos y la JEAC, que había emitido en dos ocasiones valoraciones negativas sobre la disposición de la plaza y las características internas de la construcción. También, el presupuesto disponible para estas inversiones se había consignado en 6.500.000 pesetas, aunque posteriormente fue aumentado hasta las 8.000.000, por lo que la ejecución del proyecto sobrepasaba de forma clara ambos límites.

Podríamos introducir un tercer elemento para el rechazo definitivo, relacionado con el interés por parte de la OSE de avanzar hacia un lenguaje exterior más moderno en sus construcciones, como demostró el fallo del concurso público del Edificio Sindicatos

de Madrid<sup>32</sup>. En el caso asturiano encontramos también una obra previa que comienza a avanzar desde la desornamentación –aunque mantiene referencias regionalistas– hacia el lenguaje moderno: la Casa Sindical de Sama de Langreo (1950) obra de Federico Somolinos. Por ello, resultaba evidente que el proyecto era ya en ese momento anacrónico con la dirección que comenzaba a tomar la DPS asturiana, y se le dio carpetazo final.

#### LA CASA SINDICAL DE OVIEDO (1954)

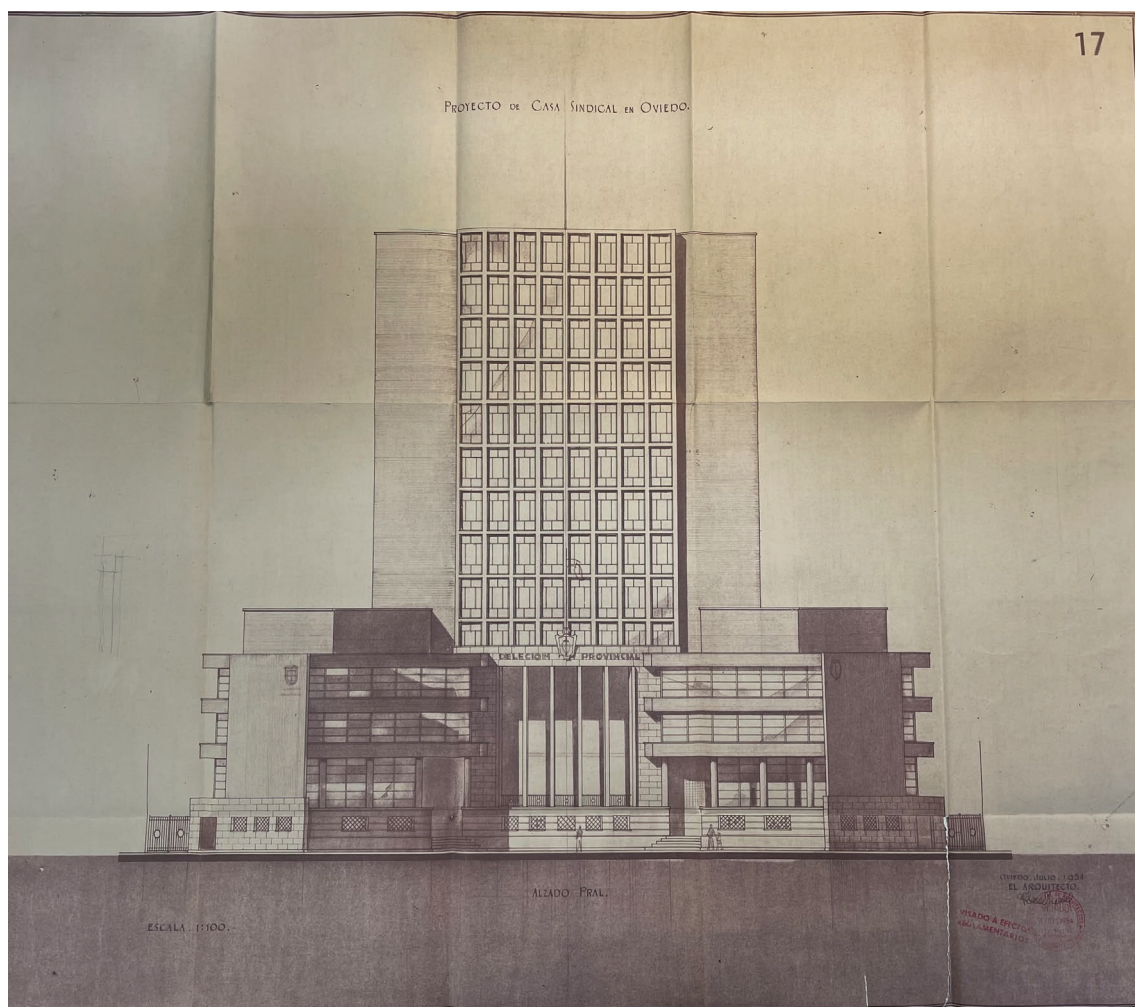
Otra de las consecuencias de la reapertura del expediente sobre la Casa Sindical Provincial en 1951 fue la promoción de un concurso para la compra de un solar en junio del mismo año. Se buscaba así una nueva alternativa a la plaza de España.

Sobre el concurso como tal, es interesante destacar que entre las bases ya se hace referencia a la necesidad de presentar un solar céntrico que tuviera la posibilidad de levantar “gran número de plantas en forma de torre central”<sup>33</sup>. Esta cuestión estaría relacionada con dos elementos fundamentales. Por un lado, posiblemente a un interés por parte de la DPS de tomar ya desde el inicio como referencia al edificio de Sindicatos de Madrid, esa “torre altiva y moderna (que) proclama a los cuatro polos del horizonte que el Movimiento está en marcha”<sup>34</sup>, como la había definido Girón. Por otro, la construcción en altura podría ahorrar costes al no suponer una mayor ocupación de solares.

32 Resulta de gran interés la consulta del número 97 (1950) de la *Revista Nacional de Arquitectura*, pues al realizar un recopilatorio de los anteproyectos presentados muestra del clima arquitectónico del momento. Véase: <https://www.coam.org/es/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100-anios/etapa-1946-1958/revista-nacional-arquitectura-n97-Enero-1950>

33 AHA. Carta del Delegado Provincial de Sindicatos, mayo de 1951. Fondo Delegación Provincial de la Organización Sindical, expediente 17132/5

34 Amaya Quer, “El acelerón sindicalista: discurso social...”, 122.



▪ Fig. 5. Federico Somolinos. *Proyecto de Casa Sindical en la confluencia de la avenida Galicia con la calle Santa Susana en Oviedo*. Alzado principal. 1954. Archivo Histórico de Asturias, Fondo del Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias, expediente 177708/10.

Finalmente, el espacio elegido fue el ofertado por SEDES en la confluencia de la calle Santa Susana con la Avenida Galicia, pues reunía las mejores condiciones tanto técnicas como representativas al estar ubicado en una zona principal cerca de la Plaza de España<sup>35</sup>.

A pesar de ello, ni el anteproyecto ni las obras se iniciaron inmediatamente, pues tenemos que esperar hasta febrero de 1954 para encontrar nuevas noticias. Así, en un informe redactado por Federico Somolinos

<sup>35</sup> AHA. Informe del arquitecto asesor de la obra, 12 de julio 1951. Fondo Delegación Provincial de la Organización Sindical, expediente 17132/5.

sobre los solares disponibles, se explicita que la mejor opción sigue siendo el de Santa Susana, pero que una modificación en las ordenanzas municipales obligaba a mantener la curva en la plaza<sup>36</sup>. Tras ello, la DPS dio el paso definitivo para promocionar de una vez por todas su sede, presentando Federico Somolinos Cuesta el proyecto para su visado en julio de 1954<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> AHA, Informe del arquitecto asesor de la obra, 1 de febrero de 1954. Fondo Delegación Provincial de la Organización Sindical, expediente 32564.

<sup>37</sup> AHA. Proyecto de Casa Sindical en la confluencia de la avenida Galicia con la calle Santa Susana en Oviedo. Fondo del Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias, expediente 177708/10.



▪ Fig. 6. Francisco y Federico Somolinos. Edificio de viviendas en San Juan 5 (1949), Oviedo. Fotografía del autor.

Pasando ya a su descripción exterior, el edificio se compone a través de cuatro volúmenes<sup>38</sup> muy marcados: las dos alas simétricas de cuatro alturas y notable horizontalidad, el pórtico estilizado central –que

<sup>38</sup> Covadonga Álvarez Quintana, “Arquitectura del siglo XX (II): arquitectura franquista vs. vanguardia funcionalista”, en *El Arte en Asturias a través de sus obras*, coord. por Javier Barón Thaidigsmann (Oviedo: Editorial Prensa Asturiana, 1996), 177.

se dispone convexo respecto a la concavidad de la plaza<sup>39</sup>–, la propia torre de diez plantas y el cuerpo anexo para salón de actos (Fig. 5). A su vez, al encontrarse retirado cuatro metros de los edificios colindantes –lo que permite la circulación de vehículos– refuerza el carácter monumental que el autor consi-

<sup>39</sup> En él también podemos ver una cita a otra obra cercana del arquitecto, la iglesia del Corazón de María de Oviedo.

que transmitir con una economía de medios excepcional. En ese sentido, los materiales utilizados son la plaqueta de ladrillo, la piedra caliza –tanto en el basamento como el pórtico–, gresite de color verde en algunas columnas y el aplacado de piedra en los laterales; una desornamentación aparente que transmite el magistral tratamiento arquitectónico del que Somolinos dota al edificio. A ello podemos añadir la buena ubicación del solar al final de la ligera subida de la calle Toreno desde Uría, o la entrada principal del edificio a través de dos escalinatas y el pórtico, dotándole ambas cuestiones de un mayor empaque y realce.

Como ya hemos apuntado anteriormente, e incluso autores como Río Vázquez<sup>40</sup> o Álvarez Quintana<sup>41</sup>, la obra de Aburto y Cabrero en Madrid es la principal referencia a la que alude Oviedo. Esta cuestión se ve reflejada en el juego horizontal-vertical del cuerpo bajo frente a la torre, el uso masivo de ladrillo, la disposición central del salón de actos o en el propio pórtico, que –a pesar de ser un elemento clasicista– está totalmente estilizado y participa en el juego de curvaturas. Sin embargo, hasta ese punto llegan las similitudes, pues el resto de los recursos responde al minucioso trabajo de Federico Somolinos. Por ejemplo, los materiales son los propios de la obra realizada por el autor en la década de los cincuenta, algo que podemos comprobar en el edificio colindante de Santa Susana 43, que trata de integrar visualmente con la propia Casa Sindical. Pero también, el tratamiento arquitectónico de la torre, que en el caso ovetense agrupa el cuerpo de ventanas en la zona central y no en retícula, o la resolución con dos cuerpos ciegos de la transición entre volúmenes, conectando visualmente ambos elementos. Además, es interesante destacar la misma resolución

40 Antonio Río Vázquez. “La recuperación de la institución democrática: las casas Sindicales en Lugo y Betanzos de Rodolfo Ucha Donate (1959-61)”, *BAC Boletín Académico*, nº2 (2012), 21. <http://hdl.handle.net/2183/12090>

41 Álvarez Quintana, “Arquitectura del siglo XX (II)...”, 376-378.

y calidad tanto en la fachada norte como en la sur, que da un patio de luces.

Hemos de considerar el impacto de la obra en el contexto asturiano, que desde 1949 había comenzado a evolucionar claramente a través de tres obras realizadas en Oviedo por Francisco y Federico Somolinos, Juan Vallauré e Ignacio Álvarez Castelao: San Juan 5 (1949), Melquíades Álvarez 10 (1952) y La Luna 2 (1951), respectivamente<sup>42</sup>. Es decir, el propio Somolinos ya había proyectado cinco años antes una de las obras “bisagra” de entrada a la modernidad, claramente rompedora con la combinación del aplacado de ladrillo y la cerámica en un contexto tan tradicional como el de la calle Jovellanos (Fig. 6). En ese sentido, esta lenta recuperación de los valores modernos tuvo en la Casa Sindical de Oviedo un elemento fundamental, pues fue la confirmación de una apertura que había comenzado hace cinco años: el régimen ya no iba a fundamentar su representatividad en una cita al pasado imperial, sino que encuentra esos mismos valores en el lenguaje moderno. Esta cuestión es idéntica a lo ocurrido con el Edificio Sindicatos de Madrid, que mostró el inicio de un tiempo nuevo en la arquitectura nacional.

Ya en el aspecto interior, es importante mencionar que la estructura de hormigón del edificio permite el máximo aprovechamiento de los espacios, reuniendo todos los servicios –por primera vez– en la misma sede. Pero también, que el juego horizontal-vertical se trasladó a la disposición interna, diferenciando los usos, y que el principio ordenador de los espacios se dispone a través de la escalera principal y los dos ascensores. Sobre este último punto, resulta de interés su disposición en la fachada norte –y principal–, haciendo que las oficinas tengan una mejor iluminación sur. A su vez, las cuatro plantas del cuerpo bajo –y más amplias– se preveían para los principales servicios, como las oficinas del Delegado, vicesecretarías o

42 Nieves Ruiz Fernández y Fernando Nanclares Fernández, *Lo moderno de nuevo: arquitectura en Asturias 1950-1965* (Madrid: La Micro, 2014), 34-35.



▪ Fig. 7. Federico Somolinos. Interior del hall de entrada de la Casa Sindical de Oviedo. Fotografía del autor.

administración, mientras en la torre se reunía todos los sindicatos; cuestión esta última, de nuevo, relacionada con la distribución de la sede madrileña.

En cuanto a la distribución de estas, nos centraremos en el proyecto que conservamos de 1954, pues conocemos que fueron muy modificadas prácticamente desde el inicio por las facilidades de adaptación de los es-

pacios. Comenzando con la planta basamental, presenta tres entradas independientes para dar acceso a la vivienda del Delegado, el conserje y un local. El resto de los espacios se dedicaría a posibles ampliaciones, la calefacción y diferentes almacenes. Además, a través de los dos portones y las calles particulares previstas, los vehículos tenían acceso hasta el garaje ubicado bajo el salón de actos. Para la planta baja, una vez atravesado el porche, nos encontramos con un hall en doble altura que da acceso a los espacios del Seguro de Enfermedad y la Obra Sindical 18 de Julio, ambos servicios sanitarios y que por tanto debían tener un acceso directo por la cantidad de asistentes previstos (Fig. 7). Igualmente, en esta misma planta tenemos acceso al salón de actos que fue modificado en la ejecución. Para finalizar con el cuerpo bajo, la planta primera se dedica, en el ala derecha a las tres vicesecretarías –de Obras Sindicales, Ordenación Económica y Ordenación Social–, una amplia oficina y sala de juntas, conectando con un corredor sobre el hall hacia ala izquierda. Esta, a su vez, se subdivide en despachos para las obras sindicales del Hogar (Jefe y Servicios Técnicos), Artesanía y Educación y Descanso, además de oficinas bien iluminadas y una sala de visitas.

La segunda planta es realmente la principal, pues aloja los servicios vinculados directamente con la Delegación Provincial. En ella podemos destacar, a parte del amplio despacho propiamente dicho, la sala de juntas para cincuenta personas, los despachos para los asesores jurídicos o los secretarios, así como las oficinas de administración y las salas de espera. De igual forma, resulta de interés la compartimentación de los espacios, que lleva a Somolinos –para evitar la pérdida de luz natural– a sustituir muchos de los tabiques por mamparas de vidrio con formas curvas.

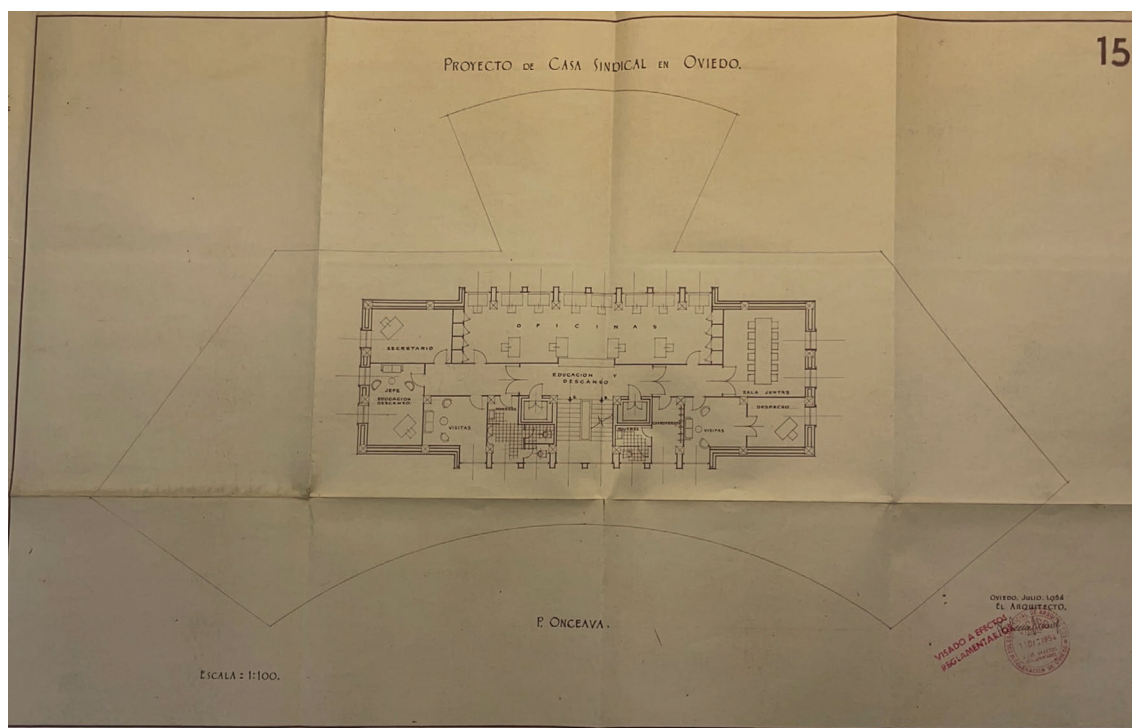
Lo que hemos denominado previamente como cuerpo intermedio es en realidad la tercera planta, utilizando los dos volúmenes ciegos –aunque hoy tienen ventanas– para ubicar los archivos. Igualmente, el resto esta-

ría dedicado en exclusiva para los servicios de Estadística y Colocación, con los respectivos despachos de jefatura y unas oficinas generales de orientación sur. Es en este punto cuando comenzamos a ver el modelo de planta tipo para la torre de sindicatos, cuestión que en cierto sentido recupera lo que el propio arquitecto ya había propuesto en 1947 (Fig. 8). Así, el pasillo central es el que distribuye los espacios, encontrando siempre las oficinas ocupando en la fachada sur todo el cuerpo de ventanas –con armarios empotrados–, mientras, en la misma disposición al norte tenemos dos salas de visitas y, en el espacio que dejan los ascensores y la escalera, los servicios y el guardarropa. El resto se emplea en cuatro despachos –para jefes de sindicato o secretarios dependiendo de la planta– y, cada dos alturas, uno de estos se sustituye por una sala de juntas con capacidad para veinte personas.

A continuación, mencionaremos los sindicatos y organismos por planta, para una mejor comprensión –junto a lo ya dicho– de la complejidad espacial a resolver<sup>43</sup>:

- Cuarta (1): Combustible, con unas oficinas que ocupan todo el lado sur, al tener veinte administrativos.
- Quinta (3): Transportes, Pesca y Papel, Prensa y Artes Gráficas.
- Sexta (4). Piel, Madera y Corcho, Industrias Químicas y Seguro.
- Séptima (3). Ganadería, Cámara Sindical Agraria y la Unión Territorial de Cooperativas del Campo.
- Octava (4). Hostelería, Metal, Construcción y Espectáculo.
- Novena (2). Actividades Diversas y Obra Sindical de Previsión Social.
- Décima (3). Alimentación y Cereales, Textil y vid, cervezas y bebidas.
- Undécima (1). Obra Sindical de Educación y Descanso.

<sup>43</sup> Entre paréntesis el número de sindicatos que aloja.



▪ Fig. 8. Federico Somolinos. *Proyecto de Casa Sindical en la confluencia de la avenida Galicia con la calle Santa Susana en Oviedo*. Planta undécima (1954). Archivo Histórico de Asturias, Fondo del Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias, expediente 177708/10.

- Duodécima (1). Para la Obra Sindical del Hogar, la más reducida pues salvo el espacio ocupado por el cuerpo de ventanas, el resto era terraza abierta.

Esta distribución deja entrever uno de los problemas que se encontró la delegación Provincial a penas siete años tras la inauguración de la Casa Sindical en 1957: no permitía ampliaciones. Por ello, cuando el “acorazado sindical” –como se refería el Delegado Nacional de Sindicatos, José Solís Ruiz, a la OSE– comenzó en los primeros sesenta una nueva etapa de crecimiento, la sede fue reordenada y, ante las evidentes carencias, tuvo que volver a subcontratarse espacios. Sin embargo, a diferencia del caso de León<sup>44</sup>, en la que se construyó en un solar adyacente una nueva sede con objeto de derribar la previa, la DPS asturiana parece que nunca

se planteó su abandono, solo la construcción de un anexo que cubriese las necesidades de espacio, aunque estuviese en una calle contigua. Cuestión que nos puede dejar entrever la valoración que ya se hacía en aquel momento del propio edificio ovetense.

## CONCLUSIONES

Los proyectos que constituyen el expediente de la Casa Sindical de Oviedo muestran dos momentos muy distintos de la arquitectura asturiana, pero también de la Organización Sindical en la región. Así, el primero responde a las exigencias formales y técnicas de la arquitectura autárquica, siendo proyectado en una plaza que iba a ser el corazón administrativo del Oviedo del *Nuevo Estado*, de ahí la insistencia en su construcción durante el tiempo. Sin embargo, esta oposición revela también dos elementos fundamentales: por un lado, que la OSE buscaba una representatividad en sus edificios que no solo estuviese relacionada

<sup>44</sup> Véase, Hogar y Arquitectura. “Casa Sindical Provincial en León”, *Hogar y Arquitectura*, nº113-114 (1974), 101-104.

con la ubicación de los mismos, también del tipo de construcción. Por otro, cómo el legado del Movimiento Moderno perduró en conceptos y estructuras, a pesar de un exterior marcadamente clasicista, algo que podemos comprobar en las repetidas alusiones a la iluminación y ventilación.

Por su parte, el segundo y definitivo, siguió la estela de lo realizado en Madrid, aunque adaptándose a las necesidades propias de la DPS asturiana y las capacidades de un autor que vivió en la época de los cincuenta su etapa más prolífica. De esta forma, se alejó de la impersonalidad previa para avanzar hacia una muestra de compromiso entre un vocabulario arquitectónico propio y la representatividad necesaria de esta clase de edificios. En este sentido, la Casa Sindical de Oviedo fue un elemento disruptivo en el panorama no solo asturiano, también nacional, pues permitió mostrar cómo el lenguaje moderno, a través de una inteligente combinación de masas y materiales, podía satisfacer las necesidades representativas inherentes a una institución como la OSE.

Finalmente, y con respecto a la propia Organización Sindical, la evolución de las necesidades de espacios –pasando de 2.400 a 6.500 m<sup>2</sup> en siete años– y los nuevos servicios creados, confirman una cuestión fundamental ya apuntada previamente: la OSE como institución capital del franquismo que va ganando importancia conforme avanza y penetra en distintos sectores económicos de la sociedad. De igual forma, son patentes también las estrecheces económicas que sufrió, pues se vio incapaz de promocionar una sede propia hasta bien entrados los años cincuenta, aún siendo una de sus principales provincias. Estas excesivas restricciones acabaron provocando, ya en los sesenta, que fuese necesario el alquiler de nuevos espacios al haberse construido un edificio para un momento muy determinado de la historia sindical.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Pereira, José Ramón. *Historia general de la arquitectura en Asturias*. Oviedo: Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias, 1996.
- Álvarez Quintana, Covadonga. “Arquitectura del siglo XX (II): arquitectura franquista vs. Vanguardia funcionalista”. En *El Arte en Asturias a través de sus obras*, coordinado por Javier Barón Thaidigsmann, 357-372. Oviedo: Editorial Prensa Asturiana, 1996.
- Amaya Quer, Álex. “El acelerón sindicalista: discurso social, imagen y realidad del aparato de propaganda de la Organización Sindical Española, 1957-1969”. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2010.
- Andrés Eguiburru, Miriam. “La arquitectura de la victoria, la labor de la Dirección General de Regiones Devastadas en Asturias”. Tesis doctoral, Oviedo: Universidad de Oviedo, 2014.
- Aranda Iriarte, Joaquín. “Francisco y Federico Somolinos”. En *Artistas Asturianos*, vol. XI, coordinado por Luis Feás Costilla, 127-157. Oviedo: Ediciones Hércules, 2013.
- Bernal García, Francisco. “La afiliación a la Organización Sindical Española: algunos datos y consideraciones. 1938-1953”. En *Memoria e historia del franquismo: V encuentro de investigadores del franquismo*, coordinado por Manuel Ortiz Heras, 318. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2005.
- López Díaz, Jesús. “Vivienda social y Falange: ideario y construcciones en la década de los 40”. *Scripta Nova*, nº146 (2003), 1-15.
- Obra Sindical del Hogar y de Arquitectura. *Memoria anual*. Oviedo: Jefatura Provincial de Asturias, 1943.
- Río Vázquez, Antonio. “La recuperación de la institución democrática: las casas Sindicales en Lugo y Betanzos de Rodolfo Ucha Donate (1959-61). *BAC Boletín Aca-*

*démico*, nº2 (2012), 19-26. <http://hdl.handle.net/2183/12090>

Río Vázquez, Antonio. "La recuperación de la modernidad en la arquitectura gallega". Tesis doctoral, A Coruña: Universidade da Coruña, 2013.

Ruiz Fernández, Nieves y Nanclares Fernández, Fernando. *Lo moderno de nuevo: arquitectura en Asturias 1950-1965*. Madrid: La Micro, 2014

Vallaure Santamaria, Rafael. "Juan Vallau-re". En *Artistas Asturianos*, vol. XI, coordinado por Luis Feás Costilla, 128-145. Oviedo: Ediciones Hércules, 2013.

#### FUENTES DOCUMENTALES

- Archivo Histórico de Asturias. Fondo del Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias, expediente 177708/10.
- Archivo Histórico de Asturias. Fondo Delegación Provincial de la Organización Sindical, expediente 17133/1.
- Archivo Histórico de Asturias. Fondo Delegación Provincial de la Organización Sindical, expediente 17132/5.
- Archivo Histórico de Asturias. Fondo Delegación Provincial de la Organización Sindical, expediente 32564.

## Nuevas arquitecturas en el paisaje gallego: Antonio Tenreiro Brochón y el poblado hidroeléctrico de Os Peares

### New architectures in the Galician landscape: Antonio Tenreiro Brochón and the hydroelectric settlement at Os Peares

Carla FERNÁNDEZ MARTÍNEZ

Universidad de Oviedo

ORCID: 0009-0007-1829-3349/ fernandezcarla@uniovi.es

DOI: 10.18002/da.i23.8350

Recibido: 21/IV/2024

Aceptado: 28/VI/2024

*RESUMEN:* A partir de los años 50 del siglo XX, la modernidad arquitectónica se fue introduciendo en Galicia, gracias a una generación de arquitectos que se desligaron de los lenguajes historicistas. Uno de los pioneros fue Antonio Tenreiro Brochón quien, con una formación ecléctica, proyectó multitud de tipologías y soluciones formales: desde viviendas unifamiliares a instalaciones fabriles o deportivas, entre otras. Concretamente, en las páginas que siguen se muestra un estudio sobre su trabajo dentro del equipo de técnicos encargados de la construcción de grandes embalses y presas en los ríos gallegos, especialmente en las cuencas Miño y Sil. Aunque el artículo se centra en el caso concreto de Os Peares, se pretende mostrar su aportación en la conformación de los nuevos paisajes y modelos de vida que generaron las centrales hidroeléctricas en Galicia.

*Palabras clave:* Antonio Tenreiro Brochón, Os Peares, poblados hidroeléctricos, patrimonio industrial, paisaje cultural, Ribeira Sacra.

*ABSTRACT:* From the 1950s onwards, architectural modernity was introduced in Galicia, thanks to a generation of architects who broke away from historicist languages. One of the pioneers was Antonio Tenreiro Brochón who, with an eclectic training, designed a multitude of typologies and formal solutions: from single-family dwellings to factory or sports facilities, among others. Specifically, the following pages contain a study of his work within the team of technicians in charge of the construction of large reservoirs and dams on Galician rivers, especially in the Miño and Sil basins. Although the article focuses on the specific case of Os Peares, it aims to show his contribution to the shaping of the new landscapes and models of life generated by hydroelectric power stations in Galicia.

*Keywords:* Antonio Tenreiro Brochón, Os Peares, hydroelectric villages, industrial heritage, cultural landscape.

#### INTRODUCCIÓN

“Nos dolía España por su sequedad, por su miseria, por las necesidades de nuestros pueblos y de nuestras aldeas, y todo este dolor de España se redime con estas grandes obras hidráulicas nacionales, con este panta-

no del Ebro y con los demás que en todas las cuencas de nuestros ríos van creándose, embelleciendo su paisaje y creando ese oro líquido que es la base de nuestra independencia. Sí, señores, de nuestra independencia, porque no hay independencia política si

no hay independencia económica, y no hay independencia económica si no hay bienestar en nuestros hogares”<sup>1</sup>.

Estas líneas resultan muy explícitas e ilustrativas de los objetivos que se perseguía con la política de la creación de pantanos en España. A lo largo del siglo XX, se desarrollaron de forma significativa grandes obras hidráulicas, que favorecieron la creación de cuantiosas presas y represas en los ríos de la Península Ibérica<sup>2</sup>. Dicho incremento se mantuvo constante desde los años treinta hasta los ochenta. Ciertamente, aunque en las últimas décadas se ha producido una considerable ralentización, España sigue siendo una de las naciones de Europa con mayor número de obras de estas características. Así, el legado del dilatado empeño en embalsamar las aguas se materializa en más de 1530 presas, lo que hace que ocupe el quinto puesto mundial con mayor número<sup>3</sup>.

De todos modos, fue en los años centrales del siglo XX cuando la mejora de las infraestructuras dependientes del Estado se realizó con dos objetivos claros y precisos. Por un lado, se entendía que era necesario modernizar los enlaces y las conexiones, incrementando la calidad de los trazados de las carreteras y el fomento de la reforma ferroviaria, que se materializó con la creación de RENFE, cuya finalidad última era facilitar

1 Agustín Del Río Cisneros, *Pensamiento político de Franco* (Madrid: Ediciones del Movimiento, 1961), 122-123.

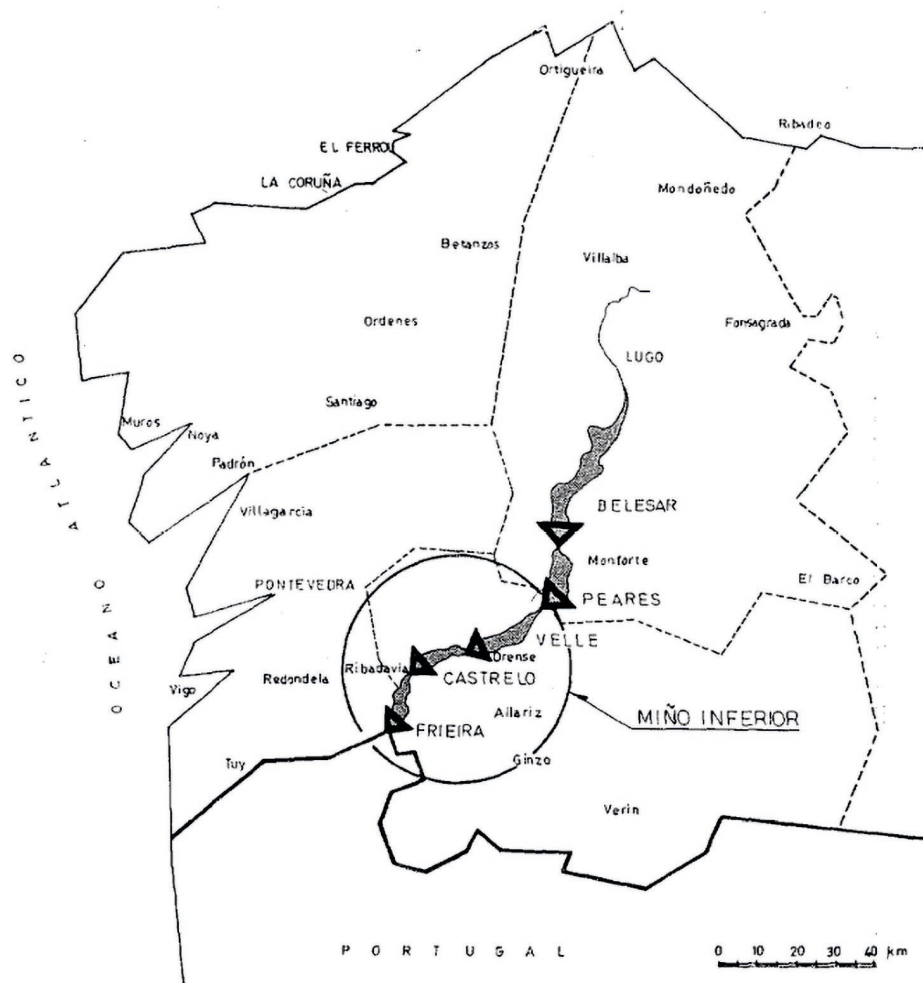
2 Este artículo se contextualiza dentro de la línea de investigación desarrollada por los proyectos: “Recuperar, repensar y valorizar el movimiento moderno en Asturias. Arquitectura y diseño (1929-1975). (PID2021-123042NB-I00. Proyecto Generación de Conocimiento. Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación) y “Nuevos Paisajes Olvidados. Agua, patrimonio y territorio cultural” (PID2019-108932GB-I00. Proyecto de Generación de Conocimiento. Plan Estatal de Investigación).

3 El ranking de presas lo encabeza China, con 22.456, le sigue Estado Unidos con 6.575, India con 4.525 y con una cantidad ligeramente superior a la de nuestro país son las 1707 de Japón. Eduard Callis, *Arquitectura de los pantanos en España* (Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya), 6.

las comunicaciones fluidas e inducir al incipiente turismo. De otra parte, era imprescindible para el desarrollo de la industria emergente un suministro continuo y eficaz de energía eléctrica que asegurase el autoabastecimiento, causa última de ese ahínco por construir numerosos pantanos<sup>4</sup>. Se consideraba que la incipiente industria debía ser un motor de transformación del paisaje español en el sentido tanto estético, como económico. Además, existía la convicción de que esa renovación era el instrumento necesario para la redención de la miseria social que asolaba al territorio y a sus gentes. Finalmente, se trataba, también, de una empresa de índole política que entroncaba perfectamente con dos de los principios básicos de los primeros años de la Dictadura: el paternalismo y la autarquía.

Esta inclinación del gobierno por el autodesarrollo y por la difusión de una imagen fuerte en el exterior delegó a un segundo plano al patrimonio construido a favor de la obra hidroeléctrica. En algunos casos, surgió un acalorado debate entre los partidarios de la conservación patrimonial y aquellos que consideraban que el legado histórico-artístico debía sacrificarse en aras del progreso nacional. De todos modos, generalmente, su salvaguarda se relegó a un segundo plano y solo se trató de buscar una alternativa en ejemplos muy singulares. Las soluciones que solían barajarse iban desde la consolidación de algunos restos destacados para mitigar los daños provocados por la inundación, hasta el traslado de inmuebles o fragmentos a otros emplazamientos. La alteración de los cursos fluviales generó, además de una profunda transformación del paisaje, nuevas arquitecturas que permitieron poner en práctica algunos de los postulados del movimiento moderno, con la integración de la arquitectura, la escultura, la pintura y el diseño de interiores, como se expondrá seguidamente.

4 Aunque no es objeto de este estudio, conviene recordar que el origen de la política de construcción de embalses ya se contemplaba en el Plan Gasset de 1902, siendo uno de los ejemplos pioneros el del Esla.



PLANO 1.— Planta general del aprovechamiento del río Miño.  
(General plan of the River Miño's development).

- Fig. 1. Mapa del aprovechamiento integral del río Miño (Luciano Yordi de Carriate, "Presas de Velle, Castrelo y Frieira", *Revista de Obras Públicas*, nº115 (1967), 890).

#### EL APROVECHAMIENTO HIDRO-ELÉCTRICO DEL MIÑO Y FENOSA

Galicia es una de las regiones del noroeste peninsular que, gracias a sus ríos caudalosos y a la abundancia de sus precipitaciones, ofrece un gran potencial para la construcción de presas y embalses. No obstante, no fue hasta la década de los años cuarenta del siglo pasado cuando se fundaron las dos compañías que rentabilizaron su hidrología al máximo: Fuerzas Eléctricas del Noroeste (Fenosa) y Saltos del Sil.

El aprovechamiento del río Miño fue el punto de arranque de Fenosa. Desde el año 1945, se encargó de fijar cinco grandes saltos y embalses (Fig. 1): Os Peares (1955), Belesar (1963), Velle (1966), Castrelo (1968) y Freira (1969). De otro lado, inició la explotación de los ríos Eume, Ulla, Lérez, Avia y Mao, construyó la central térmica de Sabón -próxima a la ciudad de A Coruña- y levantó estaciones transformadoras como base de partida del proceso industrializador<sup>5</sup>. Sus intervencio-

<sup>5</sup> Antonio Río Vázquez y Blanco Agüeira Silvia, "El gran mural de José María de Labra en la central de

nes en el Miño afectaron al territorio de la Ribeira Sacra de manera contundente, modificando un espacio que se había definido por la alta concentración de centros monásticos, sus viñedos en bancales y por el agua de sus ríos que conforman los valles fuertemente encajados de gran belleza paisajística<sup>6</sup>.

Como ha señalado Carmona Badía<sup>7</sup>, Fenosa era, en realidad, una continuación de la Sociedad Gallega de Electricidad que se había gestado a partir de la unión de algunas casas bancarias locales en los últimos años del siglo XIX. En 1943 Pedro Barrié de la Maza<sup>8</sup>, Marcelino Blanco de la Peña y Andrés Pardo Hidalgo firmaron la escritura de constitución de Fuerzas Eléctricas del Noroeste. Los tres habían integrado el consejo de administración de la Sociedad Gallega de Electricidad y aunque, inicialmente, tuvieron un capital limitado, pronto se convirtieron en los capitanes de la industria de Galicia. Durante la larga presidencia de Pedro Barrié de la Maza (1943-1971) la empresa gallega entró en el grupo de eléctricas españolas agrupadas en Unión Eléctrica Española y fomentó el desarrollo de la comunidad como nunca lo había hecho otra compañía<sup>9</sup>.

Eume", *Cátedra. Revista eumesa de estudios*, nº 22 (2015), 281-297.

6 Francisco Fernández Naval, *Ribeira Sacra: biodiversidad e historia* (Santiago de Compostela: Fundación Germán Estévez para la promoción da Naturaleza e do Medio Ambiente, 2009).

7 Xoán Carmona Badía, "Una empresa pequeña se hace grande. La Sociedad General de Electricidad y los comienzos de Fenosa", *Revista de Historia Industrial*, nº 58 (2014), 349-382.

8 Pedro Barrié de la Maza fue una de las personalidades que más contribuyó a la creación del tejido industrial en Galicia a través de varias compañías como: las Sociedades como Industrias Gallegas S. A. (Ingasa), Caleras de Valdeorras, La Toja S. A., Finisterre S. A., Hullas del Coto Cortés, Compañía Española de Industrias Electroquímicas (CEDIE), Compañía Española de Publicidad e Industrias Cinematográficas (CEPISA), Pesquerías Españolas de Bacalao (PEBSA), Coruñesa de Pesca y Navegación (CORE-NAVE) y Fabricaciones Eléctricas Navales y Artilleras (FENYA).

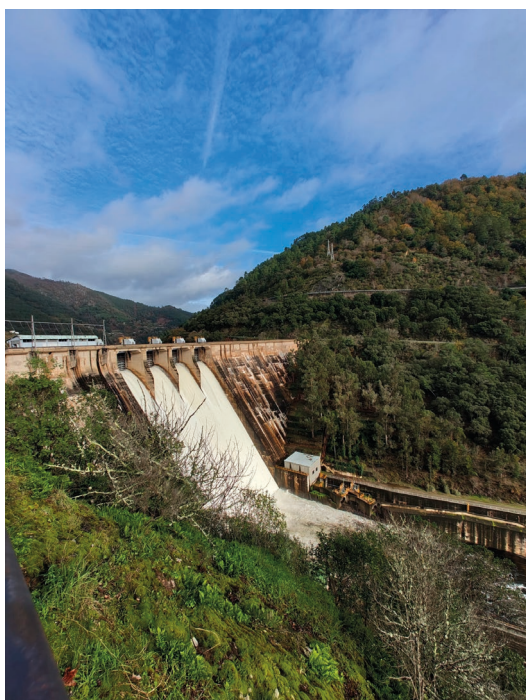
9 Otros de los grandes impulsores de la industria en Galicia fueron José María González-Llanos Carruncho,

El plan ideado por Pedro Barrié de la Maza para la explotación de la cuenca Miño-Sil fraguó porque fue capaz de adelantarse a los posibles interesados y logró la más alta participación en el conjunto de concesiones. Alcanzó una posición exclusiva en el Miño y en la mitad del Sil y para la construcción de sus proyectos contó con magistrales ingenieros y arquitectos que se encargaron de ejecutar sus ideas empresariales. Entre ellos destacaron el ingeniero Luciano Yordi Carriate (1917-1978), Juan Castañón de Mena (1903-1982), arquitecto y militar, y Antonio Tenreiro Brochón (1923-2006), pintor y arquitecto sobre el que nos centraremos seguidamente<sup>10</sup>. Su primera tarea de envergadura radicó en la construcción de dos grandes embalses en las localidades de Os Peares y Belesar<sup>11</sup>. Los cálculos iniciales, que aludían a una potencia total de 192.999 CV para el conjunto de los dos aprovechamientos, se ampliaron a los estudios de 220.000 solo para el Salto dos Peares, que fue el primero en levantarse y en situarse a la cabeza de los aprovechamientos hidroeléctricos de

ingeniero naval y principal modernizador de la empresa nacional Bazán y de Astilleros y talleres del Noroeste a mediados de los años cincuenta, y Fernando Botí, ingeniero de minas y director de la Explotación de Fontao cuando se cometió la construcción del poblado de trabajadores. Igual que Barrié entendían que la industria moderna tenía que ir acompañada de una arquitectura acorde a su tiempo.

10 Luciano Yordi fue el autor de las presas de Tambre (1949), Eume (1959), Velle (1966), Belesar (1963) Castrelo (1968), Freira (1968), Albarellos (1970), Salas (1971) y Regueiro (1972). Por su parte, Castañón realizó en los años cincuenta y sesenta el edificio de Fenosa en A Coruña y los de Belesar, Velle, Castrelo y Frieira. Ana García Mayo, *Luciano Yordi 1917-1978* (A Coruña: Colegio de Ingenieros y Caminos de Galicia, 2010); Ramón Alonso Pereira y Antonio Río Vázquez, "Juan Castañón de Mena. De Regiones Devastadas a Aprovechamientos hidroeléctricos", en *Actas del I Congreso Nacional de Arquitectura Moderna. Vigencia e su Pensamiento y obra*, coord. por Teresa Couceiro (Madrid: Fundación Alejandro de la Sota, 2014), 11-21.

11 Begoña Fernández Rodríguez, "El silencio del agua. Paisaje cultura y electricidad: el aprovechamiento del Miño", *Norba. Revista de Arte*, vol. XLI, (2022), 95-116.



▪ Fig. 2. Fotografía del embalse de Os Peares. Fotografía de la autora.

España. De este modo, el proyecto de regulación del Miño desbordó claramente el objetivo inicial de acabar con el déficit energético de Galicia<sup>12</sup>.

Concretamente, fue el 15 de junio de 1948 cuando se concedió la explotación hidráulica del río Miño por orden ministerial a Fenosa durante noventa y nueve años con dos presas: Peares y Belesar; concesión que fue publicada en el Boletín Oficial del Estado el 15 de septiembre del mismo año. La primera de ellas, el salto de Os Peares, se situó en el poblado homónimo en la confluencia de tres ríos: el Miño, el Sil y el Babal (Figs. 2 y 3). Las obras se iniciaron en 1945 y fueron ejecutadas según un proyecto de Enrique Becerril Antón-Millares. Trabajó junto con Ricardo Gómez Llano y ambos tuvieron que afrontar multitud de problemas y realizar cuantiosas modificaciones del proyecto original. Su monumentalidad favoreció que despertarse el interés de los medios de comunicación e, incluso, un año antes, el 12

<sup>12</sup> Xoán Carmona Badía, "Una empresa pequeña se hace grande...", 373.



▪ Fig. 3. Fotografía aérea de Os Peares. Fotografía de la autora.

de septiembre de 1954, el diario falangista *Arriba* presentó como portada su pantalla, todavía sin finalizar<sup>13</sup>. Según se indicaba, se esperaba que se concluyese en diciembre de ese mismo año y se incidía en que las compuertas de desagüe se terminarían en octubre. Finalmente, la inauguración se produjo en 1955, acto al que asistió el Jefe del Estado, como recoge un reportaje gráfico del NO-DO de 12 de septiembre de 1955<sup>14</sup>.

La presa presentaba unas características técnicas determinadas por su ubicación en un espacio en el que el río se acopla de manera natural. Así, respondía al modelo de tipo gravedad con perfil triangular y su vaso se situó en terrenos de la provincia de Lugo, con una cola de 20 kilómetros. Con esta pantalla, se creaba un embalse de tamaño medio-grande. Su coronamiento alcanzó

<sup>13</sup> "Baluartes contra las restricciones", *Arriba*, 12 de septiembre de 1954, 7-9.

<sup>14</sup> En el NO-DO de 12 de septiembre de 1955, nº 6222B, se destaca la visita que el General Franco, acompañado de su esposa y de las autoridades provinciales, a las dependencias de la central.

la cota de 261 metros, con un desagüe central de 90 de altura. La potencia que se instaló llegó a los 151 MW, con una producción de 567 GWH. Como se expondrá en las páginas sucesivas, en sus proximidades se construyó un poblado de viviendas para los trabajadores en el que se dispusieron diversos tipos de equipamientos al servicio de la población que tenía su actividad en la central. Solo dos años después de la inauguración, en 1957, se comenzaron los preparativos para la construcción de otra presa de dimensiones descomunales y de tamaño muy superior: la de Belesar. Ambas represas, como ha estudiado muy atinadamente Fernández Rodríguez<sup>15</sup>, supusieron una gran afección para el patrimonio histórico-artístico y para la arquitectura vernácula, especialmente en el segundo de los casos con la pérdida del conjunto de la villa de Portomarín.<sup>16</sup>

#### LA EXALTACIÓN DEL EMBALSE Y LA INTEGRACIÓN DE LAS ARTES

Desde los primeros años del siglo XX, las centrales hidroeléctricas comenzaron a ser estimadas como la apoteosis de la tecnología. Los arquitectos italianos del movimiento futurista fueron pioneros en valorar estas descomunales obras de arquitectura e ingeniería como “los elementos del novísimo mundo mecánico y del que (...) debe de ser la expresión más hermosa, la síntesis más completa y la integración artística más eficaz”<sup>17</sup>. El propio Antonio Sant’ Elia en su proyecto de la llamada Nueva Ciudad (*Città Nuova*, 1914) ideó todo tipo de edificios a imagen de las presas, destacando su serie

de dibujos *Centrale Elettrica*. Proponía una ciudad pensada para grandes aglomeraciones de gente, levantada con materiales que pudiesen ser sustituidos sin dificultad. El ideal de belleza se basaba, precisamente, en la ligereza y en la practicidad, asemejándose a una gran máquina de hormigón armado, vidrio, cartón, fibra textil, etc., es decir, materiales expresivos por sí mismos.

Le Corbusier tampoco fue ajeno a esta admiración y ensalzó los aprovechamientos hidroeléctricos, con la presa como elemento principal, definiéndola como el ejemplo de la optimización técnica y el ideal de “un espíritu nuevo” en arquitectura; y así lo manifestó reiteradamente a lo largo de su vida en textos, imágenes, viajes, conferencias e, incluso, en la participación en la construcción de la presa de Bhakra sobre el río Sutlej<sup>18</sup>. Ya en su obra teórica *Urbanisme* planteaba sus reflexiones sobre la confianza en que el progreso de la ingeniería sirviese para transformar la arquitectura y, por extensión, el paisaje<sup>19</sup>.

La industria y los nuevos complejos vinculados a ella no solo sirvieron para la experimentación formal, sino que se convirtieron en uno de los elementos sobre los que se asentó el Movimiento Moderno. Concretamente, las centrales hidroeléctricas se presentaban como un escenario ideal para aplicar las nuevas fórmulas, puesto que, como señaló Tielve García<sup>20</sup>, no solo ofrecían la posibilidad de utilizar materiales innovadores que podían ser explotados por sus capacidades estructurales, sino también por sus cualidades plásticas, favoreciendo una estética más preocupada por la estructura y

15 Begoña Fernández Rodríguez, *Las nuevas Atlántidas. La afección de los monumentos por la política hidráulica española en el siglo XX*. (Santiago de Compostela: Andavira, 2021).

16 La construcción de la presa y el anegamiento de Portomarín obligaron a la empresa a trasladar a la población a un nuevo asentamiento en una colina cercana, donde se reubicaron sus principales monumentos.

17 Antonio Río Vázquez, “La recuperación de la modernidad en la arquitectura gallega” (tesis doctoral, A Coruña, 2013), 154.

18 Antonio Río Vázquez, “La lección del embalse. Le Corbusier y los aprovechamientos hidroeléctricos”, en *Le Corbusier 50 años después*, coord. por Clara E Mejía Vallejo (Valencia: Universitat Politècnica de Valencia, 2015), 1861-1875.

19 Tim Breton, *Le Corbusier confèrencier* (París: Editions du Maniteur, 2008).

20 Natalia Tielve García, “Arte, diseño y arquitectura industrial en la labor de Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998)”, *Norba. Revista de Arte*, Vol. XXXI (2011), 111-131.

el volumen. En el Noroeste de España destacó el trabajo de Joaquín Vaquero Palacios en la central de Grandas de Salime, en Asturias, que se convirtió en un verdadero hito de la integración de las artes<sup>21</sup>. Además, los saltos y sus imponentes edificios respondían a la perfección al sentimiento de interés nacional; en ellos se buscaba una alta calidad y fueron fruto del trabajo y la colaboración entre arquitectos e ingenieros.

Las primeras actuaciones que en España trataron de impulsar las relaciones entre el arte y la industria surgieron alrededor de pequeñas agrupaciones. En 1957 se creó la Sociedad de Estudios para el Diseño Industrial (SEDI), que tuvo como promotores a José María de Labra y a artistas como Amadeo Gabino, José Luis Sánchez, Joaquín Vaquero Turcios, Francisco Ferreras o Manuel Suárez Molezún. Las reuniones solían contar la presencia de arquitectos -Carlos de Miguel, Javier Carbajal y Luis Martínez Feduchi- y se celebraban en un pequeño estudio de la calle Bretón de Herreros de Madrid. Allí, se analizaban y debatían las propuestas donde las artes aplicadas ejercían de vehículo entre la técnica y el arte. Existía la creencia generalizada entre los artistas españoles que sus investigaciones plásticas, claramente influenciadas por las corrientes estéticas dominantes, podían optimizar un objeto aparentemente incompleto, como era el arquitectónico. De otra parte, eran firmes defensores de que sus propuestas se incorporasen a los complejos de la industria, a las escuelas, a las iglesias y a los lugares de obligada reunión. El principio que se perseguía era habituar la mirada de los espectadores a una forma de vida y el resultado fue la creación de sugerentes espacios basados en la acción simultánea de profesionales de distintas disciplinas. Con esta perspectiva, se ejecutaron interesantes actuaciones artísticas en centra-

21 Vaquero Palacios se incorporó a la obra cuando ya estaba en construcción. Fue una de sus primeras intervenciones, de las siete que ejecutó para Hidroeléctrica del Cantábrico. Natalia Tielve García, "Arte, diseño y arquitectura industrial en la labor de Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998)", 111-131.

les eléctricas que se alejaban de los simples añadidos plásticos, hasta el punto convertirse en motores capaces de ordenar el espacio.

Limitándonos al caso gallego, desde mediados de los años cincuenta del pasado siglo surgió una generación de arquitectos que trató de incorporar los principios modernos y que mantuvo un cierto paralelismo con el grupo liderado por el equipo TEAM X, aunque trabajó de manera más individualista<sup>22</sup>. Cronológicamente coincidieron con el desarrollo industrial impulsado por compañías como la Empresa Nacional Calvo Sotelo, Fuerzas Eléctricas del Noroeste, Saltos del Sil, Astilleros y Talleres del Noroeste, Carburos Metálicos, Aluminios de Galicia o Sociedad de Estaños de Silleda- Fomento Hispania<sup>23</sup>. Es cierto que se trató de una serie de arquitectos que no participaron en el debate que se estaba forjando a nivel internacional, pero sí manifestaron, a través de su producción, intereses similares. Fue, especialmente, a partir de 1954 cuando comenzaron a aflorar toda una serie de proyectos que evidenciaban una revisión crítica a los estilos historicistas y a la arquitectura de la primera mitad del siglo XX. Además, ya no se limitaban a trabajar en las grandes urbes, sino que se interesaban en los ámbitos rurales y algunos de ellos fueron los artífices de los poblados para trabajadores impulsados desde la Administración Central, como los del Instituto Nacional de Colonización con el objetivo de reactivar la agricultura en zonas como A Terra Cha Lucense y en la isla de Ons<sup>24</sup>.

22 El Team X fue un grupo formado por una serie de arquitectos que se reunieron a finales de la década de los años 50. Eran contrarios a lo que se estaba proponiendo en los CIAM para el urbanismo y la arquitectura de la posguerra. Buscaban una nueva forma de construir que tuviese en consideración la necesidad de la comunidad y su relación con el entorno. Carolina López Garbaino y Marina Salvarrey Moro, *Los vestigios del Team X en la contemporaneidad* (Montevideo: Universidad ORT, 2016).

23 Antonio Río Vázquez, "La recuperación de la modernidad...", 35-36.

24 Evaristo Zas Gómez, "A Terrachá de Lugo. Un

Esta recuperación de la modernidad de Galicia estuvo protagonizada, por tanto, por arquitectos, ingenieros, empresarios, pintores, escultores y diseñadores que contribuyeron decisivamente a la creación de una obra de arte total. De hecho, la integración de las artes fue uno de los principales fundamentos del Laboratorio de Formas, impulsado por el pintor y escritor Luis Seoane y el intelectual, artista y empresario Isaac Díaz Pardo tras su retorno del exilio en Argentina. Ambos trataron de participar en la implantación de la arquitectura moderna sin renunciar a la tradición vernácula, contando, para ello con la colaboración del arquitecto coruñés Antonio Fernández-Albalat<sup>25</sup>.

#### LOS POBLADOS HIDROELÉCTRICOS DE GALICIA

La construcción de las nuevas infraestructuras hidráulicas no solo implicó cambios en el paisaje, sino también en la demografía, en la economía y en la esfera social y en la cultural. La ausencia de equipamientos básicos para alojar a los trabajadores tuvo como consecuencia que las empresas se vieran obligadas a acometer la edificación de nuevos núcleos habitacionales para el establecimiento de los ingenieros, los peritos y los obreros dedicados a los trabajos de construcción y, después, a las tareas de explotación de las instalaciones. Fue especialmente a partir de 1945 cuando en todo el noroeste peninsular se produjo un cambio decisivo en alojamiento de los trabajadores. Las primeras soluciones habían sido concebidas como meros barracones para la población

desplazada; sin embargo, pronto fueron sustituidas por “microorganismos urbanos” dotados de diversos servicios que permitieron la creación de nuevos escenarios arquitectónicos en los que, en numerosas ocasiones, se introdujeron los principios y paradigmas de la arquitectura moderna. En la mayor parte de los casos, para dar una respuesta eficaz al masivo número de trabajadores, estos poblados solían responder a dos tipos básicos. Primeramente, existían aquellos que estaban planteados para el obrero provisional, esto es, para ofrecer cobijo a la población que se iba a dedicar a la ejecución de las obras hidráulicas, y, en segundo lugar, se encontraban los diseñados para los operarios que iban a ser contratados por la propia empresa una vez que estuviesen concluidas las obras y se comenzase la explotación de estas instalaciones para la producción y distribución de la energía eléctrica<sup>26</sup>.

Si tuviésemos que buscar un prototipo o modelo de inspiración, es innegable que guardaban un gran parecido urbano y tipológico con los llamados “pueblos de colonización”, que desde hacía unos años realizaba el Instituto Nacional de Colonización (INC) en distintas zonas rurales de España<sup>27</sup>. De hecho, fue muy frecuente que se simultaneasen ambos modelos cronológicamente. Inicialmente, presentaron los siguientes elementos: viviendas de colonos y sus dependencias agrícolas, casas para los obreros dedicados a la explotación de las centrales y un centro cívico o plaza pública, donde se ubican construcciones auxiliares, como la iglesia, la clínica, el consultorio, la escuela, economato, a los que habría que añadir el ayuntamiento y el centro cooperativo en los pueblos de colonización.

caso atípico de poblado INC”, en *Arquitectura, ideología y ciudad antiurbana*, coord. por José Manuel Pozo Muñoz y Ignasi López Trueba (Pamplona: T6 Ediciones, 2002).

25 Xosé Díaz Arias De Castro, *Arte e industria. Isaac Díaz Pardo* (Santiago de Compostela: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 2001). Carla Fernández Martínez, “Andrés Fernández-Albalat Lois: tradición y modernidad en la interpretación de la galería gallega”, en *La vivienda moderna: Arquitectura y Diseño*, coord. por Ana María Fernández García y Natalia Tielve García (CICEES, 2024), 127-142.

26 Nuria Pietro González y Pablo Rodríguez Rodríguez, “O poblado industrial como paradigma urbanístico. As Pontes, análise comparativa con Compostilla e Belesar”, *Revista de Estudos Históricos*, nº 10 (2017), 13-69.

27 Víctor Pérez Escolano, *Pueblos de colonización durante el Franquismo: la arquitectura en la modernización del territorio rural* (Sevilla: Junta de Andalucía, 2009).

En las fábricas se optó por soluciones sencillas, con líneas simples y con la repetición de los módulos cuadrado y rectangular como fórmulas constructivas básicas. Además, se escogieron materiales tradicionales que favoreciesen la integración en el paisaje. Además, tanto el INC como las empresas hidroeléctricas se fundamentaron en los mismos fines, esto es, la mejora económica y social de sus trabajadores<sup>28</sup>. Para el cumplimiento, la empresa fue dotando a estos poblados de todas las comodidades necesarias para que pudiesen vivir de manera confortable, otorgando un gran protagonismo a la iglesia o capilla, como elemento que caracteriza al conjunto y servía de articulación para las distintas partes.<sup>29</sup>

Desde la propia Galicia se promovieron interesantes ejemplos. Uno de los más relevantes fue el de la Empresa Nacional de Calvo Sotelo, conocido hoy como el poblado das Veigas, en As Pontes de García Rodríguez en A Coruña<sup>30</sup>. Fue proyectado por el arquitecto Francisco Javier García-Lomas y Mata y se desarrolló entre 1945 y 1958. Estaba destinado a los asalariados del complejo industrial para la explotación de lignito y se convirtió en una ciudad autónoma con diversas construcciones: economato, escuela, iglesia, clínica, cine, etc.<sup>31</sup>. También sobresalió el de la mina de estaño en Fontao, en Vila

de Cruces, en la provincia de Pontevedra<sup>32</sup>. Fue importante porque significó la recuperación de la modernidad y se convirtió en el arquetipo de poblado industrial, siguiendo el modelo de las *industrial village* inglesas o de las *company towns* americanas<sup>33</sup>. Otras empresas, como Carbueros Metálicos y la Naviera Sicar, promovieron junto a la villa de Cee, en A Coruña, poblados para trabajadores que se finalizaron en 1957. Ya en la década de los años sesenta, la empresa Astano, ubicada en la ría de Ferrol, planteó la necesidad de promover conjuntos de viviendas en las proximidades.

En cualquier caso, el verdadero motor del avance industrial en Galicia fue la industria eléctrica relacionada con la explotación de los ríos. Las abundantes precipitaciones y sus flujos fluviales -cortos, pero caudalosos- fueron rentabilizadas a partir de la constitución de Fenosa en 1943. La infraestructura eléctrica que la acompañó fue decisiva para la industrialización gallega y tanto Fenosa como Saltos de Sil construyeron cuantiosos poblados para los trabajadores próximos a los embalses. Concretamente, Saltos de Sil fundó los de Rúa, Montefurado, Sequeiros, Chandrexa de Queixa, San Cristóbal, Gúistolas, Bao, A Chaira, San Martín, San Esteban, San Pedro y Trives; mientras que Fenosa creó los de Eume, Belesar, Velle, Castrelo, Frieira, As Conchas y Os Peares. Precisamente, este último, proyectado por el arquitecto Antonio Tenreiro Brochón, es el protagonista de las páginas que siguen.

Actualmente, la situación de estos poblados es muy variopinta en cuanto a su propiedad, ocupación o estado de conservación. Muchos permanecen todavía como un

28 La diferencia fundamental radicaba en el hecho de que los pueblos de colonización tenían una apariencia más rural, al estar enfocados a las tareas agrícolas, mientras que los poblados hidroeléctricos presentaban un aspecto residencial.

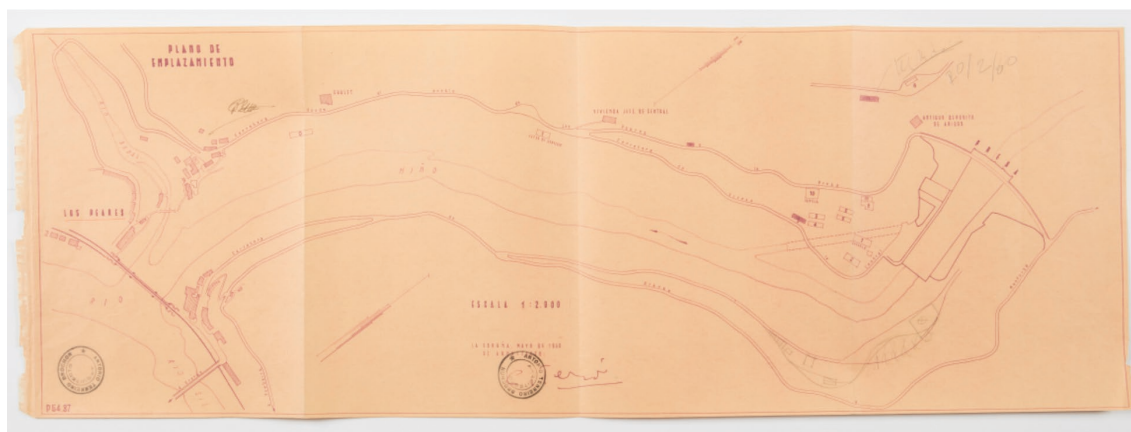
29 Noelia Fernández García, "Lost views and consolidated settlements: La Pubblica and Salto de Esla before and after the building of Ricobayo reservoir in Zamora", *Eikonocity*, nº 6 (2021), 9-22.

30 Marina Núñez Orjales y Manuel Souto López, "El poblado industrial das Veigas en As Pontes de García Rodríguez (A Coruña): evolución histórica, problemática urbanística y jurídica", *Re Metalica*, nº 18 (2012), 43-54.

31 Xosé Lois Martínez Suárez, *As Pontes de García Rodríguez. Da vila medieval a os polígonos de viviendas* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2007).

32 M<sup>a</sup> José Rodríguez Galdo y Abel Losada Álvarez, "Paternalismo empresarial y desarrollismo. Reflexiones sobre la construcción del poblado minero de Fontao", *Revista Galega de Economía*, nº 16 (2007), número extraordinario sin paginar.

33 Natalia Tielve García, "Company towns: arquitectura y paternalismo de la Compagnie Royale Asturienne des mines a cristalería española", *Estoa. Revista de la Facultad de Urbanismo y Arquitectura de la Universidad de Cuenca*, nº 12 (2018), 123-135.



▪ Fig.4. Antonio Tenreiro Brochón. Plano de emplazamiento, 1956. <https://atenreiro.archivosarquitectos.com/es/original/project/6>.

patrimonio sin estudiar, a pesar de su doble valor como ensayos de diferentes tipologías residenciales y como testigos de la memoria industrial gallega. De todos modos, gracias a la colaboración entre ingenieros y arquitectos se lograron una serie de conjuntos residenciales ajustados a su funcionalidad que fueron buenos ejemplos de la recuperación de los principios modernos que se estaban imponiendo en la arquitectura del momento.

#### ANTONIO TENREIRO BROCHÓN Y EL POBLADO DE OS PEARES

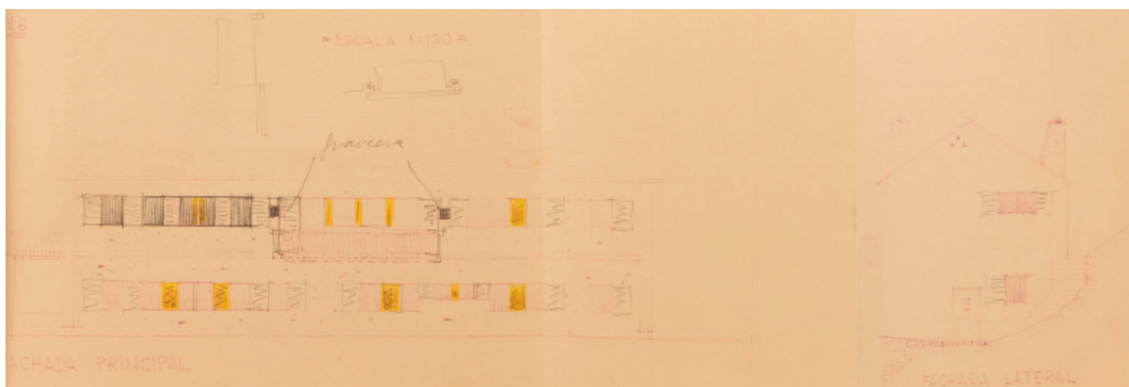
Antonio Tenreiro Brochón nació en la ciudad de A Coruña en 1923 en el seno de una familia de arquitectos y artistas. Desde su infancia mostró interés por la pintura y recibió sus primeras enseñanzas con Jesús Fernández y en la Escuela de Artes y Oficios de A Coruña. En 1945 inició su carrera de arquitectura en Madrid, aunque siguió manifestando una gran afición por la pintura, asistiendo como alumno libre a la Academia de San Fernando. En 1951 finalizó sus estudios y permaneció un corto período de tiempo en Madrid, compaginando la pintura con la arquitectura<sup>34</sup>. Los modelos de enseñanza

académica habían comenzado a relegarse a partir de los años 50, para dar paso a la búsqueda de objetivos más pragmáticos. Muchos de los jóvenes arquitectos comenzaron a compaginar la enseñanza reglada con el aprendizaje a través de los viajes<sup>35</sup>. En el caso de Antonio Tenreiro, gracias a sus contactos familiares, pudo moverse por buena parte de Europa. Su interés por la arquitectura nórdica le animó a pasar largas temporadas en Escandinavia, Finlandia y Suecia, colaborando en Malmö en el estudio de Thorten Roos y Kurt Hultin y en Finlandia conoció a Alvar Aalto<sup>36</sup>. Los periplos le permitieron aproximarse a las obras de sus respetados maestros del movimiento moderno, pero, además, a ellos se añadió su interés por las revistas de arquitectura. Cuando terminó sus estudios manejaba la revista alemana *Baumeister* o la belga *Bouw*, que le informaban sobre las novedades que se estaban produciendo en los ámbitos de la arquitectura escolar e industrial. Así, a lo largo de toda su trayectoria, se mantuvo atento a las innovaciones internacionales, trasladando a su arquitectura aspectos innovadores que se estaban gestando fuera de España.

<sup>34</sup> Para un mayor conocimiento de la obra pictórica de Antonio Tenreiro puede resultar de interés el catálogo de la exposición monográfica que organizó el Museo de Bellas Artes de Coruña en el 2012. Pedro Vasco Conde, *Antonio Tenreiro 1923-2006* (A Coruña: Xunta de Galicia y Museo de Bellas Artes de A Coruña, 2012).

<sup>35</sup> Antonio Fernández Alba, *Ideología y enseñanza de la arquitectura en la España Contemporánea* (Madrid: Túcar, 1975).

<sup>36</sup> Antonio Río Vázquez, *Antonio Tenreiro Brochón. Obra Arquitectónica y pictórica reunida* (A Coruña: Fundación Luis Seoane, 2023).



▪ Fig. 5. Antonio Tenreiro Brochón. Fachada principal y lateral de un edificio de viviendas, 1956. <https://atenreiro.archivosarquitectos.com/es/original/project/6>.

Esta formación ecléctica le permitió abordar todo tipo de soluciones estilísticas y tipológicas; asimiló el expresionismo y el Art Decó, siendo, además, uno de los referentes de los inicios del racionalismo. Los contactos que estableció con los ambientes artísticos europeos se reflejaron en su doble faceta de pintor y arquitecto y, muy especialmente, en el proyecto no construido para la Delegación de Hacienda Coruñesa con Alejandro De la Sota y Ramón Vázquez Molezún (1956), en el Instituto Laboral de Betanzos (1958), en la fábrica de *Coca-Cola* en A Coruña con Fernández-Albalat o en las obras de los aprovechamientos hidroeléctricos de Fenosa. Su presencia fue desigual en los diversos proyectos impulsados por la empresa; así, en los Saltos del Eume (1958) y en Belesar (1964) solamente se dedicó al diseño de las viviendas para los jefes de la central<sup>37</sup>, mientras que en Os Peares (1956) fue el artífice de la subestación eléctrica y proyectó el poblado para los trabajadores (Fig. 4).

La relación de Tenreiro con Fenosa comenzó a fructificar desde los primeros años que pasó en A Coruña, reformando numerosas estaciones transformadoras ya existentes en la ciudad y haciendo otras de nueva planta en la calle Damas, la Torre, Alameda y Plaza de Vigo. También le encargaron edificios de carácter residencial en Orillamar y Peruleiro, así como el proyecto de un pabe-

<sup>37</sup> Plácido Linaos Mora, "Sobre os edificios da central de Belesar", *Obradoiro*, nº 17 (1990), 48-51.

lón para la Marina y otras construcciones de viviendas para obreros en las poblaciones de Cangas, Lobeira, Chantada, A Capela y Pontevedra.

En cualquier caso, como ya se ha anticipado, sus grandes proyectos se concentraron en los poblados hidroeléctricos de los saltos de Peares y de Belesar en el Miño. Junto a él participaron Luciano Yordi de Carricate, que se encargó de la resolución de las presas, y Juan Castañón Mena, que realizó las fábricas de las centrales exentas. La labor de Tenreiro se basó en el diseño de las viviendas y equipamientos para los trabajadores e ingenieros de las centrales, situados en las proximidades del embalse o en núcleos cercanos y villas preexistentes. Centrándonos en el poblado de Os Peares, fue construido para albergar a los operarios de la hidroeléctrica y se proyectó en 1956 en la pendiente izquierda del río. Frente a la complejidad de competir con la enorme mole de hormigón de la presa, Tenreiro optó por utilizarla como telón de fondo, influenciado, sin duda, por las intervenciones que estaba realizando Vaquero Palacios en Salime<sup>38</sup>. Como veremos, en su concepción general trató de crear

<sup>38</sup> Joaquín Vaquero Palacios fue uno de los pioneros en España en la búsqueda de la integración de la arquitectura, la pintura, la escultura y el diseño de interiores en las centrales hidroeléctricas. Destacó, sobre todo, su trabajo en Grandes de Salime, en colaboración con su hijo Joaquín Vaquero Turcios, que luego amplió a los aprovechamientos de Belmonte, Proaza y Tanes.

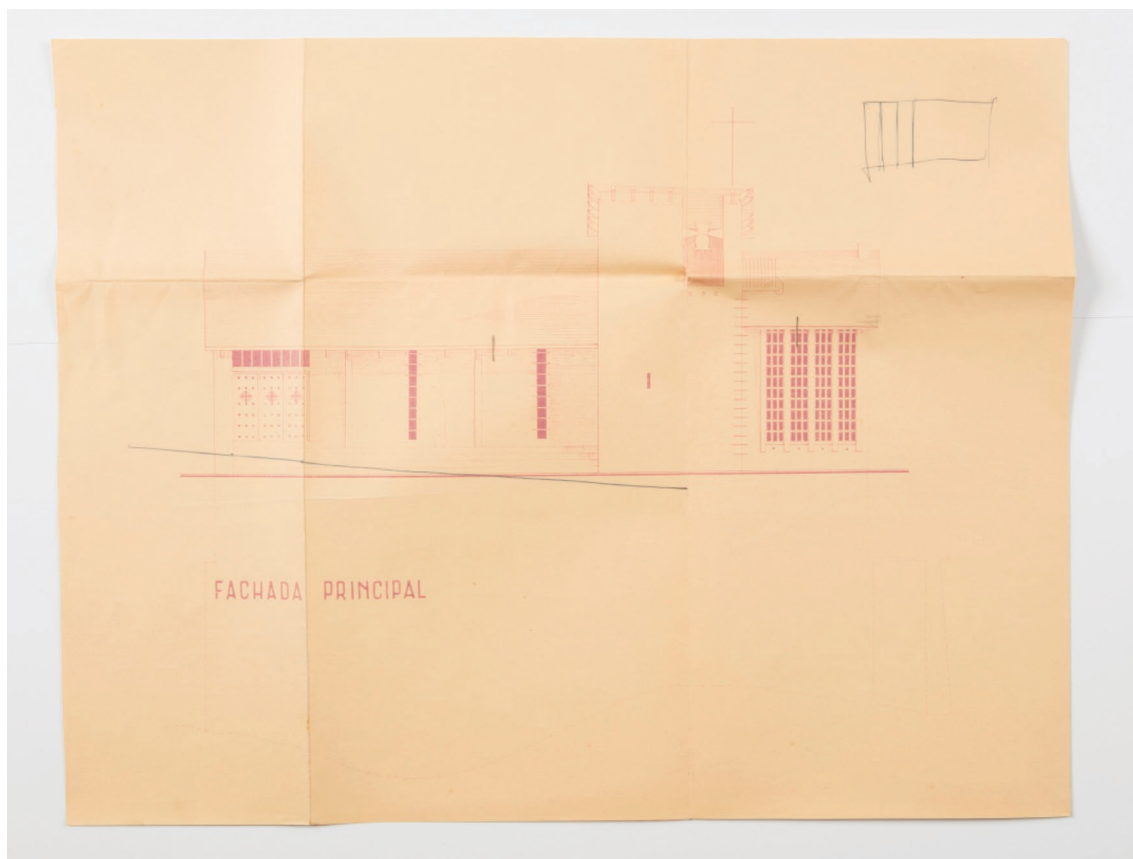


▪ Figura 6. Fotografía de las edificaciones de uso residencial en la actualidad. Fotografía de la autora.

y materializar la integración de las artes -a partir de algunas actuaciones plásticas en los espacios de la central- y fue un precursor de la arquitectura religiosa moderna en un ámbito rural.

El punto de partida de su planeamiento fueron las antiguas dependencias auxiliares que se encontraban en desuso tras finalizar

las obras de la presa. En su diseño se decantó por volúmenes sencillos y por la buscó la máxima funcionalidad acorde a su nuevo destino. La mayor parte de las edificaciones fueron destinadas a viviendas, tal y como se indicaba en el proyecto, donde aparecían



▪ Fig. 7. Antonio Tenreiro Brochón. Fachada principal de la capilla, 1956. <https://atenreiro.archivosarquitectos.com/es/original/project/6>.

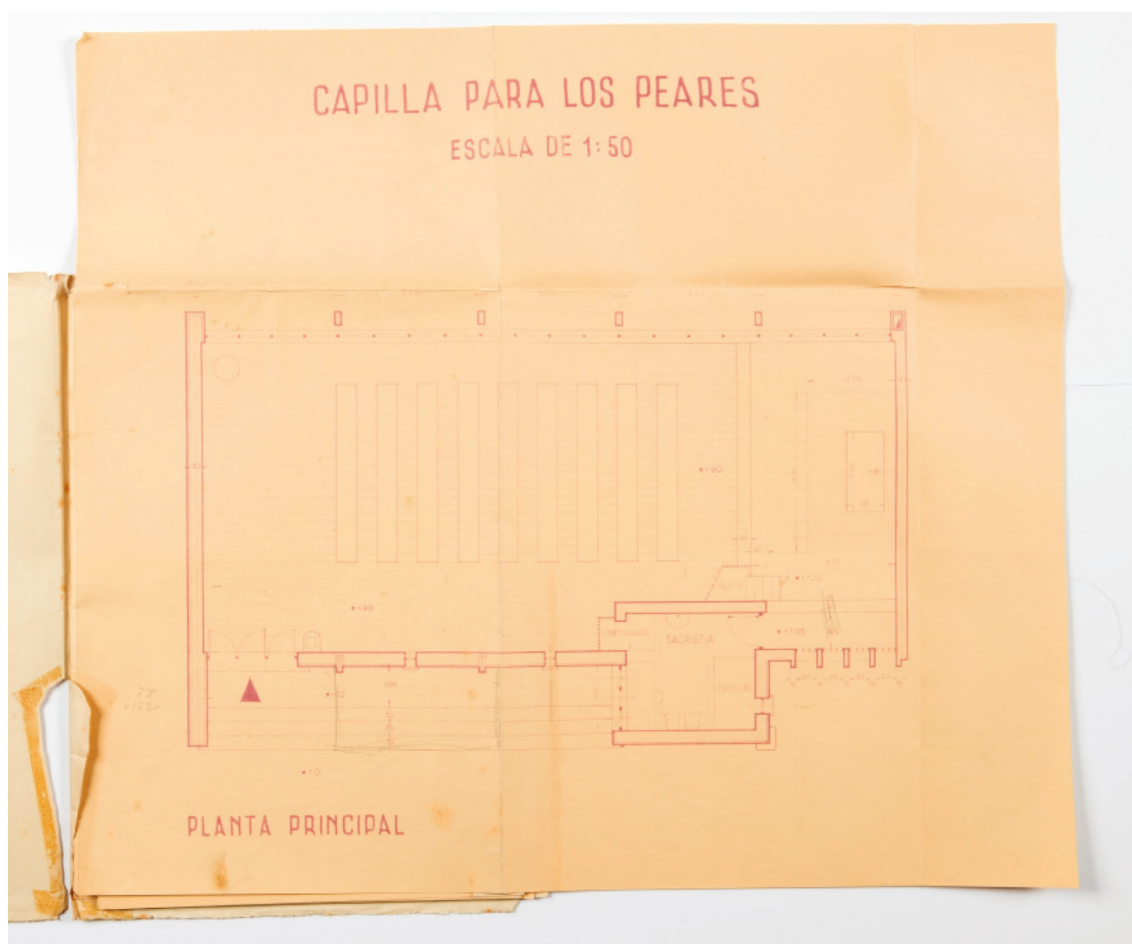
describas como sigue (Figs. 5-6)<sup>39</sup>: “todas las viviendas de empleados se “vestirán” exteriormente con unos zócalos de mampostería de granito tosco (o bien de pizarra). Los muros con un revestido grueso de mortero bastardo de cal y cemento de tres centímetros con un salpicado de garbancillo y cascote de piedra oscura para buscar un contraste acusado”.

Dentro de las diversas variantes, se incluían algunas viviendas más complejas, aunque todas destacaban por la uniformidad en cuanto al uso de materiales, las chimeneas de mampostería de granito y la carpintería de ventanas de castaño. Una de las dependencias de uso comunitario fue la escuela. En este caso decidió aprovechar el antiguo depósito de áridos. En cualquier

caso, el elemento más simbólico fue la iglesia. En realidad, en todos los planteamientos de poblados que se realizaron en Galicia entre 1954 y 1973 se incluyó una iglesia entre los equipamientos públicos, demostrando el interés de la comunidad por contar con un espacio que, además de responder a un sentimiento religioso, era concebido como un lugar de cohesión e identificación social.

No era la primera vez en la que el arquitecto se enfrentaba a la realización de una fábrica religiosa, puesto que en 1955 había planteado la capilla dedicada al Divino Salvador de Vidán, también para Fenoosa. Sin embargo, en el templo de Vidán fue mucho más fiel a la arquitectura vernácula de la zona, inclinándose por la utilización de la pizarra ferrosa. El caso de la realizada en Os Peares se basó en la reutilización o readaptación de un pequeño edificio de carácter administrativo que resultaba innecesario

<sup>39</sup> Archivo de Arquitectos de Galicia. Fondo de Antonio Tenreiro Brochón, ref. 56\_A.



▪ Fig. 8. Antonio Tenreiro Brochón. Planta de la capilla, 1956. <https://atenreiro.archivosarquitectos.com/es/original/project/6>.

cuando concluyeron las obras de la central (Figs. 7-9). Esta limitación, así como su situación en desnivel, fue aprovechada por Tenreiro que propuso conservar algunos de los elementos de mayor valor y añadir otros novedosos, como se desprende del proyecto: "(...) se ha previsto conservar el forjado del piso actual, así como los muros laterales de ladrillo en los que se incrustarán la nueva espadaña para la campana y que en la planta será la sacristía". Sin embargo, prescindió de otros como "la cubierta a dos aguas sobre entramado de madera y castaño y pizarra como material de construcción". Se añadía una estructura de hormigón que era valorada por su carácter expresivo como indicó en su diseño el arquitecto "(...) los soportes de los pórticos serán totalmente exentos para que la cubierta así no cargue el muro y poder

conseguir una luz rasgada alta totalmente exenta a lo largo de toda la capilla"<sup>40</sup>.

El desnivel existente entre el plano de acceso y la construcción se resolvió disponiendo bajo el forjado de la capilla una vivienda para el párroco y una sala de conferencias. Además, se ocupó de todos los elementos ornamentales, del mobiliario y de las carpinterías, de las vidrieras, los asientos, la pila bautismal y el altar.

Como ya se ha señalado, Antonio Tenreiro fue uno de los defensores de la integración de las artes y es precisamente en sus

<sup>40</sup> Toda la documentación relativa al proyecto se encuentra a disposición en el archivo digital de Antonio Tenreiro. Concretamente, en este caso con la referencia 56-A.



▪ Fig. 9. Fotografía actual de la antigua capilla. Fotografía de la autora.

intervenciones en las centrales y en poblados hidroeléctricos donde más se evidencia esta preocupación, comparable al trabajo de Vaquero Palacios en Asturias<sup>41</sup>. Su maestría como creador plástico le hizo plantear el mural titulado “Alegoría de la Hulla Blanca” para el vestíbulo de la central, sobre el dintel de la puerta de acceso a la sala de máquinas (Fig. 10). En este mural y en los bocetos de otro que no llegó a realizarse, para la sala de turbinas, se puede apreciar la imponente y dramática presencia de estas construcciones de las presas y embalses, con el tema central del ciclo del agua, pero con una cierta mirada crítica a las consecuencias ecológicas de la obra<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> José Antonio Pérez Lastra, *Joaquín Vaquero Palacios. Arquitecto* (Oviedo: Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias, 1992); Joaquín Vaquero Ibáñez et al., *Joaquín Vaquero Palacios. La belleza de lo descomunal* (Madrid: Museo ICO y Fundación EDP, 2018).

<sup>42</sup> Aunque dentro de su trayectoria pictórica, los

Años más tarde, en 1960, participó en el proyecto de reaprovechamiento de las Fragas do Eume, donde trató de impulsar y desarrollar, también, su concepto de obra de arte total, en este caso con la colaboración de José María Labra Río. Tenreiro partió de la misma concepción que había utilizado en Os Peares, ofreciendo la posibilidad de que Labra crease dos murales, uno en el vestíbulo de acceso y otro para la sala principal de la central<sup>43</sup>. Ambos mantuvieron una relación

—  
murales fueron limitados, en la ciudad de Coruña se conservan dos: uno en la tienda de Tous de la calle Compostela y otro en la Cervecería de Estrella de Galicia de Cuatro Caminos. También realizó un mural para el Instituto de Arzúa y para la residencia Monte de la Condesa de Santiago de Compostela. Entre los desaparecidos, cabe citar el creado para el Instituto de Betanzos y el del restaurante “El Rápido”.

<sup>43</sup> Hay que destacar que Labra ya había participado en otros ejemplos de integración de las artes en la arquitectura gallega, como el retablo para la capilla de la



▪ Fig. 10. Antonio Tenreiro Brocón. *Alegoría de la Hulla Blanca*. Colección particular.

muy ligada, trabajando juntos, nuevamente, en el proyecto de la vivienda en Gandarío para la familia de Labra en 1957, que obtuvo una mención en la revista de construcción del Beneleux *Bouw*.

Antonio Tenreiro trabajó en otros poblados promovidos por Fenosa en las cercanías de las centrales o en villas y núcleos urbanos existentes que, en buena medida, le sirvieron como ensayo y experimentación tipológica vinculada a la arquitectura doméstica. Tras su quehacer en Os Peares continuó colaborando en el equipo integrado por Jordi de Carricarte en Belesar, proyectando una pequeña capilla y el poblado, en las proximidades de Chantada, que se compone de un conjunto de viviendas pareadas para trabajadores, zonas deportivas y centro social. Esta misma modalidad la empleó, con dimensiones más reducidas, en el poblado para el Salto del Eume, en el núcleo de A Capela.

Pero su labor como arquitecto para la industria no se limitó a los poblados hidroeléctricos, puesto que participó en uno de los grandes hitos del proceso de indus-

trialización de Galicia en la ciudad de A Coruña con la construcción de Aluminios de Galicia en la Grela (1958-1960), copropiedad del grupo Banco Pastor-FENOSA. Nuevamente, Pedro Barrié le encargó el proyecto de la subestación eléctrica transformadora y la dirección de las obras, que fueron realizadas por la empresa parisina *Service des Travaux Neufs et d'Electricité Architecture*. Fue el encargado de analizar las diversas alternativas para la ubicación de las fábricas, las oficinas y las viviendas de los ingenieros, basándose en experiencias similares francesas, como la refinería de Mouru<sup>44</sup>. De otra parte, cabe destacar su implicación con otros arquitectos protagonistas de la modernidad gallega, como con Andrés Fernández-Albalat y con su hermano Ramón Tenreiro Brochón en el proyecto para la nueva planta embotelladora de Coca-Cola en 1960.

#### DE POBLADO HIDROELÉCTRICO A CENTRO DE INMERSIÓN LINGÜÍSTICA

En el 2011 Gas Natural Fenosa decidió emprender una obra de rehabilitación del

Escuela de Capaces Agrícolas en Bastiagueiro, con Alejandro de la Sota en 1945, o el mural de la Delegación Provincial de Sindicatos en A coruña, con Juan González de Cebrián en 1953. María Rosa Gómez de Sanz, *José María de Labra* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997).

<sup>44</sup> José Ramón Alonso Pereira, "La arquitectura de los aprovechamientos hidroeléctricos del Noroeste de España", en *Actas del II Congreso DOCCOMOMO Ibérico. Arquitectura e industrias modernas 1900-1935*, coord. por Susana Landrove Bassut (Barcelona: Fundación Docomomo, 2009).



▪ Fig. 11. Estado previo a la intervención del equipo API. Fotografía donada por los arquitectos.

antiguo poblado para convertirlo en un complejo centro plurilingüe. A partir de septiembre de ese año la prensa, tanto gallega como nacional<sup>45</sup>, difundió la noticia del proyecto, asociado a un concurso eólico que suponía una inversión de 8 millones de euros, destinados a urbanizar 35.000 m<sup>2</sup>, de los que 7400 iban a estar destinados a crear “un centro con capacidad para formar anualmente a 20.000 alumnos”<sup>46</sup>.

Inicialmente, se indicaba que sería un centro plurilingüe, aunque se aludía a la falta de concreción sobre la finalidad y algunos medios, como *El Progreso*, señalaban que su función final dependería de los estudios por menorizados pertinentes “en los que se valoren otras posibilidades o complementos que lo hagan atractivo durante todo el año y se posicione como referente de la enseñanza”<sup>47</sup>.

Un año después se aludía a los avances conseguidos, exponiéndose que “las obras de recuperación del antiguo poblado de Os Peares continuaban al ritmo esperado con “el objetivo de acabar las obras antes de que termine el presente año”<sup>48</sup>.

Fenosa eligió al equipo de Arquitectura API para realizar el proyecto de urbanización y rehabilitación del poblado. Se trata de una oficina integrada por un grupo de profesionales con más de treinta años de ex-

periencia en los campos de la edificación industrial, la rehabilitación y el interiorismo<sup>49</sup>.

Las edificaciones del poblado se sitúan de manera discontinua en una gran parcela de desarrollo sensiblemente longitudinal con una fuerte pendiente y la superficie edificada ronda los 7000 m<sup>2</sup>, comprendiendo, en el momento de la intervención un total de 43 viviendas y varios edificios dotacionales, como la iglesia y la escuela. Por ello, las actuaciones realizadas por API trataron de adecuarse al entorno rural y a las construcciones existentes, limitando el impacto visual y medioambiental (Fig. 11). Con ese criterio se suprimieron las obras innecesarias, circunscribiéndose a aquellas imprescindibles para el correcto funcionamiento y a la adecuación a las normativas y usos previstos. Uno de los aspectos primordiales era la mejora de los accesos peatonales a todas las fábricas y se proyectaron varias rampas peatonales. Se mantuvieron, así mismo, los recorridos previos para dar versatilidad a todo el conjunto, completando la accesibilidad con ascensores exteriores.

Por lo que respecta a la rehabilitación y adecuación de las edificaciones, los pabellones dedicados a un uso residencial no supusieron grandes dificultades, siendo mayores los cambios estructurales y volumétricos de los espacios destinados al comedor y al aulario. En cualquier caso, los materiales empleados trataron de ser lo más análogos posibles con los existentes para lograr una mimetización con el entorno natural, tan característico de la zona (Fig. 12).

45 El 12 de octubre del 2011 el diario *El Mundo* publicaba la noticia señalando que “Gas Natural Fenosa tiene nuevos planes para la Ribeira Sacra. Esta nueva intervención de la compañía no se refiere a más aprovechamientos hidroeléctricos, sino a la revitalización de los ya construidos y que son parte del paisaje más emblemático del interior de Galicia desde los años 50”.

46 Andaluz, “Rehabilitan el antiguo poblado de Os Peares”, *La Voz de Galicia*, 8 de septiembre de 2011.

47 Xavier, L. G, “Gas Natural Fenosa inicia el proceso de reforma del poblado dos Peares”, *El Progreso*, 1 de noviembre de 2011. Este mismo diario señalaba que la puesta en valor del poblado había sido adjudicada a la firma de construcciones Gómez Crespo.

48 “Fenosa confía en que la rehabilitación del poblado dos Peares se termine este año”, *El Progreso de Lugo*, 8 de junio de 2012.

49 Entre los proyectos de rehabilitación realizados por el equipo en los últimos años destacan: la rehabilitación de la Casa Consistorial de Ortuella en Vizcaya, la readecuación de una vivienda unifamiliar en Montoto en Valle de Valdebezana, Burgos, la rehabilitación y adecuación de la villa del Niño Jesús como alojamiento turístico en Donostia, la readecuación del palacio Ubieta de Gordexola en Bizcaya, la casa del Capataz en Fain Viejo en Arcos de la Frontera, la rehabilitación de la casa torre para vivienda en Burgos, y la readecuación de una bodega en Chantada, Lugo. <https://www.apiarquitectos.com/proyectos>



▪ Fig.12. Vista actual del antiguo poblado. Fotografía de la autora.

Finalmente, el actual centro de inmersión lingüístico de Os Peares inició su andadura en el 2014, como anunció la prensa del momento: “La cuenta atrás para la entrada en funcionamiento del centro internacional de ocio de Os Peares se inició el 1 de julio. Ese día se hicieron cargo de las instalaciones las Empresas Tourgalia -centrada en la gestión- y Vida Láctea -para las programaciones de ocio- y durante ese mes se hicieron pruebas piloto”<sup>50</sup>.

#### NOTA FINAL

Al igual que en otros puntos de la geografía española, la implantación de la modernidad arquitectónica en Galicia estuvo íntimamente vinculada al desarrollo de la industria. La actividad emprendida por Fenosa para la transformación de la cuenca hidrográfica del Miño se materializó en la construcción de grandes infraestructuras en las que arquitectos,

ingenieros y artistas plásticos trataron de hacer una integración de las artes, aportando nuevos referentes estéticos.

Los poblados hidroeléctricos fueron una de esas piezas claves para la introducción de la modernidad y para la reflexión sobre la vivienda y los nuevos equipamientos y tipologías comunitarias. Sin embargo, buena parte de ellos han experimentado profundas alteraciones, con motivo de la falta de uso, de mantenimiento y, sobre todo, de abandono. Por ello, el análisis en profundidad de sus rasgos particulares a partir de los ejemplos conservados es necesario para aportar información sobre sus proyectivas y para entender mejor el papel de estos conjuntos en la historia de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX.

Como se comentó, el antiguo poblado de Os Peares es en la actualidad es el único centro de inmersión lingüística en España dedicado exclusivamente a ello. Cuenta con una oferta conocida como *Digital English Week* cuyo objetivo es ofrecer una verdadera

<sup>50</sup>Xosé Manoel Rodríguez, “El antiguo poblado dos Peares se convierte en un centro de idiomas”, *La Voz de Galicia*, 25 de septiembre de 2014.

ra inmersión lingüística en inglés a través de actividades diarias, incluyendo preparación, talleres prácticos, actividades grupales y proyectos colectivos<sup>51</sup>. Con independencia del éxito de sus iniciativas, destaca por ser uno de los pocos poblados hidroeléctricos que se han rehabilitado en Galicia, preservando buena parte de la arquitectura originaria, con un nuevo uso compatible con el diseño que hace más de un lustro planteó Antonio Tenreiro Brochón.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agrasar, Fernando. "Iglesia del poblado dos Peares". En *Equipamineots I. Lugares públicos y nuevos programas, 1925-1965*, coordinado por Susana Landrove, 290. Madrid: Fundación Docomomo Ibérico, 2010.
- Alonso Pereira, José Ramón (Coord.). *Moderidad y contemporaneidad en la arquitectura de Galicia*. A Coruña: Universidad de A Coruña, 2012.
- Alonso Pereira, José Ramón. "La arquitectura de los aprovechamientos hidroeléctricos del Noroeste de España". En *Actas del II Congreso DOCOOMOMO Ibérico. Arquitectura e industrias modernas 1900-1965*, coordinado por Susana Landrove Bassut, 165-172. Barcelona: Fundación Docomomo, 2000.
- Alonso Pereira, José Ramón. "El patrimonio industrial en Galicia en los albores del siglo XXI". *Liño*, nº 15 (2009), 139-147.
- Alonso Pereira, José Ramón y Río Vázquez, Antonio. "Juan Castañón de Mena. De Regiones Devastadas a los Aprovechamientos hidroeléctricos". En *Actas del I Congreso Nacional de Arquitectura Moderna Española*, coordinado por Teresa Couceiro, 11-21. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota.
- Arias Estévez, Manuel (Coord.) (2015). *Ribeira Sacra: conservación do solo e construción da paixase*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2014.
- "Baluartes contra las restricciones", *Arriba*, 12 de septiembre de 1954, pp. 7-9.
- Blanco Lorenzo, Enrique. "Embotelladora de Coca-Cola en la Avenida Alonso Molina (1960)". En *Albalat Arquitecto. Materiales de Archivo: obra coruñesa*, coordinado por Antonio Río Vázquez, 115-120. A Coruña: Fundación Luis Seoane, 2021.
- Breton, Tim. *Le Corbusier conférencier*. París: Editions du Maniteur, 2008.
- Callis, Eduard. *Arquitectura de los pantanos en España*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2015.
- Chávarri Pérez, Susana. *A construción dos Saltos do Sil 1945-1965*. Ourense: Deputación Provincial de Ourense, 2010.
- Díaz Arias De Castro, Xosé. *Arte e industria. Isaac Díaz Pardo*. Santiago de Compostela: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 2001.
- Digiaco, Francesca. *Antonio Sant' Elia. La architettura disegnata*. Marsilio: Venecia, 1991.
- Fernández Alba, Antonio. *Ideología y enseñanza de la arquitectura en la España contemporánea*. Madrid: Tucur, 1975.
- Fernández García, Noelia. "Lost views and consolidated settlements: La Pubblica and Salto del Esla before and after the building of Ricobayo reservoir in Zamora". *Eikonocity*, nº 6 (2021), 9-22.
- Fernández Naval, Francisco. *Ribeira Sacra: biodiversidade e historia*. Santiago de Compostela: Fundación Germán Estévez para la protección da Naturaleza e do Medio Ambiente, 2009.
- Fernández Martínez, Carla. "Andrés Fernández-Albalat Lois: Tradición y modernidad en la interpretación de la galería gallega". En *La vivienda moderna: Arquitectura y diseño*, coordinado por Ana

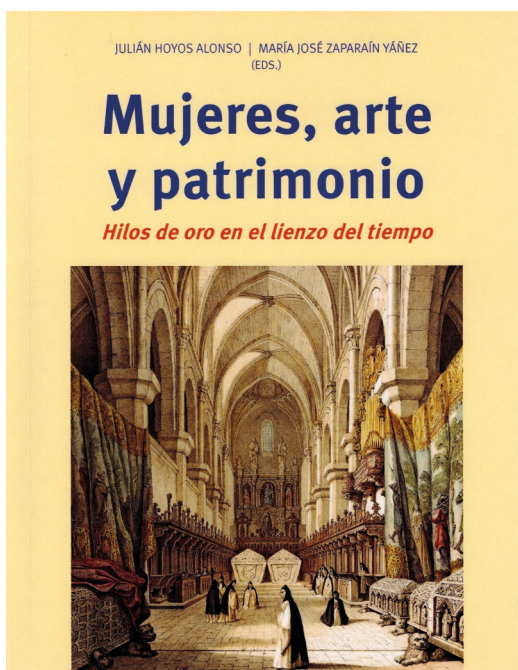
51 Para más información, remitimos a la página web del centro: <https://centropeares.es/peares/>

- María Fernández García y Natalia Tielve García, 127-142. CICEES, 2024.
- Fernández Martínez, Carla. "El traslado de edificios históricos en Galicia. Los ejemplos de San Xoán de Covas, Santo Estevo de Chouzán y Portomarín". *De Arte: revista de historia del arte*, nº 14 (2015), 196-206.
- Fernández Rodríguez, Begoña. *Las nuevas Atlánticas. La afición de monumentos por la política hidráulica española en el siglo XX*. Santiago de Compostela: Andavira, 2021.
- Fernández Rodríguez Begoña. "Huellas sumergidas en el "río del Olvido". Embalse de As Conchas, la Vía Nova y su Patrimonio Cultural". *Erph\_ Electronic Journal of Historical Heritage*, nº 28 (2021), 137-166. <https://doi.org/10.30827/erph.vi28.21007>
- Fernández Rodríguez, Begoña. "El silencio del agua. Paisaje cultural y electricidad: el aprovechamiento del miño". *Norba. Revista de Arte*, Vol. XLI (2022), 95-116.
- García Mayo, Ana (Coord). *Luciano Yordi 1917-1978*. A Coruña: Colegio de Ingenieros y Caminos de Galicia, 2010.
- García-Diego Villarías, Héctor y García, Izaskun (Coord.). *Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda*. Navarra: Escuela Superior de Arquitectura de Navarra, 2012.
- Gómez De Sanz, María Rosa. *José María de Labra*. Santiago de Compostela: Fundación Caixa Galicia, 1997.
- Lizancos Mora, Plácido (1990). "Sobre os edificios da central de Belesar". *Obradoiro*, nº 17 (1990), 48-51.
- López Garbarino, Carolina y Salvarrey Moro, Mariana. *Los vestigios del Team X en la contemporaneidad*. Montevideo: Universidad ORT Uruguay, 2016.
- Martínez Suárez, Xosé Lois. "El poblado de As Veigas de As Pontes de García Rodríguez". En *Congrés Colónies Industrials i habitatge obrer a la Península Ibérica*, coordinado por Gràcia Dobel-Ferré, 44-53. Terrasa: NACTEC, 2005
- Martínez Suárez, Xosé Lois. *As Pontes de García Rodríguez. Da vila medieval aos polígonos de vivendas*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2007.
- Nadal, Jordi y Carmona, Joan. *Galicia industrial (ca. 1750-2'005)*. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 2005.
- Nardiz Ortiz, Carlos. "La Ribeira Sacra, entre el arte, la naturaleza y la ingeniería". *Revista de Obras Públicas*, nº 153 (2016), 34.
- Núñez Orjales, Marina y Souto López, Manuel. "El poblado industrial das Veigas en As Pontes de García Rodríguez (A Coruña): Evolución Histórica, problemática urbanística y jurídica". *Re Metalica*, nº 18 (2012), 43-54.
- Pérez Escolano, Víctor. *Pueblos de colonización durante el Franquismo: la arquitectura en la modernización del territorio rural*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2009.
- Pérez Lastra, José Antonio. *Joaquín Vaquero Palacios. Arquitecto*. Oviedo: Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias, 1992.
- Plasencia Lozano, Pedro. "Los poblados construidos por el Estado en las presas del Plan Badajoz. Elementos de urbanismo planificado en el paisaje rural extremeño". En *Paisajes culturales del agua*, coordinado por María del Mar Lozano Bartolozzi y Vicente Méndez Hernán, 169-190. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2017.
- Plasencia Lozano, Pedro. "Los poblados de presas, urbanismo para obreros. Análisis comparativo de tres conjuntos singulares". En *Paisajes culturales en el Tajo y el Guadiana*, coordinado por María del Mar Lozano Bartolozzi y Vicente Méndez Hernán, 195-214. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2018.
- Pozo Municio, José Manuel y López Trueba, Ignasi (Coord.). *Arquitectura, ciudad e ideología antiurbana*. Pamplona: T6 Ediciones, 2002.

- Río Cisneros, Agustín del. *Pensamiento político de Franco*. Madrid: Ediciones del Movimiento, 1961.
- Río Vázquez, Antonio. *A. Tenreiro Brochón: obra arquitectónica y pictórica reunida*. A Coruña: Fundación Luis Seoane, 2023.
- Río Vázquez, Antonio. "Domesticar la presa: los poblados hidroeléctricos del arquitecto Antonio Tenreiro Brochón". En *El Patrimonio Industrial en el contexto de la sostenibilidad. Repercusiones medioambientales, paisajes de la industrialización, estrategias de regeneración y Turismo Industrial* coordinado por Miguel Ángel Álvarez Areces. Madrid: TICCIH, 2017.
- Río Vázquez, Antonio y Blanco Agüeira, Silvia. "El gran mural de José María de Labra en la central del Eume". *Cátedra. Revista eumesa de estudios*, nº 22 (2015), 281-297.
- Rodríguez Galdo, M<sup>a</sup> José y Losada Álvarez, Abel. "Paternalismo empresarial y "desarrollismo". Reflexiones sobre la construcción del poblado minero de Fontao". *Revista Galega de Economía*, nº 16, (2007), número extraordinario.
- Temes González De Riancho. "Los aprovechamientos hidroeléctricos". *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 147, (1954), 19.
- Tielve García, Natalia. "Arte, diseño y arquitectura industrial en la labor de Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998)". *Norba. Revista de Arte*, vol. XXXI (2011), 111-131.
- Tielve García, Natalia. "Company towns: arquitectura y paternalismo de la Compagnie Royale Asturienne des mines a cristalería española". *Estoa. Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca*, Vol. 7, nº 12 (2018), 123-135.
- Vaquero Ibáñez, Joaquín et al. (2018). *Joaquín Vaquero Palacios. La belleza de lo descomunal*. Madrid: Museo ICO y Fundación EDP.
- Vasco Conde (Coord.). *Antonio Tenreiro 1923-2006*. A Coruña: Xunta de Galicia, 2012.
- Zas Gómez, Evaristo. "A Terrachá de Lugo. Un caso atípico de poblado INC". En *Arquitectura, ideología y ciudad antiurbana*, coordinado por José Manuel Pozo Muncio y Ignasi López Trueba. Pamplona: T6 Ediciones, 2002.

## Recensiones

- Hoyos Alonso, Julián y María José Zaparaín (eds.). *Mujeres, arte y patrimonio. Hilos de oro en el lienzo del tiempo*. Gijón: Trea, 2024. 332 páginas, 104 figuras.
- Silva Santa Cruz, Noelia; García García, Francisco de Asís; Rodríguez Peinado, Laura y Raúl Romero Medina (eds.). *(In)materialidad en el arte medieval*. Gijón: Trea, 2023. 349 páginas, 85 figuras.
- Alonso Ruiz, Begoña. *Juan Gil de Hontañón, arquitecto del tardogótico*. Madrid: CSIC, 2023. 356 páginas, 175 figuras.
- Rabasco García, Víctor. *La cultura artística del Reino Andalusí de Toledo: promoción e innovación en la corte de los Banū-Dū-L-Nūn*. León: Instituto de Estudios Medievales. Colección Folia Medievalia, 10. Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 2023. 191 páginas, 122 figuras.
- Pazos-López, Ángel y Ana María Cuesta Sánchez (eds.). *Las imágenes de los animales fantásticos en la Edad Media*. Gijón: Trea, 2022. 616 páginas, 171 figuras.



- Hoyos Alonso, Julián y María José Zaparaín (eds.). *Mujeres, arte y patrimonio. Hilos de oro en el lienzo del tiempo*. Gijón: Trea, 2024. 332 páginas, 104 figuras.

Julián Hoyos Alonso y María José Zaparaín editan esta obra titulada *Mujeres, arte y patrimonio. Hilos de oro en el lienzo del tiempo*, fruto de la iniciativa del Proyecto I+D+I: “En el palacio y en el convento. Identidades y cultura artística femeninas en Castilla y León durante la Edad Moderna” (FemArt), dirigido por la profesora María José Redondo Cantera. Esta obra viene a reconocer el papel de las mujeres, sus aportaciones, visiones, anhelos y roles desde la Edad Media hasta la actualidad, precisamente, la segunda parte del título está extraída de la obra *Memoria de las reynas catholicas*, publicada en 1761 por el padre Enrique Flórez quien consideraba a estas clave de “un hilo de oro que nos pude sacar del Laberinto” así como “una llave maestra” para desentrañar las múltiples lagunas que presentaba el estudio de la historia.

Continuando con esta idea, el volumen reúne varios estudios desde el mundo del Arte y el Patrimonio analizando diferentes

espacios y personajes desde la Edad Media hasta el presente. De esta forma, en el primer capítulo, se estudia la figura de la reina Leonor de Inglaterra por la profesora Marta Yagüe quien defiende su autoridad, sabiduría o generosidad, así como su devoción, pero, sobre todo, su promoción artística. El protagonismo de las mujeres durante la Edad Media en Castilla y León, es analizado por el profesor Joaquín García Nistal, exponiendo una serie de ejemplos a través de la perpetuación de componentes de la cultura Andalusí con los que se construyó una imagen identitaria en el escenario cultural de la Corona de Castilla, atendiendo al protagonismo de las mujeres. En el tercer capítulo, dedicado a los proyectos funerarios de la Casa de Velasco durante el siglo XV, Elena Paulino Montero aborda diversas estrategias desarrolladas por mujeres de este linaje desde la vía del patrocinio artístico y de la devoción.

Sin duda, una de las empresas pictóricas de mayor relevancia en la corte de Isabel I de Castilla fue el llamado *Políptico*, sobre él trata el capítulo de María José Redondo Cantera, incidiendo en la función y visibilidad de estas pinturas en el palacio, así como en la influencia que pudo tener la personalidad de su comitente en la génesis y configuración de este conjunto, así como por parte de la rama femenina de la casa real hispana durante el siglo XVI. Precisamente, durante este siglo, también las mujeres experimentaron un protagonismo inusitado en el ámbito político, sobre ello escribe la profesora Noelia García Pérez, a través de la medalla retrato como instrumento esencial para definir la imagen, estas fueron estratégicamente distribuidas como símbolo de afecto y alianzas, pero también para la construcción de un discurso legitimador femenino en el poder. También las joyas se utilizaron para reforzar la imagen de las reinas, así lo demuestra Almudena Pérez de Tudela, analizando la figura de Ana de Austria a través de la documentación epistolar entre el mayordomo de la reina, el Marqués de Ladrada y Felipe II, donde revela importantes datos sobre la vida íntima y el ceremonial de la reina.

Las fundaciones de conventos, así como su dotación tienen un importante protagonismo durante este periodo histórico y especialmente el interés de mujeres como Ana Osorio o sor Ana de la Cruz, cuyo estudio llevado a cabo por el profesor Luis Vassallo Toranzo se centra en el monasterio del Corpus Christi de Zamora. Por otro lado, el profesor Rubén Fernández Mateos analiza el papel de Luisa Torneo tras la muerte de su marido y oficial de Gaspar Becerra, el entallador Bartolomé Hernández. Esta mujer estuvo al frente del taller durante algunos años, encargando obras, cobrándolas y ordenando tasaciones.

Una mujer excepcional en todos los ámbitos fue la reina heredera de Flandes, Isabel Clara Eugenia, así se manifiesta en el capítulo de Ana Diéguez-Rodríguez, quien demuestra cómo esta reina supo emplear todas las manifestaciones artísticas para generar una opinión favorable en torno a la política que ella y su marido aplicaron en aquel territorio. La importancia de la imagen en la difusión del dogma en definición de la Inmaculada Concepción a través de los modelos pictóricos y escultóricos, especialmente el creado por Gregorio Fernández, son estudiados por el profesor Ramón Pérez de Castro, quien atribuye la promoción de este modelo a la madre Luisa de la Ascensión de Carrión de los Condes. Continuando con este *fervor inmaculista* del siglo XVII, José Javier Vélez Chaurri lo aborda desde la devoción y piedad de la camarera de Vittoria Colonna, Alberta de Barrasa, sobre todo, en la dotación de su capilla funeraria y una escultura de la Inmaculada de Gregorio Fernández. Por otro lado, César Javier Benito Conde ofrece un interesante estudio sobre los continuos encargos y compras que engrandecieron la colección de María de Lazcano: a través de las fundaciones de conventos y su dotación con pinturas piadosas y retablos, además de la colección de pinturas con las que esta mujer llenó su palacio con el fin de enaltecer su persona y familia, publicitando, a su vez, la lealtad a Felipe IV y su dinastía.

Durante el siglo XIX, la presencia de socias en los liceos artísticos y literarios fue un hecho, la profesora Victoria Alonso Cabezas da visibilidad a las mujeres vinculadas a la práctica artística, ahondando en el de Madrid como punto de partida y siguiéndole el vallisoletano, expone un importante número de estas en las diferentes secciones. Lena S. Iglesias Rouco y Julián Hoyos Alonso recogen toda una serie de testimonios que ofrecen una mirada diferenciadora ligada a la condición femenina de las viajeras extranjeras, quienes contemplaron las ciudades castellanoleonesas durante el siglo XIX manifestando, también, cómo las mujeres intervinieron como elemento dinamizador de las transformaciones sociales. Continuando en el análisis de la sociedad decimonónica, Pilar Andueza Unanua, recoge un importante conjunto de reflexiones sobre la identidad cultural de la mujer burguesa y su educación, pero, sobre todo, ahonda en su papel fundamental en la casa a través de una guía práctica elaborada por María del Pilar Sinués, sobre la dama elegante.

La literatura y la traducción tienen también su lugar en esta obra, Adelaida Sagarra Gamazo se centra en la labor de Harriet Vivian Wishnieff, importante gestora cultural y divulgadora del patrimonio inmaterial, tradujo importantes autores españoles a principios del siglo XX introduciendo la dimensión ética, al respetar la veracidad y al mantener la personalidad del autor traducido. La importancia visual que tuvo la mujer en la propaganda visual durante la Guerra Civil es analizada por Fátima Gil Gascón, donde ambos bandos emplearon la figura femenina para remarcar el antagonismo al enemigo. No obstante, la autora señala cómo la propaganda las retrató como seres indefensos con el fin de despertar la compasión y adhesión del público.

En los últimos capítulos se reflexiona sobre aspectos patrimoniales actuales donde la figura femenina es protagonista: desde Patrimonio Nacional, María Leticia Sánchez Hernández, expone el problema al que se enfrentan las clausuras femeninas, aportan-

do una serie de propuestas para la conservación y sostenimiento de un rico patrimonio histórico, alentando a la implicación de la administración pública y de la iniciativa privada. El último capítulo está dedicado a las mujeres como protectoras del patrimonio, donde Josemi Lorenzo Arribas reconoce el trabajo durante generaciones de cuidada organización y gestión silenciosa en numerosas parroquias del medio rural de Castilla y León.

Como conclusión, esta obra, atendiendo al título, muestra a las mujeres cómo hilo

conductor necesario en la memoria particular y colectiva, cuyos matices ofrecen un panorama muy amplio y lleno de datos concretos necesarios, en este caso, para la Historia del Arte e invita tanto a investigadores como a interesados lectores en la historia a conocer y a ampliar con nuevos estudios, pues ellas son esa llave maestra que el padre Flórez reivindicaba ya en el siglo XVIII.

Miguel Herguedas Vela

Universidad de León

DOI: 10.18002/da.i23.8529

NOELIA SILVA SANTA CRUZ | FRANCISCO DE ASÍS GARCÍA GARCÍA  
LAURA RODRÍGUEZ PEINADO | RAÚL ROMERO MEDINA  
(eds.)

## (In)materialidad en el arte medieval



- Silva Santa Cruz, Noelia; García García, Francisco de Asís; Rodríguez Peinado, Laura y Raúl Romero Medina (eds.). *(In)materialidad en el arte medieval*. Gijón: Trea, 2023. 349 páginas, 85 figuras.

El presente trabajo es el resultado de algunos de los principales debates y reflexiones tratados en las XIV Jornadas Complutenses de Historia del Arte Medieval, celebradas en el año 2021, que tuvieron como tema central las relaciones entre lo material y lo inmaterial en las experiencias artísticas del Medievo. Indudablemente, es este un enfoque metodológico en boga en los últimos años dentro de los estudios histórico-artísticos, cuyo carácter renovador, además, se encuentra en plena sintonía con el espíritu actual de la disciplina, en una constante deconstrucción del canon de la Historia del Arte más tradicional. Con todo, y tal y como recuerdan los propios editores, la naturaleza intrínseca del hecho artístico en este periodo de estudio tiene un carácter que podría definirse como sinestésico, en el que participaban la totalidad de los sentidos, en un proceso que partía de lo matérico (el brillo,

el color o la textura) y que remataba en una aprehensión simbólico-espiritual, y por lo tanto inmaterial. Por ello, el libro aquí presentado no sólo se erige como un importante paso en la renovación metodológica de la Historia del Arte Medieval en la Academia española -en la que desempeñó un papel clave la obra de Juan Carlos Ruiz Sousa, profesor de la Universidad Complutense de Madrid y cuyo afectuoso recuerdo remata el prólogo-, sino que también permite avanzar en el conocimiento de algunos aspectos inherentes al desarrollo artístico de la Edad Media. No obstante, no debe olvidarse que múltiples realidades sensitivas no siempre han recibido la atención historiográfica debida, habitualmente centrada en la visualidad, en tanto que sentido privilegiado en la definición teórica de la obra artística.

El libro tiene un carácter misceláneo y, bajo la dupla temática previamente expuesta, un total de catorce investigadores e investigadoras presentan sus estudios dentro de un volumen estructurado en cuatro grandes bloques temáticos. El primero y más amplio de ellos lleva por título “Materialidad: propiedades, estima y efectos” y el capítulo inaugural lo firma Miquel Àngel Capellà Galmés con un texto dedicado al vidrio en el gótico tardío, en el que aborda el sujeto de estudio desde el escaso corpus conservado, pero también desde las fuentes y a través de algunas de sus representaciones pictóricas. A continuación, Corinna T. Gallori reflexiona sobre la utilización de las plumas en el arte y la cultura de la Edad Media, valorando su rol en el ornato personal y las connotaciones morales a ellas asociadas. Por su parte, los pigmentos son el objeto de análisis de Miguel Ángel Herrero-Cortell en un capítulo en el que se estudian su técnica y sus circunstancias socioeconómicas a partir de diversos ejemplos de la pintura valenciana del siglo XV. El color es de nuevo tratado en el texto de Laura Rodríguez Peinado, si bien, en esta ocasión, en el ámbito específico de los textiles, donde se realiza un exhaustivo repaso por los colores más empleados en el Medievo, valorando sus valores estéticos,

económicos e ideológicos. Elisabeth Sobieczky cierra la tríada de estudios sobre el cromatismo con un artículo centrado en la técnica de la *Pictura Translucida* y su uso en la escultura con policromía de la Edad Media. Por contra, el foco se traslada al mundo del libro en el capítulo encargado de cerrar este largo bloque temático, en el que Ana Suárez González se detiene en la voz y en los silencios de los códices medievales, con ejemplos de los siglos XII y XIII, proponiendo una serie de cuestiones directas, en un proceder metodológico que trata de evitar errores de identificación, procedencia o datación.

El segundo de los apartados, "Sensorialidad y ceremonial", está conformado por dos capítulos, corriendo el inicial a cargo de María Jesús López Montilla, con un trabajo dedicado a la gestualidad en la oración durante la Baja Edad Media, donde se aborda de manera integral -y en constante basculación entre los aspectos matéricos e inmatriciales- el análisis del cuerpo, el gesto, la oración, el mobiliario y el libro. Le sigue la investigación de Noelia Silva Santa-Cruz, en la que se detiene en la sensorialidad olfativa en el mundo islámico, con el estudio pormenorizado de la cultura visual, textual y de ciertos objetos suntuarios, fundamentalmente andalusíes, en tanto que elementos de afirmación del poder y parte central de las ceremonias áulicas.

La "Definición y experiencia del espacio sagrado" es el hilo conductor del tercero de los bloques. Precisamente la idea de sacralidad está muy presente en la propuesta de Marianne Blanchard, donde se analizan los textos de Suger y su inmensa relevancia en la estética medieval. La autora, partiendo del uso que hace el abad del verbo *concopulare*, diserta sobre los nexos entre lo humano y lo divino y el papel aglutinante ostentado por la arquitectura eclesial. La arquitectura es también el ámbito al que se dedica Ruggero Longo, quien, a partir de diversos ejemplos, tanto cristianos como islámicos, analiza el empleo del mármol en la conformación del

espacio sacro medieval en directa relación con los usos heredados de la Antigüedad. Seguidamente, M.<sup>a</sup> Teresa López de Guereño Sanz realiza un completo acercamiento a la topografía eclesial y la liturgia por medio de diversos ejemplos benedictinos y cistercienses entre los siglos XI y XIII, ponderando especialmente el peso que la Regla de San Benito tuvo en la definición de estos espacios. Concluyen esta penúltima sección Jorge López Quiroga y Natalia Figueiras Pimentel con una serie de consideraciones acerca de la naturaleza física de San Pedro de Rocas (Ourense) y de los valores semánticos que a lo largo del tiempo se han ido dando en la iglesia y en su entorno orográfico. Los autores, en una línea de trabajo valorativa entre el patrimonio cultural y natural, ponen un especial énfasis en la potencia simbólica de la luminosidad y la acústica de un espacio excavado.

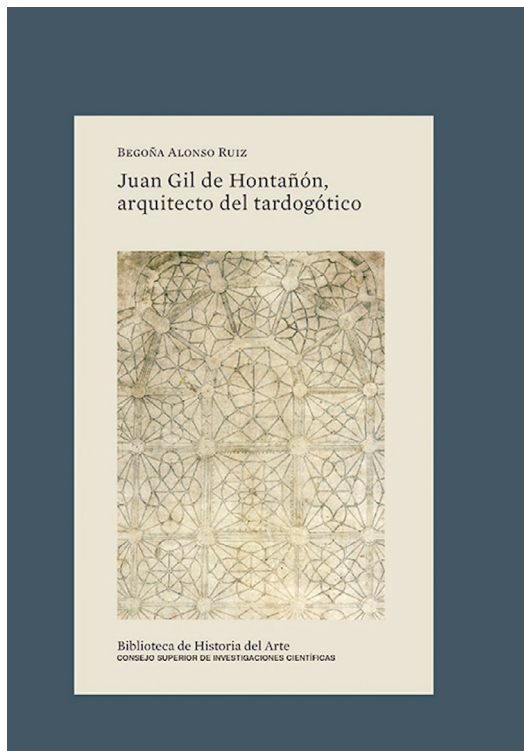
El compendio de textos se cierra con un cuarto y escueto apartado, denominado "Transmaterialidad y transmedialidad", en el que, de una parte, Mectilde Airiau se adentra en la utilización de mármoles policromos en la pintura italiana del Medievo y sus lecturas simbólicas; mientras que, de la otra -y de manera conclusiva- Nuria Ramón-Marqués trata sobre la reinterpretación en la arquitectura gótica valenciana del siglo XV de ciertos repertorios extraídos de los marginalia de los manuscritos.

En suma, el compendio de trabajos que conforman el libro (*In*)materialidad en el arte medieval, coeditado por Noelia Silva Santa Cruz, Francisco de Asís García García, Laura Rodríguez Peinado y Raúl Romero Medina, supone una mirada metodológicamente renovadora y necesaria que permite ampliar los horizontes de estudio de la -en esta obra demostrada- poliédrica realidad sensorial del arte medieval.

Javier Castiñeiras López

Universidad de León

DOI: 10.18002/da.i23.8531



- Alonso Ruiz, Begoña. *Juan Gil de Hontañón, arquitecto del tardogótico*. Madrid: CSIC, 2023. 356 páginas, 175 figuras.

La Biblioteca de Historia del Arte del Consejo Superior de Investigaciones Científicas ha seleccionado para su número 41 este estudio monográfico de uno de los arquitectos más prolíficos e interesantes de ese periodo tan fructífero de la arquitectura europea que fue el tardogótico, una época a caballo entre finales del siglo XV y principios del XVI, que supuso una renovación de las formas heredadas del pasado gótico y, frecuentemente, un primer conocimiento y uso de lo que en Italia llevaba practicándose, en el ámbito artístico, a lo largo de todo el Cuatrocientos. El estudio está firmado por Begoña Alonso Ruiz (Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Cantabria), probablemente la mejor conocedora de Juan Gil de Hontañón (1470/80 - ca. 1526) y de la amplia nómina de canteros procedentes de la Transmiera cántabra, marco en el que nació y se formó el propio Juan Gil y al que la autora ha dedicado muchas de sus iniciativas in-

vestigadoras desde su propia tesis doctoral, centrada en los Rasines.

La doctora Alonso desarrolla en esta obra un estudio amplio, profundo, perfectamente documentado y basado en un análisis riguroso de sus fuentes, tanto las escritas como las propias obras conservadas, de lo que Juan Gil de Hontañón ha supuesto en la historia de la arquitectura española de su momento, a la que hizo aportaciones enormemente significativas que ya son marcas “de la casa” perfectamente reconocibles y que la autora analiza y relaciona entre sí, elaborando, por ejemplo, un utilísimo catálogo de tipos de bóveda, uno de los elementos estructurales más característicos de su autor y que muestra la versatilidad de la arquitectura tardogótica y sus infinitas posibilidades.

La obra se estructura en dos partes claramente diferenciadas:

- En primer lugar, precedido por una introducción de carácter historiográfico, la autora desarrolla un estudio en profundidad de la evolución vital y profesional de Juan Gil, desde su nacimiento en tierras cántabras, hacia 1470-80, hasta su muerte después de 1524, y de los elementos arquitectónicos que conformaron un lenguaje propio. El repaso detallado de éstos conforma toda una completa introducción a las bases estructurales y ornamentales de la arquitectura de su momento y nos muestran a un artista que conoce perfectamente los fundamentos de la arquitectura en cuanto al doble objetivo de conseguir tanto la *firmitas* como la *venustas*. En este sentido, la autora hace valer su amplísimo conocimiento del periodo en el que estuvo activo Juan Gil, sobre el que ha desarrollado varios proyectos de investigación y publicado gran número de estudios. De este modo, establece las conexiones del maestro con la escuela toledana de Juan Guas y su posible participa-

ción en obras relacionadas con este arquitecto francés, pero también su conocimiento de las obras del entorno burgalés de Simón de Colonia, integrando así la influencia de dos de los arquitectos principales de su momento, creando a partir de ambos modelos un modo de trabajar propio, que la autora define a partir del análisis de los elementos presentes en su obra. Este estudio pormenorizado se recoge en uno de los capítulos fundamentales del estudio –“El lenguaje del arquitecto”–, que no deja de ser igualmente un resumen claro y bien fundamentado de las principales características que definen la arquitectura tardogótica castellana, su raigambre gótica y su fusión con los primeros elementos del Renacimiento italiano que el artista utilizó con mesura.

- En segundo lugar, se sucede un catálogo de obras en las que la participación de Juan Gil de Hontañón está documentada o atribuida con garantías por la autora, recogiendo atribuciones previas, pero también estableciendo algunas nuevas y rebatiendo otras, siempre en función de su sólido conocimiento del periodo. Este catálogo constituye las dos terceras partes del conjunto del texto, señal elocuente tanto de cantidad como de calidad, en cuanto que participó en un número elevadísimo de obras, pero además de construcciones que se encuentran entre las más destacadas de su tiempo, como las catedrales nuevas de Segovia o Salamanca, de las que fue maestro mayor, de otras como las de Palencia o Sevilla, la Capilla real de Granada y una amplísima nómina de iglesias parroquiales o conventuales por todo el reino de Castilla. Hijo de un tiempo de cambios y re-

novaciones, no solo en los elementos arquitectónicos, sino también en las competencias y atribuciones del oficio, Gil de Hontañón, denominado habitualmente “maestro de cantería”, fue tanto tracista como artífice, pero también inspector y asesor de muchas construcciones, prueba todo ello de su inmenso éxito profesional, que, en cierto modo, sería eclipsado por el aún mayor de su hijo Rodrigo, quien aprendió de él y con él.

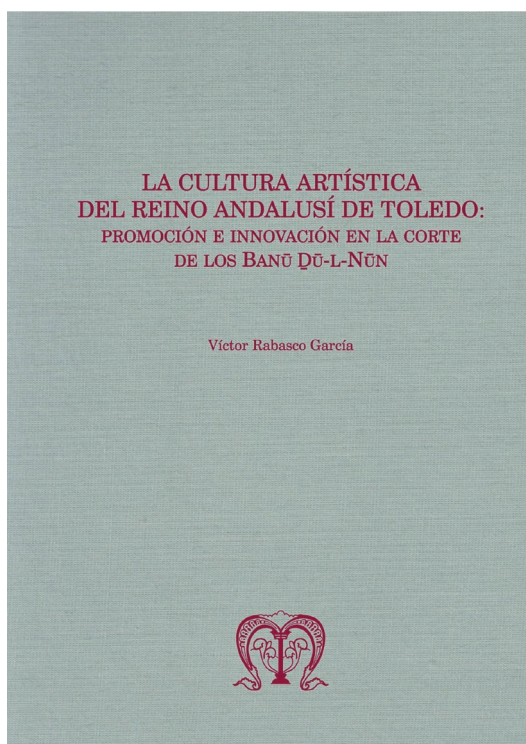
El interesantísimo texto se acompaña de casi doscientas figuras, entre fotografías, planos, dibujos y tablas, que permiten comprender mejor el contenido del libro, que se ve favorecido por la prosa fluida, clara y de absoluta corrección de la autora, que proporciona una lectura fácil y amena, incluso para profanos en la materia. Aunque va siendo cada vez más frecuente en la edición actual de obras sobre historia del arte, son muy de agradecer las fotografías en color, en distintos tamaños y con calidad más que suficiente como para poder apreciar los detalles, así como las elaboraciones de la autora relacionando obras, elementos diferentes, comparativas entre imagen y plano, tablas de materia, que suponen una ayuda considerable para el lector.

Estamos pues ante una obra fundamental sobre un arquitecto clave para entender uno de los momentos artísticos más sugerentes y relevantes de la historia de la arquitectura española, abordada por una especialista que ha sabido construir una monografía sólida y actualizada que se nos muestra como estudio de referencia sobre Juan Gil de Hontañón, una figura que recupera el lugar que le corresponde en la historia del arte español, y como ejemplo para futuras obras similares.

María Dolores Teijeira

Universidad de León

DOI: 10.18002/da.i23.8478



- Rabasco García, Víctor. *La cultura artística del Reino Andalusí de Toledo: promoción e innovación en la corte de los Banū-Dū-L-Nūn*. León: Instituto de Estudios Medievales. Colección Folia Medievalia, 10. Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 2023. 191 páginas, 122 figuras.

La necesidad de profundizar en la investigación sobre la cultura visual y artística del tiempo de los Reinos de Taifas para ampliar los conocimientos previos sobre la historia del arte andalusí es fundamental. Sin miedo al equívoco, se puede afirmar que todavía existe un desequilibrio entre las investigaciones sobre lo que se han considerado los grandes hitos del arte de al-Andalus –con el foco localizado en los grandiosos edificios construidos en la Córdoba omeya, la Sevilla almohade o la Granada nazarí- y lo que parecen constituir los “periodos intermedios”, como sucede con los conocidos Reinos de Taifas. Por otra parte, el arte islámico, y en particular el de al-Andalus, ha resultado interesante para el ámbito académico y para el público general a lo largo de más de dos siglos de historio-

grafía debido a las investigaciones que ahondaban en los elementos artísticos y visuales de carácter religioso, sobre todo en el caso de las mezquitas, como se pudo observar en la magnífica monografía sobre *Las Mezquitas de al-Andalus* (2014) de Susana Calvo Capilla.

En continuidad con la investigación del legado islámico en al-Andalus, el doctor Víctor Rabasco ha elegido, a nuestro juicio de forma muy acertada, abordar un tiempo concreto que pretende resolver parte de las incógnitas -y de los prejuicios- que prevalecían en la historiografía tradicional del Arte con respecto al periodo de los Reinos Taifas del siglo XI tomando como objeto de estudio el caso de Toledo. Y además centrado en el carácter palatino. El libro se confecciona en siete capítulos más un anexo y una bibliografía final, con un compendio de imágenes -en su mayoría propiedad del autor- que apoyan de manera firme las ideas y conclusiones del doctor Rabasco. Se ha de mencionar que la lectura y desarrollo es exquisito, comprensible no solamente para especialistas en el ámbito, sino muy accesible al público general.

En cuanto al contenido y desarrollo de los temas, cabe colegir que el autor cambia la perspectiva desde el primer momento sobre la importancia del siglo XI en un plano cultural y artístico, no solamente teniendo en cuenta el contexto islámico, sino el global, que dibuja la pluralidad cultural presente en la península Ibérica durante la Edad Media. El periodo de las primeras taifas del siglo XI había sido tratado como un tiempo incomprendido, *quasi* carente de novedad, cultura y empobrecido, similar a lo que se pensaba de la Antigüedad Tardía. Por suerte, en los últimos años se ha podido comprobar que nada más lejos de la realidad. Sin embargo, lo cierto es que el autor de la monografía demuestra desde el principio que Toledo, en su contexto y en relación con otras capitales peninsulares, conforma un espacio de transferencia e intercambio, de erudición, en definitiva, de cultura, que se desarrolla en continuidad y en transformación con lo que se había heredado del periodo del califato de Córdoba. A su vez, el autor deja claro que

muchos de los elementos que se incorporan a la arquitectura áulica de este espacio y tiempo islámicos se recuperan desde la Antigüedad y otros, como absoluta novedad, se importan desde otros espacios islámicos, y no islámicos, del Mediterráneo.

En este sentido, sin retirar el mérito a los anteriores capítulos donde las explicaciones contextuales son necesarias, el capítulo más fascinante -no solo novedoso- de este volumen es el número VI sobre las características que adquiere el salón áulico (*Al-Mukarram*) y el uso del vidrio. Dentro de este capítulo el doctor Rabasco hace mención en el punto 4 a un tema que en la actualidad está constituyendo un importante foco de interés por tener en cuenta el carácter emocional que es capaz de proyectar un espacio histórico que siempre había sido observado, retrospectivamente, como algo estático: “la capacidad performativa”. Este análisis del carácter performativo de la arquería hallada en el claustro del Convento de Santa Fe, interpretada gracias a la recuperación del texto sobre el lugar del cronista Ibn al-Ḥayyān, cambia sustancialmente la forma de asimilar el pasado con los medios que permite el presente, teniendo en cuenta lo que se podía percibir y cómo se sentía, es decir, cómo se manifestaba el movimiento por medio de estímulos, en este caso, lumínicos. Así pues, este trabajo también toma en consideración al observador y su sensibilidad ante este espacio, lo cual genera una riqueza de conocimiento que previamente la historiografía del arte había tomado, si es que lo hacía, en menor medida.

Por último, cabe destacar de este trabajo el punto 5 del capítulo VI sobre los datos que permiten reconstruir de la manera más fiel posible el aula regia. No solamente como medio para observar su realidad material, sino porque los resultados de esta reconstrucción podrían servir para comprender otros espacios de este periodo, del pasado y que serán diseñados en el futuro, sean similares o sustancialmente diferentes. Así lo manifiesta

el doctor Rabasco cuando llama la atención sobre dos cuestiones: la primera, que este espacio estuvo en uso tras la conquista de la ciudad por los castellanos, ejerciendo, posiblemente, su influencia sobre la estética castellana; la segunda, el uso de materiales de un coste elevadísimo como el oro y el lapislázuli conlleva la construcción de espacios de protección, no conservados en el caso toledano, pero que sí aparecen en edificios tanto islámicos -palacios- como cristianos -ejemplo del Pórtico de la Gloria (p. 146)-.

Por tanto y para finalizar, la presente monografía realizada por el doctor Víctor Rabasco García es esencial en distintas direcciones, pero para quien escribe estas páginas prevalecen dos: la primera, la cuestión de abordar un periodo de tiempo del que todavía queda mucho por saber, entre otras cosas porque hay que deconstruir ciertos discursos para lograr construir un relato mucho más fiel a la realidad artística e histórica de los Reinos de Taifas. En este caso, Víctor Rabasco ha colocado los cimientos, tanto en esta monografía como en su tesis doctoral, donde se pueden encontrar aportaciones sobre otros espacios áulicos de los Reinos de Taifas en el siglo XI. La segunda, este libro es importante por poner de manifiesto la importancia de los espacios áulicos y de representación del poder dentro de los lugares civiles. Es evidente que en el contexto medieval islámico lo civil de lo religioso quedan muy diluidos, pero conviene destacar que son espacios que sirven a fines distintos. Este “desequilibrio historiográfico” es el que, de forma magistral, resuelve y encauza el autor con sus investigaciones, parte de ellas recogidas en esta monografía dedicada al Reino islámico de Toledo en el periodo de gobierno de los Banū Dū-L-Nūn.

Belén Cuenca Abellán.

Grupo de Investigación “*Sharq al-Andalus*”. *Estudios mudéjares y moriscos*.  
Universidad de Alicante.

DOI: 10.18002/da.i23.8458

ÁNGEL PAZOS-LÓPEZ  
ANA MARÍA CUESTA SÁNCHEZ  
(eds.)

## Las imágenes de los animales fantásticos en la Edad Media



- Pazos-López, Ángel y Ana María Cuesta Sánchez (eds.). *Las imágenes de los animales fantásticos en la Edad Media*. Gijón: Trea, 2022. 616 páginas, 171 figuras.

El volumen dirigido por Ángel Pazos-López y Ana María Cuesta Sánchez aborda el estudio de los animales fantásticos en el arte y cultura medievales, un tema tan interesante como complejo, dadas las múltiples interpretaciones que pueden darse en la iconografía del mundo animal, ya sea real o no. Dada dicha complejidad la obra se estructura en tres grandes bloques que nos permite comprender este fenómeno artístico de forma global, desde las cuestiones teórico-metodológicas, el análisis de los medios de presentación hasta las problemáticas meramente iconográficas.

El primer bloque se centra en las diferentes fuentes escritas que nos permiten crear un marco teórico adecuado para el análisis de los animales fantásticos, sin perder de vista las tradiciones literarias que sustentan sus contextos artísticos. La primera

aportación nos presenta, de la mano de Ricardo Piñero Moral, el recorrido discursivo que conecta la tradición clásica de Aristóteles con los conocidos bestiarios medievales. El valor de dicho trabajo reside en partir de una fuente fundamental para el conocimiento de los animales fantásticos en la Edad Media, el *Bestiario* de Philippe de Thaon, cuyo texto compara después con la *Historia Animalium* y el conocido *Physiologus*. El segundo capítulo pertenece a los editores del volumen, Ángel Pazos-López y Ana María Cuesta Sánchez, que propone, a partir del programa visual de la iglesia del monasterio de San Salvador de Oña en Burgos, un marco metodológico claro y conciso, basado en la taxonomía morfológica y su posible interpretación iconográfica. Tal y como proponen los autores, y aunque presente ciertas limitaciones por su rigidez categórica, este sistema permite crear una guía para el análisis de programas animalísticos, ya sea desde un punto de vista figurativo como simbólico dentro de la amplia cosmovisión del cristianismo medieval. El siguiente apartado, de Gorka López de Munain e Isabel Mellén, se acerca a estas imágenes desde una perspectiva más antropológica, buscando descodificar la experiencia que tenía el espectador medieval. Partiendo de los conjuntos decorativos de las iglesias de Bellojín, Armentia o Laguardia, abordan los monstruos de los confines como señales liminares, que marcan las fronteras o límites entre lo humano y lo animal, añadiendo un nuevo valor a la ya clásica clasificación que separa los animales por sus valores positivos o negativos. Más allá de esta novedosa cuestión, el estudio se enriquece al presentar diferentes escenarios, más privados o públicos, que condicionan los posibles significados. Este bloque finaliza con el capítulo de Gloria Torres Asensio, que centra su atención en el rol que desempeñan los animales fantásticos en los textos artúricos, los cuales parten de tradiciones culturales alejadas del cristianismo. Al margen de identificarlos y describirlos, la autora nos describe su contribución como personajes de los relatos, bien como protectores del héroe,

bien como rivales, bien como representación del caos que debe ser sometido.

El segundo bloque del volumen versa sobre los soportes de estas imágenes fabulosas, indagando en aquellos menos frecuentes. Ángela Franco Mata presenta un amplio recorrido por los manuscritos de la obra de Beato de Liébana, donde pone en común la interpretación cultural de los animales imaginarios con sus diferentes representaciones. A través del análisis de los pasajes más relevantes, la autora pone de manifiesto como dichas bestias servían para hacer más próximo el componente sobrenatural del propio fin de los días. De la compleja ilustración de los Beatos pasamos a la tipología de las gárgolas, muchas veces simplificadas en el imaginario contemporáneo. Dolores Herro demuestra lo contrario; al margen de sus diversas representaciones visuales, existe una importante función simbólica, desde personificar el miedo al pecado, en una clara advertencia al espectador, hasta servir como elemento apotropaico del espacio sagrado. Esta parte finaliza con los animales fantásticos del Hieronymus Bosch y el estudio de la artista María Balibrea. Si bien la interpretación de la obra del Bosco puede ser muchas veces farragosa, dada su complejidad iconográfica, la autora propone un enfoque donde lo animal como “no humano” cobra especial relevancia, ya sea porque representan cómo el hombre puede corromperse, o incluso adentrarse en la alteridad, mostrando al espectador aquello que queda desterrado del orden social.

El tercer y último bloque se centra en la representación de dichos animales en el arte medieval, buscando las conexiones con las épocas anteriores y posteriores. De esta forma, el primer capítulo analiza una de las criaturas más recurrentes en estos repertorios fantásticos; la sirena. Álvaro Ibáñez no sólo realiza un exhaustivo análisis de las tipologías formales, sino también nos adentra en cómo evoluciona su presencia en los diferentes espacios, desde ser una representación de la marginalidad hasta una evocación de la feminidad. Otro ejemplo recurrente es

el grifo, de cual Sara Arroyo nos describe su origen en las culturas de Próximo Oriente, y su traspaso al mundo grecorromano como custodio de tesoros, para terminar siendo vista como una criatura maléfica en la Edad Media, a pesar de mantener intacta su morfología. En el tercer capítulo, Lourdes Diego nos presenta un interesante análisis, tanto textual como visual, sobre el ave fénix, y de cómo su vínculo con la inmortalidad, establecido en el mundo antiguo, es codificado bajo el prisma de cristianismo para convertirse en uno de los símbolos de la vida eterna y la resurrección. A continuación, se presentan dos capítulos centrados en la figura del dragón. En el primero, Marta Carrasco y Miguel Ángel Elvira, analizan los posibles nexos entre el monstruo marino *ceto* y el dragón, ya que poseen rasgos similares, y su traspaso al imaginario medieval, donde llegan a suplantar a otros animales, como es el caso de la historia veterotestamentaria de Jonás y la ballena. Mientras, en el segundo, Nadia Consiglieri realiza una comparación con la *anfisbena*, una serpiente de dos cabezas. Además del amplio recorrido por las diferentes tipologías, demuestra que las variaciones morfológicas, especialmente el aumento del número de cabezas, se asocia con la adquisición de valores negativos y peyorativos. En el siguiente, Inés Moreira habla del centauro, su lugar en la escultura románica y de cómo se convierte en un vehículo de la tradición clásica. Su recorrido parte de las raíces griegas, el caso del benévolo Quirón, para exponer después su presentación más negativa, siempre unida a la lujuria y a la violencia. A estos significados más morales, se unen también el bélico, como modelo de combatiente, y, por supuesto, el astrológico, como marcador del paso del tiempo. Por otro lado, Ana Valtierra presenta a otra bestia híbrida, la esfinge. En este caso, el vínculo con el mundo antiguo no sólo existe en la configuración iconográfica, mujer con alas y cabellos largos, sino también en su función protectora, ya que la autora trae a colación varios ejemplos donde la esfinge se sitúa en la puerta del acceso al templo, siendo una

guardiana de la sabiduría que únicamente los cristianos pueden alcanzar. El siguiente capítulo, de la mano de Adriana Gallardo, nos adentra en el estudio del unicornio, animal fantástico con un potente significado cristológico. La autora nos va relatando las diferentes fuentes escritas que ayudaron a configurar su imagen, así como las implicaciones que tuvo en la cultura medieval; la atribución de propiedades medicinales, pero muy especialmente su vínculo con lo femenino. La penúltima aportación se desvincula de lo estrictamente animal para centrarse en la “monstruosidad” humana. Jacqueline Leclercq-Marx nos propone un interesante estudio de cómo las criaturas fantásticas se humanizan, e incluso se combinan entre ellas, para remarcar con más énfasis la dicotomía entre el bien y el mal. El volumen finaliza con la aportación de Andrea Vanina Neyra sobre los cinocéfalos y el lugar que ocupan a la hora de representar a los “otros”, puesto que representa a un animal “casi humano”,

muy especialmente en el caso de los pueblos eslavos y su evangelización.

Este volumen además de recoger múltiples casos de estudio, que abarcan los principales ejemplos o aquellos más presentes en la cultura visual medieval, también incluye diferentes perspectivas metodológicas, desde los análisis más formales hasta la antropología histórica de las imágenes, lo cual enriquece sustancialmente su valor científico. Su interés reside en facilitar una visión amplia, pero no por ello simplificada, de la representación de las criaturas fantásticas en el arte medieval, sin dejar de lado los posibles préstamos de las tradiciones antiguas y trazando discursos diacrónicos que enriquecerán, sin duda, investigaciones futuras.

Fuensanta Murcia Nicolás

Universidad de Oviedo

DOI: 10.18002/da.i23.8466



## DE ARTE. NORMAS PARA EL ENVÍO DE ORIGINALES

**De Arte publicará, desde su número 13 (2014) únicamente en edición electrónica, a través de la plataforma OJS, accesible en <https://revpubli.unileon.es/index.php/dearte/>**

1. Los artículos, originales e inéditos, tendrán una extensión máxima de 20 folios, mecanografiados a 1,5 espacios -1 para las notas-, con un máximo de 45 000 caracteres, incluidos gráficos, notas y la bibliografía citada en el artículo, que se incluirá al final del texto.
2. Las colaboraciones podrán remitirse en cualquiera de las lenguas oficiales de la Unión Europea, antes del 15 de abril de cada año. Cada número será publicado siempre antes de la finalización del año en curso.
3. Los trabajos serán examinados por el Consejo de Redacción. Éste someterá los artículos al dictamen de evaluadores externos especialistas en el tema de estudio para que emitan un informe que avale su calidad científica, tras el cual el Consejo de Redacción decidirá sobre su publicación. La aceptación, rechazo o petición de modificación del artículo, siempre tomando como base las recomendaciones contenidas en los informes de los revisores, se comunicará a los autores junto con los argumentos que han motivado la decisión final. Los artículos aceptados deberán incorporar las recomendaciones de los revisores externos para su publicación.
4. En los artículos publicados constará la fecha de recepción y la fecha de aprobación por parte del Consejo de Redacción.
5. Para presentar un trabajo el autor deberá registrarse en la página web de la revista, <http://revpubli.unileon.es/ojs> y seguir los pasos indicados en la misma, subiendo los archivos necesarios (texto, imágenes, pies de foto, ...), así mismo deberá incluir la bibliografía utilizada en la pestaña "Referencias". La aplicación generará de manera automática un e-mail de respuesta como acuse de recibo del artículo. A partir de ese momento el autor podrá seguir, a través de la misma página web, todos los pasos del proceso -aceptación, revisión, corrección de pruebas, maquetación, publicación final-.
6. Texto del trabajo:
  - Se encabezará con el título, sin el nombre del autor, en español (en minúscula y negrita) e inglés (en minúscula). A continuación, irán un resumen no superior a diez líneas, en castellano y en inglés, y un máximo de diez palabras clave en los mismos idiomas anteriores. Las palabras clave se elegirán teniendo en cuenta su uso para indizar y clasificar el artículo, por lo que deberán ser lo suficientemente descriptivas. En la versión final se añadirá el nombre y filiación profesional del autor o autores. Si el autor quiere añadir alguna referencia a la pertenencia del artículo a proyectos o grupos de investigación, deberá hacerlo sólo en la versión final, incluyendo una nota al pie tras el primer punto y seguido del texto, siguiendo el formato "El presente artículo se ha elaborado en el marco del proyecto/grupo -título en redonda y entrecomillado, referencia y organismo financiador-".
  - Deberá utilizarse preferentemente el programa de textos Word para Windows, usando como fuente Times New Roman de 12 para el texto y de 10 para las notas. El texto debe ir justificado tanto en el cuerpo del trabajo como en las notas.
  - Si el texto incluye epígrafes estos deben ir en mayúscula y redonda, separados del texto por un espacio y sin numeración.

- No se podrá agregar espacio entre párrafos ni ningún tipo de marca de separación.
- Si se incluyen textos literales, tanto en el cuerpo del trabajo como en notas, estos deberán ir en redonda y entre comillas, excepto las palabras en otros idiomas, títulos de obras literarias o artísticas y temas específicos, que irán en cursiva.
- En el texto se incluirán, siguiendo el formato (Fig.x), las referencias a las ilustraciones que el autor considere oportunas, siempre en orden sucesivo. Estas indicaciones se utilizarán durante la maquetación del artículo para incluir las imágenes en el texto del mismo.

#### 7. Ilustraciones:

- Cada trabajo podrá acompañarse de un máximo de 12 ilustraciones que se presentarán en archivos independientes, preferiblemente en formato JPG de la máxima resolución posible, no inferior a 300 ppp. Además, el autor debe adjuntar un archivo en pdf con las imágenes y sus pies de foto correspondientes. Estos elementos se subirán a la plataforma como archivos complementarios.
  - En archivo aparte se incluirá un listado de las ilustraciones, gráficos, cuadros, etc. Estará compuesto por la indicación "Fig." seguida de un número correlativo en caracteres arábigos y de un texto que los identifique y en el que se debe citar las fuentes y créditos correspondientes siguiendo el formato: "Fig. x. Autor de la obra. Título de la obra. Fecha de creación de la obra. Ubicación de la obra (en caso de bienes muebles). Propietario de los derechos (si lo es el autor debe figurar como "Foto del autor/a)". Todas las ilustraciones deberán contar con los permisos y créditos correspondientes; los autores deberán firmar una declaración de responsabilidad al respecto antes de la publicación de la revista.
8. Las notas deberán ir numeradas correlativamente, en caracteres arábigos, voladas sobre el texto antes de punto, coma o punto y coma e insertas a pie de página.
9. Las referencias bibliográficas seguirán el sistema nota-bibliografía del ESTILO CHICAGO, que puede consultarse en el siguiente enlace: <http://uc3m.libguides.com/guias-tematicas/citas-bibliograficas/chicago>

Pueden servir como modelo los siguientes ejemplos:

#### **Libro de un autor**

Nota a pie de página (en primera cita): Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (Madrid: Alianza, 1997), 71-74.

Nota a pie de página (en citas posteriores): Panofsky, *Renacimiento...*, 71-74.

Bibliografía: Panofsky, Erwin. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza, 1997.

#### **Libro de dos o tres autores**

Nota a pie de página (en primera cita): Isidro G. Bango Torviso y Gonzalo M. Borrás Gualis, *Arte bizantino y arte del Islam* (Madrid: Historia 16, 1996), 10.

Nota a pie de página (en citas posteriores): Bango Torviso y Borrás Gualis, *Arte bizantino...*, 15-17.

Bibliografía: ): Bango Torviso, Isidro G. y Gonzalo M. Borrás Gualis. *Arte bizantino y arte del Islam*. Madrid: Historia 16, 1996.

**Libro de cuatro o más autores**

Nota a pie de página (en primera cita): Adolfo Domínguez Monedero et al., *Historia del mundo clásico a través de sus textos: Grecia* (Madrid: Alianza, 1999), 24.

Nota a pie de página (en citas posteriores): Domínguez Monedero et al., *Historia del mundo clásico...*, 24.

Bibliografía (se incluye la totalidad de autores): Domínguez Monedero, Adolfo, Domingo Plácido Suárez, Javier Gómez Espelosín y Fernando Gascó de la Calle. *Historia del mundo clásico a través de sus textos: Grecia*. Madrid: Alianza, 1999.

**Libros con editor, traductor o compilador en lugar de autor**

Nota a pie de página (en primera cita): Richmond Lattimore, trans., *The Iliad of Homer* (Chicago: University of Chicago Press, 1951), 91–92.

Nota a pie de página (en citas posteriores): Lattimore, *The Iliad...*, 67.

Bibliografía: Lattimore, Richmond, trans. *The Iliad of Homer*. Chicago: University of Chicago Press, 1951.

**Libros con editor, traductor o compilador además de autor**

Nota a pie de página (en primera cita): Jacobo de Vorágine, *La Leyenda dorada*. Ed. por José Manuel Macías (Madrid: Alianza, 1982), 91–92.

Nota a pie de página (en citas posteriores): De Vorágine, *La Leyenda...*, 91.

Bibliografía: Vorágine, Jacobo de. *La Leyenda dorada*. Editado por José Manuel Macías. Madrid: Alianza, 1982.

**Libro electrónico**

Nota a pie de página (en primera cita): Nelson Pierrotti, *Roma y China en la antigüedad: los contactos a través de la ruta de la seda* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008), <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5m6p1>

Nota a pie de página (en citas posteriores): Pierrotti, *Roma y China en la antigüedad...*

Bibliografía: Pierrotti, Nelson. *Roma y China en la antigüedad: los contactos a través de la ruta de la seda*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5m6p1>.

**Capítulo de libro**

Nota a pie de página (en primera cita): Manuel Valdés Fernández, “Reyes y obispos en las ceremonias de coronación real en el reino de León y en la corona de Castilla y León”, en *Reyes y prelados: la creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, coord. por M<sup>a</sup> Dolores Teijeira Pablos, M<sup>a</sup> Victoria Herráez Ortega y M<sup>a</sup> Concepción Cosmen Alonso (Madrid: Sílex, 2014), 33.

Nota a pie de página (en citas posteriores): Valdés Fernández, “Reyes y obispos”, 33-35.

Bibliografía: Valdés Fernández, Manuel. “Reyes y obispos en las ceremonias de coronación real en el reino de León y en la corona de Castilla y León”. En *Reyes y prelados: la creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, coordinado por M<sup>a</sup> Dolores Teijeira Pablos, M<sup>a</sup> Victoria Herráez Ortega y M<sup>a</sup> Concepción Cosmen Alonso, 17-44. Madrid: Sílex, 2014.

**Artículo de revista impresa**

Nota a pie de página (en primera cita): José Manuel Cruz Valdovinos, “El pintor don Diego de Silva que no es Velázquez”, *De Arte. Revista de Historia del Arte*, nº 10 (2011), 106.

Nota a pie de página (en citas posteriores): Cruz Valdovinos, “El pintor don Diego de Silva...”, 108-110.

Bibliografía: Cruz Valdovinos, José Manuel. “El pintor don Diego de Silva que no es Velázquez”. *De Arte. Revista de Historia del Arte*, nº 10 (2011), 105-116.

**Artículo de revista electrónica**

Nota a pie de página (en primera cita): Raúl Romero Medina y Manuel Romero Bejarano, “La obra tardogótica de la Cartuja de la Defensa de Jerez de la Frontera. Reflexiones sobre la intervención de Diego de Riaño”, *De Arte. Revista de Historia del Arte*, nº 16 (2017), 32-33, <http://dx.doi.org/10.18002/da.v0i16.4980>.

Nota a pie de página (en citas posteriores): Romero Medina y Romero Bejarano, “La obra tardogótica...”, 34.

Bibliografía: Romero Medina, Raúl y Manuel Romero Bejarano. “La obra tardogótica de la Cartuja de la Defensa de Jerez de la Frontera. Reflexiones sobre la intervención de Diego de Riaño”. *De Arte. Revista de Historia del Arte*, nº 16 (2017), 31-48. <http://dx.doi.org/10.18002/da.v0i16.4980>.

**Artículo de prensa**

Nota a pie de página (en primera cita): Isabel Ferrer, “Vincent van Gogh era su hermano”, *El País*, 30 de noviembre de 2018.

Nota a pie de página (en citas posteriores): Ferrer, “Vincent van Gogh...”.

Bibliografía: Ferrer, Isabel. “Vincent van Gogh era su hermano”. *El País*, 30 de noviembre de 2018.

**Tesis doctoral y trabajos académicos**

Nota a pie de página (en primera cita): Aránzazu Oricheta García, “Juan de Juni y su escuela en León: producción escultórica en madera” (tesis doctoral, León, 1999), 243.

Nota a pie de página (en citas posteriores): Oricheta García, “Juan de Juni y su escuela...”, 321-322.

Bibliografía: Oricheta García, Aránzazu. “Juan de Juni y su escuela en León: producción escultórica en madera”. Tesis doctoral. Universidad de León, 1999.

**Página web**

Nota a pie de página (en primera cita): Alberto Barreto Arce “La cúpula de San Francisco de Lima”, *Albanécar*, 12 de septiembre de 2018, <http://www.albanecar.es/la-cupula-de-san-francisco-de-lima/>.

Nota a pie de página (en citas posteriores): “La cúpula de San Francisco...”.

Bibliografía: *Albanécar*. <http://www.albanecar.es/la-cupula-de-san-francisco-de-lima/>.

### Documento de archivo

Se citará en primer lugar el nombre archivo, biblioteca o institución y su abreviatura entre paréntesis, seguido título del documento, si procede, fondo, carpeta, sección y/o subsección con la denominación del instrumento de descripción (reg. en caso de registro, doc. en caso de documento, núm. en caso de número, c. en caso de caja, leg. en caso de legajo) y a continuación la correspondiente signatura y folio (f./ff.) indicando si es recto (r.) o vuelto (v.).

Nota a pie de página (en primera cita): Archivo Histórico Diocesano de León (AHDL), Protocolos notariales, c. 3, leg. 4, ff. 2r.-7v.

Nota a pie de página (en primera cita): Archivo de la Catedral de León (ACL), Tumbo, núm. 40, f. 117r.

Nota a pie de página (en citas posteriores): AHDL, Protocolos notariales, c. 3, leg. 4, f. 34 r.-v.

Bibliografía (sin abreviaturas): Archivo Histórico Diocesano de León. Fondo General. Caja 3, legajo 4.

10. Las pruebas de imprenta se enviarán a los autores para su corrección, que se limitará fundamentalmente a las erratas de imprenta o a cambios de tipo gramatical. No se admitirán variaciones que alteran de forma significativa el ajuste tipográfico. Serán corregidas y devueltas en un plazo máximo de quince días.
11. La revista publicará recensiones elaboradas por doctores de aquellos libros, de reciente publicación, que lleguen como donación y sean seleccionados por el Consejo de Redacción.





