

De Arte

Revista de Historia del Arte



UNIVERSIDAD DE LEÓN
Facultad de Filosofía y Letras
ISSN: 2444-0256 (en línea)

2022 / n.º 21

De Arte

Revista de Historia del Arte

De Arte

Revista de Historia del Arte

Universidad de León
Facultad de Filosofía y Letras

Directora:

María Dolores Teijeira Pablos (Universidad de León)

Secretario:

José Alberto Moráis Morán (Universidad de León)

Consejo de Redacción:

Sabina de Cavi (Universidade Nova de Lisboa)
María Concepción Cosmen Alonso (Universidad de León)
María Victòria 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)
Luis David Rivero Moreno (Universidad de León)
María Dolores Teijeira Pablos (Universidad de León)

Comité Científico Externo:

Manuel Valdés Fernández (Universidad de León). José Luis Avello Álvarez (Universidad de León). Didier Martens (Université Libre de Bruxelles). Alfredo Morales (Universidad de Sevilla). María del Mar Lozano Bartolozzi (Universidad de Extremadura). María Adelaide Miranda (Universidade Nova de Lisboa). José Manuel Cruz Valdovinos (Universidad Complutense de Madrid). Bonaventura Bassegoda (Universidad Autónoma de Barcelona). Jacqueline Leclercq-Marx (Université Libre de Bruxelles). María Reyes Hernández Socorro (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria). María del Ripoll Freixa Serra (Universidad de Barcelona). Javier Rivera Blanco (Universidad de Alcalá de Henares). María Carmen Heredia Moreno (Universidad de Alcalá de Henares). Ioan Piso (Universitatea Lucien Blaga, Cluj). Etelvina Fernández González (Universidad de León). Andrea Zezza (Seconda Università di Napoli). Víctor Mínguez (Universidad Jaime I de Castellón). David L. Simon (Colly College, Maine). Joan Sureda (Universidad de Barcelona). Rafael López Guzmán (Universidad de Granada). Joan Domenge Mesquida (Universidad de Barcelona). María Concepción García Gainza (Universidad de Navarra). Sagrario Aznar (UNED). José Luis Molinuevo (Universidad de Salamanca). Fernando Moreno Cuadro (Universidad de Córdoba). Antonio Urquizar Herrera (UNED). Julio Polo Sánchez (Universidad de Cantabria). María José Redondo Cantera (Universidad de Valladolid). Jesús Pedro Lorente Lorente (Universidad de Zaragoza). Óscar Navarro Rojas (Universidad Nacional de Costa Rica). María Dolores Campos Sánchez-Bordona (Universidad de León). Alberto Estévez (Universitat Internacional de Catalunya). Javier Martínez de Aguirre Aldaz (Universidad Complutense de Madrid). Pedro Antonio Galera Andreu (Universidad de Jaén). Wifredo Rincón García (CSIC). Alexandra Uscatescu (Universidad Complutense de Madrid). María del Mar Nicolás Martínez (Universidad de Almería). Rose Walker (Courtauld Institute of Art). Isabel Ordieres Díez (Universidad de Alcalá de Henares)

© 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

2022 nº 21



universidad
de león

▪ Facultad de Filosofía y Letras

Facultad de Filosofía y Letras

ÍNDICE

ARTÍCULOS

- GRZEGORZ KUBIES 9
Lust and music in The Seven Deadly Sins and the Four Last Things at the Museo Nacional del Prado in Madrid.
- ALBA REBOLLAR ANTÚNEZ 29
Estado de la cuestión de la escultura en Salamanca en el siglo XVI: nuevas atribuciones a Alonso Berruguete.
- ESTHER GALERA MENDOZA 41
Íñigo López de Mendoza y María Rafaela Villalverche, llamada María de Mendoza: música, diplomacia y nobleza en el siglo XVI.
- SONIA CASAL VALENCIA 67
La carta de dote de Juana Millán. Un matrimonio beneficioso para el pintor Cristóbal García Salmerón (1603-1673).
- ANA PÉREZ VARELA 81
El marcado de las piezas de plata en Santiago de Compostela en el siglo XIX: documentos, marcas y contrastes.
- NURIA LÁZARO MILLA 99
Sobre dos aderezos de micromosaicos y brillantes encargados por Fernando VII en 1818 y su devenir posterior.
- JOSÉ FENOLL CASCALES 111
Sorolla y la escultura clásica: Una aproximación a través de sus academias del antiguo.
- ANA MARTÍN GARCÍA 125
Una ausencia (no) justificada en la historiografía y los silencios del archivo: el Beato don Bosco de Lodovico Pogliaghi (1929).
- VALERIA BIONDI 141
Henri Michaux y el doble en su pintura.
- MAITE LUENGO AGUIRRE 157
La historización del arte de artistas mujeres a través de las exposiciones: el caso de la tendencia corporal de los noventa en el contexto vasco.
- RECENSIONES 173
- *(In)sights regarding Medieval Art. Una mirada perspicaz al Arte Medieval. Tributo a Herbet Kessler. Codex Aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real, 37 (2021). 591 páginas y 198 ilustraciones en color.*
 - *Nodar Fernández, Victoriano. El Bestiario de la catedral de Santiago de Compostela. Espacio, Función y Audiencia. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago y Andavira Editora, 2021. 359 páginas, 326 ilustraciones en blanco y negro y color, 6 planos y 6 tablas.*

- Fuentes Ortiz, Ángel. *Nuevos espacios de memoria en la Castilla Trastámara. Los monasterios jerónimos en la encrucijada del arte andalusí y europeo (1373-1474)*. Madrid: La Ergástula, 2021. 372 páginas y 100 ilustraciones en blanco y negro y color.
- Menéndez González, Nicolás. *Juan de Colonia y la construcción empírica. Saberes de las formas y del hacer en el preludio de la era del tratado arquitectónico*. Burgos: Fundación VIII Centenario de la catedral de Burgos, 2022. 642 páginas y 349 imágenes en blanco y negro y color, incluidas plantas y alzados.
- Laguna Paúl, Teresa. *Miguel Perrin. Imaginero de barro*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2022. 186 páginas y 16 láminas en color.
- García Cuetos, María Pilar. *La construcción de una imagen. El prerrománico asturiano entre 1844 y 1936*. Llanera: Fundación José Cardín Fernández, 2021. 208 páginas y 336 ilustraciones en blanco y negro.
- Vera Carrasco, José María y José Maldonado Escribano. *Arquitectura escolar en los pueblos de colonización de Extremadura*. Cáceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2020. 474 páginas y 676 planos e ilustraciones en blanco y negro y color.
- Rupérez Almajano, María Nieves y Ana Castro Santamaría. *Nuevos espacios para nuevos retos. El campus Unamuno*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2021. 202 páginas, 157 ilustraciones en color y 25 en blanco y negro.
- Nava Rodríguez, Teresa y Ángel Pazos-López (eds.). *Museos y universidades. Espacios compartidos para la educación, la inclusión y el conocimiento*. Gijón: Trea, 2020. 463 páginas y 83 ilustraciones en blanco y negro.

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.

Lust and music in The Seven Deadly Sins and the Four Last Things at the Museo Nacional del Prado in Madrid

Lujuria y música en la Mesa de los Pecados Capitales del Museo Nacional del Prado en Madrid

Grzegorz KUBIES

Investigador independiente (Varsovia)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5369-2627> / kubies1971@interia.pl

DOI: 10.18002/da.i21.7044

Recibido: 27-V-2021

Aceptado: 03-VI-2022

RESUMEN: Hay tres objetivos de investigación establecidos en este artículo. El primero es mostrar la conexión de la lujuria con la música en la *Mesa* del Prado, en el contexto de las representaciones de la personificación del amor impuro en las obras indiscutibles del Bosco (*Tríptico del camino de la vida*, *Tríptico del carro de heno*). El segundo objetivo de la investigación es un intento de indicar las principales fuentes de inspiración para el pintor. El artículo termina con la interpretación de los elementos musicales en la escena de la Lujuria. La presencia de elementos comunes (entre otros: pretendientes/amantes, un bufón, instrumentos musicales, vino y frutas) en las obras analizadas demuestra la existencia de un sistema artístico coherente en el taller del Bosco, basado en un fundamento mental-ideológico. De las fuentes iconográficas de inspiración para el pintor que hemos considerado las más importantes son las representaciones de *Jardín del Amor* y *Niños de Venus*. En la escena de la Lujuria, la figura que juega un papel principal es el bufón. No solo es interpretado como un músico sino también como la encarnación de un comportamiento socialmente indeseable.

Palabras Clave: Jheronimus Bosch; Pintura flamenca (siglos XV y XVI); Iconografía musical; Siete pecados capitales; Lujuria (*luxuria*).

ABSTRACT: There are three research goals set forth in this article. The first is to show the connection of lust with music in the Prado panel, within the context of representations of the personification of impure love in Bosch's undisputed works (the *Wayfarer Triptych*, the *Haywain Triptych*). The second research objective is an attempt to indicate the basic sources of inspiration for the painter. The article closes with the interpretation of musical elements in the scene of lust. The presence of common elements (among others: suitors/lovers, a jester, musical instruments, wine and fruit) in the analysed works proves the existence of a coherent artistic system in the Bosch workshop based on a mental-ideological foundation. Of the iconographic sources of inspiration for the painter that we have considered the most important are representations of *Garden of Love* and *Children of Venus*. In the scene of lust the figure that plays a leading role is the jester. He is not only interpreted as a musician but also as the embodiment of socially undesirable behavior.

Keywords: Jheronimus Bosch; Early Netherlandish painting; Musical iconography; Seven deadly sins; Lust (*luxuria*).

INTRODUCTION: ATTRIBUTION, DATING, AND RESEARCH GOALS

The Seven Deadly Sins and the Four Last Things (Fig. 1) that has been kept in the Museo Nacional del Prado (P002822) in Madrid since 1936 comes from the Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, where it was stored between the years 1574-1936. King Felipe II (1527-1598) came into its possession under uncertain circumstances before the



▪ Fig. 1. Jheronimus Bosch (and workshop?). *The Seven Deadly Sins and the Four Last Things*. Ca. 1510-1520. Oil on poplar panel. Museo Nacional del Prado (Madrid), P002822. © Museo del Prado.

year 1560¹. The inventory list from the year when the work was transferred to El Escorial states that the author of the painting representing the seven deadly sins is Jheronimus Bosch (ca. 1450-1516)². In the *Comentario de la pintura y pintores antiguos* by Felipe de Guevara (ca. 1500-1563), there is information that the painting was in the ruler's bedchamber and a suggestion that its author could have

1 See "Table of the Seven Deadly Sins", Museo Nacional del Prado, October 13, 2020, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/table-of-the-seven-deadly-sins/3fc0a84e-d77d-4217-b960-8a34b8873b70>

2 Archivo General de Palacio (Madrid), Entrega primera, c. 82, f. 211. 1574. In Fernando Checa Cremades, ed., *Los Libros de entregas de Felipe II a El Escorial* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2013), 216.

been a pupil of Bosch³. It should be mentioned here that we do not know who the commissioner of the painting was, or what destination it was meant for. The function of the image is also elusive (visual aid to penitential meditation?).

Currently, the Prado panel is regarded by the members of the Bosch Research and Conservation Project (BRCP)⁴ as a work from Bosch's workshop or of his follower, and its date of origin is estimated to be around the years 1510-1520⁵. The BRCP scholars have their doubts raised from both the underdrawing and the painterly execution. However, despite the negative attribution, they do admit that the subject of the work appears Boschian⁶. Stefan Fischer⁷ and Pilar Silva Maroto do not question the authenticity of the Prado work and believe that the painting was created around 1505-1510. The scholar from the Museo Nacional del Prado claims that both the underdrawing and the paint layer of *The Seven Deadly Sins and the Four Last Things* are typical of works from the artist's final period⁸. Frédéric Elsieg gives

3 Biblioteca del Museo Nacional del Prado, *Comentario de la pintura y pintores antiguos*, ms/8, f. 14v. Both the original and the English translation are available on the website *BoschDoc*, October 13, 2020, <http://boschdoc.huygens.knaw.nl>. On Bosch in 16th century Spanish sources see Elena Vázquez Dueñas, *El Bosco en las fuentes españolas* (Madrid: Doce Calles, 2016), 23-42, 131-159.

4 See Bosch Research and Conservation Project, October 13, 2020, http://boschproject.org/old_index.html#.

5 Matthijs IJssink et al., *Hieronymus Bosch, Painter and Draughtsman. Catalogue Raisonné*, trans. by Ted Alkins (Brussels: Mercatorfonds, 2016), 468-475. Because the BRCP scholars did not obtain permission to have the painting undergo technical research, their arguments were largely based on the publication of Carmen Garrido and Roger Van Schoute, *Bosch at the Museo del Prado. Technical Study* (Madrid: Museo del Prado, 2001), 77-95.

6 IJssink et al., *Hieronymus Bosch...*, 472.

7 Stefan Fischer, *Hieronymus Bosch. The Complete Works*, trans. by Karen Williams (Cologne: Taschen, 2013), 188-191, 252-254.

8 Pilar Silva Maroto, ed., *El Bosco. La exposición del V*

it the same dating, highlighting the inventiveness and at the same time suggesting that the unevenness of the style must be due to the workshop assistants⁹. Larry Silver believes that the small amount of input from the painter's workshop should allow the painting to be considered an authentic Bosch production. In his opinion, the panel is a *summa* of almost all the major subjects of Bosch¹⁰.

The comments above, regarding the attribution and dating of *The Seven Deadly Sins and the Four Last Things*, are the basis of the first research goal in this article. It is meant to show the connection of lust with music in the Prado panel, within the context of representations of the personification of impure love in Bosch's undisputed works: the *Wayfarer Triptych* and the *Haywain Triptych* (here musicological profile analysis is proposed). The second research objective is an attempt to indicate the basic sources of artistic inspiration, among which the iconosphere of two themes - *Garden of Love* and *Children of Venus* is of fundamental importance. The article closes with the interpretation of musical elements in the scene of lust in the Madrid painting. The main considerations are preceded by short theological and musicological remarks conditioned by the content of the paintings and the issues discussed. Theological observations include inconspicuous references to wine, often combined in literature and art with various forms of immoral behavior. The lack of references to food is due to the fact that it is synonymous with another sin, namely gluttony. The presence of cherries and an orange in the Prado painting is very symbolic.

It is worth paying attention to one important point here. Although musical instruments appear frequently in Bosch's

⁹ Centenario (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016), 302-312.

⁹ Frédéric Elsig, *Jheronimus Bosch. La question de la chronologie* (Genève: Librairie Droz, 2004), 92-100.

¹⁰ Larry Silver, *Hieronymus Bosch* (New York: Abbeville Press, 2006), 306.

paintings, and are often combined with love in art¹¹, not excluding erotic and sexual references, within art-historical literature, musical aspects are often marginalized or even overlooked¹².

LUST, WINE, AND MUSIC

The tradition of teaching about deadly sins, based on the Bible (1 John 5, 16), dates back to the patristic period. The foundations for its development were laid down by Evagrius Ponticus (ca. 345-399), author of the term "eight evil thoughts"¹³. In reducing the catalog to seven items, Gregory the Great (ca. 540-604) considered pride (*superbia*) as the source of all evil and he presented *septem principalia vitia* in the following order: *inanis gloriae* (vainglory), *invidia* (envy), *ira* (wrath), *tristitia* (sadness), *avaritia* (greed), *ventris ingluvies* (gluttony), *luxuria* (lust)¹⁴. A significant role in the dissemination of the list of deadly sins, in a different order than the one proposed by Gregory the Great, was played by the mnemonic acronym SALIGIA¹⁵. The

¹¹ See Yona Pinson, "Music", in *Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes Depicted in Works of Art*, ed. by Helene E. Roberts (Chicago and London: Fitzroy Dearborn, 1998), vol. 2, 634-636.

¹² See two classic bibliographical references: Albert P. de Mirimonde, "Le symbolisme musical chez Jérôme Bosch", *Gazette des Beaux-Arts*, n° 77 (1971), 19-50; Reinhold Hammerstein, *Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter* (Bern and Munich: Francke, 1974), 94-119 and two newer ones: Ismael Fernández de la Cuesta, "La música, elemento natural de lo fantástico en la pintura de El Bosco", in *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*, ed. by Victoria Malet (Barcelona and Madrid: Galaxia Gutenberg, 2006), 127-166; Magda Polo Pujadas, "La música instrumental y la música vocal en Hieronymus Bosch", *Matèria. Revista internacional d'Art*, n° 10-11 (2016), 149-168.

¹³ *Praktikos* 6. See Leszek Misiarczyk, *Eight Logismoi in the Writings of Evagrius Ponticus* (Turnhout: Brepols Publishers, 2021), 185-378.

¹⁴ *Moralia in Job* 31,45.87. See Gregory the Great, *Morals on the Book of Job*, trans. by James Bliss (Oxford: J.H. Parker, 1844-1850), vol. 3, 87-91.

¹⁵ The acronym SALIGIA is made by: *superbia* (pride), *avaritia* (greed), *luxuria* (lust), *ira* (wrath), *gula* (gluttony), *invidia* (envy), *acedia* (sloth).

division made in *Moralia in Job* was, after some modifications, accepted in medieval theology and survived in the teaching of the Catholic Church to our modern times¹⁶. In line with the teaching in the Gospel according to Matthew: “For from the heart come evil thoughts, murder, adultery, unchastity, theft, false witness, blasphemy. These are what defile a person”¹⁷. The message of the whole pericope is easy to grasp, yet when it comes to impurity, it is the kind connected to the sexual domain¹⁸. Contrary to what we learn from the Gospel according to Matthew¹⁹, Saint Paul recognized the body as a source of impurity²⁰. In the moral teaching of the Church, certain sexual behaviors like adultery, concubinage, debauchery, prostitution, and relations *contra naturam*, are considered unclean, therefore, sinful and deserving condemnation²¹. In the scope of

medieval Christian ethics, various forms of behavior conducive to accidental sexual activity were also considered unclean. In the context of the issues addressed in this article, songs of physical love and dance should be broached first of all.

In the Old Testament we read: “You bring bread from the earth, and wine to gladden our hearts”²². Wine has the power to not only gladden people²³, but gods as well²⁴. In the same part of the Bible there is an important warning: “Consort not with winebibbers, nor with those who eat meat to excess”²⁵. The drink obtained from grapes appears in the context of sinful bodily activity in the story of Lot and his daughters²⁶. Saint Paul even spied a source of impurity in it: “And do not get drunk on wine, in which lies debauchery”²⁷. Criticisms on drunkenness are found in numerous literary works, including two quoted later in the article, whose authors are Sebastian Brant (1457-1521) and Erasmus of Rotterdam (1467-1536).

Although music in its instrumental form (as well as dance and certain modes of singing) has been criticized since patristic times²⁸, note that it is an important part of the Church’s liturgy. Generally, in the late Middle Ages, monophonic and polyphonic compositions *a cappella* dominated as part of the rituals, only important liturgical ceremonies (more numerous and credible sources come from the beginning of the 16th century) received a more sumptuous setting. In addition to the singers, there were musi-

16 See *The Catechism of the Catholic Church* (Life in Christ, Chapter 1, Article 8, nr 1866), October 15, 2020, <https://www.vatican.va/archive/ENG0015/P6D.HTM>. On the Church hamartiology, or the study of sins, and various issues related to it, see Carla Casagrande and Silvana Vecchio, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo* (Torino: Einaudi, 2000); Richard G. Newhauser and Susan J. Ridyard, eds., *Sin in Medieval and Early Modern Culture. The Tradition of the Seven Deadly Sins* (Woodbridge and Rochester NY: York Medieval Press, 2012).

17 (Matthew 15, 19-20). Biblical quotes in this article are from the *New American Bible*, October 20, 2020, https://www.vatican.va/archive/ENG0839/_INDEX.HTM.

18 See also Exodus 20, 14-17; Matthew 5, 27-28; 15, 10-20; Mark 7, 14-23; 1 Corinthians 6, 9-10.12-20; Galatians 5, 19-21; Ephesians 5, 3-7; Colossians 3, 5-6; 1 Thessalonians 4, 3-7; Hebrews 13, 4.

19 See also Isaiah 29, 13; Jeremiah 5, 23; 17, 9; Ezekiel 36, 26.

20 Galatians 5, 19.

21 See James A. Brundage, *Law, Sex, and Christian Society in Medieval Europe* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1987), 487-550; author’s discussion on the above pages covers the period 1348-1517. See also Vern L. Bullough and James A. Brundage, eds., *Sexual Practices and the Medieval Church* (Buffalo NY: Prometheus Books, 1982); Vern L. Bullough and James A. Brundage, eds., *Handbook of Medieval Sexuality* (New York and Abingdon OX: Routledge, 1996).

22 Psalm 104, 14-15.

23 Ecclesiastes 9, 7; 10, 19.

24 Judges 9, 13.

25 Proverbs 23, 20; see also Sirach 31, 25-31.

26 Genesis 19, 30-38.

27 Ephesians 5, 18.

28 Among the staunchest critics from the patristic era, two writers should be mentioned: Saint John Chrysostom (ca. 350-407) and Saint Jerome (ca. 347-420). See James McKinnon, ed., *Music in Early Christian Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 78-90, 138-145.

cians playing trumpets, trombones, cornetts, and shawms²⁹.

LUST AND MUSIC IN BOSCH'S PAINTINGS

In *The Seven Deadly Sins and the Four Last Things* the personifications of sins which constitute the all-encompassing reality are scenes depicting contemporary people from various social classes³⁰. Latin inscriptions allow for a clear identification of individual sins. The seven deadly sins are shown in a circle, in the center of which, in the pupil of the solar eye, appears the figure of Christ standing in a sarcophagus (*Vir dolorum*), and under him a suggestive inscription: *cave cave do[minus] videt* ("beware, beware, the Lord is watching"). Four last things: Death, Judgment, Heaven and Hell in the form of medallions, are found in the corners of the composition. The ideological layer of the picture is complemented by quotations from the Old Testament³¹. The central location of wrath (*ira*) occupying the largest space seems to indicate that it was this sin that the author of the iconographic program considered the most serious. Lust (*luxuria*) was portrayed between pride (*superbia*) and sloth (*acedia*)³².

29 See Leslie Korrnick, "Instrumental Music in the Early 16th-Century Mass. New Evidence", *Early Music*, n° 18 (1990), 359-370; Timothy J. McGee, "Vocal performance in the Renaissance", in *The Cambridge History of Musical Performance*, ed. by Colin Lawson and Robin Stowell (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), 329-333.

30 This aspect of the Prado panel was studied by Laura D. Gelfand, "Class, Gender, and the Influence of penitential Literature in Bosch's Depictions of Sin", in *Jheronimus Bosch. His Sources. 2nd International Jheronimus Bosch Conference, May 22-25, 2007, 's-Hertogenbosch*, ed. by Jill Bradley et al. ('s-Hertogenbosch: Jheronimus Bosch Art Center, 2010), 159-173.

31 Deuteronomy 32, 28-29; 32, 20.

32 It can be assumed that in the Prado panel Bosch proposed his own order of deadly sins. The only commonality with Gregory the Great's catalog is *invidia*, located second (counting sins in a clockwise order). In turn, *luxuria* and *gula* coincide with the SALIGIA list in the third and fifth positions respectively (when counting sins counterclockwise).



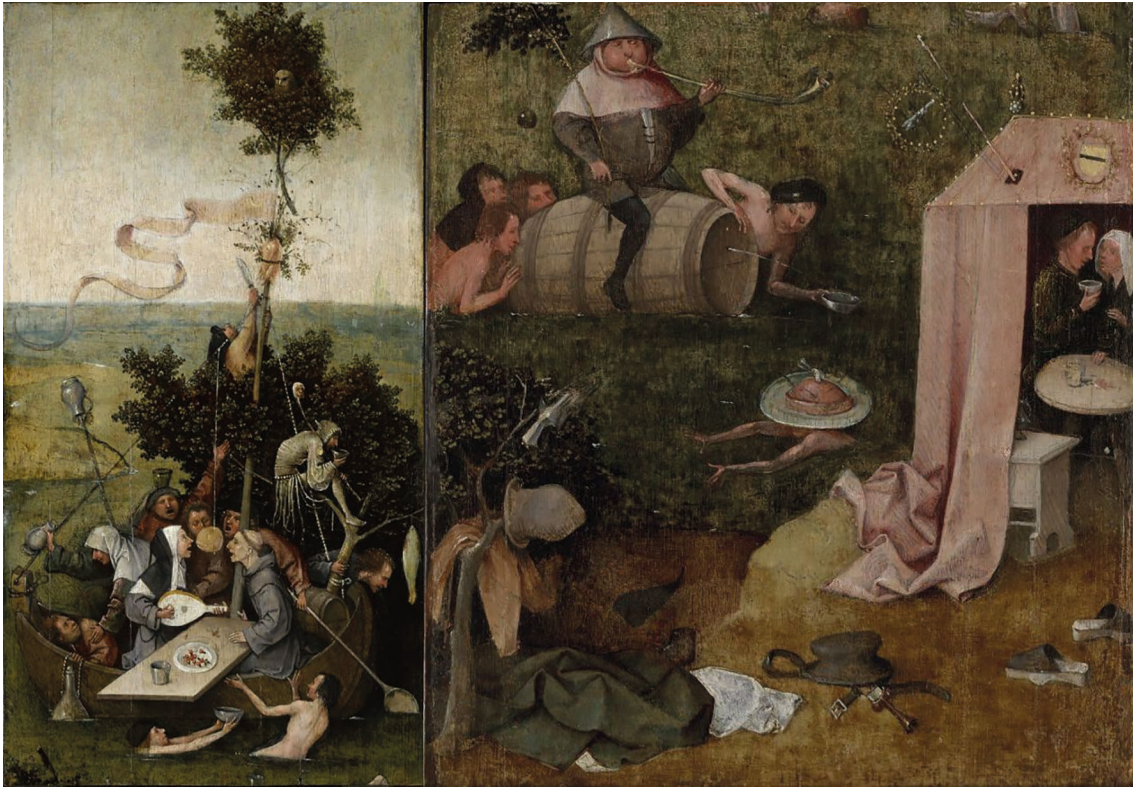
▪ Fig. 2. Jheronimus Bosch (and workshop?). Lust, fragment of *The Seven Deadly Sins and the Four Last Things*. Ca. 1510-1520. Oil on poplar panel. Museo Nacional del Prado (Madrid), P002822. © Museo del Prado.

The sin of lust (Fig. 2) is embodied in two pairs originating from the higher social classes. The scenery in which they are presented brings to mind a courtly *rendezvous* in a garden³³. Two people sitting at the entrance to a tent drink wine from a common vessel, while a standing man and woman deep in the tent indulge in flirtatious conversation³⁴. A jester heads towards one of the couples or a table on all fours. The man behind him lifts up a large wooden spoon held with both hands with the intention of hitting the jester's buttocks. This motif probably deriving from the Dutch saying – *door de billen slaan* (to strike the buttocks) alludes to profligate, dissolute behavior³⁵. In the context of sinful

33 See Silver, *Hieronymus Bosch*, 317; Henry Luttikhuisen, "Through Boschian Eyes. An Interpretation of the Prado Tabletop of the Seven Deadly Sins", in *Sin in Medieval and Early Modern Culture. The Tradition of the Seven Deadly Sins*, ed. by Richard G. Newhauser and Susan J. Ridyard (Woodbridge and Rochester NY: York Medieval Press, Boydell Press, 2012), 269; Fischer, *Hieronymus Bosch...*, 188; Norbert Schneider, *Von Bosch zu Bruegel. Niederländische Malerei im Zeitalter von Humanismus und Reformation* (Berlin and Münster: LIT, 2015), 192-193.

34 One more promending pair is painted farther away on the right side of the tent.

35 See Hans van Gangelen and Sebastiaan Ostkamp, "Parallels Between Hieronymus Bosch's Imagery and Decorated Material Culture from the Period Between circa 1450 and 1525", in *Hieronymus Bosch. New Insights*



- Fig. 3. Jheronimus Bosch. *The Ship of Fools*. Ca. 1500-1510. Oil on oak panel. Musée du Louvre (Paris), R.F. 2218. *Gluttony and Lust*. Ca. 1500-1510. Oil on oak panel. Yale University Art Gallery (New Haven), 1959.15.22.

love, food and drink appear in this scene. Cherries with strong erotic connotations visible on the table and a phallic shaped pitcher for wine standing next to it can indicate the loss of innocence (fruit and wine also bring to mind gluttony)³⁶. Orange, as a fruit unattainable for ordinary people, emphasizes the social status of the couples shown. Musical instruments contribute to the atmosphere of impure behavior. The harp, flute and drum lie unused on the grass, in the immediate vicinity of the jester.

Into His Life and Work, ed. by Jos Koldeweij, Bernard Vermet and Barbera von Kooij (Rotterdam: NAI Publishers, Ludion, 2001), 162.

³⁶ See Reindert L. Falkenburg, *The Fruit of Devotion. Mysticism and the imagery of love in Flemish paintings of the Virgin and Child, 1450-1550* (Amsterdam and Philadelphia PA: John Benjamins Publishing Company, 1994), 13-15; Luttikhuisen, "Through Boschian Eyes", 267-269.

Besides the Prado panel, two triptychs of Bosch present the personification of lust together with musical elements. Assuming the dating of the painter's works proposed by BRCP members, they are or could be chronologically placed earlier than the Prado painting. *Luxuria* appears in the left wing of the *Wayfarer Triptych: the Ship of Fools/ Gluttony and Lust* (Paris, Musée du Louvre/ New Haven, Yale University Art Gallery, ca. 1500-1510)³⁷ and in the middle panel of the *Haywain Triptych* (Madrid, Museo Nacional del Prado, 1510-1516)³⁸. In the Paris painting (Fig. 3), lust is embodied by members of two religious orders traveling in a boat: a Poor Clare or a beguine, who plays the lute, and a Franciscan; they both sing³⁹. A plate with

³⁷ See Ilsink et al., *Hieronymus Bosch...*, 316-335.

³⁸ See Ilsink et al., *Hieronymus Bosch...*, 336-355.

³⁹ See Walter S. Gibson, *Hieronymus Bosch* (London: Thames and Hudson, 1973), 41-44; Erik Larsen, *Bosch*.

cherries rests next to them. One of the passengers, on the boat filled with food and drink, is a jester. In the New Haven painting (Fig. 3), a twosome drinking wine in a tent evokes the sin of unclean love. The other people, along with a man sitting on a barrel and playing a lituus, are associated with the sin of overindulgence in food and drink. In the Madrid triptych (Fig. 4), the musical scene at the top of a cart laden with hay is interpreted as a representation of bodily impurity⁴⁰. A couple indulging themselves in sensual pleasure in the thickets is accompanied by a lute player and a vocal duet. On the left, a kneeling angel turns in prayer to Christ, who looks down from heaven onto humanity - using the Augustinian term - a *massa damnata*. A kind of counterweight to the good spirit, is the demon shown on the right, playing an aerophone that forms part of his nose (the instrument resembles a trumpet).

Bosch, in combining certain expressions of impure behavior with music (as well as food and drink)⁴¹, portrayed a *sui generis* symbiosis of the rudimentary elements of his contemporary social life. The first of these, though not fitting into the system of ethical norms (*burgermoraal*)⁴² in the Nether-



▪ Fig. 4. Jheronimus Bosch. Lust, fragment of the central panel of *The Haywain Triptych*. 1510-1516. Oil on oak panel. Museo Nacional del Prado (Madrid), P002052. © Museo del Prado.

lands, was condemned by the Church. It called upon moral teaching formulated on biblical terms⁴³. The second element - music, evokes aspects of real performance practice in the context of private music making at the turn of the 15th and 16th centuries⁴⁴. Nevertheless, a scene in the New Haven painting takes place in a different audiosphere. Two people, alone in a tent, enjoy the wine, and their intimate meeting is accompanied by the sounds of a lituus, a loud signaling instrument combined with municipal administration and judicial authority.

(Amsterdam: Prometheus, 1991); Paul Vandenbroeck, *Jheronimus Bosch. De verlossing van de wereld* (Ghent and Amsterdam: Ludion, 2002).

⁴³ Regarding lust in the teaching of the Church see notes 18 and 21.

⁴⁴ See Jon Banks, "Performance in the Renaissance: an overview", in *The Cambridge History of Musical Performance*, ed. by Colin Lawson and Robin Stowell (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), 297-317; Timothy J. McGee, "Vocal performance in the Renaissance", in *The Cambridge History of Musical Performance*, 318-334; Keith Polk, "Instrumental performance in the Renaissance", in *The Cambridge History of Musical Performance*, 335-352; Victor Coelho and Keith Polk, *Instrumentalists and Renaissance Culture, 1420-1600. Players of Function and Fantasy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016).

The Complete Paintings by the Visionary Master (New York: Smithmark, 1998), 139; Fischer, *Hieronymus Bosch...*, 191-192. The BRCP scholars perceive an allusion to indecency in the members of two religious orders; IIsink et al., *Hieronymus Bosch...*, 328.

⁴⁰ See Ludwig von Baldass, *Hieronymus Bosch* (New York: Harry N. Abrams, 1960), 25; Roger Van Schoute and Monique Verboomen, *Jérôme Bosch* (Tournai: Renaissance du Livre, 2001), 140; Silver, *Hieronymus Bosch*, 270; Silva Maroto, *El Bosco...*, 287 (the author of the catalogue entry is Pilar Silva Maroto).

⁴¹ On food and drink in the works of Bosch see Gerd Unverfehrt, *Wein statt Wasser. Essen und Trinken bei Jheronimus Bosch* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003).

⁴² On secular ethics in the late Middle Ages in the Netherlands see Herman Pleij, *Het gilde van de Blauwe Schuit. Literatuur, volksfeest en burgermoraal in de late middeleeuwen* (Amsterdam: Meulenhoff, 1983); Herman Pleij, *Op belofte van profijt. Stadsliteratuur en burgermoraal in de Nederlandse letterkunde van de middeleeuwen*

The analogy between the scenes of lust in both triptychs and the corresponding scene in the Prado panel includes several elements: suitors or lovers (both, lay people and consecrated persons), a jester, musical instruments, wine, fruit, and a tent. However, there are three important differences. Firstly, Bosch did not associate the jester in the *Ship of Fools* with music. In the Paris painting, he is shown with a vessel for drinking wine. As one of the passengers on the boat, he symbolizes the folly of these people. The flute and drum are not found in the *Wayfarer Triptych* or the *Haywain Triptych*, so there is no reference to dance in either work. In turn, the melodic instrument shown in the Prado panel is not a lute but a harp, a chordophone played solo as well as in small ensembles of various configurations⁴⁵. In late medieval iconography, the harp was considered an instrument with rich symbolic connotations⁴⁶. Besides accompanying King David, it was shown played by people, angels, and also fantastic creatures and demons. In the context of lust, the harp appears in the central panel of the Bruges *Last Judgment* (Bruges, Groeningemuseum, ca. 1495-1505)⁴⁷, considered today to be the work of Bosch's hand. The strings of the chordophone, which itself is connected to the pleasure tent, suspend a damned man, whose hands allude to the kind of Christ's death. In this work the harp motif interpreted as the *figura crucis* is combined with the punishment for the sin of transgressive love⁴⁸. In iconography, the harp and the

45 On harp in the Middle Ages and the Renaissance see Jeremy Montagu, *The World of Medieval and Renaissance Musical Instruments* (Woodstock NY: Overlook Press, 1976), 33-4, 69, 120-122; David Munrow, *Instruments of the Middle Ages and Renaissance* (London: Oxford University Press, 1976), 22, 74-75.

46 See Tilman Seebass, "Idee und Status der Harfe im europäischen Mittelalter", *Basler Jahrbuch für Musikpraxis*, n° 11 (1987), 139-152; Martin van Schaik, *The Harp in the Middle Ages. The Symbolism of a Musical Instrument* (Amsterdam and New York: Rodopi, 2005).

47 See Ilsink et al., *Hieronymus Bosch...*, 278-289.

48 See Grzegorz Kubies, "Angel trumpeters and poena sensus. A reflection on Jheronimus Bosch's



▪ Fig. 5. Jheronimus Bosch (and workshop). Pleasure tent, fragment of the right wing of *The Last Judgment*. Ca. 1500-1505. Oil on oak panels. Akademie der bildenden Künste (Vienna), GG-579-581.

flute and drum are characterized by an ambivalent assessment. Nevertheless, the flute and drum (or pipe and tabor) appear much more frequently within a negative context⁴⁹. As instruments used for dance accompaniment, they largely belong to the sphere of *profanum*, which is confirmed by literary and iconographic sources, primarily illuminated manuscripts. The drum as well as the trumpet, horn and bagpipes is one of the typical instruments with which the inhabitants of hell are portrayed. In the right wing of the Vienna *Last Judgment* (Vienna, Akademie der Bildenden Künste, ca. 1500-1505)⁵⁰, (Fig. 5) created in Bosch's workshop, a demon sitting on the roof of Lucifer's Palace is armed with a pipe and tabor. Here the pleasure tent is located, the place of retribution for impure works of the soul and body committed in the earthly life.

Last Judgment triptych in the Groeningemuseum in Bruges", in *Jheronimus Bosch. His Life and his Works. 4th International Bosch Conference, April 14-16, 2016*, ,s-Hertogenbosch, ed. by Dawn Carelli and Hannah Gooiker (,s-Hertogenbosch: Jheronimus Bosch Art Center, 2016), 178-198.

49 See Montagu, *The World...*, 45; Munrow, *Instruments...*, 13-14.

50 See Ilsink et al., *Hieronymus Bosch...*, 290-307.

In summation of this section of the article, it should be stated that the presence of common elements in the aforementioned works, including musical motifs and the topos of the pleasure tent in both *Last Judgment* triptychs, proves the existence of a coherent artistic system in the Bosch workshop, based on a mental-ideological foundation (in the *Last Judgment* triptychs the punishment of eternal damnation bears the stigma of earthly pleasures). These similarities are also explained by the impact of iconographic sources, as will be discussed below. In turn, the noted differences indicate the painter's creative approach to the subject of lust, which gained new content in the Prado panel, in comparison to the *Wayfarer Triptych* and the *Haywain Triptych*.

SOURCES OF ARTISTIC INSPIRATION: EVERYDAY LIFE IN PAINTER'S TIME, LITERATURE AND ICONOGRAPHY

Although we are unable to reproduce or verify Bosch's auditory experiences⁵¹, let alone the painter's other spheres of life, our cognitive situation is by no means hopeless. Paul Vandebroek examined the issue of the system of ethical / moral values of the city patriciate in Brabant in connection with the paintings of Bosch; the scholar writes, among others: "A deep-seated non-religious rejection of fun, celebration and pleasure formed part of the morality of the 15th and 16th century burgher, as reflected institutionally in the thousands of municipal by-laws that were imposed in order to ban popular celebrations and similar activities, such as plays, games and dances. The civic and political authorities in the late Middle Ages and early Modern Era were seeming-

ly obsessed with fear and condemnation of enjoyment"⁵².

A literary work from the beginning of the 16th century, which sheds valuable light on the studied issues is *The Praise of Folly* by Erasmus of Rotterdam. In his essay completed in 1509 and printed two years later, in depicting *upper class people*, he writes: "They sleep till noon and have their mercenary Levite come to their bedside, where he chops over his matins before they are half up. Then to breakfast, which is scarce done but dinner stays for them. From thence they go to dice, tables, cards, or entertain themselves with jesters, fools, gambols, and horse tricks. In the meantime, they have one or two beverages, and then supper, and after that a banquet, and 'twere well, by Jupiter, there were no more than one"⁵³. Dance, which practically can not be done without the accompaniment of musical instruments, is an integral part of the entertainment of people from all social strata. According to Erasmus, some women were particularly fond of dancing: "as old as they are, still caterwauling, daily plastering their face, scarce ever from the glass, gossiping, dancing, and writing love letters"⁵⁴.

Dance has its connections to various manifestations of social life and, as Erasmus shows, was a dubious ethical and intellectual pursuit. In his contemporary Sebastian Brant's eyes, it held the status of a serious threat to the morality of the people. In *The Ship of Fools*, a satirical poem published in 1494, he writes: "The dance by Satan was invented/ When he devised the golden calf/ And taught some men at God to laugh,/ And Satan dancing still doth use/ To hatch out evil, to abuse./ It stirs up pride, immodesty,/ And prompts men ever lewd to be/

51 The multitude and variety of musical motifs in Bosch's paintings gives grounds to claim that the artist was an extremely attentive observer of life in its sonic dimension. For lists of musical instruments illustrated by Bosch and his workshop see Kees Vellekoop, "Music and Dance in the Paintings of Hieronymus Bosch", in *Hieronymus Bosch. New Insights*, 201-205.

52 Jos Koldeweij, Paul Vandebroek and Bernard Vermet, *Hieronymus Bosch. The Complete Paintings and Drawings*, trans. by Ted Alkins (Rotterdam, Ghent: NAi Publishers: Ludion, 2001), 121.

53 Desiderius Erasmus, *The Praise of Folly*, trans. by John Wilson (Mineola NY: Dover, 2003), 55. Chapter 56.

54 Erasmus, *The Praise...*, 25. Chapter 31.

The pagan Venus gives her hand/ And purity is rudely banned"⁵⁵. The fact that dance is closely related to drunkenness and gluttony, Brant points out in another passage of his work: "Through wine a wise man comes to prate/ And set a fool's cap on his pate;/ When Israelites were drunk with wine/ And glutted full like silly swine,/ They gamboled then in highest glee/ And had to dance in revelry"⁵⁶. The author of the *The Ship of Fools* also adds playing music beneath the window of a loved one to his list of irrational human behaviors: "The man who'd play the amorous wight/ And sing a serenade at night/ Invites the frost to sting and bite [...]/ Who walk the streets and would entrance/ The girls, to whom they're very sweet,/ And wend their way from street to street,/ While playing lutes for all to hear/ At doors from which a girl may peer,/ And do not from the street go dashing/ Until a night-pot's dregs come splashing/ Or till a rock has struck their pate"⁵⁷. Despite the fact that the lute is noted in the context of ridiculed night music, together with a harp it forms a pair of instruments that are the opposite of the bagpipes, the aerophone despised by the author of the poem⁵⁸.

It is impossible to list all the literary (as well as iconographic) works that could have been a source of inspiration for Bosch. Nevertheless, because of the unquestionable impact of these works on European culture, we must mention the Bible, the widely read *Romance of the Rose* by Guillaume de Lorris and Jean de Meun (part. I 1225-1240, part. II 1275-1280), as well as *The Travels of Sir John Mandeville* (ca. 1357)⁵⁹. In the Book of Proverbs

55 "Of dancing", 61. Sebastian Brant, *The Ship of Fools. Translated into rhyming couplets with introduction and commentary by Edwin H. Zeydel, with the original one hundred and fourteen woodcuts* (New York: Columbia University Press, 1944), 205. See also "Of amours" (13) and "Of adultery" (33).

56 "Of gluttony and feasting", 16. Brant, *The Ship...*, 97.

57 "Of serenading at night", 62. Brant, *The Ship...*, 207.

58 "Of impatience of punishment", 54.

59 The Bible and the two abovementioned works

we read, "Lust not in your heart after her beauty, let her not captivate you with her glance! [...]. But he who commits adultery is a fool"⁶⁰. Instrumental music, singing, and dance repeatedly appear in the context of the sinful activity of people in the Bible. The following passage from the Old Testament, among others, is particularly suggestive: "Why do the wicked survive, grow old, become mighty in power? [...]. These folk have infants numerous as lambs, and their children dance. They sing to the timbrel and harp, and make merry to the sound of the flute"⁶¹. The direct connection between lust and music is described in the Book of Isaiah: "Take a harp, go about the city, O forgotten harlot; Pluck the strings skillfully, sing many songs, that they may remember you"⁶².

The first part of *The Romance of the Rose* is an allegorical tale, which likely contains the most famous description of a garden in medieval literature. One of the most often illustrated themes in illuminated manuscripts is the arrival of the Lover in the garden, where sophisticated young people indulge in fun and dances. The owner of the wonderful garden is handsome Diversion, who symbolizes entertainment and pleasure. His chosen one is pretty Joy, who loves to sing. In one fragment of the poem we read: "These people of whom I tell you were formed into a carol, and a lady called Joy was singing to them. She knew how to sing well and pleasingly; no one presented her refrains more beautifully or agreeably. Singing suited her wonderfully, for she had a clear, pure voice [...]. Then you would have seen the carol move and the company dance daintily, executing many a fine farandole and many a lovely turn on the fresh grass. There you would have seen fluters, minstrels, and jongleurs.

are among the fundamental sources of inspiration for Bosch; see Eric De Bruyn, "Textos e imágenes. Las fuentes del arte del Bosco", in *El Bosco...*, 77.

60 Proverbs 6, 25-32.

61 Job 21, 7.11-12; see also Isaiah 5, 11-12; 24, 7-9; Amos 6, 4-6.

62 Isaiah 23, 16.

One was singing *rotrouenges*, another an air from Lorraine"⁶³.

The Travels of Sir John Mandeville, one of the bestselling works in the late Middle Ages, holds a description of an extraordinary garden located on the island of Milstorak. Its owner is the conniving and deceitful Gatholonabes, who created his garden within the walls of a castle, which was later destroyed by the people he deceives anyway. "And when that any good knight, that was hardy and noble, came to see this royalty, he would lead him into his paradise, and show him these wonderful things to his disport, and the marvellous and delicious song of diverse birds, and the fair damsels, and the fair wells of milk, of wine and of honey, plenteously running. And he would let make divers instruments of music to sound in an high tower, so merrily, that it was joy for to hear"⁶⁴. In getting his guests drunk with a magical drink he sends them off on dangerous missions, promising that "if they would die for him and for his love, that after their death they should come to his paradise; and they should be of the age of those damosels, and they should play with them, and yet be maidens"⁶⁵.

Various aspects of love, in connection with music and dance, as well as food and drink, are represented in late medieval iconography, including representations such as *May Boat*, *Garden of Love* and *Children of Venus*. In miniatures showing a boat ride in May, a month associated with Cupid, two or three people usually make music and their instruments are a lute and flute. Generally, the atmosphere within a boat decorated



▪ Fig. 6. May Boat. *Hours of Joanna I of Castile*, f. 5v. 1486-1506. Parchment. The British Library (London), Add MS 18852.



▪ Fig. 7. May Boat. *Book of Hours and Prayer Book*, f. 9r. Ca. 1500-1525. Parchment. Koninklijke Bibliotheek (The Hague), RMMW, 10 F 14.

with green branches, which show a close connection with the advent of spring, is not contaminated by behavior that goes beyond good manners. However, when lovers are accompanied by a jester with bagpipes, the beauty of pure love symbolized by the harmonious playing of musical instruments, is disturbed. One can turn to the miniatures (f. 5v and 5v respectively) in the *Hours of Joanna I of Castile*⁶⁶ (Fig. 6) and the *Book of Hours*⁶⁷ made for an unknown patron for reference. In both cases, vocal and instrumental music is performed. In turn, the miniature on f. 9r in the *Book of Hours and Prayer Book*⁶⁸ made for an unknown client (Fig. 7) shows four people in a boat where a couple plays the lute and the flute and the man responsible for rowing drinks wine from the pitcher. A wine vessel introducing a dissonant ele-

63 Guillaume de Lorris and Jean de Meun, *The Romance of the Rose*, trans. by Charles Dahlberg (Princeton NJ: Princeton University Press, 1995), 40-41. Lines 727-735, 743-750.

64 *The Travels of Sir John Mandeville. The version of the Cotton Manuscript in modern spelling. With three narratives, in illustration of it, from Hakluyt's 'Navigations, Voyages and Discoveries'* (London: Macmillan, 1900), 184. Chapter 30.

65 *The Travels...*, 184. Chapter 30.

66 The British Library, Add ms 18852. 1486-1506.

67 CT Beinecke Rare Book and Manuscript Library (Yale University), Beinecke ms 287. Late 15th century.

68 Koninklijke Bibliotheek (The Hague), RMMW, 10 F 14. Ca. 1500-1525.



▪ Fig. 8. Master E. S. *Garden of Love*. Ca. 1465. Engraving. The Cleveland Museum of Art (Cleveland), 1993.161.

ment to the idyllic scene is also visible in a miniature on f. 6v in the *Da Costa Hours*⁶⁹.

The iconography of *Garden of Love* derives from several sources, including the biblical description of Eden, classical Latin literature, and medieval works praising courtly love. The garden of love theme was taken up several times by Master E. S. (active ca. 1450-1467) and Israhel van Meckenem imitating his work (ca. 1445-1503). The latter is the author of an engraving⁷⁰ based on the pattern of Master E. S., in which he presented a pair of people sitting opposite each other, on both sides of a fountain. The man plays a lute and the woman plays a harp. The scene, due to the presence of the fountain and a bird drinking water, evokes paradisiacal reality. In the so-called *Small Garden*

69 The Morgan Library & Museum (New York), ms M.399. Ca. 1515.

70 The British Museum, n° 1868,0822.163. Ca. 1480.

of *Love*⁷¹, Master E. S. depicted two pairs of lovers, among whom one definitely crosses the limit of innocent flirtation. They are accompanied by a jester playing bagpipes. A



▪ Fig. 9. Dance in Garden of Diversion. *Roman de la Rose*, f. 14v. Ca. 1490-1500. Parchment. The British Library (London), Harley MS 4425.

completely different vision of *paradis d'amour* was shown by Master E. S. in his engraving known as *Large Garden of Love*⁷² (Fig. 8). The atmosphere of highly immoral behavior is created by two couples sitting at a set table and the third in the foreground shown in dance. The woman, opening the man's robe and revealing his genitals, seems to embody temptation and sin, and the man - the jester with a drumstick, personifies lust. A pipe and tabor lie on the ground in front of him. The hawks present in the scene are a clear allusion to the love conquest. Musical elements are also present in two representations of the garden in the Bruges manuscript of *Roman de*

71 Staatliche Grafische Sammlung (München), n° 68068/68069. Ca. 1460-1465.

72 The Cleveland Museum of Art, n° 1993.161. Ca. 1465.



▪ Fig. 10. Children of Venus. *De Sphaera*, ff. 9v and 10r. Ca. 1450-1460. Parchment. Biblioteca Estense Universitaria (Modena), MS 1 X.2.14, lat. 209.

*la Rose*⁷³. On f. 12v the illuminator painted a group of ten young people gathered around a fountain, among whom several sing with accompaniment of a lutenist. In turn, on f. 14v (Fig. 9) he depicted a circle dance (carolle) performed by five pairs, accompanied by an instrumental trio consisting of a pipe and tabor player, a flutist and a harpist.

The writings of Abraham Ibn Ezra (ca. 1089/92-ca. 1164/67) are of great importance for medieval astrology. In addition to the well-known treatise *Beginning of Wisdom*, he left *Judgments of the Zodiacal Signs* in which he gave a very detailed description of Venus⁷⁴.

⁷³ The British Library, Harley ms. 4425. Ca. 1490-1500.

⁷⁴ "A very bright planet; it signifies any joy, pleasure, feasting, and every kind of sexual intercourse; [...] it is the planet of music, desire, and love" (*Judgments of the Zodiacal Signs* 43, 1-2); *Abraham Ibn Ezra's Introductions to Astrology. A Parallel Hebrew-English Critical Edition of the Book of the Beginning of Wisdom and the Book of the Judgments of the Zodiacal*

An excellent representation of Venus as the goddess of love, desire, and entertainment is contained in the short astronomical and astrological treatise *De Sphaera*⁷⁵. In the upper part of the miniature on f. 9v (Fig. 10) the illuminator presented a naked woman with a wreath on her head and two attributes - a bunch of flowers and a mirror held in her hands. In the lower part of the miniature, on a meadow framed by trees, three couples devote themselves to romantic conversations, accompanied by a lute player and a harpist. According to the astrological interpretation, Venus reigns in the zodiac signs Libra and Taurus. The influence of the latter is evident in the miniature on f. 10r (Fig. 10), being a complement to f. 9v. Among twenty-one children of Venus indulging in

Signs, trans and ed. by Shlomo Sela (Leiden: Brill, 2017), 529.

⁷⁵ Biblioteca Estense Universitaria (Modena), ms a.X.2.14 = lat. 209. Ca. 1450-1460.



▪ Fig. 11. Children of Venus. *Mittelalterliche Hausbuch*, f. 15r. Ca. 1482. Parchment. Private collection.

sensual pleasures (caresses, bathing in the fountain of youth, drinking wine) there are musicians: a lute player, an instrumentalist with a pipe and tabor, *alta cappella* (shawms and slide trumpets) and a vocal trio. Similar activities are performed by the children of Venus in the illustration n^o 20 in *Die sieben Planeten*⁷⁶. The reduced ensemble includes the lute player, harpist, *alta cappella* and vocal duo. An almost identical group of musicians (no harp) accompanies a couple bathing in a tub covered with a tent in the illustration (f. 12v) in the *Diversarius multarum materialium*⁷⁷ by Gallus Kemli (1417-1480/81). In one of the most elaborate representations of the *Children of Venus*, drawing (f. 15) in the *Mit-*

*telalterliche Hausbuch*⁷⁸ (Fig. 11), the music and dance elements deserve special attention. In the *multi-figure scene* with suggestive erotic motifs, exposed food and drink, in addition to the *alta cappella*, there is a hurdy-gurdy, platterspiel as well as a pipe and tabor. The musician playing the pipe and tabor accompanies two young men jumping merrily from a rural environment, while the *alta cappella* accompanies the dance of four noble couples.

The literary and iconographic sources reviewed above (due to the volume of the article the selection is necessarily limited), allow for the following observations. The concept of pairing lust with musical elements is described in literature, but art has displayed it much more prominently, mostly within two themes: *Garden of Love* and *Children of Venus*. The same should be said about dance, which, in the opinion of the author of *The Ship of Fools*, is a catalyst for certain sins; however, within the Bible, wine possesses this function. The flute (pipe), lute and harp are the instruments that most frequently appear in literature and iconography. Both chordophones according to Sebastian Brant, are the positive equivalents of bagpipes - tools for producing sounds for fools. The latter is present in representations of *May Boat* and *Garden of Love*. In addition to bagpipes, musical attributes of the jester are the pipe and tabor. The characteristic elements of depictions of *Children of Venus* are *alta cappella* and singing also found in the literature as well as in representations of *May Boat* and *Garden of Love*.

Erasmus of Rotterdam and Sebastian Brant testify that *per analogiam* with modern times, life at the beginning of the Modern Age provided many examples to portray the manifestations of impure behavior combined with musical elements. However, considering the strong influence of certain motifs, compositional schemes or even whole

⁷⁶ Bibliothek Otto Schäffer (Schweinfurt), OS 1033. Ca. 1465-1470.

⁷⁷ Zentralbibliothek (Zürich), ms. C 101. 15th century.

⁷⁸ Private collection, Wolfegg castle until 2008. Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg Wolfegg. Ca. 1482.

themes in art, the most important sources for Bosch's inspiration should be considered the depictions of *Garden of Love* and *Children of Venus*. This statement is all the more credible because the iconography of both themes contain all the key motifs present in Bosch's works discussed earlier. An element indicating the strong influence of these visual sources is the scenery (outdoor setting) in which the musicalized scenes of lust take place in Bosch's paintings. Fruit and tent motifs can be derived from the same sources. The instruments and wine have multi-source origin: everyday life, literature, and iconography. Very important is the presence of a jester with musical instruments in the renderings of *May Boat* and *Garden of Love*, a figure playing a leading role in the scene of lust in the Prado panel.

It should be noted that the allusions to lust in the Prado panel and in both Bosch's triptychs are more subtle and the musical elements are much less intensified than in the indicated iconographic sources. In terms of the size and configuration of the music ensemble, the scene in the Madrid painting is similar to the descriptions of music-making in the Bible and a miniature in *Roman de la Rose*⁷⁹. Literary works, even if they were not a direct source of artistic inspiration, could undoubtedly fuel Bosch's creative imagination.

THE JESTER AND MUSIC

In the Middle Ages and the Renaissance jesters entertained people from all social layers with a wide variety of skills (acrobatics, juggling, magic tricks, storytelling, singing, playing music, etc.). They were often employed by noblemen or monarchs, some of them were itinerant entertainers who performed at fairs and town/city markets. Jesters, particularly court jesters, were inextricably linked with the tradition of folly. In the Middle Ages, not only carnival participants were

called fools but also people acting unwisely and sinners⁸⁰. The semantic scope of the word fool (or jester) with regard to the last two meanings, stems from the Bible. In the Book of Isaiah, we read: "For the fool speaks foolishly, planning evil in his heart: How to do wickedness, to speak perversely against the LORD"⁸¹. In-depth theological interpretation contains the Book of Psalms: "Fools say in their hearts, 'There is no God.' Their deeds are loathsome and corrupt; not one does what is right. The LORD looks down from heaven upon the human race. To see if even one is wise, if even one seeks God. All have gone astray; all alike are perverse. Not one does what is right, not even one"⁸². Erasmus of Rotterdam in *The Praise of Folly*, referring to the thought of one of the Greek philosophical schools, writes: "For since according to the definition of the Stoics, wisdom is nothing else than to be governed by reason, and on the contrary Folly, to be given up to the will of our passions"⁸³. In the light of the last statement, the presence of a jester in the scene of lust in the Prado panel evokes connotations of seeking and experiencing sensual pleasures. The jester is the embodiment of socially undesirable behavior and, for Christian morality, he is synonymous with sin and the rejection of God.

The iconographic material mentioned above and the closeness of the jester to the musical instruments lying on the ground give enough argument to combine this figure with the musical activity suggested in the Madrid painting. An exemplification of

80 More on the jester in European culture in the late Middle Ages and early Modern Age see Werner Mezger, *Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur* (Konstanz: Universitätsverlag, 1991); Beatrice K. Otto, *Fools Are Everywhere. The Court Jester Around the World* (Chicago: University of Chicago Press, 2001); Yona Pinson, *The Fools' Journey. A Myth of Obsession in Northern Renaissance Art* (Turnhout: Brepols, 2008); Jean Schillinger, ed., *Der Narr in der deutschen Literatur im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Kolloquium in Nancy (13.-14. März 2008)* (Bern: Peter Lang, 2009).

81 Isaiah 32, 6.

82 Psalm 14, 1-3; see also Psalm 53, 2-4.

83 Erasmus, *The Praise...*, 14. Chapter 16.

79 The biblical text in Job 21, 11-12; Isaiah 5, 12. The miniature in The British Library, Harley ms. 4425, f. 14v.



▪ Fig. 12. Fool. *Bible historiale*, f. 262r. 1st quarter of the XV century. Parchment. The British Library (London), Royal 15 D III.

the character of the music performed by the fool is a miniature on f. 262r in the *Bible historiale*⁸⁴ (Fig. 12). It shows a jester who tries to play a small animal as if it were the bagpipes⁸⁵.

Musical instruments left abandoned on the ground are interpreted by some scholars as an expression of neglecting duties to God, who according to the Old Testament⁸⁶, should also be worshipped through music⁸⁷. Considering the musical practices in the Church's liturgy, this reasoning should be considered as incorrect. According to Kees Vellekoop, unused instruments may lead to a different interpretation, in which the painter rejects these tools for producing

⁸⁴ The British Library, Royal 15 D III. First quarter of the fifteenth century.

⁸⁵ Examples of the motif of a jester-musician can be found in miniatures (f. 81r and f. 209v respectively) in *Psalter* (Koninklijke Bibliotheek (The Hague), KB, 76 F 28. Ca. 1430) and the *Book of Hours* (The Morgan Library & Museum (New York), M.358. Ca. 1440-1450).

⁸⁶ See Psalms 147, 1.7; 149, 1.3; 150, 3-5.

⁸⁷ See Jacques Combe, *Hieronymus Bosch*, trans. by Ethel Duncan (London: B.T. Batsford Ltd., 1946), 75; Dino Buzzati and Mia Cinotti, *L'opera completa di Bosch* (Milano: Rizzoli, 1966), 88; Hammerstein, *Diabolus...*, 97; Luttkhuizen, "Through Boschian Eyes", 269.

sound, as symbols of lust⁸⁸. However, regarding the context that we find them, we must reject this attempt to explain the sense of the scene in question.

Musical instruments, we should emphasize, are both integral components of the musical culture of the early 16th century, as well as elements that can be derived, among others, from depictions of *Garden of Love* and *Children of Venus*. We must regard both types of sources equally. One could say that musical instruments are naturally found in the scene of lust because they belong to Bosch's historical realities. At the same time, they are necessary elements because his contemporary iconographic convention required it. The harp is ideal for creating an "acoustic background" for flirtatious conversation, the consumption of luxury specialties, and also songs can be performed to its accompaniment. The flute and drum evoke dance, a sinful physical activity that, following one of Sebastian Brant's suggestions, is stimulated by wine. Paradoxically, the fact that musical instruments lie unused on the grass better exposes the subject of lust. Of course, our attention is attracted to the jester in full costume, who does not play the role of an instrumentalist while we observe the frozen moment of the painting. Due to the caricatured expression on his face, he may be considered a singer. The jester and his spoon armed "tormentor" ready to hit the body part directly associated with impurity clearly illustrate the moral condition of the two upper class couples indulging in earthly and delusive pleasures as a prelude to love-making. Undoubtedly, they behave imprudently, and according to the Book of Proverbs, as we have already quoted, "he who commits adultery is a fool"⁸⁹.

Those born under the influence of Venus - without considering whether their behavior is due to impure hearts⁹⁰ or a dis-

⁸⁸ Vellekoop, "Music and Dance", 203.

⁸⁹ Proverbs 6, 32.

⁹⁰ Matthew 15, 19.

torted bodily condition⁹¹ - follow the path leading to perdition. That path reaches its end in hell, which, in the visions of Bosch, possesses its own sonosphere generated by instruments known from the earthly realm.

BIBLIOGRAFÍA

- Abraham Ibn Ezra's Introductions to Astrology. A Parallel Hebrew-English Critical Edition of the Book of the Beginning of Wisdom and the Book of the Judgments of the Zodiacal Signs.* Translated and edited by Shlomo Sela. Leiden: Brill, 2017.
- Baldass, Ludwig von. *Hieronymus Bosch.* New York: Harry N. Abrams, 1960.
- Banks, Jon. "Performance in the Renaissance: an overview". In *The Cambridge History of Musical Performance*, edited by Colin Lawson and Robin Stowell, 297-317. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Brant, Sebastian. *The Ship of Fools. Translated into rhyming couplets with introduction and commentary by Edwin H. Zeydel, with the original one hundred and fourteen woodcuts.* New York: Columbia University Press, 1944.
- Brundage, James A. *Law, Sex, and Christian Society in Medieval Europe.* Chicago, London: University of Chicago Press, 1987.
- Bruyn, Eric de. "Textos e imágenes. Las fuentes del arte del Bosco". In *El Bosco. La exposición del V Centenario*, edited by Pilar Silva Maroto, 73-89. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016.
- Bullough, Vern L. and James A. Brundage, eds. *Sexual Practices and the Medieval Church.* Buffalo NY: Prometheus Books, 1982.
- Bullough, Vern L. and James A. Brundage, eds. *Handbook of Medieval Sexuality.* New York and Abingdon OX: Routledge, 1996.
- Buzzati, Dino and Mia Cinotti. *L'opera completa di Bosch.* Milano: Rizzoli, 1966.
- Casagrande, Carla and Silvana Vecchio. *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo.* Torino: Einaudi, 2000.
- Checa Cremades, Fernando, ed. *Los Libros de entregas de Felipe II a El Escorial.* Madrid: Patrimonio Nacional, 2013.
- Coelho, Victor and Keith Polk. *Instrumentalists and Renaissance Culture, 1420-1600. Players of Function and Fantasy.* Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- Combe, Jacques. *Hieronymus Bosch.* London: B.T. Batsford Ltd., 1946.
- Elsig, Frédéric. *Jheronimus Bosch. La question de la chronologie.* Genève: Librairie Droz, 2004.
- Erasmus, Desiderius. *The Praise of Folly.* Mineola NY: Dover, 2003.
- Falkenburg, Reindert L. *The Fruit of Devotion. Mysticism and the imagery of love in Flemish paintings of the Virgin and Child, 1450-1550.* Amsterdam and Philadelphia PA: John Benjamins Publishing Company, 1994.
- Fernández de la Cuesta, Ismael. "La música, elemento natural de lo fantástico en la pintura de El Bosco". In *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*, edited by Victoria Malet, 127-66. Barcelona and Madrid: Galaxia Gutenberg, 2006.
- Fischer, Stefan. *Hieronymus Bosch. The Complete Works.* Cologne: Taschen, 2013.
- Gangelen, Hans van and Sebastiaan Ostkamp. "Parallels Between Hieronymus Bosch's Imagery and Decorated Material Culture from the Period Between circa 1450 and 1525". In *Hieronymus Bosch. New Insights Into His Life and Work*, edited by Jos Koldeweij, Bernard Vermet and Barbera van Kooij, 153-69. Rotterdam: NAI Publishers, Ludion, 2001.
- Garrido, Carmen and Roger Van Schoute. *Bosch at the Museo del Prado. Technical Study.* Madrid: Museo del Prado, 2001.

⁹¹ Galatians 5, 19.

- Gelfand, Laura D. Class. "Gender, and the Influence of penitential Literature in Bosch's Depictions of Sin". In *Jheronimus Bosch. His Sources. 2nd International Jheronimus Bosch Conference*, May 22-25, 2007, 's-Hertogenbosch, edited by Jill Bradley, Eric De Bruyn, Jos Koldewey and Thomas Vriens, 159-73. 's-Hertogenbosch: Jheronimus Bosch Art Center, 2010.
- Gibson, Walter S. *Hieronymus Bosch*. London: Thames and Hudson, 1973.
- Gregory the Great. *Morals on the Book of Job*. Oxford: J.H. Parker, 1844-1850, vol. 3
- Hammerstein, Reinhold. *Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*. Bern and Munich: Francke, 1974.
- Ilsink, Matthijs, Jos Koldewey, Ron Spronk, Luuk Hoogstede, Robert G. Erdmann, Rik Klein Gotink, Hanneke Nap, and Daan Veldhuizen. *Hieronymus Bosch, Painter and Draughtsman. Catalogue Raisonné*. Brussels: Mercatorfonds, 2016.
- Koldewey, Jos, Paul Vandenbroeck and Bernard Vermet. *Hieronymus Bosch. The Complete Paintings and Drawings*. Rotterdam and Ghent: NAI Publishers: Ludion, 2001.
- Korrick, Leslie. "Instrumental Music in the Early 16th-Century Mass. New Evidence". *Early Music*, n° 18 (1990), 359-70.
- Kubies, Grzegorz. "Angel trumpeters and poena sensus. A reflection on Jheronimus Bosch's Last Judgment triptych in the Groeningemuseum in Bruges". In *Jheronimus Bosch. His Life and his Works. 4th International Bosch Conference*, April 14-16, 2016, 's-Hertogenbosch, edited by Dawn Carelli and Hannah Gooiker, 178-98. 's-Hertogenbosch: Jheronimus Bosch Art Center, 2016.
- Larsen, Erik. *Bosch. The Complete Paintings by the Visionary Master*. New York: Smithsonian, 1998.
- Lorris, Guillaume de and Jean de Meun. *The Romance of the Rose*. Princeton NJ: Princeton University Press, 1995.
- Luttikhuisen, Henry. "Through Boschian Eyes. An Interpretation of the Prado Tablet of the Seven Deadly Sins". In *Sin in Medieval and Early Modern Culture. The Tradition of the Seven Deadly Sins*, edited by Richard G. Newhauser and Susan J. Ridyard, 261-81. Woodbridge and Rochester NY: York Medieval Press, Boydell Press, 2012.
- McGee, Timothy J. "Vocal performance in the Renaissance". In *The Cambridge History of Musical Performance*, edited by Colin Lawson and Robin Stowell, 318-34. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- McKinnon, James, ed. *Music in Early Christian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Mezger, Werner. *Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur*. Konstanz: Universitätsverlag, 1991.
- Mirimonde de, Albert P. "Le symbolisme musical chez Jérôme Bosch". *Gazette des Beaux-Arts*, n° 77 (1971), 19-50.
- Misiarczyk, Leszek. *Eight Logismoi in the Writings of Evagrius Ponticus*. Turnhout: Brepols Publishers, 2021,
- Montagu, Jeremy. *The World of Medieval and Renaissance Musical Instruments*. Woodstock NY: Overlook Press, 1976.
- Munrow, David. *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*. London: Oxford University Press, 1976.
- Newhauser, Richard G. and Susan J. Ridyard, eds. *Sin in Medieval and Early Modern Culture. The Tradition of the Seven Deadly Sins*. Woodbridge and Rochester NY: York Medieval Press, Boydell Press, 2012.
- Otto, Beatrice K. *Fools Are Everywhere. The Court Jester Around the World*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- Pinson, Yona. "Music". In *Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes Depicted*

- in Works of Art*, edited by Helene E. Roberts, vol. 2, 629-37. Chicago and London: Fitzroy Dearborn, 1998.
- Pinson, Yona. *The Fools' Journey. A Myth of Obsession in Northern Renaissance Art*. Turnhout: Brepols, 2008.
- Pleij, Herman. *Het gilde van de Blauwe Schuit. Literatuur, volksfeest en burgermoraal in de late middeleeuwen*. Amsterdam: Meulenhoff, 1983.
- Pleij, Herman. *Op belofte van profijt. Stadsliteratuur en burgermoraal in de Nederlandse letterkunde van de middeleeuwen*. Amsterdam: Prometheus, 1991.
- Polk, Keith. "Instrumental performance in the Renaissance". In *The Cambridge History of Musical Performance*, edited by Colin Lawson and Robin Stowell, 335-52. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Polo Pujadas, Magda. "La música instrumental y la música vocal en Hieronymus Bosch". *Matèria. Revista internacional d'Art*, n° 10-11 (2016), 149-68.
- Schaik, Martin van. *The Harp in the Middle Ages. The Symbolism of a Musical Instrument*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2005.
- Schillinger, Jean, ed. *Der Narr in der deutschen Literatur im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Kolloquium in Nancy (13.-14. März 2008)*. Bern: Peter Lang, 2009.
- Schneider, Norbert. *Von Bosch zu Bruegel. Niederländische Malerei im Zeitalter von Humanismus und Reformation*. Berlin and Münster: LIT, 2015.
- Schoute, Roger Van and Monique Verboomen. *Jérôme Bosch*. Tournai: Renaissance du Livre, 2001.
- Seebass, Tilman. "Idee und Status der Harfe im europäischen Mittelalter". *Basler Jahrbuch für Musikpraxis*, n° 11 (1987), 139-52.
- Silva Maroto, Pilar, ed. *El Bosco. La exposición del V Centenario*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016.
- Silver, Larry. *Hieronymus Bosch*. New York: Abbeville Press, 2006.
- The Travels of Sir John Mandeville. The version of the Cotton Manuscript in modern spelling. With three narratives, in illustration of it, from Hakluyt's, Navigations, Voyages and Discoveries'*. London: Macmillan, 1900.
- Unverfehrt, Gerd. *Wein statt Wasser. Essen und Trinken bei Jheronimus Bosch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003.
- Vandenbroeck, Paul. *Jheronimus Bosch. De verlossing van de wereld*. Ghent and Amsterdam: Ludion, 2002.
- Vázquez Dueñas, Elena. *El Bosco en las fuentes españolas*. Madrid: Doce Calles, 2016.
- Vellekoop, Kees. "Music and Dance in the Paintings of Hieronymus Bosch". In *Hieronymus Bosch. New Insights Into His Life and Work*, edited by Jos Koldeweij, Bernard Vermet and Barbera van Kooij, 201-205. Rotterdam: NAI Publishers, Ludion 2001.

Translated by Kimba Frances Kerner

Estado de la cuestión de la escultura en Salamanca en el siglo XVI: nuevas atribuciones a Alonso Berruguete

State of art of Salamanca's sculpture in the 16th century: new attributions
to Alonso Berruguete

Alba REBOLLAR ANTÚNEZ

Universidad de Valladolid

ORCID: <http://orcid.org/10.24197/albarebant@outlook.es>

DOI: 10.18002/da.i21.7270

Recibido: 18-IV-2022

Aceptado: 30-VI-2022

RESUMEN: Desde hace relativamente pocos años surgió la necesidad de abrir una nueva línea de estudio e investigación centrada en la escultura salmantina en madera policromada de Época Moderna, hasta entonces gran desconocida, realizada por maestros oriundos y extranjeros que, avecindados en algún momento de su vida en la ciudad del Tormes, desarrollaron en ella y su diócesis, las limítrofes y otras más lejanas, su vida personal y laboral. Hoy, por el contrario, nos proponemos retomar la línea de estudio e investigación tradicional, es decir, la que rastreaba la presencia temporal e influencia en Salamanca de los grandes escultores castellanos del siglo XVI; en este caso Alonso Berruguete.

Palabras clave: Alonso Berruguete; Escultura; Edad Moderna; Siglo XVI; Renacimiento; Salamanca; San Boal; San Juan de Sahagún; Sancti Spíritus.

ABSTRACT: Relatively few years ago the need arose to open a new line of study and research focused on the polychrome wooden sculpture of Salamanca from the Modern Age, until now little known, made by local and foreign masters who, living at some point in their lives in the city of Tormes, developed in it and its diocese; the borderings; and others more distant, his life and his job. Today, on the contrary, we intend to take up again the traditional line of study and research, that is, the one that tracked the presence and temporary influence in Salamanca of the great Castilian sculptors of the 16th century; in this case that of Alonso Berruguete

Keywords: Alonso Berruguete; Sculpture; early modern period; 16th century; Renaissance; Salamanca; San Boal; San Juan de Sahagún; Sancti Spíritus.

MOTIVACIÓN

La importancia y calidad de la arquitectura en la ciudad de Salamanca, durante la primera y buena parte de la segunda mitad

del XVI, ha oscurecido el interés que tuvo la escultura monumental del mismo momento ya que siempre se la ha visto como un complemento decorativo. Bien es cierto que las

monografías y trabajos dedicados a aquélla¹ y las que han abordado el tema desde una perspectiva iconográfica e iconológica², han

1 Manuel Sendín Calabuig, *El Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca en Salamanca* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1977); Antonio Casaseca Casaseca, *Los Lanestosa, tres generaciones de canteros en Salamanca* (Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1975); Rodrigo Gil de Hontañón, *Rascafría 1500-Segovia 1577* (Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1988). Véanse también los estudios de Ana Castro Santamaría, "Arquitectura y mecenazgo. Juan de Álava y la Casa de Alba", en *IX Congreso Español de Historia del Arte: el arte español en épocas de transición*. Vol. 1, coord. por Comité Español de Historia del Arte (León: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1994), 199-212; "Juan de Álava, el plateresco salmantino y su difusión en Galicia y Extremadura", en *El Tratado de Tordesillas y su época*, coord. por Luis Antonio Ribot García, Adolfo Carrasco Martínez y Luis Adão da Fonseca (Valladolid: Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1995), 611-624; "Una familia de canteros vascos: los Ibarra, datos genealógicos", *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, nº 52, 2 (1996), 471-561; *Juan de Álava. Arquitecto del Renacimiento* (Salamanca: Caja Duero, 2002); *El Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca o de Los Irlandeses* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2003); "Pedro de Ybarra, a la sombra de Juan de Álava", en *Los últimos arquitectos del gótico*, coord. por Begoña Alonso Ruiz (Madrid: Marta Fernández-Rañada, D. L. y Elecé Industria Gráfica, 2010), 399-476; "La fábrica de la Catedral de Salamanca en el siglo XVI. Organización económica y administrativa durante la primera campaña constructiva (1513-1550)", en *La Catedral de Salamanca: de fortis a magna*, coord. por Mariano Casas Hernández (Salamanca: Diputación de Salamanca, 2014), 1547-1657, entre otras muchas publicaciones.

2 Luis Cortés y Santiago Sebastián, *Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca* (Salamanca: Universidad, 1973); Santiago Sebastián, "Fachada de la Universidad de Salamanca y patio de las escuelas menores", *Anales*, nº 43 (1974), 5-36; "El mensaje iconológico de la portada de la Universidad de Salamanca", *Goya: revista de arte*, nº 137 (1977), 296-303; Sendín Calabuig, *El Colegio...*; Pilar Pedraza, "La introducción del jeroglífico renacentista en España: los enigmas de la Universidad de Salamanca", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 394 (1983), 1-35; "Los jeroglíficos del patio de la Universidad de Salamanca y la Hypnerotoachia Poliphili", *Traza y Baza*, nº 8 (1983), 36-57; Luis Cortés, *Ad summum caeli, programa alegórico humanista de la escalera de la Universidad de Salamanca* (Salamanca: Universidad, 1984); Juan Francisco Esteban Llorente, "La fachada de la Universidad de Salamanca: crítica e interpretación", *Artigrama: Revista del Departamento de*

contribuido en buena medida a su difusión, conocimiento y justa valoración.

Sin embargo, la gran desconocida hasta fecha reciente había sido la escultura en madera policromada a pesar de que, gracias a ella, las parroquias, los conventos, las capillas particulares y las cofradías completaron el ornato de sus templos y estancias, crearon el historiado de sus retablos, perpetuando las devociones antiguas y fomentando las modernas.

La documentación evidencia que la demanda fue, durante todo el siglo XVI, notable y constante. Las grandes empresas, como la construcción de retablos mayores, fueron financiadas en su mayor parte por comunidades religiosas y parroquias. El obispado, a través de la expedición de licencias, se encargó de velar porque el ajuar litúrgico de los templos de su diócesis mantuviese el decoro necesario. Las cofradías fueron verdaderas dinamizadoras de este comercio aunque, como sus recursos económicos eran limitados, sólo pudieron encargarse de retablos de capilla, imágenes devocionales, andas para procesionarlas y escaparates para mantenerlas. Las grandes instituciones como el Concejo, la Universidad y los Colegios invirtieron parte de sus fondos en la contratación de maestros de toda índole para construcción de monumentos efímeros con los que festejar nacimientos, matrimonios, visitas y defunciones reales³.

Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, nº 2 (1985), 77-94; Luis Cortés y Paulette Gabaudan, *La fachada de San Esteban* (Salamanca: Cartoné, 1995); Paulette Gabaudan, *El Mito imperial: Programa iconográfico en la Universidad de Salamanca* (Salamanca: Universidad, 1998); *El Mito imperial: Estudio iconológico de los relieves de la Universidad salmantina* (Madrid: Éride Ediciones, 2012).

3 Andrea Barbero y Teresa (de) Miguel, *Documentos para la historia del arte en la provincia de Salamanca. Siglo XVI* (Salamanca: Diputación de Salamanca, 1987); Antonio Casaseca Casaseca, *Catálogo Monumental del partido judicial de Peñaranda de Bracamonte* (Madrid: Centro nacional de información artística, arqueológica y etnológica, 1984); La provincia de Salamanca (León: Lancia, 1990); Antonio Casaseca Casaseca y José Ramón Nieto, *Libro de los lugares y aldeas del obispado de Salamanca*. Manuscrito de 1604-1629 (Salamanca: Uni-

Y sin embargo no cabe riesgo al afirmar que la escultura en este material ha tenido escasa fortuna en su conservación. Desde luego, la renovación del gusto durante el largo Barroco hizo desaparecer buena parte del mobiliario litúrgico del XVI, mucho se perdería durante la Guerra de la Independencia y las desamortizaciones, y otro, simplemente, desapareció en fecha reciente por ventas, negligencias, traslados no documentados, descuidos o desastres fortuitos.

Hoy, por suerte, conocemos numerosos maestros oriundos y foráneos que, avvicindados en algún momento de su vida en la ciudad, no dudaron en viajar por la geografía peninsular para contratar obra; hablamos, por ejemplo, de Francisco Julí, Hans Sibilla, Mateo de Vangorla, Sebastián de Ávila, Lucas Mitata, las familias Falcote, los Montejo de Villárdiga, los Martín Rodríguez, etcétera⁴.

Pero esta línea de estudio es bastante reciente. La tradicional es la que rastrea la presencia en Salamanca de los grandes maestros castellanos. Hablamos de Felipe Bigarny y el primitivo retablo de la capilla de la Universidad (1503)⁵; de Diego de Siloe, autor del sepulcro de Alonso de Fonseca en el convento de Las Úrsulas⁶, el proyecto de la fachada y patio del Colegio del arzobispo

versidad de Salamanca, 1982); Manuel Gómez-Moreno, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1967); *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora* (Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1927).

4 El primer estudio sistemático de la escultura salmantina del siglo XVI en madera policromada se realizó desde 2013 a 2018 por Alba Rebollar Antúnez, "Del Mannerismo al Naturalismo. Escultura en la Diócesis de Salamanca" (tesis doctoral, Valladolid, 2018). Lo precedió Alba Rebollar Antúnez, *Lucas Mitata, un escultor singular h. 1525-1598* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2016).

5 Manuel Gómez-Moreno, "La capilla de la Universidad de Salamanca", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, nº 134, vol. VI (1913-1914), 321-329; *Catálogo... Salamanca*, 238.

6 Gómez-Moreno, *Catálogo... Salamanca*, 221.

Fonseca (1529)⁷, y con quien se ha relacionado el retablo de la capilla del licenciado Toribio Gómez de Santiago (+1534) en la iglesia de Santiago de la Puebla⁸; y de Juan de Juni, responsable del sepulcro del arcediano Gutiérrez de Castro en la vieja Catedral, en el que estuvieron situadas las esculturas de san Juan Bautista y santa Ana con la Virgen niña (1540)⁹ trasladadas después al trascoro dieciochesco de la nueva Catedral¹⁰, la figura yacente del camarero Maldonado de Rivas, conservada en la antesacristía de la capilla del Arzobispo (ca. 1544)¹¹, el Calvario de los Águila, contratado en 1556 para su capilla del convento mirobrigense de San Francisco, hoy en el Museo Nacional de Escultura¹² y,

7 Amalio Huarte y Echenique, "Notas de arte. Una carta de D. Alonso de Fonseca", *La Basílica Teresiana*, nº 24 (1916), 183-187; "Notas de arte. Una carta de D. Alonso de Fonseca", *La Basílica Teresiana*, nº 25 (1916), 186-187; "Notas de arte. Una carta de D. Alonso de Fonseca", *La Basílica Teresiana*, nº 26 (1916), 305-310.

8 Gómez-Moreno, *Catálogo... Salamanca*, 437-439. También considera de Siloe el Calvario que se conserva en la sacristía M.^a de los Reyes Yolanda Portal-Monge, *Iglesias de Santiago de la Puebla y Macotera* (Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1979), 22-26; Casaseca Casaseca, *Catálogo...*, 311-316. Por su parte, Isabel del Río de la Hoz, *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)* (Salamanca: Consejería Educación y Cultura Junta Castilla y León: 2001), 370 no lo considera suyo sino de "un escultor que copia" semejante al retablo de la Catedral de Palencia.

9 Una copia renacentista, anónima, de esta santa Ana con la Virgen niña se conserva muy maltratada en la iglesia parroquial del municipio de Poveda de las Cintas (Salamanca) aunque aún es posible apreciar su calidad, sobre todo en el rostro de la Virgen.

10 Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El Museo Pictórico y Escala Óptica. III. El Parnaso español pintoresco y laureado* (Madrid: Imprenta de Sancha, 1724), 830; Antonio Ponz, *Viage de España. T. XII. Burgos, Lerma, Aranda de Duero, Ampudia, Medina de Rioseco, Tordesillas, Medina del Campo, Salamanca, Alba de Tormes, Ávila, Ciudad Rodrigo* (Madrid: s.n. 1947), 184-185.

11 Jesús Urrea, "Revisión y novedades junianas en el V centenario de su nacimiento", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, nº 10 (2006), 9-10.

12 José Martí y Monsó, *Estudios histórico-artístico relativos principalmente a Valladolid* (Valladolid: Ámbito Ediciones, 1992), 359.

quizás, uno de los medallones del claustro de Las Dueñas¹³.

En fecha cercana los profesores Parrado del Olmo y Payo Hernanz han identificado, como procedentes del banco del retablo de la capilla del colegio de Santiago, dos pequeñas esculturas de san Pedro y san Pablo atribuyéndolas a Alonso Berruguete¹⁴; mientras que Vasallo Toranzo considera como originales de Diego de Siloe diversas obras, entre ellas una escultura de san Sebastián conservada en el templo conventual del Corpus Christi, realizada según él cuando Siloe estuvo al servicio del obispo Juan Rodríguez de Fonseca y del contador Cristóbal Suárez¹⁵.

La lectura de sus trabajos nos motiva a presentar varias obras que pueden sumarse o relacionarse con las ya conocidas en Salamanca de una de nuestras “águilas del Renacimiento”¹⁶: Alonso Berruguete.

LA OBRA DE BERRUGUETE EN LA CIUDAD DE SALAMANCA

El 3 de noviembre de 1529 Alonso Berruguete escribió en Madrid la hechura del retablo que habría de presidir el presbiterio de la capilla del Colegio Mayor del arzobispo de Toledo don Alfonso de Fonseca y

13 Jesús María Caamaño Martínez, “La huella de Juni en el claustro de Las Dueñas (Salamanca)”, *Aphoteica*, nº 6, t. II, (1986), 119-124.

14 Jesús María Parrado del Olmo, “Dos esculturas de san Pedro y san Pablo de Alonso Berruguete”, *Institute of old masters research*, 2018, consultado en: <https://www.iomr.art/artworkdetails/773594/17798/pareja-de-esculturas-de-san-pedro->. Véase también: René Jesús Payo Hernanz “La policromía en las esculturas de san Pedro y san Pablo de Alonso Berruguete”, *Institute of old masters research*, 2018, consultado en: <https://www.iomr.art/artworkdetails/773594/17798/pareja-de-esculturas-de-san-pedro-y>.

15 Luis Vasallo Toranzo, “Imágenes para la devoción de los poderosos. Diego de Siloe al servicio del obispo Juan Rodríguez de Fonseca y del contador Cristóbal Suárez”, *De Arte: Revista de Historia del Arte*, nº 17 (2018), 7-23.

16 Manuel Gómez-Moreno, *Las águilas del renacimiento español* (Madrid: C.S.I.C. Instituto Diego Velázquez, 1941).

Ulloa, popularmente conocido como Colegio de Santiago. Es probable que, para esta obra, fuese recomendado por don Antonio de Fonseca y Ayala, contador mayor de Hacienda y señor de Coca y Alaejos, con el que años antes había concertado su presencia en la Capilla Real de Granada, y no por Diego de Siloe como venía repitiendo la historiografía¹⁷.

Podría sospecharse que tan formidable máquina, que se asentaba en 1535¹⁸, sirviera de modelo a otros ejemplos salmantinos proyectados en décadas posteriores; que su composición estructural en la que varió aspectos arquitectónicos con respecto a otros previos como La Mejorada y San Benito el Real (Valladolid), principalmente por su diseño plano a manera de gran telón y ático sobresaliente coronado por un frontón triangular, manteniendo el vocabulario ensayado en el último¹⁹, provocase fascinación en los

17 Manuel Arias Martínez, *Alonso Berruguete: Prometeo de la Escultura* (Palencia: Diputación, 2011), 121; Ponz, *Viage de España...*, 234; José Martí y Monsó, “Retablo del colegio del Arzobispo”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 30, año III (junio de 1905), 127-130; Gómez-Moreno, *Catálogo... Salamanca*, 274-276.

18 Arias Martínez, *Alonso Berruguete...*, 209.

19 Hasta el presente, la única referencia documental que se posee del retablo es la de Ponz, *Viage...*, 1099-1100. Cómo es sabido, Gómez-Moreno, “La capilla...”, 321-329 y 274-276, fue quien reconoció su temprana modificación asaltándole “grandes dudas respecto de su integridad y vicisitudes”, especialmente al considerar que la capilla había sido ampliada en 1549 evidenciando pues la conveniencia de adaptar el retablo a aquellas. De este modo diferenciaba algunas partes originales, frente a otras, como su banco liso, que le hacían sospechar una “reconstrucción en tiempo muy moderno”, así como piezas heterogéneas “donde hay fragmentos del retablo de Berruguete, asociados a los de otro, tan antiguo como él aproximadamente, y añadidos algunos frisos modernos y bien malos para suplir faltas”.

Mucho se ha especulado desde entonces sobre los “añadidos”, como los paneles de color del banco, el cuerpo principal redefinido a través de la ordenación de columnas abalaustradas y el sobrecuerpo con dos tablas pintadas de autor desconocido (el Pentecostés en el lado del evangelio y la Resurrección en el lado de la epístola) enmarcadas arquitectónicamente en función del segundo cuerpo aunque rematadas por una cornisa y, en vez de guardapolvo, motivos de delfines que coin-

mecenas salmantinos y su imitación por los ensambladores locales; o que el expresionismo de sus figuras de bulto redondo y sus relieves, así como su repertorio formal, hubiesen impactado con fuerza en los escultores²⁰; en definitiva, que el retablo se hubiera convertido en cabeza de serie de otros muchos realizados en la ciudad y diócesis. Pero lamentablemente estas conjeturas no se pueden confirmar pues carecemos de noticias sobre cómo fueron los retablos construidos durante el segundo tercio del siglo XVI al haberse destruido numerosas iglesias y monasterios y, por consiguiente, no se sabe si se aceptó o no la nueva corriente formal representada por el retablo de Berruguete.

Lo que resulta evidente es que las obras que han sobrevivido de aquel periodo demuestran que en Salamanca existió, y es importante subrayarlo, un desfase cronológico-estilístico con respecto a otros centros escultóricos castellanos, creemos que en gran medida por el éxito que alcanzó la ornamentación de carácter plateresco y su densidad decorativa, que nunca llegaron a desaparecer del todo. También debido al peso ejercido en la escultura de devoción por el manierismo juniano. Durante el último tercio de siglo se impuso el romanismo y, a finales, la claridad estructural del clasicismo, aunque son pocos los retablos concebidos en clave "purista", es decir, en un único o mismo estilo sin influencias o resabios de ningún otro.

ciden con la línea de imposta de la sala. La comunidad científica también se ha afanado por localizar las piezas originales: sigue en paradero desconocido el Santiago Peregrino de la hornacina central pero se han identificado como piezas de este retablo el Ángel de la colección Gómez-Moreno de Granada; el San Jerónimo del extinto Museo Diocesano de Salamanca, identificado por Albarrán Martín; o el San Roque del Museo Frederic Marés de Barcelona, identificado por Arias Martínez, *Alonso Berruguete...*, 126.

20 Para conocer las vicisitudes de este retablo es necesario consultar a Sendín Calabuig, *El Colegio...*, 127-172. Véase además: Ricardo de Orueta, *Alonso Berruguete y su obra* (Madrid: Calleja, 1917), 135-137; Gómez-Moreno, *Las águilas...*, 164-166; José Camón Aznar, *Alonso Berruguete* (Madrid: Espasa-Calpe, 1980), 93-99; Arias Martínez, *Alonso Berruguete...*, 121-130.

Por su parte Martín González, decidido a seguir las huellas de Berruguete en Salamanca, le atribuyó con ciertas reservas el relieve central superior de la fachada de la Universidad²¹, que se representa la institución papal. Sánchez Reyes propuso varios nombres para precisar la identificación del pontífice²², acaso Clemente VII, ya que el futuro emperador Carlos V aún no había sido coronado en Roma. Sentado en su cátedra, con semblante patético, está acompañado por diversos miembros de la curia.

Por otro lado, Gómez-Moreno advirtió en la decoración escultórica del claustro del convento de las Dueñas "un estilo análogo al de Berruguete"²³, sin precisar si se refería a los medallones, capiteles, zapatas o enjutas.

Por consiguiente, cabe preguntarse si el artista durante los años comprendidos entre el contrato del retablo de la capilla del Colegio de Santiago y 1535, cuando se hallaba trabajando con su taller en la sillería de la catedral de Toledo, intervino en alguna obra más en Salamanca. La respuesta es difícil, no solo por falta de documentación o pérdida de abundante patrimonio sino también, por qué no decirlo, por la desmotivación ante la presencia de tantos "falsos históricos" diseminados por la ciudad.

TRAS LAS GUBIAS DEL MAESTRO

En un intento de seguir arrojando luz sobre la vida laboral de Berruguete en Salamanca, presentamos ahora dos obras que no se habían tenido en cuenta: una que consideramos obra personal, y otra deudora de su estilo.

La primera es un Cristo crucificado (Fig. 1, Fig. 2, Fig. 3) situado junto a la mesa del

21 Martín González, *Alonso Berruguete...*, 393-405.

22 Otros nombres que se han manejado han sido los de Benedicto XIII, otorgante de grandes privilegios, y Martín V, quien conformó en 1422 las definitivas Constituciones. Enrique Sánchez Reyes, *La fachada universitaria salmantina y sus secretos* (Salamanca: Cervantes, 1917), 25-37.

23 Gómez-Moreno, *Catálogo... Salamanca*, 398-404.



▪ Fig. 1. Alonso Berruguete. Crucificado. ca. 1535-1543. Iglesia de Sancti Spiritus. Salamanca. Foto de autora

altar de la iglesia de Sancti Spiritus. Clavado en la cruz, su delgado y huesudo cuerpo, de vientre hinchado, realiza una línea serpentinata inclinando la cabeza y las rodillas hacia la derecha en tanto que la cadera lo hace a la izquierda. Como todas sus obras, es muy expresionista y cargada de tensión. En su rostro enjuto, de nariz prominente y aguileña, barba puntiaguda, y mechones de cabello gruesos y grasos, poco independientes unos de otros, se atisba el momento de la última exhalación, con la boca entreabierta y los ojos oblicuos entornados. Sus alargados dedos parecen no tener fin y, a la vez, encojerse por el sufrimiento. El resto del cuerpo,

como muchas esculturas del artista, se reuerce de tal manera que da la impresión de que sus hombros, codos o tobillos podrían descoyuntarse en cualquier momento.

Y, por si la extrema calidad escultórica de la pieza no convence del todo, la policromía, original y en excelente estado de conservación, zanjaría el asunto. El gran paño de pureza está dorado, pegado a sus piernas, donde se genera una red ornamental ordenada a base de bandas horizontales tratadas con distintos punzones. La presencia de corla y el vuelo del *perizonium*, como si fuese una hoja dura a punto de quebrarse, recuer-



▪ Fig. 2. Alonso Berruguete. Crucificado. ca. 1535-1543. Iglesia de Sancti Spíritus. Salamanca. Foto de autora



▪ Fig. 3. Alonso Berruguete. Crucificado (detalle). ca. 1535-1543. Iglesia de Sancti Spíritus. Salamanca. Foto de autora

da su famoso *Ecce Homo* del Museo Nacional de Escultura. En su encarnación pueden apreciarse pérdidas atisbándose el bol.

Este Crucificado, aunque de menor tamaño, nada tiene que envidiar a otros del maestro como por ejemplo el del retablo mayor de Olivares de Duero, el que presidió el monasterio de la Mejorada en Olmedo y el de San Benito el Real de Valladolid sitios los últimos en el Museo Nacional de Escultura.

Otra obra que consideramos excelente y cercana a su estilo se encuentra en el templo de San Juan de Sahagún, edificado en el solar donde estuvo la iglesia románica de San Mateo derribada en 1891 por iniciática del obispo Cámara. Allí fueron a parar numerosos bienes procedentes de las desaparecidas parroquias de San Boal, Santa Olaya,

San Mateo y del convento de San Antonio el Real²⁴.

Precisamente, la escultura a la que nos referimos representa a san Boal (Fig. 4. Fig. 5), zamorano, del que se cuenta llevaba una vida azarosa hasta que, después de robar unos bueyes, sintió la llamada de Dios. Un confesor le ordenó que donde quiera que oyese el tañido de la campana o la salutación angélica se hincase de rodillas y rezase. En las riberas del Esla daba hospedaje gratuito y pasajes a través del río con un barco a cuantos viajeros lo necesitasen; en esas mis-

²⁴ Eleuterio Toribio Andrés, *Salamanca y sus alrededores. Su pasado, su presente y su futuro* (Salamanca: Talleres tipográficos "Cervantes" de Avelino Ortega, 1944), 693; Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *Guía artística de Salamanca* (León: Lancia, 1989), 89. En el Archivo Diocesano de Salamanca conocen la noticia pero aseguran no disponer la documentación sobre este traslado.



▪ Fig. 4. Alonso Berruguete. San Boal. ca. 1535-1543. Iglesia de San Juan de Sahagún. Salamanca. Foto de autora



▪ Fig. 5. Alonso Berruguete. San Boal (detalle). ca. 1535-1543. Iglesia de San Juan de Sahagún. Salamanca. Foto de autora

mas aguas concluyó su vida tras ser acuchillado²⁵.

La talla, erguida y firmemente apoyada en el suelo, posee una cabeza inclinada a su derecha con violencia, de rostro muy patético. Sus nervudas manos, de dedos torsionados, sujetan con fuerza un libro y el báculo de madera. Los dedos de sus pies, casi esqueléticos, se encojen en forma de garras atando a san Boal al suelo. El rostro, su expresión y su *maniera* podrían relacionarse con el hacer de Berruguete, obviando la pesada túnica y manto, que cubren todo el cuerpo, y que la talla fue repolicromada en gran parte en el siglo XVIII, así como la terrible capa de barniz.

Es precisamente el contraste entre la rigidez de la escultura, condicionada por su iconografía, y las habituales figuras de Berruguete, semidesnudas y dispuestas casi levitando en torsiones imposibles, nos hacen dudar sobre su paternidad aunque resulta evidente que se trata de una pieza que acusa cierta deuda con su producción.

Algunas voces nos derivan hacia la obra de Pedro de Salamanca, oriundo de la ciudad pero principalmente activo en Ávila, puesto que tanto él como su suegro, el escultor Juan Rodríguez, trabajaron ocasionalmente en Salamanca²⁶.

CONCLUSIÓN

La ciudad del Tormes, centro artístico de primer orden, todavía oculta numerosas obras de arte que esperan pacientemente ser estudiadas, atribuidas y/o documentadas. El Crucificado de Sancti Spíritus y el san Boal de San Juan de Sahagún, que proponemos como obra personal y relacionada con el estilo de Alonso Berruguete, son claros y muy interesantes ejemplos.

²⁵ Jerónimo Martínez de las Vegas, *De la historia de los santos mártires* (s.l: s.n., 1615), s.f.

²⁶ Sobre este maestro consultar a Jesús María Parrado del Olmo, *Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila* (Ávila: Caja Central de Ahorros y Préstamos de Ávila, 1981), 249-309.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias Martínez, Manuel. *Alonso Berruguete: Prometeo de la Escultura*. Palencia: Diputación, 2011.
- Barbero, Andrea y Miguel, Teresa (de). *Documentos para la historia del arte en la provincia de Salamanca. Siglo XVI*. Salamanca: Diputación de Salamanca, 1987.
- Caamaño Martínez, Jesús María. "La huella de Juni en el claustro de Las Dueñas (Salamanca)". *Aphoteca*, nº 6, 2 (1986), 119-124.
- Camón Aznar, José. *Alonso Berruguete*. Madrid: Espasa-Calpe, 1980.
- Casaseca Casaseca, Antonio. *Los Lanestosa, tres generaciones de canteros en Salamanca*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1975.
- Casaseca Casaseca, Antonio. *Catálogo Monumental del partido judicial de Peñaranda de Bracamonte*. Madrid: Centro nacional de información artística, arqueológica y etnológica, 1984.
- Casaseca Casaseca, Antonio. *Rodrigo Gil de Hontañón. Rascafría 1500-Segovia 1577*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1988.
- Casaseca Casaseca, Antonio. *La provincia de Salamanca*. León: Lancia, 1990.
- Casaseca Casaseca, Antonio y Nieto, José Ramón. *Libro de los lugares y aldeas del obispado de Salamanca. Manuscrito de 1604-1629*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982.
- Castro Santamaría, Ana. "Arquitectura y mecenazgo. Juan de Álava y la Casa de Alba". En *IX Congreso Español de Historia del Arte: el arte español en épocas de transición. Vol. 1*, coordinado por Comité Español de Historia del Arte, 199-212. León: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1994.
- Castro Santamaría, Ana. "Juan de Álava, el plateresco salmantino y su difusión en Galicia y Extremadura". En *El Tratado de Tordesillas y su época*, coordinado por Luis Antonio Ribot García, Adolfo Carrasco Martínez y Luis Adão da Fonseca, 611-624. Valladolid: Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1995.
- Castro Santamaría, Ana. "Una familia de canteros vascos: los Ibarra, datos genealógicos". *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, nº 52, 2 (1996), 471-561.
- Castro Santamaría, Ana. *Juan de Álava. Arquitecto del Renacimiento*. Salamanca: Caja Duero, 2002.
- Castro Santamaría, Ana. *El Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca o de Los Irlandeses*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2003.
- Castro Santamaría, Ana. "Pedro de Ybarra, a la sombra de Juan de Álava". En *Los últimos arquitectos del gótico*, coordinado por Begoña Alonso Ruiz, 399-476. Madrid: Marta Fernández-Rañada, D. L. y Elecc Industria Gráfica, 2010.
- Castro, Ana. "La fábrica de la Catedral de Salamanca en el siglo XVI. Organización económica y administrativa durante la primera campaña constructiva (1513-1550)". En *La Catedral de Salamanca: de fortis a magna*, coordinado por Mariano Casas Hernández, 1547-1657. Salamanca: Diputación de Salamanca, 2014.
- Cortés, Luis. *Ad summum caeli, programa alegórico humanista de la escalera de la Universidad de Salamanca*. Salamanca: Universidad, 1984.
- Cortés, Luis y Gabaudan, Paulette. *La fachada de San Esteban*. Salamanca: Cartoné, 1995.
- Cortés, Luis y Sebastián, Santiago. *Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca*. Salamanca: Universidad, 1973.
- Esteban Llorente, Juan Francisco. "La fachada de la Universidad de Salamanca: crítica e interpretación". *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, nº 2 (1985), 77-94.

- Gabaudan, Paulette. *El Mito imperial: Programa iconográfico en la Universidad de Salamanca*. Salamanca: Universidad, 1998.
- Gabaudan, Paulette. *El Mito imperial: Estudio iconológico de los relieves de la Universidad salmantina*. Madrid: Éride Ediciones 2012.
- Gómez-Moreno, Manuel. "La capilla de la Universidad de Salamanca". *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, nº 134, 6 (1913-1914), 321-329.
- Gómez-Moreno, Manuel. *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1927.
- Gómez-Moreno, Manuel. *Las águilas del renacimiento español*. Madrid: C.S.I.C. Instituto Diego Velázquez, 1941.
- Gómez-Moreno, Manuel. *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1967.
- Huarte y Echenique, Amalio. "Notas de arte. Una carta de D. Alonso de Fonseca". *La Basílica Teresiana*, nº 24 (1916) 183-187.
- Huarte y Echenique, Amalio. "Notas de arte. Una carta de D. Alonso de Fonseca". *La Basílica Teresiana*, nº 25 (1916) 186-187.
- Huarte y Echenique, Amalio. "Notas de arte. Una carta de D. Alonso de Fonseca". *La Basílica Teresiana*, nº 26 (1916) 305-310.
- Institute of old masters research*. https://www.iomr.art/Media/IOMRMedia/publications/publicationsDocuments/Dos_esculturas_de_San_Pedro_y_San_Pablo_de_Alonso_Berruguete_JMPO.pdf
- Institute of old masters research*. https://www.iomr.art/Media/IOMRMedia/publications/publicationsDocuments/La_policromia_en%20las_esculturas_de_San_Pedro_y_San_Pablo_de_Alonso_Berruguete_RJPH.pdf
- Martí y Monsó, José. "Retablo del colegio del Arzobispo". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n.º 30, año III (junio de 1905), 127-130.
- Martí y Monsó, José. *Estudios histórico-artístico relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid: Ámbito Ediciones, 1992.
- Orueta, Ricardo (de). *Alonso Berruguete y su obra*. Madrid: Calleja, 1917.
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio. *El Museo Pictórico y Escala Óptica. III. El Parnaso español pintoresco y laureado*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1724.
- Parrado del Olmo, Jesús María. *Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila*. Ávila: Caja Central de Ahorros y Préstamos de Ávila, 1981.
- Pedraza, Pilar. "La introducción del jeroglífico renacentista en España: los enigmas de la Universidad de Salamanca". *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 394 (1983), 1-35.
- Pedraza, Pilar. "Los jeroglíficos del patio de la Universidad de Salamanca y la Hypnerotoachia Poliphili". *Traza y Baza*, nº 8 (1983), 36-57.
- Ponz, Antonio. *Viage de España. T. XII. Burgos, Lerma, Aranda de Duero, Ampudia, Medina de Ríoseco, Tordesillas, Medina del Campo, Salamanca, Alba de Tormes, Ávila, Ciudad Rodrigo*. Madrid: s.n. 1947.
- Portal-Monge, M.^a de los Reyes Yolanda. *Iglesias de Santiago de la Puebla y Macotera*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1979.
- Rebollar Antúnez, Alba. *Lucas Mitata, un escultor singular h. 1525-1598*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2016.
- Rebollar Antúnez, Alba. "Del Manierismo al Naturalismo. Escultura en la Diócesis de Salamanca". Tesis doctoral. Universidad de Valladolid, 2018.
- Río de la Hoz, Isabel (del). *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*. Salamanca: Consejería Educación y Cultura Junta Castilla y León, 2001.

Sebastián, Santiago. "Fachada de la Universidad de Salamanca y patio de las escuelas menores". *Anales*, nº 43 (1974), 5-36.

Sebastián, Santiago. "El mensaje iconológico de la portada de la Universidad de Salamanca". *Goya: revista de arte*, nº 137 (1977), 296-303.

Sendín Calabuig, Manuel. *El Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca en Salamanca*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1977.

Urrea, Jesús. "Revisión y novedades junianas en el V centenario de su nacimiento". *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, nº 10 (2006), 9-10.

Vasallo Toranzo, Luis. "Imágenes para la devoción de los poderosos. Diego de Siloe al servicio del obispo Juan Rodríguez de Fonseca y del contador Cristóbal Suárez". *De Arte: Revista de Historia del Arte*, nº 17 (2018), 7-23.

Íñigo López de Mendoza y María Rafaela Villalverche, llamada María de Mendoza: música, diplomacia y nobleza en el siglo XVI

Íñigo de Mendoza and María Rafaela Villalverche, called María de Mendoza: Music, Diplomacy and Nobility in the 16th century

Esther GALERA MENDOZA

Universidad de Granada

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5993-704X> / egalera@ugr.es

DOI: 10.18002/da.i21.7260

Recibido: 24-III-2022

Aceptado: 25-IV-2022

RESUMEN: La nómina de mujeres dedicadas de forma profesional a la música en el siglo XVI aún es bastante desconocida. Este trabajo está dedicado a Rafaela Villalverche, música y cantora, que entró a formar parte de la Casa de los Mendoza por su matrimonio con Íñigo López de Mendoza, hijo segundo del III marqués de Mondéjar. En su juventud ejerció como música profesional, primero al servicio de la marquesa de Alcañices y más tarde siendo contratada para cantar y tañer en las veladas musicales que organizaba el marqués de Priego, y en otras casas señoriales. Su matrimonio se celebró sin contar con la aprobación de los marqueses de Mondéjar por la desigual condición de la joven pareja. Íñigo fue en consecuencia desheredado y apartado de la familia. Desarrolló su vida dentro del ámbito académico y como experto jurista en la Universidad de Alcalá de Henares de la que fue catedrático. Contó sin embargo con el favor de Felipe II que le eligió para una embajada en París, desde donde pasó a los Países Bajos como miembro del Consejo de Estado y Guerra, y después a Venecia como embajador del reino de España ante la República. María de Mendoza acompañó a su esposo en la embajada veneciana y falleció en esta ciudad poco tiempo después de llegar.

Palabras Clave: Mendoza; Mondéjar; Rafaela Villalverche; María de Mendoza; Íñigo López de Mendoza; Música; Renacimiento; Mujeres; Damas Mendoza; Embajadores de Felipe II.

ABSTRACT: The list of women dedicated professionally to music in the 16th century is still quite unknown. This work is dedicated to Rafaela Villalverche, musician and singer, who became part of the Mendoza lineage through her marriage to Íñigo López de Mendoza, second son of the III Marquis of Mondéjar. In this youth she worked as a professional musician, first at the service of the Marchioness of Alcañices and later being hired to sing and play at the musical evenings organized by the Marquis of Priego and in other stately homes. Their marriage was celebrated without the approval of the Marquises of Mondéjar due to the unequal status of the young couple. Íñigo was consequently disinherited and removed from the family. He developed his life within the academic field and as a legal expert at the University of Alcalá de Henares, where he was a professor. However, he had the favor of Philip II who chose him for an embassy in Paris, from where he went to the Netherlands as a member of the Council of State and War, and then to Venice as ambassador of the kingdom of Spain to the Republic. Maria de Mendoza accompanied her husband to the Venetian embassy and she died in this city shortly after arriving.

Key words: Mendoza; Mondéjar; Rafaela Villalverche; María de Mendoza; Íñigo López de Mendoza; Music in the Early Modern Age; Renaissance; History of Women; Ladies Mendoza; ambassadors of Philip II.

El linaje de los Mendoza desempeñó un papel decisivo en la España de la Edad Moderna¹. Su filiación al Humanismo y a las nuevas formas artísticas renacentistas de las que se consideran tempranos promotores, les conceden un lugar privilegiado en la cultura de su tiempo. Este protagonismo en el ámbito cultural fue paralelo al que jugaron en el plano político participando en las principales empresas bélicas de su tiempo, en el gobierno de los nuevos territorios incorporados a la Corona en América y en misiones diplomáticas en Francia, Inglaterra, Flandes, Italia y otros países europeos.

La muerte sin sucesión de Luis Hurtado de Mendoza (Granada, 1543- Valladolid, 1604), IV marqués de Mondéjar, ocasionó la pérdida temporal del gobierno de la Alhambra y de la Capitanía General del Reino de Granada que recayó en el duque de Cea entretanto se resolvía el litigio sucesorio en la Casa de Mondéjar. El proceso se inició con un pleito interpuesto por don Francisco de Mendoza, Almirante de Aragón, hermano de Luis Hurtado de Mendoza, IV marqués de Mondéjar, contra su sobrino Íñigo López de Mendoza quien tenía derechos de sucesión por ser hijo de Íñigo de Mendoza, hermano del Marqués y del Almirante de Aragón, y segundo en la línea de sucesión de la Casa de Mondéjar, si no hubiese sido desheredado por sus padres y apartado de la familia².

El conflicto sucesorio derivaba de la decisión tomada muchos años antes por Íñigo de Mendoza, hijo segundo del III marqués de Mondéjar, y de doña María de Mendoza, de contraer matrimonio con María Rafaela Villalverche, de padres y origen desconocido,

1 El presente artículo se ha elaborado en el marco del proyecto de investigación I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación denominado "*Identidades femeninas en la Edad Moderna, una Historia en construcción: Aristócratas de la Casa de Mendoza (1450-1700)*" (REF: PID2019-105283GB-I00), dirigido por la profesora Esther Alegre Carvajal.

2 "[...] Le desheredamos de todos cualesquier nuestros bienes presentes y futuros [...]": Archivo Histórico de la Nobleza (AHN), Osuna, c. 291, doc. 11. 2 de noviembre de 1579.

que había sido criada y educada en la casa de un ciudadano francés afincado en Madrid. Se trataba de un matrimonio desigual, realizado por amor a iniciativa de los contrayentes, pero de forma privada –"clandestina"–, sin la aceptación ni asistencia de los marqueses de Mondéjar ni de otros miembros de la familia. Los marqueses trataron por todos los medios que aquel enlace tan desigual no tuviera efecto, e incluso consiguieron una bula del papa para que los jóvenes entraran en religión en un plazo extraordinario de dos o tres meses, don Íñigo como clérigo en la Compañía de Jesús, en la ciudad de Cuenca, y María Rafaela como monja en el convento de concepcionistas franciscanas de Alcalá de Henares, en los "cuales monasterios estuvieron durante algún tiempo". Sin embargo, no se pudo conseguir que el joven matrimonio abrazase el estado de religión, lo que provocó la indignación de los marqueses de Mondéjar que desheredaron a don Íñigo y le privaron del mayorazgo que sin embargo instituyeron para el resto de sus hijos varones. Esta decisión presuponía asimismo la exclusión de Íñigo y su descendencia en la sucesión del marquesado de Mondéjar si se demostraba la ilegitimidad del matrimonio y de la prole.

ÍÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA (ALHAMBRA DE GRANADA, C.1546-ALCALÁ DE HENARES, 1601)

Íñigo era el segundo hijo de Íñigo López de Mendoza (Granada, 1512-Mondéjar, 1580), III marqués de Mondéjar, virrey y capitán general del reino de Nápoles³ (Fig. 1), y de María de Mendoza y Aragón (Guadalajara, 1515- Tendilla, 1590)⁴, hija de Íñigo López

3 Fue también embajador en Roma en 1560, virrey de Valencia desde el 1 de noviembre de 1572 en que tomó posesión del cargo y hasta julio de 1575 en que fue nombrado virrey de Nápoles.

4 Sobre María de Mendoza y Aragón ver: María Ángeles Baños Gil, "María de Mendoza y Aragón, IV condesa de Tendilla y III marquesa de Mondéjar (Guadalajara 1515-Tendilla, 22 de octubre de 1590). Ana de Mendoza y Aragón, duquesa de Aguilar (Guadalajara, c.1521 a 1524, Palencia 9 de octubre de 1566)", en *Damas*

de Mendoza (1493-1566) y de Isabel de Aragón, duques del Infantado⁵. Contrajeron matrimonio el 20 de enero de 1542 en el salón de Linajes del palacio del Infantado. De este matrimonio nacieron once hijos de los cuales sólo 9 sobrevivieron a los padres, siete varones y dos mujeres: Luis Hurtado de Mendoza, IV marqués de Mondéjar, Íñigo, catedrático de Alcalá y embajador en Francia y en Venecia, Bernardino (+1580), capiscol y canónigo de la iglesia de Toledo, abad de Capua y de san Pedro de Arena, Francisco de Mendoza, marqués de Guadalest, del Consejo de Estado y Guerra en los Países Bajos, y Almirante de Aragón, Enrique, caballero de la Orden de Santiago, fallecido en 1599 siendo estudiante en la Universidad de Salamanca⁶, gemelo de Juan Hurtado de Mendoza (1555-1624), conde de Saldaña y duque consorte del Infantado por su matrimonio con Ana de Mendoza (Medina de Rioseco, 1554-1633) (Fig. 2)⁷, Pedro González de Mendoza, caballero de la gran cruz de San Juan, comendador de El Viso, y prior de Hibernia, Elvira de Mendoza, princesa de Montalbán, marquesa de Villafranca y duquesa de Ferdinandina, por su matrimonio con don Pedro de Toledo Osorio, y Catalina de Mendoza,

de la Casa de Mendoza. *Historias, leyendas y olvidos*, dir. por Esther Alegre Carvajal (Madrid: Ediciones Polifemo, 2014) 243-262; Francisco Layna Serrano, *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*, T. III (Guadalajara: Aache, 1995), 179.

⁵ Isabel de Aragón era sobrina del rey Fernando el Católico, hija de Enrique de Aragón y Pimentel, conocido como el Infante Fortuna, hijo póstumo del infante Enrique de Aragón, y de Guiomar de Castro, duques de Segorbe: Cristina Arteaga Falguera, *La Casa del Infantado cabeza de los Mendozas* (Madrid: C. Bermejo impresor, 1940), Vol. I, 321.

⁶ Hernando Pecha, *Historia de Guadalajara*, ed. de Aurelio García López (Guadalajara: Aache Ediciones, 2012) 349.

⁷ Diego Gutiérrez Coronel, *Historia genealógica de la Casa de Mendoza* (Madrid: Instituto Jerónimo Zurita del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Ayuntamiento de la Ciudad de Cuenca, 1946) Tomo I, 271. Sucedió en el ducado de Mandas a su primo carnal Pedro Maza de Lizana y Carroz y Mendoza, I duque de Mandas, tras su fallecimiento sin descendencia. Ostentó este título entre 1617 y 1624.



▪ Fig. 1. Giovanni V. Melon. Íñigo López de Mendoza, III marqués de Mondéjar. Segunda mitad del siglo XVI. Bronce dorado. Colección de Medallas del Museo del Prado. @Museo del Prado.



▪ Fig. 2. Peter Paul Rubens (Siegen, 1577- Amberes, 1640). Retrato de Charlotte-Marguerite de Montmorency, Princesa de Condé, [¿Retrato de Ana de Mendoza, VI duquesa del Infantado?]. C. 1610. Frick Art & Historical Center, Pittsburgh.

que contrajo matrimonio con Alonso de Cárdenas, conde de Puebla de Llerena.

Íñigo nació hacia 1546 en la Alhambra de Granada donde se crió⁸. Recibió una exquisita educación humanística al igual que sus hermanos, aprendió latín y las demás materias relacionadas con las letras. Completó sus estudios en la Universidad de Salamanca, donde se formó como jurista, y en la Universidad de Alcalá, donde se graduó de doctor en cánones. Fue rector de la Universidad de Salamanca y Catedrático de Prima en la de Alcalá de Henares. Fue reconocido en su tiempo como un hombre docto, experto en jurisprudencia, versado tanto en derecho civil como canónico. Eneas Piccolomini lo describió como un hombre de “apacible aspecto y gentil disposición”. En 1569, el mismo año de su enlace con Rafaela Villalverche, Felipe II le hizo merced del hábito de Santiago: “[...] Se le despachó título en Madrid a 13 de octubre del mismo año, en virtud del cual le armó caballero don Francisco Hurtado de Mendoza, cuarto conde de Monteagudo y primer marqués de Almazán, su primo segundo: y le puso el hábito el licenciado Juan Ramírez, fraile de ella, en la parroquia de san Salvador de aquella villa en 21 de noviembre del mismo año”⁹.

Gozó de la confianza de los reyes Felipe II y Felipe III que le nombraron embajador. Su primera misión diplomática fue en Francia, en 1592, el mismo año del fallecimiento del VI conde de Tendilla, cuando Íñigo contaba con unos 46 años de edad, y después de haber desarrollado una destacada carrera académica, especialmente en la Universidad de Alcalá donde fue catedrático por

8 En la oración fúnebre escrita en 1596 por Eneas Piccolomini en honor de María de Mendoza, se dice que su esposo Íñigo tenía cincuenta años, lo que sitúa su nacimiento en torno al año 1546. Ver: Gaspar Ibáñez de Segovia, *Historia de la Casa de Mondéjar*, ed. por Aurelio García López (Guadalajara: Editores del Henares, 2015), f. CCCXC.

9 Ibáñez de Segovia, *Historia de la Casa...*, f. CC-CLXXXVII.

espacio de 20 años¹⁰. A Francia acudió como experto jurista, formando parte de la legación española compuesta por el embajador Lorenzo Suárez de Figueroa, II duque de Feria, el secretario Diego de Maldonado y el comendador Juan Bautista de Tassis¹¹, para reclamar el derecho a la corona francesa que tenía la infanta Isabel Clara Eugenia, nieta de Enrique II de Francia, por haber fallecido violentamente el rey Enrique III (1551-1589), hermano de la reina Isabel de Valois, sin descendencia. Fue Tassis quien, en perfecto francés, se dirigió brevemente a los Estados Generales para ofrecer la candidatura de la Infanta. A continuación, don Íñigo hizo un brillante discurso de hora y cuarto, en elegante latín, exponiendo los argumentos jurídicos, intentando probar que la ley sálica no podía invocarse legítimamente como uso consagrado en la constitución francesa¹². A pesar de los esfuerzos de la embajada española nada se pudo conseguir. Después del acceso al trono de Enrique IV, don Íñigo se retiró a Flandes donde estuvo desde comienzos de 1594 asistiendo en el Consejo de Guerra hasta que en 1595 fue nombrado embajador en Venecia (Fig. 3).

La embajada veneciana era de gran responsabilidad y relevancia “por correr por ella los negocios del turco, y por la universal correspondencia que tiene con todos los reyes y potentados de Europa”¹³. En ella se distinguió Íñigo por su valor, prudencia y corrección convirtiéndose en ejemplo de em-

10 Juana Hidalgo Ogáyar, *Los Mendoza y Alcalá de Henares. Su patronazgo durante los siglos XVI y XVII* (Madrid: Universidad de Alcalá, 2002), 59; Archivo de la Compañía de Jesús, Provincia de España (ACJE), c. 208, 2. Alfonso de Ezquerro, *Historia del Colegio de la Compañía de Jesús de Alcalá de Henares*, Libro I, segunda parte, 1600-1634, f. 6v-7v.

11 Valentín Vázquez de Prada, *Felipe II y Francia (1559-1598). Política, religión y razón de Estado* (Pamplona: Eunsa, 2004) 97-99, 62.

12 Vázquez de Prada, *Felipe II y Francia...*, 404.

13 Ibáñez de Segovia, *Historia de la Casa...*, f. CCCXCI



▪ Fig. 3. Gabriele Caliari (1568-1631), *El dogo Marino Grimani recibiendo a los embajadores persas*. C. 1600. Venecia, Palacio Ducal, Sala de las Cuatro Puertas. Foto: Fondazione Musei Civici di Venezia.

bajadores¹⁴. En una minuta conservada en el Archivo de Simancas dirigida por Felipe II a Íñigo de Mendoza sobre los asuntos venecianos y sobre el embajador de la República Agostino Nani, puede verse el tono familiar y cordial que emplea el rey y su satisfacción con la diligencia que Íñigo ponía en los asuntos que tenía encomendados: ... “os lo agradezco...que todo fue muy bien apuntado”¹⁵.

Íñigo permaneció en Venecia (Fig. 4) hasta el año de 1600 en que regresó a Alcalá de Henares, reinando en España Felipe III. Terminó su vida como novicio en la Compañía

de Jesús. La muerte le sorprendió pronto, en 1601, cuando contaba 55 años de edad, y sólo tres meses como novicio¹⁶. Unas tercianas dobles fueron la causa de la muerte¹⁷. Hizo testamento en Alcalá de Henares el 1 de septiembre de 1601 ante el escribano Juan de Quintana¹⁸. Fue enterrado en la iglesia de la Compañía de Alcalá de Henares, al igual que su hermano Francisco de Mendoza, Almirante de Aragón, que después de quedar viudo tomó igualmente estado de religión y fue obispo de Sigüenza¹⁹.

¹⁴ ACJE, c. 208, 2. Izquierda, *Historia del Colegio de la Compañía...*, Libro I, segunda parte, f. 6v. 1601

¹⁵ Archivo General de Simancas, Estado, leg. 1429, 151. 1597. En Venecia se sirvió de varios espías, algunos de ellos judíos, como Isac Toledano que se destinó a asuntos con la India oriental, al igual que Pedro Matías, natural de la India, Abian Castil (o Abraham Castiel), judío, enviado a Constantinopla, y Jasien de Bustien (o Jasson de Bustun).

¹⁶ Ibáñez de Segovia, *Historia de la Casa...*, f. CC-CXCI.

¹⁷ ACJE, c. 208, 2. Izquierda, *Historia del Colegio de la Compañía...*, Libro I, segunda parte, 1601, ff. 6v-7v. 1601.

¹⁸ Una copia del testamento se conserva en: AHN, Osuna, c. 292, doc. 2, ff. 18r-23v.

¹⁹ Francisco de Mendoza murió en 1623 y fue enterrado en la iglesia del convento de los jesuitas en Alcalá de Henares del que era patrono. Su cuerpo estuvo depositado en la capilla de las santas Formas y diez años mas



▪ Fig. 4. Joris Hoefnagel (Amberes, 1542-Viena,1600). Vista de Venecia. En Braun y Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum. Liber Primus*. 1582. GMG/433. Biblioteca Nacional de España.

La iglesia de la Compañía de Jesús de Alcalá de Henares, en la que fue enterrado, era una fundación estrechamente ligada a los marqueses de Mondéjar y especialmente a las mujeres de la familia desde la II marquesa de Mondéjar Catalina de Mendoza, conocida como “la marquesa santa”, quien legó todos sus bienes a la Compañía de Jesús de Alcalá de Henares. Continuaron este patronazgo su hija María de Mendoza, llamada la Blanca, y su nieta Catalina de Mendoza que alcanzaron el título de fundadoras²⁰. Las

tarde trasladado a la cripta situada bajo la capilla mayor: Layna Serrano, *Historia de Guadalajara...*, T. IV, 127.

20 Sobre María la Blanca y Catalina de Mendoza ver: María Belén Rubio Ávila, “María de Mendoza, “La Blanca” (Alhambra, 2 de febrero de 1526-Alcalá de Henares, 1580). Catalina de Mendoza (Granada, 5 de febrero de 1542-Alcalá de Henares, 15 de febrero de 1602”, en *Damas de la Casa de Mendoza*. 427-447; Gutiérrez Coro-

obras de la iglesia se iniciaron en 1567 con trazas del padre Bartolomé de Bustamante, y finalizaron hacia 1620, cuando ya había muerto Íñigo, bajo la dirección de Francisco de Mora.

Íñigo reunió una importante biblioteca que legó al Colegio de la Compañía de Alcalá de Henares²¹, excepto un Abraham Hortelio que destinó a su hijo mayor Íñigo. La colección artística compuesta por sedas, tapices, pinturas, escritorios, imágenes de bulto, etc. la heredaron sus hijos Íñigo y Jorge, y quizá en mayor medida éste último

nel, *Historia genealógica...*, T. II, 340; Jerónimo de Perea, *Vida y elogio de doña Catalina de Mendoza, fundadora del Colegio de la Compañía de Jesús de Alcalá de Henares* (1653).

21 Muchos de los libros los adquirió don Íñigo en Venecia a un librero llamado Hoti: AHN, Osuna, c. 292, doc. 2, ff. 18r-23v.

según se deduce del testamento. Por desgracia la copia del testamento no incluye el inventario de bienes artísticos y por tanto no sabemos con exactitud las características de los mismos ni el nombre de los artistas que los ejecutaron, aunque imaginamos que junto con las obras españolas habría otras adquiridas en Francia, Flandes y Venecia cuando sirvió como embajador²².

RAFAELA VILLALVERCHE, CONOCIDA COMO MARÍA DE MENDOZA (†VENECIA, 1596)

El nacimiento de Rafaela Villalverche, como el de tantos otros niños abandonados tras su alumbramiento, no ocasionó la dicha que suele envolver estas efemérides. Rafaela nunca llegó a gozar del cariño de sus verdaderos padres, ni supo nada acerca de su origen. La fecha y el lugar exacto de su nacimiento son desconocidos. Se podría pensar que fue en Madrid o sus alrededores en torno a 1546, pues debía tener una edad similar a la de su esposo Íñigo, y seguramente nació en la misma villa en la que creció, o en un lugar cercano.

Rafaela se crio en Madrid, en la casa de Alonso de Villalverche, de origen francés, y de su esposa, junto a las hijas del matrimonio, sin jamás conocer la identidad de sus padres²³. Tampoco la pudo averiguar su esposo Íñigo, a pesar de las pesquisas y diligencias realizadas para descubrirlo. Todo indicaba que era hija de un gran caballero pues Alonso Villalverche la criaba y educaba “diferenciándola con grande extremo de los otros que eran verdaderamente hijos”. La propia Rafaela había declarado en artículo de muerte que no era hija de Alonso Villalverche ni de su esposa y que desconocía la identidad de sus padres. Esta afirmación quedó corroborada por el testamento de Alonso de Vi-

llalverche que no la mencionaba entre sus hijas²⁴. El hecho de desconocer la identidad de sus progenitores hacía posible que se la pudiera considerar una niña expósita, es decir dentro del grupo social más ínfimo de la sociedad estamental de su tiempo: “[...] y aunque señalaba era hija de algún gran caballero, al haberla dejado expósita quitaba la nobleza de la sangre que no la tienen los niños expósitos”²⁵. Su suerte sin embargo no fue la que correspondía a una niña expósita, que carecía de cualquier derecho, incluso de un apellido, sino muy distinta, al ser criada y educada con esmero en la casa de Alonso Villalverche, de tal forma que pudo abrirse paso en la sociedad de su tiempo.

La mayor parte de la información que poseemos sobre Rafaela Villalverche está recogida en el pleito de sucesión interpuesto por el Almirante de Aragón a su sobrino Íñigo, hijo primogénito de Rafaela Villalverche y de Íñigo López de Mendoza, hermano del Almirante. Dada la naturaleza de la documentación y del proceso, los datos son cuestionables pues se mezclaron testimonios verdaderos con otros falsos, o sólo parcialmente ciertos, testigos reales con otros recusables. No obstante, la necesaria cautela que hemos de tener para valorar esta información no nos puede impedir aportar algunos datos.

Sabemos que Rafaela recibió instrucción musical y que era “música, hermosa y cantora”²⁶. Tocaba el clavicordio²⁷ (Fig. 5) y “cantaba cosa de admiración”. El dominio del arte de la conversación, de la danza, el canto y la pericia para tañer algunos instrumentos, formaban parte del ideal cortesano de las *mujeres de palacio*, cualidades todas ellas

22 AHN, Osuna, c. 292, doc. 2, ff. 18-23.

23 Una de estas hijas se llamaba Marcela de Villalverche. AHN, Osuna, c. 294, doc. 81. 1659. Entre sus amistades destacaba Lucía de la Huerta, íntima amiga de Rafaela y también de Rodrigo de Mendoza.

24 AHN, Osuna, c. 292, doc. 2, ff. 18r-23v.

25 AHN, Osuna, c. 294, doc. 67-69, f. 18v.

26 AHN, Osuna, c. 2322, doc.1-2, f. 50v.

27 Sobre los tañedores de este y otros instrumentos similares puede verse: Luis Antonio González Marín y José Luis González Uriol, “Práctica de los tañedores, entre los siglos XVI y XXI”, *Anuario musical*, nº 69 (2014), 295-322.



▪ Fig. 5. Michiel Coxcié (Malinas, 1499-1592). *Santa Cecilia tocando el Clavicordio*. 1569. Museo del Prado. @Museo del Prado.

que poseía Rafaela²⁸. La música era parte importante de la educación de las damas de la nobleza y de las Casas reales, y al mismo tiempo un modo de entretenimiento cortesano y parte importantísima de celebraciones religiosas y profanas. Algunas mujeres aprendieron el arte de la música para practicarlo como músicas profesionales, como hizo Rafaela Villalverche²⁹. Hacia 1560 fue

²⁸ Jordi Comellas Solé, “La música dentro de las cortes europeas del siglo XVI. El modelo de *Il Cortegiano* y el papel de las damas en su consolidación. El ejemplo de las cortes italianas”, *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, nº 7 (2020), 14; Federico Schneider, “An Amused Muse: The donna di palazzo and Music in the Cortegiano”, *L’analisi linguistica e letteraria*, 10, 1-2 (2002), 450.

²⁹ Un ejemplo de vida musical en torno a las mujeres de la Casa Real lo encontramos en una fiesta celebrada en la Corte en 1564 o 1565. Juana de Austria, hermana de Felipe II, tocó junto a un grupo de mujeres nobles en un conjunto mixto de vihuelas e instrumentos de cuerda: “La Princesa tenía una vigüela de arco, con que llevaba el contrabaxo, y las demás ninfas tenían vigüelas de arco y de mano y clavicordio y dos arpas. Estaban por esta orden: a los lados de la princesa estaba doña María Magdalena, y doña Luisa de Castro, las dos

contratada como doncella y tañedora en la casa de la marquesa de Alcañices, doña Juana de Aragón, en la ciudad de Toro (Fig. 6). Juana de Aragón y Borja (c. 1535-1575), era hija de Leonor de Castro, camarera mayor de palacio y amiga íntima de la emperatriz Isabel de Portugal y de san Francisco de Borja (1510-1572), IV duque de Gandía, I marqués de Lombay, y tercer general de la Compañía de Jesús en la que ingresó tras quedar viudo. Fue también un gran músico y compositor³⁰. Juana de Aragón contrajo matrimonio en 1550 con Juan Enríquez de Almansa, IV marqués de Alcañices³¹. En su palacio de Toro se celebró en 1552 la boda de la princesa Juana, hija de Carlos V, con el príncipe heredero de Portugal don Juan Manuel³². Y en este palacio vivió Rafaela Villalverche desde 1560 hasta 1563 o 1564, “con mucho recogimiento y honestidad, honrándola e tratándola la

con arpas; y luego, junto, estaba doña Luisa Sarmiento con vigüela de mano, y a la otra parte estaba Laura con clavicordio, estaban junto a la princesa doña María Manuela y doña María de Aragón, y doña Eufrasia [de Guzmán] con vigüelas de arco”. Citado por John Griffiths, “La vihuela en la época de Felipe II”, en *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, ed. por John Griffiths y Javier Suárez Pajares (Madrid: Ediciones de UCCMU, 2004), 423.

³⁰ Autor de diversas composiciones religiosas entre las que destaca *Visitatio sepulchri*, drama litúrgico escrito en 1551. Ver: Bernardo Adam Ferrero, “Francisco de Borja músico”, *Ritmo*, vol. 44, nº 443 (1974), 4; Jorge Sebastián Lozano, “Francisco de Borja, de criado a maestro espiritual de las mujeres Habsburgo”, en *San Francisco de Borja, Grande de España, arte y espiritualidad en la cultura de los siglos XVI y XVII*, coord. por Ximo Company Climent y Joan Aliaga Morell (Valencia: Afers imp., 2010), 67-90.

³¹ Augusto de Burgos, *Blasón de España. Libro de oro de su nobleza: reseña genealógica y descriptiva de la Casa Real, la grandeza de España y los títulos de Castilla*, Vol. I (Madrid: Imprenta de M. Rivadeneyra, 1853) 461; Ivan Eusebio Nieremberg, *Vida del santo padre y gran siervo de Dios el B. Francisco de Borja, tercero General de la Compañía de Jesús, y antes duque cuarto de Gandía* (Madrid: María de Quiñones, 1644), 310.

³² Luis Vasallo Toranzo, “Juicio por un error de construcción en la España del siglo XVI. El palacio de los marqueses de Alcañices en Toro (Zamora)”, en *II Congreso nacional de historia de la construcción* (A Coruña: Universidade da Coruña, 1998), 509-514.



▪ Fig. 6. Anónimo italiano. Clavicordio de Lepanto. Finales del siglo XVI. Colección Museo de la Música, París. E.211. Foto de Albert Giordan, 1995.

dicha marquesa como si fuera deuda suya, y estimándola por la virtud y honestidad que tenía³³. Fue en la casa de la marquesa de Alcañices donde Rafaela conoció a Diego de Fonseca con quien inició un romance y se comprometió en matrimonio. El enlace nunca se llegó a celebrar pues la familia de los Fonseca se opuso violentamente a este compromiso y presionó a la marquesa de Alcañices para que despidiera a Rafaela Villalverche de su casa. No bastando esto, Diego fue acuchillado por sus propios hermanos, y se vio obligado a huir de Toro a Ciudad Rodrigo para salvar la vida³⁴. Terminó sus

³³ AHN, Osuna, c. 292, doc. 2, f. 415r.

³⁴ Diego de Fonseca era hijo de Antonio de Fonseca, regidor de la ciudad de Toro. En la casa de Antonio de Fonseca eran también aficionados a la música y estaba a su servicio y al de su esposa doña Blanca el músico Ginés Bezón: Ascensión Mazuela-Anguita, *Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura en la cultura musical*

días habiendo tomado estado de religión y ejercitándose “en visitar hospitales y hacer limosnas”³⁵.

De este primer romance de Rafaela y Diego de Fonseca fueron testigos varias personas del círculo de la marquesa de Alcañices que declararon posteriormente en el pleito del Almirante de Aragón, entre ellas la marquesa de Almenara, Ana del Águila, esposa de Íñigo López de Mendoza y Manrique de Luna, I marqués de Almenara, e Inés de Henao, esposa de Juan de Henao, corregidor de Ciudad Rodrigo, amiga de la marquesa de Almenara³⁶. Entre los testigos se incluyeron algunos oficiales y artistas

³⁵ *del mundo ibérico renacentista* (tesis doctoral, Barcelona, 2012), Vol. I, 501.

³⁶ AHN, Osuna, c. 294, doc. 58-59.

³⁶ AHN, Osuna, c. 294, doc. 1-63.

al servicio de los marqueses de Alcañices como el sastre Antonio de Villalvarado y el bordador Gómez Durán que declararon ser testigos del amor entre Rafaela y Diego de Fonseca, “los cuales se hacían señas el uno al otro como enamorados”³⁷. Otros testigos fueron los pintores Juan Bautista de Ávila, retratista de la marquesa, y su padre Lorenzo de Ávila³⁸, destacado pintor renacentista seguidor de Juan de Borgoña, activo en Ávila, Valladolid y León antes de establecerse en Toro donde tuvo un próspero taller al que estuvo ligado su hijo Juan Bautista de Ávila. Otro de sus hijos, Hernando de Ávila (1538-1595) fue pintor de Felipe II.

Entre 1562 y 1564 residió en Toro el músico y compositor Montanos que años más tarde imprimiría *El Arte de canto llano* (1594), dedicado a Catalina de Zúñiga, condesa de Lemos. Montanos seguramente formó parte del círculo de la marquesa de Alcañices y conoció a Rafaela que residió durante ese tiempo en el palacio de Alcañices en Toro, aunque no es seguro pues Montanos no fue convocado como testigo³⁹.

La marquesa de Alcañices apreciaba a Rafaela Villalverche y al parecer le complacía el compromiso con Diego Fonseca, pero nada pudo hacer al respecto. Las presiones de los Fonseca le obligaron a despedir a Rafaela, que regresó a Madrid y se instaló en la

casa de Alonso Villalverche donde se había criado⁴⁰.

Alonso Villalverche trabajaba para Benito de Cisneros y su esposa Petronila de Mendoza Zúñiga y Toledo, señora de Cubas y Griñón, a la que servía como escudero⁴¹. Vivía en unas casas que pertenecían a Benito de Cisneros, en la portería nueva del Monasterio de san Felipe Neri, en la parroquia de Santa Cruz, un lugar considerado como el mentidero de Madrid (Fig. 7). Benito de Cisneros (ca. 1500- 1562) era sobrino del cardenal Francisco Jiménez de Cisneros, fue caballero de la Orden de Santiago y heredó el mayorazgo Cisneros, que pasó a su hijo Pedro González de Mendoza⁴². Construyó la conocida Casa Cisneros de Madrid en la que guardó prisión Antonio Pérez, secretario de Felipe II.

La casa de Benito de Cisneros era conocida por las veladas musicales que allí se organizaban, a las que acudía Rafaela cuando ya vivía de forma independiente en la calle del Águila, o en la calle Preciados, donde la situaban distintos testigos: “[...] a casa de Benito de Cisneros a donde había de ordinario música y conversación y allí iba Rafaela a cantar y tocar cuando ella vivía en casa de

40 En la versión de Íñigo, Rafaela no abandonó la casa de Alonso de Villalverche hasta su casamiento: AHN, Osuna, c. 292, doc. 2.

41 Hija de Juan Hurtado de Mendoza y Luna, señor de Beleña y de Valhermoso de las Sogas, y de Beatriz Enríquez de Zúñiga y Toledo, señora de Cubas y Griñón. Petronila de Mendoza jugó un papel destacadísimo en su familia pues su esposo desarrolló una enfermedad mental hacia 1538 que le impidió ocuparse de la familia y de la hacienda, responsabilidades que delegó en su esposa mediante un poder firmado el 6 de enero de 1538 que tuvo efectos de pleno derecho desde 1543.

42 José García Oro, “Benito Jiménez de Cisneros y la Universidad de Alcalá (1517-1543): breve historia de un personaje menor cisneriano”, en *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986), Vol. III, 257-269. Benito de Cisneros era hijo de Juan Jiménez de Cisneros, hermano del Cardenal, y de Leonor de Luján, hija de Pedro Zapata, señor de Barajas. Quedó huérfano a los 12 años y pasó a depender del Cardenal Cisneros que fue su tutor y antes de morir instituyó un mayorazgo a su favor.

37 AHN, Osuna, c. 294, doc. 58-59.

38 AHN, Osuna, c. 292, doc. 1, f. 132r y c. 294, doc. 58-59: “Juan Bautista de Ávila vecino de Toro dijo que siendo él de edad de 20 años con su padre Lorenzo de Ávila que era pintor fue a casa de la marquesa de Alcañices doña Juana de Aragón que era viuda y muy moza a retratarla y este testigo llevaba los aparejos y estando retratándola salió la María Rafaela a la cual conocía este testigo antes de entonces y la dicha marquesa dijo a el dicho su padre no sabéis Lorenzo de Ávila como don Diego de Fonseca hijo de don Antonio de Fonseca sirve a Rafaela y le tiene dada palabra de casamiento[...]”.

39 Ascensión Mazuela-Anguila, “Women as dedicatees of artes de canto in the early modern Iberian world: imposed knowledge or women’s choice?”, *Early Music*, Vol. XI/2 (2012), 191-207.



▪ Fig. 7. José María Avrial y Flores, dibujante, y José Cebrián, litógrafo. Convento de San Felipe Neri de Madrid. 1860-1864. Museo de Historia de Madrid.

un carpintero⁴³. Fue en la casa de Benito de Cisneros donde Rafaela conoció a Rodrigo de Mendoza con quien mantuvo un idilio que tampoco terminó en matrimonio. Rafaela frecuentaba asimismo la casa de los marqueses de Priego, y la de Pedro Zapata de Cárdenas donde cantaba y tocaba.

En el círculo musical de Rafaela Villalverche, de forma más o menos directa, se hallaba Pedro Ruiz Esparza, “músico de cámara de su majestad”, aquejado de ceguera, que declaró como testigo en el pleito de parte del Almirante de Aragón con poca credibilidad por su estilo de vida licencio-

so⁴⁴. Esparza vivía también en las casas de Benito de Cisneros, y es probable que fuera él quien le enseñara a cantar y tañer, y quien le introdujera en las veladas musicales de la aristocracia. Luis Esparza también enseñó a tocar y cantar a Clementa de Argomedo, hija de Juan Gómez de Argomedo, con la que Rafaela mantenía una gran amistad. Además, conoció a Andrés del Puerto, criado del marqués de Priego, que era músico y servía en la cámara del marqués, y fue quien facilitó los encuentros amorosos de Rafaela y Rodrigo de Mendoza.

Otro músico con el que Rafaela se relacionó fue Francisco de Sarriá, natural de

⁴³ AHN, Osuna, c. 294, doc. 58-59.

⁴⁴ AHN, Osuna, c. 292, doc. 2.

Estella (Navarra), que era “gran músico de vihuela” aunque ejercía el oficio de platero junto con Negrete, yerno de Alonso de Villalverche, que vivía en la misma casa de la portería nueva del Monasterio de san Felipe Neri, y por ello frecuentaba la casa de Alonso Villalverche y conocía a Rafaela. En ese círculo de músicos en el que se desarrolló Rafaela destacaba Juan de Palomares, músico, criado que fue del cardenal Quiroga⁴⁵, compositor y guitarrista, amigo de Lope de Vega, que puso música a muchas letras de Lope como él mismo refiere en la *Dorotea* (acto V, escena IX): “Los versos, Celia, yo y el tono, aquel excelente músico Juan de Palomares, competidor insigne del famoso Juan Blas de Castro, que dividieron los dos la lira, árbitro Apolo”⁴⁶. Conoció también Rafaela a fray Matías, que quizá pueda identificarse con Matías Ruiz, maestro de capilla en el Monasterio de la Encarnación de Madrid⁴⁷.

Es muy probable que Rafaela e Íñigo de Mendoza compartieran su afición por la música (Fig. 8). Es conocida la importancia que se otorgaba en la Universidad de Salamanca y en sus colegios mayores a la formación musical de los colegiales, especialmente orientada a la participación en celebraciones

religiosas, por lo que se les instruía fundamentalmente en música religiosa, canto gregoriano y polifónico⁴⁸. Íñigo recibió sin duda esta instrucción musical al igual que el resto de los estudiantes salmantinos. En la Universidad de Alcalá, en la que Íñigo fue catedrático, y particularmente en el Colegio Mayor de San Ildefonso, se constituyó asimismo un importante centro musical, que rivalizaba con el de la iglesia Magistral. La enseñanza de la música formaba parte del *quadrivium* y eran matemáticos, como el maestro Ciruelo, quienes la enseñaban junto a la Aritmética, Geometría y Perspectiva. Además, en Alcalá de Henares hubo desde comienzos del siglo XVI destacados impresores de obras musicales que testimonian la importancia de la música en la ciudad, como Arnao Guillén de Brocar, de origen francés, a quien el cardenal Cisneros encargó numerosos libros litúrgicos para el arzobispado de Toledo⁴⁹. Entre las obras musicales que se editaron en Alcalá a lo largo del siglo XVI destacan: el *Libro de arte de música* de Melchor de Torres (1554)⁵⁰, el *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela* de Luis Venegas de Henestrosa (1557)⁵¹, y el *Arte de canto llano* de Juan Martínez (1532)⁵² que reimprimió María Ramírez en Alcalá en 1598.

El estudio de la música, que sin duda cursó Íñigo, concordaba con los nuevos ideales del humanismo que la consideraban como una disciplina fundamental en la formación cultural de la élite humanística, como muy bien expresó Castiglione en *El Cortesano*. Y no sólo la música polifónica, sino también el canto llano, muy valorado por la belleza de su simplicidad. La afición

45 Esteban Azaña, *Historia de la ciudad de Alcalá de Henares (antigua compluto)* (Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2005), 347-348.

46 *Cancionero musical de Lope de Vega. Poesías sueltas puestas en música*, ed. por Miguel Querol Gavaldá (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987), 10. Juan de Palomares fue incluido por Suárez de Figueroa en su obra *Plaza Universal de todas las ciencias y artes* (1615) como uno de los músicos más importantes de su época junto con Benavente y Juan Blas. Era conocido por sus canciones profanas y por su relación con la música teatral. Javier Suárez-Pajares, “Dinero y honor: aspectos del magisterio de capilla en la España de Francisco Guerrero”, en *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, ed. por John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (Madrid: Ediciones del ICCMU, 2004), 184. Ver también: María Asunción Flórez, *Música teatral en el Madrid de los Austrias* (Madrid: Ediciones del ICCMU, 2006).

47 Montserrat Sánchez Siscart, *Guía histórica de la Música en Madrid* (Madrid: Comunidad de Madrid, 2002), 73.

48 Dámaso García Fraile, “La música en la vida estudiantil universitaria durante el siglo XVI”, en *Líneas de investigación sobre universidades hispánicas*, coord. por Luis Enrique Rodríguez de San Pedro Bezares y Luis Polo Rodríguez (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2008), 87-106.

49 Sánchez Siscart, *Guía histórica de la Música...*, 52.

50 Azaña, *Historia de la ciudad de Alcalá...*, 44.

51 Mazuela-Anguita, *Artes de canto...*, vol. I, 1-2.

52 Mazuela-Anguita, *Artes de canto...*, 104 y 174.



▪ Fig.8. Anthonie van Blocklandt (atribuido). Personajes cantando. S. XVI. Museo del Louvre. Foto : RMN-Grand Palais/ Franck Raux.

de Íñigo por la música se desprende asimismo del testimonio de Sebastiana Ruiz, criada del genovés Héctor Picamelo, en el litigio de sucesión en el que declaró que Rafaela no sólo era honrada, honesta, y virtuosa sino que además “tenía muchas gracias de tañer y cantar y se decía que por eso se había casado con ella don Íñigo”.

El gusto por la música de Íñigo era comparable al de otros miembros de su familia. Su hermana Catalina, fundadora del Colegio de la Compañía de Alcalá, “en la música fue tan eminente que supo mas de lo que pudieron enseñarla, así en canto llano como de órgano”⁵³. Sus abuelos maternos, los duques del Infantado, fueron conocidos por su afi-

⁵³ Jerónimo de Perea, *Vida y elogio de doña Catalina de Mendoza, fundadora del Colegio de la Compañía de Jesús de Alcalá de Henares* (Madrid: Imprenta real, 1653), 17.

ción a la música y su habilidad con los instrumentos. El duque “fue gran músico, tocaba todos los instrumentos, en especial en puntear un laúd era consumado”⁵⁴. Organizó una destacada capilla musical en la que se formó Alonso de Mudarra, autor de los *Tres libros de música en cifra para vihuela* (Sevilla, 1546), que le acompañó en 1529 a Italia formando parte del cortejo del Emperador durante las jornadas de su coronación⁵⁵. El músico Baltasar de Camargo, que fue minis-

⁵⁴ Pecha, *Historia de Guadalajara...*, 428.

⁵⁵ Ascensión Mazuela-Anguita, “Mujeres músicas y documentos de la Inquisición en el mundo ibérico del siglo XVI: Isabel de Plazaola y la IV duquesa del Infantado”, *Revista de Musicología*, vol. XXXVI, nº 1-2 (2013), 33-34. Los duques del Infantado contaron con la familia Vázquez de Miranda Bejarano, violeros y tañedores, activos en Madrid en los siglos XVI y XVII, para la construcción de instrumentos.

tril al servicio de la Casa Real en Flandes, y después músico de la Reina, también comenzó su carrera en el entorno del IV duque del Infantado⁵⁶. Por su parte, la duquesa Isabel de Aragón amaba la música, poseía numerosos instrumentos musicales y doce libros de música, según se recoge en el inventario de bienes realizado tras su muerte⁵⁷. Otros miembros de esta familia también sobresalieron en la música, como María Pimentel, III duquesa del Infantado, a quien dedicó Ambrosio Moreno en 1508 el *Cancionero de diversas obras de nuevo trovadas*, que era una colección de poesía en la que cada poema llevaba indicado el título de la melodía con la cual debía ser cantado⁵⁸. María de Mendoza (ca.1516-1580), III marquesa del Cenete, esposa de Diego Hurtado de Mendoza, hijo de los IV duques del Infantado, recibió formación musical en el castillo de Áyora (Valencia) desde niña, al igual que sus hermanas Mencía y Catalina, con los músicos Miguel Ortiz y Miguel Celma contratados por su padre Rodrigo Díaz de Vivar que también fue gran diletante musical⁵⁹.

Por otro lado, Isabel de Aragón, abuela de Íñigo, tuvo a su servicio en Guadalajara a una mujer llamada Isabel Ortiz, hija de un platero de la emperatriz Isabel de Portugal. La duquesa concertó su matrimonio con Gonzalo Hernández de Plazaola, también platero, con el cual tuvo dos hijas, Isabel,

que fue música, y Petronila que murió niña. Cuando Gonzalo Hernández se marchó a Indias, la duquesa la instaló en la casa de Juana Alonso, hermana del secretario del duque del Infantado, a quien sirvió cuatro años, sustentándose con su trabajo y con la ayuda de la duquesa. Su hija Isabel Plazaola fue música, cantante y tañedora, y era invitada en las casas nobles como intérprete profesional, entre ellas en la casa de Leonor Enríquez de Toledo, II marquesa de Távara, en Alcalá de Henares, en la casa de Catalina de la Cerda, IV condesa de Coruña en Guadalajara, en la de Juana de la Lama, V duquesa de Alburquerque y quizá también cantó y tocó para la reina, Isabel de Valois, o para Juana de Austria, en Valladolid según parece desprenderse de un contrato negociado por la marquesa de Montesclaros y fray Pedro Portocarrero su tío, lector en el Colegio de Dominicos de Alcalá de Henares⁶⁰. Isabel Plazaola era de una edad muy parecida a la de Rafaela Villalverche⁶¹, y se movió en los mismos círculos cortesanos en torno a los Mendoza como cantora y tañedora (Fig. 9). La música les permitió a ambas relacionarse con la

56 Juan Catalina García López, *Biblioteca de escritores de la provincia de Guadalajara y bibliografía de la misma hasta el siglo XIX* (Madrid: Est. Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1899) 32. Citado en Mazuela-Anguaita, "Mujeres músicas...", 34. Robledo Estaire, "La música en la Casa del rey", en *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, ed. Luis Robledo Estaire et al. (Madrid: Alpuerto, 2000) 156-158.

57 Mazuela-Anguaita, *Artes de canto...*, 521-529.

58 Mazuela-Anguaita, "Mujeres músicas...", 36; Emilio Ros Fábregas, "Melodies for Private Devotion at the Court of Queen Isabel", en *Queen Isabel I of Castile: Power, Patronage, Persona*, ed. por Barbara S. Weissberger (Woodbridge: Tamesis, 2008) 83-107 y "Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI" (II), *Pliegos de Bibliofilia*, XVI (2001), 33-46.

59 Mazuela-Anguaita, "Mujeres músicas...", 36.

60 Isabel Ortiz, madre de Isabel Plazaola, era la intermediaria de su hija en los contratos que firmaba, y decía de ella que "tañe bien todo género de instrumento y canta muy bien". No sólo cantaba en las casas de la aristocracia, sino también en los conventos, como en el de Santa Clara de Alcalá de Henares donde su madre mantenía gran amistad con una monja llamada Isabel de Baena. Fue instruida en la música en el ámbito doméstico por diversos tañedores que frecuentaban la casa, ente ellos Miguel Sánchez, cantor de Toledo, Garci González, músico de la catedral de Toledo, y Antonio Martínez, músico de la IV condesa de Coruña: Mazuela-Anguaita, *Artes de canto...*, 488- 508 y "Mujeres músicas...", 17-53; Manuel Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833* (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1903-1932), Vol. 2, 90; Milagros Ortega Costa, "Spanish Women in the Reformation", en *Women in Reformation and Counter-Reformation Europe: Public and Private Worlds*, ed. Sherrin Marshall (Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1989), 89-119; Karin Pendle, "Musical Women in Early Modern Europe", en *Women & Music. A History* (Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1991), 57-96.

61 Nació hacia 1542 o 1543 pues en 1564 tenía 21 o 22 años.

aristocracia, tanto en los salones privados como en espacios conventuales⁶². Aprendieron la música en el ámbito doméstico, como las primeras letras, y se vieron obligadas a demostrar continuamente su vida honesta y virtuosa pues a las instrumentistas profesionales se las ligaba muchas veces con formas de vida licenciosa, o incluso con la prostitución. La línea divisoria entre la connotación honesta y deshonesto de la música era sumamente débil en el siglo XVI, y se traspasaba con facilidad especialmente en el ámbito femenino. Es probable que Isabel Plazaola y Rafaela Villalverche se conocieran. Al menos es seguro que los III marqueses de Mondéjar, padres de Íñigo, tenían referencias sobre Isabel Plazaola y el proceso inquisitorial abierto a su madre y en el que ella misma se vio envuelta, hecho que no jugó a favor de la joven pareja ni del reconocimiento de la legitimidad de su matrimonio.



▪ Fig. 9. Maestro de medias figuras femeninas. *Dama tocando un instrumento*. C. 1530. Museo Nacional de Poznan (Polonia). MNP FR 442 Raczynski Foundation.

62 Rafaela pudo cantar también en el ámbito conventual, al menos mientras estuvo recluida en el convento de santa Úrsula de Alcalá de Henares.

EL MATRIMONIO Y LA DESCENDENCIA

En 1568, el mismo año del levantamiento de los moriscos de las Alpujarras, Íñigo viajó a Granada. Desconocemos la fecha exacta del viaje, pero probablemente éste no tuvo nada que ver con aquellos sucesos que también condujeron a Granada a su hermano Francisco de Mendoza, futuro Almirante de Aragón, para combatir junto a su padre. Es probable que el principal objetivo de Íñigo fuera informar a sus padres de su amor por Rafaela Villalverche y su intención de contraer matrimonio con ella, algo que los marqueses de Mondéjar jamás aceptaron por lo que el matrimonio hubo de celebrarse de forma privada –“clandestina”–, sólo los contrayentes, los testigos y el coadjutor de la iglesia de Santa Cruz de Madrid.

Para sortear los impedimentos que la familia de Íñigo presumiblemente pondría a la celebración del enlace matrimonial, Íñigo se identificó a la hora de pedir la licencia para contraer matrimonio como un caballero aragonés. El Barón de la Laguna⁶³, solicitador y procurador de los contrayentes, que debió mantener una gran amistad con Íñigo, así lo ratificó, asegurando además que él mismo le había dado una de las casas que vacaban en su estado para que viviese en ella. Para obtener la licencia matrimonial Íñigo presentó un segundo testigo, Atanasio Manuel, portero del Consejo de Aragón, que le identificó asimismo como un caballero aragonés. Gracias a estos dos testimonios se autorizó el matrimonio.

Por su parte, Rafaela presentó ante el licenciado Valdivieso, vicario de Madrid, y Alonso de Robles, notario, su petición para

63 Berenguer Arnau Castro de Pinós Cervelló Boxadors, casado con Margarita Alagón Martínez de Luna, hija del segundo conde de Sástago. El linaje del Barón de la Laguna procedía de la Casa de Castro, una de las más relevantes del reino de Aragón, descendientes ilegítimos del rey Jaime I de Aragón (1208-1272): Rafael de Fantoni y Benedí, “La Real Casa de Castro en Aragón: los marqueses de la Puebla de Castro”, *Emblemata*, 6 (2000), 61-96.

contraer matrimonio con Íñigo de Mendoza, “caballero aragonés”, el día 24 de diciembre de 1569. Después de hacer la información necesaria sobre la soltería de ambos se despachó mandamiento para que el cura de la iglesia de santa Cruz de la que era parroquiiana María Rafaela les casase haciendo las amonestaciones que mandaba el concilio de Trento (Fig. 10). Al no resultar impedimento alguno se casaron el día 25 de diciembre de 1569⁶⁴, a las ocho de la tarde, ante el coadjutor de la iglesia de santa Cruz, por delegación del vicario Agustín Valdivieso⁶⁵. Don Íñigo había solicitado que las amonestaciones se hicieran después de celebrado el matrimonio con objeto de que su familia y deudos no se opusieran al mismo pues querrían una mujer de mayor dote y calidad. El vicario accedió a que se celebrase el matrimonio con solo “amonestarles de presente” y si no resultase impedimento alguno, después de haberlos desposado, hacer “las tres municiones canónicas del concilio, notificándoles que hasta tanto que estuvieren amonestados y velados en la iglesia no se juntasen ni cohabitassen como marido y mujer”⁶⁶. El matrimonio no se consumó de inmediato por esta causa.

Efectivamente, los Mendoza trataron por todos los medios de impedir que el enlace se reconociera como legítimo e intentaron que la joven pareja entrara en religión. Además, don Íñigo sufrió prisión en el castillo de Fuentidueña de parte del Consejo de Órdenes a causa de su enlace. Estando cautivo se puso en contacto con el capitán Pedro Rodríguez de Navarra, alférez mayor de la ciudad de Villena, a quien le encargó hiciese averiguaciones acerca del origen de Rafaela. Las pesquisas no resultaron satisfactorias ni concluyentes, ni concordaban con la idea de



▪ Fig.10. Pedro de Texeira. *Topographia de la villa de Madrid*. Detalle de la Plataforma en la que se ve con la letra M la antigua iglesia de Santa Cruz. Archivo fotográfico del autor.

Íñigo acerca de la filiación de Rafaela a quien consideraba hija de un gran caballero, pues los testigos, que no parecían tener mucha idea sobre la identidad de los padres de Rafaela, unos declararon que eran aguadores, y otros que era hija de un espartero de Alcalá de Henares⁶⁷. Sin embargo, ni se pudo demostrar la ilegitimidad del matrimonio ni que los contrayentes abrazaran la vida religiosa. Por tanto, las velaciones tuvieron lugar en Fuentidueña en 1571.

67 AHN, Osuna, c. 294, doc. 67-69, f. 20r. “Pero quien mas de raíz descubrió la genealogía de María Rafaela de orden del mismo don Íñigo fue el capitán Pedro Rodríguez de Navarra, alférez mayor de la ciudad de Villena, quien dice que habiendo ido a visitar al castillo de Fuentidueña al dicho don Íñigo que estaba preso por este casamiento le encargó hiciese averiguación extrajudicial de la calidad y nacimiento de dicha María Rafaela [...] y el testigo fue a Madrid y hizo toda la averiguación que pudo y que en el tiempo referido para hacer mejor lo que se le había encomendado mandó a sus criados le tomasen posada en casa de Villalverche, francés, que decían era padre de la dicha María Rafaela [...], averiguó por verdad que llegó a Madrid un hombre no conocido tan pobre que vivía de echar agua por las casas y su mujer de lavar paños en el rio y que estos fueron los padres de la dicha María Rafaela [...] y el aguador y su mujer murieron sin que el testigo pudiese averiguar quien fuese el dicho Villarverche y menos lo pudo averiguar y saber porque se vino muchacho de Francia [...]”. María Ruiz, esposa de Juan Álvarez, declaró que Rafaela era hija de un espartero de Alcalá de Henares: AHN, Osuna, c. 294, doc. 58-59.

64 AHN, Osuna, c. 294, doc. 81.

65 El impedimento alegado respecto a la celebración del matrimonio se fundamentó en parte en que fue oficiado por Pedro Francos, coadjutor del cura propietario, el Licenciado Juan Francos, su tío. AHN, Osuna, c. 2322, doc. 1-2, f. 12r.

66 AHN, Osuna, c. 292. doc. 1, f. 79r.

El joven matrimonio residió en Madrid y luego en Alcalá de Henares (Fig. 11) donde transcurrió la mayor parte de su vida y donde criaron a sus hijos hasta que en 1592 el rey Felipe II encomendó a Íñigo su primera embajada en París, y posteriormente otras misiones en Bruselas y Venecia. Hasta ese momento Íñigo fue catedrático de la Universidad de Alcalá y un reconocido jurista, experto tanto en derecho civil como eclesiástico.



▪ Fig. 11. Anton van den Wyngaerde (Amberes, c.1512/25-Madrid, 1571). Vista de Alcalá de Henares. 1565. Biblioteca Nacional de Austria. Foto: [https://es.wikipedia.org/wiki/Anton_van_den_Wyngaerde#/media/Archivo:Anthonis_van_den_Wijngaerde_\(1565\)_Alcalá_de_Henares.png](https://es.wikipedia.org/wiki/Anton_van_den_Wyngaerde#/media/Archivo:Anthonis_van_den_Wijngaerde_(1565)_Alcalá_de_Henares.png)

Del matrimonio entre Íñigo y María de Mendoza hubo dos hijos legítimos, Íñigo de Mendoza y Jorge de Mendoza. El primogénito, Íñigo, heredó la Casa de Mondéjar y fue V marqués de Mondéjar y VII conde de Tendilla. Jorge de Mendoza obtuvo del rey Felipe II el título de marqués de Agropoli, en el reino de Nápoles. Don Íñigo y don Jorge sucedieron a sus padres en todos sus derechos, y fueron sus herederos universales y legítimos. Don Íñigo mejoró en su testamento a su hijo mayor en el tercio y quinto, y doña María a don Jorge, su segundo hijo⁶⁸.

⁶⁸ La mayor parte de los bienes de don Íñigo pasaron a su hijo primogénito, pero también dejó otros bienes a partir entre ambos hermanos. De todo ello llevaba la razón y cobranza Andrés Pérez, vecino de Mondéjar: "Y las escrituras están en una arquilla grande de nogal

EL DESENLACE FINAL

En 1592 Íñigo de Mendoza recibió una importante misión diplomática en París de parte del rey Felipe II para reclamar los derechos de sucesión al trono francés para la infanta Isabel Clara Eugenia. Esta circunstancia obligó a don Íñigo a trasladar su residencia de Alcalá de Henares a París. En París permaneció casi dos años, y después pasó a Flandes para formar parte del Conse-

jo de Estado y Guerra durante un año aproximadamente. En 1595 abandonó la Corte de Bruselas y se trasladó a Italia al ser elegido por Felipe II como embajador ante la República de Venecia. Es fácil imaginar que Rafaela acompañara a su esposo Íñigo durante su embajada en París y que posteriormente residiera con él en Bruselas, aunque no podemos asegurarlo por completo. Lo que sí está verificado es que Rafaela, que ahora se hacía llamar María de Mendoza, se trasladó a Venecia junto con su esposo en 1595. En

que tiene en la tapa de arriba un ajedrez, y está en la concepción francisca de la villa de Madrid en poder de María de san Pablo, monja profesa en aquél monasterio". Felipe II hizo merced al primogénito Íñigo de 1400 ducados consignados en el reino de Nápoles de los que su padre ordenó que se dieran 330 a don Jorge. AHN, Osuna, c. 292, doc. 2, ff. 18r-23v.

estos años se desarrolló en los principales ambientes políticos, nobiliarios y culturales de Venecia, y quizá de París y Bruselas, y es muy probable que allí conociera a los músicos e intérpretes que tan a menudo animaban las veladas señoriales y aristocráticas. Venecia en particular gozaba de cierto reconocimiento musical a nivel europeo desde la llegada de Adrian Willaert (1490-1562), maestro de capilla de san Marcos, que consiguió crear una escuela de música y polifonía tan afamada que Venecia fue considerada como la cuna de la policoralidad⁶⁹. Cuando María de Mendoza residió en Venecia dirigió la capilla de san Marcos Baldissera Donato que continuó con el legado de Willaert.

Las mujeres también tuvieron un gran protagonismo en la música veneciana del siglo XVI. Años atrás habían destacado algunas mujeres como Irene di Spilimbergo, fallecida en 1559 a los 21 años de edad, gozando ya de una gran fama como música y pintora. Los eruditos más importantes de su tiempo le dedicaron un libro con más de doscientos poemas como reconocimiento a su aportación a las artes⁷⁰. Además, en el Hospital de los Incurables, proyectado por Sansovino en 1565, se constituyó un coro de chicas huérfanas que alcanzó gran fama y que quizá conoció María de Mendoza⁷¹. Por otro lado, en 1568 se imprimió en Venecia la primera publicación de obras musicales de una mujer, Maddalena Casulana, *Il primo libro de madrigali*, bajo el patrocinio de Isabella de Medici. Hubo en Venecia también algunas músicas profesionales que alcanzaron fama dentro del ambiente de la *cortigiana onesta*, meretri-

ces de alta cultura, como Verónica Franco⁷², pero también músicas virtuosas, auténticas profesionales, que se mantenían con su propio trabajo como cantoras y tañedoras. En la vecina localidad de Ferrara se constituyó el conocido *Concerto delle Dame*, un grupo instrumental formado por Laura Peperara (arpa), Livia da Arco (viola) y Anna Guarinna (laúd), que adquirió una gran fama y abrió el camino de la música como una profesión honorable para las mujeres⁷³.

La música, en Venecia como en España, fue una de las principales aficiones de la nobleza, y elemento esencial en la celebración de oficios litúrgicos, fiestas cortesanas y populares y en las representaciones teatrales. María de Mendoza frecuentó este tipo de funciones festivas que le permitieron enriquecer su gusto musical con esta experiencia europea.

Sin embargo, la dicha de María de Mendoza fue muy breve, pues falleció en Venecia en septiembre de 1596⁷⁴. La República veneciana le hizo uno de los más solemnes entierros que hasta entonces se habían visto. Fue "con tanta majestad y grandeza como si la difunta fuera la emperatriz"⁷⁵. Su cuerpo fue depositado en la iglesia de Santa María del Giglio o Zobenigo (Fig.12), fundada por la familia Jubanico en el siglo X en el distrito de san Marcos⁷⁶, y reconstruida en la segunda mitad del siglo XVII a expensas de la familia Barbaro. Probablemente Íñigo y María de

69 Enrique Castaño Perea, *Arquitectura y música: Policoralidad en la Capilla Real del Alcázar de Madrid* (tesis doctoral, Madrid, 2006), 71.

70 Comellas Solé, "La música dentro de las cortes europeas...", 20; Anne Jacobson Schutte, "Irene di Spilimbergo: The image of a Creative Woman in Late Renaissance Italy", *Renaissance Quarterly*, 44, 1 (1991), 49-50. En España también tenemos el ejemplo de una excelente música y pintora dentro del ámbito cortesano como fue Isabel Sánchez Coello.

71 Castaño Perea, *Arquitectura y música...*, 72.

72 Comellas Solé, "La música dentro de las cortes europeas...", 23-24.

73 Flórez, *Música teatral...*, 410-411; Stefano Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario* (Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2003).

74 Ibáñez de Segovia da la fecha de 19 de noviembre de 1597, sin embargo, según las fuentes italianas habría fallecido en septiembre de 1596: Archivio di Stato di Venezia, Provveditori alla sanità, reg. 826, alla data 1596, 18 settembre.

75 Ibáñez de Segovia, *Historia de la Casa...*, f. CC-CXCI.

76 Ibáñez de Segovia, *Historia de la Casa...*, f. CC-CLXXXIX.



▪ Fig. 12. Giovanni Antonio Canal "Canaletto". *Campo Santa María Zobenigo*. 1730. The Metropolitan Museum of Art (Nueva York). @The Metropolitan Museum of Art (Nueva York).

Mendoza eran feligreses de esta parroquia y por ello se depositó el cuerpo en esta iglesia antes de ser sepultado definitivamente en la catedral de San Marcos⁷⁷. La suntuosidad del funeral quedó reflejada en una relación impresa escrita por Eneas Piccolomini, señor de Campo Cevoli (Orvieto) y Nepote del Pontífice Pío III, al que la República encargó la oración fúnebre en la que destacó la nobleza de María de Mendoza, sus muchas virtudes y su elocuencia, junto a los méritos de su esposo al que dedicó buena parte de la memoria que parcialmente reprodujo Ibáñez de Segovia⁷⁸.

⁷⁷ ACJE, c. 208, 2. Ezquerro, *Historia del Colegio de la Compañía...*, Libro I, segunda parte, f. 7r. 1601; Hidalgo Ogáyar, *Los Mendoza y Alcalá de Henares...*, 59.

⁷⁸ Ibáñez de Segovia, *Historia de la Casa...*, f. CC-CXC: "Luego que llegó la noticia a los gravísimos, y sapientísimos padres de la República veneciana de que pasó de esta vida doña María de Mendoza, mujer de don Íñigo de Mendoza, a quien viva estimaron tanto por el esplendor de su sangre, y por sus virtudes, resolvieron por decreto del senado, que en consideración de los muchos servicios que ha hecho su marido a la repú-

blica como de la propensión de ánimo que ella tiene al rey de España don Felipe, y el grande afecto de que es deudora al propio príncipe la misma república, que no sólo se la honrase con este suntuosísimo funeral, sino que también desde este honorífico lugar se publicasen sus alabanzas. Ojalá pudiera ella hablar de sí, para que oyese a la más elocuente mujer de todas las mujeres, o que yo a quien se ha cometido tan gran asunto, al referir sus alabanzas participase también en su elocuencia, porque así comprobaría fácilmente fue adornada de todas aquellas prendas que la hicieron digna de tan noble, tan ilustre, tan docto, tan elocuente, tan prudente, tan piadoso y tan religioso marido y más abajo".

blica como de la propensión de ánimo que ella tiene al rey de España don Felipe, y el grande afecto de que es deudora al propio príncipe la misma república, que no sólo se la honrase con este suntuosísimo funeral, sino que también desde este honorífico lugar se publicasen sus alabanzas. Ojalá pudiera ella hablar de sí, para que oyese a la más elocuente mujer de todas las mujeres, o que yo a quien se ha cometido tan gran asunto, al referir sus alabanzas participase también en su elocuencia, porque así comprobaría fácilmente fue adornada de todas aquellas prendas que la hicieron digna de tan noble, tan ilustre, tan docto, tan elocuente, tan prudente, tan piadoso y tan religioso marido y más abajo".

su familia. A ella le confió las últimas palabras de Rafaela antes de morir, como prueba de la incuestionable honestidad y virtud de su esposa, la cual le encareció en su lecho de muerte que se volviese a casar para engendrar nueva descendencia que pudiera heredar el marquesado de Mondéjar pues los impedimentos que los juristas españoles veían en ello se habían ratificado en el informe que Íñigo había solicitado a varios doctores y letrados de la Universidad de Padua quienes descartaron la posibilidad de que los hijos de María e Íñigo pudieran reclamar su derecho a la sucesión en la Casa de Mondéjar⁷⁹.

EL LITIGIO DE SUCESIÓN

El fallecimiento sin sucesión de Luis Hurtado de Mendoza, IV marqués de Mondéjar, en la ciudad de Valladolid, en 1604, desencadenó un proceso legal para resolver la sucesión en la Casa de Mondéjar⁸⁰. Tanto la familia de los Mendoza, particularmente los duques del Infantado como cabeza principal de la misma, como la Corona tomaron cartas en el asunto y trataron de hallar la mejor solución para la Casa de Mondéjar que se encontraba en una situación sumamente delicada debido a las deudas contraídas durante los años que el marqués sufrió prisión por orden del rey en el Castillo de Chinchilla a

causa de algunas muertes sucedidas en Granada y debido a que Felipe II ordenó también el embargo y secuestro de sus estados y bienes, que no le fueron devueltos hasta 1589. Ibáñez de Segovia achacó a Felipe II la ruina de la Casa de Mondéjar: “No le bastaron al marqués los descargos con que desvaneció las calumnias que se le imputaban, la declaración que a su favor hizo el mismo que las había fraguado [don Miguel de León], ni su público castigo para que se diese por satisfecho el rey de aquellas falsas sospechas que concibió contra él, no sólo por su natural genio receloso, desconfiado, sino por el dictamen que mantuvo siempre de abatir la autoridad de los grandes, no perdiendo las ocasiones que le ofrecían los desaciertos u desgracias para arruinar sus estados, y casas como ejecutó con la de Mondéjar”⁸¹.

El rey Felipe III, una vez consultado el Consejo, ordenó que ninguna de las partes intervinientes en el pleito de sucesión, es decir ni el Almirante de Aragón, ni don Íñigo de Mendoza su sobrino, ni otras personas en sus nombres tomaran posesión alguna de las villas, lugares, castillos, fortalezas y demás bienes pertenecientes al marquesado de Mondéjar, Condado de Tendilla y provincia de Almodovar, hasta tanto no se resolviera el pleito en la Real Chancillería de Valladolid para evitar el escándalo entre personas de tal calidad⁸². El corregidor de Guadalajara, Bartolomé de Loarte de Cárdenas, fue el encargado de notificar esta orden del rey a don Íñigo, sobrino del marqués, que solía residir en Alcalá de Henares. Esta aparente ecuanimidad ante los candidatos en realidad no parece haber sido tal pues el rey se inclinó por Íñigo, al igual que antes lo había hecho Felipe II cuando eligió a su padre para formar parte de la embajada francesa de 1592, el mismo año del fallecimiento del VI Conde de Tendilla, heredero del marquesado de Mondéjar, tomando así una posición anticipada en la cuestión sucesoria. Esta embajada

79 “[...] la dicha doña María Rafaela de Villalverche estando próxima a morir y en el artículo de la muerte persuadió al dicho don Íñigo, con quien había cohabitado, se casase con otra mujer porque pudiesen los hijos que hubiese de ella heredar los estados de sus abuelos, y porque en esta misma conformidad escribió el dicho don Íñigo a su hermana Catalina de Mendoza, y sobre lo mismo consultó varios doctores y letrados de la Universidad de Padua los cuales según afirman algunos testigos resolvieron que los hijos de dicho don Íñigo y de dicha doña María Rafaela no eran capaces de heredar los estados de Mondéjar [...]”. AHN, Osuna, c. 294, doc. 81.

80 Su único heredero, Íñigo López de Mendoza, VI Conde de Tendilla, murió prematuramente pocos días antes de contraer matrimonio con doña Ana de Silva y Mendoza, hija del príncipe de Mérito, a causa de la caída de un caballo acaecida el día 8 de octubre de 1592: Luis de Salazar y Castro, *Historia genealógica de la casa de Silva* (Madrid: Mateo de Llanos, 1685), 529.

81 Ibáñez de Segovia, *Historia de la Casa...*, f. CC-CLXXXII.

82 AHN, Osuna, c. 292, doc. 2. 1604.

y las sucesivas encomendadas por Felipe II a Íñigo le situaron en el máximo nivel de la política europea de su tiempo y en un plano de distinción social que permitiría a su prole aspirar a la sucesión en la Casa de Mondéjar⁸³. Felipe III distinguió posteriormente a Jorge de Mendoza, hermano de Íñigo, con el marquesado de Agropoli, creado para él en 1617 en Nápoles.

La familia de los Mondéjar parecía decantarse a favor de Francisco de Mendoza, Almirante de Aragón, que siempre gozó de la confianza de los marqueses y fue el intermediario en los asuntos familiares. El propio don Luis Hurtado de Mendoza había expresado en su testamento su voluntad de que le sucediera su hermano así como que pasaran las joyas más preciadas de la casa de los Mondéjar, el estoque, el jubón de la lanzada y las llaves del archivo de Tendilla al Almirante. Sin embargo, la Casa del Infantado, cabeza de los Mendoza, valorando sobre todo la situación económica en la que se hallaba la de Mondéjar se inclinó por la sucesión de Íñigo López de Mendoza, aún en vida del IV marqués de Mondéjar. Para evitar una ruina mayor de la Casa de Mondéjar se intentó que don Luis renunciara a sus estados, derechos y acciones en favor de su sobrino para que éste pudiera hacer un buen matrimonio que ayudara al acrecentamiento de la Casa, algo que no podría hacerse sin la renuncia al no poseer su sobrino ni hacienda ni título del que valerse para granjearse el matrimonio. Obviamente esta renuncia no se produjo. Íñigo casó con Ana de Cabrera y Vargas⁸⁴, que falleció en la Alhambra en febrero de 1626 siendo aún muy joven⁸⁵. Íñigo pasó la mayor parte de su vida viudo en compañía

de sus hijos, especialmente de su hija María de Mendoza, que pasado el tiempo se convertiría en VII marquesa de Mondéjar al heredar a su hermano que murió sin descendencia.

El pleito de sucesión trataba de probar la ilegitimidad de los hijos de Íñigo y María de Mendoza y por tanto la imposibilidad de que sucedieran en el mayorazgo de Mondéjar que exigía la legitimidad del legatario. Para ello era necesario demostrar que el matrimonio había sido ilegítimo o que había sido nulo por haberse celebrado de forma clandestina, sin el orden que marcaba el Concilio de Trento para las amonestaciones, y por la desigualdad de los contrayentes⁸⁶, que lo hacía “indigno”⁸⁷.

En la familia de los Mendoza ya se había dado una situación similar tiempo atrás, cuando don Diego de Mendoza, hijo segundo de Íñigo López de Mendoza, I conde de Tendilla, cortejó en Salamanca a una mujer llamada María de Quiñones, apodada la Blanquilla, y de forma más despectiva “La espulga manteos”, con la cual contrajo matrimonio y por ser éste desigual, sus dos hijos fueron considerados ilegítimos y por tanto excluidos del mayorazgo. Don Diego una vez viudo tomó el estado de religión, fue obispo de Palencia, arzobispo de Sevilla, patriarca de Jerusalén y cardenal del título de Santa Sabina de Roma⁸⁸. Este caso habido en la familia se tomó como referencia para que los hijos de don Íñigo fueran considerados ilegítimos y por tanto sin derecho a heredar el mayorazgo. Sin embargo, la Iglesia postridentina estimó que la desigualdad de los contrayentes no era causa suficiente para considerar el matrimonio ilegítimo. El Concilio de Trento no sólo modificó el ritual

83 El viaje a París se inició en diciembre de 1592. La convocatoria de los Estados se demoró hasta el año de 1593. Vázquez de Prada, *Felipe II y Francia...*, 98 y 396.

84 Gutiérrez Coronel, *Historia genealógica...*, T. II, 341-342.

85 Francisco Henríquez de Jorquera, *Anales de Granada*, ed. por Pedro Gan Giménez y Luis Moreno Garzón, (Granada: Editorial Universidad de Granada, 1987), vol. II, 668.

86 La razón de la desigualdad de matrimonio quedó sin fundamento pues el matrimonio como vínculo espiritual no admite consideración de desigualdades. AHN, Osuna, c. 2322, doc. 1-2, f. 2r.

87 AHN, Osuna, c. 292. doc. 1, f. 79r.

88 AHN, Osuna, c. 292, doc. 1, f. 9r y c. 294, doc. 67-69. Murió el 12 de septiembre de 1502: Gutiérrez Coronel, *Historia genealógica...*, T. II, 333.

del matrimonio, sino que también defendió el auténtico deseo de los contrayentes para celebrar su unión, como la auténtica vocación religiosa para profesar en una Orden religiosa.

En el caso de Diego Hurtado de Mendoza, la falta de virtud de la Blanquilla había sido decisiva para probar la ilegitimidad de la prole. Por ello don Íñigo se esforzó toda su vida en mostrar las virtudes de su esposa María de Mendoza⁸⁹, de ahí la carta que escribió desde Venecia a su hermana Catalina, una vez fallecida su esposa, insistiendo en las virtudes que la habían adornado, confiando en la capacidad de intermediación de Catalina para solventar la cuestión de la sucesión, dado el reconocimiento y amor que toda la familia siempre le manifestó. Por el contrario, el Almirante, su hermano, quiso demostrar en el pleito, aunque sin lograrlo, la falta de virtud de María de Mendoza a la que acusaba de haber contraído un primer matrimonio con Diego de Fonseca en la ciudad de Toro, y de haber mantenido posteriormente en la ciudad de Madrid relaciones carnales con Rodrigo de Mendoza, hijo del Duque del Infantado, y primo hermano de don Íñigo su esposo, algo que no se pudo demostrar⁹⁰.

Dado que los orígenes de Rafaela nunca se pudieron averiguar pese a las “grandes y extraordinarias diligencias” que hizo Íñigo por conocerlos, la presunción de derecho

⁸⁹ Esta constante defensa de la virtud de su esposa tenía como objetivo diferenciarla de otra mujer a la que llamaban Rafaelilla, también música, que tocaba y cantaba en casas particulares acompañando a Pedro Ruiz Esparza, y a otros músicos, y que era deshonesto. Sin embargo, resultaba poco creíble que en ambas se dieran tantas coincidencias como lo era el nombre, el oficio de música y cantora, e incluso un rasgo físico poco habitual como era una leve cojera de la pierna derecha: AHN, Osuna, c. 2322, doc. 1-2 Pleito de don Francisco Hurtado de Mendoza, Almirante de Aragón, con Íñigo López de Mendoza sobre la tenuta y posesión de los Estados de Mondéjar

⁹⁰ AHN, Osuna, c. 294, doc. 81.

determinaba que no se pudiera cuestionar la limpieza de su linaje y la honradez de la familia. Tampoco se pudo probar que Rafaela careciera de virtud o hubiese llevado una vida licenciosa, antes bien se señalaba “el ejemplo y la fuerza de su virtud, recogimiento y discreción”. Tampoco se probó que el matrimonio se hubiera celebrado de forma defectuosa, sin guardar lo dispuesto por el concilio de Trento. Por tanto, los hijos de Íñigo y María de Mendoza nunca fueron declarados ilegítimos o inhábiles para suceder a sus padres⁹¹, de manera que el pleito de sucesión se resolvió a favor de Íñigo López de Mendoza, sobrino del finado marqués y del Almirante de Aragón, que fue el V marqués de Mondéjar y VII conde de Tendilla, y residió la mayor parte de su vida en la Alhambra como alcaide de la fortaleza y Capitán general del reino de Granada. Su hermano Jorge de Mendoza fue distinguido con el título de marqués de Agropoli por el rey Felipe III y a su Casa terminaría agregándose el marquesado de Mondéjar al fallecer sin descendencia los dos hijos de su hermano Íñigo López de Mendoza, V marqués de Mondéjar.

BIBLIOGRAFÍA

Adam Ferrero, Bernardo. “Francisco de Borja músico”. *Ritmo*, Vol. 44, nº 443 (1974), 4.

⁹¹ Íñigo declaró en su testamento tener “dos hijos legítimos y de legítimo matrimonio, el mayor de ellos llamado don Íñigo de Mendoza que es el que ha de suceder en todos los derechos que yo tengo a la casa de Mondéjar y en su falta sus hijos legítimos, y el otro don Jorge de Mendoza que como digo el uno y el otro son de legítimo matrimonio que yo contraí en la villa de Madrid con doña María de Mendoza mi legítima mujer como consta y parece por el testimonio que de ello dio en respuesta de una real provisión escrita y manada de los señores presidente y oidores del Real Consejo de las Órdenes, y por el testimonio de las velaciones que están y quedan en tales escrituras en poder de don Íñigo de Mendoza mi hijo y constan asimismo por la pública voz y fama, y por la habitación de veinte y ocho años que yo tuve en paz de la santa madre iglesia con la dicha doña María de Mendoza mi mujer legítima”: AHN, Osuna, c. 292, doc. 2, f. 18v.

- Arteaga y Falguera, Cristina. *La Casa del Infanzado cabeza de los Mendoza*. Madrid: C. Bermejo impresor, 1940.
- Aterido Fernández, Ángel y Luis Zolle Bete-gón. "Pintura y letras: Hernando de Ávila, su biblioteca y su herencia". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. XI (1999), 145-168.
- Azaña, Esteban. *Historia de la ciudad de Alcalá de Henares (antigua compluto)*. Edición fac-similar. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2005.
- Baños Gil, María Ángeles. "María de Men-doza y Aragón, IV condesa de Tendilla y III marquesa de Mondéjar (Guadalajara 1515-Tendilla, 22 de octubre de 1590). Ana de Mendoza y Aragón, duquesa de Aguilar (Guadalajara, c.1521 a 1524, Pa-lencia 9 de octubre de 1566)". En *Damas de la Casa de Mendoza. Historias, leyendas y olvidos*, dirigido por Esther Alegre Carva-jal, 243-262. Madrid: Ediciones Polifemo, 2014.
- Burgos, Augusto de. *Blasón de España. Libro de oro de su nobleza: reseña genealógica y descriptiva de la Casa Real, la grandeza de España y los títulos de Castilla*. Madrid: Im-prenta de M. Rivadeneyra, 1853.
- Cancionero musical de Lope de Vega. Poesías sueltas puestas en música*. Editado por Mi-guel Querol Gavaldá. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987.
- Castaño Perea, Enrique. "Arquitectura y música: Policoralidad en la Capilla Real del Alcázar de Madrid". Tesis Docto-ral. Universidad Politécnica de Madrid, 2006.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800.
- Collar de Cáceres, Fernando. "En torno al Li-bro de Retratos de los Reyes de Hernan-do de Ávila". *Boletín del Museo del Prado*, nº 10 (1983), 7-35.
- Comellas Solé, Jordi. "La música dentro de las cortes europeas del siglo XVI. El mo-delo de *Il Cortegiano* y el papel de las da-mas en su consolidación. El ejemplo de las cortes italianas". *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, nº 7 (2020), 5-32.
- Fantoni y Benedí, Rafael de. "La Real Casa de Castro en Aragón: los marqueses de la Puebla de Castro". *Emblemata*, nº 6 (2000), 61-96.
- Flórez, María Asunción. *Música teatral en el Madrid de los Austrias*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2006.
- García Fraile, Dámaso. "La música en la vida estudiantil universitaria durante el siglo XVI". En *Líneas de investigación sobre uni-versidades hispánicas*, coordinado por Luis Enrique Rodríguez de San Pedro Bezares y Luis Polo Rodríguez, 87-106. Salaman-ca: Universidad de Salamanca, 2008.
- García López, Juan Catalina. *Biblioteca de escritores de la provincia de Guadalajara y bibliografía de la misma hasta el siglo XIX*. Madrid: Est. Tipográfico Sucesores de Ri-vadeneyra, 1899.
- García Oro, José. "Benito Jiménez de Cis-neros y la Universidad de Alcalá (1517-1543): breve historia de un personaje menor cisneriano". En *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*, vol. III, 257-269. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.
- González Marín, Luis Antonio y José Luis González Uriol. "Práctica de los tañedo-res, entre los siglos XVI y XXI". *Anuario musical*, nº 69 (2014), 295-322.
- Griffiths, John. "La vihuela en la época de Felipe II". *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. Editado por John Griffiths y Javier Suárez Pajares, 415-448. Madrid, Ediciones de UCCMU, 2004.
- Gutiérrez Coronel, Diego. *Historia genealógi-ca de la Casa de Mendoza*. Madrid: Instituto Jerónimo Zurita CSIC y Ayuntamiento de la Ciudad de Cuenca, 1946.
- Henríquez de Jorquera, Francisco. *Anales de Granada*. Editado por Pedro Gan Gi-

- ménez y Luis Moreno Garzón. Granada: Editorial Universidad de Granada, 1987.
- Hidalgo Ogáyar, Juana. *Los Mendoza y Alcalá de Henares. Su patronazgo durante los siglos XVI y XVII*. Madrid: Universidad de Alcalá, 2002.
- Ibáñez de Segovia, Gaspar. *Historia de la Casa de Mondéjar*. Editado por Aurelio García López. Guadalajara: Editores del Henares, 2015.
- Jacobson Schutte, Anne. "Irene di Spilimbergo: The image of a Creative Woman in Late Renaissance Italy". *Renaissance Quarterly*, 44, 1 (1991), 49-50.
- Layna Serrano, Francisco. *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*. T. III. Guadalajara: Aache, 1995.
- Lorenzetti, Stefano. *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*. Firenze: Leo S. Olshchki Editore, 2003.
- Mazuela-Anguaita, Ascensión. "Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista". Tesis Doctoral. Universidad de Barcelona, 2012.
- Mazuela-Anguaita, Ascensión. "Women as dedicatees of artes de canto in the early modern Iberian world: imposed knowledge or women's choice?". *Early Music*, Vol. XI/2 (2012), 191-207.
- Mazuela-Anguaita, Ascensión. "Mujeres músicas y documentos de la Inquisición en el mundo ibérico del siglo XVI: Isabel de Plazaola y la IV duquesa del Infantado". *Revista de Musicología*, Vol. XXXVI, nº 1-2 (2013), 17-55.
- Navarro Talegón, José. "Pintores de Toro en el siglo XVI". En *Pintura en Toro. Obras restauradas*. Zamora: Caja de Ahorros Provincial de Zamora, 1985.
- Nieremberg, Ivan Eusebio. *Vida del santo padre y gran siervo de Dios el B. Francisco de Borja, tercero General de la Compañía de Jesús, y antes duque cuarto de Gandía*. Madrid: María de Quiñones, 1644.
- Ortega Costa, Milagros. "Spanish Women in the Reformation". En *Women in Reformation and Counter-Reformation Europe: Public and Private Worlds*. Editado por Sherrin Marshall, 89-119. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
- Pecha, Hernando. *Historia de Guadalajara*. Editado por Aurelio García López. Guadalajara: Aache Ediciones, 2012.
- Pendle, Karin. "Musical Women in Early Modern Europe". En *Women & Music. A History*, 57-96. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- Perea, Jerónimo de. *Vida y elogio de doña Catalina de Mendoza, fundadora del Colegio de la Compañía de Jesús de Alcalá de Henares*. Madrid: Imprenta Real, 1653.
- Robledo Estaire, Luis. "La música en la Casa del rey". En *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, 99-193. Madrid: Alpuerto, 2000.
- Ros Fábregas, Emilio. "Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI". (II). *Pliegos de Bibliofilia*, XVI (2001), 33-46.
- Ros Fábregas, Emilio. "Melodies for Private Devotion at the Court of Queen Isabel". En *Queen Isabel I of Castile: Power, Patronage, Persona*. Editado por Barbara Weissberger, 83-107. Woodbridge: Tamesis, 2008.
- Rubio Ávila, María Belén. "María de Mendoza, "La Blanca" (Alhambra, 2 de febrero de 1526-Alcalá de Henares, 1580). Catalina de Mendoza (Granada, 5 de febrero de 1542-Alcalá de Henares, 15 de febrero de 1602)". En *Damas de la Casa de Mendoza. Historias, leyendas y olvidos*, dirigido por Esther Alegre Carvajal, 427-447. Madrid: Ediciones Polifemo, 2014.
- Salazar y Castro, Luis de. *Historia genealógica de la casa de Silva*. Madrid: Mateo de Llanos, 1685.

- Sánchez Siscart, Montserrat. *Guía histórica de la Música en Madrid*. Madrid: Comunidad de Madrid, 2002.
- Schneider, Federico. "An Amused Muse: The donna di palazzo and Music in the Cortegiano". *L'analisi linguistica e letteraria*, 10, 1-2 (2002), 449-460.
- Sebastián Lozano, Jorge. "Francisco de Borja, de criado a maestro espiritual de las mujeres Habsburgo". En *San Francisco de Borja, Grande de España, arte y espiritualidad en la cultura de los siglos XVI y XVII*, coordinado por Ximo Company Climent y Joan Aliaga Morell, 67-90. Valencia: Afers, imp. 2010.
- Serrano y Sanz, Manuel. *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1903-1932.
- Suárez-Pajares, Javier. "Dinero y honor: aspectos del magisterio de capilla en la España de Francisco Guerrero". En *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, editado por John Griffiths y Javier Suárez-Pajares, 149-198. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2004.
- Vasallo Toranzo, Luis. "Juicio por un error de construcción en la España del siglo XVI. El palacio de los marqueses de Alcañices en Toro (Zamora)". En *Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, 509-514. A Coruña: Universidade da Coruña, 1998.
- Vázquez de Prada, Valentín. *Felipe II y Francia (1559-1598). Política, religión y razón de Estado*. Pamplona: Eunsa, 2004.

La carta de dote de Juana Millán. Un matrimonio beneficioso para el pintor Cristóbal García Salmerón (1603-1673)

The dowry letter of Juana Millán. A beneficial marriage for the painter Cristóbal García Salmerón (1603-1673)

Sonia CASAL VALENCIA
Universidade de Santiago de Compostela
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-0967-5819/soniacv94@gmail.com>
DOI: 10.18002/da.i21.7258

Recibido: 22/03/2022

Aceptado: 24/05/2022

RESUMEN: La biografía del pintor Cristóbal García Salmerón todavía presenta importantes lagunas, especialmente en lo relativo a sus primeros años de vida y a las relaciones personales que fue forjando a lo largo de su carrera. Sin embargo, en este artículo, se arroja luz a esta cuestión gracias a la carta de dote que Juana Millán y su familia ofrecen al artista en 1625 con motivo de su enlace matrimonial en la que, además de importantes sumas de dinero, se incluían joyas, muebles, pinturas y hasta unas casas de morada en la ciudad de Cuenca. Además, los datos contenidos en este documento han permitido hallar más información acerca de la familia política del maestro cuyos miembros ejercían cargos y profesiones relevantes que pudieron beneficiar artísticamente al pintor.

Palabras clave: Cristóbal García Salmerón, pintor, carta de dote, Cuenca, siglo XVII, Juana Millán, muebles, joyas, pinturas, casas

ABSTRACT: The biography of the painter Cristóbal García Salmerón still contains significant gaps, particularly with regard to his early years and the personal relationships he forged throughout his career. However, this article sheds light on this issue through the letter of dowry that Juana Millán and her family offered the artist on the occasion of their marriage in 1625, which, in addition to substantial sums of money, included jewellery, furniture, paintings and even a dwelling in the city of Cuenca. The information contained in this document has also revealed further information on the artist's in-laws, whose members held important positions and professions that may have benefited the painter artistically.

Keywords: Cristóbal García Salmerón, painter, dowry charter, Cuenca, 17th century, Juana Millán, furniture, jewellery, paintings, houses

Cristóbal García Salmerón hubo de ser un pintor notable y relevante durante buena parte del siglo XVII a la vista de los escritos que sobre él realizaron autores como Palomino¹, Ponz², Ceán Bermúdez³ o, más recientemente, Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez⁴ o Bermejo Díez⁵. Todos ellos repiten de manera constante contados datos acerca de su vida afirmando que este artista oriundo de Cuenca se formó con Pedro Orrente y desarrolló gran parte de su carrera entre su ciudad natal y la Villa de Madrid.

Sin embargo, los primeros años de la vida del pintor Cristóbal García Salmerón son todavía una incógnita pues no se han hallado documentos que permitan perfilar su infancia y juventud por lo que se desconocen las circunstancias económicas, familiares y sociales en torno a las que discurrieron estas etapas. De hecho, el primer documento personal sobre su vida lo constituye la carta de dote de su futura esposa, un importante escrito que aporta valiosos datos en torno a esta familia pues estos documentos constituyen una significativa fuente de información para el estudio de las diferentes circunstancias económicas y sociales en las que vivían los artistas (doc. 1).

Así, el 6 de enero de 1625, se firma en la ciudad de Cuenca el compromiso de casamiento entre el pintor y una mujer llamada

Juana Millán, hija de Jusepe Millán, ya fallecido, e Inés de Huete. Esta circunstancia provoca que sea la tía paterna de la contrayente, de igual nombre que ella y viuda de Andrés de Bonilla, la que se encargue de ayudar a sustentar las cargas del matrimonio junto con un mercader llamado Juan del Castillo.

La citada tía, Juana de Millán, se obliga a pagar a Cristóbal García doscientos ducados “en ajuar bastagas y preseas de casa joyas de oro y vestidos” que se otorgarán una vez estén casados. Por su parte, Juan del Castillo dará al pintor mil cien reales “en dinero de contado” procedentes de la madre de la cónyuge, Inés de Huete. Si, por alguna circunstancia, esta escritura fuese revocada, ambas partes se comprometen a pagar una cierta cantidad en concepto de penalización por los daños causados.

El compromiso adquirido en este documento se hace efectivo unos días más tarde al contraer matrimonio Cristóbal García con Juana Millán de manera oficial el día 19 de enero de 1625 (doc. 2). Juan de Vallesteros, teniente de cura de la parroquial de la iglesia conquense de San Vicente, desposó y veló a los contrayentes puesto que se habían realizado dos amonestaciones previas en días festivos en la citada iglesia llevándose a cabo las misas en el templo de San Salvador sin que hubiese ningún impedimento para que formalizasen el sacramento del matrimonio. Como testigos del enlace se citan a Julián Martínez, Cristóbal Quijada, escribano de número de Cuenca⁶, y Alonso Vinunte, además de “otras muchas personas que se hallaron presentes”, lo que parece indicar la importancia del enlace y un entorno de familiares y amigos bastante amplio, quizás por la fama que ya empezaba a cosechar el pintor y por la relevancia de su familia política que será comentada en lo sucesivo.

Pocos días después, el 5 de febrero del mismo año, se deja por escrito en un documento el montante final de la carta de dote

1 Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (Madrid: M. Aguilar Editor, 1947), 942-943.

2 Antonio Ponz, *Viage de España en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Tomo III (Madrid: Joachin Ibarra, 1777), 111 y 114.

3 Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Tomo I, (Madrid: Real Academia de San Fernando, 1800), 175.

4 Diego Angulo Íñiguez y Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII* (Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1972), 359-371.

5 Jesús Bermejo Díez, “Un pintor del siglo XVII: Cristóbal García Salmerón. Su obra en Cuenca y en particular la recientemente identificada en su catedral”, *Archivo Español de Arte*, Tomo 45, nº 177 (1972), 9-22.

6 Archivo Histórico Provincial de Cuenca (AHPC), P-759, Baltasar de Pareja, 1604-1605, ff. 32-32v.

y arras del pintor con su ya legítima mujer que asciende a la cantidad de 5.500 reales (doc. 3). Parte de ellos, unos 2.200 reales, se vinculan a unas casas en la calle de la Higuera de la ciudad de Cuenca, mientras que los restantes 3.300 reales serían del ajuar y los diversos objetos que lo forman. De todo este conjunto, habría 2.755 reales otorgados por Juana de Millán, tía de la esposa del pintor, siendo los doscientos ducados citados en el documento anterior en concepto de la propia casa y los 555 reales restantes en ajuar. Por su parte, Inés de Huete, suegra del artista, proporciona los 2.745 reales remanentes en ajuar junto con 100 ducados en dinero de contado.

Se hace constar igualmente en este documento que lo tocante a la dote no se podrá usar para cubrir “deudas ni delitos”, es decir, que los 6.600 reales que en total adquiere Cristóbal García deberá conservarlos puesto que, si por cualquier circunstancia, el matrimonio se disuelve por el fallecimiento de alguno de los cónyuges, la dicha dote deberá entregarse íntegra a Juana Millán, si es la que permanece viva, o a sus hijos y descendientes legítimos o a la persona que ella decida, dado que, al fin y al cabo, ese dinero pertenece a la familia de la esposa del pintor.

Del montante total, el artista percibe en efectivo los 100 ducados o 1.100 reales que su suegra, Inés de Huete, le hace llegar a través del mercader Juan del Castillo. Por otro lado, la tía de su ya legítima mujer, Juana de Millán, le concede una casa en la citada calle de la Higuera por valor de 200 ducados o 2.200 reales con cargo de siete reales de censo cada año en favor de la mesa capitular de la Santa Iglesia de Cuenca, constando todo lo restante en un amplio memorial de bienes (doc. 4) compuesto por diferentes objetos entre los que destacan diversas telas como sábanas, almohadas, manteles, servilletas, paños o mantas realizados en tejidos de lo más variopinto como cáñamo, lino, paño o ruan.

Además de estos objetos para revestir ciertos muebles, cabría reseñar la inclusión de la cama matrimonial “armada de paño

con sus cortinas y cielo con sus flecaduras y la madera de pino”, un elemento que parece poco modesto ateniéndose a su propia descripción, acorde con los caros tejidos citados anteriormente. Entre los bienes de la casa también se encontraban sillas, taburetes y un escritorio de nogal, bancos y arcas de pino, candeleros, morteros, sartenes, asadores y demás menaje, por lo que se puede suponer que se trataría de una morada bastante completa en cuanto a tamaño y mobiliario.

Por otra parte, es interesante saber que dentro de este amplísimo memorial de bienes se incluyen tres pinturas, todas con sus respectivos marcos dorados, en los que se representa un Cristo atado a la columna, a Nuestra Señora del Rosario y a Santa Gertrudis. Se desconoce el autor o autores de los mismos pero la tasación de los tres cuadros, superando cada uno de ellos los 10.000 maravedíes, parece indicar cierta calidad en las obras, pues no sería de recibo otorgarle a un buen pintor unos lienzos pobres en técnica y ejecución.

Por último, además de los objetos que sirven para amueblar o decorar una casa, el memorial de bienes realizado por Juana de Millán para su sobrina y el artista incluye vestidos y ropajes como camisas, mantos, jubones o basquiñas de telas y tejidos tales como el lino, el gorgorán, la seda, el anascote o el terciopelo procedentes, como se indica en ocasiones, de lugares como Sevilla o Pisa. Finalmente, se citan algunos elementos de joyería como los aljófares o las orejeras de oro, lo que da una idea del potencial económico y de la abundancia material de la familia Millán. De hecho, la propia Juana de Millán, en otra demostración más de su poder pecuniario, se compromete, en el mes de noviembre del mismo año de 1625, a abonar cincuenta ducados a Juan del Castillo, en caso de que Inés de Huete no pueda hacerlo, para que el mercader pueda reunir los cien ducados que se comprometió a dar al pintor una vez casado con su esposa (doc. 5).

En definitiva, la dote recibida por Cristóbal García Salmerón en este memorial de

bienes de la tía de su esposa asciende a 5.500 reales, a los que hay que sumar los 100 ducados dados en dinero por parte de la suegra del artista a través del mercader Juan del Castillo, lo que da un total de 6.600 reales, cantidad que hay que poner en el contexto de la ciudad de Cuenca en el primer tercio del siglo XVII⁷, por lo que cabría considerarla y valorarla como una muy buena dote, a pesar de que, por la falta de estudios en profundidad de este siglo, no sea posible una comparación con otros artistas del momento⁸. No obstante, de los documentos hallados durante la investigación, se encuentra la carta de dote del también pintor Juan de Villanueva que, al contraer matrimonio con Ana Díaz de Teruel, percibiría 200 ducados, es decir, dicha cantidad no supone ni la mitad de lo otorgado a su colega García Salmerón⁹.

En cambio, los estudios realizados en torno a la ciudad de Toledo como centro cultural y artístico proporcionan datos sobre este asunto que cabría sopesar para analizar

7 La época de bonanza y crecimiento que caracterizan buena parte del siglo XVI conquense, en la que la ciudad se convierte en un importante centro fabril, se torna en fase descendente desde finales de la misma centuria pues la caída demográfica, debida a la expulsión de los moriscos, las temibles pestes y las hambrunas, mermaron considerablemente la población y, por tanto, la economía, "porque contracción demográfica y económica suelen ser dos aspectos de una misma realidad estructural" (Valentín Vázquez de Prada, *Historia económica y social de España. Los siglos XVI y XVII*. Vol. III (Madrid: Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1978), 96).

8 Sí cabría citar la tesis doctoral realizada por Teresa Sánchez Collada en 2018 pues precisamente habla de la trascendental aportación económica de la mujer conquense a la economía familiar y social desde la Edad Media hasta el año 1600, en la que se pone de manifiesto que muchas dotes oscilaban entre los 20.000 y los 70.000 maravedíes a lo largo del siglo XVI, mientras que la de García Salmerón llega a los 187.000 maravedíes, una diferencia muy sustancial (Teresa Sánchez Collada, "La vida cotidiana de las mujeres conquenses. Su trascendental aportación a la economía familiar y social en la transición de la Edad Media a la Moderna" (tesis doctoral, UNED, 2018), 821).

9 AHPC, P-927, Francisco de Salazar, 1632, ff. 150-150v.

la citada cantidad con cierta perspectiva. Pintores como José Jiménez Ángel o José Rodríguez habrían recibido una dote por montantes que superaban los 20.000 reales, u otros como Miguel Vicente, Francisco de la Peña o Simón Vicente, por unos 8.000. Estos artistas, de cierto renombre, consiguieron enlaces matrimoniales muy provechosos. En cambio, aquellos menos conocidos contrajeron nupcias con mujeres más modestas por lo que las dotes rondaban los 2.000 o 3.000 reales. Pese a que estos datos, proporcionados por Revenga Domínguez, son de la segunda mitad del siglo XVII toledano, se podría considerar como una buena balanza para medir la dote del conquense y valorarla como muy beneficiosa¹⁰.

De entre todos los bienes otorgados al artista, probablemente el más importante de todos sea la casa situada en la calle de la Higuera, pues le proporcionaría un hogar donde vivir y, muy probablemente, donde establecer su taller, pues lo habitual era situarlo en la planta baja de la vivienda. Pese a que actualmente la calle no existe con tal nombre, se ha podido situar dicha vía en la que hoy se conoce como calle General Santa Coloma¹¹, una pronunciada cuesta que termina en la calle de San Vicente, precisamente donde se encontraría la parroquia homónima en la que contrajeron matrimonio García Salmerón y Juana Millán. De la iglesia, hoy inexistente debido a la invasión francesa, se sabe que era "de una sola nave, bastante grande, contenía algunas buenas pinturas"¹² y estaba situada muy próxima a la iglesia de San Salvador, templo donde se realizaron las misas previas al enlace matrimonial.

Aunque se desconoce la ubicación exacta actual de la vivienda, así como su tamaño y posible distribución en diferentes plantas,

10 Paula Revenga Domínguez, *Pintura y sociedad en el Toledo barroco* (Toledo: Monografías 13, 2002), 121-123.

11 Esta ubicación ha sido posible gracias a la amabilidad y el conocimiento de los técnicos del Archivo Histórico Provincial de Cuenca.

12 José Luis Muñoz y José Luis Pinos, *Calles de Cuenca* (Cuenca: Editorial Olcaldes, 1978), 211.

lo cierto es que debió suponer una mejora en la vida de García Salmerón, ya asentado como maestro pintor. Este incremento cualitativo se debe, sin duda, a su familia política de la que hay una infinidad de documentos en el archivo conquense que permiten perfilar su árbol genealógico y conocer los diferentes cargos y oficios que ocuparon sus familiares.

La persona más mencionada hasta el momento ha sido Juana de Millán, tía de la esposa del pintor, de quien, además de los documentos relativos a la dote de su sobrina, también se han hallado otros que proporcionan algo más de información con respecto a su vida. Sus familiares más directos se encuentran citados en el testamento de su padre, Jusepe Millán¹³. Este hombre, vecino de la ciudad de Cuenca, estaba casado con Juana Romera, con la que tuvo dos hijos, Juana de Millán y Jusepe Millán, a quienes nombra sus universales herederos para que repartan a partes iguales sus bienes. Este documento se produce en el año 1603 y ya se conocen los enlaces matrimoniales de su hija con Andrés de Bonilla y de su hijo con Inés de Huete. Sin embargo, no cita a ningún nieto o nieta por lo que, quizás, todavía no se habría producido el nacimiento de Juana Millán, futura esposa de García Salmerón. Por último, en el testamento se cita a Jusepe Millán, su sobrino, Domingo de Millán y Bartolomé Millán, estos dos sin explicitar parentesco, para que a cada uno de ellos se les dé una arroba de pescado, por lo que se deduce que debía tener cierta preocupación por ellos, aunque viviesen en pueblos diferentes.

De Jusepe Millán, hermano de Juana y padre de la esposa del pintor, se ha hallado un documento muy interesante en que el protagonista, tundidor de profesión, se denomina, en 1613, "vecino de la Villa de Madrid". En esta escritura se pone de manifiesto que, tras la muerte de Hernando de Huete, progenitor de su esposa, Inés de Huete, esta es nombrada heredera universal de

unos bienes sobre los que recaían y quedaban algunas deudas, censos e impuestos sin pagar acarreado, con ello, diferentes pleitos de acreedores. La exigencia del pago de una fianza hace que sea el fiador del matrimonio, Pedro de Ortega, quien responda por ellos provocando que, finalmente, los bienes del difunto lleguen a la pareja. Sin embargo, estas nuevas posesiones tenían cargos de censo por valor de 350 ducados en favor de una vecina conquense llamada Isabel de Chinchilla a quien se le tenía que pagar réditos a razón de 14.000 maravedíes, una renta que había ido creciendo por las deudas de Hernando de Huete, cantidad no subsanada al haberse trasladado el matrimonio a la ciudad de Madrid. Debido a esta circunstancia de impago, Isabel de Chinchilla, para recibir el dinero que le correspondía, pide a Pedro de Ortega que otorgue los bienes heredados con apercibimiento de prisión de no cumplirse la entrega. Al no satisfacer esta petición, el fiador del matrimonio fue enviado a la cárcel real de Cuenca donde, para redimir la deuda, abonó una cierta cantidad y se comprometió, junto con su esposa, Luisa Pérez de Teruel, a la paga del principal y réditos del censo de Isabel de Chinchilla. No obstante, comunicó a la Justicia que él estaba gastando dinero de sus bienes cuando realmente le correspondía al matrimonio residente en Madrid, por lo que pidió requisitoria para que embargasen a la pareja sus posesiones y metiesen en prisión a Jusepe Millán hasta pagar lo que su fiador había desembolsado.

Habiéndose proveído de esta forma, el varón fue llevado desde la Villa de Madrid a la prisión conquense donde pidió a Pedro de Ortega que lo soltase a cambio del pago de la cantidad que él mismo había depositado por sus deudores y que se obtendría de los alquileres y arrendamientos de los diferentes bienes inmuebles de la herencia de Hernando de Huete. Para que esta operación se hiciera efectiva y con seguridad, Jusepe Millán nombra como sus fiadores a su hermana, Juana de Millán, y su cuñado, Andrés de Bonilla, por lo que se entiende que ellos debían tener una situación económica más holgada

¹³ AHPC. P-795, Pablo de Verástegui, 1603-1604, ff. 124-126v.

como para poder responder con sus bienes ante cualquier imprevisto o problema. De hecho, para cumplir con lo contenido en la escritura, la hermana del deudor y su esposo hipotecan “dos pares de casas que nosotros avemos y tenemos en esta dha ciu^d de cuenca en la calle que dicen de la higuera”¹⁴, es decir, exactamente la misma propiedad que una década más tarde da en dote a su sobrina para su casamiento con García Salmerón.

Este denso documento no termina ahí pues solo cinco días más tarde, el 4 de julio de 1613, Jusepe Millán otorga, como vecino de Madrid, un poder a su cuñado Andrés de Bonilla para que en su nombre pueda recibir y cobrar cualquier maravedí procedente de réditos de censos, alquileres de casas, obligaciones, deudas y demás circunstancias firmándolo de su mano y apareciendo como testigo, entre otros, Pedro Salmerón, un mercader que, por su apellido, podría tener alguna relación familiar con el pintor objeto de esta investigación, aunque no ha podido ser probado por el momento ni este documento en cuestión aclara la situación.

La complejidad del asunto continúa ocho años más tarde cuando, a través de una escritura, Juana de Millán pide una licencia a su marido, Andrés de Bonilla, para poder otorgar y jurar dicho escrito y obligarse a la paga y el cumplimiento de lo que en ella se contenga. En los folios se pone de manifiesto que varias personas, entre ellas, Hernando de Huete y su esposa Catalina de Mencía, tomaron a censo de María de Briones, madre de Isabel de Chinchilla, 350 ducados para pagarle réditos de 25 ducados los días diez de febrero de cada año, cargándolo en unas casas de morada del padre de Inés de Huete situadas cerca de la puerta que lleva su apellido en la ciudad de Cuenca.

Al fallecer María de Briones, el censo pasa a su hija, momento en el que Pedro de Ortega y Luisa Pérez de Teruel hacen reconocimiento del mismo en favor de la citada

Isabel de Chinchilla, mientras que la susodicha rebaja los réditos hasta los 17 ducados y medio por año. En 1613, esta mujer decide vender y traspasar el censo a Fernando de Alarcón y este a Alonso de Mejía, escribano de la ciudad, y, aunque el dicho censo se pagaba a final de cada año, se concertó con Pedro de Ortega que se pagasen los ducados correspondientes de réditos en tres pagas, de modo que Alonso de Mejía sucedió el censo y los réditos a Juana de Millán y Andrés de Bonilla. Para que los pagos se puedan realizar correctamente y de forma segura por parte del matrimonio y, haciendo deuda ajena por los herederos de Hernando de Huete y por Jusepe Millán e Inés de Huete, ambos deciden hipotecar sus bienes y, de nuevo, lo hacen con las casas de la calle de la Higuera en la que el propio matrimonio vive hasta, al menos, 1621, año del documento. Del inmueble se dice que “están juntas la una con la otra y an por aledaños anbas a las partes de arriba casas de juan francisco de torres y a la parte de abajo casas de maría niebes biuda de pedro cerdan y por la parte de atrás la calle que llaman de los asnos y por delante la calle de la higuera”¹⁵, características que, se presupone, no cambiarían en la dote del pintor conquense.

Curiosa resulta la fórmula final con la que Juana de Millán asume todo lo explicitado en el documento renunciando a su dote, arras y bienes hereditarios, así como a las leyes “que son y hablan a favor de las mujeres” pues el escribano le explicó que “el contrato que la mujer hace no bale no rrenunciando estas leyes”, por lo que la protagonista tiene que renunciar a ellas y jurar en nombre de Dios, por las palabras de los Evangelios y haciendo una señal de la cruz con su mano derecha, que guardará y cumplirá esta escritura sin poder contradecirla ni alegar que fue forzada o engañada por su marido o por cualquier otra persona. Pese a esta llamativa renuncia, Andrés de Bonilla no firma el documento al no saber escribir, sino que es la propia Juana de Millán quien rubrica la es-

14 AHPC. P-764, Baltasar de Pareja, 1613-1614, f. 503v.

15 AHPC. P-870, Gaspar Alonso, 1621, f. 51v.

critura, algo que revela, especialmente en el caso de las mujeres, una cuidada educación que podría haber sido recibida en el ámbito familiar en un contexto de cierto nivel cultural y económico.

Un año más tarde, en 1622, la tía de la esposa del pintor aparece ya como viuda de Andrés de Bonilla por lo que otorga un poder a Hernando de Varea, procurador de la ciudad de Cuenca, para que en su nombre presente la escritura de dote y arras en su favor al mismo tiempo que pide ejecución y amparo en todos los bienes que quedan por la muerte de su esposo para que con ellos sea pagado el montante de la dicha dote¹⁶. De su marido, Andrés de Bonilla, se explicita en este protocolo su profesión de sastre, una labor que implica, indudablemente, el trato y el trabajo con diferentes telas, hecho que podría vincularse a la amplia variedad de tejidos y vestimentas proporcionados por su esposa en la dote de su sobrina.

Los numerosos documentos protagonizados por personajes apellidados Millán, tanto vecinos de la ciudad de Cuenca como de la cercana villa de Cañaveras, y la repetición constante y hereditaria de sus nombres hace difícil establecer una conexión clara entre todos ellos. No obstante, cabría destacar que en el documento de dote de García Salmerón aparece como testigo un tal Diego Millán cuyo apellido no parece ser una casualidad, sino que habría que buscarle un parentesco con la esposa del pintor y, por ende, con su tía y su padre.

Uno de los primeros documentos encontrados sobre el dicho Diego Millán, fechado en 1609, lo sitúa como vecino de Cuenca e hijo de Jusepe Millán quien, a su vez es habitante de la villa de Cañaveras¹⁷. Este Jusepe Millán podría ser aquel que en el testamento del abuelo de Juana Millán se nombra como sobrino del difunto y el mismo que se com-

promete en 1604 a pagar a Juan de Collado, un mercader, diferentes cantidades en razón de diversas telas de paño, raso y tafetán, por lo que se podría deducir que trabajaba con tejidos, bien por tener un oficio relacionado, como el de sastre, bien porque quisiera venderlas a otro comprador como haría un mercader¹⁸.

Unos años más tarde, en 1634, Diego Millán aparece en un documento¹⁹ en el que su hijo, Joseph Millán, descendiente de su primera esposa, Isabel de Santa Cruz²⁰, pide, junto a su segunda mujer, Ana de Llanes, una licencia que él finalmente otorga. Lo interesante de este documento, sin embargo, es conocer el cargo de cada uno de los varones, siendo Diego Millán uno de los cuatro notarios perpetuos de la audiencia episcopal de la ciudad de Cuenca y su obispado, mientras que su hijo es número del juzgado y fisco del Santo Oficio de la Inquisición de la misma localidad, es decir, ambos poseían labores muy relevantes dentro de la citada población. Se sabe que, al menos, Diego Millán tiene otro hijo más a través de un documento en que se cita a un tal Miguel como su descendiente, el cual tiene el oficio de clérigo de evangelio²¹.

No obstante, el documento más completo en torno a su familia se produce en el año 1649, cuando Diego Millán ya debía contar con cierta edad y a su trabajo como “uno de los cuatro notarios perpetuos de la audiencia episcopal” se suma el de secretario del juzgado y fisco real del Santo Oficio de la Inquisición²². De él se dice que, aunque es vecino

18 AHPC. P-722, Diego de Molina, 164-1605, ff. 77-77v.

19 AHPC. P-987, Roque Cerdán de la Gualda, 1629-1634, s.f.

20 Se halla su carta de dote en AHPC. P-800, Pablo de Verástegui, 1610-1611, ff. 301-309v y AHPC. P-905, Francisco de Salazar, 1609-1611, ff. 257-257v.

21 AHPC. P-1041, Juan Albiz de Laredo, 1638, ff. 753-753v.

22 AHPC. P-1061, Vicente de Cuéllar, 1646-1652, ff. 190-190v.

16 AHPC. P- 917, Francisco de Salazar, 1622, ff. 1298-1298v.

17 AHPC. P-831, Roque Martínez Malo, 1606-1609, s.f.

de la ciudad de Cuenca, realmente es natural de la villa de Cañaveras, tal como había sido su padre, Jusepe Millán. El notario da un poder a otro de sus hijos, Diego Millán, camarero del Obispo de Pamplona, para que presente una requisitoria despachada de su pedimento y el de sus hermanos Matheo y Francisco Millán para que se verifique que Juan Millán, su bisabuelo, había sido natural de la provincia de Guipúzcoa pero que se había mudado a Cañaveras donde se casó, vivió, murió y está enterrado y de donde, por tanto, habría que suponer que se inicia la inmensa familia Millán, la cual se desplazaría, posterior o paralelamente, a la ciudad de Cuenca.

Si toda esta conexión parental fuese cierta, Diego Millán sería primo segundo de Jusepe y Juana de Millán, padre y tía respectivamente de la esposa de García Salmerón.

Más complicado resulta, incluso, establecer una conexión clara entre la familia Millán y Juan del Castillo, mercader que aporta dinero para la dote de Juana Millán, pues no parece compartir apellido con nadie hasta ahora conocido. Sin embargo, en el año 1619, un tal Jusepe Millán, mayor de 25 años, sin padre ni curador vivos y vecino de la villa de Cañaveras, se obliga a pagar al citado Juan del Castillo más de 400 reales en razón de diferentes tejidos²³. A pesar de que la firma del deudor no coincide con la de su tocayo principal, el padre de la esposa del pintor, es muy probable que sí estuviesen conectados familiarmente de alguna forma por lo que el mercader formaría parte, al menos, del grupo de conocidos del linaje.

En definitiva, con el hallazgo de todos estos documentos es posible perfilar con mayor precisión el árbol genealógico de la

familia política de Cristóbal García Salmerón y, por ende, de la suya propia pudiendo afirmar, en vista de los lujos y cuantiosos bienes que le fueron entregados en dote, que su matrimonio con Juana Millán fue económicamente beneficioso y, atendiendo a los oficios y cargos de algunos de sus familiares, socialmente interesante, pudiendo elevar su fama o, al menos, ir acorde con el prestigio del mejor pintor que trabajaba en Cuenca en esos momentos.

Ejemplo de ello es un documento fechado en julio de 1628²⁴ en el que Cristóbal García Salmerón aparece como fiador y llano pagador de Jacinto de Soto, escultor conquense, que se reconoce como deudor en un remate establecido en 159 ducados para la realización del retablo de la iglesia parroquial de San Nicolás, en la ciudad de Cuenca, obra que se debería hacer ante Diego Millán, comprometiéndose a realizarla en el plazo previsto bajo las condiciones estipuladas. La aparición de Diego Millán como uno de los agentes de esta operación podría no ser casual en vista de los enlaces de parentesco que existían entre este notable personaje y el pintor.

En este sentido, cabría pensar en la posible existencia de un mayor número de documentos que permitan seguir poniendo de manifiesto la importancia de la familia Millán dentro del contexto conquense del siglo XVII pues sus vínculos con mercaderes y con la propia Iglesia Católica son de sumo interés para conocer el devenir de este notable círculo de personajes y las relaciones que pudieron tener con otras figuras relevantes del momento como Cristóbal García Salmerón quien, sin duda, pudo beneficiarse de la relación familiar existente entre ellos para una mejor proyección en su carrera artística.

²³ AHPC. P-742, Diego de Molina, 1619, ff. 1429-1429v.

²⁴ AHPC. P-923, Francisco de Salazar, 1628, ff. 602-602v.

APÉNDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO 1

COMPROMISO DE CASAMIENTO

Archivo Histórico Provincial de Cuenca (AHPC), P- 920, Francisco de Salazar, 1625, ff. 20-21v.

En la z^d de Cuenca a seis días del mes de Henero de mill seisc^{os} y v^{te} y zinco años en pres^a de mi el scriv pareieron pre^{tes} Joana de Millán viuda de Andrés de Bonilla vecina de la dha ciudad por lo q le toca y Joan del Castillo mercader vzo della de la una p^{te} y de la otra Xpoval García Pintor vzo de la dha ciudad y [...] esta tratado y concertado siendo [...] de nrs se despose y case [...] según orden de la s^{ta} madre yglesia el dho Xpoval García con Juana de Millán sobrina de la dha Juana de Millán hija legítima de Jusepe Millán y Ynes de Guete su mujer y por [...] las amonestaciones q [...] manda por anvas p^{tes} se obligaron de cumplir lo sig^{te}.

Si Juana de Millán haze como dixo q hacía de deuda agena propia suya se obligó de dar en dote y casam^o en via onorosa de manim^o y p^a ayuda a sustentar las cargas del al dho xpoval García con la dha Juana de Millán su sobrina dos cientos ducados en unas cassas en que al pres^{te} viven en la calle q llaman de la higuera estimadas en precio dgl en la dha cantidad con el cargo de zenso perpetuo q sobre el tiene.

Y dhos doscientos ducados en ajuar bastagas y preseas de casa joyas de oro y vestidos de la dha Juana de Millán tasados por dos personas puestas por cada una de las partes la suya todo lo que le dará prestara luego q esten casados y velados y a ello se me apremie y p^{te} con solo su juramento.

Y el dho Joan del Castillo se obligó haciendo deuda agena propia suya de dar en el dho dote a el dho Xpoval García mill cien rreales en dinero de contado y son los mismos q tiene en su poder p^a [...] y se le entregaron de oro en de la dha Ynes de Guete madre de la dha Juana de Millán y los dará luego q esten casados y velados y a ello se le apremie y p^{te} con solo su jur^o.

Y el dho Xpoval García se obligó q luego q sean hechas las amonestaciones q [...] legítimamente con la dha Juana de Millán y delo q asi se entregare en dote o entregara escritura a su favor y para aval competente conforme a la calidad de su [...] y a ello se le premie y anvas partes se obligaron de tener y guardar y cumplir esta scrip^a y no la rrevocarian por mug^a causa o pagarían dos^o ducados de pena la mit^d p^a la [...] y la dha mit^d para la parte q por esta escritura estuviere y pasare de mas q se pagarían la una parte a la otra los daños e yntereses q se les izieren y se revieren con solo su jur^o de en p^{te} en lo difieren y siempre esta escrip^a y lo en ella contenido se guarde y cumpla y p^a lo cumplir obligaron sus personas y bienes muebles y raizes avidos y por aver por [...] me obligo ynsoline [...] y para la dg^{on} dello dieron poder a las jus^{as} del rrey nros [...] rrenunciaron su jur^{on} propio [...] q les compelan al cumplim^{to} dello como si diese [...] presente por ellos consentida y rrenunciaron las leyes de su favor y la dha Juana de Millán rrenun^{do} las leyes de los peradores y [...] de la nueva constit^{on} y leyes detro y para las demás de su favor [...] avisada y lo otorgaron y sumaron de sus nombres siendo test Di^o Millán Mym de Çaldivar y Gil de la Parilla v de Cu^a y yo el s^o doy fee conozco los otorg^{tes}.

Y en caso q las dhas casas valgan mas de los dhos dosc^{tos} ducados de lo q demás valieren la dha Juana Millán hizo gracia y donación al dho Xpoval García por la dha caussa y caso q no valgan mas [...] de dote de la dha Ju^a de Millán su sobrina los dhos.

Firmas de Cristóbal García, Juana de Millán y Juan del Castillo.

DOCUMENTO 2

MATRIMONIO ENTRE CRISTÓBAL GARCÍA SALMERÓN Y JUANA MILLÁN

ADC. Libro de Matrimonios de la Parroquia de San Vicente, 1563-1638, f. 165v.

En diez y nueve de enero de mil y seiscientos y veinte y cinco â yo el llicen^{do} Ju^o de Vallesteros teniente de cura de la parochial de S^t Vicente desposse y vele a Christoval García y a Juana Millán aviendo precedido dos amonestaciones en días festivos inter missas solemnia en dicha iglesia porque la tercera suplio el s^r provisor y las mismas se hicieron en S^t Salvador y no resulto impedim^{to} alguno fueron examinados en la doctrina christiana y avian recibido los sacramentos fueron testigos Julián Martínez, Chroval Quixada y Al^o Vinunte y otras muchas personas que se hallaron presentes de que doy fe.

Firma Juan de Vallesteros.

DOCUMENTO 3

CARTA DE DOTE Y ARRAS DE JUANA MILLÁN

Archivo Histórico Provincial de Cuenca (AHPC), P- 920, Francisco de Salazar, 1625, ff. 94-94v.

Sepan q^{tos} esta carta de dote y arras vieren como yo Cristoval García Pintor Vz de la z^d de cuenca digo q por quanto al tiempo [...] q yo me desposase y casase con Juana de Millán hija leg^{ma} de Jusepe Millán difunto y Ynes de Guete su mujer por Juana de Millán tia de la dha Juana de Millán se me ofrecio de dar en dote de casamiento y via onerosa de matrim^o se p^a ayudar a sustentar las cargas del cinco mill y quinientos rreales los dos mill y docientos rreales en unas cassas en la calle de la higuera desta ciudad en que presente vive con cargo de siete rreales de zensso perpetuo en favor de la mesa capitular de la s^{ta} yglesia desta ciudad y los tres mill trescietnos rreales [...] en ajuar vastagas y presseas de cassa y agora yo q stoy casado y velado legítimamente con la dha Ju^a de Millán y cumpliendo lo ofrezido la dha su tia me a dado y prestado los dhos cinco mill y qui^{tos} rreales los dos mill y setecientos y cinquenta y cinco rreales q me da de sus propios vienes en la cassa los dhos docientos du^{os} y los qui^{os} y cinq^{ta} y cinco rs en ajuar y los dos mill y setec^{os} y quarenta y cinco rreales que da de sus vienes la dha Ynes de Guete mi suegra los cien ducados en din^o y lo demás en ajuar y sin embargo de q la dha Ju^a de Millán ofrecio de dar toda la dha cant^d de qui^{os} ducados en rrealidad de berdad [...] yo los rrecibo conforme a un memorial [...] un pliego y algun [...] p^a q lo yncorpore en la scrip^a q es como sigue.

La tas^{on} de los dhos la apruebo [...] de mi pedim^o y consentim^o de todo lo q me tengo por contento por lo rreguir q presente del desta carta los cien du^{os} en moneda de vellon y los dos^{os} du^{os} en las dhas cassas y lo demás de los vienes declarados en el dho memorial dela el pta y en negó yo el s^o doy fe se hizo en mi pres^a y en la dha moneda y títulos de las dhas casas y vienes y de todo ello yo el dho Xpoval G^a entrego carta de pago a la dha Ju^a de Millán y Ynes de Guete y de dote a la dha Ju^a de Millán mi mug^r y por honra de supli^a deudas y parientes le hago de arras [...] en rreales q confieso caben en [...] q tengo al pres^{te} o tubiere al fho de mi dia y muerte q dote y arras monta dos^{as} y v^{te} y quatro mill quatrocientos mrs los q me obligo de tener en todos pos pie en lo mejor de mis es donde la dha Ju^a de Millán mi muj^r los quisiere aber tener señalar y nombrar y

no los obligare a mis deudas ni delitos sino q siempre esten sujetos a [...] dotarlo y ariale y si por caso el dho nro matrim^o fuese parado disuelto o dirimido por muerte de alg de nos o por otro qual^r delos casos q de [...] volver a ala dha Ju^a de Millán mi muj^r o a sus hijos y dezendientes leg^{mos} si los dejare del dho nro matrim^o o quien por ella o ellos de dr^o lo hobiere de aver los dhos seis mill y seis^{os} ds de la dha su dote y arras dentro de treinta di^s de como fuese parado zerca de lo q rrenu^o qualesql en contr^o desto sean q vantr^{no} de un año para devolver la dote q se [...] muebles para sin embargo dello sea obliga^o al cumplim^o desta scrip^a y p^a la cumplir obligo mi prs^a muebles y raizes avidos y por aver el pr delo doy poder a las ju^s del rey nrs desta z^d de Cu^a a donde me someto de otro qlqr sean en mi^o mi jur^{on} propio fuero [...] p^a q me compela al cumplim^o dello como si fuese [...] por mi consentida ren^o q ley y leyes de mi favor [...] otorgue esta carta de dote y arras ante el scri y lo firme de mi nom^e q fue fha y otorg^a en la dha z^d de Cu^a a cinco días del mes de febr^o de mill seisc^{os} y v^{te} y cinco años tg^{os} Joan del castillo mercader Gil de la Parrila y A^o de Pedraza vz desta ciudad yo el scr doy fee conozco al otorg^{te} y los dhos cien du^{os} recibe de mano de Juan del Castillo q los da por la dha Ynes de Guete de los bienes en su poder de los mismos referidos capítulos matrimoniales.

Firmas de Cristóbal García y del escribano.

DOCUMENTO 4

MEMORIAL DE LOS BIENES OTORGADOS EN DOTE A CRISTÓBAL GARCÍA SALMERÓN

Archivo Histórico Provincial de Cuenca (AHPC), P- 920, Francisco de Salazar, 1625, ff. 95-96v.

Memorial de los bienes que yo Juana de Millán viuda vecina desta ciudad de Cuenca doi en dotte y cassamiento a mi sobrina Juana de Millán con el señor Christoval García son los siguientes:

Primeramente dos sabanas nuevas de cáñamo de tres piernas que se tassaron en mill trescientos y sesenta mrs

Yttem quatro sabanas de lino nuevas que se tassaron en 10060

Yttem una sobre cama de ruan nueva con sus puntas alrededor que se tasaron en 10360

Yttem dos messas de manteles de lino nuevas de seis quartas en ancho que se tassaron en 10632

Yttem otras dos messas de manteles de lino nuevos de seis quartas en ancho que se tassaron en 10224

Yttem una messa de manteles alemaniscos se tasso en 340

Yttem diez servilletas de lino nuevas delgadas de bara en ancho y en largo que se tassaron en 10360

Yttem dos servilletas alemaniscas de baraen ancho y largo que se tassaron en 272

Yttem dos paños de rostro de lino nuevos de gussanillo de bara y media de largo y bara en ancho que se tassaron en 544

Yttem seis serbilletas de lino nuevas en una pieza que se tasaron en 714

Yttem dos paños de manos de ruan media dos se tasaron 272

Yttem quatro almoadas con quatro acericos de ruan nuevas que se tassaron en 10490

Yttem una de lontera de red mediada se tasso en 476

Yttem quatro cabezeras de cáñamo nuevas llenas de borra que se tassaron en 10360

Yttem un colebon de lana se tasso en 10122

Yttem un mullidor de umaina de borra se tasso en 1000

Yttem una manta colorada grande se tasso en 10360

Yttem otra manta colorada grande se tasso en 1000

Yttem una cama armada de paño con sus cortinas y cielo con sus flecaduras y la madera de pino se tasso en 50100

Yttem quattro sillas de nogal se tassaron en 30540

Yttem dos taburetes de nogal se tassaron en 544

Yttem dos bancos de pino se tassaron en 272

Yttem dos arcas de pino con sus cerraduras y llaves se tassaron en 20040

Yttem un quadro del Christo en la coluna con su marco dorado se tasso en 10496

Yttem otro quadro de nuestra s^a del Rosario con su marco dorado se tasso en 10490

Yttem otro quadro de santa getrudis con su marco dorado se tasso en 10020

Yttem dos candeleros de aesfar nuevos se tassaron en 680

Yttem un almirez con su mano y se tasso en 10360

Yttem una sarten de arambe se tasso en 374

Yttem otra sarten de acero se tasso en 204

Ytem un assador de herro se tasso en 34

Yttem una canasta de bidriado con escudillas plattos ollas y pucheros y cucharas y jarros se tasso en 544

Yttem un tablado con sus alacenas de pino que se tasso en 408

Yttem una rromana de yerro pequeña se tasso en 340

Ytemm un aderezo de cerner una artessa ceda cos barillas se tasso en 408

Yttem tus facas traidas de beibartujo se tassaron en 204

Yttem dos candiles de yerro doblados se tassaron en 272

Yttem dos morillos de yerro se tassaron en 340

Yttem unas tenacillas del fuego de yerro se tas^{on} en 34

Bestidos

Yttem dos baras y dos tercias de gorgoran negro se tasso en 10496

Yttem un manteo de raxa berde con doce passa manos y ribete de terciopelo berde se tasso en 30400

Yttem un manto de sebilla se tasso en 30740

Yttem otro manto de Pissa se tasso en 20618

Yttem otro manto de Anascote se tasso en 10496

Yttem una ropa de baytta de sebilla con ribetes de lo propio se tasso en 20244

Yttem un jubón de silicio morado se tasso en 10020

Yttem una basquiña de silicio de seda parto se tasso en 20618

Yttem un manteo de paño acul con diez pasamanos se tasso en 20244

Ytemm dos bancales de arcas se tassaron en 816

Yttem un escritorio de nogal con [...] gabetas se tassaron en 30400

Yttem una coldera pequeña se tasso en 748

Yttem unas trébedes de yerro se tassaron en 68

Yttem quatro camissas de lino y ruan de mujer se tas^{on} 10360

Yttem un delantan de bofetan se tasso en 272

Yttem beinte y tres adarmes de aljófar a seis [...] 40692

Yttem unas orejeras de oro pesaron quarenta y seis [...] 10054

Yttem dos almohadas labradas de grana en mill y doc^{os} y treinta y dos ms mire y cien reales en din^o de contado 10232

Unas casas en la calle de la higuera desta ciudad tasadas en dos mill docientos rrealles con cargo de siete rreales de zenso y de penia en cada un anio en favor de la mesa capitular de la s^{ta} ygleisa de cuenca 74800

Todo monta ciento y ochenta y siete mill mrs y lo firme de mm^e yo el dho Xpoval G^a en cuenca a cinco de febr^o de mill seisc^{os} y v^{te} y cinco a^{os}.

Firma de Cristóbal García.

DOCUMENTO 5

COMPROMISO ECONÓMICO DE JUANA DE MILLÁN CON JUAN DEL CASTILLO

Archivo Histórico Provincial de Cuenca (AHPC), P- 920, Francisco Salazar, 1625, ff. 833-833v.

Sepan qtos esta carta de oblig^{on} vieren como yo Juana de Millán viuda de Andrés de Bonilla vza de la ciudad de Cu^a digo q por qto oy dia de la fha y por ante el s^o yuso scrip Joan del Castillo mercader vzo de la dha z^d se a oblig^{do} a pagar a Xpoval García Pintor vzo della cien ducados en din^o luego q ste casado y velado lig^{ma}m^{te} con Juana de Millán mi sobrina como mas q particular se declara en la scrip^a y porq yo le ofreci de asegurar los cinq^{ta} ducados dellos en la suma q ira declarado me obligo q en caso q Ynes de Guete madre de la dha Ju^a de Millán no pague al dho Juan del Castillo los dhos cinq^{ta} ducados de los ciento que asi se a oblig^{do} a dar haciendo como hago de deuda ajena propia mia y sin q contra la dha Ynes de Guete tenga oblig^{on} a hazer escurs^{on} ni otra dilig^a alguna se los pagare yo llanam^{te} los dhos cinq^{ta} du^{os} para el dia de Sⁿ Juan de junio deste año de mill y seisc^{os} y v^{te} y cinco puesto en la [...] su poder a mi a costa so pena que me pueda qd^{ar} con doze rs de s^o por cada un dia dela ocup^{on} de [...] y vuelta con solo su jur^o en q lo difiere sin q sea necess^o una prueba ni abery^{on} alg^a.

Y para lo cumplir obligo a mi persona y bienes, muebles, y rayzes avidos, y por aver por firme obligación, y solemne estipulación, para la execucion dello del poder cumplido a qualesquier juezes y justicias deste reyno o de qualquier fuero, y jurisdiccion que sean: y especial y expressamente me somento al fuero y jur^{on} desta ziudad de Cuenca por las justicias della [...], y propio fuero, y domicilio, y la ley: si convenerit digestis de jurisdicitione ómnium judicum: para que me compelan al cumplimiento dello, como si esta carta, y lo en ella contenido fuesse sentencia definitiva de juez competente, por mi consentida, y pasada en cosa juzgada, y revoco y parto de mi y de mi favor ayuda, y derecho; qualesquier leyes, fueros, y derechos, ordenamientos reales, y leyes de partida, y otras que en mi favor sean en general, y particular; y la ley de derecho, que dize, que general renunciación fehca de leyes non vala. En testimonio de lo qual otorgué esta carta de obligación ante el escrivano y testigos de yuso escritos y lo firme de mi n^e y rrenu^o las leyes de [...] y la nu^a constitu^{on} y leyes de toros y p^{da} q las demás de mi favor q fui avis^{da} q fue fha en esta zd de cuenca a seis días del mes de n^o de mill y seisci^{os} y v^{te} y cinco a^{os} tgo Mym de Çaldivar y Fr^{co} de Viana y P^o López Sanz vzos de Cu^a q yo el son doy fee conozco la otorg^{te}.

Firma escribano y Juana de Millán.

BIBLIOGRAFÍA

- Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez, Alfonso Emilio. *Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1972.
- Bermejo Díez, Jesús. "Un pintor del siglo XVII: Cristóbal García Salmerón. Su obra en Cuenca y en particular la recientemente identificada en su catedral". *Archivo Español de Arte*, Tomo 45, n^o 177 (1972), 9-22.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Tomo I. Madrid: Real Academia de San Fernando, 1800.
- Muñoz, José Luis y Pinos, José Luis. *Calles de Cuenca*. Cuenca: Editorial Olcaldes, 1978.
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio. *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid: M. Aguilar Editor, 1947.
- Ponz, Antonio. *Viage de España en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Tomo III. Madrid: Joachin Ibarra, 1777.
- Revenga Domínguez, Paula. *Pintura y sociedad en el Toledo barroco*. Toledo: Monografías 13, 2002.
- Sánchez Collada, Teresa. "La vida cotidiana de las mujeres conquenses. Su trascendental aportación a la economía familiar y social en la transición de la Edad Media a la Moderna". Tesis doctoral. UNED, 2018.
- Vázquez de Prada, Valentín. *Historia económica y social de España. Los siglos XVI y XVII*. Vol. III. Madrid: Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1978.

El mercado de las piezas de plata en Santiago de Compostela en el siglo XIX: documentos, marcas y contrastes

The marking of silver in Santiago de Compostela in the nineteenth century: documents, marks and markers

Ana PÉREZ VARELA

Universidade de Santiago de Compostela

ORCID: <https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0001-7195-1565/ana.perez.varela@usc.es>

DOI: 10.18002/da.i21.7110

Recibido: 20-VIII-2021

Aceptado: 04-V-2022

RESUMEN: Apenas existen estudios publicados sobre el gremio de plateros de Compostela, a pesar de ser este oficio uno de los más importantes de la urbe jacobea a lo largo de toda su historia. El vaciado del Archivo Histórico Universitario nos ha permitido hallar una serie de documentos relativos a los nombramientos de fiel contraste en el siglo XIX, dando a conocer los nombres de aquellos que velaron por el cumplimiento de las normas de calidad del material. A su vez, gracias al trabajo de campo en los museos, catedrales, centros conventuales y parroquias, y al vaciado del Inventario de Bienes Muebles de la Iglesia y los catálogos de exposiciones celebradas en territorio gallego a lo largo de la historia, hemos podido certificar las marcas de estos contrastes, que nos permiten datar una gran cantidad de piezas.

Palabras clave: Platería; plateros; marcas; documentos; siglo XIX; Santiago de Compostela

ABSTRACT: Only a few studies on the guild of silversmiths of Compostela have been published, despite this art being one of the most important in the Jacobean city throughout its history. Our work in the University Historical Archive has allowed us to find a series of documents relating to the designation of markers in the nineteenth century, making known the names of those who ensured compliance with the quality standards of the material. Moreover, thanks to the fieldwork in museums, cathedrals, convents and parishes, and the examination of the Inventory of Furniture of the Church and the catalogues of exhibitions which took place in Galician territory throughout history, we have been able to certify the marks of these contrasts, and this allows us to date a big number of pieces.

Keywords: Silversmithing; silversmiths; marks; documents; nineteenth century, Santiago de Compostela

CONTEXTO

Conforme avanzó el siglo XVIII, el pensamiento ilustrado y las políticas de corte reformista sembraron el germen del paulatino derrumbamiento del sistema gremial que hilvanaba el tejido económico y social en Europa desde la Edad Media. Las substitutas del sistema tradicional de transmisión del conocimiento, las Academias¹, establecieron que la base del aprendizaje del artista pasaba por una sólida formación científica y teórica, siguiendo las disposiciones de políticos fisiocráticos como Pedro Rodríguez de Campomanes (1723-1802)² y Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811)³.

En 1775 el gobierno de Carlos III declaró el libre ejercicio de las Bellas Artes, reconociendo de forma explícita que su conocimiento y práctica eran necesarios para que avanzasen las Artes Industriales⁴. El decreto promulgado por las Cortes de Cádiz en 1813 significó la posibilidad de ejercer el libre comercio, permitiendo a cualquier persona realizar un oficio sin estar examinado. El decreto del 9 de marzo de 1842 reiteró la disposición de 1813, ordenando la conversión de los colegios de plateros en asociaciones artísticas, y eliminando los exámenes para obtener el título de maestro. Es el momento que se señala de forma generalizada como en el que se hizo efectiva la desintegración del sistema gremial en España⁵.

1 Cristóbal Belda Navarro y Concepción de la Peña Velasco, "La visión de un mundo en crisis: los gremios frente a la Academia", en *El arte español en épocas de transición. Actas del IX Congreso Nacional de Historia del Arte* (León: Universidad de León, 1992), vol. 2, 17.

2 Sobre su figura y obra véase Gonzalo Anes Álvarez de Castrillón, ed., *Campomanes en su II centenario* (Madrid: Real Academia de la Historia, 2003).

3 Sobre su figura y obra véase John Polt, *Melchor de Jovellanos* (Nueva York: Twayne, 1971).

4 Juan José Díez Benito, *Las Escuelas Estatales de Artes y Oficios y la Educación del Obrero en España. 1871-1900* (Madrid: Villena Artes Gráficas S. A., 2002), 193-194.

5 El proceso de desintegración de 1813 a 1842 está exhaustivamente descrito en José Manuel Cruz Valdovinos, *Los plateros madrileños. Estudio histórico jurídico de*

En paralelo al contexto reformista nacional, la desaparición de las estructuras gremiales en el territorio gallego fue promovida por economistas ilustrados del último cuarto del siglo XVIII como Antonio Sánchez Vaamonde (1749-1806)⁶, quien acusó a las exageradas contribuciones del gremio del empobrecimiento y atraso de los artesanos, que estaban continuamente pleiteando⁷. En 1770 el Concejo compostelano respondió a la petición del Intendente, bajo orden del conde de Aranda, quien, en la órbita de las reformas centralistas, había reclamado una lista de todas las cofradías, congregaciones y gremios de España para controlarlas y suprimir las que no eran necesarias⁸. Poco después, un informe similar presentado en consistorio en 1782, insistió en la importancia de realizar un seguimiento exhaustivo de las ordenanzas por las que se regían los gremios compostelanos y velar por su cumplimiento⁹. En 1815, el Concejo emitió otro informe que calificaba a los gremios de "antiguallas", quejándose de su carácter de cofradía religiosa más que de unidad de producción artesanal, e instando a revisar sus ordenanzas para adaptarlas a una mentalidad productiva y fisiocrática¹⁰.

Los gremios perdieron paulatinamente sus privilegios y control sobre el monopolio del trabajo. Con la liberalización del mismo desapareció el excesivo proteccionismo, la prohibición de la actuación de los artistas

su organización corporativa (Madrid: Gremio de Joyeros y Plateros de Madrid, 1983), 192-223.

6 Sobre su figura véase Carlos García Cortés, *Pedro Antonio Sánchez Vaamonde (1749-1806): un promotor de la Ilustración en Galicia* (A Coruña: Biblioteca de la Casa del Consulado, 2003).

7 Yolanda Barriocanal López, *El grabado compostelano del siglo XVIII* (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1996), 131.

8 Fue publicado por Ángel Rodríguez González, "Cofradías y gremios de Santiago", *Compostellanum*, nº 31/3-4 (1986), 463-473.

9 Archivo Histórico Universitario de Santiago (AHUS), Consistorios, 1782 (AM 251), 160r-161v; y 1783 (AM 253), 71r-71v.

10 AHUS, Consistorios, 1815 (AM 327), 318r.

extranjeros y el control total sobre la materia prima. Sin embargo, Compostela, a la que Pose Antelo llamó “la ciudad gremial por excelencia”¹¹, se resistió al cambio conservando ciertos rasgos típicos del sistema tradicional, como la marcada endogamia familiar en los obradores de oficios artísticos, sustentando núcleos durante generaciones que siguieron marcando las pautas del aprendizaje y la transmisión del conocimiento.

LAS MARCAS

Otro de los rasgos mantenidos del antiguo sistema fue el marcado de la plata, que dependía directamente del Concejo y no de los gremios. En 1805 la Real Junta de Comercio y Moneda¹² emitió un documento a los ayuntamientos que estipulaba los derechos y aranceles de los contrastes, además de instrucciones para llevar a cabo el marcado de forma correcta¹³. A pesar de este afán centralista, conforme avanzó la centuria se dejó de marcar la plata en España de forma generalizada, y solo unas cuantas ciudades siguieron haciéndolo. Santiago fue una de ellas, a juzgar por las piezas conservadas y los documentos en los que el Concejo siguió designando marcadores oficiales.

Las marcas que nos podemos encontrar en una pieza de plata son generalmente cinco: artífice, marcador, localidad, cronológica y calidad. Con respecto a las primeras, las marcas de artífice suponen la firma del propio platero y a menudo se constituyen

con su inicial y uno de sus apellidos, o una abreviatura del mismo (fig. 1). Son frecuentes en Compostela a lo largo de todo el siglo XIX, mucho más que el resto de marcas. Sin embargo, pensamos que este rasgo tiene que ver más con la propia intención del artista de firmar su obra que con certificar la calidad como parte de una medida gremial o consistorial de carácter legal.



▪ Fig. 1. Detalle de la marca de artífice «J/LOSA-DA» (José Losada) en un cáliz. Santa María de Vilariño (Vilasantar). Fotografía de la autora.

En cuanto a las marcas de marcador o contraste, estas eran estampadas por el marcador de la ciudad, encargado de certificar la calidad del material. Este puesto era designado por el Concejo y tenía carácter fedatario público. Cuando recibía una pieza, el contraste debía realizar las pruebas necesarias para certificar la ley de la plata y permitir su comercialización¹⁴. Marcador, que controlaba la calidad, y contraste, que controlaba la cantidad y el peso, eran dos cargos originalmente separados y así referidos en las pragmáticas. Desde 1752, durante el reinado de Fernando VI, se unieron ambos puestos en una sola figura¹⁵. En nuestra investigación examinamos los *Anuarios de Comercio de la Biblioteca Nacional* de Madrid publicados desde 1879, en los cuales observamos el cargo de “fiel contraste de oro y plata” como

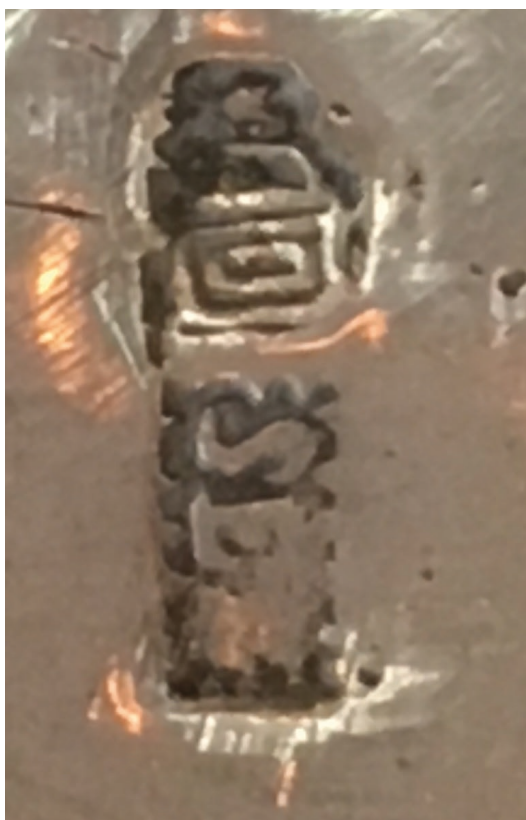
11 José Manuel Pose Antelo, *La economía y la sociedad compostelanas a finales del siglo XIX* (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1992), 114.

12 Fue creada por Felipe V en 1730 para controlar las transacciones de plata y oro y regular los nombramientos de fiel contraste, estableciendo en 1752 un periodo de seis años prorrogable y sujeto a la presentación del título necesario. Véase José Manuel Cruz Valdovinos, “Platería”, en *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, coord. por Antonio Bonet Corea (Madrid: Cátedra, 1982), 123.

13 Rafael Sánchez-Lafuente Gémar, *El arte de la platería en Málaga, 1550/1800* (Málaga: Universidad de Málaga, 1997), 145-147.

14 Alejandro Fernández, Rafael Munoa y Jorge Rabasco, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana* (Madrid: Torreángulo Arte Gráfico, 1984-1985), 47-48.

15 Aurelio Barrón García, “El marcaje y los punzones de la platería burgalesa, 1360-1636”, *Artigrama*, nº 8-9 (1991-1992), 300.



- Fig. 2. Detalle de las marcas de la urna apostólica y «SEZ» (José Sánchez) en un juego de candeleros. 1784. Colegiata de Santa María do Campo (A Coruña). Fotografía de la autora.

oficio en Compostela en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX¹⁶. Por lo tanto, podemos certificar que este puesto siguió desempeñándose en Santiago hasta muy tarde con respecto a la mayoría de centros del territorio nacional.

Acompañando a su marca personal, el contraste podía estampar la marca de localidad. Según Bouza Brey, el punzón de Santiago fue, sucesivamente: una figura del Apóstol peregrino, una concha jacobea, el

¹⁶ Carlos Bailly-Baillière, *Anuario-almanaque del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración* (Madrid: Carlos Bailly-Baillière, 1879-1911); Eduardo Riera Solanich, *Guía práctica de Industria y Comercio de España* (Barcelona: Centro de Propaganda Mercantil, 1901-1911); y Carlos Bailly-Baillière y Eduardo Riera Solanich, *Anuario General de España* (Barcelona: Sociedad Anónima Anuarios Bailly-Baillière y Riera Reunidos, 1911-1978).



- Fig. 3. Detalle de las marcas «R/MARTINEZ» (Ricardo Martínez) y «SANTIAGO» en un acetre. Finales del siglo XIX. Museo das Peregrinacións e de Santiago, Santiago de Compostela. Fotografía de la autora.

sepulcro de Santiago (fig. 2), y un cáliz con la Sagrada Forma¹⁷. En nuestra investigación hemos comprobado que la datación de esas marcas de forma general se corresponde con periodos que abarcan más o menos un siglo, del XVI al XIX, correspondiéndose por lo tanto esta última centuria con la marca del cáliz. Al igual que las de contraste, a lo largo del Ochocientos este tipo de marcas ya estaba en desuso en el contexto nacional, mientras en Santiago siguieron incluyéndose con relativa frecuencia. Además de la del cáliz, nosotros hemos hallado otra marca más, consistente en la palabra “SANTIAGO” (fig. 3), que solo hemos encontrado referenciada por Artiñano y Galdácano¹⁸, y Fernández, Munoa y Rabasco¹⁹, pero sin ejemplos en piezas que podamos ubicar. Es poco común y la conocemos solamente en tres obras hasta la fecha, datadas ya en el tránsito del siglo XIX al XX, y todas ellas del platero Ricardo Martínez. Podemos por lo tanto suponer que fue una marca empleada más tarde que la

¹⁷ Fermín Bouza Brey, *Platería civil compostelana hasta finales del siglo XIX* (Santiago de Compostela: Instituto de Estudios Galegos Padre Sarmiento, 1962), 4.

¹⁸ Señaló la marca como propia de Compostela en el siglo XIX, sin nombrar piezas: Pedro Miguel de Artiñano y Galdácano, *Orfebrería civil española* (Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1925), 87.

¹⁹ La documentaron en un pastillero anónimo en colección privada, que no podemos ubicar debido a que carecemos de más datos sobre la pieza. Alejandro Fernández, Rafael Munoa y Jorge Rabasco, *Marcas de la plata española y virreinal* (Madrid: Antiquaria, 1992), 210-212.

del cáliz y la última que debió usarse²⁰. Con respecto a los documentos consistoriales, la única vez que aparece mencionada la marca de localidad es en un documento de 1818, cuando se dio licencia al contraste Francisco Reboredo para marcar las piezas “con la divisa del Sacramento y su apellido”²¹.

En Compostela seguimos encontrando, incluso en fechas muy tardías en la centuria, un triple sistema de marcado con los punzones de marcador, ciudad y artífice, lo cual resulta extraordinario teniendo en cuenta que es complicado hallarlas incluso en épocas donde el marcado tenía cariz de obligatoriedad. Entre ellas destacamos dos cálices decimonónicos del Museo das Peregrinacións, obras de José Losada y Ricardo Martínez respectivamente, cuyas marcas de artífice aparecen acompañadas de la de localidad —cáliz con la Sagrada Forma— y el contraste —Antonio García en el primer caso, y Manuel Aller en el segundo (fig. 4)—. En la Catedral hemos encontrados también un cáliz marcado por Losada y García, demostrando que las piezas realizadas para la fábrica, en este caso por su platero oficial, eran llevadas en ocasiones al contraste de la ciudad.

Otro rasgo habitual en la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX son las marcas de calidad, concretamente la de “IID” u once dineros, que indicaba la ley de la plata de la época, de 916,16 milésimas de plata por gramo de aleación (fig. 5). Su aparición es especialmente notable en las piezas de Ricardo Martínez, donde la encontramos de forma sistemática acompañando siempre a la de artífice, y por lo tanto estampada por él, ya que nunca aparece con marca de con-



▪ Fig. 4. Detalle de las marcas «R/MARTINEZ» (Ricardo Martínez), «M/ALLER» (Manuel Aller) y cáliz en un cáliz. Finales del siglo XIX. Museo das Peregrinacións e de Santiago, Santiago de Compostela. Fotografía de la autora.



▪ Fig. 5. Detalle de la marca «IID» (once dineros) en un cáliz. 1911. San Breixo de Foxás (Touro). Fotografía de la autora.

traste²². Esto denota un interés personal del propio platero por dejar impresa en la pieza no solo su firma sino la marca que certifica la calidad material de sus obras. También este platero incluyó en alguna ocasión la marca “916”, indicando directamente el porcentaje de milésimas de plata por gramo, o cuando utilizaba plata de ley más baja, “900”.

Más complicado resulta encontrar en las obras marcas cronológicas. Estas eran estampadas por el marcador de la ciudad junto a la marca de localidad y generalmente consistían en las dos últimas cifras del año en cuestión. Sin embargo, normalmente eran fijas por el periodo en el que estuviese activo el marcador, que era habitualmente de seis años, con carácter renovable. Por ejemplo, todas las que hemos hallado en piezas compostelanas se corresponden con Juan Manuel Sánchez y el

²⁰ Nos referimos a un acetre del Museo de las Peregrinacións y de Santiago, una pareja de lámparas de la catedral de Santiago y una bandeja subastada en Madrid en 2014, ninguna de ellas datada con seguridad. Véase Ana Pérez Varela, *El platero Compostelano Ricardo Martínez Costoya (1859-1927): contexto, vida y obra* (Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago y Andavira, 2020), 349.

²¹ AHUS, Consistorios, 1818 (AM 338), 73v.

²² Sobre este platero y sus marcas véase Pérez Varela, *El platero compostelano...*, 347-351.

año 1796, que empleó como marca fija. No tenemos constancia de que otro contraste compostelano las utilizarse.

LOS MARCADORES

Juan Manuel Sánchez (1794-1804). Fue nombrado en abril de 1794 para sustituir a Domingo Torreira²³, compitiendo con los plateros Fernando Torreira²⁴, Gregorio Montero²⁵ y Esteban Montero²⁶: "(...) atendiendo a que en esta ciudad no hay en el día contraste alguno (...) nómbrese como nombrar por tal, al don Juan Sánchez, atendiendo a ser el más apto de los pretendientes y además estar adornado de buenas circunstancias (...) "²⁷.

En enero de 1800, casi vencido el sexenio por el que se eligió contraste, pidió que se le reeligiese como tal:

"(...) Don Juan Manuel Sánchez, ensayador de los reinos perpetuo por su Majestad y fiel contraste de plata de esta ciudad (...) suplica con el más debido respeto, se sirvan de reelegirle (...), siempre que sus operaciones hayan correspondido hasta aquí en lo posible a la confianza con que vuestros señores se dignaron honrar su débil suficiencia"²⁸.

23 Documentado en José Couselo Bouzas, *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX* (Santiago de Compostela: Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento, 2005), 631; y Bouza Brey, *Platería civil compostelana...*, 15. Por nuestra parte lo hemos hallado en diversos documentos consistoriales que tienen que ver con su cargo como contraste: AHUS, Consistorios, 1767 (AM 223), 145r y 322r; 1773 (AM 263), 225r; y 1779 (AM 247), 49r-49v.

24 Documentado en Couselo Bouzas, *Galicia artística en...*, 631; y Bouza Brey, *Platería civil compostelana...*, 16.

25 Documentado en Bouza Brey, *Platería civil compostelana...*, 16. Couselo Bouzas no lo recogió, aunque si a un platero llamado Julián Montero que por cronología debió estar relacionado con este (Couselo Bouzas, *Galicia artística en...*, 464).

26 Documentado en Bouza Brey, *Platería civil compostelana...*, 16. Couselo Bouzas tampoco lo recogió.

27 AHUS, Consistorios, 1794 (AM 277), 243v-244r.

28 AHUS, Consistorios, 1800 (AM 286), 51r y 194r.

Sin embargo, renunció al cargo cuatro años después, e ignoramos el porqué. A su renuncia se presentaron memoriales de sus sucesores:

"(...) se ha visto ynforme del último contraste de oro y plata don Juan Manuel Sánchez, en que manifiesta la dimisión que tiene echo de este empleo, también se han visto memoriales de don Francisco Reboredo, don Gregorio Rodríguez Montenegro, Ángel de Castro y don Juan Antonio Piedra, vecino de la Coruña, pretendiendo cada uno se le elixa para subceder en el referido empleo titulándose este último ensaiador con real aprobación (...) "²⁹.

El documento correspondiente a su sucesión, que recayó en Jacobo Pecul, se refiere a Sánchez como "presbítero que ha ejercido el empleo de contraste de oro y plata en esta ciudad"³⁰. Couselo Bouzas lo citó como integrante de la cofradía del Rosario de Santo Domingos de Bonaval, para la que hizo dos lámparas en 1810³¹. Lo señaló como posible hijo del platero José Sánchez³². Nosotros también lo creemos, teniendo en cuenta el carácter endogámico de los obradores de platería compostelanos. También está documentado un platero contemporáneo, José Francisco Sánchez, que Couselo Bouzas consideró su hermano³³, opinión que asimismo compar-

29 AHUS, Consistorios, 1804 (AM 298), 301r.

30 AHUS, Consistorios, 1804 (AM 298), 361r-361v.

31 Couselo Bouzas, *Galicia artística en...*, 608-609.

32 De José Sánchez, dice: "Tenía tienda abierta en Santiago, y se encuentra el mayor número de sus obras en la Colegiata de la Coruña", y además documentó como suyo el cáliz de San Fiz de Solovio (Couselo Bouzas, *Galicia artística en...*, 608). Nosotros lo hemos documentado como "maestro platero de la ciudad" en 1783, un puesto otorgado por el Concejo para hacerse cargo del mantenimiento de toda la plata del Ayuntamiento (AHUS, Consistorios, 1783 (AM 225), 78v-79r). Es la única vez que tenemos constancia de este cargo.

33 De José Francisco Sánchez refiere la cruz parroquial de Bastavales (Brión) de 1806: Couselo Bouzas, *Galicia artística en...*, 608. También recogió esta obra José Manuel López Vázquez, "Orfebrería compostelana: la evolución de las cruces parroquiales en la segunda mitad del siglo XVIII y el primer tercio del siglo XIX",

timos. Existe un cuarto Sánchez, de nombre Ruperto³⁴, que nosotros creemos que este fue hijo de José Francisco, dada la condición de presbítero de Juan Manuel. Además, en 1851 tenemos identificado a un Ángel Sánchez, que aparece como uno de los plateros alumnos de la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, donde se indica como hijo de un tal José Sánchez³⁵. Por fechas deberíamos referirnos a un nieto de José Francisco o incluso nieto de Ruperto.

Herrero Martín no recogió ninguna pieza de este Sánchez en las parroquias compostelanas, aunque sí dos cálices que relacionó con su padre José, uno en San Fiz de Solovio (1791) y otro en San Bieito do Campo (finales del XVIII)³⁶. El primer cáliz, que ya le había atribuido Couselo Bouzas, carece de marcas, pero el documento contenido en los libros de fábrica parroquiales lo menciona de un "Joseph Sánchez", por lo que no dudamos de su atribución. Sin embargo, sí de la del segundo, que no está documentado y ostenta las marcas "SAN/CHEZ", "VD", y ciudad. Herrero Martín relacionó la primera con José como artífice. Nosotros creemos que la pieza fue marcada por Juan Manuel como contraste de la ciudad³⁷. No tenemos

constancia de que otro platero con apellido Sánchez fuera marcador³⁸. La marca "VD", que Herrero Martín identificó como de contraste, creemos que se corresponde con Vicente Bermúdez o Vermúdez, platero compostelano contemporáneo a Sánchez con trabajos documentados en la ciudad en la época en la que Juan Manuel era marcador³⁹.

Con respecto a más marcas problemáticas, Molist Frade documentó una cruz parroquial que se le pagó a Jacobo Pecul en 1797 en la Colegiata de Santa María do Campo (A Coruña), que además de la marca de artífice, presenta la marca de localidad con el cáliz, cronológica frustra (96), y marca "SAN/CHEZ". La autora relacionó la marca con José Sánchez, el padre⁴⁰. Lo mismo hicieron Fernández, Munoa y Rabasco⁴¹ y Louzao Martínez⁴². A su vez, Peláez Ruiz consideró que la cruz fue realizada por Sánchez y contrastada por Pecul⁴³. Creemos que el autor se basó en su conocimiento de que Pecul también fue marcador de Santiago, pero sabe-

38 En algunos casos se ha señalado como marcador a José. Sin embargo, en todas las piezas referidas por los historiadores, nosotros creemos que se trata de Juan Manuel, platero que la historiografía no ha relacionado hasta ahora con el cargo de marcador, y que inequívocamente, lo fue, como demuestran los documentos.

39 Está documentado en Couselo Bouzas, *Galicia artística en...*, 648; y Bouza Brey, *Platería civil compostelana...*, 16. La propia Herrero Martín lo relacionó con el arreglo de un incensario en San Fiz de Solovio: Herrero Martín, "La orfebrería en...", 306. En San Martiño Pinarío se conserva un cáliz y una naveta de su mano: Mariel Larriba Leira, "La orfebrería", en *San Martiño Pinarío. Inventario*, coord. por Xosé Manuel García Iglesias (Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2000), 95 y 109.

40 Beatriz Molist Frade, "La orfebrería religiosa en los siglos XVII-XIX en la ciudad de La Coruña: Catalogación" (tesis de licenciatura, Santiago de Compostela, 1986), 50.

41 Fernández, Munoa y Rabasco, *Marcas de la...*, 210.

42 Francisco Xabier Louzao Martínez, *Catálogo del Museo de Arte Sacro de La Coruña* (Barcelona: Dúplex, 1993), 88-89.

43 Ángel Peláez Ruiz, *La organización corporativa de los plateros coruñeses a finales del siglo XVIII* (A Coruña: Deputación Provincial da Coruña, 1994), 23-24.

Cuadernos de Estudios Gallegos, nº 32/96-97 (1981), 521. Además, aparece mencionado en la lista de plateros que redactan las ordenanzas del gremio en 1786: Yolanda Barriocanal López, "Las Ordenanzas de los plateros compostelanos del año 1786", *Miniús*, nº 2-3 (1994), 152.

34 Couselo Bouzas, *Galicia artística en...*, 609.

35 Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago (ARSEAP), Matrícula dos discípulos e discípulas da Escola de Debuxo, libro núm.1, 1835-1851 (169/3), cursos de 1851 y 1852.

36 María Jesús Herrero Martín, "La orfebrería en las parroquias compostelanas" (tesis de licenciatura, Santiago de Compostela, 1987), 62-63, 114-155 y 288-289.

37 Estilísticamente, el cáliz de San Fiz, documentado como del padre, José, presenta un sabor dieciochesco rococó. Sin embargo, el de San Bieito do Campo nos parece más tardío, de formas relacionadas con los trabajos de Bermúdez, como el nudo que ya se parece al fernandino y basamento típico de sus cálices.

mos que ocupó el cargo a partir de 1804 y no antes⁴⁴. Nosotros pensamos que se trata de una pieza marcada no por José, como apuntan estos autores, sino por Juan Manuel, que era contraste de Santiago en dicho año. La marca cronológica no deja lugar a dudas.

En la misma Colegiata tenemos un juego de cruz de altar y seis candeleros con la marca de la urna jacobea bajo estrella, punzón de Sánchez, "SEZ", y otro que no ha sido interpretado hasta ahora, pero que nosotros hemos identificado como "D^oTU/RRA", y que por lo tanto se corresponde con Domingo Torreira (fig. 2). Molist Frade⁴⁵ relacionó esta pieza por documentación con José Francisco, y Louzao Martínez con José, pero creemos que también se estaba refiriendo a José Francisco⁴⁶. El marcador sería Torreira, que ostentó el cargo de 1767 a 1779⁴⁷, y todavía usaba la marca de la urna apostólica, anterior al cáliz.

Fernández, Munoa y Rabasco dieron cuenta de otras tres marcas asociadas al apellido Sánchez que van acompañadas de punzón de localidad y cronológica. Los autores señalaron los años de 1795, 1796 y 1799⁴⁸, aunque nosotros creemos que debió utilizarse una marca fija de "96", que pudo malinterpretarse en algunas piezas. Entre estas obras, unos candeleros en Salamanca ya habían sido cita-

dos por Seguí González señalando que eran obra de Sánchez con contraste de "Reboredo o Rebollo"⁴⁹. Como hemos indicado, la cronológica se corresponde con el periodo en el que Sánchez era contraste, ya que Reboredo no lo sería hasta 1817, por lo que proponemos la atribución a la inversa.

Las obras publicadas por Larriba Leira en San Paio de Antealtares: un cirial, un juego de diez capiteles y otro de cinco guirnaldas, presentan todas marcas de ciudad, cronológica (96) y punzón "SAN/CHEZ"⁵⁰. También las creemos marcadas por Juan Manuel.

Kawamura Kawamura y Sáez González mencionaron dos marcas "SAN/CHEZ" acompañadas de cronológica (96) en un puntero de deán y una palmatoria conservadas en la catedral de Mondoñedo (fig. 6). Las autoras relacionaron la marca con José Francisco como artífice, ya que no conocían otros plateros con ese apellido⁵¹. Al ir acompañada de cronológica, no es de artífice sino de contraste, y por lo tanto se corresponde con Juan Manuel. No hemos hallado el puntero en la fábrica, pero sí un báculo atribuido a José Noboa, que ostenta la misma marca de "SAN/CHEZ" y cronológica.

Villaverde Solar (2000) incluyó una cruz parroquial de Sánchez en San Miguel de Vilar, obra del padre por la documentación,

44 AHUS, Consistorios. 1804 (AM 298), 361r-361v.

45 Molist Frade, "La orfebrería religiosa...", 121-122, 141-142, 245 y 247. El documento de llegada de los candeleros que transcribió la autora se refiere a "Josef Francisco". En otro donde se recoge el dorado de un cáliz para el mismo centro en 1784 se refiere solo a "Josef". Es difícil saber si también se trata de José Francisco, dado que pudieron prescindir de su segundo nombre.

46 Louzao Martínez, *Catálogo del Museo...*, 83-84. Creemos que se refiere a José Francisco porque referencia su obra siguiendo a López Vázquez, "Orfebrería compostelana: la...", 521.

47 Pérez Varela, *El platero compostelano...*, 107.

48 Se trata, respectivamente, de unos candeleros de Reboredo conservados en la catedral de Salamanca; una naveta sin marca de artífice, y un atril de José Noboa, estas dos últimas en colección privada. Fernández, Munoa y Rabasco, *Marcas de la...*, 212.

49 Mónica Seguí González, *Catálogo de platería del Museo Diocesano de Palencia* (Palencia: Ayuntamiento de Palencia, 1986), 81.

50 Mariel Larriba Leira, "Orfebrería", *Inventario de San Paio de Antealtares*, coord. por Xosé Manuel García Iglesias (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2000), 85, 93 y 94.

51 Yayoi Kawamura Kawamura y Manuela Sáez González, *Arte de la platería en la Mariña lucense, siglos XVI, XVII, XVIII* (Lugo: Deputación Provincial de Lugo, 1999), 39 y 74. Ambas obras presentan marcas de artífice ilegibles, que las autoras creyeron que podían ser de contraste: ·TA y RN·. Creemos que la primera puede tratarse de Andrés Buceta, platero documentado en Bouza Brey, *Platería civil compostelana...*, 15. De todas formas, ambas marcas serían de artífice, y el contraste en ambos casos es sin duda Sánchez por la cronológica.

que lo menciona como "Josef"⁵². Lleva marca "SAN/CHEZ", y cronológica (96), por lo que habría sido contrastada por su hijo Juan Manuel.

En el Museo das Peregrinacións e de Santiago se conserva una escribanía con marcas "SOMOZA", "SAN/CHEZ", localidad, y cronológica (96). Pérez Outeriño la relacionó con un tal Juan Francisco Sánchez⁵³, creemos que mezclando los nombres de Juan Manuel y José Francisco. De nuevo la cronológica no deja lugar a dudas, el autor debió ser Melchor Somoza⁵⁴, y Sánchez el contraste. En el mismo museo se conserva una cruz parroquial de Jacobo Pecul con la marca de "SAN/CHEZ" y cronológica (96)⁵⁵.

Louzao Martínez señaló la marca "SAN/CHEZ" con marca de ciudad y cronológica (96) en la custodia de Jacobo Pecul para Santa María de Nogueira (Chantada)⁵⁶. El libro de caja de Pecul, que data la obra en 1799, certifica que el marcador fue Juan Manuel y no José, como indicó el historiador. El mismo investigador dio cuenta de tres piezas de Melchor Somoza, el mismo platero de la antedicha escribanía: un ostensorio para San Pedro de Líncora (Chantada), una cruz parroquial para Santa María de Sabadelle (Chantada), y un cáliz para Santa María de Ordes (Toques), tres obras marcadas por Sánchez, con marca de ciudad y cronológica (96), que Louzao Martínez relacionó con José Francisco en base a Barriocanal López⁵⁷, pero



Fig. 6. Detalle de las marcas «TA» (¿Andrés Buceta?), «SAN/CHEZ» (Juan Manuel Sánchez) y cáliz con cronológica (96) en una palmatoria. Ca. 1796 Museo de Arte Sacro de la Catedral de Mondoñedo. Fotografía de la autora

que sin duda son punzones de contraste de Juan Manuel.

Al analizar todas estas piezas relacionadas con el apellido Sánchez, podemos extraer una conclusión: tanto José como José Francisco emplearon marca de artifice "SEZ", y sin embargo, Juan Manuel, como marcador, empleó "SAN/CHEZ", y además lo hizo siempre con cronológica fija de 1796.

Además de marcador, sabemos que Juan Manuel fue platero oficial de la Catedral desde 1813 hasta 1815, gracias a las facturas de la misma, si bien trabajó para el cabildo en otros encargos por lo menos desde 1799 y continuó haciéndolo al dejar el cargo, hasta 1818⁵⁸.

Jacobo Pecul Montenegro (1804-1817?). Tras la renuncia de Juan Manuel, se presentaron en consistorio memoriales de Francisco Reboredo⁵⁹, Juan Antonio Piedra⁶⁰, Gregorio Rodríguez Montenegro⁶¹ y Ángel

52 María Dolores Villaverde Solar, *Patrimonio artístico del arciprestazgo de Ribadulla* (A Coruña: Edinosa, 2000), 81.

53 Ficha en CERES núm. D-1434/A-J.

54 Documentado entre 1795 y 1821 en Bouza Brey, *Platería civil compostelana...*, 15-16.

55 Ficha en CERES núm. D-160.

56 Francisco Xabier Louzao Martínez, "La platería en la Diócesis de Lugo. Los arcedianatos de Abeancos, Deza y Dozón" (tesis doctoral, Santiago de Compostela, 2004), 1217-1218.

57 Louzao Martínez, "La platería en...", 1212-1213, 1482-1483 y 1519.

58 Pérez Varela, *El platero compostelano...*, 103-114.

59 Documentado en Bouza Brey, *Platería civil compostelana...*, 16.

60 Memorial en AHUS, Consistorios, 1804 (AM 298), 345v. Documentado en Couselo Bouzas, *Galicia artística en...*, 535; y Bouza Brey, *Platería civil compostelana...*, 16.

61 Memorial en AHUS, Consistorios, 1804 (AM 298), 294r. El memorial fue publicado en Couselo Bouzas, *Galicia artística en...*, 584-585. El platero también

Castro⁶² para ser elegidos como su sucesor. Finalmente se eligió a Jacobo Pecul, designando a Reboredo como sustituto, siendo la única vez que tenemos constancia del nombramiento de un suplente.

“(…) meditadas las circunstancias de cada uno y con atención a que semejante empleo es de mucha consideración, que pide en el que le obtenga además de su idoneidad la circunstancia de fidelidad y arraigo para responder de cualquier resulta, acordaron elegir como se elige por tal contraste por el término de seis años a don Jacobo Pecul, y para sustituirle en los casos de ausencia o enfermedad a don Francisco Reboredo (...)”⁶³.

Jacobo Pecul es quizás el platero más famoso de la historia de la platería compostelana y aparece referenciado en multitud de catálogos⁶⁴, aunque echamos en falta un es-

está documentado en Bouza Brey, *Platería civil compostelana...*, 16.

62 Memorial en AHUS, Consistorios, 1804 (AM 298), 361r. Documentado en Couselo Bouzas, *Galicia artística en...*, 151; y Bouza Brey, *Platería civil compostelana...*, 16.

63 AHUS, Consistorios, 1804 (AM 298), 301r y 261r-261v.

64 Véanse Manuel Murguía, *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticias de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria* (Madrid: Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe, 1884), 223; Couselo Bouzas, *Galicia artística en...*, 497-509; Bouza Brey, *Platería civil compostelana...*, 16; Fermín Bouza Brey, “La fecha de nacimiento y otros datos del orfebre compostelano Francisco Pecul”, *Compostellanum*, nº 9/2, 139-140; Santiago Alcolea Gil, *Ars Hispaniae, tomo XX: Artes Decorativas en la España Cristiana. Siglos XI-XIX* (Madrid: Plus Ultra, 1975), 242; María de los Ángeles Tilve Jar, “Aportación al estudio histórico-artístico del arceprestazgo de Arousa (siglos XVI-XX)” (tesis de licenciatura, Santiago de Compostela, 1986), 39, 220, 289, 368 y 859; Molist Frade, “La orfebrería religiosa...”, 46-48; Herrero Martín, “La orfebrería en...”, IV, 155, 178, 183, 219 y 242; María Dolores Reiriz Figueiras, “Aportación documental al estudio histórico artístico del arceprestazgo de Postmarcos de Abaixo (siglos XVI-XX)” (tesis de licenciatura, Santiago de Compostela, 1988), 255-256, 369 y 953; Louzao Martínez, *Catálogo del Museo...*, 26 y 85-99; Kawamura Kawamura y Sáez González, *Arte de la...*, 42 y 71-72; Rosa Vázquez Santos, “Platería compostelá, barroca e neoclásica. Cruces procesionais, cálices e ostensorios”,

tudio monográfico sobre su figura. Pertenece a la famosa familia de orfebres iniciada por Claudio Pecul. Jacobo también fue sobrino del platero Ángel Piedra, ya que las esposas de Claudio y Ángel eran hermanas. Sus hermanos Luis y Francisco también serían plateros, desarrollando sus carreras artísticas en Madrid. Su hijo Felipe Pecul heredó el obrador en el que se formaron otros célebres artífices como su primo Antonio Piedra.

Jacobo Pecul pudo ser contraste hasta 1817, cuando encontramos el siguiente nombramiento. Sin embargo, la gran cantidad de obra que realizó y firmó hace difícil discernir qué piezas fueron de su autoría y en cuáles actuó como simple contraste. Como sucede con todos los plateros que han sido marcadores, determinar las obras de su autoría es complicado teniendo en cuenta la presencia de una única marca nominal. Discernir artífice y marcador cuando aparecen dos marcas de este tipo y no existe documentación sobre el contraste en ese momento es prácticamente imposible. Aunque resultaría lógico pensar que si solo aparece una, ambos son el mismo, la inestabilidad del sistema de marcado, especialmente en esta época, nos puede llevar a pensar que uno de los dos, artífice o contraste, no marcó la pieza. Es decir, ¿serían piezas de su autoría, o piezas no punzonadas por el autor, pero contrastadas por Pecul? En este caso, de no existir documentación creemos conveniente acudir al análisis estilístico, que a su vez no resulta fácil teniendo en cuenta el eclecticismo imperante en la época y los variados catálogos de los orfebres decimonónicos.

en *Santiago: A Esperanza. Palacio de Xelmírez*, coord. por Marcelina Calvo Domínguez (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1999), 544-559; Villaverde Solar, *Patrimonio artístico de...*, 195-196 y 328-329; María Isabel Pérez Piñeiro, “Aportación documental al estudio histórico-artístico del arceprestazgo de Ponte Beluso”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 47/113 (2000), 296-297; Larriba Leira, “La orfebrería...”, 101; Larriba Leira, “Orfebrería...”, 92; Louzao Martínez, “La platería en...”, 2094-2095; y María Canedo Barreiro “Oraciones en plata: estudio de la obra inédita de Jacobo Pecul Montenegro”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 62/128, 141-173.

Conocemos varias marcas que podemos atribuir a Pecul como marcador, acompañadas de la de localidad. Algunas aparecen junto al punzón del artista, como en un ostensorio del convento de San Paio de Antealtares firmado por José Noboa⁶⁵ sin rojo y así (fig. 7), o dos copones atribuidos a Nicolás Aller en San Martiño do Castro de Soengas (Portomarín) y Santo Tomé de Merlán (Chantada)⁶⁶. Otras, como la de un cáliz de Santo Tirso de Manduas (Silleda)⁶⁷, no presentan otra marca, por lo que podría tratarse de piezas de Pecul que él mismo contrastó. Empleó las marcas tanto "PECUL" como "PECVL", indistintamente, sin que ninguna de ellas se pueda atribuir a un papel concreto —artífice/marcador—. Aguardamos que, en un futuro, gracias a un estudio estilístico exhaustivo de su obra, podamos precisar su catálogo e identificar su marca de contraste en piezas no firmadas de otros autores.



▪ Fig. 7. Detalle de las marcas «NOBOA» (José Noboa), «PECUL» (Jacobo Pecul), y cáliz en un ostensorio. 1804-1817. Museo de Arte Sacra de San Paio de Antealtares. Fotografía de la autora.

Francisco Reboredo (1817-ca. 1839). En 1817 pretendieron el cargo Tomás Landeira⁶⁸, José García⁶⁹ y Francisco Reboredo, en

⁶⁵ Larriba Leira, "Orfebrería...", 88.

⁶⁶ Louzao Martínez, "La platería en...", y 1564-1567.

⁶⁷ *Ibidem*, 1518.

⁶⁸ No hemos hallado documentación relativa a este platero.

⁶⁹ Está documentado en 1815 en Villaverde Solar, *Patrimonio artístico de...*, 150.

quien recayó, y que recordemos, era el contraste sustituto de Pecul:

"(...) medidas las circunstancias de cada uno, y con atención a que semejante empleo es de mucha consideración, que pide en el que le obtenga, además de su idoneidad, la circunstancia de fidelidad y arraigo para responder a cualquier resulta. Acordaron se procediese a votación en secreto y echase por el orden que corresponde, resultó tener don Francisco Reboredo ocho votos y don Tomás Landeira tres, quedando por consiguiente electo por tal contraste el don Francisco Reboredo por el término de seis años (...)"⁷⁰.

Resulta interesante destacar que en este documento se explica que el memorial de Reboredo indicaba que el colegio de San Eloy era el que realizaba los nombramientos, a lo que el Concejo respondió negativamente, legitimando su derecho a tal designación:

"(...) Y en atención a que el memorial presentado por don Francisco Reboredo, se atribuye a la junta de San Eloy la facultad de nombrar contraste que no tiene ni puede tener por ser pribativa de los ayuntamientos según las leyes del reino, además de que no se atendió a esta propuesta, ni debía atenderse sino a la idoneidad y mérito del pretendiente por lo mismo, no sirva de exemplar este perjuicio de las prerrogativas y facultades del Ayuntamiento, y se le haga entender a este Colegio que a lo sucesivo se abstenga de semejantes propuestas (...)"

Pocos meses después, el platero presentó un memorial solicitando al Ayuntamiento, a falta de su aprobación oficial como contraste, licencia para marcar las piezas mientras tanto, con su apellido y el cáliz con la Sagrada Forma:

"(...) se ha visto memorial de don Francisco Reboredo, maestro platero, en que por hallarse nombrado fiel contraste de la ciudad, marcador de oro y plata, en tanto no obtiene su aprobación, solicita licencia para marcar bajo su responsabilidad, para esto

⁷⁰ AHUS, Consistorios, 1817 (AM 337), 155r-155v.

presenta las marcas con la divisa del Sacramento y su apellido. Se acuerda conceder por ahora al Reboredo la licencia que solicita (...)”⁷¹.

En julio, el que había quedado segundo, Tomás Landeira, se quejó ante el Concejo de que Reboredo no había todavía presentado su título y había expirado el plazo para hacerlo. Se le concedieron otros tres meses para presentarlo:

“(...) se han visto memoriales de Don Tomás Landeira y Fernández, con otro de Don Francisco Reboredo, de artífices plateros, relativos al empleo de fiel contraste, para que está elegido el segundo, sin que hasta ahora haia echo constar de su examen y aprobación, aunque es pasado el tiempo de los seis meses señalado, cuio defecto nota el primero. Se acuerda al Reboredo se le haga saber que al preciso tiempo de tres meses contados desde esta fecha, haga constar de su examen ya probado, y pasado este tiempo se declarará vacante el empleo”⁷².

Por fin, en septiembre se legitimó su nombramiento gracias a la presentación de “dos reales títulos aprobando el nombramiento que se le había hecho por esta ciudad para servir por seis años los oficios de fiel contraste, marcador de la plata y tocador de oro”, despachados por la Real Junta de Comercio y Moneda, y ya pudo jurar el cargo:

“(...) aprobando el nombramiento que se le había echo por esta ciudad para servir por seis años los oficios de fiel contraste marcador de plata, y tocador de oro en ella y su jurisdicción, y a continuación, entendida la jura que prestó ante el señor yntendente general del reino de servir bien y fielmente dichos oficios (...) uniformemente acordaron se guarden y cumplan en su consecuencia al Reboredo, se le haga y tenga por ensaiador fiel contraste, marcador de plata y tocador de oro, en cuio ejercicio no se le pondrá el menor estorbo, los demás plateros lo reco-

nozcan superándose a sus disposiciones, y a la marca que designe el verdadero señal, para que no haya fraudes (...)”⁷³.

Al año siguiente el platero elevó una solicitud a la Junta de Comercio y Moneda / Supremo Consejo de Hacienda, quejándose de que desde las instituciones provinciales civiles le impedían el desempeño de su cargo: “(...) solicitud de don Francisco Reboredo, ensayador y contraste marcador de plata de esta ciudad, relativa a que las justicias de esta provincia no le impidan el uso de su ejercicio (...)”⁷⁴. Esto indica que tuvo problemas para contrastar plata en otros centros, quizás A Coruña o Ferrol.

En mayo de 1824, vencido el tiempo de su cargo, solicitó la prórroga del mismo, a lo que accedieron⁷⁵. Dos meses después, se presentó un informe de conducta del platero, seguramente para hacer efectivo el nombramiento⁷⁶. En octubre de ese mismo año, presentó Real Cédula confirmándose la prórroga⁷⁷.

Como sucedía con Pecul, la presencia de la marca única de Reboredo hace complicado discernir si se trata de una pieza marcada por él como contraste o como artista. En este caso, conocemos varias marcas de contraste de Reboredo ya que aparece acompañada de marca de plateros que no fueron contraste y que por lo tanto serían los artistas: una cuchara de Jacinto Fuentes, una escribanía de Ramón Aller, ambas en colección privada⁷⁸, un cáliz, también de Fuentes, en San Bieito do Campo (Santiago de Compostela), hoy perdido⁷⁹, otro cáliz y una naveta de Ber-

73 AHUS, Consistorios, 1818 (AM 339), 308r-308v.

74 AHUS, Consistorios, 1819 (AM 342), 175v, 288r y 319v.

75 AHUS, Consistorios, 1824 (AM 360), 150r.

76 AHUS, Consistorios, 1824 (AM 360), 277r.

77 AHUS, Consistorios, 1824 (AM 360), 278v.

78 Fernández, Munoa y Rabasco, *Marcas de la...*, 212.

79 Herrero Martín, “La orfebrería en...”, 297. Aunque la autora lo atribuyó a Reboredo como artista y a un

71 AHUS, Consistorios, 1818 (AM 338), 73v.

72 AHUS, Consistorios, 1818 (AM 338), 122r.



▪ Fig. 8. Detalle de las marcas, «J/LOSADA» (José Losada), «A/GARCIA» (Antonio García), y cáliz en un cáliz. Mediados del siglo XIX. San Martiño de Calvos de Sobrecamiño (Arzúa). Fotografía de la autora.

múdez en San Martiño Pinario (Santiago de Compostela)⁸⁰, y dos cálices de Bermúdez en Santo Tirso de Manduas (Silleda) y Santa María de Silleda (Silleda)⁸¹.

En el caso del cáliz de Santiago de Méixome (Lalín), el cáliz y el copón San Salvador de Escuadro (Silleda), los copones de Santa María de Alceme (Rodeiro) y Santiago de Vilouriz (Toques), el ostensorio en San Mamede do Castro (Silleda)⁸², y dos ciriales en San Paio de Antealtares (Santiago de Compostela)⁸³, aparece solo su marca, pero acompañada de la de localidad, así que pensamos que podrían ser obras suyas que también contrastó.

Teniendo en cuenta que los plateros Francisco Reboredo, José Reboredo, y Antonio Reboredo fueron coetáneos, resulta complicado discernir entre sus autorías ya que sus piezas son estilísticamente muy similares. El asunto se complica aún más teniendo

tal "Even" como marcador, malinterpretando la marca frustra "FVEN:", sin duda de Fuentes.

80 Larriba Leira, "La orfebrería...", 95 y 109.

81 Louzao Martínez, "La platería en...", 1527, y 1559-1560.

82 Louzao Martínez, "La platería en...", 1526, 1528-1529, 1567-1569 y 1579-1580.

83 Larriba Leira, "Orfebrería...", 85.

en cuenta que Francisco fue contraste. Pero por fortuna, y al contrario con lo que sucedía con Jacobo Pecul, creemos que Francisco Reboredo sí empleó dos marcas distintas en función del papel que jugaba en cada pieza: artista, "F/REV^o", o contraste, "REBO/REDO". Louzao Martínez, dando cuenta de ambas marcas, atribuyó la primera a Francisco y la segunda a José. Sin embargo, la marca "REBO/REDO" aparece en algunos casos acompañada del cáliz con la Sagrada Forma y por lo tanto, es marca de marcador, por lo que solo puede ser, también, de Francisco. A su vez, la marca "F/REV^o" aparece sin marca de localidad, por lo que creemos que es la marca de Francisco cuando actúa como artista. Por ejemplo, en los mencionados ciriales de San Paio de Antealtares, fechados en 1818, encontramos ambas marcas, "REV^o", y "REB·/RE", con marca de localidad. Creemos que Francisco es tanto el autor como el contraste, empleando en la misma pieza sus dos marcas⁸⁴.

Antonio García Candal (1839-1878). A Reboredo lo sucedió en el cargo su yerno

84 No hemos sido capaces de hallar la pareja de ciriales en el convento, ya que se retiraron del museo hace años y no se encuentran disponibles para examinar. Puede verse la fotografía de las marcas publicada en Larriba Leira, "Orfebrería...", 85.

Antonio García, quien se había casado con su hija Francisca, una relación familiar hasta ahora desconocida⁸⁵. En 1839 se elevó una petición al Concejo por parte del platero para que se le nombrase contraste:

“(...) Se dio cuenta de una instancia de don Antonio García, ensayador de oro y plata, suplicando al ylustre Ayuntamiento se sirva agraciarse con el nombramiento de contraste y marcador de aquellos metales en esta ciudad y su distrito, espidiéndole el correspondiente certificado para ocurrir a su Majestad en solicitud de real aprobación. Se acordó conceder al insigniado García la gracia que pide por el término de seis años (...)”⁸⁶.

En 1844 el platero presentó ante el Concejo una instancia que según los índices de consistorios acompañaba “copia de las marcas que ha destituido para marcar los metales de oro y plata como contraste de la ciudad”⁸⁷. Lamentablemente ese documento no se ha conservado.

Creemos que debió ser contraste hasta la fecha de su muerte, 1878, abarcando un amplio arco de casi cuarenta años. En 1847 la partida de nacimiento de su hija Filomena señala su profesión como “contraste”⁸⁸. En el libro de cuentas de la parroquia de San Andrés se le nombra como “fiel contraste” en 1860 al referirse a un pago por la cruz parroquial⁸⁹. En 1877, en la noticia que detalla el primer aniversario de la muerte de uno de sus hijos, todavía se le nombra como “fiel contraste”⁹⁰.

85 No conocemos la fecha del matrimonio, pero sí las partidas de bautismo de sus hijos Ramón (1842), Mercedes (1844), Filomena (1847) y Joaquina (1850). AHUS, Rexistro Civil. Bautizados, 1842 (AM 736), 670; 1844 (AM 738), 561; 1847 (AM 741), 560; y 1850 (AM 744), 274.

86 AHUS, Consistorios, 1839 (AM 396), 71v.

87 AHUS, Índice de Consistorios, 1837-1868 (AM 483), 172r.

88 AHUS, Rexistro Civil. Bautizados, 1847 (AM 741), 560.

89 Herrero Martín, “La orfebrería en...”, 297.

90 *El Diario de Santiago*, 31/08/1877, 3.

Contrastadas por García tenemos noticia de numerosas piezas. Aparece frecuentemente marcando las piezas de José Losada, platero oficial de la fábrica de 1853 a 1886 y muy prolífico. La lista de obras que presentan ambas marcas es muy extensa y algunas de ellas han sido publicadas⁹¹, encontrándonos por lo tanto ante un nutrido catálogo de marcas de contraste de este platero, para lo cual ponemos como ejemplo el cáliz de San Martiño de Calvos de Sobrecamiño (Arzúa) (fig. 9). De nuevo volvemos a dudar de su autoría en algunas piezas en las que solo aparece su marca y ninguna más. Debemos destacar, por su carácter tipológico casi excepcional, una escribanía del Museo das Peregrinacións e de Santiago, con marca “A/GARCÍA”, y de localidad, que podría ser de su autoría y además contrastada por él.

Manuel Aller Presas (ca. 1878-1901). Aunque no hemos hallado documentación consistorial al respecto de su nombramiento, este aparece recogido en la prensa de la época:

“Con satisfacción hemos sabido que el conocido y probo industrial nuestro especial y querido amigo el Sr. D. Manuel Aller ha sido nombrado por el Sr. Gobernador, fiel contraste de esta ciudad. / Mucho nos alegramos que tan importante cargo haya recaído en la persona del Sr. Aller, pues por sus condiciones especiales y por competencia en la profesión a la que se dedica hace largo tiempo, no dudamos en asegurar que sabrá desempeñar su misión con toda la importancia que se merece (...)”⁹².

Fue nombrado con 54 años, de ahí que la noticia refiera la larga experiencia profesional. Como los contrastes solían nombrarse por seis años prorrogables por otros periodos de la misma duración, deducimos que en 1888 debió ampliarse su cargo otro sexenio, que no llegó a cumplir debido a su muerte. En 1901 leemos en la prensa: “Para ocupar el cargo de fiel contraste de Santiago,

91 Pérez Varela, *El platero compostelano...*, 137

92 *Gaceta de Galicia*, 12 de enero de 1882, 2.



▪ Fig. 9. Detalle de las marcas «R/MARTINEZ» (Ricardo Martínez), «M/ALLER» (Manuel Aller) y cáliz en un ostensorio. 1888. Santiago a Nova (Lugo). Fotografía de la autora.

vacante por defunción del señor Aller, fue nombrado el platero D. Alejandro Bermúdez⁹³. Podemos por lo tanto establecer que Aller fue contraste desde 1882 hasta 1901, lo cual nos permite automáticamente datar las piezas en las que aparezca su marca dentro de esta franja cronológica.

Contrastadas por Aller contamos con tres piezas del platero Ricardo Martínez, que presentan un interesante sistema de triple marcado en una cronología tan tardía como finales del siglo XIX. Nos referimos a una custodia en Santiago a Nova de Lugo datada en 1888 (fig. 10) y dos cálices en el Museo das Peregrinacións y de Santiago sin fechar. En uno de los cálices se interpretó desde el Museo como una “R”, relacionándolo con Ramón Aller⁹⁴. Es cierto que la impresión es borrosa, pero pensamos que se trata de una “M”. También encontramos su marca en una bandeja en San Martiño Pinario de Eduardo Rey⁹⁵, y una crismera y unas vinajeras de Bermúdez en colección privada⁹⁶. No hemos hallado su marca de forma individual en ninguna pieza que podamos por lo tanto relacionar con su autoría.

⁹³ *Gaceta de Galicia*, 16 de abril de 1901, 4.

⁹⁴ Pérez Varela, *El platero compostelano...*, 348-349.

⁹⁵ Larriba Leira, “La orfebrería...”, 91.

⁹⁶ Fernández, Munoa y Rabasco, *Marcas de la...*, 212.

CONCLUSIÓN

A pesar de la desintegración del sistema gremial que tuvo lugar en Europa a lo largo del siglo XIX, y por consiguiente, en España, en este artículo hemos expuesto cómo algunos de los rasgos propios de las antiguas corporaciones siguieron prevaleciendo en los trabajadores de las Artes y Oficios de Compostela. Santiago, ciudad fuertemente arraigada a las estructuras laborales tradicionales, tuvo en san Eloy a su gremio privilegiado, cuyos integrantes trataron de mantener los beneficios que suponía para ellos el viejo sistema, tales como la endogamia y el proteccionismo.

Uno de los rasgos más característicos del colegio de plateros fue el marcado de sus piezas, explorado en este artículo a través de sus dos elementos básicos: las propias marcas y los marcadores. En cuanto al primer concepto, hemos llevado a cabo una clasificación de todas las obras que hemos catalogado en nuestra experiencia como investigadora en el ámbito de la plata compostelana, dando cuenta, de forma general, de la frecuencia con la que aparecían los distintos tipos de marcas en el caso concreto de Santiago. Hemos determinado que las más abundantes fueron las marcas de autor, siendo menos frecuentes las de ciudad y marcador, y muy poco las de calidad.

Dentro de esta clasificación hemos ceñido una cronología aproximada para las marcas de las que habló Bouza Brey en su estudio: Apóstol peregrino (siglo XVI), una concha jacobea (siglo XVII), el sepulcro de Santiago (siglo XVIII), y un cáliz con la Sagrada Forma (XIX), dando a conocer la marca "SANTIAGO", hasta ahora recogida en dos textos, pero sin reproducir imágenes ni mencionar piezas ubicables⁹⁷. Además, hemos comprobado que en Santiago no se emplearon en esta centuria marcas cronológicas, conociendo solamente la correspondiente a Juan Manuel Sánchez fechada en 1796. Por el contrario, hemos comprobado que en algunas ocasiones, y hasta finales del siglo XIX, se empleó un triple sistema de marcado —artífice, marcador y ciudad— ya completamente en desuso en el contexto español.

Con respecto al segundo aspecto, el referente a los marcadores, el vaciado de las actas de consistorio compostelano del *Ocho-cientos* nos ha permitido rescatar un gran número de documentos referidos a los plateros que ostentaron el cargo, trazando una secuencia de cinco nombres que no dejan apenas lagunas cronológicas entre ellos: Juan Manuel Sánchez (1794-1804), Jacobo Pecul (1804-1817), Francisco Reboredo (1816-ca. 1839), Antonio García (1839-1878) y Manuel Aller (1878-1901). Además, la consulta de los Anuarios de Comercio en la Biblioteca Nacional certificó el mantenimiento del cargo oficial de marcador durante las primeras décadas del siglo XX, ocupado por Alejandro Bermúdez.

La periodización de estas carreras como marcadores resulta interesante para datar piezas en base a sus marcas personales, que también hemos recogido en este estudio. Para ello hemos acudido de nuevo al análisis de nuestra catalogación propia, así como a un repaso de la literatura existente que ha recogido piezas con las marcas mencionadas. Con respecto a estas fuentes, hemos podido

atribuir algunas de las marcas cuyos autores no pudieron interpretar, y corregir alguna atribución errónea. Los documentos consistoriales, además, nos permiten dar a conocer algunos aspectos del proceso de designación del cargo de marcador, hasta ahora desconocido en Compostela, tales como la duración de seis años del cargo, la postulación de los plateros —recopilando así más nombres de artífices de la época—, la ratificación de la elección mediante título Real, los informes de conducta evacuados a favor o en contra de los candidatos, o las solicitudes de prórroga.

La platería compostelana sigue necesitando de un estudio integral que periodice sus etapas históricas, sus diferentes escuelas y reconstruya la trayectoria de sus artistas. Esta labor precisa de una gran cantidad de trabajo de archivo, especialmente a través de los consistorios y protocolos del Archivo Municipal, así como la catalogación de una enorme cantidad de piezas que continúa olvidada en arcones y sacristías de las numerosas parroquias de la archidiócesis. Este pretende ser una pequeña aportación a esa historia, deseando que la investigación sobre platería en Compostela no deje sino de crecer, y de demostrar el potencial que tiene para comprender mejor el contexto artístico de Santiago en cualquiera de sus épocas.

REFERENCIAS

AHUS. Registro Civil. Bautizados, 1842 (AM 736), 670; 1844 (AM 738), 561; 1847 (AM 741), 560; y 1850 (AM 744), 274.

Índice de Consistorios, 1837-1868 (AM 483), 172r; y Consistorios 1767 (AM 223), 145r y 322r; 1773 (AM 263), 225r; 1779 (AM 247), 49r-49v; 1782 (AM 251), 160r-161v; 1783 (AM 253), 71r-71v y 78v-79r; 1794 (AM 277), 243v-244r; 1800 (AM 286), 51r y 194r; 1804 (AM 298), 261r-261v, 294r, 345v, 301r y 361r-361v; 1815 (AM 327), 318r.; 1817 (AM 337), 155r-155v; 1818 (AM 339), 73v, 122r, 308r-308v; 1819 (AM 342), 175v, 288r y 319v; 1824 (AM 360), 150r, 277r y 278v; y 1839 (AM 396), 71v.

⁹⁷ Artiñano y Galdácano, *Orfebrería civil española...*, 87 y Fernández, Munoa y Rabasco, *Marcas de la...* 210-212

- ARSEAP. Matrícula dos discípulos e discípulas da Escola de Debuxo, libro núm.1, 1835-1851 (169/3), cursos de 1851 y 1852.
- Alcolea Gil, Santiago. *Ars Hispaniae, tomo XX: Artes Decorativas en la España Cristiana. Siglos XI-XIX*. Madrid: Plus Ultra, 1975.
- Anes Álvarez de Castrillón, Gonzalo, ed. *Campomanes en su II centenario*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2003.
- Artiñano y Galdácano, Pedro Miguel de. *Orfebrería civil española*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1925.
- Bailly-Baillièrre, Carlos y Riera Solanich, Eduardo. *Anuario General de España*. Barcelona: Sociedad Anónima Anuarios Bailly-Baillièrre y Riera Reunidos, 1911-1978.
- Bailly-Baillièrre, Carlos. *Anuario-almanaque del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*. Madrid: Carlos Bailly-Baillièrre, 1879-1911.
- Barriocanal López, Yolanda. "Las Ordenanzas de los plateros compostelanos del año 1786". *Minius*, nº 2-3 (1994), 149-156.
- Barriocanal López, Yolanda. *El grabado compostelano del siglo XVIII*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1996.
- Barrón García, Aurelio. "El marcaje y los punzones de la platería burgalesa, 1360-1636". *Artigrama*, nº 8-9 (1991-1992), 289-326.
- Belda Navarro, Cristóbal y Peña Velasco, Concepción de la. "La visión de un mundo en crisis: los gremios frente a la Academia". En *El arte español en épocas de transición. Actas del IX Congreso Nacional de Historia del Arte*, vol. 2, 17-25. León: Universidad de León, 1992.
- Bouza Brey, Fermín. "La fecha de nacimiento y otros datos del orfebre compostelano Francisco Pecul". *Compostellanum*, nº 9/2 (1964), 139-140.
- Bouza Brey, Fermín. *Platería civil compostelana hasta finales del siglo XIX*. Santiago de Compostela: Instituto de Estudios Galegos Padre Sarmiento, 1962.
- Canedo Barreiro, María. "Oraciones en plata: estudio de la obra inédita de Jacobo Pecul Montenegro". *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 62/128 (2015), 141-173.
- Couselo Bouzas, José. *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago de Compostela: Instituto de Estudios Galegos Padre Sarmiento, 2005 (ed. original: Santiago de Compostela: Seminario Conciliar Central, 1932).
- Cruz Valdovinos, José Manuel. "Platería". En *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, 65-158, coordinado por Antonio Bonet Coreá. Madrid: Cátedra, 1982.
- Cruz Valdovinos, José Manuel. *Los plateros madrileños. Estudio histórico jurídico de su organización corporativa*. Madrid: Gremio de Joyeros y Plateros de Madrid, 1983.
- Diez Benito, Juan José. *Las Escuelas Estatales de Artes y Oficios y la Educación del Obrero en España. 1871-1900*. Madrid: Villena Artes Gráficas S. A., 2002.
- Fernández, Alejandro, Munoa, Rafael y Rabasco, Jorge. *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid: Torreángulo Arte Gráfico, 1984-1985.
- Fernández, Alejandro, Munoa, Rafael y Rabasco, Jorge. *Marcas de la plata española y virreinal*. Madrid: Antiquaria, 1992.
- García Cortés, Carlos. *Pedro Antonio Sánchez Vaamonde (1749-1806): un promotor de la Ilustración en Galicia*. A Coruña: Biblioteca de la Casa del Consulado, 2003.
- Herrero Martín, María Jesús. "La orfebrería en las parroquias compostelanas". Tesis de licenciatura, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1987.
- Kawamura Kawamura, Yayoi y Sáez González, Manuela. *Arte de la platería en la Mariña lucense, siglos XVI, XVII, XVIII*. Lugo: Deputación Provincial de Lugo, 1999.

- Larriba Leira, Mariel. "La orfebrería". En *San Martiño Pinario. Inventario*, coordinado por Xosé Manuel García Iglesias, 83-116. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2000.
- Larriba Leira, Mariel. "Orfebrería". En *Inventario de San Paio de Antealtares*, coordinado por Xosé Manuel García Iglesias, 83-87. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2000.
- López Vázquez, José Manuel. "Orfebrería compostelana: la evolución de las cruces parroquiales en la segunda mitad del siglo XVIII y el primer tercio del siglo XIX". *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 32/96-97 (1981), 517-523.
- Louzao Martínez, Francisco Xabier. *Catálogo del Museo de Arte Sacro de La Coruña*. Barcelona: Dúplex, 1993.
- Louzao Martínez, Francisco Xabier. "La platería en la Diócesis de Lugo. Los arcedianatos de Abeancos, Deza y Dozón". Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2004.
- Molist Frade, Beatriz. "La orfebrería religiosa en los siglos XVII-XIX en la ciudad de La Coruña: Catalogación". Tesis de licenciatura, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1986.
- Murguía, Manuel. *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticias de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe, 1884.
- Peláez Ruiz, Ángel. *La organización corporativa de los plateros coruñeses a finales del siglo XVIII*. A Coruña: Deputación Provincial da Coruña, 1994.
- Pérez Piñeiro, María Isabel. "Aportación documental al estudio histórico-artístico del arciprestazgo de Ponte Beluso". *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 47/113 (2000), 263-304.
- Pérez Varela, Ana. *El platero Compostelano Ricardo Martínez Costoya (1859-1927)*: contexto, vida y obra. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago y Andavira, 2020.
- Polt, John. *Melchor de Jovellanos*. Nueva York: Twayne, 1971.
- Pose Antelo, José Manuel. *La economía y la sociedad compostelanas a finales del siglo XIX*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago, 1992.
- Reiriz Figueiras, María Dolores. "Aportación documental al estudio histórico artístico del arciprestazgo de Postmarcos de Abaixo (siglos XVI-XX)". Tesis de licenciatura, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1988.
- Riera Solanich, Eduardo. *Guía práctica de Industria y Comercio de España*. Barcelona: Centro de Propaganda Mercantil, 1901-1911.
- Rodríguez González, Ángel. "Cofradías y gremios de Santiago". *Compostellanum*, nº 31/3-4 (1986), 463-473.
- Sánchez-Lafuente Gémar, Rafael. *El arte de la platería en Málaga, 1550/1800*. Málaga: Universidad de Málaga, 1997.
- Seguí González, Mónica. *Catálogo de platería del Museo Diocesano de Palencia*. Palencia: Ayuntamiento de Palencia, 1986.
- Tilve Jar, María de los Ángeles. "Aportación al estudio histórico-artístico del arciprestazgo de Arousa (siglos XVI-XX)". Tesis de licenciatura, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1986.
- Vázquez Santos, Rosa. "Platería compostelá, barroca e neoclásica. Cruces procesionais, cálices e ostensorios". En *Santiago: A Esperanza. Palacio de Xelmírez*, coordinado por Marcelina Calvo Domínguez, 544-559. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1999.
- Villaverde Solar, María Dolores. *Patrimonio artístico del arciprestazgo de Ribadulla, A Coruña*: Edinosa, 2000.

Sobre dos aderezos de micromosaicos y brillantes encargados por Fernando VII en 1818 y su devenir posterior

About two sets of jewels with micromosaics and brilliants commissioned by Ferdinand VII in 1818 and its later evolution

Nuria LÁZARO MILLA

Doctora en Historia del Arte

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3303-8980> / nurialazaromilla@outlook.com

DOI: 10.18002/da.i21.7134

Recibido: 23-XI-2021

Aceptado: 25-IV-2022

RESUMEN: En 1818, Fernando VII encargó la realización de dos conjuntos de joyas con micromosaicos enmarcados en lapislázuli y orlados por brillantes. Los sesenta y ocho mosaicos, con personajes mitológicos y vistas de Roma, fueron ideados por el pintor José de Madrazo y ejecutados por el musivario Filippo Puglieschi, mientras que las ornamentaciones con brillantes se encomendaron al joyero Arcieri, proveyendo el rey buena parte de la pedrería. En 1831, el monarca ordenó transformar los dos aderezos en uno para María Cristina de Borbón-Dos Sicilias, su cuarta y última esposa, quien en 1858 lo transfirió a su hija, Isabel II. Los últimos datos hallados acerca de los micromosaicos datan de 1874, cuando fueron referidos en un inventario de alhajas redactado para la soberana durante su exilio en Francia.

Palabras clave: Arcieri; Fernando VII; Filippo Puglieschi; Isabel II; José de Madrazo; Joyería; María Cristina de Borbón-Dos Sicilias; María Isabel de Braganza; María Josefa Amalia de Sajonia; Micromosaico.

ABSTRACT: In 1818, Ferdinand VII of Spain commissioned the making of two sets of jewels with micromosaics framed with lapis lazuli and encircled by brilliants. The sixty-eight mosaics, with mythological characters and views of Rome, were conceived by the painter José de Madrazo and created by the mosaicist Filippo Puglieschi, while the ornamentation with brilliants was entrusted to the jeweller Arcieri, whom the Monarch provided with many of the stones. In 1831, the King ordered to transform the two sets into one for Maria Christina of Bourbon-Two Sicilies, his fourth and last wife, who transferred it to their daughter, Isabella II of Spain, in 1858. The last information found about the micromosaics dates back to 1874, when they were referred in an inventory of jewels made for the Queen during her exile in France.

Key words: Arcieri; Ferdinand VII of Spain; Filippo Puglieschi; Isabella II of Spain; José de Madrazo; Jewellery; Maria Christina of Bourbon-Two Sicilies; Maria Isabel of Braganza; Maria Josepha Amalia of Saxony; Micromosaic.

INTRODUCCIÓN

Los micromosaicos, es decir, mosaicos compuestos por teselas diminutas, se originaron en Roma en el último tercio del siglo

XVIII¹, gozando de la máxima aceptación durante los cien años siguientes. Los musi-

¹ En 1775, el mosaiquista Giacomo Raffaelli celebró en su taller la primera exposición de micromosaicos.

varios del Estudio del Mosaico del Vaticano empezaron a explorar esta nueva vía para ganarse la subsistencia cuando su labor en la basílica de san Pedro comenzó a escasear².

Entre los factores que contribuyeron al éxito de los micromosaicos desde un principio han de citarse la cultura neoclásica, que asimiló la técnica y algunos de los temas a la Antigüedad grecolatina, y el fenómeno del *Grand Tour*, pues su formato reducido favoreció que fueran llevados como recuerdos de la experiencia. La segunda ocupación napoleónica de Roma (1808-1814) propició, igualmente, su difusión por el continente; de hecho, se fundaron talleres a imitación del Estudio en París y San Petersburgo, aunque su trayectoria fue efímera.

Prueba de la amplia acogida es el testimonio de Charlotte Eaton, quien residió en la Ciudad Eterna entre 1817 y 1818, contemporáneamente a la ejecución de las piezas a estudio en estas páginas. La viajera exponía que había “cientos de artistas, o más bien artesanos, que continúan con la manufactura de mosaicos a pequeña escala. Tabaqueras, sortijas, collares, broches, pendientes, etc., se realizan en cantidades inmensas, y desde que los ingleses se congregan en tal número en Roma, todas las calles que conducen a la plaza de España están plagadas de tiendas de estos mosaiquistas”³.

Preocupado, precisamente, por la producción seriada y la consecuente pérdida de calidad, Barberi, uno de los artífices más importantes, en la introducción a su álbum *Alcuni mosaici usciti dallo studio del cavaliere*

² El Estudio del Mosaico del Vaticano se estableció en 1727 como institución permanente supeditada a la Fábrica de san Pedro, aunque su andadura comenzó a finales del siglo XVI, a partir del pontificado de Gregorio XIII. Imitando la pintura, pero siendo una técnica más perdurable que esta, en mosaico se ornamentaron las cúpulas de la basílica y se copiaron, para ser sustituidas, las palas de altar. El Estudio sigue activo en la actualidad, ocupándose de su conservación y restauración y atendiendo encargos tanto papales como particulares.

³ Charlotte Eaton, *Rome in the nineteenth century* (Edimburgo: James Ballantyne & Co., 1820), vol. III, 323.

Michelangelo Barberi, publicado en 1856, exhortaba a los jóvenes a que no se limitaran a la parte mecánica del trabajo, sino que profundizaran en aspectos como el dibujo, el colorido y las humanidades para elaborar obras con valor artístico y contenido filosófico.

La moda contó, no obstante, con detractores. En *Viaje a Italia*, memoria de su estancia entre 1786 y 1788, Goethe lamentaba que la musivaria, que había recubierto los pavimentos antiguos y las bóvedas cristianas, se hubiera degradado a “tabaqueras y brazaletes”⁴. Daba a entender que, para él, la reducción de tamaño constituía una trivialización por su traslado a formatos históricamente menos considerados, esto es, las artes decorativas.

En lo que a cuestiones técnicas se refiere, las teselas se cortaban de finas varillas de pasta vítrea de color opaco y mate. Se asentaban en bases ahuecadas de metal (cobre, hierro, latón, oro), piedra (mármol negro u ónix, lapislázuli, malaquita, venturina) o vidrio (a imitación de las anteriores), en las que previamente se había extendido una masilla de secado lento (mezcla de travertino molido, cal y aceite de linaza) y un revoque de yeso sobre el que se dibujaba a carboncillo el diseño a confeccionar. A continuación, se reemplazaban gradualmente fragmentos de yeso por teselas, que quedaban insertas en el engrudo. Cuando este solidificaba, los intersticios entre ellas se rellenaban con cera, habitualmente teñida, y se pulía la superficie, lo que proporcionaba una visión uniforme. Por último, las placas bien se enmarcaban y dejaban exentas, bien se acoplaban como decoración en joyas u otros complementos, tableros de mesa, objetos de vitrina o artículos de escritorio, operación que a menudo se llevaba a cabo en otros centros europeos.

Como en toda manifestación artística, se observa una evolución con el paso del tiempo.

⁴ Johann Wolfgang von Goethe, *Italian journey*, trad. por Wystan Hugh Auden y Elizabeth Mayer (Londres: Penguin Classics, 1970), 94.

po, desde el temprano uso de teselas cuadrangulares ordenadas rigurosamente en filas hasta el posterior empleo de teselas de formas variadas, ubicadas estratégicamente para dotar de volumen y perspectiva, y que aúnan dos o más colores (*malmischiato*) para enfatizar las cualidades pictóricas.

En micromosaico se recrearon asuntos tan diversos como ruinas y edificios emblemáticos de Roma y sus alrededores, paisajes, flores, mariposas, aves, perros, fieras variopintas, obras de los grandes maestros antiguos y modernos, retratos, personajes religiosos, mitológicos y populares o motivos de influencia grecolatina, bizantina y egipcia, entre otros.

Por último, conviene señalar que el término micromosaico se acuñó en el siglo XX, atribuyéndose su invención a sir Arthur Gilbert, destacado coleccionista de esta clase de objetos⁵.

EL PROCESO CREATIVO DE LOS DOS ADEREZOS CON MICROMOSAICOS Y BRILLANTES

Tras el deseo formulado por el rey Fernando VII de adquirir un aderezo de micromosaicos para María Isabel de Braganza, su segunda esposa, Antonio de Vargas y Laguna, embajador de España ante la Santa Sede, recomendaba encargar su ejecución a un mosaquista de mérito, en vez de comprarlo directamente, para que el resultado fuera digno de la regia señora, apoyándose en que así habían actuado tanto la duquesa de Alba como la infanta María Francisca de Portugal con empresas análogas.

⁵ Maria Grazia Branchetti, *Mosaici minuti romani. Collezione Savelli* (Roma: Gangemi Editore, 2004), 9-12; Roberto Grieco, *Micromosaici romani / Roman micromosaic* (Roma: Gangemi Editore, 2008), 15-18 y 27-32; Elio Messuri, "Nascita del micromosaico / The origins of micromosaic art", en *Micromosaici romani*, 19-26; Raquel Sigüenza Martín, *Un micromosaico inédito de Barberi en el palacio Cerralbo* (Madrid: Museo Cerralbo, 2011), 4-12; Heike Zech, *Micromosaics. Masterpieces from the Rosalinde and Arthur Gilbert Collection* (Londres: Victoria & Albert Museum, 2018), 5-18.

Por esta razón, el diplomático solicitó el asesoramiento del pintor José de Madrazo⁶, quien, el 24 de febrero de 1818, firmaba una nota que contenía la descripción y el presupuesto de dos aderezos de micromosaicos⁷ para que el soberano ordenara la construcción del que causara mayor agrado a su consorte, pues, también en opinión del artista, los que se hallaban en las tiendas, aunque muy abundantes, eran "ordinarios y muy mal engarzados". Cada conjunto integraría treinta y cuatro piezas de musivaria repartidas entre peineta, pendientes, collar, pareja de pulseras y adorno de cintura. En palabras de Madrazo, cualquiera de los dos, por la elección y disposición de los asuntos, resultaría único.

Para el primero, con figuras de dioses grecorromanos y signos zodiacales, proponía la siguiente distribución: siete piezas en el peine que representarían a Júpiter, Marte, Mercurio, Venus, Saturno, Febo y Diana. Cada pendiente estaría formado por dos cuerpos, el inferior de mayor tamaño que el superior, plasmándose en los grandes a Virgo y Acuario y en los pequeños a Cáncer y Piscis. Apolo y las musas compondrían las diez piezas del collar. Las pulseras sumarían otras diez, con "geniecitos en actitudes diversas". Por último, el ornamento para la cintura constaría de tres piezas, dos grandes mostrando a Neptuno y Ceres y una menor con un signo del zodiaco sin especificar.

En el segundo aderezo agruparía las vistas de los monumentos antiguos y modernos más importantes de la Ciudad Eter-

⁶ Aunque el embajador aseguraba que consultó también con el pintor Carlos Espinosa, el hecho es que la nota únicamente está firmada por José de Madrazo. Se tiene noticia de que, en junio de 1817, Espinosa había enviado a la reina (no por encargo, sino por iniciativa personal) un pliego que contenía los diseños de un aderezo de mosaicos y de diversos abanicos. Archivo Histórico Nacional (AHN), Ministerio de Asuntos Exteriores, Santa Sede, leg. 742, doc. 266.

⁷ La génesis de los aderezos ya fue recogida por Javier Jordán de Urries de la Colina, "José de Madrazo en Italia (1803-1819)", *Archivo Español de Arte*, nº 266 (1994), 143-144.

na⁸. Proyectaba siete piezas en la peineta, con el panteón de Agripa en posición central y, a continuación, la plaza del Capitolio, la del Quirinal, el templo de Vesta, el “templo de la Concordia o de Antonino y Faustina”⁹, el templo de Hércules en la localidad de Cori y el de Vesta en la de Tívoli¹⁰. En los dos cuerpos grandes de los pendientes se plasmarían la columna de Trajano y la de Marco Aurelio¹¹ y, en los dos pequeños, panorámicas de la vía Nomentana. El collar contendría diez piezas, con la plaza de san Pedro del Vaticano en el medio y, a los lados, la fuente dell’Acqua Paola¹², la de Trevi, el Coliseo, el mausoleo de Adriano convertido en el castillo de Sant’Angelo, la plaza de Montecitorio, el palacio Farnesio, el arco de Constantino, el de Septimio Severo y el templo del Sol¹³. Las pulseras reunirían diez placas, que re-

8 Algunos han sido identificados mediante la consulta de repertorios de vistas coetáneos: François-René de Chateaubriand, J. F. André de Ménerbes y Alphonse de Lamartine, *Roma pintoresca, antigua y moderna. Historia, descripción, costumbres actuales* (Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer, 1840) vol. I y II; Stefano Piale, *Vedute antiche e moderne, le più interessanti della città di Roma* (Roma: Venanzio Monaldini y Stefano Piale, s. d. (ca. 1800). Este tipo de catálogos a menudo servían de fuente para mosaiquistas y pintores, y José de Madrazo, como lo segundo, con seguridad se basó en ellos para plantear el aderezo.

9 Erróneamente, Madrazo considera que son el mismo vestigio.

10 Por su similitud con el que se encuentra en Roma, actualmente se cree que estuvo dedicado a la diosa Vesta, pero en época de Madrazo aún era conocido como templo de la Sibila, recibiendo equivocadamente el nombre de un edificio adjunto, de planta rectangular, de advocación hoy en discusión.

11 Madrazo se refiere a ella como columna Antonina. Durante la restauración llevada a cabo en 1589, se sustituyeron los relieves dañados de la base por una inscripción que atribuía incorrectamente el monumento al emperador Antonino Pío, yerro que perduró en los siglos posteriores.

12 Madrazo la cita como “Fuente de Sn Pedro in montorio”, dada la cercanía entre el templete y la fontana.

13 En vida de Madrazo se conocía también como templo de Serapis. Los restos aún pueden verse en su ubicación original, hoy jardines del palacio Colonna.

presentarían los puentes Lucano y Salario, el templo de Minerva Médica, el mausoleo de santa Constanza¹⁴, la iglesia de san Urbano¹⁵, el templo del dios Redicolo¹⁶, dos caídas de agua diferentes, el templo de Minerva¹⁷ y el arco de Druso¹⁸. Finalmente, las dos piezas grandes del adorno de cintura mostrarían el arco de Jano y el de Tito y, la pequeña, unas ruinas en la vía Apia.

Madrazo, además, adjuntó a sus descripciones un esquema con las siluetas ovales de las placas a escala real, las cuales oscilan entre los 3,7 x 3,2 cm de la central del collar y el 1 x 1 cm de la del cuerpo superior de los pendientes. Para las piezas de la peineta y el collar proyectó degradado de tamaño desde el medio hacia los extremos, y en las pulseras dispuso que una fuera más grande que las compañeras para acoger el cierre (Fig. 1).

Como colofón, el pintor informaba de que el musivario Puglieschi se comprometía a ejecutar los mosaicos de cada conjunto en un máximo de siete meses, cobrando 390 pesos fuertes si el rey escogía el tema mitológico.

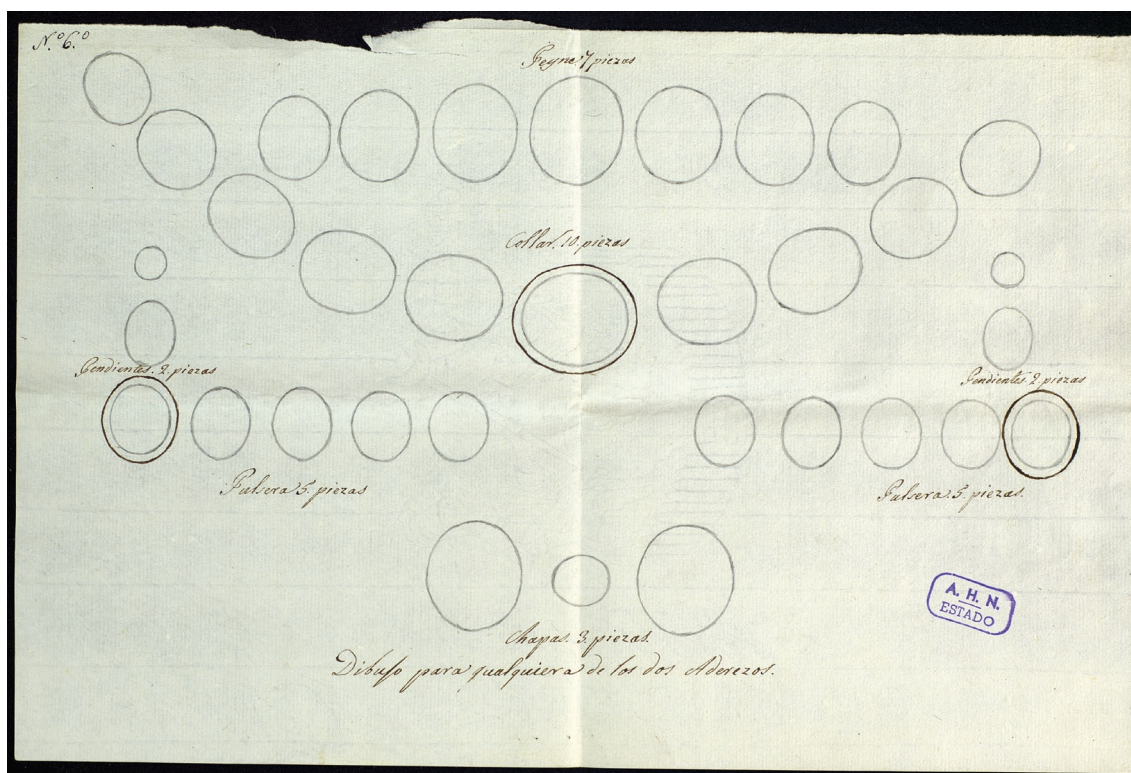
14 Aludido por Madrazo como templo de Baco, pues así fue considerado durante siglos a causa del mosaico de la bóveda del deambulatorio que representa zarcillos y escenas de vendimia.

15 Como indica Madrazo en su escrito, originalmente fue un templo, pero nunca estuvo consagrado a las camenas, como él expuso haciéndose eco de la creencia general de su época.

16 Actualmente hay consenso en afirmar que se construyó con fines funerarios.

17 Como en los grabados contemporáneos, Madrazo lo denomina templo de Palas y, como ellos, podía referirse a los restos del pórtico del propio templo, levantado por el emperador Domiciano en el extremo occidental del foro de Nerva, o a los de la columnata del muro perimetral del foro, a saber, dos columnas corintias que soportan un entablamento con un friso decorado con el mito de Aracne, entre otras escenas, y un relieve de la diosa Minerva situado encima de la cornisa.

18 Madrazo lo nombra como se conocía entonces, esto es, “monumento del acueducto Antoniano”. El arco, preexistente, fue aprovechado por el emperador Caracalla para que un nuevo acueducto, llamado Aqua Antoniniana (un ramal del Aqua Marcia que permitió abastecer sus colosales termas), salvara el espacio de la vía Apia.



▪ Fig. 1. José de Madrazo. *Dibujo para cualquiera de los dos Aderezos*. 1818. Archivo Histórico Nacional, Estado, leg. 2833, c. 1. © Ministerio de Cultura y Deporte.

gico o 280 si se decantaba por el arquitectónico, pudiéndose realizar sobre una base de esmalte¹⁹, venturina²⁰, purpurina²¹ u oro, incrementándose el precio en 90 pesos fuertes en este último caso. Con relación al uso de venturina, Madrazo advertía de que, debido a la dificultad que conllevaba su trabajo y a la excepcionalidad de encontrar ejemplares sin impurezas, esta piedra solía ser sustituida por una pasta vítrea de igual aspecto

¹⁹ Del italiano *smalto* (en plural, *smalti*). Vidrio de color opaco y mate.

²⁰ También llamada aventurina, es una variedad de cuarzo. Se da, fundamentalmente, en dos colores: verde, el más común, por las inclusiones de fuchcita, y pardo anaranjado o rojizo por las de hematites o goethita. De los dos, este último fue el utilizado mayoritariamente como base para la ejecución de micromosaicos.

²¹ Vidrio opaco de color rojo. Ya era usado en la antigua Roma para la elaboración de objetos de lujo, siendo referido por Plinio el Viejo como *haematinum* en su *Historia natural*.

y mayor brillo²², y adjuntaba una muestra para que fuese examinada por el monarca antes de emitir una decisión. Por otra parte, el joyero Arcieri presupuestaba en 450 pesos fuertes el engaste de cada aderezo “con toda la perfección y elegancia posible”²³.

Haciendo un inciso en la exposición, se hace constar que apenas un puñado de datos pueden recuperarse acerca de Filippo Puglieschi. Activo en Roma durante la primera mitad del siglo XIX, fue un autor aclamado dadas su virtuosidad técnica y calidad artística, que hicieron de su taller uno de los más prósperos a comienzos de la centuria.

²² Esto es, el denominado vidrio aventurino. Fue inventado, aunque fortuitamente, por los Miotti, familia de vidrieros de Murano, hacia 1620. Generalmente realizado en color pardo anaranjado o rojizo, a imitación del cuarzo venturina, se caracteriza por los destellos producidos por las inclusiones de cobre.

²³ AHN, Estado, leg. 2833, c. 1. Una copia del escrito de Madrazo se conserva en la Real Biblioteca, Archivo, c. 29, carp. 14, doc. 497.

Prueba de ello es el encargo que, hacia 1805, recibió de un comitente del norte, consistente en cuatrocientos cincuenta mosaicos para montar en collares, broches, sortijas, colgantes o tabaqueras²⁴. Aunque, como acaba de referirse, contaba con negocio propio, era también trabajador externo del Estudio del Mosaico del Vaticano, figurando como tal en un documento con fecha de 15 de julio de 1816²⁵. Por ello, Puglieschi fue uno de los musivarios que participaron en la elaboración, entre 1813 y 1818, de un importante tablero para velador con la representación del escudo de Aquiles; siguiendo el cartón de Michael Koeck, quien tradujo a imágenes la descripción hecha del objeto en la *Iliada*, se le asignó la realización de una escena de vendimia²⁶. Puglieschi trasladó a micromosaico todo tipo de asuntos, pero destacó en la recreación de luchas de animales, escenas habitualmente compuestas a partir de pinturas de este género, como las de Johann Wenzel Peter²⁷. Sobre Arcieri, por el contrario, solamente se ha conseguido saber que a

su desempeño como joyero unía la labor de comerciante²⁸.

Retomando la sucesión de los hechos, el matrimonio real, finalmente, decidió la construcción de los dos aderezos concebidos por Madrazo. El 15 de abril de 1818, Antonio de Vargas informaba a Fernando VII de que ya había encargado la ejecución de ambos, comprometiéndose por escrito el artista a acabarlos, según los dibujos, en seis meses. Además, el embajador había logrado, por el mismo precio, que las piezas fueran trabajadas sobre lapislázuli. En cambio, exponía que lo que iba a encarecer “infinito” la factura eran las orlas de brillantes que el monarca deseaba disponer alrededor de los sesenta y ocho mosaicos, y como la palabra “menudos” que había usado el rey para indicar su dimensión admitía mucha variedad, incluía una explicación con tres muestras de distinto quilataje con el fin de que eligiera el que fuese de su gusto y así poder recalcular el presupuesto.

Movido por el interés de abaratar las obras lo máximo posible, Fernando VII facilitó brillantes de su propiedad. A su carta de 30 de mayo, Vargas adjuntó un escrito del joyero en el que confirmaba haber recibido del soberano dos lotes que sumaban mil doscientos dieciséis brillantes de doble labor, excelentes por su color, claridad y corte. No todos eran del mismo tamaño, lo que permitía que se ajustaran a las diferentes exigencias del diseño. Sin embargo, ochocientos dieciséis de ellos eran demasiado pequeños, lo que hacía que, en total, no fueran suficientes para completar las orlas, siendo necesaria la adquisición de unos cuatrocientos más que valdrían, aproximadamente, 2800 pesos fuertes. En una nota anterior había estimado el engaste de mil quinientos brillantes, que apreció en 10 800 pesos fuertes. El orfebre concluía advirtiendo que una comisión de tales características podría conllevar sobrecostes, pero recomendaba no escatimar en

24 Giuseppe Antonio Guattani, *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità, ec.* (Roma: Carlo Moracchini, 1806), vol. II, 90.

25 Maria Grazia Branchetti, “Indice biografico dei mosaicisti attivi in Roma dal 1727, data della costituzione ufficiale dello Studio Vaticano del Mosaico, al 1870 circa”, en *I mosaici minuti romani dei secoli XVIII e XIX*, aut. de Domenico Petochi, Massimo Alfieri y Maria Grazia Branchetti (Roma: Abete-Petochi, 1981), 65.

26 La mesa fue ofrecida en 1826 por el papa León XII a Carlos X de Francia como agradecimiento por haber defendido a la Marina pontificia del ataque de fuerzas navales tripolitanas. Actualmente se conserva en el palacio de Versalles, mientras que el cartón de Koeck se guarda en el Museo Estatal del Tirol Ferdinandeum. Maria Grazia Branchetti, “Il mosaico nella Roma di Leone XII: il ruolo centrale nel cerimoniale diplomatico, nel commercio cittadino, nella politica di tutela del patrimonio artistico”, en *Atti del convegno Il pontificato di Leone XII. Restaurazione e riforme nel governo della Chiesa e dello Stato*, coord. por Gilberto Piccinini, *Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche*, n° 116 (2012), 246-255.

27 Branchetti, *Mosaici...*, 73; Jeanette Hanisee Gabriel et al, *Micromosaics. The Gilbert Collection* (Londres: Philip Wilson Publishers y The Gilbert Collection, 2000), 101-102; Grieco, *Micromosaici...*, 74, 91 y 191; Guattani, *Memorie...*, 90-91; Zech, *Micromosaics...*, 58-59.

28 AHN, Ministerio de Asuntos Exteriores, Santa Sede, leg. 745, exp. 6.

gastos al tratarse de unos objetos que iban a servir a personas tan elevadas.

Para suplir la pedrería señalada, Fernando VII envió un puño de espada para su desarme, el cual fue examinado por el joyero, quien expidió un informe que fue remitido por el embajador a España con su carta de 15 de julio. En él manifestaba que los setecientos doce brillantes que lo componían eran de simple labor y mucho más pequeños que los que ya se hallaban en su poder, no pudiéndose utilizar juntos por el contraste de quilataje y talla que causarían. No obstante, por economizar, se aprovecharían, disponiéndose en las ornamentaciones complementarias en vez de en las orlas, adonde se destinarían los brillantes más grandes y de doble labor, todo ello sin que el resultado menguara en riqueza, elegancia y hermosura. Pero, para terminar las orlas, el artista pedía al monarca que le hiciera llegar ciento diez brillantes de doble labor que pesaran alrededor del cuarto de quilate cada uno, pues comprarlos en Roma sería más costoso debido a la dificultad de encontrarlos de primera calidad. Por último, hacía constar que del puño de espada había extraído 4 onzas y 19 denarios de oro que tasaba en 63 escudos y 25 bayocos, y 1 onza y 9 denarios de plata mezclada con soldadura de estaño por valor de 1 escudo y 35 bayocos, solicitando que estas cantidades se reflejasen en las cuentas correspondientes.

El 15 de agosto, Antonio de Vargas se congratulaba de acompañar su misiva con el aderezo de micromosaicos de vistas. El día 30, el diplomático trasladaba a Fernando VII otro escrito de Arcieri, en el que alegaba que no podía acabar las orlas del segundo conjunto con los ciento diez brillantes recibidos porque no eran ni de la labor ni del peso requeridos, sumando tan solo 10 quilates y $\frac{6}{32}$ en lugar de 27 quilates y medio. Sin embargo, para evitar retrasar la entrega, se emplearían, sin que esta decisión mermase la belleza de las alhajas. Los 17 quilates restantes se comprarían en Roma, ascendiendo su coste, aproximadamente, a 340 pesos fuertes²⁹.

²⁹ AHN, Estado, leg. 2833, c. 1.

Sabedor de que el conjunto de vistas había contado con la aprobación de los reyes, en su carta de 30 de septiembre, Vargas se atrevía a opinar sobre su mérito artístico: “el trabajo del aderezo es perfecto [...]; es el primero que se ha hecho aquí con tanta magnificencia. [...] ni en Madrid, ni en Roma, ni en ninguna otra parte, hay uno tan precioso”. Igualmente, se comprometía a hacer todo lo que estuviera en sus manos para que el segundo se concluyera con la misma excelencia y lo antes posible, siempre teniendo en cuenta la gran prolijidad y delicadeza que exigían la realización de los motivos y sus adornos.

El 15 de octubre, el embajador enviaba el aderezo con micromosaicos de figuras, deseando que agradara a los regios cónyuges tanto o más que el anterior, como, en efecto, sucedió.

Preguntado por las facturas, el diplomático proponía, el 30 de noviembre, cargarlas en las cuentas cuatrimestrales como gasto particular hecho por orden del monarca, pues el coste que habían supuesto los conjuntos era muy moderado, sobre todo en comparación con lo excepcional de los resultados. También expresaba el orgullo que le producía haber satisfecho sobradamente los deseos reales³⁰. Efectivamente, en la contabilidad de la delegación española correspondiente a los cuatro últimos meses del año, se reflejan 2065 pesos fuertes como desembolso extraordinario y privado de Fernando VII³¹.

Finalmente, Antonio de Vargas, en su carta de 30 de diciembre de 1818, celebraba, una vez más, que el segundo aderezo hubiera gustado a sus señores mucho más aún que el primero. Hablaba en plural, pues todavía desconocía que la reina había fallecido de parto unos días antes³².

³⁰ AHN, Estado, leg. 2832.

³¹ AHN, Ministerio de Asuntos Exteriores, Santa Sede, leg. 1070.

³² AHN, Estado, leg. 2832. Quiero agradecer a D. ^a Raquel Martín Polín, jefa de sala del Archivo Histórico Nacional, su ayuda y amabilidad en el transcurso de

LA TRANSFORMACIÓN DE LOS ADEREZOS

Relacionada con la desigualdad de labor y quilataje de los brillantes estaría la reforma llevada a cabo por Pedro Sánchez Pescador, diamantista de Cámara, en uno de los collares de mosaicos, usado entonces por María Josefa Amalia de Sajonia, tercera esposa de Fernando VII. La cuenta, fechada en 2 de noviembre de 1819, refleja que en él dispuso ciento veinte brillantes pequeños, engastados al aire en chatones con vista de plata y reverso de oro unidos por asas, y diez brillantes grandes, propiedad del monarca, ubicados entre las orlas y montados al aire en chatones calados alrededor. Cobró 1440 reales por la hechura de los chatones pequeños y 800 por la de los grandes, 240 reales por el oro y la plata y 160 por repulir y componer toda la alhaja³³.

Trece años después de su creación, los aderezos fueron objeto de una drástica transformación³⁴, según atestigua la factura firmada el 27 de julio de 1831 por Narciso Soria, diamantista de Cámara de Fernando VII y María Cristina de Borbón-Dos Sicilias. La cuenta ascendió a 663 828 reales por realizar un conjunto de mosaicos y brillantes formado por gran pieza para la cabeza, pendientes, collar, espoleta³⁵, broche de pecho³⁶,

esta parte de la investigación.

33 Archivo General de Palacio (AGP), Reinados, Fernando VII, c. 404, exp. 13. La cuenta ya fue publicada por Amelia Aranda Huete, "Pedro Sánchez Pescador, platero de oro y diamantista de Fernando VII", en *Estudios de platería. San Eloy 2014*, coord. por Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2014), 62.

34 Proceso similar sufrió en fechas cercanas un aderezo de turquesas y brillantes adquirido también en Roma en 1818. Nuria Lázaro Milla, "El aderezo de turquesas y brillantes vendido por Paulina Bonaparte a María Isabel de Braganza y Fernando VII en 1818", en *Estudios de platería. San Eloy 2022*, coord. por Jesús Rivas Carmona e Ignacio José García Zapata (Murcia: Universidad de Murcia, 2022), 179-184.

35 Broche cuya función era prender las bandas a la hombrera del vestido.

36 Narciso Soria se refiere a esta pieza como "se-

pulseras y cinturón. El rey le entregó, para que deshiciera, unas pulseras de doble hilera de brillantes y dos aderezos de mosaicos y brillantes, uno de figuras y el otro de ruinas, los cuales aunaban, efectivamente, dos peines, dos pares de pendientes, dos collares, dos parejas de pulseras y dos adornos de cintura. Todas las alhajas facilitadas sumaban sesenta y ocho mosaicos y dos mil doscientos brillantes que pesaban 279 quilates y $\frac{6}{32}$, materiales que fueron íntegramente reaprovechados, adquiriéndose, además, seis mil novecientos cincuenta y dos brillantes que costaron 576 940 reales y pesaban 665 quilates y $\frac{10}{32}$ ³⁷. El precio del oro, la plata y la hechura fue 83 196 reales y, el del estuche, 3692. El monarca regaló el nuevo aderezo a su cuarta y última esposa con motivo de su onomástica, pues Soria apuntó en la factura los gastos de carruaje y escolta ocasionados por transportar estas y otras joyas "el día de S.^{ta} Cristina [24 de julio]; días de S. M. La Reyna N.^a S.^{ar}"³⁸.

bille", es decir, *séviigné*. Aunque este nombre designa, en particular, los broches de pecho con forma de lazo puestos de moda en la segunda mitad del siglo XVII por el joyero francés Gilles Légaré, habitualmente Soria lo utilizaba para nombrar, por extensión, a cualquier tipo de broche para el ornato del escote.

37 Su pormenor fue: un brillante de doble labor de 3 quilates y $\frac{12}{32}$ (12 000 reales), un brillante de doble labor de 1 quilate y $\frac{28}{32}$ (2600 reales), treinta y tres brillantes de doble labor que en total pesaban 48 quilates y $\frac{11}{32}$ (71 280 reales), doce brillantes de doble labor que en total pesaban 14 quilates y $\frac{8}{32}$ (18 000 reales), catorce brillantes de doble labor que en total pesaban 13 quilates y $\frac{19}{32}$ (16 312 reales), cuarenta y un brillantes de doble labor que en total pesaban 29 quilates y $\frac{9}{32}$ (31 623 reales), ciento sesenta y dos brillantes de doble labor que en total pesaban 92 quilates y $\frac{3}{32}$ (82 884 reales), sesenta y nueve brillantes de doble labor que en total pesaban 38 quilates y $\frac{5}{32}$ (32 051 reales), doscientos dos brillantes de doble labor que en total pesaban 77 quilates y $\frac{23}{32}$ (60 620 reales) y seis mil cuatrocientos diecisiete brillantes de labor simple y doble que en total pesaban 346 quilates y $\frac{20}{32}$ (249 570 reales).

38 AGP, Administración General, leg. 294, exp. 2. La factura ya fue publicada por Amelia Aranda Huete, "Narciso Práxedes Soria, diamantista de Cámara de Fernando VII", en *Estudios de platería. San Eloy 2016*, coord. por Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2016), 75.

LOS MICROMOSAICOS EN PROPIEDAD DE ISABEL II

Cuando doña María Cristina contrajo segundas nupcias con Agustín Fernando Muñoz y Sánchez³⁹, los bienes recibidos de su primer marido y los comprados a la testamentaría se convirtieron automáticamente en reservados, esto es, únicamente heredables por los descendientes habidos de ese matrimonio, a saber, la reina Isabel II y la infanta Luisa Fernanda. Fueron muchas las alhajas con que el soberano la agasajó y, tras enviudar, pudo seguir disfrutando de ellas y llevarlas consigo cuando se vio obligada a establecer su residencia fuera de España porque así lo permitían las capitulaciones matrimoniales firmadas en diciembre de 1829.

Sin embargo, la autorización notarial no evitó que, a mediados de la década de 1850, fuera acusada en las Cortes de haber robado las joyas de la Corona. Aunque la comisión de expertos nombrada para la investigación de los sucesos desestimó la denuncia por carecer de fundamento, doña María Cristina decidió poner definitivamente término al legado de Fernando VII para evitar que en el futuro pudiera repetirse tan incómoda situación. De este modo, el 29 de enero de 1858, mediante escritura elevada a público por Claudio Sanz y Barca, transfirió anticipadamente a las dos hijas citadas el dinero en efectivo, la posesión de Vista Alegre y las joyas.

Entre las numerosas alhajas adjudicadas a Isabel II estuvo el aderezo de mosaicos y brillantes, valorado para la ocasión en 750 000 reales. El documento especifica que lo integraba un *bandeau*⁴⁰ que podía aumentarse con seis complementos y un juego de caídas, un par de pendientes, un collar, una espoleta en forma de perilla, un gran broche de pecho, tres pulseras y cuatro piezas de

³⁹ La unión se celebró en secreto el 28 de diciembre de 1833 y de manera oficial, es decir, con el consentimiento de Isabel II, el 12 de octubre de 1844.

⁴⁰ Diadema a modo de banda que cae sobre la frente y las sienes.

cinturón al que podían prenderse dos broches de distinto tamaño, uno para la parte delantera y el otro para la trasera⁴¹.

Todas las joyas otorgadas a la reina se depositaron por motivos de seguridad en el Banco de Francia⁴² bajo la responsabilidad de Tomás Felipe Riera y Rosés, marqués de Casa Riera y gentilhombre de Cámara. El 24 de septiembre de 1858 fueron confiadas a Buenaventura Carlos Aribau y Farriols, secretario de la Intendencia General de la Real Casa y Patrimonio, ante el cónsul Manuel Rubio de Pradas, encargado de precintar la caja en la que se iban a transportar, que fue matasellada hasta en cinco ocasiones. En la tarde del 9 de octubre, habiendo cortado doña Isabel las cintas sujetas por el lacre oficial, el secretario entregó las alhajas una a una según estaban relacionadas en un acta remitida desde París a Manuel de Diego y Elvira, ayudante del Real Guardajoyas, quien después de la verificación firmó el recibo que descargaba de todo deber al señor Aribau, ya que el acto se realizó sin la presencia de notario o testigo alguno⁴³.

Los acontecimientos revolucionarios de septiembre de 1868 determinaron que Isabel II pusiera sus alhajas con destino al extranjero, puesto que tenían la consideración de bienes privados. Una vez fuera de las fronteras nacionales, la práctica totalidad de su joyero, incluido el aderezo (o, mejor dicho, lo que quedaba de él), fue depositado el 1 de julio de 1872 en el Banco de Inglaterra como garantía del préstamo de 40 000 libras esterlinas concedido por la financiera londinense Zulueta y Cía.⁴⁴ En el inventario redactado en el momento de la entrega por Tomás Ro-

⁴¹ AGP, Histórica, c. 121, exp. 9.

⁴² Las joyas se encontraban en Francia porque desde 1854, a consecuencia de la revolución popularmente conocida como La Vicalvarada, doña María Cristina había fijado definitivamente su residencia en el país galo. Ante notario fue representada por el abogado y político Manuel Cortina.

⁴³ AGP, Administración General, leg. 761.

⁴⁴ Biblioteca de la Real Academia de la Historia, 9/6963, leg. XXIV, núm. 27.

dríguez y Díaz Rubí, secretario particular de doña Isabel, el aderezo no figura como tal (como se insinuaba líneas atrás), sino que lo hacen, por una parte, sesenta y un mosaicos sueltos, seis de ellos guarnecidos de brillantes, y, por otra, dos más. El secretario tuvo como referencia una relación compuesta en España en 1868, de lo que se desprende que, durante la década transcurrida entre la transacción y el derrocamiento, Isabel II lo deshizo para reaprovechar la valiosa pedrería, y quizás alguno de los mosaicos, en la creación de nuevas piezas⁴⁵. El primer grupo de mosaicos se tasó en 10 000 reales en 1868 y en 12 000 en 1872, y el segundo en 80 reales en 1868 y en 50 en 1872. El texto elaborado por el señor Rodríguez fue ampliado, corregido y ratificado por doña Isabel en París el 30 de noviembre de 1874, constituyendo la última noticia hallada que alude directamente a la existencia de los micromosaicos⁴⁶.

En 1875, todas las joyas regresaron a manos de su propietaria, quedando en el Palacio de Castilla de París bajo la custodia del diamantista Manuel Congosto⁴⁷. No puede asegurarse que los mosaicos fueran integrantes del corpus de alhajas que, el 8 de abril de 1876, se consignó en el Banco de Francia para garantizar las pensiones que, la ya reina madre, estaba obligada a abonar a su esposo e hijos⁴⁸. Por último, entre las joyas con micromosaicos anunciadas en los dos catálogos publicados con motivo de la venta que tuvo lugar en 1878⁴⁹, no se reco-

noce ninguna que claramente pudiera tener como origen los objetos estudiados en este trabajo⁵⁰, y no aparecen piezas de musivaria en el inventario que en 1904 se redactó tras su fallecimiento⁵¹.

BIBLIOGRAFÍA

Aranda Huete, Amelia. "Pedro Sánchez Pescador, platero de oro y diamantista de Fernando VII". En *Estudios de platería. San Eloy 2014*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 51-66. Murcia: Universidad de Murcia, 2014.

Aranda Huete, Amelia. "Narciso Práxedes Soria, diamantista de Cámara de Fernando VII". En *Estudios de platería. San Eloy 2016*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 61-79. Murcia: Universidad de Murcia, 2016.

Branchetti, Maria Grazia. "Indice biografico dei mosaicisti attivi in Roma dal 1727, data della costituzione ufficiale dello Studio Vaticano del Mosaico, al 1870 circa". En *I mosaici minuti romani dei secoli XVIII e XIX*, autoría de Domenico Petochi, Massimo Alfieri y Maria Grazia Branchetti, 43-78. Roma: Abete-Petochi, 1981.

Isabelle de Bourbon (París: Renou, Maulde et Cock imprimeurs de la compagnie des commissaires-priseurs, 1878); Dubourg, Guidou, Dumoret y Lamarche-Vinit, *Catalogue des diamants anciens, émeraudes, saphirs, rubis, perles, camées, appartenant à S. M. la reine Isabelle de Bourbon* (París: Renou, Maulde et Cock imprimeurs de la compagnie des commissaires-priseurs, 1878).

50 Las piezas señaladas en la nota 45 se reunieron formando un medio aderezo. La comparación entre el inventario y el catálogo permite saber que el broche era una placa de pulsera que albergaba cierre (Dubourg, Guidou, Dumoret y Lamarche-Vinit, *Catalogue des diamants...*, 11).

51 AGP, Histórica, c. 158, exp. 12. Nuria Lázaro Milla, "El reparto de joyas tras la muerte de Isabel II, un proceso problemático", en *Scripta artium in honorem prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, coord. por Alejandro Cañestro Donoso (Alicante: Universidad de Alicante, 2018), 268-295.

45 Cuatro piezas ofrecen duda de si pudieron sobrevivir a la operación de desarme: "Un alfiler y aretes montados en plata con mosaico y alrededor engastes sueltos de varios tamaños" (tasados en 7000 reales en 1868 y en 6000 en 1872) y "un broche de orla de engastes de brillantes montados en plata con un mosaico en el centro" (valorado en 6000 reales en 1868 y en 1200 en 1872).

46 AHN, Diversos, Colecciones, Diplomática, leg. 292, exp. 5.

47 AGP, Administración General, leg. 1160, exp. 1.

48 AGP, Reinados, Alfonso XII, c. 25019, exp. 12.

49 Dubourg, Guidou, Dumoret y Lamarche-Vinit, *Catalogue des bijoux et camées appartenant à S. M. la reine*

- Branchetti, Maria Grazia. *Mosaici minuti romani. Collezione Savelli*. Roma: Gangemi Editore, 2004.
- Branchetti, Maria Grazia. "Il mosaico nella Roma di Leone XII: il ruolo centrale nel cerimoniale diplomatico, nel commercio cittadino, nella politica di tutela del patrimonio artístico". En *Atti del convegno Il pontificato di Leone XII. Restaurazione e riforme nel governo della Chiesa e dello Stato*, coordinado por Gilberto Piccinini. *Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche*, nº 116 (2012), 231-255.
- Chateaubriand, François-René de, J. F. André de Ménerbes y Alphonse de Lamartine. *Roma pintoresca, antigua y moderna. Historia, descripción, costumbres actuales*. Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdguer, 1840, vol. I y II.
- Dubourg, Guidou, Dumoret y Lamarche-Vinit. *Catalogue des bijoux et camées appartenant à S. M. la reine Isabelle de Bourbon*. París: Renou, Maulde et Cock imprimeurs de la compagnie des commissaires-priseurs, 1878.
- Dubourg, Guidou, Dumoret y Lamarche-Vinit. *Catalogue des diamants anciens, émeraudes, saphirs, rubis, perles, camées, appartenant à S. M. la reine Isabelle de Bourbon*. París: Renou, Maulde et Cock imprimeurs de la compagnie des commissaires-priseurs, 1878.
- Eaton, Charlotte. *Rome in the nineteenth century*. Edimburgo: James Ballantyne & Co., 1820, vol. III.
- Gabriel, Jeanette Hanisee, Anna Maria Massinelli, Judy Rudoe y Massimo Alfieri. *Micromosaics. The Gilbert Collection*. Londres: Philip Wilson Publishers y The Gilbert Collection, 2000.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Italian journey*. Traducido por Wystan Hugh Auden y Elizabeth Mayer. Londres: Penguin Classics, 1970.
- Grieco, Roberto. *Micromosaici romani / Roman micromosaic*. Roma: Gangemi Editore, 2008.
- Guattani, Giuseppe Antonio. *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità, ec.* Roma: Carlo Mordacchini, 1806, vol. II.
- Jordán de Urríes de la Colina, Javier. "José de Madrazo en Italia (1803-1819)". *Archivo Español de Arte*, nº 266 (1994), 129-148.
- Lázaro Milla, Nuria. "El reparto de joyas tras la muerte de Isabel II, un proceso problemático". En *Scripta artium in honorem prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, coordinado por Alejandro Cañestro Donoso, 268-295. Alicante: Universidad de Alicante, 2018.
- Lázaro Milla, Nuria. "El aderezo de turquesas y brillantes vendido por Paulina Bonaparte a María Isabel de Braganza y Fernando VII en 1818". En *Estudios de platería. San Eloy 2022*, coordinado por Jesús Rivas Carmona e Ignacio José García Zapata. Murcia: Universidad de Murcia, 2002, 179-184.
- Messuri, Elio. "Nascita del micromosaico / The origins of micromosaic art". En *Micromosaici romani / Roman micromosaic*, autoría de Roberto Grieco, 19-26. Roma: Gangemi Editore, 2008.
- Piale, Stefano. *Vedute antiche e moderne, le più interessanti della città di Roma*. Roma: Venanzio Monaldini y Stefano Piale, s. d. (ca. 1800).
- Sigüenza Martín, Raquel. *Un micromosaico inédito de Barberi en el palacio Cerralbo*. Madrid: Museo Cerralbo, 2011.
- Zech, Heike. *Micromosaics. Masterpieces from the Rosalinde and Arthur Gilbert Collection*. Londres: Victoria & Albert Museum, 2018.

Sorolla y la escultura clásica: Una aproximación a través de sus *academias del antiguo*

Sorolla and Classical sculpture: An approximation through his drawings following classical sculptures

José FENOLL CASCALES

Universidad de Murcia

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4668-3471> / jose.fenollc@um.es

DOI: 10.18002/da.i21.7266

Recibido: 1-04-2022

Aceptado: 3-06-2022

RESUMEN: El presente trabajo analiza tres *academias del antiguo* que Joaquín Sorolla Bastida realizó durante su estancia como pensionado de pintura en Roma entre 1885 y 1889. Dos de estos estudios tienen como objeto de representación algunas secciones pertenecientes a los mármoles del Partenón, mientras que en el restante se corresponde con la Madonna Medici de Miguel Ángel. Así pues, a través de un estudio documental y comparativo de las fuentes paleográficas incluidas en estos dibujos y las documentales que alberga el Museo Sorolla, se tratarán de identificar las referencias visuales que el pintor tomó para realizar estas piezas. Con el fin de vislumbrar la relación que tuvo Sorolla con la escultura clásica y los lugares en los que estudió la misma durante su etapa italiana, como pudo ser la Academia de Bellas Artes de Florencia.

Palabras clave: Sorolla, Partenón, Escultura Clásica, Florencia, Pensionado de Pintura, Roma.

ABSTRACT: The present work analyses three drawings following classical sculptures that Joaquín Sorolla Bastida painted during his stay as a painting scholarship in Rome between 1885 and 1889. Two of these studies depict sections of the Parthenon marbles, while the other corresponds to Michelangelo's Madonna Medici. Thus, through a documentary and comparative study of the palaeographic sources included in these drawings and the documentary sources housed in the Sorolla Museum, an attempt will be made to identify the visual references that the painter used to create these works. The aim is to provide a glimpse of Sorolla's relationship with classical sculpture and the places where he studied it during his Italian period, such as the Academy of Fine Arts in Firenze.

Keywords: Sorolla, Parthenon, drawing following classical sculptures, Classical sculpture, Firenze, Painting scholarship, Rome.

*El autor agradece la inestimable ayuda que han ofrecido Blanca Pons-Sorolla y Graziella Cirri para la redacción de este artículo. Así como la asesoría técnica del Dr. Mariano Monserrate Cecilia Espinosa, D. Jesús Robles Moreno y Dña. Alba Barberá Hurtado quienes siempre se han encontrado a nuestra entera disposición. Cabe también agradecer en este apartado al Museo Sorolla y a la Generalitat Valenciana por su amable trato y cesión de imágenes para la publicación del presente trabajo.

(Sobre Joaquín Sorolla Bastida) “Él tenía el pulso de un corazón mediterráneo, de cara a Grecia y Roma, abierto a la vida, a la naturaleza, sin mitificaciones, y enamorado del sol que deslumbra, pero que quizás es aún más poderoso cuando infunde cuerpo y matiz a las sombras (...). Es la intuitiva magnificación de lo humilde y lo cotidiano, que nos hace encontrar en el cuerpo mojado de esa mujer valenciana, después del baño, la grandiosidad transcendente de la estatuaria griega”¹

INTRODUCCIÓN

A lo largo de los siglos, la formación de los artistas ha dependido en gran medida de la copia de modelos del natural. Estos modelos podían ser tanto humanos como esculturas antiguas y daban como fruto una producción específica conocida como *academias* para el primer caso y, más concretamente, *academias del antiguo* para el segundo.

A través de este método los primerizos estudiantes adquirían el dominio necesario para componer cuerpos de manera proporcionada y fidedigna, explorando así todas las posturas posibles en las que un humano se puede colocar y por tanto pintar².

Sin embargo, a finales del siglo XIX estas *academias del antiguo* se podían realizar de múltiples maneras debido a la alta reproductibilidad técnica que la mayoría de las piezas escultóricas habían experimentado a través de la fotografía y de los calcos en yeso. Esto generó un ambiente de ebullición artística sin precedentes, en el que los jóvenes artistas podían conocer visual y sensorialmente muchas obras maestras por muy lejos que se encontrasen de ellas y con

1 Francisco Pons-Sorolla y Arnau, “La obra de Sorolla al cumplirse el cincuentenario de su muerte”, en *Estudios de Arte Español* (Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1974), 170.

2 Esperanza Navarrete Martínez, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999), 205.

una mayor exactitud que si lo hiciesen a través de estampas.

Joaquín Sorolla, como hijo de su tiempo aprovechó esta vicisitud a lo largo de toda su vida, pero muy especialmente durante su estancia como pensionado de pintura en Roma. Una etapa que le permitió relacionarse con la antigüedad grecolatina de una manera en la que en su Valencia natal le habría sido imposible. Allí pintó entre otros, vasos griegos³ y esculturas que le permitieron nutrir los decorados de su pintura, ayudándose de las citadas *academias del antiguo* que durante estos años realizó y que se estudian bajo estas líneas.

JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA, UN BREVE APUNTE BIOGRÁFICO DE SU ESTANCIA EN ROMA

Joaquín Sorolla Bastida obtiene en 1884 una de las becas ofrecidas por la Diputación de Valencia como pensionado de pintura en Roma. Dicha estancia dará inicio el primero de enero de 1885, cuando viaja a la capital italiana para instalarse en la Academia Española de Bellas Artes, donde tutelarán sus estudios pintores españoles de renombrado prestigio como Emilio Sala, José Villegas o Francisco Pradilla⁴. El pintor invierte varios meses de este primer año en conocer París, ciudad a la que fue invitado por su amigo Pedro Gil Moreno de Mora⁵, de allí regresará a la Ciudad Eterna en los últimos meses del año. Una vez comenzado 1886, Sorolla inicia un viaje para recorrer las principales ciudades de la península itálica, haciendo paradas

3 José Fenoll Cascales y Jesús Robles Moreno, “Tras los pasos de Sorolla en Roma: La identificación arqueológica de una cratera en su pintura”, *Ars Longa: Cuadernos de Historia del Arte*, nº 30 (2021), 255-263.

4 Blanca Pons-Sorolla, *Joaquín Sorolla, vida y obra* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001), 79.

5 Blanca Pons-Sorolla, “Pedro Gil Moreno de Mora y Joaquín Sorolla. Historia de su amistad”, en *Epistolarios de Joaquín Sorolla. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*, ed. por Facundo Tomás, Felipe Garín, Isabel Justo y Sofía Barrón (Barcelona: Anthropos, 2007), 20.

en Florencia, Venecia, Pisa y Nápoles, lugares en los que realiza multitud de apuntes, notas de color y dibujos⁶.

Para el presente estudio tiene especial importancia su paso por Florencia, puesto que allí, como había hecho en Roma, dedica una parte importante de su tiempo a copiar del natural distintos elementos artísticos y cotidianos de la ciudad. Además de múltiples dibujos, se ha de considerar la adquisición por parte de Sorolla de una colección de fotografías de obras de arte y piezas arqueológicas. Esto tiene como resultado la creación de un gran repertorio visual y compositivo integrado por los dibujos, apuntes, positivos antiguos y tablillas con el que nutrirá las decoraciones en sus obras de gran formato⁷.

Durante 1887 el pintor se asentó en Asís, una pequeña localidad cercana a la Toscana⁸ desde la que viajó únicamente de manera puntual a la gran urbe romana durante el año de prórroga de su pensionado, concedido este por los buenos resultados que le reportó el último envío obligatorio a la Diputación de Valencia⁹.

Se puede observar por tanto que el período de formación italiano de Joaquín Sorolla es una etapa mejor estudiada en lo referente a sus obras de gran formato que a la cuantiosa producción que durante estos años realizó de dibujos, bocetos y notas de color¹⁰. Entre estas piezas apenas estudiadas destacan las *academias del antiguo* que el pintor hubo de remitir a la Diputación de Valencia como prueba del aprovechamiento de la beca de formación. Estas *academias del antiguo* resultan ser una parte fundamental del período romano de Sorolla, no únicamente

por tratarse de preciados documentos pictóricos sobre su formación, sino también por constituir importantes ejercicios plásticos en los que ya se atisba la destreza adquirida por el artista en la copia de modelos del natural y a través de fotografías. Por tanto, considerando que son reproducciones de objetos y obras reales, el estudio de las mismas permite arrojar luz sobre la estancia de Sorolla en Italia y los lugares que durante ella visitó.

LAS ACADEMIAS DEL ANTIGUO

Se trata de una producción muy específica a la que a menudo no se ha prestado atención en la bibliografía relativa a Sorolla. En concreto, estos son unos ejercicios que debían tomar como referencias esculturas antiguas y entregarse como muestra del aprovechamiento de su beca a la Diputación de Valencia. En este caso concreto son trabajos que se incluyen en el último envío que el pintor realiza en 1888 y por el cual le conceden la prórroga de un año de su beca como pensionado en Roma. Envía seis de estas piezas, pero solo se conoce el paradero de tres de ellas, depositadas en la actualidad en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en Valencia¹¹.

Se ha de tener en cuenta que apenas se conserva correspondencia y documentación de Sorolla durante sus años como pensionado en Roma, por lo que en ocasiones y para casos concretos es casi imposible recomponer sus pasos y los lugares que visitó durante esta etapa de formación¹². No obstante aunque resulte difícil encontrar datos documentales sobre estas piezas, el período y el lugar en el que se ejecutaron, las propias obras cuentan con suficiente información visual y manuscrita para arrojar nuevas evidencias y perspectivas sobre ellas mismas y consecuentemente, sobre la estancia de Sorolla en Italia.

6 Pons-Sorolla, *Joaquín Sorolla...*, 86.

7 Roberto Díaz Pena, "Sorolla y la Fotografía" (tesis doctoral, Madrid, 2011), 93-94.

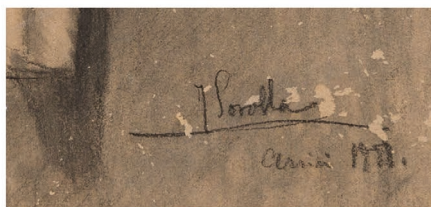
8 Pons-Sorolla, *Joaquín Sorolla...*, 91-95.

9 Archivo Museo Sorolla, Oficio del Vicepresidente de la Comisión Provincial de Valencia del 18/05/1888. Por el que se informa a Joaquín Sorolla la concesión de la prórroga de un año de la pensión. N^o Inv. CS4485

10 Pons Sorolla, *Joaquín Sorolla...*, 79-109.

11 Carmen Gracia, *Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia* (Valencia: Alfons el Magnànim. Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1987), 458.

12 Pons-Sorolla, *Joaquín Sorolla...*, 79.



▪ Fig. 1. Joaquín Sorolla Bastida. Academia del antiguo (Fidias) y detalle. 1888. Conservado en la Diputación de Valencia. Carbón sobre papel, 67 x 30 cm. Fuente: Diputación de Valencia.

ACADEMIA DEL ANTIGUO (FIDIAS). 1888. CARBÓN SOBRE PAPEL, 67 X 30 CM

La primera de estas academias muestra una figura masculina en actitud de movimiento, de pie y vistiendo el himatión, prenda de la que el joven recoge varios pliegues entre sus manos (Fig. 1). El hombre que aquí se representa encuentra su correlato arqueológico con la figura número 48 del bloque VI del friso este de las Panateneas del Partenón. En concreto, se trata de la última figura representada en el lado oriental del templo, aún dentro del ámbito ultraterrenal. Este joven imberbe es el encargado de ejercer de umbral de transición entre dos mundos, así como de dar la bienvenida a la procesión de fieles atenienses¹³.

La escultura original se conserva en el Museo Británico¹⁴, a excepción de un fragmento de la parte superior de la cabeza, que se custodia en el Museo de la Acrópolis de Atenas¹⁵. En la actualidad, el relieve se encuentra en un estado de conservación muy alejado de cómo aquí se representa. Esto es debido a varios factores: el primero de ellos, es que, en efecto, lo que Sorolla contempla y dibuja no son los frisos del Partenón originales, sino con toda probabilidad una copia en yeso de estos. Ahora bien, existen varios moldes de estos frisos. El primero de ellos fue realizado *in situ* en 1787 por Louis-François-Sebastien Fauvel bajo la comisión del conde de Choiseul-Gouffier. Este es el más completo que se conserva, puesto que lo realiza en el momento previo al deterioro que experimentarán con posterioridad muchas de las esculturas del conjunto en ba-

13 Ian Jenkins, "The Composition of the So-Called Eponymous Heroes on the East Frieze of the Parthenon", *American Journal of Archaeology*, Vol. 89, nº 1, Centennial Issue (1985), 124.

14 Parte del Bloque VI del friso este del Partenón. Conservado en el Museo Británico. Nº de Inventario: 1816,0610.21-22.

15 Parte del Bloque VI del friso este del Partenón. Conservado en el Museo de la Acrópolis de Atenas. Nº de Inventario: Akq. 856.

porrelieve¹⁶. El otro gran calco de estos frisos es el que realiza Lord Elgin antes de extraer y exportar los mármoles del Partenón a Reino Unido en 1802, este conjunto reprográfico es conocido en la actualidad como *The Elgin's Set*¹⁷.

Hay un cambio especialmente significativo entre estas dos versiones del vaciado, pues cuando Elgin realiza el suyo, muchos fragmentos de los relieves habían sido mutilados desde la visita del diplomático francés Fauvel¹⁸. Este hecho es muy relevante para saber qué copia del Partenón se está reproduciendo en cada uno de los casos, pues era relativamente común que las academias de Bellas Artes comprasen partes de las reproducciones de los frisos del Partenón, en las que se incluían secciones de ambos calcos. Un ejemplo de esto se da en los conservados en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Edimburgo¹⁹.

Estos conjuntos de reproducciones se distribuyen desde distintos sitios, pues mientras que los derechos de reproducción de la copia de Fauvel los manejó el Louvre²⁰, los del Set de Elgin los ostentó el Museo Británico, institución a la que vendió los moldes junto con los mármoles atenienses en 1816²¹. Así pues, por el estado de conservación en el que se encuentra la figura reproducida en

esta *academia del antiguo*, se puede afirmar que fue realizada siguiendo el molde primigenio de Fauvel, pues para cuando Elgin la copia, la escultura había sido víctima de graves desperfectos: ya no conservaba su mitad inferior, habiendo perdido el fragmento que iba desde la cintura hasta los pies. Además, otras partes como el brazo o la cabeza también habían sufrido daños de notable entidad²².

La figura 48 del bloque VI del friso este de las Panateneas ha sido reproducida en yeso en distintas versiones, tanto en solitario, como formando parte del bloque en el que se integra. La Real Academia Inglesa conserva una de estas copias en la que figura se muestra exenta, de la misma manera en la que parece indicar que Sorolla la contempló. En cambio, la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Edimburgo custodia el Bloque VI íntegro en el que aparece esta figura²³, ambas copias proceden del molde de Fauvel. Así mismo, la Academia de Bellas Artes de Florencia conserva este bajorrelieve (también del molde de Fauvel) en una pieza independiente, que en la actualidad se expone en la gliptoteca Bartolini²⁴ (quien adquirió el molde y lo donó a esta institución en 1850 tras su muerte) de la Galería de la Academia. La pieza hace pareja con la figura 46 de este mismo bloque VI del friso este del Partenón (Fig. 2).

La precisa y detallada *academia del antiguo* que Sorolla realiza sobre esta figura 48 del Partenón denota un estudio meticuloso de la pieza y muy probablemente su contemplación en directo mediante un calco en yeso. En concreto, el valenciano firma la

16 Alessia Zambon, *Aux origines de l'archéologie en Grèce. Fauvel et sa méthode* (Paris: CTHS-INHA, 2014), 144-145.

17 Ian Jenkins, "Acquisition and Supply of Casts of the Parthenon Sculptures by the British Museum, 1835-1939", *The Annual of the British School at Athens*, Vol. 85 (1990), 89-114; Emma Payne, *Casting the Parthenon Sculptures from the Eighteenth Century to the Digital Age* (Oxford: Bloomsbury Academic, 2021).

18 Emma Payne, "3D Imaging of the Parthenon Sculptures: Assessing the Archaeological Value of 19th Century Plaster Casts", *Antiquity*, nº 93, 372 (2019), 1640.

19 Margaret Stewart, *Edinburgh College of Art: Cast collection and architecture* (Edimburgo: Universidad de Edimburgo, 2012), 9-12.

20 Payne, *Casting the Parthenon...*, 63.

21 Jenkins, "Acquisition and Supply of Casts of the Parthenon...", 102.

22 John Murray, *The sculptures of the Parthenon* (Londres: J. Murray, 1903), 162-163.

23 Stewart, *Edinburgh College of Art...*, 9.

24 Calco de la figura 48 del Bloque VI del friso este del Partenón. Conservado en la Galería de la Academia de Florencia. Medidas: 980 mm x 440 mm x 70 mm. Nº de Inventario: NCTN 00743006; en Inventario de escultura tiene el nº 1300. Comunicación de Graziella Cirri, Conservadora de escultura en yeso de la Galería de la Academia de Florencia.



▪ Fig. 2. Calcos de las figuras 46 y 48 del Bloque VI del Partenón. Conservados en la Galería de la Academia de Florencia. Medidas: 980 mm x 440 mm x 70 mm. Fuente: Accademia di Belle Arti di Firenze.

obra en Assisi²⁵ (Asís), localidad en la que reside entre 1887 y 1889 durante sus últimos años de pensionado en Roma. No se puede descartar el estudio y copia de esta pieza a través de una fotografía, pese a que parezca más probable la primera opción propuesta, en tanto que se trata de la *academia del anti-guo* más grande y precisa de las que se conservan.

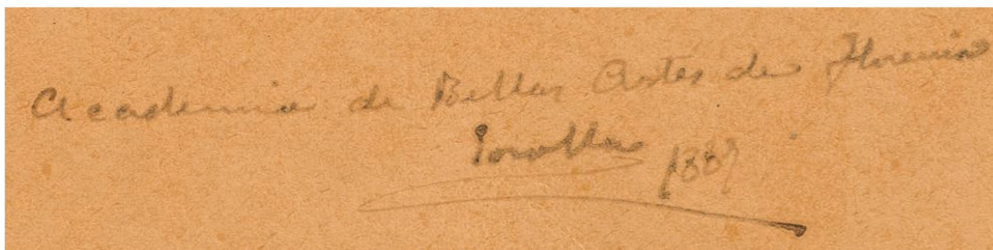
A esta hipótesis habría de sumarle un apunte que resulta espacialmente sintomático, pues la figura de esta *academia del an-*

tigo aparece en el lienzo *Estudio del Pintor*²⁶ realizado también en 1888. En la abigarrada composición del cuadro se distinguen muchas de las influencias de un joven Sorolla que explora el mundo que se abre ante él, incluyendo en la tela piezas que van desde la estampa japonesa, a la loza dorada, integrando también el retrato de Inocencio X o el crucificado de Velázquez²⁷. Esto no es solo importante por el hecho de que ratifica la manera que tiene Sorolla de trabajar con objetos reales, sino que, en efecto, en esta escena se puede ver una copia en yeso del bajorrelieve griego de la figura número 48 del bloque VI del friso este de las Panateneas del Partenón, lo cual resulta fundamental para la hipótesis propuesta: Sorolla pudo estudiar y copiar

²⁵ Pese a que este es un dato que se desconocía, un estudio paleográfico de la firma de la pieza parece indicar que en efecto Sorolla incluye el nombre de Asís en italiano (Assisi), no es de extrañar pues es un término que también utiliza para referirse a la localidad en algunas de sus cartas dirigidas a su esposa Clotilde. Pons Sorolla, *Joaquín Sorolla...*, 100.

²⁶ Conservado en una colección privada.

²⁷ Pons-Sorolla, *Joaquín Sorolla...*, 97.



- Fig.3. Joaquín Sorolla Bastida. Academia del antiguo (tres figuras) y detalle. 1887. Conservado en la Diputación de Valencia. Plumilla y acuarela sobre cartulina. 18 x 31 cm. Fuente: Diputación de Valencia.

esta imagen desde un positivo en yeso en la Academia de Bellas Artes de Florencia. Así, una vez hubo realizado la *academia del antiguo*, incluyó la figura ateniense que tenía bien estudiada en el lienzo *Estudio del Pintor*, colocando el excelso mármol clásico (o más bien la reproducción de este) en el ambiente de creación artística por antonomasia a finales del siglo XIX, el estudio del artista.

ACADEMIA DEL ANTIGUO (TRES FIGURAS). 1887. PLUMILLA Y ACUARELA SOBRE CARTULINA. 18 X 31 CM

Estas tres figuras sedentes (Figuras 38, 39 y 40 del relieve) pertenecen al bloque VI del friso este del Partenón (Fig. 3). La escena representada se ubica en el ámbito del Olimpo, pues tres dioses sentados aparecen mirando la procesión que se aproxima hacia

ellos. De izquierda a derecha se han identificado como: Neptuno, Apolo y Artemisa. A este conjunto de deidades le acompañarían Afrodita y Eros, ubicados a la derecha de la diosa de la caza²⁸. Estas dos últimas figuras son únicamente conocidas por el molde de Fauvel, pues para cuando Elgin llega a Atenas, este segmento del bajorrelieve había desaparecido o su estado de conservación no permitía recomponerlo para su copia en yeso.

La sección del bloque VI que integra estas tres figuras se conserva en el Museo de la Acrópolis de Atenas²⁹. El estado de conservación en el que Sorolla representa estas figuras corresponde con el de la pieza original en torno a 1865, momento en el que C. T. Newton denuncia los daños que los visitantes le han ocasionado al relieve, mutilando una mano y un pie de la figura de Neptuno³⁰. Cuando este fragmento del bloque se descubrió en 1836³¹, los administradores legales del Museo Británico (*trustees*) encargaron un molde de esta pieza. En él aún se conserva la figura del dios en perfecto estado de conservación, por lo que se ha estimado que los daños a la pieza se realizaron a mediados del siglo XIX³².

Por el nivel de detalle en la representación y la inexistencia de un calco en yeso de esta versión mutilada, parece que la hipótesis más plausible sea que Sorolla dibujase este relieve basándose en una fotografía o estampa. Dicha premisa queda reforzada por la existencia de distintos ejemplos foto-

gráficos en los que las sombras y los volúmenes que dan corporeidad a las figuras se conjugan de la misma manera con la que el pintor valenciano dibujó esta *academia del antiguo*. La primera aparición de este grabado (Fig. 3) se da en dos textos de la historiadora del arte Lucy Myers Wright Mitchell, que en 1882 publica en *The Century illustrated monthly magazine* el artículo; *The Phidian Age of Sculpture*³³, reproduciendo en la página 554 una estampa del grupo de tres dioses sedentes que reutilizará en su obra magna un año más tarde (1883): *A History of Ancient Sculpture*³⁴. Este último texto será el primer libro relativo al tema publicado en Estados Unidos y uno de los cimientos para el estudio de la estatuaria antigua en las décadas siguientes a su publicación, por lo que su difusión gozó de un alcance internacional.

No obstante, con anterioridad a estas primeras publicaciones científicas, decenas de fotógrafos habían retratado esta misma sección del friso durante sus viajes a Grecia. Entre ellos se puede incluir a Francis Frith (c.1860), P. Moraites (c.1860) o Alfred-Nicolas Normand (1851)³⁵. Sin embargo, de todas las fotografías que plasman este bloque en concreto, la única en la que la luz incide de manera idéntica a como Sorolla representa las figuras es la Francis Frith (Fig. 4). En cualquier caso, resultaría casi imposible adjudicar a ciencia cierta cuál fue la referencia fotográfica exacta de la que Sorolla tomó estas figuras, debido a la alta reproducción visual y técnica que experimenta esta pieza para finales del siglo XIX. El estudio y copia de modelos a través de fotografías es una práctica bien documentada en la producción de Sorolla, especialmente cuando se trata

28 Jenifer Neils, "Reconfiguring the Gods on the Parthenon Frieze", *The Art Bulletin*, Vol. 81, nº 1 (1999), 7.

29 Parte del Bloque VI del friso este del Partenón. Conservado en el Museo de la Acrópolis de Atenas. Nº de Inventario: ΑΚΟ. 856.

30 Charles T. Newton, *Travels and Discoveries in the Levant* (Hildesheim: G. Olms Verlag, 1865), 19.

31 Arthur Smith, *A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum* (Londres: William Clowes and Sons, 1892), 163.

32 Jenkins, "Acquisition and Supply of Casts of the Parthenon...", 94.

33 Lucy Myers Wright Mitchell, "The Phidian Age of Sculpture", *The Century illustrated monthly magazine*, Vol. 23, nº 4 (1882), 542-558.

34 Lucy Myers Wright Mitchell, *A History of Ancient Sculpture* (Nueva York: Burr printing House, 1883), 338 (Fig. 152).

35 Claire L. Lyons et. al., *Antiquity and Photography: Early Views of Ancient Mediterranean Sites* (Los Ángeles: Getty Publications, 2005), 13.

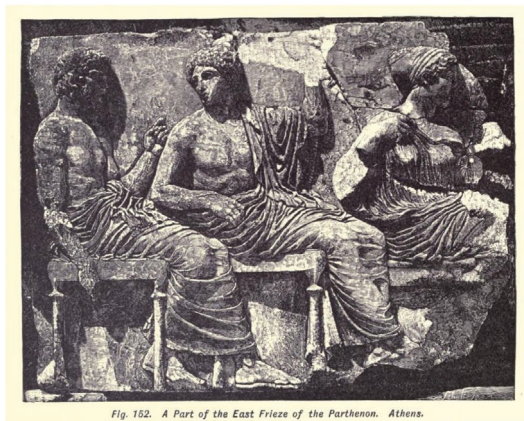


Fig. 152. A Part of the East Frieze of the Parthenon. Athens.



- Fig. 4. De arriba a abajo: Academia del antiguo (tres figuras) (vid. supra.); Grabado Group of Gods from the east frieze of the Parthenon. Fuente: Lucy Myers Wright Mitchell, *A History of Ancient Sculpture*. (Nueva York: Burr printing House, 1883), 338 (Fig. 152); Positivo Antiguo relieve del Partenón. Francis Frith. Conservado en colección privada (c.1860). Fuente: Annona.de.

de objetos arqueológicos procedentes de la Antigüedad clásica, debido al afán del pintor por representar de forma verídica estas piezas³⁶.

Algo muy destacado en esta *academia del antiguo* es la inscripción que acompaña la firma y la datación del dibujo (1887), donde se lee: *Academia de Bellas Artes de Florencia* (Fig. 3, detalle). Este es un dato apenas referenciado en la bibliografía relativa al pintor. De hecho, solo se recoge en la monografía *Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia* de Carmen Gracia³⁷. Así mismo, el citado texto es la única ocasión que conocemos en la que se reproduce este dibujo. La inscripción no es baladí, pues el propio autor parece querer dejar plasmado en la misma obra el lugar donde la concibe. No sería por tanto descabellado pensar que un centro de formación artística tan importante en Europa como lo es la Academia de Bellas Artes de Florencia dispusiese de alguna de las fotografías o monografías donde se reproduce este bloque VI del friso oriental de Partenón. Más aún, sabiendo que pese a tener la mayor parte de estos frisos reproducidos en yeso no disponen en sus colecciones de esta pieza en concreto³⁸.

ACADEMIA DEL ANTIGUO (MADONNA). 1887. LÁPIZ COMPUESTO Y ACUARELA SOBRE CARTULINA. 45 X 71 CM

Se ha de hacer referencia a una tercera *academia del antiguo* dibujada por Sorolla (Fig. 5). En este caso, la escultura representada no pertenece a la Antigüedad clásica, pero sí a la corriente reinterpretativa de esta, el Renacimiento italiano. Esto es también un factor importante para comprender qué se entien-

³⁶ Díaz Pena, "Sorolla y la Fotografía", 83.

³⁷ Gracia, *Las pensiones de pintura...*, 459.

³⁸ Comunicación de Graziella Cirri, Conservadora de escultura en yeso de la Galería de la Academia de Florencia. La pieza a la que nos referimos es en efecto a la versión del relieve sin mutilar, puesto que no se tiene constancia de la existencia de un molde de la versión más deteriorada tal y como Sorolla la pinta.



▪ Fig. 5. (Izquierda) Joaquín Sorolla Bastida. Academia del antiguo (Madonna). 1887. Conservado en la Diputación de Valencia. Lápiz compuesto y acuarela sobre cartulina. 45 x71 cm. Fuente: Diputación de Valencia.; (Derecha) La Modonna col figlio di Michelangiolo. Conservado en el Museo Sorolla. Positivo antiguo. 25,10 x 19,20 cm. N° Inv. 84246. Fuente: Museo Sorolla.

de por “antiguo” dentro de la Academia. Lo “antiguo” no son solo los modelos legados por el arte griego y romano, sino también las manifestaciones artísticas que emanaron de sus preceptos plásticos en los sucesivos siglos, especialmente cuando provienen de los grandes maestros del Renacimiento. En concreto en esta última academia Sorolla traza un dibujo de la Madonna Medici, obra de Miguel Ángel.

La escultura se conserva formando parte de uno de los conjuntos artísticos proyectados por el artista italiano, la sacristía nueva de la Basílica de San Lorenzo en Florencia³⁹. Pese a que en origen fue concebida para estar en uno de los nichos sobre las tumbas de los Medici, esta escultura se acabó colocando en el altar de la capilla, lugar al que dirigen

³⁹ Charles de Tolnay, *Miguel Ángel: Escultor, pintor y arquitecto* (Madrid: Alianza Editorial, 2008), 167.

sus miradas las representaciones de Giuliano y Lorenzo de Medici desde sus sendos sepulcros⁴⁰.

Sorolla representa esta escultura manierista desde una vista frontal desplazada ligeramente hacia la izquierda, reforzando así la torsión helicoidal ascendente inherente al cuerpo del niño. En el Museo Sorolla se conserva una fotografía de la Madonna Medici⁴¹ con la misma angulación con la que el pintor dibuja la escultura. Además, el positivo antiguo presenta marcas incisas rectangulares con las que se plantea una cuadrícula sobre la imagen, para facilitar su copia (Fig.

⁴⁰ Heinz Georg Häusser, *Il segreto della forma in Michelangelo: Le figure della Sagrestia Nuova* (Roma: Edizioni Arcobaleno, 2002), 142-145.

⁴¹ “La Modonna col figlio di Michelangiolo”. Positivo antiguo. 25,10 x 19,20 cm. N° Inv. 84246. Con bibliografía: Díaz Pena, “Sorolla y la Fotografía”, 83-84.

5). Este dato unido al acabo de la pieza parece indicar que, efectivamente, Sorolla dibuja la obra de Miguel Ángel a través de esta fotografía adquirida probablemente durante uno de sus viajes a Florencia, cuando también pudo contemplar la Madonna en vivo. Como sucedía en la academia anterior, esta presenta en el ángulo inferior derecho la rúbrica, la ciudad y el año en el que firma la obra: Florencia, 1887.

No se puede obviar que el Museo Sorolla alberga también una reproducción en miniatura de yeso patinado en ocre de esta pieza, que, si bien no se puede rastrear el momento de su adquisición en la vida del pintor, sí formó parte del legado fundacional del Museo donado por Clotilde⁴².

¿UNA CUARTA ACADEMIA DEL ANTIGUO?

Cómo se ha anunciado con anterioridad, solo se conservan tres de las seis *academias del antiguo* que Sorolla envió a la Diputación de Valencia. Sin embargo, en base a la investigación desarrollada sobre estas líneas y utilizando como paralelo el resto de *academias del antiguo*, se puede apuntar a modo de hipótesis cual fue el tema de representación de al menos uno más de estos ejercicios.

Para ello es necesario atender a una fotografía que alberga el Museo Sorolla con título *Cupido pompeyano*⁴³. En esta albúmina, al igual que sucede en la *academia* de la Madonna Medici, la fotografía se encuentra cuadrículada a fin de facilitar el traspaso de la figura a otro soporte. Este dato unido al sujeto de la fotografía, que no es otro que otra escultura clásica, más concretamente un bronce procedente de Pompeya; lleva a pensar que Sorolla adquirió esta pieza a fin de estudiarla e incluirla en su producción

⁴² Mónica Ruiz Bremón, *Catálogo de escultura. Museo Sorolla* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1993), 78.

⁴³ Anónimo. Cupido Pompeyano, ca. 1890. Papel a la albúmina, 23,6 x 20,1 cm. Madrid, Museo Sorolla, Inv. 84212. Con bibliografía: Díaz Pena, "Sorolla y la Fotografía", 84.

artística. No obstante, se desconoce la implantación de ese cupido que retiene a un ganso entre sus manos en la obra del pintor. Viendo que se trata de una escultura clásica perfectamente incluíble en una *academia del antiguo* y que el pintor procede al estudio de la pieza de la misma manera que lo hace en otros ejemplos de los revisados en este estudio, nos lleva a la conclusión de que este *Cupido pompeyano* pudo ser objeto de representación de una de las tres *academias del antiguo* de las que no tenemos ningún dato y de las que se desconoce su paradero en la actualidad.

CONCLUSIONES

A modo de conclusión, el presente estudio ha propuesto la identificación de cuáles pudieron ser las referencias arqueológicas y artísticas que Joaquín Sorolla Bastida tomó para realizar las *academias del antiguo* exigidas por la Diputación Valenciana durante su estancia como pensionado en Roma. Dichas identificaciones han servido a varios propósitos:

El primero de ellos, es que mediante el estudio de copia del natural que realizaba el pintor parece posible plantear la posibilidad de una segunda estancia de Sorolla en Florencia, además de la ya constatada entre 1885 y 1886, durante su *tour italiano*⁴⁴. Y es que, dos de las *academias del antiguo*, aparecen firmadas en esta ciudad de la Toscana, mientras que la tercera puede guardar también una estrecha relación con Florencia. Como se ha visto con anterioridad, tanto la Madonna Medici, como el relieve con tres figuras son piezas que parecen haber sido copiadas de fotografías, algo reiterado en la obra de Sorolla, dado que el pintor compraba este tipo de imágenes de los lugares que visitaba; creando así un *corpus* de fotografías que coleccionaba y del que podía tomar imágenes como referencia para sus cuadros⁴⁵. Mientras que la Madonna de Miguel Ángel aparece firmada en Florencia para el conjun-

⁴⁴ Pons-Sorolla, *Joaquín Sorolla...*, 86.

⁴⁵ Díaz, *Sorolla y la Fotografía*, 83.

to de dioses sedentes del Partenón, Sorolla especifica aún más su procedencia: la Academia de Bellas Artes de Florencia. Y quizás esta inscripción no sea baladí, ya que este mismo centro de formación conserva en sus colecciones un calco en yeso de la primera de las *academias del antiguo* aquí estudiadas, la figura 48 del friso este del Partenón⁴⁶. Aunque esta pieza esté firmada en Asís (o Assisi, puesto que la firma bajo la denominación italiana de la población), dada su complejidad y acabado, esta indicación pueda solo referirse a la localidad en la que culminó esta pieza poco conocida de su producción. Así pues, no parece descabellado plantear la hipótesis de que, durante su estancia entre 1887 y 1888 en Asís, el pintor valenciano viajase de nuevo a Florencia, pudiendo visitar así también uno de los mayores centros de formación artística a nivel internacional, consultando sus respectivas colecciones de calcos en yeso de donde extraería la referencia para la *academia del antiguo* denominada *Fidias* y fotografías de donde copiaría la *academia del antiguo Tres figuras* para cumplir con sus obligaciones como pensionado.

La relación del pintor con la estatuaria clásica no acaba con estas *academias del antiguo* y es que se ha de entender la trayectoria vital de Sorolla en un contexto histórico concreto. El valenciano desarrolla su vida en un mundo a caballo entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en el que la visión de la escultura clásica se realiza desde un punto de vista poliédrico. Tanto la Historia del Arte y la Arqueología como el mercado de arte y antigüedades⁴⁷ globalizados se encuentran en un estado de auge incipiente. Por lo que el acercamiento a la estatuaria clásica por estos agentes se realiza por distintos intereses; el de la admiración estética por parte de las artes, desde la posesión de una parte del

pasado y el rédito económico por el coleccionismo y como fuente y objeto de estudio desde la Arqueología y la Historia del Arte. En concreto en Sorolla se aúnan varias de estas voluntades, la primera de ellas es fácilmente rastreable en la correspondencia que establece con su mujer, por ejemplo, cuando tiene la oportunidad de contemplar los mármoles del Partenón en Londres sobre los que le dice a Clotilde: “(...) me dices estás mal de la cabeza, yo también estoy fatal de ella, probablemente de tanto atracón de Museos, pero los frisos del Partenón valen la pena del viaje (...)”⁴⁸. Esta admiración estética de la estatuaria clásica se traspaasa incluso a ciertos elementos formales de su etapa de plenitud: la rotundidad corpórea y volumétrica patente a la mirada, las posturas influenciadas por las Venus clásicas, el *contrapposto* o la técnica de “paños mojados” que conjugados por Sorolla tendrán como resultado óleos como la célebre *La bata rosa*⁴⁹. El acercamiento al arte clásico por parte de Sorolla no se trata únicamente de una aproximación plástica y estética, si no que en la faceta coleccionista del pintor valenciano también reluce un gusto reiterado por la estatuaria grecorromana. Entre sus colecciones de reproducciones artísticas destacan las miniaturas a escala del Hércules Farnesio, la Victoria de Samotracia, varios relieves de victorias griegas y romanas, una treintena de Tanagras en yeso o media docena de bronce procedentes de Pompeya⁵⁰. A estas reproducciones se ha de sumar un conjunto de piezas arqueológicas reales adquiridas en el mercado de antigüedades de la época o mediante regalos diplomáticos, entre los que destaca un togado romano de taller andaluz⁵¹.

48 Archivo Museo Sorolla, Correspondencia de Sorolla (Londres) a Clotilde (Madrid), 7 de mayo de 1908, N° de Inventario: CFS/580.

49 Consuelo Luca de Tena, ed., *La luz de Sorolla* (Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2015), 136-138.

50 Ruiz Bremón, *Catálogo de escultura...*, 69-74.

51 María Pilar San Nicolás Pedraz y Mónica Ruiz Bremón, “La colección arqueológica del Museo Sorolla”. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología*, nº 4 (1991), 339-360.

46 Comunicación de Graziella Cirri, Conservadora de escultura en yeso de la Galería de la Academia de Florencia.

47 Stephen L. Dyson, *Archaeology, Ideology and Urbanism in Rome from the Grand Tour to Berlusconi* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019), 129-153.

En definitiva, se puede constatar el hecho de que la visión del arte clásico a finales del siglo XIX y principios del siglo XX es una realidad compleja y ambivalente, que traspasa las fronteras meramente artísticas. Ya en el caso de un solo pintor como Sorolla, la influencia, estudio y coleccionismo del arte de la antigüedad resulta absolutamente plural y con una incidencia y acercamientos distintos a lo largo de su vida.

Por su parte, durante este periodo, los mármoles del Partenón constituyeron un perfecto reflejo de como la estatuaria clásica fue incorporada en el imaginario y la cultura visual occidental a través de su reproducción técnica en fotografías y en vaciados de yeso, permitiendo así que los bajorrelieves atenienses fuesen más contemporáneos que nunca por su utilización para la formación de los artistas en las Academias de Bellas Artes. Además de Sorolla, otros artistas como Degas, Seurat, Rodin o Picasso redescubrieron e incorporaron los preceptos plásticos de los mármoles atenienses a su obra, dotándolos de nuevas reinterpretaciones y sentidos⁵². Gelatinobromuro, yeso y mármol, encarnan a la modernidad y la tradición, unidas y contrapuestas estas, pero conjugadas en última instancia en un intento deliberado de alcanzar, aprehender y fijar el arte clásico a la nueva estética de la era contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

- Díaz Pena, Roberto. "Sorolla y la Fotografía". Tesis doctoral. Universidad Rey Juan Carlos, 2011.
- Dyson, Stephen L. *Archaeology, Ideology and Urbanism in Rome from the Grand Tour to Berlusconi*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- Fehlmann, Marc. "Casts & connoisseurs: the early reception of the Elgin Marbles". *Apollo*, Vol. 165, nº 544 (2007), 44-54.
- Fenoll Cascales, José y Robles Moreno, Jesús. "Tras los pasos de Sorolla en Roma: La identificación arqueológica de una cratera en su pintura". *Ars Longa: Cuadernos de Historia del Arte*, nº 30 (2021), 255-263.
- Gracia, Carmen. *Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia*. Valencia: Alfons el Magnànim. Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1987.
- Häusser, Heinz Georg. *Il segreto della forma in Michelangelo: Le figure della Sagrestia Nuova*. Roma: Edizioni Arcobaleno, 2002.
- Jenkins, Ian. "The Composition of the So-Called Eponymous Heroes on the East Frieze of the Parthenon". *American Journal of Archaeology*, Vol. 89, nº 1 Centennial Issue (1985), 121-127.
- Jenkins, Ian. "Acquisition and Supply of Casts of the Parthenon Sculptures by the British Museum, 1835-1939". *The Annual of the British School at Athens*, Vol. 85 (1990), 89-114.
- Luca de Tena, Consuelo, ed. *Sorolla. Arte de la luz*. Madrid: Ministerio de Ministerio de Cultura y Deporte, 2015.
- Lyons, Claire L., Papadopoulos, John K., Stewart, Lindsey S., y Szegedy-Maszak, Andrew. *Antiquity and Photography: Early Views of Ancient Mediterranean Sites*. Los Ángeles: Getty Publications, 2005.
- Mora, Gloria. "Arqueología y coleccionismo en la España de finales del siglo XIX y principios del XX". En *Museos y Antigüedades. El coleccionismo europeo a finales del siglo XIX: Actas del Encuentro Internacional*, coordinado por Rebeca Recio Martín, 8-28. Madrid: Ministerio de Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015.
- Murray, John. *The sculptures of the Parthenon*. Londres: J. Murray, 1903.
- Navarrete Martínez, Esperanza. *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura*

⁵² Marc Fehlmann, "Casts & connoisseurs: the early reception of the Elgin Marbles", *Apollo*, Vol. 165, nº 544, (2007), 50.

- en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999.
- Neils, Jenifer. "Reconfiguring the Gods on the Parthenon Frieze". *The Art Bulletin*, Vol. 81, nº 1 (1999), 6-20.
- Newton, Charles T. *Travels and Discoveries in the Levant*. Hildesheim: G. Olms Verlag, 1865.
- Payne, Emma. "Casting a New Canon: Collecting and Treating Casts of Greek and Roman Sculpture, 1850-1939". *The Cambridge Classical Journal*, nº 65 (2019), 113-149.
- Payne, Emma. "3D Imaging of the Parthenon Sculptures: Assessing the Archaeological Value of 19th Century Plaster Casts". *Antiquity*, nº 93 (2019), 1625-1642.
- Payne, Emma. *Casting the Parthenon Sculptures from the Eighteenth Century to the Digital Age*. Oxford: Bloomsbury Academic, 2021.
- Pons-Sorolla y Arnau, Francisco. "La obra de Sorolla al cumplirse el cincuentenario de su muerte". En *Estudios de Arte Español*, 165-171. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1974.
- Pons-Sorolla, Blanca. *Joaquín Sorolla, vida y obra*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001.
- Pons-Sorolla, Blanca. "Pedro Gil Moreno de Mora y Joaquín Sorolla. Historia de su amistad.". En *Epistolarios de Joaquín Sorolla*. *Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*, editado por Facundo Tomás, Felipe Garín, Isabel Justo y Sofía Barrón, 15-46. Barcelona: Anthropos, 2007.
- Ruiz Bremón, Mónica. *Catálogo de escultura. Museo Sorolla*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1993.
- San Nicolás Pedraz, M. Pilar y Ruiz Bremón, Mónica. "La colección arqueológica del Museo Sorolla". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología*, nº 4 (1991), 339-360.
- Smith, Arthur. *A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum*. Londres: William Clowes and Sons, 1892.
- Stewart, Margaret. *Edinburgh College of Art: Cast collection and architecture*. Edimburgo: Universidad de Edimburgo, 2012.
- Tolnay, Charles de. *Miguel Ángel: Escultor, pintor y arquitecto*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- Wright Mitchell, Lucy Myers. "The Phidian Age of Sculpture". *The Century illustrated monthly magazine*. Vol. 23, nº 4 (1882), 542-558.
- Wright Mitchell, Lucy Myers. *A History of Ancient Sculpture*. Nueva York: Burr printing House, 1883.
- Zambon, Alessia. *Aux origines de l'archéologie en Grèce. Fauvel et sa méthode*. Paris: CTHS-INHA, 2014.

Una ausencia (no) justificada en la historiografía y los silencios del archivo: el *Beato don Bosco* de Lodovico Pogliaghi (1929)

An (un) justified absence in historiography and the silences of the archive:
Lodovico Pogliaghi's *Beato don Bosco* (1929)

Ana MARTÍN GARCÍA

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4439-6820> / ana.martingarcia2@unibo.it

DOI: 10.18002/da.i21.7246

Recibido: 14-III-2022

Aceptado: 3-VI-2022

RESUMEN: Se propone documentar la contribución de Lodovico Pogliaghi a la construcción iconográfica de don Bosco entre la beatificación y canonización. Contextualizar y (re)valorizar un retrato olvidado, pero no desconocido del Santo, que ha permanecido en los márgenes del archivo y de los discursos historiográficos oficiales e institucionales de los años ochenta hasta la actualidad.

Palabras clave: Archivo; Historiografía; Cultura visual; Don Bosco; Lodovico Pogliaghi; Fedele Giraudi; Beatificación; Congregación Salesiana.

ABSTRACT: The aim of this research is to document Lodovico Pogliaghi's contribution to the iconographic construction of don Bosco between his beatification and canonisation. To contextualise and (re)valorise a forgotten but not unknown portrait of the Saint, which has remained on the margins of the archives and of official and institutional historiographical discourses from the 1980s to the present day.

Keywords: Archive; Historiography; Visual culture; Don Bosco; Lodovico Pogliaghi; Fedele Giraudi; Beatification; Salesian Congregation.

INTRODUCCIÓN

El pasado mes de enero del año 2021 se localizó en un depósito de la casa salesiana del Castro Pretorio en Roma un cuadro firmado por Lodovico Pogliaghi que representaba al sacerdote italiano don Giovanni Bosco como beato (Figs. 1 y 2). El hallazgo de la obra original supone un importante descubrimiento. La presente investigación tiene como finalidad acercarnos a los avatares de

la creación, historia y difusión del cuadro en su contexto y su posterior exclusión de los discursos narrativos oficiales de la historiografía salesiana.

A través de un estudio formal e iconográfico se analiza la obra y se profundiza en la creación de la identidad visual de don Bosco entre su beatificación y canonización. De igual modo, se expondrá la relación del artista con la Congregación Salesiana, el mo-



▪ Fig. 1. Lodovico Pogliaghi. *Beato don Bosco*. 1929. Óleo sobre lienzo, 131 x 97.5 cm. Roma, 31 de enero de 2021. Foto de la autora.



▪ Fig. 2. Lodovico Pogliaghi. *Beato don Bosco*. 1929. Óleo sobre lienzo, 131 x 97.5 cm. Museo Casa don Bosco, Turín, 28 de octubre de 2021. Foto de la autora.

mento en el que fue creado el retrato y su posterior fortuna crítica.

Este retrato no era una obra desconocida, sino todo lo contrario: se reprodujo mecánicamente en miles de copias mediante la estampa que, a día de hoy, se encuentran en diferentes casas salesianas. Pese a esta reproducción masiva industrializada de la imagen con fines devocionales, se desconocía la localización de la obra original. Esta investigación nace a raíz de este acontecimiento y con el fin de (re)valorizar el retrato, su historia y contexto.

EL RETRATO DEL *BEATO DON BOSCO*

La obra es un importante ejemplar de la retratística de don Bosco. La composición destaca por la sencilla plasmación del retratado: en visión frontal sobre un fondo oscuro con diferentes tonalidades ocre y tierra. La parte superior se encuentra fuertemente iluminada: la luz envuelve la cabeza en forma de *raggiata*, el atributo iconográfico que en la tradición cristiana se utiliza para la identificación del retratado como un beato -no la aureola circular- que es el atributo reservado a los santos.

Destacan las expresiones faciales del rostro, identificadas como específicas del retratado gracias a las fotografías conservadas: la mirada y la tenue sonrisa en los labios. No presenta accesorios o atributos complejos. Viste el austero traje talar negro o sotana romana, encima la esclavina sacerdotal que cubre los hombros y el cuello blanco, vestimenta que lo identifica como clérigo. Presenta las manos cruzadas a la altura del pecho con los brazos doblados. En la parte inferior izquierda en una tonalidad marrón claro se encuentra la firma "L Pogliaghi"¹.

¹ La autoría se confirma por las múltiples referencias al lienzo en las fuentes de la época. Véase el punto del presente artículo: "Las fuentes coetáneas: la creación, reproducción y difusión de la obra en su contexto".

Se aprecia la versatilidad del pintor, que adapta su pincelada a las distintas zonas tratadas. Presenta una fina resolución y toques muy sutiles para obtener una precisión en los detalles del rostro y de las manos. Ejecuta los pliegues de la vestimenta con pinceladas más largas e indefinidas.

Existen paralelismos formales entre la composición pictórica y fotográfica de su tiempo y las fotografías conservadas del sacerdote. Destaca la semejanza con la fotografía realizada por Michele Schemboche en 1880, imagen que obtuvo una gran repercusión en el momento. La similitud en el detalle en la composición del rostro nos lleva a plantear la influencia e inspiración directa de esta imagen fotográfica en el proceso artístico del artista (Fig. 3).

En el momento de su localización, el retrato presentaba importantes lagunas de pigmentación, roturas en la tela y una capa superficial de suciedad. El lienzo fue intervenido en junio de 2021 con el objetivo de preservar su materialidad y corregir el proceso de deterioro. La restauración se realizó de manera previa a su colocación, en septiembre de 2021, en las salas de la colección permanente del Museo Casa don Bosco en Turín.

CONTEXTO: LA CREACIÓN DEL RETRATO

A la muerte de don Giovanni Bosco, el 31 de enero de 1888, se inició un complejo conjunto de procesos canónicos con la finalidad de reconocer su santidad². El primer

² El 24 de julio de 1907 fue proclamado venerable; su proceso apostólico comenzó el 4 de abril de 1908; el 13 de octubre de 1917 se hizo el primer examen oficial del cuerpo y se aprobaron las actas el 9 de junio de 1920 por Benedicto XV; el 16 de mayo de 1929 tuvo lugar la exhumación del cuerpo, que fue enterrado en Valsalice a las afueras de la ciudad; el 2 de junio de 1929 fue proclamado beato; el 9 de junio de 1929 la urna atravesaba la ciudad de Turín desde Valsalice a Valdocco con el fin de colocar el cuerpo del Beato en la Basilica de María Auxiliadora; el 1 de abril de 1934, domingo de Pascua de Resurrección, fue proclamado santo. Arthur J. Lenti, *Don Bosco: storia e spirito*. 3. *Ampliamento di orizzonti*



▪ Fig. 3. Michele Schemboche. *Don Bosco in poltrona*. 1880. Foto: Agenzia Info Salesiana ANS.

sucesor de don Bosco en la dirección de la Pía Sociedad de san Francisco de Sales fue don Michele Rua (1837-1910), quien presentó la solicitud de introducción de la Causa de Beatificación firmada por todos los miembros del V Capítulo General³. El papel que ejerce la cultura visual en este contexto, así como la creación y recepción de la imagen del Fundador fue un elemento fundamental⁴. En este período, del 1888 al 1934, se ini-

(1876-1888) (Roma: LAS, 2019), 535-567; Pietro Stella, *Don Bosco nella storia della religiosità cattolica. Vol III: La canonizzazione (1888-1934)* (Roma: LAS, 1988).

³ Archivio Salesiano Centrale de Roma (ASC), Atti e documenti per la causa de beatificazione e canonizzazione, Testi, Fama di Santità, Positio, Beatificazione, Festeggiamenti, c. A259 – A299.

⁴ Las manifestaciones artísticas formaban parte de un importante despliegue escenográfico para la ceremonia de la beatificación. Estas obras surgen de la subordinación de los artistas a las exigencias eclesísticas del momento. Asimismo, viene propuesta y fijada la imagen iconográfica del postulante a la beatificación.

ció y se estableció la creación y construcción visual iconográfica del Santo: se elaboró una cuidadosa representación de su identidad visual.

La gran cantidad de fotografías realizadas y conservadas de la faz don Bosco, en el contexto, fue un recurso muy utilizado para la creación de la obra pictórica y escultórica⁵. Nuestro caso de estudio se contextualiza en un momento histórico dentro de la historia salesiana: 1929, año de la beatificación.

EL ARTISTA LODOVICO POGLIAGHI Y LA CONGREGACIÓN SALESIANA

El pintor, escultor y escenógrafo Lodovico Pogliaghi (1857-1950) trabajó entre Torino, Génova y Milán⁶. No obstante no se hayan localizado estudios que introduzcan la relación del pintor con la Congregación Salesiana, hay varios momentos en los que trabaja para ella con anterioridad a la creación del retrato.

En 1897 realizó el encargo de ilustrar la *Vita di S. Ambrogio Vescovo di Milano* para una publicación escrita por don Giovanni

Para conocer más sobre este argumento véase la tesis doctoral de Antonia Amor Robles, que analiza el pontificado de Pío IX (1846-1878) y el momento en el que se incrementó notablemente el número de beatos y santos. Antonia Amor Robles Robles, "Deleite y beatitud con Pío IX: poder, imagen, ceremonia, exaltación personal en Roma (1792-1878)" (tesis doctoral, Málaga, 2015), 177-206.

5 Giuseppe Soldà, *Don Bosco nella fotografia dell'800 (1861-1888)* (Torino: SEI, 1987).

6 Existen importantes estudios de diferentes autores y recientes trabajos sobre el artista Lodovico Pogliaghi. De entre toda la bibliografía relacionada con el artista destacamos: Ottavio Alberti, *La vita. Le opere. La casa. Le raccolte di Lodovico Pogliaghi* (Milano: Fondazione L. Pogliaghi, 1955); Paolo Bosio, "Pogliaghi Lodovico", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 84 (Roma: Treccani, 2015); Chiara Palumbo, *Lodovico Pogliaghi per Milano: la genesi delle sue opere* (Milano: Compagnia del disegno, 2011); Flaminio Gualdoni y Riccardo Prina, *Lodovico Pogliaghi: l'accademia e l'invenzione* (Varese: Edizioni Lativa, 1996). Para más bibliografía relacionada con el artista véase "Studi e ricerche", *Casa Museo Lodovico Pogliaghi*, 16 de junio de 2022, <http://www.casamuseopogliaghi.it/studi-e-ricerche/>

Battista Francesia⁷. Años después, el 1 de septiembre del 1911, con ocasión de *Il Primo Congresso Internazionale degli Ex-Allievi*⁸, se concretizó la idea de llevar a cabo un monumento dedicado a don Bosco en la plaza María Auxiliadora de Turín, coincidiendo con el centenario de su nacimiento, el 16 de agosto 1915⁹. Publicados los criterios, bases, pautas a seguir y la modalidad del concurso con un carácter internacional¹⁰ en junio de 1912¹¹, se clausuraba el proceso de recepción de proyectos el 31 de enero de 1913¹². En el concurso participaron cincuenta y nueve artistas con sesenta y dos bocetos. Lodovico Pogliaghi formaba parte del jurado y la comisión examinadora de las propuestas de los artistas¹³. El proyecto ganador fue el ideado por el escultor Gaetano Cellini (1875-1957). La inauguración oficial del monumento se produjo solo años más tarde, el 23 de mayo del 1920, debido a la Primera Guerra Mundial¹⁴.

7 Giovanni Battista Francesia sacerdote salesiano (1838-1930). Amadeo Rodinò y Eugenio Valentini, *Dizionario biografico dei Salesiani*, (Torino: Scuola Grafica Salesiana, 1969), 128.

8 "Il Primo Congresso dei nostri Ex-Allievi", *Bollettino Salesiano*, septiembre de 1911, 261.

9 "Il I° Congresso Internazionale degli Ex-Allievi degli Istituti Salesiani: un voto di Mons. Morganti", *Bollettino Salesiano*, octubre de 1911, 313.

10 "Per il monumento a don Bosco", *Bollettino Salesiano*, mayo de 1912, 131.

11 "Note e corrispondenze: Per il monumento a don Bosco", *Bollettino Salesiano*, junio de 1912, 187.

12 "Per il monumento a don Bosco", *Bollettino Salesiano*, marzo de 1913, 74-75.

13 La comisión era presidida por Filippo Cripolti y se conformaba por el arquitecto Edoardo Collamarini de Bolonia; el arquitecto Conte Carlo Ceppi de Turín; el profesor Enrico Barberi de Bolonia; el profesor Francesco Vermeylen de Lovanio y Antonio dal Zotto de Venecia. "Per il monumento a don Bosco: L'esposizione dei bozzetti - Il verdetto della Giuria - D. Bosco nel concetto degli artisti", *Bollettino Salesiano*, abril de 1913, 97-114.

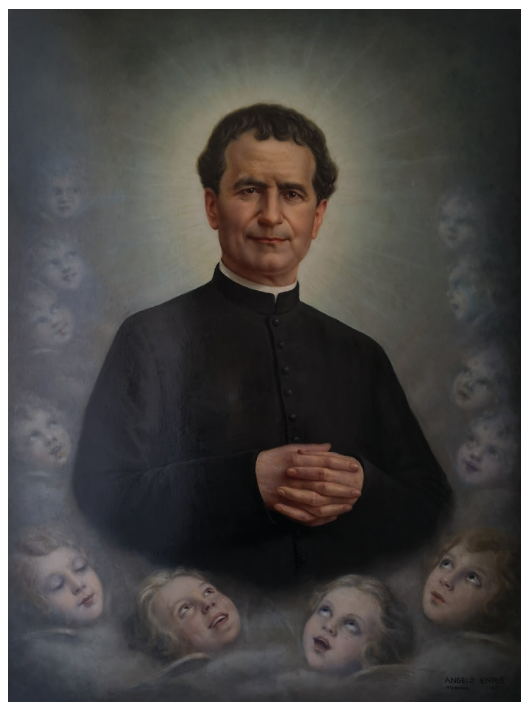
14 "Inaugurazione del Monumento a Don Bosco. I temi dell'VIII° Congresso Internazionale", *Bollettino Salesiano*, mayo de 1920, 113-119; "L'inaugurazione del Monumento al Venerabile don Bosco: Il monumento. Lo scultore. L'inaugurazione", *Bollettino Salesiano*, junio de 1920, 180-188.

Nueve años después, en 1929 y con motivo de la beatificación de don Bosco, es datado el retrato objeto de estudio.

LA CONSTRUCCIÓN ICONOGRÁFICA DE DON BOSCO ENTRE LA BEATIFICACIÓN Y LA CANONIZACIÓN

Los discursos narrativos de la historiografía salesiana consideran como única obra pictórica oficial¹⁵ de la beatificación de don Bosco el cuadro denominado *don Bosco consigliere*¹⁶, firmado por Angelo Enrie datado en 1928 (Fig. 4). La comisión del lienzo a Lodovico Pogliaghi no fue considerada por la historiografía y quedó en un segundo plano.

El retrato firmado por Angelo Enrie y el de Lodovico Pogliaghi se inspiran directamente en la fotografía de 1880 de Michele Schemboche (Fig. 3). No obstante, representan la imagen de un don Bosco completamente diverso y, en cierto sentido, iconográficamente contrario. A tal efecto, la representación frontal del retrato de don Bosco de Angelo Enrie se centra en ensalzar y destacar su santidad, que se enfatiza gracias a la presencia de las criaturas celestiales representadas en forma de ángeles decorativos que aparecen a su alrededor¹⁷. Por el



▪ Fig. 4. Angelo Enrie. *Don Bosco consigliere*. 1928. Museo Casa don Bosco, Turín. Foto de la autora.

contrario, la atmósfera creada por Lodovico Pogliaghi es mucho más sencilla, cercana y terrenal: encontramos la representación de un don Bosco localizado en un espacio también atemporal, pero con oscuras tonalidades ocre y tierra.

Ahora bien, la reproducción del cuadro de Angelo Enrie, en línea con el gusto de la época y con el objetivo que perseguía la propia comisión de las obras en aquel momento —elevar a don Bosco a los altares—, fue la imagen que ocupó portadas en la prensa tanto en la celebración de la beatificación¹⁸, como

15 En el Archivio Salesiano Centrale se conserva una importante selección de material periodístico de la Beatificación entre la que no encontramos ninguna referencia ni reproducción del cuadro de Pogliaghi. ASC, Beatificazione di don Bosco. Festeggiamenti. Pubblicazioni sui giornali 1927-1929, c. A289.

16 Esta denominación es posterior. El cambio de designación en referencia a este cuadro lo encontramos en la historiografía en los discursos narrativos de don Tesio Chiesa de 1986 y de don Giuseppe Soldà de 1987. Con anterioridad a la nueva denominación se identificaba en el *Bollettino Salesiano*, fuente primaria, como *Il Beato don Bosco*. “La beatificazione di don Bosco”, *Bollettino Salesiano*, junio de 1929, 165. Un año después, se denominaba como *Il Beato don Bosco nella Gloria del cielo tra una festosa schiera di Angeli*. Véase *Il beato don Bosco. Catalogo illustrato delle oleografie, cromolitografie, fotografie, immagini, cartoline, ricordi diversi* (Torino: SEI, 1930), 3.

17 Creemos necesario tener presente la descripción del cuadro que realiza don Giuseppe Soldà en su estudio, dado que el Museo Casa don Bosco se basa en el

texto de este autor para presentar la obra en la sala de la colección permanente. Soldà, *Don Bosco nella fotografia dell'800 (1861-1888)...*, 232.

18 La reproducción del cuadro en la portada de: “Don Bosco nella luce della gloria”, *Corriere d'Italia*, 2 de junio de 1929; *Pro familia*, 2 de junio de 1929; “L'Apoteosi del Beato don Bosco”, *L'Armonia*, 9 de junio de 1929, entre otros. Se incluía también entre las páginas como en Luigi Collino, “Don Bosco nella gloria dei Cieli”, *La Stampa*, 2 de junio 1929; R. Bettazzi, “L'Apoteosi di un santo”, *Mateldafior da fiore*, 25 de junio de 1929, 403.

años después en la canonización. En 1934 el retrato de Angelo Enrie fue difundido junto con los cuadros históricos de Giuseppe Rollini –datados en 1880 y 1888– y junto con la copia y nueva re-interpretación de las obras de Rollini por parte de Paolo Giovanni Crida, pintor que realizaría los estandartes que adornarían la solemne celebración en Roma. Por el contrario, el cuadro de Lodovico Pogliaghi no adquirió ninguna relevancia.

Los primeros retratos de don Bosco más conocidos suelen coincidir con aquellos que se reprodujeron por el canal oficial del *Bollettino Salesiano* en primer lugar y, posteriormente, mediante la reproducción mecánica de imágenes de carácter devocional y divulgativo por parte de la histórica editorial salesiana Società Editrice Internazionale¹⁹, ocupando un lugar en todas las casas salesianas a nivel mundial gracias a las misiones y formando parte de las fotografías de grupo históricas. De este acontecimiento deja constancia y son testimonio las páginas del *Bollettino Salesiano* que, a su vez, promovió la difusión del trabajo y las obras de las misiones, de manera textual y visual.

En concreto, estos primeros retratos a los que se ha hecho alusión, coincidiendo con la beatificación y canonización, serán los cuadros con más difusión y repercusión en la cultura visual en el ámbito salesiano. Estas obras, si bien permanecen en la conciencia visual colectiva de ex alumnos, creyentes, simpatizantes o concededores del ambiente salesiano a nivel internacional, comparten espacio con las encargadas al pintor Paolo Giovanni Crida, que posteriormente fue denominado como “pintor oficial”²⁰. Sin embargo, aunque encontramos originales

19 Para conocer los orígenes, la historia y evolución en el tiempo de la Tipografía del Oratorio (1859) de don Bosco hasta la Società Editrice Internazionale (1908), ver Sergio Giordani, *La Cittadella di Valdocco e le architetture industriali dell'epoca* (Torino: SEI, 2003).

20 Se hace eco de la denominación de Paolo Giovanni Crida como “pintor de don Bosco” el propio *Bollettino Salesiano*. Véase la entrevista a su hija: O. Pori Meconi, “Paolo Giovanni Crida il pittore di don Bosco”, *Bollettino Salesiano*, enero de 2012, 30-31.

en muchas casas salesianas, no obtuvo una gran fortuna crítica²¹.

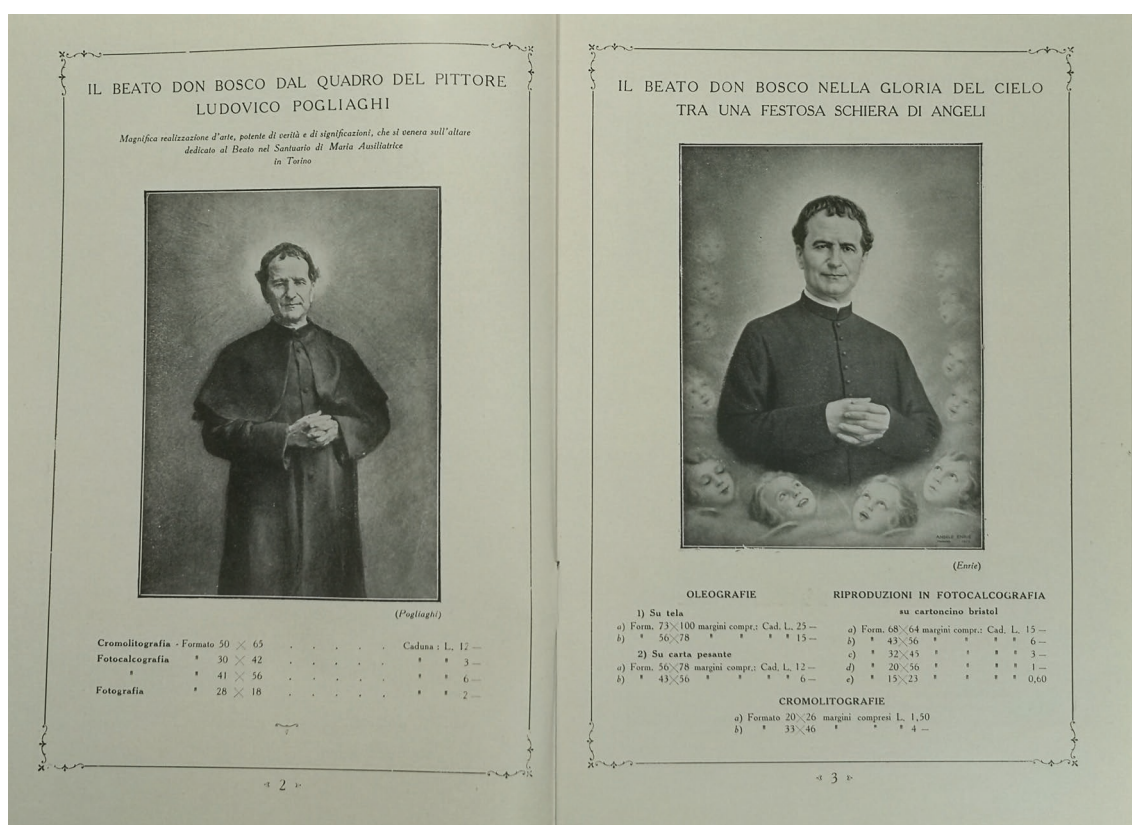
El retrato más popular es el denominado *Don Bosco patrono degli editori cattolici* de Mario Caffaro Rore, también inspirado en la fotografía de Michele Schemboche –como en su momento se inspiraron los pintores Enrie y Pogliaghi–. El retrato fue una comitencia artística de la editorial Librería della Dottrina Cristiana, quien reprodujo y difundió mediante la estampa la imagen de este lienzo hasta nuestros días determinándose como la imagen pictórica más conocida y de mayor alcance de difusión.

LAS FUENTES COETÁNEAS: LA CREACIÓN, REPRODUCCIÓN Y DIFUSIÓN DE LA OBRA EN SU CONTEXTO

La primera referencia en relación al retrato caso de estudio, a su origen, contexto y funcionalidad, la encontramos en un documento oficial de la Congregación Salesiana del 6 de abril de 1929 de la mano de don Fedele Giraudi²²: “L’Economista Generale comunica ai Signori Ispettori e Direttori che la Società Editrice Internazionale, che ha in Torino la sua nuova e grandiosa sede in Piazza Maria Ausiliatrice, ha preparato pubblicazioni varie, alcune riccamente illustrate, statue, medaglie, quadri, immagini, per soddisfare tutte le esigenze relative alla divozione e al culto del Venerabile nostro Padre, che sarà prossimamente elevato all’onore degli altari. La S.E.I. ha cercato di attuare tutte le iniziative che hanno relazione colla Beatificazione di don Bosco, con vero senso di fede

21 Como consecuencia y testimonio, en el nuevo discurso museológico y museográfico de la colección permanente del Museo Casa don Bosco (octubre 2020) no se incluye ningún retrato firmado por Paolo Giovanni Crida en la sección de retratos de don Bosco.

22 Don Fedele Giraudi (1875-1964) estuvo en el cargo de ecónomo general por cuarenta años, desde el año 1924 al 1964, llevando a cabo una significativa y valiosa labor en la gestión del patrimonio salesiano. En consecuencia, fue quien decidía qué artistas eran los llamados a representar con seriedad y dignidad la imagen pictórica del fundador de la obra salesiana.



▪ Fig. 5. “Il Beato don Bosco dal quadro del pittore Ludovico Pogliaghi”. *Il Beato don Bosco, catalogo illustrato delle oleografie, cromolitografie, fotografie – immagini, cartoline. Ricordi diversi*. Turín: SEI, 1930, 2-3.

e di arte. (...) I nuovi quadri sono dovuti ai pennelli dell’Enrie di Torino e del Pogliaghi di Milano. Questi nuovi lavori, unitamente alle numerose e già diffusissime fotografie di don Bosco, forniranno gli esemplari per la preparazione di un ricco assortimento di immagini e di medaglie, di tipi diversi, dai più fini e preziosi ai più economici, a colori e ad una sola tinta”²³.

23 (Traducción de la autora) “El Ecónomo General comunica a los Señores Inspectores y Directores que la *Società Editrice Internazionale*, que tiene en Turín su nueva y grandiosa sede en la Plaza María Auxiliadora, ha preparado varias publicaciones, algunas ricamente ilustradas, estatuas, medallas, cuadros, imágenes para satisfacer todas las necesidades relacionadas con la devoción y el culto a nuestro Venerable Padre, que pronto será elevado al honor de los altares. La S.E.I. ha intentado llevar a cabo todas las iniciativas relacionadas con la Beatificación de don Bosco, con un verdadero sentido de la fe y del arte. (...) Los nuevos cuadros se deben a los pinceles de Enrie de Turín y Pogliaghi de

Desde este momento y, hasta la actualidad, la imagen del cuadro de Pogliaghi la encontramos en una gran cantidad de casas salesianas reproducida mediante la estampa firmada por la Società Editrice Internazionale. La reproducción del cuadro lo encontramos a lo largo de los años, también como portada de diversos libros²⁴.

Milán. Estas nuevas obras, junto con las numerosas y ya difundidas fotografías de don Bosco, proporcionarán los ejemplares para la preparación de un rico surtido de cuadros y medallas, de diferentes tipos, desde los más finos y preciosos hasta los más económicos, a colores y a un único color”. Fedele Giraudi, “L’Economista Generale: Pubblicazioni – Statue – Medaglie – Quadri – Immagini relative alla devozione e al culto di D. Bosco”, en *Atti del Capitolo Superiore della Società Salesiana*, (Roma: Editrice S.D.B., 1929), 740-741.

24 Entre otras publicaciones, encontramos el cuadro en la portada de la edición de 1929 de Zarbà D’Assoro, *Il Beato Giovanni Bosco* (Torino: SEI, 1929); en la publicación de 1934 de Sisto Colombo, *S. Giovanni Bosco. Cenni*



Fig. 6. *Recuerdo oficial del solemne y memorable traslado del cuerpo del Beato Giovanni Bosco*. Turín: SEI, 1929.

Con motivo de la beatificación, la Società Editrice Internazionale publicó varios catálogos entre 1929 y 1930 para dar a conocer la obra de don Bosco con el material iconográfico disponible²⁵. Entre sus páginas, aparece la reproducción del *Beato don Bosco* de Pogliaghi (Fig. 5). Entre el material conservado en los fondos del Archivo Salesiano Central de Roma se conservan los manuscritos de los catálogos, que eran utilizados como borradores. En uno de ellos, en la parte relativa al cuadro, encontramos: "Un quadro a olio del Beato affidato al Prof. Pogliaghi di Milano, dal quale riprodurre oligrafie e stampe nelle varie dimensioni per chiese, cappelle, monete, cartoline, immagini nei

vari formati e nelle varie qualità di estensione e prezzi"²⁶.

El 9 de junio de 1929 encontramos su reproducción ilustrando el *Ricordo Ufficiale* del momento del traslado del cuerpo de Valsalice a Valdocco. Un momento histórico para la Congregación y la Familia Salesiana, dado que, de manera simbólica y material, el cuerpo de don Bosco "regresaba a casa"²⁷ (Fig. 6).

Un mes después, en agosto de 1929, encontramos la reproducción del cuadro para su difusión entre las páginas del *Bollettino Salesiano* con la descripción *Il Beato Don Bosco dipinto dal Pogliaghi*²⁸ (Fig. 7).

El 31 de enero de 1934, a pocos meses de la canonización, don Fedele Giraudi escribe:

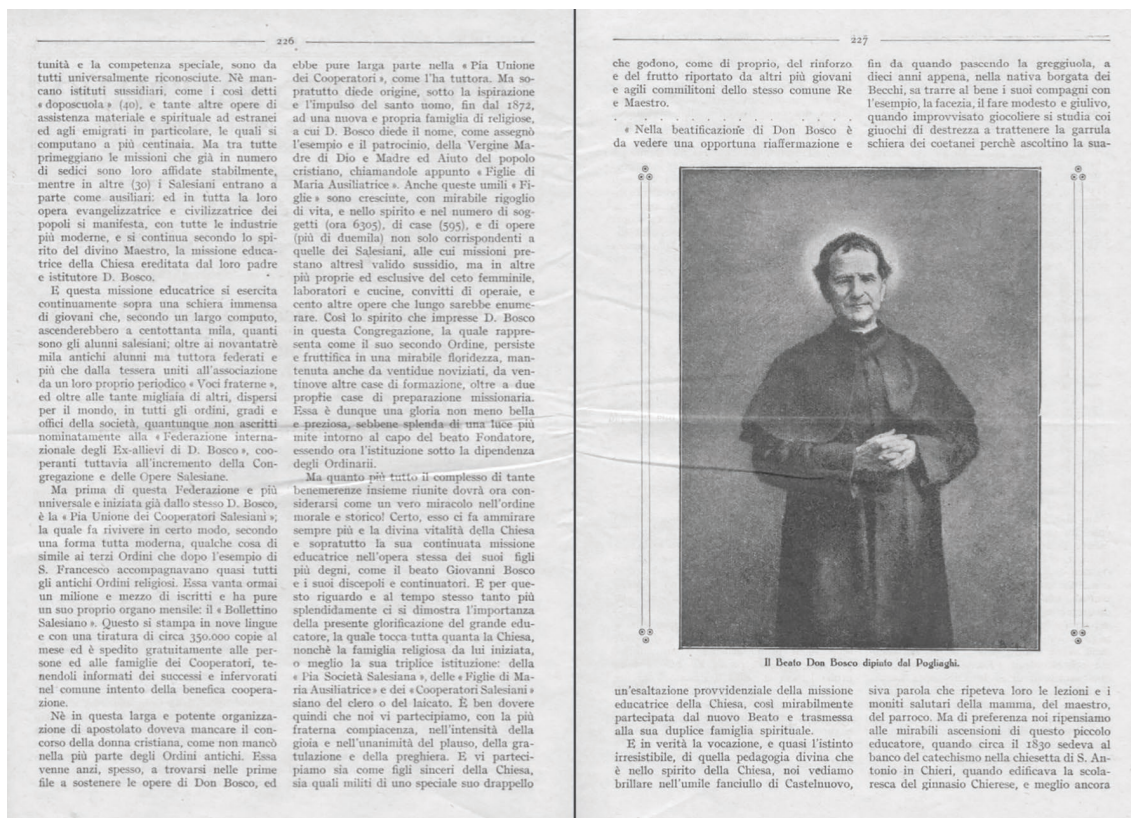
Biografici (Torino: SEI, 1934), presenta el retrato interviniendo añadiendo la aureola; la portada de Enrico Camisani, *L'intramontabile maestro dei giovani San Giovanni Bosco* (Brescia: Tipolitografia Pavoniana, 1992). Asimismo, el *beato don Bosco* del Pogliaghi es la obra seleccionada para la portada del número quinto en la serie *Maestri della Fede: I grandi protagonisti del Cristianesimo* de la editorial Mondadori dedicado a san Giovanni Bosco publicado en el 2016.

²⁵ *Il beato don Bosco. Catalogo illustrato delle medaglie del beato* (Torino: SEI, 1929); *Il beato don Bosco. Catalogo illustrato delle immagini del beato montate su cornici e appoggi d'ogni stile e qualità. Oggetti Vari* (Torino: SEI, 1929); *Il beato don Bosco. Catalogo illustrato delle oleografie, cromolitografie, fotografie, immagini, cartoline, ricordi diversi* (Torino: SEI, 1930); *Il beato don Bosco. Catalogo illustrato delle statue e dei busti* (Torino: SEI, 1929). ASC, Beatificazione di don Bosco. Festeggiamenti in Torino 1929, c. A285.

²⁶ (Traducción de la autora) "Una pintura al óleo del Beato encargada al Prof. Pogliaghi de Milán, a partir de la cual reproducir oligrafías y grabados en varios tamaños para iglesias, capillas, monedas, tarjetas postales, cuadros en varios tamaños y calidad de extensión y diferentes precios". ASC, Beatificazione di don Bosco. Festeggiamenti in Torino 1929, c. A285, f. A2850601r.

²⁷ "Don Bosco ritorna a Valdocco in un'apoteosi di popolo", *Gazzetta del Popolo*, 10 junio 1929; "Don Bosco vivo della sua vita eterna torna alla Casa di Maria Ausiliatrice tra un immenso popolo in preghiera", *La Stampa*, 10 junio 1929.

²⁸ "La missione educatrice della Chiesa e la glorificazione di Don Bosco", *Bollettino Salesiano*, agosto de 1929, 227.



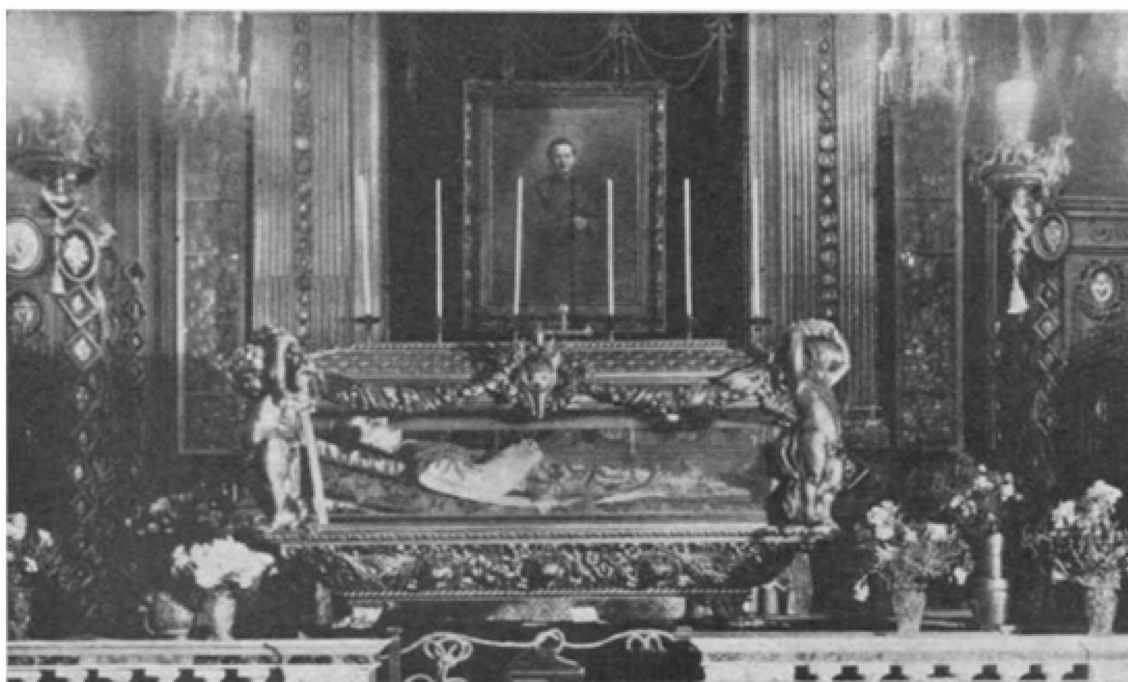
▪ Fig. 7. “Il beato don Bosco dipinto dal Pogliaghi”. *Bollettino Salesiano*, agosto de 1929, 226-227.

“L’Economista Generale comunica che, dopo l’esperienza fatta nell’occasione della Beatificazione di Don Bosco, si è deliberato per la prossima Canonizzazione di autorizzare la Società Editrice Internazionale a riprodurre due preziosi e notissimi quadri che da cinquant’anni sono ammirati da quanti amano e venerano il nostro Beato. Sono due quadri ad olio del Rollini. Uno è del 1880 e fu sempre conservato nel parlatorio dell’Oratorio di Torino: Don Bosco che posò dinanzi al pittore, è raffigurato in preghiera inginocchiato davanti all’Ausiliatrice. L’altro è del 1888 e riproduce perfettamente una delle ultime fotografie di Don Bosco. Anche le riproduzioni in bronzo ed in marmo si ispireranno ai due quadri sopra accennati, col preciso intento e col vivo desiderio che del nostro Santo Fondatore si diffondano immagini che ne ritraggano il più fedelmente possibile le soavi e paterne sembianze”²⁹.

29 (Traducción de la autora) “El Economista General

La única reproducción fotográfica del altar provisional del beato que encontramos publicada en el *Bollettino Salesiano* se encuentra contextualizada dentro de una carta de don Pietro Ricaldone, Rector Mayor y cuar-

comunica que, tras la experiencia de la Beatificación de don Bosco, se ha decidido para la próxima Canonización autorizar la *Società Editrice Internazionale* la reproducción de dos preciados y reconocidos cuadros que han sido admirados por quienes aman y veneran nuestro Beato desde hace cincuenta años. Son dos cuadros al óleo de Rollini. Uno es del 1880 y fue siempre conservado en el salón del Oratorio de Turín: don Bosco, que posó delante del pintor, está representando rezando, delante de María Auxiliadora. El otro es de 1888 y reproduce perfectamente una de las últimas fotografías de don Bosco. También las reproducciones en bronce y en mármol se inspirarán en los cuadros anteriormente mencionados, con el intento y el vivo deseo de que se difundan imágenes de nuestro Santo Fundador que retratan lo más fielmente posible su aspecto tranquilo y paterno”. Fedele Giraudi, “L’Economista Generale: Quadri e immagini del Beato D. Bosco”, en *Atti del Capitolo Superiore della Società Salesiana*, (Roma: Editrice S.D.B., 1934), 155.



▪ Fig. 8. “El altar provisional del Beato don Bosco”. *Bollettino Salesiano*, febrero de 1934, 34.

to sucesor de don Bosco, en febrero de 1934, cuando todavía no se habían hecho públicos los diseños del nuevo proyecto de ampliación del Santuario³⁰ y de la construcción de un altar dedicado a don Bosco santo³¹. En esta reproducción fotográfica localizamos el cuadro del beato con su marco³², acompañando los restos mortales de don Bosco (Fig. 8). Esta colocación del cuadro ya fue descrita en la publicación del Catálogo de 1930 de la Società Editrice Internazionale (Fig. 5).

30 Habrá que esperar la publicación correspondiente a abril–mayo del 1934, bajo la dirección y supervisión de don Fedele Giraudi, para conocer la descripción del proyecto de altar de don Bosco santo realizado por el arquitecto Mario Ceradini (1864-1940) y la ampliación del Santuario por parte del arquitecto salesiano Giulio Valotti (1881-1953). Fedele Giraudi, “L’Altare a San Giovanni Bosco; L’Ampliamento del Santuario dell’Ausiliatrice”, *Bollettino Salesiano: Don Bosco Santo*, abril-mayo de 1934, 114.

31 Pietro Ricaldone, “Omaggio a Don Bosco. Appello del Rettor Maggiore a tutti gli amici del nuovo Santo”, *Bollettino Salesiano*, febrero de 1934, 33-35.

32 Actualmente, noviembre 2021, el marco histórico de madera labrada y dorada de la obra no se ha localizado.

Posteriormente, se pierde el rastro del cuadro en su materialidad. El *Bollettino Salesiano* no vuelve a publicar una reproducción de la obra en los años posteriores. Empero, aparece en el ámbito romano salesiano: en la revista *Istituto Pio XI*³³, y, posteriormente, esta vez con una intervención iconográfica para representar su santidad: una aureola, en *Il tempio in Roma*³⁴ y *Il Sacro Cuore di Gesù: Bollettino mensile*³⁵. Pero sin embargo, no se obtienen noticias de la localización del original.

33 “La festa del Beato D. Bosco”, *L’Istituto Pio XI: Nuova opera salesiana del beato don Bosco in Roma: Scuole Professionali – Oratorio – Tempio a Maria Ausiliatrice*, mayo de 1932, 4.

34 “Il tempio di Maria SS. Ausiliatrice in Roma - La Consacrazione”, *Il tempio in Roma. Maria Ausiliatrice: Istituto Professionale Pio XI – Parrocchia – Oratorio festivo*, mayo-junio de 1936, 2.

35 “San Giovanni Bosco”, *Il Sacro Cuore di Gesù: Bollettino Mensile dell’opera salesiana: organo della Pia Opera del S. Cuore e della Pia Associazione dei devoti del Sacro Cuore erette presso la Basilica del Sacro Cuore di Gesù al Castro Pretorio – Tempio votivo internazionale*, 4 de abril de 1934, 70.

LAS LAGUNAS EN LA HISTORIOGRAFÍA: UN RETRATO OLVIDADO

La primera selección de retratos fotográficos en una publicación oficial la encontramos entre las páginas de *L'Oratorio di don Bosco* de don Fedele Giraudi, en mayo de 1929, con un total de 22 retratos fotográficos³⁶. En esta selección hay un dibujo a lápiz –modificado e intervenido– realizado por Bartolomeo Bellisio, mientras el resto son fotografías. Tras la canonización de don Bosco, don Fedele Giraudi llevó a cabo una revisión y se hizo una nueva edición de la publicación en abril de 1935³⁷, donde encontramos la denominada *Galleria dei principali ritratti fotografici di don Bosco*, que se limitaba a una selección de 16 fotografías, entre ellas un lienzo de Paolo Giovanni Crida y una referencia a Giuseppe Rollini, quien se había basado en una fotografía para la representación de un lienzo al óleo, pero la obra pictórica no se incluía en su selección. En ambas ediciones, la información en relación a cada una de las fotografías seleccionadas contenía escasas indicaciones y referencias.

En 1986, con carácter divulgativo, encontramos como parte de *Don Bosco e il suo ambiente. Da Valdocco al mondo intero* de don Teresio Chiesa, una importante serie de “audiovisivi con cassette di sonorizzazione sincronizzata”, que tenía la finalidad de dar a conocer don Bosco, su contexto, historia, espiritualidad y ambiente. Entre todo el material elaborado para dar a conocer al Santo desde una nueva perspectiva encontramos una parte denominada *Iconografia di don Bosco*: una selección de *ritratti, gruppi, quadri*³⁸ compuesta por 47 diapositivas. En ninguna de estas diapositivas se encuentra la repro-

ducción del retrato del *beato don Bosco* de Pogliaghi.

Un año después, en 1987, encontramos la publicación de una investigación de carácter científico: *Don Bosco nella fotografia dell'800 (1861-1888)* de don Giuseppe Soldà³⁹, quien estudia las fotografías disponibles en las diferentes casas salesianas y en el denominado *settore riguardanti i ritratti di don Bosco* del Archivio Fotografico Centrale Salesiano, que en aquellos años se encontraba en Roma en la antigua Casa Generalizia en Via della Pisana, 1111. En esta publicación encontramos una parte dedicada exclusivamente a los retratos pictóricos de don Bosco inspirados directamente por la fotografía⁴⁰.

39 El estudio de don Giuseppe Soldà es de vital importancia y valor para el presente artículo, dado que sería la primera vez que se llevaba a cabo el esfuerzo por recopilar, inventariar, describir y catalogar las fotografías de don Bosco desde la propia materialidad de las obras.

40 “...L'appendice che presentiamo sui quadri non è quindi slegata dall'interesse preminente della fotografia, ma strettamente collegata per chiarire e sottolineare alcuni aspetti. Dei molti quadri esistenti ne pubblichiamo solo alcuni: la scelta è sempre in relazione alla ricerca dell'immagine più aderente al vero di don Bosco, quale emerge soprattutto dalla fotografia. I criteri di tale scelta sono: il fatto che don Bosco abbia posato, sia pure solo nella fase finale dell'esecuzione del quadro; questo perché ci conserva dei tratti di realtà e dei particolari che confrontiamo con le fotografie. Inoltre, possono essere evidenziati dei particolari che la macchina fotografica non ha permesso di cogliere o per i tempi lunghi necessari o per le luci o per la situazione. Il secondo criterio è quello della somiglianza, rilevata da affermazioni di quanti conobbero don Bosco o in base a un'iconografia accettata come ufficiale. Il terzo criterio è quello della diffusione: alcuni quadri, infatti, hanno goduto di un successo particolare e sono stati riprodotti e diffusi in milioni di copie attraverso immaginette e cartoline. Riteniamo questo criterio molto importante perché è quello che ha creato l'immagine attuale di don Bosco”. (Traducción de la autora) “...El apéndice que presentamos sobre los cuadros no es ajeno al interés principal de la fotografía, sino que está estrechamente vinculado para aclarar y subrayar algunos aspectos. De los muchos cuadros existentes publicamos sólo algunos: la elección está siempre en relación con la búsqueda de la imagen más cercana al verdadero don Bosco, tal como surge de la fotografía. Los criterios de esta elección son: el hecho de que don Bosco haya posado, aunque sea

36 Fedele Giraudi, *L'Oratorio di Don Bosco: Inizio e progressivo sviluppo edilizio della Casa Madre dei Salesiani in Torino* (Torino: Società Editrice Internazionale, 1929), 287-299.

37 Fedele Giraudi, *L'Oratorio di Don Bosco* (Torino: Società Editrice Internazionale, 1935).

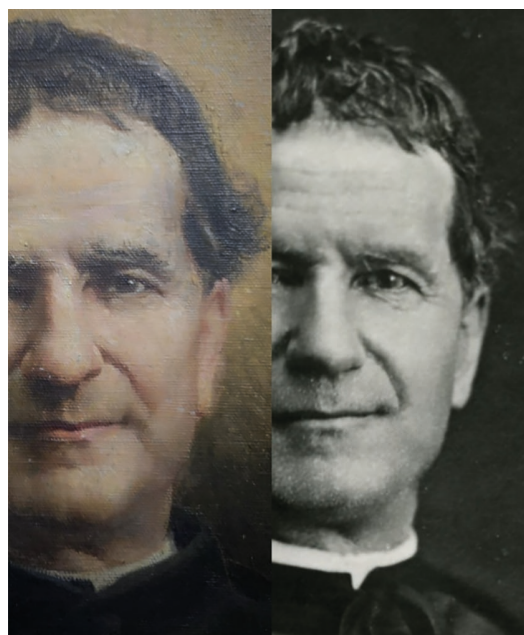
38 Teresio Chiesa, *DB/3: Don Bosco e il suo ambiente: Tutto Valdocco* (Torino: Elle DI Ci – Leumann, 1986), 91-138.

No obstante la inspiración sea evidente en la comparación de la fotografía de Schemboche con el retrato del pincel de Lodovico Pogliaghi (Fig. 9), este retrato no fue incluido ni en el discurso historiográfico, ni en la selección de obras pictóricas del retrato de don Bosco, realizada por don Giuseppe Soldà. No existe ninguna alusión. Al analizar los criterios expuestos por el autor a la hora de gestionar y seleccionar las obras pictóricas que incluye en su listado es particularmente interesante que no sean criterios seguidos en su totalidad por todas las obras. De esto se sigue que la omisión de la obra de Pogliaghi no esté justificada, dado que aunque el primer criterio no lo cumple, los otros dos sí: fue una iconografía que se asemejaba a don Bosco, fue oficial en la beatificación, encargada por el ecónomo general, difundida y particularmente conocida visualmente.

Sin embargo, esta omisión posiblemente sea consecuencia directa de la propia ausencia del mismo entre el material de archivo de los años ochenta. Actualmente, entre el material conservado en el Archivio Salesiano Centrale de Roma sobre la denominada "iconografía de don Bosco", hay una única imagen fotográfica del cuadro de Pogliaghi: aparece recortada, no identificada la autoría y, en la parte posterior, a lápiz: "fine'800"⁴¹; lo que no deja de ser un caso particular no solo por el hecho de ser un cuadro histórico

en la fase final de la ejecución del cuadro; esto es así porque conserva rasgos de la realidad y detalles que podemos comparar con las fotografías. Asimismo, se pueden resaltar detalles que la cámara fotográfica no ha podido captar, ya sea por el largo tiempo empleado o por la iluminación o la situación. El segundo criterio es el del parecido, detectado por las declaraciones de quienes conocieron a don Bosco o en base a la iconografía aceptada como oficial. El tercer criterio es el de la difusión: algunos cuadros, en efecto, han gozado de un éxito particular y han sido reproducidos y difundidos en millones de ejemplares a través de pequeños cuadros y tarjetas postales. Consideramos este criterio muy importante porque es el que ha creado la imagen actual de don Bosco". Soldà, *Don Bosco nella fotografia dell'800 (1861-1888)*..., 221-222.

⁴¹ ASC, *Espressioni artistiche in onore di don Bosco. Iconografia, scultura, cinema, radio*, c. A310, f. A31000223r.-v.



▪ Fig. 9. Comparación. Particular de la fotografía de Michele Schemboche y el retrato del pincel de Lodovico Pogliaghi. Composición de la autora.

encargado en la beatificación, sino porque no era una imagen desconocida.

CONCLUSIONES: UNA AUSENCIA (NO) JUSTIFICADA

Los avatares de la obra del *Beato don Bosco* de Lodovico Pogliaghi ejemplifican la problemática y la dificultad del historiador del arte en su trabajo con el archivo, los documentos, los discursos, sus ausencias y sus silencios. La importancia de revisar constantemente y actualizar los discursos narrativos historiográficos. De hecho, la ausencia del retrato de Lodovico Pogliaghi no solo se limitaba a la historiografía: tenía repercusiones en el primer montaje de las salas permanentes del Museo Casa don Bosco de Turín⁴².

Esta ausencia se justificaba de la misma manera en la que se justificaba en los ante-

⁴² La apertura oficial de las puertas del museo fue el 5 de octubre del 2020. La parte dedicada a los retratos de don Bosco seguía la selección de obras realizada por don Giuseppe Soldà. Ver Soldà, *Don Bosco nella fotografia dell'800 (1861-1888)*..., 221-222.



▪ Fig. 10. Sala de la beatificación y canonización. Museo Casa don Bosco, Turín. 18 de mayo de 2021. Foto de la autora.

riores discursos historiográficos creados en relación con la imagen e iconografía de don Bosco a partir de la memoria y el archivo de los años ochenta. El retrato de Angelo Enrie era indiscutiblemente la única obra en la nueva sala (Fig. 10). En el diseño, organización y primer montaje de la nueva sala dedicada a la beatificación y canonización se percibe que el retrato de Lodovico Pogliaghi no era tenido en cuenta, ni buscado, dentro del discurso museológico y museográfico⁴³.

⁴³ De la cual encontramos a disposición su descripción en línea: “Nell’angolo di collegamento tra l’ala delle Camerette e l’edificio del 1853 si trovava una camerata per i ragazzi. Secondo la tradizione, qui dormì anche san Domenico Savio. In questo luogo si trovano oggetti, video storici e memorie che illustrano la Beatificazione e la Canonizzazione di san Giovanni Bosco: sono esposti la pregevole urna lignea eseguita su disegno dell’architetto salesiano G. Valotti ed utilizzata per la beatificazione, oltre ai paramenti realizzati da quaranta suore Figlie di Maria Ausiliatrice e il paliotto

ricamato su seta marezzata avorio. Quest’ultimo era destinato all’altare provvisorio del Santo; tale altare di San Pietro nella Basilica, ora luogo dell’urna di Don Bosco. In questo ambiente trova spazio anche la brocca del miracolo, dono della famiglia Clément, legato ad un caso di bilocazione di Don Bosco avvenuta il 14 ottobre 1878 nella Drôme, a Saint-Rambert d’Albon”. (Traducción de la autora) “En la esquina que conecta el área de las Habitaciones y el edificio de 1853 se encontraba un dormitorio para jóvenes. Según la tradición, aquí también durmió Domenico Savio. En este lugar se encuentran objetos, videos históricos y memorias que ilustran la Beatificación y Canonización de san Giovanni Bosco: se expone la valiosa urna de madera realizada según el diseño del arquitecto salesiano G. Valotti y utilizada para la beatificación, así como los vestidos [litúrgicos] realizados por cuarenta monjas Hijas de María Auxiliadora y el *antependium* bordado en seda marfil jaspeada. Este último estaba destinado al altar temporal del Santo; en este altar se encuentra ahora la urna de don Bosco en la Basílica. Esta sala alberga también la jarra del milagro, regalo de la familia Clément, relacionada con un caso de bilocación de don Bosco ocurrido el 14 de octubre de 1878 en la Drôme, en Saint-Rambert d’Albon”. “Secondo Piano”, *Museo Casa don Bosco Valdocco – Tori-*



▪ Fig. 11. Sala de la beatificación y canonización. Museo Casa don Bosco, Turín. 28 de octubre de 2021. Foto de la autora.

De hecho, una vez encontrado y (re)valorizado, se cambia la posición del primer retrato de la beatificación de Angelo Enrie y se crea una nueva composición museográfica, aplicando una nueva lectura y composición (Fig. 11). En la sala se hace únicamente referencia a la obra de Angelo Enrie como retrato oficial –junio 2022–, citando directamente la descripción de los años ochenta de don Giuseppe Soldà⁴⁴ y validando así, de nuevo, un discurso construido sin un previo análisis crítico: perpetuando el silencio y obviando el valor histórico de la obra de Pogliaghi en la historia de la Congregación y la Familia Salesiana.

La ausencia del retrato en la sala del Museo Casa don Bosco, que se pensaba clausurada y finalizada, es fruto directo de lo anteriormente aquí analizado y expuesto. Esto es, el peligro que existe en el momento en que el historiador del arte trabaja directamente con un material de archivo pre seleccionado –por su propia definición– y se centra únicamente en validar y perpetuar los discursos historiográficos posteriormente creados –sin cuestionarlos críticamente–, dada la complejidad del pasado, también son incompletos. No cuestionar estos discursos, no trabajar desde los márgenes o

no, 26 noviembre de 2021, <https://museocasadonbosco.org/secondo-piano>

⁴⁴ Soldà, *Don Bosco nella fotografia dell'800 (1861-1888)...*, 232.

no prever el suficiente tiempo en la investigación constante del pasado, hace cómplice al historiador del arte en la asunción de los mismos silencios y ausencias inevitables que los procesos de patrimonialización ejercen cuando se gestiona la memoria.

Una vez realizado el estudio de la obra en su contexto, sus orígenes e historia y su presencia en algunos de los momentos importantes para la historia de la Congregación y la Familia Salesiana, esta situación hace que no se conciba su exclusión posterior en los discursos narrativos oficiales e institucionales. En este sentido, se abren cuestiones sobre la elección de los artistas para la construcción iconográfica de la imagen identitaria del Fundador de la obra salesiana en un arco de tiempo de vital importancia: entre la beatificación y canonización.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, Ottavio. *La vita. Le opere. La casa. Le raccolte di Lodovico Pogliaghi*. Milano: Fondazione L. Pogliaghi, 1955.
- “L’Apoteosi del Beato don Bosco”. *L’Armonia*, 9 de junio de 1929.
- “La beatificazione di don Bosco”. *Bollettino Salesiano*, junio de 1929, 165.
- Il beato don Bosco. Catalogo illustrato delle medaglie del beato*. Torino: SEI, 1929.
- Il beato don Bosco. Catalogo illustrato delle immagini del beato montate su cornici e appoggi d’ogni stile e qualità. Oggetti Vari*. Torino: SEI, 1929.
- Il beato don Bosco. Catalogo illustrato delle oleografie, cromolitografie, fotografie, immagini, cartoline, ricordi diversi*. Torino: SEI, 1930.
- Il beato don Bosco. Catalogo illustrato delle statue e dei busti*. Torino: SEI, 1929.
- Bettazzi, Rodolfo. “L’Apoteosi di un santo”. *Matelda fior da fiore*. 25 de junio de 1929, 403.
- Bosio, Paolo. “Pogliaghi Lodovico”. *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 84. Roma: Treccani, 2015.

- Camisani, Enrico. *L'intramontabile maestro dei giovani San Giovanni Bosco*. Brescia: Tipolitografia Pavoniana, 1992.
- Casa Museo Lodovico Pogliaghi. <http://www.casamuseopogliaghi.it/studi-e-ricerche/>
- Chiesa, Teresio. *DB/3: Don Bosco e il suo ambiente: Tutto Valdocco*. Torino: Elle DI Ci – Leumann, 1986.
- Collino, Luigi. "Don Bosco nella gloria dei Cieli". *La Stampa*, 2 de junio 1929.
- Colombo, Sisto. *S. Giovanni Bosco. Cenni Biografici*. Torino: SEI, 1934.
- Costituzioni e Regolamenti*. Roma: Editrice S.D.B. Edizione extra commerciale, 2015.
- D'Assoro, Zarbà. *Il Beato Giovanni Bosco*. Torino: SEI, 1929.
- "Don Bosco nella luce della gloria". *Corriere d'Italia*, 2 de junio de 1929.
- "Don Bosco ritorna a Valdocco in un'apoteosi di popolo". *Gazzetta del Popolo*, 10 junio 1929.
- "Don Bosco vivo della sua vita eterna torna alla Casa di Maria Ausiliatrice tra un immenso popolo in preghiera". *La Stampa*, 10 junio 1929.
- "La festa del Beato D. Bosco". *L'Istituto Pio XI: Nuova opera salesiana del beato don Bosco in Roma: Scuole Professionali – Oratorio – Tempio a Maria Ausiliatrice*, mayo de 1932, 4.
- Giordani, Sergio. *La Cittadella di Valdocco e le architetture industriali dell'epoca*. Torino: SEI, 2003.
- Giraudi, Fedele. *L'Oratorio di Don Bosco: Inizio e progressivo sviluppo edilizio della Casa Madre dei Salesiani in Torino*. Torino: Società Editrice Internazionale, 1929.
- Giraudi, Fedele. "L'Economista Generale: Pubblicazioni – Statue – Medaglie – Quadri – Immagini relative alla devozione e al culto di D. Bosco". En *Atti del Capitolo Superiore della Società Salesiana*. Roma: Editrice S.D.B., 1929.
- Giraudi, Fedele. "L'Economista Generale: Quadri e immagini del Beato D. Bosco". En *Atti del Capitolo Superiore della Società Salesiana*. Roma: Editrice S.D.B., 1934.
- Giraudi, Fedele. "L'Altare a San Giovanni Bosco; L'Ampliamento del Santuario dell'Ausiliatrice". *Bollettino Salesiano: Don Bosco Santo*, abril-mayo de 1934, 114.
- Giraudi, Fedele. *L'Oratorio di Don Bosco*. Torino: Società Editrice Internazionale, 1935.
- Gualdoni, Flaminio y Prina, Riccardo. *Lodovico Pogliaghi: l'accademia e l'invenzione*. Varese: Edizioni Lativa, 1996.
- "Inaugurazione del Monumento a Don Bosco. I temi dell'VIII° Congresso Internazionale". *Bollettino Salesiano*, mayo de 1920, 113-119.
- "L'inaugurazione del Monumento al Venerabile don Bosco: Il monumento. Lo scultore. L'inaugurazione". *Bollettino Salesiano*, junio de 1920, 180-188.
- Lenti, Arthur J. *Don Bosco: storia e spirito. 3. Ampliamento di orizzonti (1876-1888)*. Roma: LAS, 2019.
- Maestri della Fede: I grandi protagonisti del Cristianesimo. San Giovanni Bosco*. Milano: Mondadori, 2016.
- Mecoi, O. Pori. "Paolo Giovanni Crida il pittore di don Bosco". *Bollettino Salesiano*, enero de 2012, 30-31.
- "La missione educatrice della Chiesa e la glorificazione di Don Bosco". *Bollettino Salesiano*, agosto de 1929, 227.
- Museo Casa don Bosco Valdocco – Torino*. <https://museocasadonbosco.org/secondo-piano/>
- "Note e corrispondenze: Per il monumento a don Bosco". *Bollettino Salesiano*, junio de 1912, 187.
- Palumbo, Chiara. *Lodovico Pogliaghi per Milano: la genesi delle sue opere*. Milano: Compagnia del disegno, 2011.

- “Per il monumento a don Bosco”. *Bollettino Salesiano*, mayo de 1912, 131.
- “Per il monumento a don Bosco”. *Bollettino Salesiano*, marzo de 1913, 74-75.
- “Per il monumento a don Bosco: L’esposizione dei bozzetti – Il verdetto della Giuria – D. Bosco nel concetto degli artisti”. *Bollettino Salesiano*, abril de 1913, 97-114.
- “Il Primo Congresso dei nostri Ex-Allievi”. *Bollettino Salesiano*, septiembre de 1911, 261.
- “Il I° Congresso Internazionale degli Ex-Allievi degli Istituti Salesiani: un voto di Mons. Morganti”. *Bollettino Salesiano*, octubre de 1911, 313.
- Ricaldone, Pietro. “Omaggio a Don Bosco. Appello del Rettor Maggiore a tutti gli amici del nuovo Santo”. *Bollettino Salesiano*, febrero de 1934, 33-35.
- Robles Robles, Antonia Amor. “Deleite y beatitud con Pío IX: poder, imagen, ceremonia, exaltación personal en Roma (1792-1878)”. Tesis doctoral. Universidad de Málaga, 2015.
- Rodinò, Amadeo y Eugenio Valentini. *Dizionario biografico dei Salesiani*. Torino: Scuola Grafica Salesiana, 1969.
- “San Giovanni Bosco”. *Il Sacro Cuore di Gesù: Bollettino Mensile dell’opera salesiana: organo della Pia Opera del S. Cuore e della Pia Associazione dei devoti del Sacro Cuore erette presso la Basilica del Sacro Cuore di Gesù al Castro Pretorio – Tempio votivo internazionale*, 4 de abril de 1934, 70.
- Soldà, Giuseppe. *Don Bosco nella fotografia dell’800 (1861-1888)*. Torino: SEI, 1987.
- Stella, Pietro. *Don Bosco nella storia della religiosità cattolica. Vol III: La canonizzazione (1888-1934)*. Roma: LAS, 1988.
- “Il tempio di Maria SS. Ausiliatrice in Roma - La Consacrazione”. *Il tempio in Roma. Maria Ausiliatrice: Istituto Professionale Pio XI – Parrocchia – Oratorio festivo*, mayo-junio de 1936, 2.

Henri Michaux y el doble en su pintura

Henri Michaux and the double in his painting

Valeria BIONDI

Universidad Carlos III

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8921-2258> / valeriabiondi@hotmail.it

DOI: 10.18002/da.i21.7068

Recibido: 23-II-2022

Aceptado: 06-IV-2022

RESUMEN: Este artículo intenta definir el doble en la pintura de Henri Michaux. El análisis considera dos características principales. La primera es la pre-identidad, o sea el valor originario que el autor pretende rescatar a partir de la identidad verdadera y vinculada a la construcción social. La segunda es la necesidad de investigar sobre lo inconsciente, para poder encontrar aquellas presencias que viven en nosotros y que podemos definir con el término "alteridad". A partir de estos conceptos, se analiza la pintura de Michaux, destacando en esas cabezas desconocidas que, muchas veces, se manifiestan en la obra bajo la forma de una silenciosa muchedumbre.

Palabras clave: Identidad; Alteridad; Pasaje; Negro; Pluralidad.

ABSTRACT: This article tries to define the double in Henri Michaux's painting. The analysis considers two main characteristics. The first one is the pre-identity, this is the early value that the author wants to release starting from our real identity, basically the one limited to the social construction. The second trait is the necessity of investigating on subconscious in order to uncover those presences that live within ourselves, those who we can define as "alterity". In this context, Michaux's painting is analyzed passing through unknow heads that, many times, appearing as a silent crowd.

Keywords: Identity; Alterity; Passage; Black; Plurality.

EL DOBLE EN EL ARTE

Hablar del doble es hablar de personalidad, más bien de identidad. En la pintura del siglo XX es un tema al que se recurre bastante, debido a los acontecimientos históricos, pero también a través de la representación corporal, cuyo cambio lleva consigo aspectos vinculados a la psicología y a la interioridad, en fin, al subconsciente.

Cris Hassold, en su artículo "The Double and Double in Modern and Postmodern Art", nos ayuda a identificar este fenómeno en el arte figurativo, trazando una línea que llega a una verdadera exasperación del ser, algo que hace casi imposible identificar el sujeto, porque este cambia continuamente. El autor del texto en cuestión, tal y como el mismo título sugiere, establece tres momentos claves: el modernismo, el postmodernis-

mo y una fase intermedia entre estas primeras dos.

El modernismo contempla una tensión en el ego, o sea una oposición con la que se puede definir como “personalidad primaria”, pero sin llegar nunca al completo colapso de la identidad. El momento intermedio, el que precede al postmodernismo, está definido por el movimiento surrealista; es ahora cuando el doble artístico se asoma a la escena del arte, véase Marcel Duchamp y sus disfraces de Rose Sélavy. En este contexto se llega casi a una metamorfosis, pero siguen quedando rastros de un hombre reconocible, aunque de manera alterada.

Es con el postmodernismo cuando hay un acercamiento a la identidad en forma de combate; asistimos sí a una metamorfosis, pero constante y arbitraria. En su análisis, Hassold, nos habla de la identidad como una construcción cultural, algo absolutamente influido por el sistema social: “This third and final phase of doubling is perhaps the most interesting and the most powerful, since doubling becomes an ongoing process of metamorphosis or a question of endless masquerades. Identity is undermined by being both indeterminate and unstable and is seen as determined by social and cultural practices”¹.

Los artistas escogidos como ejemplo de esta fase son: Jim Dine, Claes Oldenburg y Cindy Sherman. Sin profundizar en una crítica específica para cada uno de estos personajes, lo que nos interesa es subrayar cómo, con el paso del tiempo, el artista llega a desaparecer para demostrar que su propia identidad no es algo arbitrario. Este arte nos dice que una imposición cualquiera de la sociedad llega a tener más peso e importancia en la definición del sujeto. Dicho esto, lo que sí llega a ser arbitrario, y que está a la merced de un cambio continuo, es el doble, este doble que llega a ser representado. El ser des-

aparece y lo hace en un marco de infinitas posibilidades.

HENRI MICHAUX: LA PRE-IDENTIDAD

En su texto, *Pensando en el fenómeno de la pintura* (1946), Henri Michaux nos habla del doble y lo hace de manera declarada y precisa: “El rostro tiene rasgos. Me importa un bledo. Pinto los rasgos del doble (que no precisa necesariamente de aletas en la nariz y puede tener una trama de ojos). Pinto también los colores del doble. El rojo no está necesariamente en las mejillas ni en los labios, sino en el lugar donde está su fuego. Así que pongo también, le pongo azul en la frente si se lo merece (porque se me olvida decir que practico el psicologismo desde hace algún tiempo)”².

Michaux es una personalidad híbrida; se le conoce primero como escritor y después como pintor. A través de sus palabras leemos un planteamiento de rechazo hacia el retrato; esta actitud en contra hacia el medio artístico es algo que arrastra desde la escritura y su “sistema” de palabras. Michaux nace escritor y poeta, pero curiosamente, al acercarse a este nuevo medio, no cambia de actitud: todo a sus ojos es un sistema que necesita un cambio, y lo que él está pidiendo es un saltarse la norma, para ver qué pasa después. Entonces, es con estas premisas que nos acercamos a su “querido” doble, pensando que este otro es alguien gracias al cual pasaremos el límite de un sistema.

Antes de mirar más de cerca la pintura de Michaux, para así identificar este ser otro, hay que adentrarnos en una panorámica de su pensamiento, porque esta figura de difícil definición se acerca a todos los medios utilizándolos con dos fines principales: llegar a un conocimiento más profundo del ser y, por consecuencia, liberar el mismo de la rigidez, de la pesadez, de los considerados apoyos sobre los cuales nuestra consciencia

¹ Cris Hassold, “The Double and Doubling in Modern and Postmodern Art”, *Journal of the Fantastic in the Arts* 6, n° 2/3 (1994), 260.

² Henri Michaux, *Escritos sobre pintura*, trad. Chantal Maillard (Madrid: Vaso roto, 2018), 82.

hace fuerza para respetar reglas y principios, sobre todo occidentales. Lo conocemos por sus intentos de revolucionar el sistema lingüístico, por su acercamiento a los ideogramas chinos, por su predilección hacia la cultura oriental, porque esta insinúa el sentido de las cosas, sin relegarlas a un esquema que nos hace esclavos de la comunicación y no libres gracias a la comunicación misma.

Es a partir de 1934 que empieza a dedicarse a la pintura paralelamente a la escritura; sus poemas “Cabezas” y “Payasos”, aparecidos en el número primero de 1939 de la revista *Mesures*, no son más que un anticipo de todo lo que veremos en su obra artística. Lo que sí queda claro desde el principio, algo que el mismo Michaux afirma, es que no hay ninguna voluntad de aprender a pintar, la ignorancia respecto a este medio es en realidad algo que favorece a su obra pictórica, porque la hace libre. Todo es explorar; sus viajes efectivos acompañan sus viajes interiores y es en este contexto que el doble empieza a asomarse como un fantasma. Evelyne Grossman se refiere a esta aparición en su texto “*Le clinamen de Michaux*”, confirmando la imposibilidad de poder separar la escritura de la pintura. La autora cita la obra de Michaux *Passages* (1963): “En ce sens, de même qu’il parlait de son “fantômage” plastique, on pourrait évoquer chez lui un fantômage linguistique ou poétique. En peinture, il s’agissait d’un “certain fantôme intérieur qu’il faudrait pouvoir peindre et non lez, les yeux, les cheveux qui se trouvent à l’extérieur (...). Un être fluide qui ne correspond pas aux os et à la peau par-dessus [...]”. Non le visage, donc, mais les traits intérieurs, les “traits du double”; et de même dans l’écriture, il s’agirait de capter non pas la pensée formulée en mots, la pensée verbalisée, mais la pensée fluide, [...]. Alors écrire serait comme dessiner... (...)”³.

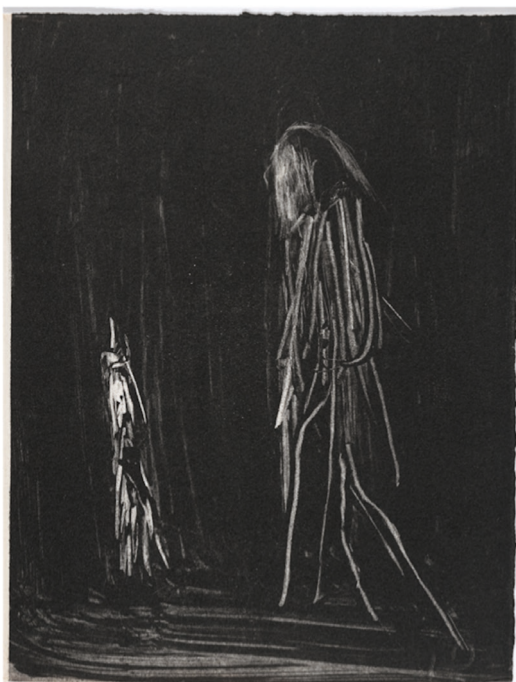
³ Evelyne Grossman, “*Le clinamen de Michaux*”, en *Henri Michaux, le corps de la pensée*, ed. Evelyne Grossman, Anne-Élisabeth Halpern y Pierre Vilar (Tours: Farrago-Éditions Léo Scheer, 2001), 43.

La fluidez a la que se hace referencia aquí nos manda a una cierta evanescencia típica de una figura indefinida, como puede ser la de un fantasma. Pero este fantasma no es completamente un extraño, se encuentra adentro del autor y su indefinición es debida al carácter desconocido que le acompaña.

El 1948 es un año importante en la vida de Michaux, pierde a su mujer y este acontecimiento marcará toda su futura producción. Es en este mismo año que la obra *Meidosems*⁴ nos lleva al encuentro entre la pintura y la escritura. Se trata de un libro que, en su primera edición, está acompañado por doce litografías. En estas encontramos a una tribu de seres que en la oscuridad y en una continua metamorfosis, expresan dolor, pero también una efectiva lejanía desde el mundo de los signos, demostrada por el hecho de que estas imágenes no acompañan a las palabras de la obra. Se confirma, así, una entrega a la pintura más evidente (Fig. 1).

Pues, los *Meidosems* nos llevan hacia algo que Grossman define como pre-identidad. Más allá de representar la condición humana, pero también cercanos al ser animal. Son cuerpos primarios cuyo polimorfismo es el del doble: “L’espace poétique de Michaux retrouve cette primitive origine commune: le “signe graphique” serait le symbole même de cet espace paradoxal qu’il cherche à faire surgir sur le feuille, un espace double qui oscille entre écriture et dessin, un corps-signe en suspens, pré-identitaire, (...). Ils sont le corps infiniment plastique et malléable de la pensée-mouvement, de la pensée-passage, son “trajet pictographié” avant

⁴ Mathieu Jean-Claude nos explica las razones del título de esta obra. La mujer de Michaux se llamaba Marie-Louise y entre las dos emes del título encontramos la palabra “eidos” que en griego quiere decir “forma”. Podríamos decir que una forma, entre medio de dos figuras, promete quizás una reconciliación, algo que las palabras ya no pueden alcanzar, dejando esta posibilidad a las imágenes. Véase: “Portrait des Meidosems”, *Littérature*, vol. 3, nº 115, (1999), 14-30, <https://doi.org/10.3406/litt.1999.1632>.



▪ Fig. 1. Henri Michaux. *Meidosems*. Libro ilustrado página 75, litografía, 24,9 x 18,8 cm. Fuente: MoMa, New York.

sa chute dans la verbalisation, son pré-corps corpusculaire et élastique”⁵.

Esta pre-identidad es una de las características de la obra artística de Michaux, es el valor originario que pasa por la escritura, a través de los signos, y en la pintura llega a manifestarse como alguien que sentimos cercano, alguien que quizás nos pertenece, pero su forma exterior queda afuera de cualquier canon representativo: ¿por qué? El pre-gesto, la pre-escritura y esta pre-identidad sufren una constante polaridad con lo que es la capacidad social e identificativa.

El artista nos invita a una regresión hacia un sitio donde las reglas no rigen nuestro pensamiento, no nos condicionan a nivel inconsciente. Esta vuelta parece una vuelta al primitivismo, en realidad, según Michaux, no se trata propiamente de esto. Damos por hecho que el momento histórico en el que él vive está contaminado por aquella esfera de lo primitivo que mira hacia la forma pura, especial-

mente en el arte. Por el artista en cuestión, el concepto de la pre-identidad está vinculado con lo de la alteridad: si es imposible actuar e investigar en un mundo sin reglas, entonces de manera libre, hay que empezar esta búsqueda a partir de uno mismo. Michaux cumple el viaje hacia atrás, una regresión, a través de sí mismo, utilizando su propio cuerpo como fuente de pasaje, para llegar lejos, ahí donde el subconsciente es puro y, sobre todo, libre de manifestarse. Es en este contexto que encontramos a un ser otro.

INTENTO DE DEFINICIÓN DEL DOBLE

La pintura de Michaux está hecha de seres desconocidos, pero considerando el argumento de nuestro interés, hay que dirigir la atención a todos los rostros que protagonizan sus lienzos. Sería demasiado atrevido decir que estas caras desconocidas son todas el doble de nuestro artista, al mismo tiempo nos cuesta decir quiénes son porque podemos estar más que seguros de que no se trata de retratos. El artista consideraba imposible retratar a alguien, dicha práctica es algo que no permite captar la esencia de un individuo y es por esto por lo que no hay personas conocidas, así como sí mismo, entre sus obras.

Antes de ver cómo es la cara de este doble, cómo son estas cabezas que hacen tan peculiar la pintura del artista, deberíamos dar un paso atrás. Sin perder de vista la actitud “en contra” de Michaux, hay que definir en contra de qué, desde un punto de vista artístico y ya no lingüístico. La introducción a este texto pudo evidenciar el desarrollo del doble a partir de una personalidad que disturba la “principal”, hasta llegar a condiciones sociales que conllevan a la construcción de la identidad. Al fin y al cabo, se trata de esto: una construcción que nos hace sentir seguros y protegidos. Nina Parish, en su explicativa obra dedicada a Michaux, *Experimentation with Signs*, nos habla de la cara teniendo en cuenta a Deleuze. Pues, más allá del texto que el filósofo francés escribe junto con Guattari, *Milleu Plateaux* (1980), donde hay un capítulo

⁵ Grossman, “Le clinamen de Michaux...”, 47.

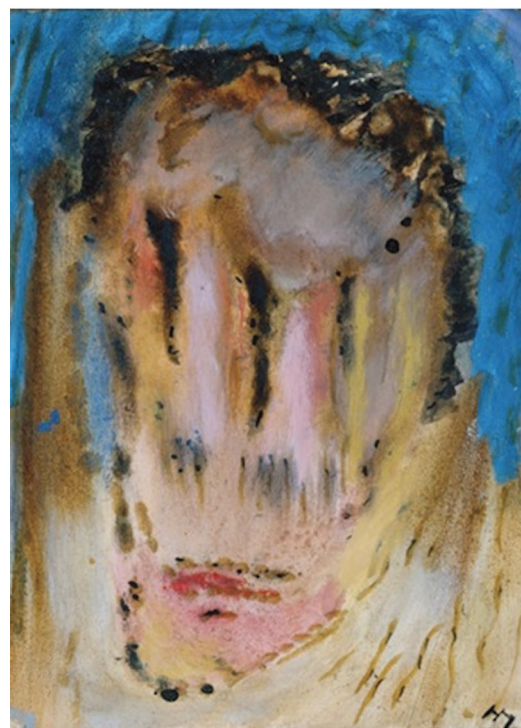
dedicado a la *visagéité*, en 1983 Deleuze nos habla de cine en un libro titulado *Cinéma 1: L'image-mouvement*. Aquí se considera que el rostro se complementa de tres principales características, algo quizás extraño si pensamos que la cara es nuestra principal conexión con el mundo, además de lugar de manifestación de cualquier tipo de emoción. Sin embargo, se la describe de manera definida y casi fría: "D'ordinaire, on reconnaît au visage trois fonctions: il est individuant (il distingue ou caractérise chacun), il est socialisant (il manifeste un rôle social), il est relationnel ou communicant (il assure non seulement la communication entre deux personnes, mais aussi, dans une même personne, l'accord intérieur entre son caractère et son rôle)"⁶.

El rostro nos caracteriza, nos define socialmente y permite la comunicación con los demás, pero también con nosotros mismos. Esta última condición parece ser la más peculiar si la sacamos de este contexto, porque tal y como nos la propone Deleuze, se trata de una circunstancia que requiere la integridad del rostro, el respeto de los tres atributos. Queda implícito que la regla a infringir es dicha definición, y de hecho el filósofo francés nos lo confirma describiéndonos las condiciones que rigen el rostro en el siglo XX, condiciones que lo quieren ambiguo e inhumano: "Le gros plan, c'est le visage, mais précisément le visage en tant qu'il a dé-fait sa triple fonction. Nudité du visage plus grande que celle des corps, inhumanité plus grande que celle des bêtes. (...) mais plus encore, le gros plain fait du visage un fantôme, et livre aux fantômes"⁷.

Nuestro rostro desnudo, visto de cerca, afuera de cada medida posible: todo esto nos lleva a un rostro que se hace fantasma y, a la vez, libera aún más fantasmas. ¿Reconocemos todo esto en la obra *Sin título* de Michaux de 1984? (Fig. 2). Aquí la pintura deja que los ojos y la nariz se caigan, pare-

cen arrastrados en la longitud del lienzo y estamos más que seguros de que no se trata de nuestro artista, no es un retrato de si mismo, o quizás, deberíamos decir, que no lo es de manera intencional. ¿Quién es esta figura cuyos trazos no logran pararse? Los puntos más oscuros de la obra son efectivamente aquellos que ayudan a definir el tamaño y la posición de los rasgos de la cara; los demás colores solo se hacen eco de un ser, una ser que no parece haber venido de muy lejos, a menos que no llegue desde el lejano interior. Sabríamos algo de este ser si lo viéramos como un doble, porque este doble siempre necesita alguna personalidad definida a la que contrastar y combatir.

Mucho antes que el año de esta obra, precisamente en 1939, Michaux, en su texto "Cabezas", describe estas como seres que viven de manera independiente, admite que le aparecen en el lienzo repentinamente. A lo largo de todo el breve texto, el artista duda continuamente, duda sobre sus proveniencias, duda sobre la propiedad de estas ca-



▪ Fig. 2. Henri Michaux. *Sin título* (1985). Óleo sobre tela, 22 x 16 cm. Fuente: Colección particular, Colonia.

⁶ Nina Parish, *Henri Michaux: Experimentation with Signs* (Amsterdam-New York: Rodopi, 2007), 190.

⁷ Parish, *Henri Michaux: Experimentation with Signs...*, 190.

bezas: “Cuando empiezo a extender pintura sobre el lienzo, habitualmente aparece una cabeza monstruosa... (...). Ante mí como si no fuesen mías... (...). Ante mí, quién sabe si mías (...)”⁸. En fin, esta duda parece aclarada en el texto “Payasos”. Para ser más precisos, es aquí dónde se declara la presencia de alguien que el escritor siente “vinculado” a sí mismo y, de hecho, llega la hora de expulsarlo. Este no es nadie más que el payaso que está tan bien camuflado con el entorno, que no solo se confunde con su propia figura, llega también a confundirse con todos los demás, aquellos que, quizás, todavía no reconocen a este ser otro: “A golpes de ridículo, de degradación (¿Qué es la decadencia?) por estadillo, por vaciamiento, por una total disipación-escarnio-purgación, expulsaré de mí la forma que aparentaba estar tan vinculada, tan bien compuesta, coordinada, bien combinada con mi entorno y con mis semejantes, tan dignos, tan dignos, mis semejantes”⁹.

En este contexto, y prestando atención a las palabras de Michaux, podrían existir dos tipos distintos de doble. Un primer doble es aquel mencionado en el primer texto, “Cabezas”. Ahí quizás reconocemos a un ser otro que parece aflorar desde adentro, tal y como se manifiesta en el lienzo; es este un ser sumergido por la identidad primaria, porque esta, mientras, se preocupa por respetar aquellas tres funciones mencionadas por Deleuze. Es por esta razón que se pierde y el medio artístico ayuda a que se asome, para que trate de alcanzar una igual dignidad. Pues, el payaso es el otro que hay que combatir, es el otro que, con astuto mimetismo, juega al juego del confundir, haciéndose pasar por aquella moralidad que cada uno debe de respetar, insinuando así su razón de ser entre el mismo artista y entre los que a él se parecen. Intentamos así, cayendo en una evidente paradoja, definir un doble que, en realidad, solo quiere ser alguien indefinido, libre y liviano, porque es así como se puede ver a través de los pinceles de Michaux.

⁸ Michaux, *Escritos sobre pintura...*, 55.

⁹ Michaux, *Escritos sobre pintura...*, 59.

Hay otro elemento en la pintura que llega a determinar este escenario de aparente confusión: los lugares en los que estos rostros aparecen. Se trata de escenarios que parecen neutrales, pero en realidad juegan un papel importante considerando el hecho de que dichas cabezas afloran en la obra, aparecen en esta porque el uniforme color de atrás las empuja, enfatizando ese aspecto de fluidez, ese *fantomismo* antes mencionado. Quizás podemos encontrar una respuesta en los viajes, viajes efectivos, que Michaux cumplió a lo largo de su vida. Son estos unos *déplacement* en toda regla, que sirven para buscar ese límite con el propósito de pasarlo, para luego poner, efectivamente, en crisis la identidad. Con referencia a la obra *Ecuador* (1929), Jean-Michel Maulpoix considera el viaje hacia el destino que dio vida a la obra homónima una verdadera aventura que refleja la interioridad del autor, poniendo en evidencia el enigma de la autodefinición, junto con el escenario que hospeda dicho acontecimiento. Lo leemos a través de las palabras de Maulpoix: “L'équateur est aussi bien un secret, une limite, une ligne de partage qui lui sont intérieurs. Le déplacement implique une perte de toutes les références. Sur la mer, dès les premiers roulis, une crise d'identité se fait sentir: Michaux fait face à un “désert haletant”. Plus tard, arrivé à Quito, il voit se dresser la Cordillère des Andes et il subit alors ce qu'il nomme la “crise de la dimension (...)”¹⁰.

La visión de la cordillera por parte del artista da vida a una crisis de la dimensión. Considerando la fecha de la obra en cuestión, podemos afirmar que encontraremos dicha crisis en las experiencias con la mezcalina, circunstancias que pretenden derrumbar nuestra “habitual” dimensión, para que el sujeto se enfrente con una nueva dimensión, aunque esta se encuentre más allá de lo real. A su vez, también la pintura sufre esta crisis. No existe dimensión concreta para un

¹⁰ Jean-Michel Maulpoix, “Identité et métamorphoses. Écritures du déplacement dans l'œuvre d'Henri Michaux”, epígrafe 1. Accedido el 18/01/2021, <http://www.maulpoix.net/deplacement.html>.

individuo confundido en su propia piel; no hay definición posible ni siquiera alrededor de estas cabezas, solo sabemos que hay un ser y lo miramos con total incertidumbre, la misma que contamina a toda la obra.

Con estos enigmáticos presupuestos, llegamos a un carácter esencial de ese doble. Entregados a este clima de indefinición, no podemos hacer otra cosa que aceptar su continua metamorfosis. La crisis de la dimensión quizás es aquel acontecimiento que nos lleva a la crisis del ser. Michaux, después de haberlo trasladado todo a la escritura, lo lleva a la pintura, ofreciéndonos más posibilidades del ser, junto con más posibilidades de un mundo donde cada uno de ellos podría vivir. Maulpoix, en el mismo texto que acabamos de citar, nos habla así de esta identidad en continuo devenir: "L'imaginaire produit un effet d'exotisme en présentant les éléments les plus anodins de la réalité sous un angle inconnu. La fièvre imaginative de Michaux projette sur le papier, comme dans une salle de cinéma, quantité d'identités occasionnelles et transitoires. Le poète multiple ainsi les figure d'emprunt. Sa fièvre de métamorphose semble tout à la fois rendre impossible l'individuation en affolant tous ses repères, et constituer une recherche éperdue de l'individualité et de la distinction"¹¹.

Esta pluralidad, la misma que anunciamos en el epígrafe introductorio, llega a manifestarse en la obra pictórica de Michaux y lo hace entre individualidad y distinción. Vuelve una tensión que nos parece continua. ¿Podría ser esta la búsqueda del doble a través de esta muchedumbre?

Si tomamos como ejemplo la obra *Sin título* (1946-1948, Fig. 3), vemos claramente dos figuras. Estas tienen una composición muy parecida, sin embargo, la de atrás parece ser, efectivamente por su posición, la identidad "escondida". Su tamaño, de poco inferior a la otra silueta, hace que sea un subrogado de esta; sus líneas oscuras, casi manchadas o quizás contaminadas, las

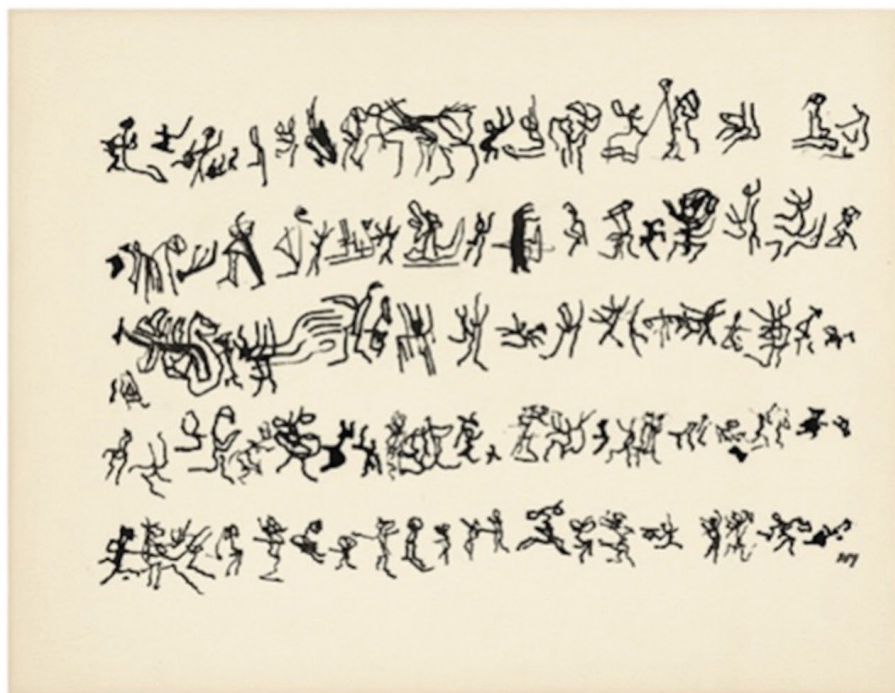


▪ Fig. 3. Henri Michaux. *Sin título* (1946-1948). Acuarela, pluma y pastel sobre papel, 49 x 32. Fuente: Colección particular, Luxemburgo.

hacen aparentar algo inquietante, pero sin duda real. Con respecto a la otra, su aparente serenidad, junto con su trazo débil, nos la presentan como el verdadero fantasma del lienzo, así que este parece ser el otro, aunque debería de ser aquella personalidad primaria cansada de respetar a la identidad que le construyeron a medida.

Miramos ahora a otra obra *Sin título* (1963, Fig. 4). El número de las figuras ha crecido; un simple doble que empuja atrás del sujeto ya no tiene espacio en el lienzo. Michaux, para hospedar a la muchedumbre, tuvo que achicar la dimensión de las figuras. Ahora el factor originario se expresa claramente, los humanoides abarrotan la obra, aunque de manera disciplinada, haciéndose eco de un lejano sistema de escritura. ¿Esta multitud es fruto de la metamorfosis sobremencionada? No cabe duda de que, junto

¹¹ *Ibidem*.



▪ Fig. 4. Henri Michaux. *Sin título* (1963). Tinta china sobre papel, 32,2 x 41,7 cm. Fuente: Colección particular.

con Michaux, vivimos el enigma de la identidad; llegados a esta cantidad de dobles, sabemos ya por cierto que la condición humana no tiene fácil definición. Aún así, aceptamos el desafío de tratar de entender quién es este doble, cuál es su aspecto y por qué vino a despertar nuestra consciencia.

LE DEPLACEMENT EN SÍ MISMO

A partir de 1950 la pintura se define como aquel medio que permite a nuestro autor llegar ahí donde el sistema lingüístico no puede. En ese entonces el *déplacement* empieza a tomar forma en sus ideas, con referencia a un continuo movimiento, o pasaje, entre su lado interior y el exterior. Se trata de un ir y venir continuos; este parece ser un viaje preparatorio que culminará con la experiencia de la droga. Como vemos, la definición del doble no es algo sencillo, lo que resulta más sencillo es su presencia, su aparición. Nos preguntamos si se trata de una verdadera búsqueda por parte de nuestro artista o solo una voluntad de hacer que el individuo se

sienta más libre, más liviano y sin el peso de las imposiciones sociales. Lo que queda claro es cuanto un hombre llega a ser profundo y en qué medida está dispuesto a alcanzar este punto tan lejano y siempre escondido.

Anne-Élisabeth Halpbern nos explica ese continuo pasaje entre lo de adentro y lo de afuera en términos de circulación, o sea escogiendo las palabras de *Plume* (personaje inventado por Michaux que titula su obra homónima, 1938), según las cuales: "(...) la chose est fait comme dit Plume et le mieux est encore d'apprendre, avant d'expirer, à faire circuler l'air entre un dedans qui ne soit pas désirable et un dehors qui ne soit pas haïssable"¹².

A través de esta afirmación leemos una especie de aceptación, tanto de nuestro interior como de nuestro exterior; no importa

¹² Anne-Élisabeth Halpbern, "L'en dedans-en dehors: Michaux, Wittgenstein et le mythe d'une certaine intériorité", en *Henri Michaux, le corps de la pensée*, ed. Eveyne Grossman, Anne-Élisabeth Halpbern y Pierre Vilar (Tours: Farrago-Éditions Léo Scheer, 2001), 88.

el espesor que cada uno de estos niveles tiene, no queda otra cosa que dejar un agujero que permita al aire circular. Sigue la autora: “C’est donc en termes de *circulation* refusant toute idée d’une différence de nature entre l’intériorité dotée de profondeur et l’extériorité de pure superficialité, qu’il convient peut-être de reformuler l’appréhension de l’intériorité, et plus encore c’est *l’articulation* des deux notions qui construit un état d’équilibre, précaire certes, mais plus satisfaisant intellectuellement”¹³.

Fijar un punto, detenerlo en términos de equilibrio, entre el espacio interior y el exterior, no sería aparentemente tan complicado; el problema surge cuando el interior debe de tener el mismo rol, la misma importancia que la dicha superficialidad exterior. Todo lo que es un sistema, y que nos permite compartir “el espacio de la sociedad” es algo que vive en nosotros como asumido, lo damos por hecho y creemos que más allá no hay otra opción a la que “agarrarse”. Pues, la droga entra en escena cuando es necesario derrumbar estos soportes, para que el ser sea más fluido, aunque sea más indefinido a los ojos de una sociedad que parece querernos pesados, anclados y privados de fantasía. El movimiento que Michaux quiere dar a los trazos de la escritura, son los mismos que para un individuo representan la liberación. El precio que hay que pagar para esta es encontrarse cara a cara con nuestra interioridad y ver quién la habita. Primero hay que olvidarse de nuestra identidad y, luego, pasando por una insólita confusión, podríamos ver que nuestro doble, el primordial, el hundido es quizás el “correcto” (Fig. 5).

Las primeras experiencias con la mezcalina empiezan alrededor de 1956. En el preámbulo a *Miserable milagro* (1955), Michaux, con referencia a la mezcalina, afirma lo que sigue: “Para disfrutar de una droga hace falta que a uno le guste ser sujeto. Para mí era una tarea”¹⁴. ¿La cuestión es, entonces,



▪ Fig. 5. Henri Michaux. *Sin título* (1956). Tinta china sobre papel, 32 x 24 cm. Fuente: Colección particular.

tener consciencia de uno mismo? La droga es un expediente que lo lleva al descubrimiento de su propio “lejano interior”, es un medio que permite abandonar los definidos apoyos, tanto a nivel social como a nivel del subconsciente, para descubrir el comportamiento de un ser sin ninguna imposición. La intención fue estar bajo los efectos de la droga y, al mismo tiempo, analizar sus consecuencias: esta era, exactamente, la tarea. Ser sujeto y destruirlo. Pero este viaje, para Michaux, determinará mucho más que una simple investigación comportamental: este viaje llega hasta la oscuridad y en esta no solo podemos descubrir otro yo, sino que esta alteridad puede hasta llegar a ser una pluralidad.

Jean-Luc Steinmetz acerca la experiencia con la droga a lo demoníaco. En su texto “Le démon d’Henri Michaux”, nos enfrentamos con un escenario que nos habla de exorcismo: “Tout se passe comme s’il avait dû affronter ses démons avec des moyens artistiques, par un détour, ce même détour qui

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Michaux, *Escritos sobre pintura...*, 111.

lui permit socialement d'exister à la manière d'un exorciste *in partibus*"¹⁵.

Esta es una práctica que Michaux cumple sobre sí mismo, pudiéramos entonces interpretar su "le gusta ser sujeto" como un tener consciencia no solo de su yo, sino también del otro que en este vive. La pregunta que deberíamos hacernos es porqué tenemos la tendencia a identificar este doble, esta alteridad y, más bien en general todo lo que nos cuesta identificar, como algo que pertenece al mal, a la oscuridad. Pues, como el mismo Michaux diría, se trata de una "práctica" toda occidental y vinculada a aspectos religiosos, un planteamiento que divide lo que está aceptado en una sociedad dada, sobre todo moralmente, desde algo que no está contemplado. Efectivamente, el autor del texto que acabamos de citar, nos explica la cuestión del doble a través de la mezcalina confirmando que, quizás, este dualismo puede desvelar una típica lógica occidental: "Son usage des hallucinogènes le conduit à considérer dans l'homme une dualité qui, dans un premier temps, pourrait décevoir notre attente, puisque, en apparence, elle reconstitue la logique oppositionnelle de la pensée occidentale dont, ailleurs, il voulut tant se libérer en insistant sur la variabilité des moi qui nous composent : *Moi n'est jamais que provisoire*"¹⁶.

Steinmetz nos dice que este dualismo está hecho por un "yo correcto" y un "yo perverso", es este último el que vive en la oscuridad, el que Michaux trata de alcanzar: "Or la découverte objective du démoniaque l'engage à distinguer désormais un moi correct et un moi pervers, simples qualificatifs qu'il faut mettre au crédit autant de sa sincérité que de sa modestie. Cette présence de deux moi dessinerait un être double. Elle induirait à relire en ces termes la plupart des textes, situés dans un état de précaire équilibre. On comprendra toutefois que les pluralités du

moi chères à Michaux ne se trouvent pas remises en cause pour autant, mais que là où il y a tenue du moi (que nous appellerons *correct*, en suivant ici la terminologie qu'il propose) il existe toujours un moi dissolvant cherchant à e détruire, un *doublé*, (...)"¹⁷.

A partir de este yo y de su doble, podemos hacer un análisis más profundo y decir que el mismo Michaux no considera el doble como una simple oposición. La primera cuestión es ¿por qué el doble es el perverso? Volviendo atrás al artículo antes citado de Hassold, vimos como el doble es aquella figura que lucha con la personalidad primaria, esto al principio del modernismo. Pero definirlo "perverso" lo carga de una acepción no solo en contra de una sociedad dada, sino también de un sistema religioso; según Michaux es la totalidad del planteamiento occidental la que nos quita la libertad. Así pues, la problemática introducida por el artista va más allá, tal y como él mismo hace: el doble se hace manifiesto, y no importa a través de qué medio. Aquí existe una convivencia de dos personas, de dos figuras, estas no parecen luchar, más bien intentan mantener un equilibrio que, evidentemente, y considerando la naturaleza de la obra del artista, desarrollan una continua tensión que lo hace todo provisorio; asistimos a un cambio continuo que nos hace hasta dudar de la presencia del doble, porque este llega a confundirse con una muchedumbre que, muchas veces, invade las obras.

EL DOBLE Y SUS ELEMENTOS EN LA PINTURA

En el texto *Qui je fus* (publicado por primera vez en 1927; citamos aquí la edición de 1939 a la que el autor aporta algún que otro cambio) Michaux habla de sí mismo en tercera persona, toma distancia de su propio ser y describe su vida tras estas pocas palabras. Hacia el final del texto, con referencia a la pintura, dice lo que sigue:

15 Jean-Luc Steinmetz, "Le démon d'Henri Michaux", en *Les ailleurs d'Henri Michaux. Actes du colloque*, ed. Eric Broignet (Namur: Sources, 1996), 188.

16 Steinmetz, "Le démon d'Henri Michaux...", 190.

17 *Ibidem*.

“Extraña emoción, también, cuando recorramos el mundo a través de otra ventana.

Como un niño, hay que aprender a caminar. Nada se sabe.

Nuevas dificultades. Nuevas tentaciones.

Todo arte conlleva su propia tentación, y sus regalos.

Lo único que hay que hacer es esperar, abandonarse.

Michaux pinta curiosamente sobre fondos negros, herméticamente negros. El negro es su bola de cristal. Tan sólo del negro ve salir la vida. Una vida del todo inventada”¹⁸.

Miramos ahora a una obra, *Sin título-Cabeza* (1939, Fig. 6), tan cercana a estas palabras. Inquietud. ¿Es esta la sensación que nos provoca la pintura en cuestión? Quizás, sí; pero el blanco que se mezcla con el negro nos ayuda a distinguir la expresión de un ser que parece decirnos que siempre estuvo ahí, en la oscuridad. Siempre estuvo observando nuestras vidas seguras y bien construidas, apoyadas a aquella identidad que se siente única y que, en el fondo, no lo es. El negro es aquí el elemento esencial de la pintura, lo es aquí y lo es también en las obras donde la tinta china es protagonista. Pero este tipo de pintura es la que nos habla de la alteridad, de un ser que emerge y sin ni siquiera golpearnos para captar nuestra atención, se manifiesta tal y como un fantasma lo haría. Como el mismo Michaux dijo: el negro deja salir la vida, una vida inventada. Hemos hablado antes de lo demoniaco. Podríamos insinuar que el negro es el color perfecto para que lo demoniaco tome forma en el lienzo; al mismo tiempo nos preguntamos, como hicimos al hablar del “yo correcto” y del “yo perverso”, por qué tiene que ser el negro aquel color que está vinculado con lo malo. El negro es un invasor, es el color de lo primordial. Patrick Feyler lo ve así en su texto “Henri Michaux: textes et images”: “Michaux se fait un “sang d’encre”, exhale des “colères noires”. Le noir, intimement lié à la

¹⁸ Michaux, *Escritos sobre pintura...*, 54.



▪ Fig. 6. Henri Michaux. *Sin título-Cabeza* (1939). Óleo sobre tela, Fuente: Colección Jean Hugues, Paris.

violence, apparaît dans les compositions à l’encre, comme un “envahisseur”, déferlant sur le blanc de la feuille. Mais, ailleurs, dans l’œuvre du poète comme dans celle de l’artiste, le noir apparaît comme la couleur des origines”¹⁹.

Feyler hace referencia a los dibujos de tinta china; pero, de igual manera, podemos decir que aquella cabeza que tomamos en examen tiene las mismas características. Junto con estas hay otra más: lo monstruoso. Todo lo que nos cuesta definir, todo lo que se vincula al enigma, todo lo que se salta un cualquier tipo de norma y se presenta a nuestros ojos con una forma poco agradable y inquietante, se puede definir como un monstruo. Damos casi por hecho que dicho monstruo viene de la oscuridad, del negro

¹⁹ Patrick Feyler, “Henri Michaux: textes et images”, en *Ecritures discontinues*, ed. Yves Vadé (Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 1993), 13.

profundo y silencioso; además, podría tratarse de figuras generadas por disturbios de la personalidad²⁰. En realidad, solo se trata de la imposibilidad de definir nuestra personalidad de manera coherente; el doble en la pintura de Michaux parece ser solo un expediente.

Con la intención de trazar una verdadera trayectoria en los elementos de su pintura, hemos empezado con el negro hasta llegar al monstruo. El elemento que le sigue a este es el exorcismo; pudimos verlos antes, a la hora de hablar de lo demoniaco. Con este gesto nuestro artista pretende liberar a este ser otro, a este monstruo, a este doble. La pintura y sus instrumentos son de lo más aptos para hacerlo. Michaux escoge el ritual más cercano al negro, para liberar a quién en este negro se encuentra; la mezcalina será un excelente medio de liberación, tanto como de análisis. Leemos en *Emergencias-Resurgencias*: “Base de los sentimientos profundos. De la noche llega lo inexplicado, lo no-detallado, lo no-relacionado con causas visibles, el ataque por sorpresa, el misterio, lo religioso, el miedo... y los monstruos, lo que sale de la nada, no de una madre (...). Bajo las pieles, las cutículas, bajo una faja, bajo chapas, capós, tablazones, muros, bajo fachadas, bajo el casco de un buque, debajo de un blindaje, todo lo que importa, lo que es órgano, función o máquina, y lo que es *secreto*, está resguardado de la luz”²¹.

²⁰ Laurent Jenny, en su artículo “Style d’être et individuation”, subraya los ámbitos que influenciaron Michaux, como la psicología y la filosofía. Con referencia a la primera, menciona el texto de Théodule Ribot, *Maladies de la personnalité* (1885). Michaux fue un estudiante de medicina por un tiempo muy breve, y en algunos textos se hace eco del libro de Ribot, afirmando la imposibilidad de definir la personalidad de manera unívoca, porque esta se encuentra siempre en un estado de cambio, una metamorfosis continua. Tras la imposibilidad de tener una identidad efectiva, nos quedamos sumisos a la que nos permite vivir en la sociedad, pero más allá de esta circunstancia, nos queda lidiar con todas las otras que nos “acompañan”. Véase: “Style d’être et individuation”, *Fabula. Littérature Histoire Théorie*, n° 9 (2012), <https://www.fabula.org/lht/9/jenny.html#>.

²¹ Michaux, *Escritos sobre pinturas...*, 230.

La cursiva de la palabra “secreto”, es efectivamente lo que pone énfasis en el descubrimiento que se hace profundizando en la oscuridad; es este secreto lo que el exorcismo quiere liberar, más allá de las fachadas. Las referencias a las “identidades construidas” están claras: si dejásemos de guiarnos solo por nuestro yo entregado a la luz del día, podríamos desvelar esos monstruos que parecen vivir en nuestra interioridad.

Llegamos al último elemento significativo de la pintura de Michaux, algo que la define y que, junto con el rostro de lo desconocido, habita sus lienzos: la muchedumbre. Una verdadera tribu vive en la obra *Mouvements* (1951, Fig. 7); son humanoides que se apoderan de la hoja llevando a cabo el ritual del movimiento. Es un libro dividido en cuatro partes cuyas palabras están acompañadas por estas figuras que se desplazan en el manuscrito con absoluta independencia. El aspecto de lo primitivo está muy presente y Michaux nos muestra como el estudio de los signos se confunde con su interés hacia la pintura; su carácter híbrido se confirma aún más en una obra como esta que, con el tiempo, demostrará que la incógnita identidad de estos seres se trasladará por completo a la pintura. Además, en esta tribu, todos se parecen a alguien, como a una identidad primaria, pero es de hecho el movimiento que cada uno de ellos cumple, lo que los diferencia de sus semejantes.

Si enfocamos ahora nuestra atención a la obra *Sin título* (1969, Fig. 8), nos damos cuenta de que ahora la muchedumbre sufre el pasaje de la mezcalina. En esta simple obra de pastel y ceras de colores sobre papel, percibimos quizás la misma inquietud que se sentía mirando a aquella cabeza que afloraba de un fondo negro. Ahora el fondo negro no está presente, pero esta multitud, aparentemente uniforme, parece esconder tantas cabezas con expresiones distintas. Una misma identidad vista en todas las posibilidades que su pluralidad puede legar a tener.

Empezamos por el doble y llegamos a la proliferación del sujeto en la obra. Esto quizás confirma la influencia de la psicología



▪ Fig. 7. Henri Michaux, *Sin título-Muovements*, tinta china sobre papel, 32 x 24 cm. Museo Reina Sofía, Madrid.

en la obra artística de Michaux. Volvemos al texto de Feyler. Él define esta multitud como la manifestación de una pesadilla, pero siempre a partir de aquellos fantasmas que habitan el lejano interior: “Ces visions fourmillantes, terribles ou grotesques (têtes et corps suppliciés, combats et monstres) qui, parfois, noircissent les feuilles blanches ou surgissent d’un fond obscur comme la nuit ne sont pas des cauchemars. Au lieu de révéler de l’*onirisme* – comme les productions surréalistes – ces figures témoignent plutôt d’un sort d’*“expressionnisme du cénesthésique”*, selon la formule de R. Bertelé. Ces *“fantômes intérieurs”*, peut-être nés des maux du corps, ne sont pas sans évoquer des *“membres fantômes”* des blessés”²².

Una sensación visceral, según Bertelé, editor de Michaux, pero también consecuencia de alguna enfermedad. Que se trate de una postura o de la otra, esta muchedumbre, cuyas voces bajas parecen desprenderse de

²² Feyler, “Henri Michaux: textes et images...”, 16.

las obras, es una multitud toda exterior, porque puesta en una obra de arte sin saber de donde llega ni cual es su destino. Al mismo tiempo puede mandarnos hacia dinámicas todas interiores, conectadas con el subconsciente, porque es exactamente el estado de suspensión que sufren, lo que nos hace pensar en seres perdidos, tanto en su propia piel como en la dimensión que les rodea. El doble que se hace multitud en su pluralidad es entonces la crisis de la dimensión, y al mismo tiempo la crisis de la identidad. La soledad que le caracteriza en algunas obras llega a anularse cuando estos seres otros se vuelven seres comunes e indistinguibles junto con otros. Entonces podemos dar dos interpretaciones distintas a esta multitud. La primera es que la incertidumbre del sujeto se pierde entre la de sus semejantes, descubriendo un carácter común; la segunda es que el desplazamiento de la personalidad se multiplica ya que el doble es prácticamente insuficiente, demostrando cómo nuestro interior tiene la facultad de cambiar constantemente, sin poder vincularse al sujeto a través de una única y construida identidad.



▪ Fig. 8. Henri Michaux. *Sin título* (1969). Pastel y ceras de colores sobre papel, 31,5 x 23 cm. Fuente: Colección particular.

CONCLUSIÓN

Podemos concluir que la obra artística de Michaux consta de tres principales características. La primera es el valor originario y primordial que conlleva; volver a emplear elementos básicos, trazos que insinúan y que al mismo tiempo distinguen, es algo evidente; eso pasa en la escritura y, por consecuencia llega a la pintura.

El segundo elemento es la indefinición del ser, una identidad rodeada de un enigma indescifrable; en fin, elegimos definirla como doble, pero vimos que este viaje en el lejano interior nos ha llevado más allá de un único y simple doble.

El tercer punto es la completa condición de pérdida manifestada tanto por la pérdida de la misma identidad, como por la pérdida del doble entre la pluralidad.

Es imposible separar el ser de su entorno; vimos como para el artista la crisis de la dimensión es solo el prelude de la crisis del individuo. De la misma manera podemos afirmar que es imposible separar el doble de la muchedumbre: ambos protagonistas de las obras del artista parecen ser uno consecuencia del otro. Aquella multitud se ha vuelto como la nueva dimensión del doble, un espacio lleno de seres a él semejantes solo por la condición de incertidumbre que viven.

En fin, ¿podimos destacar la figura del doble con un mínimo de exactitud? Pues, la cuestión parece ser la siguiente: el doble solo es una condición de pasaje, una condición que sirve para alcanzar la plenitud del ser, su apertura hacia el mundo. Este fue el deseo que Michaux quería tanto cumplir; para llegar a esto, es necesario primero encontrarse cara a cara con el doble, enfrentarse a él, y después decidir aceptarlo o abandonarlo. Por esta razón, somos también incapaces de decir a qué época del doble en la historia del arte nuestro protagonista pertenece, parece reflejarse en todas: el otro como amenaza para la personalidad primaria, el doble artístico y la ausencia del artista mismo, la

arbitrariedad del doble y su cambio constante. No cabe duda de que la identidad como construcción social es una de las razones principales que lo llevan a profundizar el conocimiento del sí, este es un viaje necesario para derrumbar un sistema que impide al yo elegir su propia identidad.

Aunque sea solo para insinuar una pequeña duda, gracias a este artista logramos ver lo monstruoso, que es también algo nuestro y no solo suyo, más de cerca y con una naturaleza tal que llegamos quizás a aceptar su existencia. Luchamos entonces para establecer un débil equilibrio entre lo que pensamos sea nuestra identidad y lo que resulta ser solo una presencia, un pasaje entre otros y muchos más posibles.

En un breve texto titulado *Acerca de mi pintura* (1959), Michaux nos confirma cómo la pintura es aquel medio que llega a expresar aquel “no sé qué” que a todos nos acunna. En esta aparente confusión descubrimos que no importa quién es quién y cuál es su identidad, o como la relacionamos con un rol social. Lo que importa es reconocer que esta es una condición común, un fenómeno arbitrario adentro de cada individuo, pero al mismo tiempo habitual en la condición humana. Henri Michaux: “Pinto tal como escribo. Para hallar, para volver a hallarme, para hallar mi propio bien al que posea sin saberlo. Para obtener la sorpresa y al mismo tiempo el placer de reconocerlo. Para hacer ver o aparecer cierta indefinición, cierta aura, allí donde otros quieren o ven lo lleno. Para dar cuenta de la impresión de «presencia» en todas partes, para mostrar (y en primer lugar a mí mismo) las marañas, los movimientos desordenados, la animación de los «no sé qué» que se agitan en mis lejanías y buscan instalarse en la orilla (...). Para ser el papel secante de los innombrables pasajes que en mí (y a buen seguro no soy el único) no paran de fluir”²³.

²³ Michaux, *Escritos sobre pintura...*, 123.

BIBLIOGRAFÍA

- Feyler, Patrick. "Henri Michaux: textes et images". En *Ecritures discontinues*, editado por Yves Vadé, 99-148. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 1993.
- Grossman, Evelyne. "Le clinamen de Michaux". En *Henri Michaux, le corps de la pensée*, editado por Evelyne Grossman, Anne-Élisabeth Halpern y Pierre Vilar, 41-53. Tours: Farrago Éditions Léo Scheer, 2001.
- Halpern, Anne-Elisabeth. "L'en dedans-en dehors": Michaux, Wittgenstein et le mythe d'une certaine intériorité". En *Henri Michaux, le corps de la pensée*, editado por Evelyne Grossman, Anne-Élisabeth Halpern y Pierre Vilar, 79-95. Tours: Farrago Éditions Léo Scheer, 2001.
- Hassold, Cris. "The Double and Doubling in Modern and Postmodern Art". *Journal of the Fantastic in the Arts* 4, nº 2/3 (1995), 253-274. <https://www.jstor.org/stable/43308220>.
- Laurent, Jenny. "Style d'être et individuation". *Fabula. Littérature Histoire Théorie*, nº 9 (2012), <https://www.fabula.org/lht/9/jenny.html#>.
- Mathieu, Jean-Claude. "Portrait des Meido-sems". *Littérature* 3, nº 115 (1999), 14-30. <https://doi.org/10.3406/litt.1999.1632>.
- Maulpoix, Jean-Michel. "Identité et métamorphoses. Écritures du déplacement dans l'œuvre d'Henri Michaux". <http://www.maulpoix.net/deplacement.html>.
- Michaux, Henri. *Escritos sobre pintura*. Traducido y editado por Chantal Maillard. Madrid: Vaso Roto, 2018.
- Parish, Nina. *Henri Michaux: Experimentation with Signs*. Amsterdam-New York: Rodopi, 2007.
- Steinmetz, Jean-Luc. "Le démon d'Henri Michaux". En *Les Ailleurs d'Henri Michaux* (Actas del coloquio), editado por Eric Brogniet, 187-197. Namur: Sources, 1996.

La historización del arte de artistas mujeres a través de las exposiciones: el caso de la tendencia corporal de los noventa en el contexto vasco

The historicization of the work by women artists through exhibitions:
the case of the body tendency of the nineties in the Basque context

Maite LUENGO AGUIRRE

Universidad del País Vasco UPV/EHU

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9238-3480> / maite.luengo@ehu.eus

DOI: 10.18002/da.i21.7272

Recibido: 11-IV-2022

Aceptado: 25-VII-2022

RESUMEN: En los años noventa proliferan las creaciones artísticas en torno a los cuerpos por parte de las artistas. Considerando la capacidad historiográfica de las exposiciones, analizamos el modo en que estas autoras están siendo tratadas en el contexto vasco. Para ello, comenzamos presentando las novedades del caso pionero de Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010 del MUSAC de León (2012-2013), en el cual se mencionaba la tendencia en cuestión. Después, examinamos el tratamiento recibido en los catálogos de cuatro exposiciones realizadas en la CAV. Por una parte, estudiamos la principal exposición de los años noventa de artistas mujeres, El puñalito y un puñao (1996); por otra parte, tres muestras de la recién comenzada década de los veinte: Bigarren bidea. Zeru bat hamaika bide (2021-), Womanology. Colección José Ramón Prieto (2021) y Baginen Bagara. Artistas mujeres: Lógicas de la (in)visibilidad (2021-2022).

Palabras clave: Artistas mujeres; Exposiciones; Historiografía; Años noventa; País Vasco.

ABSTRACT: In the 1990s, artistic creations around bodies by female artists proliferated. Considering the historiographic capacity of the exhibitions, we analyse the way in which these authors are being treated in the Basque context. We begin by presenting the novelties of the pioneering case of Feminist Genealogies in Spanish Art: 1960-2010 of the MUSAC in León (2012-2013), in which the trend in question was mentioned. Next, we examine the treatment received in the catalogues of four exhibitions held at the CAV. On the one hand, we study the main exhibition of women artists of the 1990s, El puñalito y un puñao (1996); on the other hand, three samples of the recently begun decade of the twenties: Bigarren bidea. Zeru bat hamaika bide (2021-), Womanology. José Ramón Prieto Collection (2021) and Baginen Bagara. Women artists: Logics of (in)visibility (2021-2022).

Keywords: Women artists; Exhibitions; Historiography; The Nineties; Basque Country.

A finales de los años noventa, surgen una serie de trabajos artísticos relacionados con el cuerpo a nivel estatal de la mano de algunas artistas¹. Obras, que en muchos casos

hacían referencia a experiencias corporales

ro en la creación artística contemporánea” (PID2020-115157GB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y “Gorputza, egiletasuna eta generoa euskal kultur sorkuntzan” (US21/17) subvencionado por la Universidad del País Vasco UPV/EHU.

¹ El presente artículo se ha elaborado en el marco de los proyectos “Desnortadas. Territorios del géne-

principalmente femeninas. Esta tendencia también estuvo presente entre artistas del contexto vasco, como identificó la antropóloga Lourdes Méndez, una de las principales expertas en esta materia². Sin embargo, en cuanto a la presencia de dicha tendencia en la historia del arte queda un largo camino por recorrer. Para contribuir a la labor historiográfica, a lo largo de las próximas páginas abriremos una nueva vía de lectura mediante el estudio de catálogos de exposiciones llevadas a cabo en el contexto vasco. Específicamente, trabajaremos con los textos de exposiciones colectivas, debido a que estas nos ofrecen una perspectiva más general en comparación a las muestras monográficas. Sin embargo, antes de adentrarnos en el contexto vasco, presentaremos la exposición pionera a nivel estatal que resultó clave no solo en la visibilización del trabajo de un gran número de artistas, sino también en el modo de crear el discurso histórico. Así, nos referiremos a las novedades traídas por la exposición *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (2012-2013), en la que aparecía la mencionada tendencia de los noventa incluyendo autoras vascas y que tuvo lugar en el MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León.

Después, procederemos a analizar los catálogos de cuatro exposiciones organizadas en la Comunidad Autónoma Vasca, en las cuales las obras de la tendencia de los noventa que nos atañe tuvieron presencia. De los propios años noventa, *El puñalito y un puñao*, celebrada entre el 4 y el 9 marzo de 1996 en diferentes casas de cultura de Bizkaia. El análisis de esta exposición nos permitirá comprender la aproximación a las obras en los momentos cercanos a su creación, para a continuación pasar a estudiar las muestras más recientes, dado que, cada territorio histórico de la Comunidad Autónoma Vasca ha tenido recientemente una exposición de ar-

tistas mujeres de las que formaron parte las obras de la tendencia corporal. Siguiendo el orden cronológico de las fechas en las que fueron inauguradas, en la capital alavesa *Bigarren bidea. Zeru bat, hamaika bide* fue inaugurada el 5 de marzo de 2021 como parte de la colección permanente del Artium, Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco; en Bizkaia *Womanology. Colección José Ramón Prieto* se expuso en el Museo de Bellas Artes de Bilbao entre el 30 de abril y el 5 de septiembre de 2021; y en San Sebastián *Baginen bagara. Artistas mujeres: Lógicas de la (in)visibilidad* se pudo visitar en el Museo San Telmo desde el 27 noviembre 2021 hasta el 13 de marzo de 2022.

Mediante el estudio de los diferentes textos que componen la recién presentada selección de exposiciones, prestaremos especial atención al modo de contextualizar a las artistas que componen la tendencia corporal femenina de los noventa, para dilucidar cómo se ha ido construyendo el discurso en torno a las mismas en las exposiciones. ¿En qué medida se remarca en la contextualización de las artistas el género femenino? ¿Ha habido diferencias sustanciales entre las lecturas de las diferentes exposiciones o hay una tendencia común? ¿Cómo identifican la tendencia corporal en las muestras? Son algunas de las preguntas que responderemos en esta investigación.

GENEALOGÍAS FEMINISTAS EN EL ARTE ESPAÑOL: 1960-2010. EL COMISARIADO COMO HERRAMIENTA HISTORIOGRÁFICA FEMINISTA

La labor del/la comisario/a se constituye de una combinación de acciones, una mezcla de verbos que puede ser definida de distintos modos. En este artículo, tomamos como referencia una de las definiciones que aparecen en la publicación *What does the word curate mean to you?* publicada por el espacio cultural Midlands Art Centre de Birmingham (Reino Unido), en la que se les lanzó la homónima pregunta a artistas, comisarios y otros agentes artísticos relacionados. La co-

² Lourdes Méndez, "Arte coño y otras representaciones del cuerpo sexuado: feminismos en el arte contemporáneo", en *Cuerpo y Cultura*, ed. por Javier Eloy Martínez Guirao y Anastasia Téllez Infante (Barcelona: Icaria, 2010), 179-181.

misaria Ele Carpenter respondía de manera poética diciendo: “curating is like farming: cultivating knowledge through the seasons”³. Creaba de este modo un paralelismo entre la agricultura y la actividad de orquestar un grupo de obras. Una labor de labranza artística que se lleva a cabo a lo largo de las estaciones, añadiendo gradualmente con cada exposición una capa de significación a las obras y artistas expuestas. Por lo tanto, podemos deducir que, en la medida en que crean nuevas capas de significado y se comparten con el público, las exposiciones resultan especialmente eficaces para intervenir la historia del arte desde relatos alternativos al establecido.

Así, comenzamos este estudio con la semilla inicial a nivel estatal en la dirección de una historiografía del arte en clave feminista, la exposición *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, expuesta en el MUSAC de León entre 2012 y 2013. Una exposición que se estableció como precedente y referente a nivel estatal de las posibilidades ofrecidas por la historiografía del arte feminista aplicadas al ámbito expositivo. No sólo eso, sino que también inauguró a gran escala el estudio de la tendencia de los noventa que tenemos como eje en este artículo. El catálogo realizado para la exposición nos sirve como punto de partida para la historización de las artistas que participaron en esa exposición, una labor todavía en proceso en el ámbito de la historia del arte vasco.

En el catálogo se ubican obras de artistas vascas con obra situada en la tendencia corporal de los noventa, concretamente, Estíbaliz Sádaba, Esther Ferrer, Itziar Okariz y Azucena Vieites como parte de la genealogía femenina estatal. Un deseo de reconstrucción genealógica que Patricia Mayayo une a la ya temprana reclamación de Virginia Woolf de una tradición propia⁴, autora que

3 Ele Carpenter, “s/t”, en *What does the word curate mean to you?*, ed. por Craig Ashley y Trevor Pitt (Birmingham: MAC Birmingham, 2013), 11.

4 Patricia Mayayo, “Imaginando nuevas genealo-

junto con Simone de Beauvoir ha servido para comenzar a establecer desde occidente una genealogía propia para las creadoras, comenzando así un linaje en clave femenina que les había sido negada a las artistas. Se ha llegado a sugerir incluso que “el par mujer-historia del arte llega hasta los años setenta tan mal conjugado que la expresión artista-mujer se contempla como una contradicción de los términos”⁵, aunque afortunadamente, hoy en día se trata de una relación que cada vez se etiqueta menos como algo discordante.

En esa dirección de cambio hacia una historiografía que considera a las artistas como parte activa del legado, la actividad de construir una genealogía artística que tuviera a mujeres artistas como eje principal resulta de especial relevancia para establecer referentes femeninos a los que poder adscribirse y alejarse de la dependencia de sistemas legitimadores exclusivamente unidos a figuras masculinas. En consecuencia, la exposición que nos ocupa resultó esencial en dicho menester, ya que, con la identificación, estudio y aglutinación elaborada del trabajo de las artistas, creó figuras de referencia que permitirían si no cortar, al menos disminuir la dependencia legitimadora hacia las figuras masculinas, tanto de artistas como de pensadores a los que se ha solido acudir para poner en valor el trabajo de las artistas⁶. Con la creación de una genealogía matrilineal, se permitía tener a las artistas “madres”, facilitando así, la opción de crear una historia del arte en clave femenina. En el caso de la tendencia que mencionamos, situamos las obras de los noventa y las ar-

gías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo”, en *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, ed. por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo (Madrid: This side up, 2013), 33.

5 Susana Carro Fernández, “Una historia propia”, en *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino* (Gijón: Ediciones Trea, 2010), 135.

6 Mira Schor, “Patrilineage”, en *Feminist Art Theory: An Anthology 1968-2014*, ed. por Hilary Robinson (Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, 2015), 159.

tistas que participaron en la exposición del MUSAC como punto de partida.

La historiadora del arte Rocío de la Villa reconocía en su texto que, aunque se trató de un panorama artístico variado y “aun cuando no llegara a catalizarse en un movimiento y se conformara como un panorama fragmentario, discontinuo e individualista, [...] de manera desigual y en buena medida de forma aislada en las diferentes Comunidades Autónomas, hoy es una denominación consolidada”⁷. Además, señalaba que el trabajo de estas artistas de los noventa, se socializó en gran medida mediante las “exposiciones de mujeres” en torno al 8 de marzo, apoyada por la política del feminismo oficial, que tendían a no ser consideradas del mismo nivel artístico que las exposiciones de los museos⁸. Es en esa tendencia en la que se sitúa la primera exposición que analizaremos en el territorio vasco.

EL PUÑALITO Y UN PUÑAO: MUJERES ARTISTAS Y FEMINISMO OFICIAL

La primera exposición a tratar es *El puñalito y un puñao*, celebrada en varios municipios de Bizkaia el mes de marzo de 1996. Concretamente, fue organizada con motivo del Día Internacional de la Mujer y tenía la voluntad de presentar creaciones de un variado grupo de autoras. Fueron 56 las artistas que participaron presentando obras de diversa índole. Sin embargo, antes de profundizar en el contenido de los textos, es necesario aclarar que no fue esta la primera muestra en torno al denominador común de mujer artista que se llevó a cabo en esos años en el País Vasco. La Asamblea de Mujeres de Bizkaia, principal patrocinadora de la muestra, realizaba con anterioridad de manera esporádica exposiciones de mujeres artistas, gestionadas por el Centro de Documentación y Estudios de la Mujer, concretamente

en el Centro Cívico de La Bolsa en Bilbao, además de editar un fanzine denominado *El Puñalito* que da nombre a la exposición que nos atañe⁹. Igualmente, mencionar como ya identificó el historiador del arte Mikel Onandia en la más reciente cronología del arte contemporáneo vasco, que esta tipología de exposición ya se llevó a cabo incluso antes de los noventa, dado que fue en 1989 cuando la misma asamblea organizó una muestra bajo el título *Mujeres-Emakumeak*, celebrada también en torno al 8 de marzo en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, en la que participaron 22 autoras¹⁰.

En cuanto al patrocinio de *El puñalito y un puñao*, además de la Asamblea de mujeres de Bizkaia participaron el Ayuntamiento de Bilbao, la Diputación Foral de Bizkaia y Emakunde, el Instituto Vasco de la Mujer. Este patrocinio resulta ser el reflejo del ya mencionado proceso de institucionalización que vivió el feminismo en los años noventa, promoviendo como parte de las políticas de igualdad, actividades puntuales que dieran visibilidad a aportaciones realizadas por mujeres. Además de los patrocinadores, es necesario hacer mención de las entidades colaboradoras, entre las que aparece la Universidad del País Vasco y es que las autoras de los textos tuvieron un vínculo directo con la universidad como profesoras en campos que abarcaban la antropología, bellas artes y la historia del arte.

La antropóloga Rosa Andrieu aclaró que cada artista navegaba de manera diferente la discriminación de género en el campo del arte¹¹. En primer lugar, Andrieu hablaba de

9 Adelina Moya, coord., *El puñalito y un puñao* (Bilbao: Centro de Documentación y Estudios de la Mujer, 1996). La información facilitada en el artículo aparece indicada en la primera hoja del catálogo. Sin embargo, no es posible indicar la numeración exacta, debido a que la publicación carece de paginación.

10 Mikel Onandia, “Cronología. 1968-2018”, en *Después del 68. Arte y prácticas artísticas en el País Vasco. 1968-2018* (Bilbao: Museo Bellas Artes de Bilbao, 2018), 372.

11 Rosa Andrieu, “s/t”, en *El puñalito y un puñao*, s. pag.

7 Rocío de la Villa, “En torno a la generación de los noventa”, en *Genealogías feministas...*, 254.

8 De la Villa, “En torno a la generación”, 255.

las artistas que no consideraban que hubiera una diferencia de oportunidades entre hombres y mujeres, siendo la calidad de la obra lo que hacía que algunos tuvieran mayor éxito y, en su caso, mostraban el interés mayor hacia temas formales. En segundo lugar, se situaban aquellas que con su práctica artística trataban de romper con los valores dominantes del momento, dando visibilidad a una “realidad diferente” a través de temas y técnicas alternativas. Por último, presentaba a un tercer grupo, aquellas que no consideraban sus creaciones como práctica profesional sino como expresión de la subjetividad individual y la autoproyección, sugiriendo una agencia individual más allá de los condicionantes sociales de género.

Aunque no se especifica qué artista pertenece a qué postura, en cuanto a la tendencia de emplear el cuerpo o sus representaciones como parte activa de la creación artística, sugerimos que las artistas de la tendencia corporal estarían situadas entre la segunda y tercera tipología de posicionamiento. Artistas tales como Patricia Bernabé, Lourdes Cilleruelo, Nerea Franco, Arantxa Martinena, Dolo Navas, Lucía Onzain, Estíbaliz Sádaba, María Seco y Azucena Vieites. Además, cabe destacar que ese interés hacia los cuerpos femeninos y las experiencias obtenidas a través del mismo, era en aquella época un tema presente en el contexto académico vasco, especialmente en el ámbito antropológico. Teresa del Valle había abierto hacia unos años el camino hacia la antropología de la mujer vasca¹² y su relación corporal con el espacio¹³. Unos pasos que seguirían antropólogas feministas como Mari Luz Esteban, conocida entre otras aportaciones por su publicación *Antropología del cuerpo*¹⁴ y Lourdes Méndez,

12 Teresa del Valle, *Mujer vasca: imagen y realidad* (Barcelona: Anthropos, 1985).

13 Teresa del Valle, “La mujer vasca a través del análisis del espacio: utilización y significado”, *Lurralde: Investigación y espacio*, nº 6 (1983), 251-270.

14 Mari Luz Esteban, *Antropología del cuerpo: género, itinerarios corporales, identidad y cambio* (Barcelona: Bellaterra, 2013).

especializada en el ámbito de la antropología del arte y profesora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco UPV/EHU, quien comenzó a publicar en torno a la relación cuerpo-género-sexo-arte a finales de los noventa¹⁵.

Además de las contribuciones en clave antropológica, destacamos el capítulo dedicado en el catálogo de *El puñalito y un puñao* a “la paradoja de lo femenino en el arte”¹⁶. Donde Ana Olaizola matiza las maneras de entender el concepto “femenino” en relación al arte y el feminismo de las décadas de los setenta, ochenta y noventa, indicando la complejidad y problemática en torno al concepto de la feminidad que sirvió como aglutinante en la exposición, señalando así sus limitaciones y remarcando la diversidad de los trabajos de las autoras, a pesar de estar reunidas bajo la taxonomía “mujer artista”.

BIGARREN BIDEA. ZERU BAT HAMAIIKA BIDE: AMPLIANDO HORIZONTES

En la actualidad, ya han pasado más de veinte años desde aquella muestra pionera en cuanto a número de artistas expuestas y perspectiva feminista. Habiendo aclarado la lectura que se promovió en torno al trabajo de las artistas participantes en ese acontecimiento de los noventa, pasaremos a analizar tres exposiciones recientes, para poder comprender cuál es la lectura actual en torno a las artistas.

La primera exposición que vamos a analizar es la extensión de una muestra mayor titulada *Zeru bat, hamaika bide. Prácticas artísticas en el País Vasco entre 1977 y 2002* creada en el Museo Artium, de Vitoria-Gasteiz. La primera parte del título puede ser traducida como “un cielo, infinidad de caminos” y uno de esos caminos se encuentra en la extensión

15 Lourdes Méndez, *Os labirintos do corpo: manipulacións ideolóxicas, saberes científicos e obras de arte* (Vigo: A Nosa Terra, 1998).

16 Ana Olaizola, “La paradoja de lo femenino en el arte”, en *El puñalito y un puñao*, s. pag.

de dicha exposición a la que hacemos referencia a continuación: *Bigarren bidea*, que traducimos como “segundo camino”. Se trata de un apartado dedicado específicamente a artistas mujeres, cuyas obras guardan relación con el feminismo. Aunque no debemos presuponer que este es el único espacio en que aparecen artistas mujeres, ya que también participan en la exposición general. Por lo tanto, se trata, como su nombre indica, de una segunda vía, una ramificación del discurso dedicada a una temática específica.

Lo que sí es particular de *Bigarren bidea*, es que es ahí donde se presentan algunas obras relevantes de la tendencia corporal que mencionamos, con trabajos de artistas como Lucía Onzain, Bene Bergado y Estíbaliz Sádaba. En los dos *collages* sin título realizados por Lucía Onzain, podemos distinguir dos melenas entrelazadas en el centro, sobre un fondo blanco (Fig. 1). En ausencia de cabeza sobre la que posarse, parecen convertirse en seres autónomos, creando una figura abstracta y fantásica a partir de la representación de dos cabelleras reales. Resulta igualmente imaginativa y futurista la obra de Bene Bergado. La artista nos presenta *Prototipo de mona* (Fig. 2), una especie de muñeca con cabeza de simio galáctico que aparece con cuerpo normativo de mujer, a modo de propuesta de muñeca para el nuevo milenio. El último ejemplo también cuenta con el elemento de la transformación. Se trata del vídeo *Supermodel, superficial* realizado por Estíbaliz Sádaba (Fig. 3), en el cual la artista y una compañera emplean a modo de máscara imágenes de rostros femeninos que van retirándose mientras bailan. De este modo, deshaciéndose de los cánones estéticos sociales encarnados por las supermodelos. Además de estos ejemplos, encontramos en la exposición obras de Juana Cima, Esther Ferrer, Idoia Montón y Azucena Vieites, que podemos inscribir en la misma tendencia corporal. En definitiva, una variada selección de obras que dialogan con los cuerpos femeninos tomando como referencia tanto imágenes reales como fantásicas.



▪ Fig.1. Lucía Onzain. Sin título. 1999. Foto de la autora.



▪ Fig. 2. Bene Bergado. *Prototipo de mona*. 1998. Foto de la autora.



- Fig. 3. Estíbaliz Sádaba. *Supermodel, superficial*. 1996. 4 min 29 s. Proyección del vídeo sobre una muestra de documentación en relación a la obra y su época. Foto de la autora.

La fecha de inauguración estuvo relacionada con el Día Internacional de la Mujer del 2021, al igual que las exposiciones impulsadas por el feminismo institucional de los noventa, y fue abierta un año después de la muestra general, inaugurada con anterioridad en febrero de 2020. No obstante, a pesar de la diferencia en la fecha de apertura, ambas continúan abiertas como medio de mostrar la colección del museo como parte de la exposición permanente. Esta reorganización de la colección con deseo de construir un relato historiográfico revisado y en clave feminista, lo situamos como fruto del cambio de dirección del museo, como parte de las modificaciones llevadas a cabo desde la llegada de la directora Beatriz Herráez en el año 2018.

De hecho, la misma directora participó en el comisariado de la muestra, trabajando en conjunto con otras tres comisarias: Xabier Arakistain, quien suele organizar junto a la antropóloga Lourdes Méndez con periodicidad anual el curso *La mirada feminista* en el mismo museo, la historiadora del arte Miren Jaio y Elena Roseras, jefa del departamento de biblioteca y centro de documentación. Es relevante remarcar la participación de esta última, dado que está al frente del Centro de Investigación y Documentación de Artistas Vascas¹⁷, inaugurado a la par que *Bigarren*

¹⁷ "Centro de investigación y documentación de ar-

bidea. Se trata de un espacio abierto para la labor investigadora, que cuenta con bibliografía y documentación especializada en feminismo y arte, concretamente enfocada a la profundización del estudio de las artistas que componen la colección el museo.

A pesar de que ni la exposición *Bigarren bidea*, ni la muestra en la que se integra, cuentan con un catálogo *per se*, se recoge con una cronología digital detallada en la que se sitúan las obras expuestas en relación a acontecimientos relevantes para el mundo artístico tanto a nivel local como internacional, como por ejemplo el taller experimental *Sólo para tus ojos (el factor feminista en relación a las artes visuales)* que se llevó a cabo en el centro de arte Arteleku en 1997¹⁸. Otra fuente de información con la que contamos es el folleto de la exposición general, en el que ya se anunciaba una tendencia artística de los noventa en relación al feminismo, con la cual relacionamos las propuestas corporales, explicaban que "uno de los elementos de ruptura de la generación de los años noventa será la presencia de artistas mujeres que trabajarán desde una conciencia explícitamente feminista. El marco teórico del feminismo y la subcultura y sus herramientas -apropiación, economía de medios, DIY...- serán referencias clave en la construcción de las prácticas de estas artistas. También de sus compañeros de generación"¹⁹.

En cuanto al folleto informativo de *Bigarren Bidea*, se menciona como antecedente la exposición comisariada en el mismo museo por la historiadora del arte Garazi Ansa²⁰:

tistas vascas. Prácticas artísticas y teorías del arte feminista", *Artium a.*, 10 de abril de 2022, <https://artium.eus/es/centro-de-documentacion-de-artistas-vascas>

¹⁸ "Zeru bat, hamaika bide", *Artium b.*, 10 de abril de 2022, <https://catalogo.artium.eus/exposiciones/zeru-bat-hamaika-bide-0>

¹⁹ "Zeru bat, hamaika bide. Prácticas artísticas en el País Vasco entre 1977 y 2002", *Artium c.*, 10 de abril de 2022, <https://www.artium.eus/images/Exposiciones/2020/Zeru-bat-liburuxka-folleto.pdf>

²⁰ "Bigarren bidea. Zeru bat, hamaika bide", *Artium d.*, 10 de abril de 2022, <https://www.artium.eus/>

Hemen dira hutsunean igeri egindakoak. Tururu, que podemos traducir como “Aquí están las que nadaron en el vacío. Tururú”. Ansa, quien realizó su tesis en torno al comisariado de material archivístico desde un punto de vista feminista y corporal²¹, coordinó la muestra que tenía como protagonista la cartelería relacionada con el movimiento feminista en el País Vasco (Fig. 4), desde mediados de los setenta hasta los años noventa y en cuyo diseño artístico participaron artistas que podemos ubicar en la tendencia corporal que mencionamos y se pueden encontrar en *Bigarren Bidea*.



▪ Fig. 4. Cartelería feminista vasca de entre los años setenta y noventa que formó parte de la exposición *Hemen dira hutsuneak igeri egindakoak. Tururú*. Foto de la autora.

WOMANOLOGY. COLECCIÓN JOSÉ RAMÓN PRIETO: ARQUETIPOS FEMENINOS

La siguiente exposición a analizar es *Womanology. Colección José Ramón Prieto*, organizada el 2021 por el Museo Bellas Artes de Bilbao. Como su nombre indica, fue creada a partir de una colección privada, cuyo eje vertebral es el género femenino de algunas artistas contemporáneas. Esta exposi-

[images/Exposiciones/2021/Bigarren-bidea-Liburu-xka-Folleto-Leaflet.pdf](#)

21 Garazi Ansa, “Gorputzetik gorputzera. Artiboak erakusketa aretoetan” (tesis doctoral, Vitoria-Gasteiz, 2020), <https://addi.ehu.es/handle/10810/51654?show=full>

ción dedicada exclusivamente a mujeres artistas se sitúa como excepción en el recorrido de curaduría del museo, junto a otras dos muestras, que fueron *Mujeres impresionistas* del año 2001 y *Kiss Kiss Bang Bang* de 2007. El objetivo de la muestra de 2021 era ofrecer un panorama variado a partir de una colección privada bajo el nexo de unión de “mujeres artistas”, como en las muestras que proliferaron en los años noventa.

Como ya sucedió en la muestra *Kiss Kiss Bang Bang*, la mayoría de las artistas eran extranjeras, pues de entre las artistas vascas en 2007 sólo se incluyó a Itziar Okariz, quien a su vez había tenido un recorrido marcadamente internacional; y en la de *Womanology* solo participaron tres: Ana Laura Aláez, Dora Salazar y Azucena Vieites. La obra de Ana Laura Aláez, titulada *Creative Powder III* (Fig. 5), muestra a la propia artista tumbada sobre un espejo redondo de gran tamaño. La artista tan solo viste collares y pulseras de diferentes colores, una paleta cromática que combina a la perfección con los montículos de polvos coloreados que la rodean, en alusión a los pigmentos empleados para el maquillaje. Con el título, la artista dota de una lectura positiva a este medio estético, interpretándolo como una fuente de creatividad y deleite. Por el contrario, el *Corsé f* de Dora Salazar se presenta a primera vista como una especie de armadura realizada para constreñir el cuerpo femenino, aunque no está realizado a tamaño real, ya que no correspon-



▪ Fig. 5. Ana Laura Aláez. *Creative Powders III*. 2001. Foto: Oskar González.



▪ Fig. 6. Dora Salazar. *Corsé f.* 1994. Foto: Oskar González

de al tamaño natural de una mujer, como podemos comprobar en la imagen (Fig. 6). Al realizar la obra con unas proporciones ampliadas, sugerimos que dota a la propia coraza de una existencia propia, transformándola en un objeto corporizado. Finalmente, la última artista vasca participante es Azucena Vieites y su obra *Pirates on parade*, en la cual se muestra a una mujer reclinada en una silla, en un paisaje arenoso (Fig. 7). Esta obra, tiene una estética que recuerda al cómic y corresponde a la línea de trabajo relacionada con la reutilización y reinterpretación de imágenes ya existentes. Imágenes de mujeres que Vieites acostumbra a tomar de revistas y diferentes medios para luego transformarlas en dibujos, reflexionando en torno a la imaginaria femenina del final del siglo XX. Como vemos, casualmente, las obras de estas tres artistas de la exposición se inscriben en la tendencia corporal que nos ocupa, por lo que resulta de especial interés entender qué discurso se creó en torno a las artistas expuestas.



▪ Fig. 7. Azucena Vieites. *Pirates on Parade.* 2000. Foto: Oskar González.

En lo referente al título, el término *Womanology* fue escogido a partir de la homónima obra de la artista Lynette Yiadom-Boakye de 2010, presente en la exposición. Más allá del origen de la palabra escogida, si reflexionamos en torno a las connotaciones que porta, podemos destacar dos aspectos. Por una parte, está escrito en inglés, lo cual nos lleva a pensar en una muestra de carácter internacional. Por otra parte, se distingue la palabra mujer, en inglés *woman*, unida al sufijo *-logy* proveniente de la raíz griega *logos* y que actualmente asociamos a los estudios o las ciencias. Por lo tanto, se proponía al público una exposición sobre la ciencia de las mujeres, una exposición sobre el arte femenino.

Además, en el catálogo las artistas se presentaban en un rol ambivalente de mujeres victimizadas y figuras de poder. El propio director del museo, Miguel Zugaza, recordaba así el momento en el que visitó la colección de José Ramón Prieto: “las habitaciones se comunican a través de las miradas discretas, insolentes, incluso desesperadas, de todas las mujeres artistas del mundo que se han reunido sin proponérselo en esa colección”²². Resulta especialmente llamativo el adjetivo que hace alusión a la desesperación, pues nos lleva a pensar en el rol de víctima anteriormente mencionado. Unas víctimas acogidas en el museo, tratando de mostrar un respeto tal vez algo excesivo que

²² Miguel Zugaza, “Tejer”, en *Womanology: colección José Ramón Prieto* (Bilbao: Museo de Bellas Arte de Bilbao, 2021), 100.

puede llegar a ser inscrito dentro de una lógica paternalista, ya que la exposición se presentaba como un proyecto que “muestra por primera vez al público la hermosa trama de amor y respeto al arte de las mujeres”²³.

Con dicha presentación, resulta ineludible la siguiente cuestión: ¿existe realmente un arte femenino, una forma de crear de esencia femenina? Si afirmáramos que las mujeres tienen una forma de crear concreta, siguiendo la misma lógica, el género masculino también contaría con un estilo innato y “casualmente” predilecto para la historiografía del arte. Por lo que podríamos argumentar que cualquiera de las exposiciones de artistas hombres podría igualmente llamarse *Manology*; título que utilizó la historiadora del arte Haizea Barcenilla al escribir una crítica sobre una exposición imaginaria titulada *Manology*, entendida como el *alter ego* masculino de *Womanology*²⁴. A través de un ejercicio imaginativo, Barcenilla remarcó lo absurdo de aglutinar obras de muy variada índole bajo la etiqueta “arte de mujeres”, sin ningún tipo de matiz. El debate en torno a la existencia de un “arte de mujeres” está unido a la segunda ola del feminismo y formó parte del ámbito académico ya en los años ochenta y noventa, como también lo hizo la cuestión de “literatura de mujeres”, debate del que se pudo concluir que, si bien las mujeres compartían vivencias similares debido al contexto sociocultural, sus creaciones no guardaban una esencia femenina intrínseca e inmutable. Sin embargo, esa última deducción parece no haber tenido influencia en algunas exposiciones, ya que se sigue aglutinando bajo la etiqueta de “arte de mujeres” obras que poco tienen que ver entre ellas, sirviendo posiblemente como medio para esconder la falta de investigación en torno al trabajo de estas artistas, dando como resultado, exposiciones de escaso valor en cuanto a aportación al conocimiento se refiere.

²³ Zugaza, “Tejer”, 101.

²⁴ Haizea Barcenilla, “Manology”, *Berria*, 11 de mayo de 2021. <https://www.berria.eus/paperekoa/1880/033/002/2021-05-11/manology.htm>

A continuación, retomamos la presentación en clave victimista de las artistas que mencionamos anteriormente, para pasar a analizar el contrastante tratamiento de las mismas como figuras de poder que aparece en el catálogo. La crítica de arte Ángela Molina recurre a tipologías mitológicas, bíblicas o incluso a la figura de *femme fatale*, analogías todas ellas relacionadas con arquetipos de poder, para hablar de las artistas, afirmando que “predominan las obras de artistas que no disimulan su incomodidad hacia la herencia cultural que las empequeñece y limita. Muchas se ven a sí mismas liberando a esa “prisionera”, dejando salir al “monstruo” - seres desviados, excluidos y furiosos -: retratos de las mortales gorgonas-medusas, modernos Prometeos, Evas (no como la madre de la humanidad, creada como segunda, inferior, un mera costilla; al contrario, un cuerpo poderoso), mujeres narcisistas, mujeres-sirenas -que realizan la venganza de la naturaleza contra la cultura-, profetisas y sibilas, mujeres-Titán, tejedoras urdidoras, madres amazonas, nigromantes, andróginos, mujeres fatales”²⁵. Resulta interesante este recurso poético de prototipos, ya que nos sitúa en la lógica de los arquetipos femeninos, tradición en la que encontramos antecedentes en la labor investigadora del Museo Bellas Artes de Bilbao.

Ya en los años ochenta, la historiadora del arte Xesqui Castañer investigó las representaciones con una beca de investigación del museo, realizando una amplia clasificación de tipos de mujeres representadas en las obras de pintores vascos de los siglos XIX y XX²⁶. Un interés iconográfico hacia las representaciones femeninas que se mantiene hasta la actualidad, no sólo con *Womanology*, pues podemos incluir en esa tendencia la última iniciativa titulada *Ikuspuntuak* (puntos de vista), una exposición virtual realizada

²⁵ Ángela Molina, “Maisons vides”, en *Womanology*, 134.

²⁶ Xesqui Castañer, “Iconografía de la mujer en los pintores vascos (siglos XIX y XX)”, *Kobie: Bellas artes*, nº2 (1984), 95-120.

en colaboración de la cineasta Tamara García Iglesias accesible a través de la cuenta de *Youtube* del museo, en el que se proponen algunos itinerarios, releyendo las obras del museo, concretamente “16 mujeres reflexionan, según sus muy diversos bagajes culturales y sociales, sobre 8 pinturas de la colección también protagonizadas por mujeres”²⁷. Esta iniciativa, una vez más, nos invita a entender a las mujeres como tipologías creadas por artistas hombres, ya que las 8 pinturas mencionadas fueron creadas por varones.

Por lo tanto, podemos confirmar que, si bien la lógica en la que se inscribe *Womano-logy* es coherente con la tradición del museo, no aporta avances remarcables en la historización de las artistas. Podríamos incluso aventurarnos a sugerir que se trata de un retroceso a la hora de exponer artistas mujeres y en el caso particular de la tendencia corporal de los noventa, aunque recoge obras de artistas de la tendencia, es más bien humilde la aportación que realiza a la lectura del trabajo de las artistas vascas que expone. Las únicas evocaciones en esa dirección aparecen tímidamente relacionadas con la obra de Ana Laura Aláez y Azucena Vieites, con la mención de la oportunidad que conlleva la exploración de un espacio estético creado por ellas mismas, a través de autorrepresentaciones que funcionarían como dobles²⁸, pero sin ahondar más allá y dejando la obra de Dora Salazar fuera.

En cuanto al cuerpo, si bien no se trata específicamente la relevancia que tuvo en los años noventa, se habla de los cuerpos de las mujeres tomando como referente el cuerpo del personaje mitológico de Medusa: “ella [Medusa] volverá al cuerpo que le habían confiscado, ese cuerpo que transformaron en un extraño lugar, violado, enfermo o muerto. [...] Al documentar y recrear sus experiencias, las mujeres pueden combatir los prejuicios que retratan el cuerpo femenino

27 “Ikuspuntuak”, *Museo Bellas Artes de Bilbao*, 6 de octubre de 2021. <https://museobilbao.com/exposiciones/ikuspuntuak/>

28 Molina, “Maisons vides”, 138-139.

como amenaza”²⁹. Esta afirmación resulta interesante para hablar de algunas obras de la exposición, ya que se intuye la agencia, el rol activo de las artistas, a la hora de emplear las obras de arte como elemento de cambio en las percepciones corporales, actitud presente en las obras corporales de los noventa. Pero, desafortunadamente, no se ahonda en una lectura específica en relación a las obras expuestas.

BAGINEN BAGARA. ARTISTAS MUJERES: LÓGICAS DE LA (IN)VISIBILIDAD: SOBRE LA POSIBILIDAD DE UNA NUEVA HISTORIOGRAFÍA

La última exposición que vamos a analizar se trata de la muestra *Baginen bagara* (éramos, somos), comisariada por Garazi Ansa y Haizea Barcenilla. Al hablar de la exposición del Artium, hemos podido identificar el interés de Garazi Ansa por la práctica del comisariado en clave feminista. En el caso de Haizea Barcenilla, lleva una década explorando cómo exponer e historizar mujeres artistas; de hecho, apoyándose en Linda Nochlin y Griselda Pollock, explicaba cómo “cuando revisamos e incluimos a artistas mujeres sin analizar las razones por las que su trabajo no fue apreciado en su época o pasó al olvido en décadas posteriores, y sin poner en cuestión los valores que han establecido cánones excluyentes e inalterables, estamos aceptando una gran narrativa de la historia del arte, basada en la idea del genio, de la autonomía y de círculos cerrados a los que, simplemente, añadimos personajes secundarios”³⁰. En consecuencia, en la exposición del Museo San Telmo, no se trataba simplemente de insertar a las artistas en la historia del arte, sino en repensar las lógicas legitimadoras del discurso actual.

Una de las lógicas principales de la tradicional historia del arte es la figura del

29 Molina, “Maisons vides”, 138.

30 Haizea Barcenilla, “Incluir o replantear: cómo exponer e historizar a las mujeres artistas”, *Boletín de Arte*, nº 35 (2014), 120-121.

genio. Una figura que, como ya señalaba la historiadora del arte Linda Nochlin en la publicación *Why Have There Been No Great Women Artists?*³¹, resulta extremadamente problemática para la construcción de una historia del arte que valore por igual el trabajo de las artistas y el de sus compañeros. Además, la aplicación de la figura del genio al comisariado y al relato histórico en torno a las artistas, resulta igualmente una dificultad, ya que refuerza la lógica de la excepción de las artistas visibilizadas. Por todo esto, las comisarias trabajaron para redescubrir las lógicas de la invisibilidad, un objetivo que quisieron transmitir también a través de la publicidad de la exposición. Los artistas encargados de realizar el diseño gráfico de la exposición fueron Arrate Rodríguez y Carlos Ndungmandum, quienes diseñaron diferentes carteles que jugaban con la idea de la visibilidad y lo invisible, creando una especie de juego del escondite. Sobre fondos de color, como las paredes de la propia exposición, emergían en los diseños elementos arquitectónicos y entre ellos partes del cuerpo, por ejemplo, una mano asomando tras una pared o unos pies subiendo escaleras. En otros carteles aparecía una mujer de espaldas, escondida tras una columna que daba paso a un arco de medio punto, presente también en la exposición (Fig. 8). Sin embargo, estas presencias resultaban anónimas, ya que en ningún momento se podrían distinguir los rostros de las mujeres. Esta labor de plasmar mediante la cartelería de la exposición el concepto de la misma de manera tan directa, pero a la vez poética, y con diseños originales de artistas hechos para la ocasión, no la encontramos en las anteriores exposiciones, por lo que es un aspecto a destacar en la muestra del Museo San Telmo.

Así, la exposición *Baginen bagara* ha sido considerada como una muestra pionera tanto a nivel vasco como estatal, por su ca-

31 Linda Nochlin, "From 1971: Why Have there Been No Great Women Artist?", *Artnews*, 30 de mayo de 2015, <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/>



▪ Fig. 8. Arrate Rodríguez y Carlos Ndungmandum. Diseño gráfico de uno de los carteles publicitarios de la exposición Baginen Bagara. 2021. Fuente: San Telmo Museoa.

pacidad de cuestionamiento historiográfico y revisión de la relación de las obras con el museo desde un punto de vista feminista³². También por la metodología de deconstrucción empleada para indagar en los motivos de exclusión de las artistas y la propia propuesta estética del espacio expositivo³³, que se alejaba del concepto del "cubo blanco", para dar paso a espacios con intensos colores como el morado o el amarillo, en un recorrido zigzagueante (Fig. 9). De este modo, se mostraba la obra de las artistas en un espacio que no escondía la subjetividad de las decisiones de curaduría, en ocasiones confundidas como neutras con el uso de las paredes blancas.

En relación a la tendencia corporal de los noventa, podemos confirmar que es la primera vez que se le dedica un apartado propio, subrayando específicamente la corporalidad, en una exposición de carácter historiográfico en el contexto vasco. Entre otras obras, encontramos la animación pionera *Spain Loves You* creada por Isabel Herguera. Una obra que resultó ganadora del *Bideoaldia* de Tolosa (Guipúzcoa), reconocido festival de videoarte

32 Ane Lekuona, "Baginen Bagara. Artistas mujeres: lógicas de la (in)visibilidad", *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 34 (2022), 835-836.

33 Isabel Garnelo Díez y Carmen Cortés Zaborras, "Baginen Bagara: lógicas de la (in)visibilidad", *M-Arte y Cultura Visual*, 10 de abril de 2022, <https://www.m-arteyculturavisual.com/2022/02/27/baginen-bagara-logicas-de-la-invisibilidad/>



▪ Fig. 9. Vista de uno de los espacios de la exposición Baginen bagara. Foto de la autora.



▪ Fig. 10. Isabel Herguera. Materiales de trabajo para la obra de animación experimental Spain Loves You. 1988. Foto de la autora.

a nivel estatal. En la primera parte de esta animación, la artista presenta a diferentes miembros de su familia; en el segundo, la llegada a la luna; y en el último, una excursión familiar que coincide con la muerte del dictador Francisco Franco. Es la primera parte la más interesante en relación al propio cuerpo, ya que la artista empleó fotocopias de imágenes de su propio álbum familiar que multiplicó y modificó, recordando a los juegos de recortables infantiles de la época. Además de la animación, parte de los materiales empleados estuvieron presentes en la exposición, entre otros la fotografía familiar (Fig. 10).

En el catálogo de la exposición, se indica que las artistas fueron tomando consciencia de su propio cuerpo, realizando representaciones de los mismos, posiblemente influenciadas por el progreso del movimiento feminista en Euskadi. No obstante, se matiza que “si bien los cuerpos se adueñaron de las salas de exhibición, muy pocos dieron paso a los almacenes museísticos, desdibujando-

se la importancia de esta tendencia en las exposiciones de la colección”³⁴. Tal vez, esa falta de presencia en las colecciones de los museos haya sido una de las causas por las cuales no se ha desarrollado aún un estudio más completo de la tendencia. Aunque las comisarias argumentan que la razón de esa falta de investigación específicamente en relación al cuerpo va más allá, explicando que cuando los cuerpos femeninos dejan de ser una “herramienta o juguete” para los hombres artistas, objeto de deseo agradable y complaciente, existe una incomodidad en la lógica machista al historizar representaciones de cuerpos de mujeres en las artes que se alejen de esa utilidad tradicional³⁵.

En cualquier caso, esta exposición da un importante paso al reconocer la tendencia, dedicarle un espacio propio en sus salas y en las propias páginas del catálogo, donde se mencionan a artistas como: Itziar Okariz, Ana Laura Aláez, el colectivo Erreakzioa-Reacción, Esther Ferrer, Dora Salazar y Azucena Vieites. Incluso, mencionan la obra de artistas que ya incluían el cuerpo en los ochenta: Aurora Bengoechea, Mari Puri Herrero, Mari Paz Jiménez, Victoria Montolivo e Inés Medina; contribuyendo así al proceso del tejido de una genealogía matrilineal³⁶.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Partiendo de la exposición pionera *Genealogías feministas en el arte español*, hemos trazado un recorrido expositivo, teniendo en cuenta la importancia de las exposiciones de las principales instituciones en la construcción y desarrollo del discurso histórico.

Podemos concluir que las artistas del contexto vasco que trabajaron en torno al

³⁴ Garazi Ansa y Haizea Barcenilla, *Baginen bagara. Artistas mujeres: lógicas de la (in)visibilidad. Colecciones del Museo San Telmo y de la Diputación Foral de Gipuzkoa* (San Sebastián: Museo San Telmo, 2021), 110.

³⁵ Garazi Ansa y Haizea Barcenilla, “Baginen bagara”, en *Baginen bagara...*, 29.

³⁶ Garazi Ansa y Haizea Barcenilla, “Baginen bagara”, 28-29.

cuerpo han recibido diferentes contextualizaciones. En *El puñalito y un puñao* de los años noventa, impulsado por el feminismo oficial, las exposiciones de mujeres artistas fueron el principal espacio de visibilización y si bien trataron de remarcar la diversidad en las creaciones y posiciones, no llegaron a desarrollar una investigación especializada en la tendencia corporal.

En las exposiciones actuales distinguimos diferentes tendencias. Mientras que en exposiciones como *Womanology* la agrupación de las artistas se realizó a partir de arquetipos y una supuesta esencia de mujer que sirvió como pretexto para no investigar más allá, exposiciones como *Bigarren bidea* trataron de abrir un camino propio en el discurso tomando conciencia de un saber hacer específico en relación al feminismo de los años noventa.

Finalmente, encontramos la propuesta más innovadora en *Baginen bagara*, donde además de identificar la tendencia, como ya sucedía en la exposición leonesa, se replanteaba el motivo de las ausencias y las lógicas de legitimación en la historia del arte vasco. Una dirección esperanzadora para la recuperación de tendencias como la que hemos estado tratando, sobre la cual todavía queda mucho por investigar, para poder incluirla en el relato estatal de manera completa y que futuras generaciones continúen cosechando el conocimiento en torno a una genealogía artística matrilineal.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrieu, Rosa. "s/t". En *El puñalito y un puñao*, coordinado por Adelina Moya, s. pag. Bilbao: Centro de Documentación y Estudios de la Mujer, 1996.
- Ansa, Garazi. "Gorputzetik gorputzera. Artxiiboak erakusketa aretoetan". Tesis doctoral. Universidad del País Vasco, 2020. <https://addi.ehu.es/handle/10810/51654?show=full>
- Ansa, Garazi y Haizea Barcenilla. *Baginen bagara. Artistas mujeres: lógicas de la (in)visibilidad*. Colecciones del Museo San Telmo y de la Diputación Foral de Gipuzkoa. San Sebastián: Museo San Telmo, 2021.
- Ansa, Garazi y Haizea Barcenilla. "Baginen bagara". En *Baginen bagara. Artistas mujeres: lógicas de la (in)visibilidad*. Colecciones del Museo San Telmo y de la Diputación Foral de Gipuzkoa, 9-29. San Sebastián: Museo San Telmo, 2021.
- Artium a. <https://artium.eus/es/centro-de-documentacion-de-artistas-vascas>
- Artium b. <https://catalogo.artium.eus/exposiciones/zeru-bat-hamaika-bide-0>
- Artium c. <https://www.artium.eus/images/Exposiciones/2020/Zeru-bat-liburuxka-folleto.pdf>
- Artium d. <https://www.artium.eus/images/Exposiciones/2021/Bigarren-bidea-Liburuxka-Folleto-Leaflet.pdf>
- Artnews. <https://www.artnews.com/artnews/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/>
- Barcenilla, Haizea. "Incluir o replantear: cómo exponer e historizar a las mujeres artistas". *Boletín de Arte*, nº 35 (2014), 117-129.
- Barcenilla, Haizea. "Manology". *Berria*, 11 de mayo de 2021. <https://www.berria.eus/paperekoa/1880/033/002/2021-05-11/manology.htm>
- Carpenter, Ele. "s/t". En *What does the word curate mean to you?*, editado por Craig Ashley y Trevor Pitt, 11. Birmingham: MAC Birmingham, 2013.
- Carro Fernández, Susana. "Una historia propia". En *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*, 132-141, Gijón: Ediciones Trea, 2010.
- Castañer, Xesqui. "Iconografía de la mujer en los pintores vascos (siglos XIX y XX)". *Kobie: Bellas artes*, nº2 (1984), 95-120.
- Esteban, Mari Luz. *Antropología del cuerpo: género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Bellaterra, 2013.

- Garnelo Díez, Isabel y Carmen Cortés Zaborras. "Baginen Bagara: lógicas de la (in)visibilidad". *M-Arte y Cultura Visual*. <https://www.m-arteyculturavisual.com/2022/02/27/baginen-bagara-logicas-de-la-invisibilidad/>
- Lekuona, Ane. "Baginen Bagara. Artistas mujeres: lógicas de la (in)visibilidad". *Arte, Individuo y Sociedad*, nº34 (2022), 835-836.
- Mayayo, Patricia. "Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo". En *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, editado por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, 19-38. Madrid: This side up, 2013.
- Méndez, Lourdes. *Os labirintos do corpo: manipulacións ideolóxicas, saberes científicos e obras de arte*. Vigo: A Nosa Terra, 1998.
- Méndez, Lourdes. "Arte coño y otras representaciones del cuerpo sexuado: feminismos en el arte contemporáneo". En *Cuerpo y Cultura*, editado por Javier Eloy Martínez Guirao y Anastasia Téllez Infante, 161-184. Barcelona: Icaria, 2010.
- Moya, Adelina, coord. *El puñalito y un puñao*. Bilbao: Centro de Documentación y Estudios de la Mujer, 1996.
- Molina, Ángela. "Maisons Vides". En *Womanology: colección José Ramón Prieto*. 99-101. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2021.
- to, 129-139. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2021.
- Museo Bellas Artes de Bilbao. <https://museobilbao.com/exposiciones/ikuspuntuak/>
- Olaizola, Ana. "La paradoja de lo femenino en el arte". En *El puñalito y un puñao*, coordinado por Adelina Moya, s. pag. Bilbao: Centro de Documentación y Estudios de la Mujer, 1996.
- Onandia, Mikel. "Cronología. 1968-2018". En *Después del 68. Arte y prácticas artísticas en el País Vasco. 1968-2018*, 285-507. Bilbao: Museo Bellas Artes de Bilbao, 2018.
- Schor, Mira. "Patrilineage". En *Feminist Art Theory: An Anthology 1968-2014*, editado por Hilary Robinson, 159-164. Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, 2015.
- Valle, Teresa del. "La mujer vasca a través del análisis del espacio: utilización y significado". *Lurralde: Investigación y espacio*, nº 6 (1983), 251-270.
- Valle, Teresa del. *Mujer vasca: imagen y realidad*. Barcelona: Anthropos, 1985.
- Villa, Rocío de la. "En torno a la generación de los noventa". En *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, editado por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, 246-256. Madrid: This side up, 2013.
- Zugaza, Miguel. "Tejer". En *Womanology: colección José Ramón Prieto*. 99-101. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2021.

Recensiones

DOI: 10.18002/da.i21.7393

- *(In)sights regarding Medieval Art. Una mirada perspicaz al Arte Medieval. Tributo a Herbett Kessler. Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 37 (2021). 591 páginas y 198 ilustraciones en color.
- Nodar Fernández, Victoriano. *El Bestiario de la catedral de Santiago de Compostela. Espacio, Función y Audiencia*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago y Andavira Editora, 2021. 359 páginas, 326 ilustraciones en blanco y negro y color, 6 planos y 6 tablas.
- Fuentes Ortiz, Ángel. *Nuevos espacios de memoria en la Castilla Trastámara. Los monasterios jerónimos en la encrucijada del arte andalusí y europeo (1373-1474)*. Madrid: La Ergástula, 2021. 372 páginas y 100 ilustraciones en blanco y negro y color.
- Menéndez González, Nicolás. *Juan de Colonia y la construcción empírica. Saberes de las formas y del hacer en el preludio de la era del tratado arquitectónico*. Burgos: Fundación VIII Centenario de la catedral de Burgos, 2022. 642 páginas y 349 imágenes en blanco y negro y color, incluidas plantas y alzados.
- Laguna Paúl, Teresa. *Miguel Perrin. Imaginero de barro*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2022. 186 páginas y 16 láminas en color.
- García Cuetos, María Pilar. *La construcción de una imagen. El prerrománico asturiano entre 1844 y 1936*. Llanera: Fundación José Cardín Fernández, 2021. 208 páginas y 336 ilustraciones en blanco y negro.
- Vera Carrasco, José María y José Maldonado Escribano. *Arquitectura escolar en los pueblos de colonización de Extremadura*. Cáceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2020. 474 páginas y 676 planos e ilustraciones en blanco y negro y color.
- Rupérez Almajano, María Nieves y Ana Castro Santamaría. *Nuevos espacios para nuevos retos. El campus Unamuno*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2021. 202 páginas, 157 ilustraciones en color y 25 en blanco y negro.
- Nava Rodríguez, Teresa y Ángel Pazos-López (eds.). *Museos y universidades. Espacios compartidos para la educación, la inclusión y el conocimiento*. Gijón: Trea, 2020. 463 páginas y 83 ilustraciones en blanco y negro.



- *(In)sights regarding Medieval Art. Una mirada perspicaz al Arte Medieval. Tributo a Herbert Kessler. Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real, 37 (2021). 591 páginas y 198 ilustraciones en color.*

En el número 37 de la revista *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real* se recogen algunas de las contribuciones de los participantes en el XI *Coloquio Ars Mediaevalis*, organizado por la Fundación Santa María la Real de Aguilar de Campoo en el año 2021. Bajo el título *Una mirada perspicaz al arte Medieval* se compila una amplia nómina de trabajos que homenajean la figura y la trayectoria de Herbert L. Kessler. La obra, en la que participan 29 autores, se estructura en ocho grandes secciones de tamaño desigual, articuladas todas ellas en torno a alguna de las múltiples líneas de investigación de la obra de Kessler, demostrándose con ello la enorme trascendencia de su legado científico. En este sentido se manifiesta el prólogo de la obra, realizado por Gerardo Boto y Alejandro García Avilés.

El primero de los capítulos de la obra lleva como título “Pensar con imágenes en la Edad Media: desvelar procesos visuales y narraciones plásticas”. En el artículo inaugural de J. H. Hamburguer se aborda la representación de los diagramas mentales a partir de la obra *Utriusque Cosmi* de Robert Fludd (1617-1621). El autor considera que el modo de entender y representar las experiencias sensoriales del humanista inglés es indudablemente deudor de las visualizaciones medievales de los procedimientos mentales. A continuación, J. C. Schmitt propone el estudio de la imagen del tabernáculo de Moisés en la *Biblia Historiale* de Guiart des Moulins. El autor medita sobre la tradición textual y visual del tabernáculo, entendido como representación visual de la memoria de la Antigua Ley y de la promesa cumplida por Cristo y la Iglesia.

El siguiente capítulo engloba, bajo el título “Miradas penetrantes sobre las iluminaciones de manuscritos altomedievales” un total de seis contribuciones. A. Kumler estudia la primera miniatura de los Evangelios de Soissons, relacionando la opulencia en la representación particular del templo-tabernáculo con la idea de materialidad en el arte carolingio. Seguidamente, se aborda la iconografía de la Pasión en las placas de marfil de los libros carolingios en el artículo que firma A. O. Polipré, bajo la premisa de que, en los marfiles carolingios, materialidad e imagen establecen una dialéctica semántica y visual entre el libro, el texto y la cubierta.

En tercer lugar, se presenta un artículo centrado en las capitales figuradas de la Primera Biblia de Carlos el Calvo, firmado por B. Kitzinger. La idea central gira en torno a la función narratológica de las iniciales, en tanto que guías en los modos de leer las historias bíblicas, pero también como referencias cruzadas entre el texto y la imagen. A continuación, V. Debais se aproxima al bendicional de Æthelwold, con el estudio del valor de la abstracción en la obra. El autor identifica, en una recurrente línea blanca doble con una sombra translúcida, un moti-

vo consciente de representación no mimética del Espíritu Santo.

F. Dell'Acqua retoma el estudio de los marfiles con el análisis monográfico de una placa ebúrnea con la imagen de la Virgen, originaria de Aquisgrán y conservada actualmente en el MET de Nueva York. El análisis de sus particularidades iconográficas -especialmente la presencia del *vexillum* militar y de la rueda y el huso- le lleva a concluir que la placa ebúrnea del MET es un *unicum* en el cómputo de las imágenes marianas carolingias en sus relaciones con la idea del poder. El último de los artículos de la segunda sección corresponde a M. Angheben. El tema central del trabajo es la teoría que considera que el Génesis Cotton, o su hipotético prototipo, ocupa un lugar de relevancia en la transferencia de tipos iconográficos. Frente a la tradicional noción de "recensión Cotton", el autor propone una reconceptualización de los procesos de transmisión y recepción, a partir de la idea multidireccional de "familia Cotton".

La tercera sección la conforman cuatro contribuciones, englobadas dentro del título "Receptáculos de lo sagrado: presencia tangible y evocación cultural". S. de Blaauw presenta un texto sobre el presbiterio altomedieval de San Pedro. Por una parte, reflexiona acerca del proceso de recepción del mismo en algunas iglesias de las primeras centurias medievales, mientras que, por la otra, subraya la importancia del filtro del primer anticuarismo (ss. XVI y XVII) en las restauraciones de estos espacios en el siglo XX. El segundo artículo lo firma C. García de Castro Valdés y en él se estudia un tipo particular de relicario hecho en piedra y madera, que pone de manifiesto la supervivencia de las técnicas y las formas de la carpintería romana en la cultura material de las reliquias cristianas.

M. Sureda i Jubany estudia las funciones litúrgicas de Santa María la Rodona de Vic en relación con algunos ritos estacionales celebrados en fiestas a la Virgen. Estas consideraciones le llevan a plantear la hipó-

tesis de que los ideólogos de Vic orquestaron la creación voluntaria de una iconografía arquitectónica de connotaciones marianas. La sección se cierra con el trabajo de M. Bacci sobre la influencia que la exhibición de una cruz monumental bajo un baldaquino en el Santo Sepulcro de Jerusalén ejerció en toda una serie de obras, desde Irlanda hasta el Cáucaso.

El capítulo número cuatro lleva como título "El compromiso de los espectadores medievales hacia las imágenes" y contiene un único trabajo, el de S. Riccioni, centrado en la posibilidad de una "teoría gregoriana de las artes". Por medio del correlato entre los textos gregorianos y las imágenes de su tiempo, el autor pondera el valor de la participación emotiva en la liturgia como parte de la experiencia del arte gregoriano.

La quinta sección contiene cinco artículos encuadrados en el epígrafe "*Per visibilia: concreciones pictóricas de lo invisible*". Da inicio al bloque I. Foletti con una investigación que expone la problemática a la que se enfrentó la primera Edad Media a la hora de representar a la divinidad, lo que propició la configuración gradual de un ornamento anicónico de la máxima eficacia para hacer tangible lo inefable. El siguiente artículo es el de E. Gertsman y en él se analiza un medallón osculatorio de nácar del periodo altomedieval, proveniente del tesoro de la abadía de San Pedro de Salzburgo. El estudio de la pieza le da pie a dirimir las relaciones entre la materialidad del objeto y la idea de abstracción figurativa vinculada a la noción de Trinidad.

En tercer lugar, B. V. Pentcheva trata la imagen de una bailarina que canta, miniada en un folio del Tropario de París (ca. 1030), donde también se recoge la notación musical de un canto de Pentecostés. La investigación establece un discurso relacional entre la música y la representación de la misma, en tanto que evocación del Espíritu, en un proceso figurativo, teológico e intelectual que encuentra, además, paralelos en la cultura islámica. A esta investigación le sigue el

texto de B. Fricke en el que se estudia el ciclo de cuatro miniaturas, realizadas por un iluminador anónimo de Hildesheim, en las que se figura a Dios Creador junto a la imagen de la Sabiduría rodeada de personajes veterotestamentarios. En opinión de la autora, las imágenes del misal exponen una sofisticada teorización sobre los conceptos de creación, creatividad, cognición y percepción. El capítulo quinto se cierra con el artículo de R. Sánchez Ameijeiras, quien propone un periplo por algunas soluciones de la Madelaine de Vézelay y el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela, en las que identifica modos de representación de las inquietudes cosmológicas de su tiempo, por medio del empleo de formas no miméticas.

El capítulo número seis, formado por 7 intervenciones, está dedicado a la "Apertura de miras: relecturas de la creación de imágenes". El trabajo inicial lo firma E. Carson Pastan, quien expone la idea de que el relato de Pedro el Chantre, en el que se expone la voluntad de unas prostitutas de agasajar a la catedral de Notre-Dame con una vidriera, busca evidenciar la laxitud moral del clero y no tanto atestiguar una donación real. A continuación, J. Kroesen estudia la cultura artística de la Noruega medieval a través del relicario de Filefjell (s. XIII), en el que comparten espacio figurativo dragones de la tradición visual vikinga, las imágenes de Cristo y los apóstoles según los modelos paleocristianos y los medallones de ascendencia clásica.

E. Palazzo explora la iconografía agustiniana en la obra de Vittore Carpaccio en la Scuola degli Schiavoni de Venecia (s. XVI). Con el estudio de las referencias litúrgicas presentes en la imagen, Palazzo plantea la necesidad de repensar los límites entre la Edad Media y la Moderna, valorando las persistencias culturales más allá de los marcos cronológicos convencionales. En el cuarto artículo de la serie, R. Müller explora el concepto cristológico y sus relaciones con los nuevos modos de representación de la naturaleza, herederas de las reflexiones de las escuelas literarias de Padua y Venecia en

el siglo XV, a partir del análisis de un Cristo "Varón de Dolores" del taller de Vivarini, fechado en 1450.

A. Pinkus analiza algunos ejemplos de imágenes gigantescas del norte de los Alpes desde el año 1400, en los que se identifica una ambigüedad semántica por la que ciertas representaciones tienen un cariz negativo, mientras que otras representan valores de magnificencia y de redención. El penúltimo texto de este amplio capítulo lo firma S. Hindman y en él propone un estudio centrado en los denominados "anillos iconográficos" de la Inglaterra bajomedieval. La autora, extrayendo datos de un completo censo, considera al anillo como un objeto de lujo y de devoción privada en la línea de los Libros de Horas, con los que además comparte similitudes iconográficas. En la última intervención de la sección, A. Iafrate trabaja sobre las listas de tesoros de los periodos medieval y moderno, desde una óptica filológica, histórica y formal, que parte del estudio de los principales ejemplos de la Europa mediterránea para posteriormente focalizar el discurso en algunas casuísticas particulares de la región italiana.

El séptimo bloque de la obra lleva como título "Arrumbar los perímetros historiográficos" y se inicia con el artículo de C. Chazelle, centrado en el análisis de la resignificación del pasaje de la leyenda de Gregorio Magno en el que se encuentra con un grupo de esclavos anglos, que se realizó en el mundo victoriano como parte de un proceso más amplio de exaltación de la raza inglesa y de las políticas imperiales. A continuación, J. Elsner realiza un estudio comparativo entre el primer arte cristiano y el arte budista inicial en la India. Los profundos cambios de índole dogmática acaecidos en ambas culturas propiciaron que sus narrativas visuales establecieran una segunda vía a las exégesis textuales. Finalmente, M. Kupfer reflexiona sobre las manifestaciones artísticas de los Beta Israel de Etiopía (religión judía no hebraica propia del norte etíope), en las que confluyen discursos antisemíticos importados junto a tradiciones autóctonas, que

resignifican a esta comunidad en términos diabólicos.

La última sección de la obra, denominada "Imágenes metafóricas: traslación hacia una verdad más vigorosa", está conformada por un único artículo de G. Didi-Huberman. El estudio explora los conceptos emocionales de ira y pasión, desde los textos clásicos homéricos y aristotélicos hasta las plasmaciones visuales de Prud'hon, pasando por la poética de Baudelaire. Con ello, se hace patente el término "vaporisation émotionnelle", en un trabajo que se desarrolla desde los preceptos de la tradición literaria, la antropología cultural y la historia de la imagen.

El libro finaliza con una *Tabula Gratulatoria* en la que se encuentran personalidades de referencia en los estudios artístico y culturales sobre la Edad Media, cerrándose así un homenaje en el que el principal hilo conductor es el profundo legado científico del profesor Herbert L. Kessler. *Una mirada perspicaz al arte Medieval* es, al igual que el conjunto de la obra del investigador norteamericano, una muestra muy esclarecedora de las perspectivas poliédricas y multidisciplinarias con las que se aborda el estudio del arte medieval en las últimas décadas, gracias, en gran medida, a la magna obra kessleriana.

Javier Castiñeiras López
Universidad de León

- Nodar Fernández, Victoriano. *El Bestiario de la catedral de Santiago de Compostela. Espacio, Función y Audiencia*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago y Andavira Editora, 2021. 359 páginas, 326 ilustraciones en blanco y negro y color, 6 planos y 6 tablas.

El trabajo del profesor Nodar es producto de una indagación investigadora larga y meditada. Por lo tanto, los análisis, razonamientos y desarrollo científico de los asuntos a tratar reflejan el peso de la reflexión.

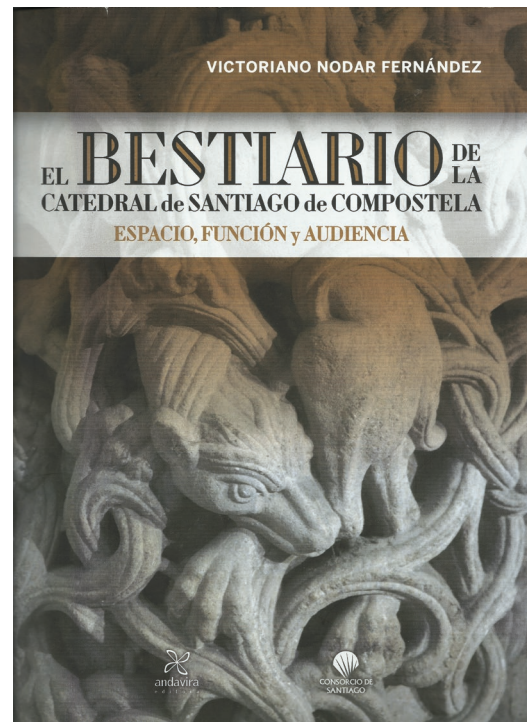
Las 326 imágenes y los anexos con los seis planos, donde se sitúan exactamente las obras que se estudian, más las tablas sinteti-

zadoras de la problemática de cada uno de los ejemplos del *corpus*, son de gran utilidad.

La aportación que aquí se nos presenta es de sumo interés para los que nos dedicamos al estudio de la Historia del Arte medieval, pues, aunque se vuelva a una de las obras señeras del Arte Románico español, la mirada se posa sobre aspectos casi nada tratados, y no por ello menos necesarios, para comprender, no sólo la gran catedral compostelana, sino también las numerosas producciones que de ella derivaron.

Los objetivos que se ha propuesto el autor están bien explicitados en la introducción, su fin es el estudio del significado del bestiario esculpido en los capiteles de la obra, asunto que aparece en todas las campañas constructivas de la catedral, para llegar a un mejor conocimiento de los programas iconográficos, pero, además, se intentará detectar las diferentes manos y talleres que en ella trabajaron, junto a la clarificación cronológica.

Para poder realizar de forma totalmente científica, académica y rigurosa esta labor expuesta, el autor sigue los pasos pertinentes



al realizar, en un primer momento, el estado de la cuestión sobre la escultura de los capiteles compostelanos, revisión que de forma clara y sucinta nos ayuda a entender cuál es el punto de partida de la investigación.

A partir de este inicio, se continúa trabajando a lo largo de tres grandes apartados; en el primero, se revisan los textos teóricos que pueden explicar las representaciones objeto de estudio. Esos bestiarios ilustrados que, sin duda, formaron parte de los volúmenes atesorados por la librería catedralicia, aunque no se hayan conservado, pero sí dejaron rastro en obras escritas como el *Liber Sancti Iacobi*.

Un segundo apartado se centra en ubicar las obras en su lugar y tiempo pertinentes, desde la cabecera del edificio al macizo occidental, con las particularidades y saltos constructivos que se dieron. Todo ello para poder relacionar la escultura con los lugares del templo donde se sitúan los asuntos animalísticos, imbricados en los espacios ornados de los que forman parte, y buscando la incidencia que estas representaciones pudieron tener en el espectador que las contemplase. El estudio detallado de cada pieza permitió, también, llegar a cierto reconocimiento de los talleres que las elaboraron, a pesar de que las mezclas estilísticas que se detectan hacen difícil, a veces, diferenciar las manos.

Desde los pasos aludidos se llega al corazón del estudio, el capítulo tres, que se centra en la iconografía. Por este camino se organizan los tipos de zoomorfos en relación con: sus características físicas, el hombre que los acompaña o el medio natural e histórico, siempre con la ayuda de las fuentes pertinentes. La interpretación de dichas formas se va a explicar -iconológicamente- dentro del conjunto más próximo de la obra y del momento histórico-artístico europeo, atendiendo a los posibles promotores o pensadores que las originaron, y, además, intentando desentrañar cómo se transmite su significado a quienes las contemplan.

Los sermones son una vía para entender lo que se talla y, dichas fuentes, presentes en la biblioteca catedralicia, están llenas de

ejemplos moralizantes, extraídos, a veces, de las fábulas clásicas; historias que fueron usadas por los escritores medievales interpretándolas alegóricamente, con el fin de mover a la audiencia hacia la salvación.

No obstante, el trabajo de lectura que se ha llevado a cabo es complejo y ha dejado claro que el uso de las fuentes utilizadas por la literatura homilética, donde se rastrea desde la mitología a la historia, de la hagiografía al ascetismo, desde los cuentos sobre animales a los bestiarios, debe entenderse como una herramienta que ayuda a la comprensión del corpus de zoomorfos.

Según escribe acertadamente el doctor Nodar, es muy posible que la proliferación de temas teriomórficos sea una elección intencionada de los mentores y escultores, pues este importantísimo conjunto, dentro del Arte Románico europeo, resalta admirablemente, tal vez, imbricado, además, en la Reforma gregoriana.

Lo que queda en evidencia es que sigue siendo coherente, como el autor ya había trabajado anteriormente, que en la cabecera se esgrime un mensaje moralizante destinado a una audiencia monacal, pues el pecado también rodea al religioso. En este primer taller, fechable entre 1075-1088, había maestros de procedencia francesa, con Conques y Auvernia como origen de los escultores, pero también ha hallado alguna mano que conocía bien los repertorios anglonormandos. Un camino nuevo e interesante que se vuelve a cruzar de forma evidente en el camino del investigador al hablar de la concepción temprana de las torres occidentales.

Por otra parte, en el transepto, desde *circa* 1100, los zoomorfos se van leyendo como piezas complejas y complementarias, pero siempre en un segundo plano respecto a los grandes programas de las portadas norte y sur. Los modelos antiquizantes, tolosanos y jaqueses, dominan y la recepción de las imágenes, dedicadas a los peregrinos, pueblo y clero, que muestran una selva de entrelazos que apresan fieras, son el ejemplo del pecado y las malas conductas habituales. Junto a

todo esto, también hay señales de esperanza por medio de la penitencia y el seguimiento de la palabra cristiana. Por lo que se refiere al cuerpo del templo, en los primeros decenios del siglo XII el bestiario se trata más pobremente y hay que esperar al cuarto tramo y al más occidental para hallar manos que, procedentes de San Vicente de Ávila, desde 1130 a 1150 o 1160, reaviven las formas animalísticas

Será en la cripta occidental donde, de nuevo, el bestiario tome gran protagonismo, como reflejo del mundo terrenal. Además, las aves, símbolo de las almas, parecen buscar el camino para el ascenso a la gloria. En esta última fase constructiva las influencias foráneas se unieron la mediación del Apóstol que figuraba presidiendo el espacio.

Como colofón, el excelente trabajo que se ha desarrollado en este texto ha servido para asegurar, con más intensidad, las fases de la obra, los distintos talleres y manos que en ella intervinieron y, sobre todo, que el bestiario de los capiteles compostelanos no es un asunto marginal, pues desplegó un mensaje dogmático y moralizante con repertorios y formas de hacer que cambian con los distintos momentos de la obra. Los capiteles muestran, al que los contempla, avisos para advertirle del pecado y sus consecuencias, ligadas a los padecimientos del infierno. Pero, además, las buenas obras, la expiación o la conducta loable son vías de salvación.

María Concepción Cosmen Alonso

Instituto de Estudios Medievales.
Universidad de León.

- Fuentes Ortiz, Ángel. *Nuevos espacios de memoria en la Castilla Trastámara. Los monasterios jerónimos en la encrucijada del arte andalusí y europeo (1373-1474)*. Madrid: La Ergástula, 2021. 372 páginas y 100 ilustraciones en blanco y negro y color.

El estallido artístico que supuso la producción artística de la Castilla de los Reyes Católicos ha oscurecido tradicionalmente el brillantísimo panorama previo, del mismo

modo que las aportaciones de su reinado, en todos los demás ámbitos, han hecho olvidar las de sus predecesores. En los últimos años, sin embargo, se han venido recuperando las iniciativas, de todo tipo, desarrolladas en los tres primeros cuartos del siglo XV, incluso en la centuria anterior, marcada habitualmente por el estigma de la(s) crisis. El libro de Ángel Fuentes viene precisamente a incidir en la necesidad de desechar esta perspectiva tan limitadora para adentrarnos en esos otros momentos del fin del Medievo que, analizados con tanto detalle como en el caso presente, sustituyen la medianía y oscuridad que se les han asignado por la brillantez de proyectos artísticos tan significativos como los de los monasterios de Guadalupe, Fresdelval o Lupiana, por citar algunos de los estudiados en esta obra.

ÁNGEL FUENTES ORTIZ



Nuevos espacios de memoria en la Castilla Trastámara

Los monasterios jerónimos en la encrucijada del arte andalusí y europeo (1373-1474)

LA ERGÁSTULA

El libro parte, sin ser una publicación directa de la misma, de la tesis doctoral del autor, dirigida por el tristemente desaparecido Juan Carlos Ruiz Souza, que claramente inculcó en su discípulo la curiosidad por mirar más allá de lo evidente y de conectar obras

diferentes, significados diferentes, “memorias” distintas. Es precisamente la memoria, y los espacios destinados a mantenerla (o no), la que centra este texto, cuyo objetivo es intentar entender cómo se gestionó la memoria individual o colectiva en diferentes espacios religiosos con un nexo común, la pertenencia a una nueva y exitosa orden religiosa, los Jerónimos, en un momento tan complejo como fue el del asentamiento en la corona castellana de la dinastía Trastámara tras el fratricidio de Montiel.

El autor va desgranando el devenir de la orden desde sus inicios italianos, tan fugaces, el éxito temprano y su expansión, al servicio de un nuevo modo de entender la instrumentalidad del espacio construido y ornado, hasta la época de Enrique IV, tan ligado a los monasterios jerónimos y cuyo reinado está saliendo de las sombras a través de algunos estudios recientes, como el presente. De este modo, a lo largo de seis capítulos, asistimos, sucesivamente, a la aparición y consolidación (o desaparición en algún caso) de los más significativos monasterios jerónimos y a la utilización de sus espacios para crear y exhibir la nueva memoria trastámara, ligada no solo a la corona y su nueva dinastía, sino también a las nuevas necesidades memoriales e identitarias de una nueva nobleza, que encontró en la espiritualidad jerónima la mejor respuesta a estas.

El primer capítulo se dedica a los primeros intentos de creación de la orden y su inicial y complejo asentamiento en Italia, Francia o Portugal, mostrando como el interés de las élites Trastámara favoreció el arraigo de la orden en Castilla, un éxito que llevó a la propia orden a desinteresarse por la expansión fuera de los territorios hispanos.

El segundo capítulo está íntegramente consagrado al monasterio de Guadalupe, obra fundamental para el desarrollo de la orden, pero muy poco conocido desde el punto de vista artístico hasta este estudio. El autor considera que Guadalupe modificó radicalmente el devenir de los jerónimos, marcado por el interés regio en el monasterio, que supuso

la configuración de este como un espacio de representación Trastámara. El autor estudia en profundidad el desarrollo arquitectónico del monasterio en sus diversas dependencias, con un sugerente acercamiento al templete del claustro como “castillo de María”.

En el tercero se desgrana la expansión de los primeros años, con fundaciones tan relevantes como las de Lupiana o Talavera, pero también Abadía o La Mejorada, vinculada a la memoria de Fernando de Antequera y parte de la estrategia de este de relacionar la nueva espiritualidad jerónima con el reino, contrarrestando así el peso de los dominicos y, consecuentemente, el de su mayor defensora, la reina Catalina.

El cuarto, con la orden ya consolidada y en un momento de claro esplendor, se recogen las experiencias de Fresdelval y, de nuevo, Lupiana, y la ligazón de ambos a linajes ilustres, como los Manrique-Rojas en el primero y Mendoza en el segundo. En ambos casos, por desgracia tan escasamente conservados, el autor analiza la especial relación que con estas casas tuvieron Gómez Manrique y Sancha de Rojas en Fresdelval y Aldonza de Mendoza en Lupiana, y cómo se materializó esta en la renovación de obras preexistentes para albergar la memoria funeraria de unos y otra, de los que poco más queda que sus magníficos monumentos funerarios. Son algunos ejemplos de cómo las élites nobiliarias capitalizaron nuevos espacios memoriales, nuevos referentes de representación en monasterios jerónimos.

El quinto vuelve a Guadalupe, tras varios epígrafes dedicados a otros monasterios jerónimos menos conocidos, en los que el autor centra su interés en el uso consciente, por parte de sus patronos, de formas vinculadas a la tradición autóctona de raíz islámica, como modo de enlazar su memoria con un pasado ilustre. Ejemplos en La Mejorada de Olmedo y Santa Catalina de Monte Corbán (Santander) preceden el peculiar caso de San Leonardo de Alba de Tormes y su relación con la memoria funeraria del linaje de los Álvarez de Toledo. En relación con la elección de tem-

plos jerónimos como lugar de enterramiento de las nuevas élites trastámaras, en Guadalupe se exploran obras tan significativas, en lo que a la gestión de la memoria se refiere, como el mausoleo de la reina María de Aragón, la capilla de Gonzalo de Illescas o la de Alonso de Velasco. En estos casos la permanencia de la memoria de los titulares en espacios privilegiados choca con la peculiaridad de la espiritualidad jerónima, mostrando como el recuerdo es débil y en la gestión de la memoria intervienen diferentes intereses.

Finalmente, el sexto capítulo, en la cercanía del fin de la centuria y del reinado de Isabel y Fernando, analiza el cambio de paradigma que ya se estaba gestando y cómo afectó a algunas obras relacionadas con la recuperación de la memoria de personajes en los que el olvido había sido premeditado, como Dinís II de Portugal, el obispo Pedro Solier o el propio Enrique IV, firme defensor de los jerónimos. Si con Pedro Solier el autor nos lleva al monasterio de Valparaíso en Córdoba, donde se materializó su monumento funerario, el fallido rey portugués encontraría reposo en el monasterio de Guadalupe, al igual que el rey castellano, cuya relación con otros monasterios jerónimos, como El Paso de Madrid y El Parral de Segovia, se recoge igualmente en el libro.

Como el autor afirma en sus conclusiones, esta obra "...evidencia...uno de los mayores logros de la Orden Jerónima: la eficacia a la hora de canalizar los deseos y aspiraciones de una nueva sociedad que demandaba nuevos espacios de representación". Espacios que se beneficiaron de la sutil combinación de lenguajes artísticos historicistas y renovadores, al servicio de los intereses de una nueva dinastía y de una nueva nobleza necesitadas de sus propias señas de identidad y legitimación. En este marco, el autor destaca claramente al monasterio de Guadalupe como paradigma de casa jerónima que supo configurarse como marco de un nuevo discurso.

El dr. Fuentes nos presenta un estudio completo y complejo, riguroso en el uso de sus fuentes, a partir de las cuáles establece

no solo los datos positivos, sino también interpretaciones en las que se tienen en cuenta la funcionalidad de los espacios, el peso de la liturgia, las intenciones de los patronos, las conexiones entre diferentes obras y sus significados, el uso de las formas al servicio de nuevos mensajes y el peso de la memoria posterior, que facilitó recordar, u olvidar, aquello que interesó en cada momento, obedeciendo a las necesidades de diferentes épocas, personas e instituciones. A destacar el uso que el autor hace, como buen discípulo de su maestro, de la relación entre un lenguaje renovador del gótico, de origen foráneo, y el peso evidente de las formas islámicas, relación integradora que multiplica los significados y el impacto visual de las obras resultantes, demostrando cómo los patronos tardogóticos usaron tanto formas innovadoras como otras vinculadas al pasado en función de sus diversos intereses.

El rigor científico del libro no se ve en absoluto disminuido por el uso de un lenguaje claro, que facilita la lectura y comprensión rápida del texto, a lo que contribuye el acertado aparato gráfico, en el que se agradece haber mantenido el color para las imágenes, fundamental en un libro de contenido artístico, pero no siempre presente.

Un libro, pues, imprescindible para conocer el panorama artístico de la Castilla de los siglos XIV y XV, una época tan fascinante como las obras aquí estudiadas.

María Dolores Teijeira

Instituto de Estudios Medievales.
Universidad de León

- Menéndez González, Nicolás. *Juan de Colonia y la construcción empírica. Saberes de las formas y del hacer en el preludio de la era del tratado arquitectónico*. Burgos: Fundación VIII Centenario de la catedral de Burgos, 2022. 642 páginas y 349 imágenes en blanco y negro y color, incluidas plantas y alzados.

El libro que nos ocupa es la versión española de la original alemana, publicada en



2018 y producto de la tesis doctoral del autor, dirigida por el profesor Norbert Nussbaum y defendida en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Colonia, que también patrocinó la primera edición en dos volúmenes. Esta vinculación entre Nicolás Menéndez González y la población del Rin no deja de ser llamativa: la tesis y consiguiente libro se centraron en la figura del maestro cantero Juan de Colonia, oriundo de aquellas tierras y activo en Burgos mediado el siglo XV. Un tema de enjundia. Hasta la fecha, Colonia había sido responsabilizado por la historiografía artística de ser el detonante de un cambio de monumentales consecuencias en la arquitectura castellana del cuatrocientos. Tanto que el mismo Menéndez hace algo más de una década le reconoció un papel protagonista en el “mito cosmogónico” que la irrupción en Castilla de las formas del gótico centroeuropeo había supuesto para los especialistas. Si el héroe era un mito o había sido una realidad bien merecía una investigación profunda, que no es otra que la luego realizada en su tesis y volcada en el libro que tenemos entre las manos.

La obra se articula en tres grandes bloques que engloban tanto el estudio de las obras de Colonia, como su contexto arquitectónico europeo y peninsular. El primero es uno de los más jugosos. Incluye la introducción, los prolegómenos y los dos primeros capítulos, que -en este orden- nos explican la situación de la arquitectura castellana del cuatrocientos, la “invención” del relato de la llegada de Juan de Colonia a Burgos hacia 1440 (de 1449 fecha el primer documento

que data su presencia), continúa con un bosquejo biográfico de Colonia, hasta donde la documentación permite atisbar la vida del maestro, y lo remata con un panorama de la arquitectura eclesiástica burgalesa en el cuatrocientos. Desde las primeras páginas y casi como una declaración de intenciones, el texto de Menéndez nos deja claro que no será una lectura amable y conformista sobre el personaje, su obra y sus entornos, basada en cientos de páginas de lugares comunes coleccionados desde las primeras atribuciones que trataron de trazar la personalidad arquitectónica del maestro. Se trata de un sincero y a veces no muy extendido método de análisis que ha conducido al autor a rastrear documental y bibliográficamente la realidad de los datos sobre Colonia; comprobar si las referencias utilizadas por los cronistas de sus egregios patronos, los estudiosos de los edificios en los que trabajó o que trazó e, incluso, en las publicaciones dedicadas a su figura se basaban en documentos reales o eran producto de una corriente de opinión asumida como cierta, que generara un efecto bola de nieve dando por buenas atribuciones o noticias biográficas que habían ido haciendo crecer la leyenda. En este sentido, el análisis sobre la llegada de Colonia a Burgos es uno de los episodios más destacados del libro.

El segundo bloque se dedica a las obras de Juan de Colonia en la catedral de Burgos, con la capilla de la Visitación, a cuya entrada recibió sepultura hacia 1476/78, y la actualización estética mediante la proyección de las agujas sobre las torres de la fachada occidental. En la Visitación, Menéndez comienza cuestionando su atribución al maestro no solo en base a la ausencia de documentos que la avalen, también a partir del detallado estudio formal de la fábrica, que le lleva a emparentar la capilla no con las nuevas formas septentrionales que la tradición atribuía a la acción renovadora de Colonia en Burgos, sino a la arquitectura del norte castellano coetánea, siguiendo unos modos que poco tienen que ver con los que delatarán al verdadero Colonia. La sombra del fundador y propietario de la capilla, el obispo, políti-

co y escritor Alonso de Cartagena, gravita en todo momento en cuestiones complejas, como las diversas intencionalidades intelectuales, aparentemente reflejadas en la fábrica. La reinterpretación de la arquitectura de la Visitación como obra de un taller de los que circulaban entre Palencia y Burgos a mediados del cuatrocientos, la aleja definitivamente del catálogo de obras del maestro Colonia en la Cabeza de Castilla.

En el caso de las agujas, el autor desentraña la evolución constructiva de unas torres de las que, hasta la fecha, se había planteado un proceso edilicio simplificado, según el cual, una vez finalizada su estructura general en fechas tempranas, habrían sido remozadas estéticamente mediado el XV con la erección de ambas agujas por el maestro alemán. Siguiendo el detallado estudio material de Menéndez, el proceso fue en realidad mucho más problemático y dilatado en el tiempo. Caben destacar de su propuesta el inicial y paralizado proyecto -que razona también dotado de agujas-, o el planteamiento de continuidad estética entre la obra construida hasta el siglo XIII y su ulterior continuadora mediado el siglo XV. Entonces, en el desarrollo en altura del cuerpo torreado, se imitó conscientemente la primera fase, con una posible base teórica que nos explica el autor. También realiza una necesaria revisión formal de la relación entre las agujas caladas burgalesas y sus hermanas centroeuropeas, replanteando filiaciones y descendencias, y ofreciéndonos un panorama de trazas y modelos de ese preludio a la época de la arquitectura escrita en tratados, que evoca en el título del volumen.

Pero no todo quedó en la capilla de Cartagena y las agujas. Este segundo bloque concluye con una reflexión final acerca de las obras del llamado "taller catedralicio" burgalés. Sobre sus obras, primero se centra en el muy destacable reflejo de la arquitectura de la época en la inmediata escultura. Así, las espectaculares microarquitecturas que enmarcan, cubren o acogen determinados sepulcros coetáneos, las vinculan proyectual y formalmente al medio arquitectónico del

maestro, indicando su responsabilidad material directa en su trazado. Después pasa a estudiar el antepecho añadido entonces al triforio del siglo XIII, una rara avis en la arquitectura castellana de la época a la que se dedica un cuidado análisis constructivo, que revela una batería de complejidades y contradicciones formales que le llevan a cuestionar y reformular el desarrollo cronológico de la obra y su patrocinio que, recordémoslo, corresponde al obispo Luis de Acuña y ahora, también, a la Fábrica de la catedral.

El tercer bloque es un monográfico de más de cien páginas dedicadas a la cartuja de Miraflores, la otra gran obra planificada por el maestro Juan, carente de estudios recientes sobre sus fases más tempranas y su justificación histórica e, incluso, sobre su proceso constructivo. Como era de esperar, Menéndez revisa lo que la historiografía había dado por bueno, a partir de una continuada repetición en el tiempo de noticias supuestamente basadas en el Becerro cartujano, hoy desaparecido. Hilando las noticias procedentes del azaroso comienzo fundacional del monasterio, la obra conservada y la seguridad que concede a los estudiosos el uso de un patrón arquitectónico propio como es el cartujo, el autor nos ofrece una cuidada interpretación crono-constructiva de un conjunto monástico que conoce de primera mano en su totalidad -me refiero aquí a haber tenido la fortuna de acceder a la clausura de la institución-. De este modo, establece las fases pertinentes entre las primeras edificaciones en el entorno del claustro *maior* c. 1454, el proyecto de la iglesia ya en 1460 -destacando su indudable deuda tipológica con la previa cartuja de las Cuevas de Sevilla-, el empuje de las obras en la década de los setenta del XV y el definitivo y en muchos sentidos redefinición del proyecto ahora bajo el patrocinio de Isabel la Católica. El estudio supera con creces la cronología de Juan de Colonia, internándose en la sucesión en la maestría de Matienzo y, sobre todo, en la del hijo de Juan, Simón, responsable de la parte final de las obras. A título personal, me ha interesado muy especialmente el aparta-

do que le dedica a la recepción contemporánea y percepción de época de la iglesia de Miraflores, con una interpretación basada tanto en la lógica de las fronteras visuales propias de una iglesia cartujana, como en los cambios particulares que afectaron al conjunto y sus accesos, en los albores de la época contemporánea.

Para acabar, al volumen le avala un anexo de cincuenta y una transcripciones documentales, articuladas en cinco apartados dedicados a los registros sobre el maestro y a las cuatro obras en las que participó, catalogadas y transcritas.

El libro de Nicolás Menéndez es uno de los importantes del año editorial en historia del arte. Cabe agradecer y felicitar a la Fundación VIII Centenario de la catedral de Burgos que decidiera llevar a cabo una empresa editorial como esta, incluyendo todo el aparato gráfico que requería. El volumen no solo constituye el trabajo monográfico de referencia sobre la figura de Colonia, también es el deseable punto de partida para los estudios sobre arquitectura de los siglos XV y XVI en el territorio burgalés, siguiendo la pista de la familia Colonia y su órbita de influencia.

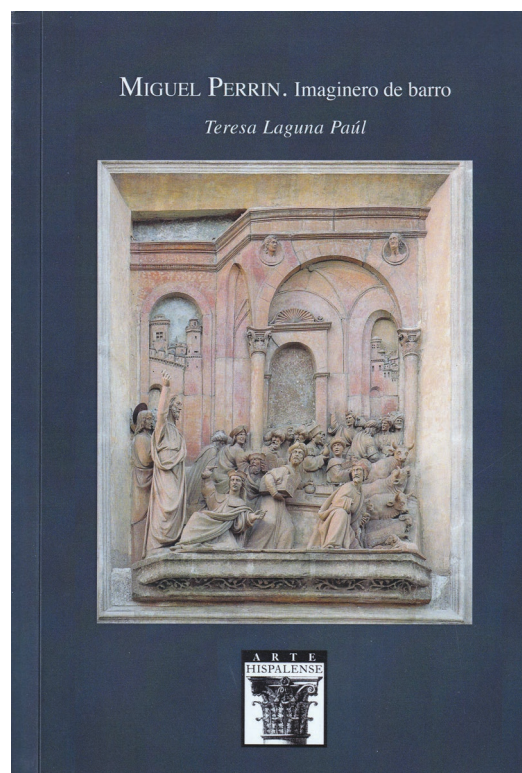
Eduardo Carrero Santamaría

Universidad Autónoma de Barcelona

- Laguna Paúl, Teresa. *Miguel Perrin. Imaginero de barro*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2022. 186 páginas y 16 láminas en color.

Con la publicación de este título, la doctora Laguna Paúl salda la injustificada y secular deuda que la historiografía tenía con Miguel Perrin, un escultor de origen francés que se antoja clave para entender el heterogéneo escenario artístico del primer tercio del siglo XVI y la introducción del Renacimiento en nuestro suelo.

Y es que la autora parecía estar llamada a llevar a cabo esta tarea, puesto que, a raíz de sus recientes y numerosas investigacio-



nes, se ha convertido en la mejor conocedora del escultor y quien ha esclarecido varias de las incógnitas que aún lo rodeaban. Suyo ha sido el mérito de resolver las erróneas identificaciones del maestre Perrin con otros artistas, de aclarar multitud de aspectos relativos a su llegada a la ciudad hispalense, de vincular su actividad al taller de algunos relevantes arquitectos del momento y de analizar pormenorizadamente su producción artística.

En este caso, mediante una modélica metodología de estudio y con un estilo riguroso, aunque al mismo tiempo enormemente didáctico, Teresa Laguna nos sumerge en el universo del “imaginero de barro” a partir de dos epígrafes que preceden al análisis de su obra y que revelan la personalidad de Miguel Perrin y su trayectoria profesional. En el primero de ellos traza un panorama sobre las confusas informaciones que llevaron a desdibujar su figura y a identificarla con un “Miguel Florentín” inventado por la historiografía, a la par que establece firmes planteamientos sobre la formación del artista e influencias.

Este apartado permite abordar seguidamente su trayectoria profesional, donde, a través de varias noticias documentales inéditas y un ejemplar uso de fuentes primarias, la doctora Laguna Paúl reconstruye la actividad de Perrin desde su afincamiento en Sevilla en 1517 hasta su muerte en 1552. Para ello, en primer lugar, nos sitúa en el floreciente escenario económico y cultural de la cosmopolita urbe sevillana, donde llegaron varios artistas foráneos atraídos por las condiciones favorables de trabajo y en el que recaló Perrin para acometer un encargo de gran envergadura como era el programa figurativo del nuevo cimborrio de la catedral, cuyo excelente resultado final fue determinante para que el cabildo le encomendase otros trabajos poco tiempo después.

Teresa Laguna documenta toda esta fase inicial de su actividad, incluyendo novedosos datos sobre el control ejercido por el cabildo, su vivienda, el taller de trabajo o los pagos recibidos, para introducirnos más adelante en los encargos realizados durante el segundo cuarto del siglo XVI, momento en que había adquirido un notable prestigio y ya contaba con un amplio número de contactos y compromisos con la sociedad sevillana. La información extraída de varios contratos le permite sacar a la luz el nombre de diversos promotores, las condiciones fijadas para las obras y las piezas realizadas para una clientela que incluso llegó a demandar imágenes para el continente americano. No obstante, la suerte del escultor daría un giro drástico a partir de la tercera década del siglo XVI, razón por la que la autora se centra al final de este apartado en las circunstancias que menguaron su actividad y que desembocaron en su acogida en el Hospital de la caridad de Santa Marta de Sevilla.

Llegados a este punto, la monografía entra de lleno en el análisis de la obra conservada de Miguel Perrin, un apartado que constituye el grueso del trabajo y que resulta imprescindible para quienes deseen conocer en profundidad la obra del escultor. Valiéndose de su amplia experiencia, la investigadora documenta los diferentes agentes

implicados, desarrolla un completo análisis técnico, estilístico e iconográfico de la producción del maestro francés y establece conexiones con la de otros escultores, por lo que, en resumen, logra reconstruir fielmente todos aquellos factores que hicieron posible las creaciones de Perrin e incluso las intervenciones a las que se vieron sometidas con posterioridad.

Así, centra sus primeros análisis en las actuaciones del maestro dentro de la catedral de Sevilla desgranando las diversas circunstancias que rodearon la ejecución del apostolado para el reconstruido cimborrio, así como las de las imágenes y relieves de barro cocido de la puerta del Perdón “vieja” y de las portadas orientales, cuyos programas iconográficos relaciona hábilmente con el uso de los espacios que ocupan, el escenario urbano circundante y el calendario litúrgico y procesional. Este último también está presente, junto con otros aspectos simbólicos, en el proyecto figurativo del trasaltar mayor de la seo hispalense, donde se sitúa la Virgen del Reposo, que alcanzó una enorme popularidad entre los fieles e impulsó varios encargos posteriores para los que sirvió de modelo.

Para finalizar, la autora analiza dos obras conservadas fuera del contexto sevillano como son el altar de la Piedad de la Capilla de la Santa Cruz, en la catedral de Santiago de Compostela, y la Virgen del Oratorio de la catedral de León. Dos extraordinarios trabajos del maestro en los que descubre sus referentes visuales y los entresijos de su realización. La monografía concluye con una serie de dieciséis láminas a color comentadas, que ilustran la valiosa obra de uno de los más extraordinarios escultores de barro cocido de cuantos trabajaron en la península y para cuyo conocimiento este libro se ha convertido en una indiscutible obra de referencia.

Joaquín García Nistal

Universidad de León

- García Cuetos, María Pilar. *La construcción de una imagen. El prerrománico asturiano entre 1844 y 1936*. Llanera: Fundación José Cardín Fernández, 2021. 208 páginas y 336 ilustraciones en blanco y negro.

Cuando el lector analiza la portada y las primeras páginas del libro publicado por la profesora Pilar Cuetos rápidamente confirma la calidad editorial de esta obra. Su cuidado diseño -algo en lo que, desgraciadamente, cada vez se pone menos interés y voluntad por parte de las editoriales-, el papel elegido, la elegante maquetación y, especialmente, el gran aparato gráfico que contiene, lo convierten en uno de los libros, materialmente hablando, más sofisticados aparecidos en el año 2021.



Dejando estos preciosismos a un lado, la monografía es, sin duda, un hito relevante en la trayectoria investigadora de la autora, especialista en cuestiones patrimoniales y, particularmente, en lo relativo a la teoría y los proyectos de restauración de los edificios medievales.

Cuatro grandes apartados configuran esta visión de las actuaciones restauradoras acometidas sobre el prerrománico asturiano entre los años 1844 y 1936, tema de la pesquisa que aquí se publica.

El primero se dedica a la edilia de este periodo tan relevante del arte altomedieval europeo, reflexionando sobre las primeras propuestas de restauración en algunos edificios que habían llegado maltrechos al siglo XIX, tal es el caso de la iglesia de Santa Cristina de Lena. Ello se comprende en el marco de *patrimonialización* del prerrománico asturiano, dando la relevancia que merecen los estudios decimonónicos de José Caveda y Nava, Pi y Margall, y otros tantos, a pesar de los prejuicios propios de la época que mostraron las reflexiones de estos eruditos.

El trabajo demuestra que, para conocer la construcción de nuestra Historia del Arte medieval actual, es básico volver a los textos fundacionales: por ejemplo, los de Francisco Javier Parcerisa, José María Quadrado y series relevantes como *Monumentos Arquitectónicos de España*, así como la fuente inagotable de información que suponen los grabados de Roberto Frassinelli, Jerónimo de la Gándara o los bellos dibujos de Ricardo Velázquez Bosco, algunos de ellos conservados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Todo ello permite comprender, como remarca la investigadora, que el aspecto actual de ciertos monumentos célebres de la arquitectura prerrománica asturiana son hoy el “resultado de un proceso restaurador” que quiso devolver a los edificios su aspecto primitivo y original y que, por lo tanto, debemos conocer detalladamente para evitar errores interpretativos.

En el segundo bloque del volumen se analizan las dos primeras décadas del siglo XX, centrándose en el caso de la restauración que Fortunato de Selgas llevó a cabo en Santullano, San Salvador de Valdediós, San Salvador de Priesca y la Cámara Santa, años decisivos para estos monumentos.

En tal contexto, sin duda fue vital la aparición, en el año 1904, tanto del texto titulado *Iglesias Primitivas de Asturias*, firmado por el comisionado Inocencio Redondo, como los trabajos de Fortunato de Selgas, que vieron la luz en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*.

A esta visión académica se unió otro elemento esencial que permitió conocer estos edificios a nivel internacional y que se analiza ampliamente en el libro: el uso de la fotografía como herramienta de estudio.

Para el caso del prerrománico asturiano se documenta de manera sistemática, a partir de 1918, con los trabajos de Francisco Murillo Herrera y, también de ese año, se data la serie hoy conservada en el Arxiu Mas.

De hecho, gracias a estas imágenes -indica la Dra. Cuetos- y junto con las que realizó Richard Hamnn en 1932, podemos conocer el estado de la Cámara Santa antes de su voladura en 1934, por citar un caso de vital importancia para las investigaciones de edificios muy remozados.

También se remarca la preeminencia de otros repertorios fotográficos, como el realizado por Pelai Mas a partir de 1918. Sus instantáneas son otro documento visual de primer orden para conocer el estado de los edificios en las primeras décadas del siglo XX.

Por otro lado, a lo largo de toda la publicación se valoran como fuente primaria de análisis los dibujos de autores como José María Avrial y Flores, que sin duda permiten detectar los elementos de época moderna añadidos a los conjuntos y que, casi siempre, terminaron por desaparecer con las restauraciones posteriores.

Un capítulo cardinal del texto aborda los trabajos de restauración de San Julián de los Prados realizados por Fortunato de Selgas. La Dra. Cuetos los considera como uno de los más interesantes realizados en España a principios del XX, fruto de la formación italiana en el *restauro storico* y el contacto con

las ideas de Camillo Boito que tuvo el arquitecto.

En Santullano se rompió con la restauración estilística imperante hasta la fecha en nuestro país, aunque eliminó las estratificaciones históricas del edificio. Por otra parte, utilizando metodologías renovadas, llevó a cabo una labor de documentación a través de memorias, planos y fotografías de todo el proceso, realizado entre 1912 y 1915.

Un punto clave en la historiografía que queda patente en el texto es el descubrimiento de los frescos que ornaban Santullano, conservándolos y dejando visibles las cicatrices del edificio en una actitud restauradora que se ha vinculado a la estética *ruinista* y que las intervenciones posteriores borraron. Su actuación puede ser destacada por el respeto y el aprecio por el monumento y su historia constructiva, según defiende la investigadora.

Un punto de inflexión fue la llegada de la restauración científica, que se presenta a través del estudio de una figura que la profesora Cuetos conoce bien: el arquitecto Alejandro Ferrant y sus labores en San Pedro de Nora. En este bloque también se analizan las intervenciones de Luis Menéndez-Pidal en Santa María del Naranco.

El último episodio de esta historia se cierra con el capítulo 4 titulado "El salvamento de los monumentos asturianos tras a revolución de octubre de 1934", volviendo a la serie de trabajos que afectaron a la misma Cámara Santa y a Santa Cristina de Lena.

Si bien la primera parte del volumen es fruto de una investigación realizada con rigor y profundidad, a partir de un análisis crítico de las fuentes, nos parece también esencial la segunda parte, que compendia uno de los aparatos fotográficos más completos realizados hasta la fecha de imágenes históricas de estos monumentos, en la citada cronología comprendida entre los años 1854-1936.

Se trata de un periplo visual, básico, para cualquier acercamiento científico al es-

tudio edilicio del prerrománico hispano por los monumentos más emblemáticos.

Sin duda el libro publicado por la profesora Pilar Cuetos se convertirá en una referencia ineludible a la hora de investigar la restauración del arte medieval en España.

José Alberto Moráis

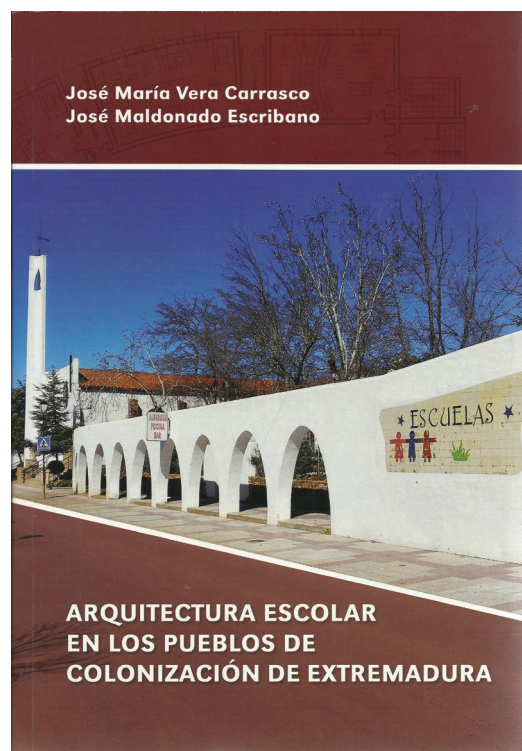
Instituto de Estudios Medievales.
Universidad de León

- Vera Carrasco, José María y José Maldonado Escribano. *Arquitectura escolar en los pueblos de colonización de Extremadura*. Cáceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2020. 474 páginas y 676 planos e ilustraciones en blanco y negro y color.

Los núcleos poblacionales edificados por el Instituto Nacional de Colonización han sido objeto de estudio desde antes de finalizar la pasada centuria. Inicialmente se abordaron desde el punto de vista sociológico, económico e histórico, siempre como marco de referencia espacial para investigaciones de otra naturaleza. No ha sido hasta las últimas décadas, con la excepción de Vegaviana, Premio Nacional de Arquitectura en 1967, que estas poblaciones, *per se*, por sus valores arquitectónicos, han atraído la atención de los estudiosos. Así, en los últimos años han surgido publicaciones que ayudan a conocer el patrimonio de los pueblos de colonización en diferentes zonas de España, como Aragón, Andalucía o Extremadura.

En este contexto se enmarca el estudio de la arquitectura escolar realizado por el arquitecto José María Vera Carrasco y el profesor José Maldonado Escribano, publicado por la Universidad de Extremadura, con la colaboración del Fondo Europeo de Desarrollo Regional, el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y la Consejería de Economía, Ciencia y Agenda Digital de la Junta de Extremadura y englobado en el proyecto de investigación nacional "Paisajes culturales en la Extremadura Meridional:

una visión desde el patrimonio" y el grupo de investigación del Sistema Extremeño de Ciencia, Tecnología e Innovación HUM012 "Arte y Patrimonio Moderno y Contemporáneo".



El libro se inicia con un análisis completo y bien estructurado de la arquitectura escolar del Franquismo, con referencias a los marcos legislativos, a los órganos competentes y a los modelos arquitectónicos de los diferentes períodos. A continuación, se aporta un oportuno capítulo sobre los pueblos del Instituto Nacional de Colonización, centrado en la labor de los arquitectos, como artífices de un nuevo lenguaje constructivo, así como a los modelos de ocupación de territorio y la estructura de las nuevas poblaciones, con especial atención a los edificios más singulares y su papel en la trama urbana. Finaliza el primer bloque con unas páginas dedicadas a las construcciones escolares, en las que se presenta el programa de necesidades de los centros educativos y sus tipologías.

El núcleo central del estudio es el catálogo de escuelas extremeñas debidas al INC. Divididas por provincias y siguiendo el orden alfabético, se realiza un exhaustivo y detallado análisis de todas las edificaciones. Cada uno de los apartados ofrece información sobre el proyecto del pueblo en el que se ubica el colegio, para pasar a continuación a su minuciosa descripción, con alusiones a los valores estilísticos y los materiales constructivos. En este sentido, cabe destacar que a la propia naturaleza de catálogo se suma el componente histórico-crítico. Fuera de esta clasificación se han dejado las capillas-escuelas, que por sus singulares características se han globado al final de cada apartado.

Es de justicia resaltar la ingente labor investigativa llevada a cabo por los autores, que han consultado la bibliografía relativa al tema objeto de este trabajo y los fondos pertinentes conservados en los archivos del Centro de Nacional de Capacitación Agraria, dependiente del Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente y del Centro de Estudios Agrarios del Archivo Histórico de la Consejería de Agricultura, Medio Ambiente y Energía de la Junta de Extremadura. A la labor documental se ha sumado un extenso trabajo de campo, que no ha dejado olvidado ninguno de los pueblos de colonización de la región. Todo ello les ha permitido realizar un estudio completo y profundo de la arquitectura escolar, en el que destaca no solo la información aportada por los textos sino también por las fotografías, tanto históricas como actuales, así como la planimetría, de los pueblos y de los centros educativos.

La consulta de la obra viene facilitada por una estructura clara y rigurosa, con una exposición precisa que se repite en cada uno de los apartados dedicados a las escuelas. Asimismo, conviene reseñar la acertada sucesión de los capítulos, que pasan de lo más genérico a lo particular, con la inclusión de elementos de ligazón. A todo ello se une la singularización tipográfica de los términos más relevantes, que permite una rápida localización de los puntos de interés. En defi-

nitiva, se facilita una lectura amena y se permite acudir a sus páginas en dos niveles, uno más ágil, como herramienta utilísima para obtener información puntual de los centros escolares y otro más pausado, para conocer en profundidad los parámetros que caracterizan la arquitectura escolar del INC.

En definitiva, la publicación acierta en el objetivo de aportar un estudio completo de la arquitectura escolar de los pueblos de colonización franquistas. Así, en los primeros apartados generalistas los autores ofrecen una puesta al día del tema, para continuar con un análisis sistemático y académico de los ejemplos extremeños. Por si esto fuera poco, los autores van más allá e incluyen dos elementos que dotan a la obra de originalidad y mayor interés. El primero son las referencias al papel de las edificaciones educativas en la trama urbana, ampliando el foco más allá del espacio ocupado por la propia construcción y, de este modo, entenderlo como un elemento que, junto con la iglesia y el ayuntamiento, fueron los faros que guiaron la concepción de las poblaciones y la propia vida de sus habitantes. El segundo es el análisis del trabajo de los arquitectos que, gracias a su labor en el INC, jugaron con la arquitectura, rompieron el corsé de los parámetros estilísticos y tipológicos preexistentes y lograron evolucionar hacia lenguajes más innovadores.

En definitiva, la obra de José Vera y José Maldonado, al presentar de manera conjunta la totalidad de las construcciones educativas del INC en Extremadura, contribuye, en primer lugar, al conocimiento de la labor de dicho organismo y la difusión del trabajo de sus arquitectos y de sus planteamientos ideológicos. Por otro lado, ayuda a la valoración de esas edificaciones, lo que debería redundar en una mayor concienciación de este tipo de patrimonio y su consiguiente conservación. Por último, se convierte en una excelente herramienta para la realización de estudios posteriores tanto fuera como dentro del marco geográfico propuesto.

Álvaro Ávila de la Torre
School Year Abroad

- Rupérez Almajano, María Nieves y Ana Castro Santamaría. *Nuevos espacios para nuevos retos. El campus Unamuno*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2021. 202 páginas, 157 ilustraciones en color y 25 en blanco y negro.

Recientemente, en especial coincidiendo con sus aniversarios y efemérides, las universidades españolas han sacado a la luz diferentes monografías enfocadas a poner en valor y difundir su rico patrimonio. En este sentido, si bien es cierto que la ocho veces centenaria Universidad de Salamanca ha sido una de las mejor representadas hasta ahora con títulos dedicados a su historia, fondos documentales y bibliográficos, bienes muebles y edificios históricos, aún no contaba con un estudio que abordase la arquitectura y urbanismo del Campus Miguel de Unamuno.



Las doctoras Rupérez Almajano y Castro Santamaría, reconocidas especialistas de la Historia del arte y profesoras de esta institución, han asumido la responsabilidad de llevar a cabo este trabajo, que se enmarca dentro del proyecto “La Universidad en Castilla y León: Patrimonio y sostenibilidad” y con el que se llena una significativa laguna historiográfica.

El sugerente título se corresponde a la perfección con el reto al que la universidad salmantina ha tenido que hacer frente desde que, durante el último tercio del siglo XX, incrementase considerablemente el número de alumnos, teniendo que reinventarse con el diseño de un nuevo espacio e infraestruc-

turas adecuados a las transformaciones que la universidad ha experimentado en las últimas décadas y en los que alojar la intensa y variada actividad académica. Un campus que, en suma, ha modificado la propia fisonomía de la ciudad y de cuya imagen ya forma parte indisoluble.

Es por ello que Nieves Rupérez y Ana Castro abordan en primer lugar el plan urbanístico del mismo, donde primaron las actuaciones respetuosas con el entorno y que garantizasen la habitabilidad y calidad medioambiental. Principios bajo los que se generaron unos espacios adaptados al desempeño de las actividades que acogen y pensados para activar las relaciones y encuentros entre los miembros de la comunidad universitaria. Este apartado inicial da paso a los estudios individualizados de los diferentes edificios del campus, cuya diversidad queda agrupada en facultades biomédicas, institutos de investigación, área jurídico-social y residencias y otros espacios.

En ellos, la minuciosa labor de rastreo realizada por Nieves Rupérez y Ana Castro revela numerosos datos sobre los arquitectos intervinientes, las cronologías de los proyectos, los años de ejecución de las obras e inauguración de los edificios, las empresas ejecutoras, el tipo de procedimientos y financiación de las construcciones, su cuantía o los metros de superficie construida. Una valiosa información que nutre el completo análisis de los veintidós edificios que integran el campus, que vienen caracterizados por una finalidad funcional semejante, pero también por la variedad de propuestas conceptuales, formales, técnicas y materiales empleadas.

Por esta razón, el estudio se hace eco e indaga en esas variables, que van desde las tipologías más convencionales de la arquitectura colegial a otras de cariz experimental, innovador y tecnológico, pasando por otras deudoras de los esquemas racionalistas y aquellas en las que los principios clásicos sirven como punto de partida para su moderna reinterpretación. Además de lo relativo a las soluciones espaciales y formales, tampoco

queda al margen de este estudio la variedad de materiales empleados, desde la piedra de Villamayor y el ladrillo, con los que se trató de respetar y establecer un diálogo con las preexistencias arquitectónicas de la ciudad, a las posibilidades expresivas del hormigón y los materiales metálicos o el muro cortina acristalado.

En definitiva, se trata de un estudio fundamental para el conocimiento de la arquitectura universitaria de Salamanca, modélico para las publicaciones que en un futuro aborden esta materia y que, además, cuenta como valor añadido con un amplio y extraordinario repertorio fotográfico realizado por Vicente Sierra Puparelli y la reproducción de diversos planos y alzados rescatados de los proyectos originales.

Joaquín García Nistal
Universidad de León

- Nava Rodríguez, Teresa y Ángel Pazos-López (eds.). *Museos y universidades. Espacios compartidos para la educación, la inclusión y el conocimiento*. Gijón: Trea, 2020. 463 páginas y 83 ilustraciones en blanco y negro.

La monografía aborda desde varios frentes la relación del museo y la universidad, bien a través de las dinámicas de trabajo con las colecciones y museos de universidades, o bien en el desarrollo de tareas de interés mutuo entre grupos de investigación y museos, principalmente en el ámbito español, pero también italiano. Algunas de las propuestas que componen el libro surgieron en el contexto del congreso internacional de 2019: "The Museum for All People: Art, Accessibility and Social Inclusion" coordinado por José María Salvador González y Ángel Pazos-López, con Teresa Nava Rodríguez como responsable del comité organizador. En él se dedicó un bloque temático específico a "Los museos y las universidades: lugares comunes de investigación, experimentación y colecciones propias" donde se esbozaron los asuntos que ordenan el contenido de la publicación.

El libro se organiza en cuatro bloques y cuenta con el prólogo de Isabel García Fernández, aparte de la presentación de los editores: Teresa Nava Rodríguez y Ángel Pazos-López. Cada sección combina trabajos con diferentes perspectivas de análisis, acorde a su dimensión interdisciplinar, pero centrados en un ámbito concreto. El primero propone diferentes fórmulas de gestión del patrimonio cultural custodiado por las universidades a través de sus museos. El segundo y el tercero se ocupan de dos ámbitos relevantes en la dimensión social museística: el educativo y de transferencia del conocimiento, en el bloque II, y el que se centra en la inclusión e intervención social, en el bloque III. Cierra el conjunto un último bloque donde se tratan casos particulares de museos universitarios españoles.

El primer bloque, "Espacios de gestión", comienza con el texto de Elena Corradini, "The Future of the Italian University Museums: The National Museum System", sobre la organización y acreditación de los museos de universidades italianas en el marco de su Sistema Nacional de Museos. En él ponen de relieve la importancia del trabajo en red de los museos universitarios, además del cumplimiento de unos estándares de calidad y del fomento de las buenas prácticas, destacando la visibilidad pública que otorga la web creada al efecto por la CRUI, la Conferencia de Rectores de Italia. Las oportunidades que ofrece la web, en especial los recursos multimedia, para la difusión y conservación del patrimonio cultural universitario son asunto de análisis de Nurria García Gutiérrez e Ingrid Leal Pérez en "Patrimonio Cultural de la Universidad de Cantabria: difusión y accesibilidad virtual". Las posibilidades de almacenaje y acceso a la información que posibilita la web están aportando soluciones y oportunidades a la institución universitaria cántabra, tal como demuestran las autoras poniendo de relieve el beneficio en el fomento de vínculos con otras instituciones y su visibilidad internacional. Cierra el bloque la contribución de los editores, Pazos-López y Nava Rodríguez

en “Modelos de gestión institucional y garantía de calidad en los museos y colecciones de la Universidad Complutense de Madrid”. En su texto, aparte de analizar la situación legal y organizacional de los museos y colecciones de la Universidad Complutense (UCM), retoman el asunto de la importancia de la calidad de la gestión de la institución. Aportan una solución adaptada a los sistemas estandarizados internacionales y nacionales de calidad universitaria, turística y de accesibilidad que, aunque ha sido pensada para el contexto de la UCM, es extrapolable a otras instituciones.



El segundo bloque, “Espacios de educación y transferencia del conocimiento” está ampliamente cubierto por los trabajos de Ricardo González-García, Sofía Marín-Cepeda, Marta Pérez Ibáñez, Carmen Urpí Guèrcia, Carmen María Basanta Vázquez y Víctor Manuel Cabañero Martín. Aportan reflexiones teóricas y metodológicas sobre las formas de relación del museo con la sociedad

desde la acción educativa en los diferentes niveles académicos, ofreciendo en algunos de estos trabajos la experiencia contrastada de su práctica. González-García aborda de manera sintética y estructurada los antecedentes y la situación presente de la educación en museos de arte actual en “Actualidad del museo de arte contemporáneo como espacio educativo abierto al aprendizaje de conocimientos transversales”, en lo que denomina como el “giro educativo del arte”. Marín-Cepeda proporciona dos modelos de transferencia de los avances en la investigación sobre educación, museos y patrimonio, abordados desde el Observatorio de Educación Patrimonial en España, en “Modelos de educación artística, inclusiva y patrimonial. Enlazando el museo y la universidad a través de los vínculos”. Ambos se destinaron a la formación de futuros maestros de educación artística en el contexto de la Universidad de Valladolid. Desde la Universidad de Nebrija, Pérez Ibáñez expone el uso de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación como método de investigación e innovación docente en posgrado en el estudio experimental que presenta en “Narrativas y comunicación digital en museos y centros de arte. Una aproximación desde la investigación y la docencia”. La autora describe el método de trabajo realizado con estudiantes de máster y los resultados obtenidos a través de diferentes tipos de análisis de las redes sociales digitales de los museos. Por su lado, Urpí y Basanta, en “La conservación del patrimonio en clave educativa. Posibilidades para escolares de la etapa primaria”, ofrecen el diseño de un programa pedagógico enfocado al fomento de la conservación del patrimonio cultural en la educación primaria que hicieron aprovechando la restauración del claustro de la catedral de Pamplona. Este segundo bloque se completa con el trabajo de Cabañero Martín que pone de relieve la importancia de las visitas a museos en la formación de futuros docentes de educación primaria y enseñanzas medias en “La salida al museo: una formación imprescindible para el profesorado de Ciencias So-

ciales en Educación Primaria y Secundaria”, a través del modelo de visita al Museo Casa de Colón propuesto para estudiantes de la Universidad de Valladolid.

En el tercer bloque, “Espacios de inclusión e intervención social”, encontramos propuestas en las que se abordan estudios académicos sobre accesibilidad universal e inclusión en museos, en especial de colectivos con diversidad funcional visual. Tal es el caso del texto que desde la Universidad de Granada aportan Claudia Seibel, Laura Carlucci y Nuria Cabezas Gay, “Universidad y museos. Innovación e investigación multidisciplinar para la inclusión”. En él demuestran cómo a través de una propuesta de innovación docente del proyecto CITRA, se pudo ofrecer la traducción accesible de algunas obras del Museo Memoria de Andalucía a personas con diversidad funcional visual. A continuación, Antonella Poce, Maria Rosaria Re y Valeria Fincato, de la Università di Roma Tre, exponen en “Accessibility in Italian University Museum of School and Education” la síntesis de su investigación sobre las condiciones de accesibilidad física e intelectual de los museos pedagógicos de universidades italianas. Se realizó a partir de una encuesta desarrollada en el marco del Centre For Museum Studies de la citada universidad, cuyos resultados son analizados. El asunto de la diversidad funcional visual se recupera en la contribución de Catalina Jiménez Hurtado y Antonio Javier Chica-Núñez en “La voz del usuario en la accesibilidad. El caso de los museos para todos”. Su investigación se enfoca en el estudio de la satisfacción de este colectivo con la accesibilidad a los contenidos específicos creados al efecto en museos y enclaves patrimoniales. Describen la plataforma PRA2, herramienta definida para tales fines, que tiene también en cuenta las necesidades específicas de personas con diversidad funcional auditiva. A través del ejemplo de su aplicación, en este caso para personas con diversidad funcional visual, demuestran las posibilidades que ofrece para testar y mejorar la calidad de la accesibilidad intelectual de estos colectivos a los contenidos de los museos. Verónica Gi-

jón Jiménez en “Sintiendo el arte. Dos años de formación en la inclusión de personas ciegas y con problemas visuales en los museos”, tras analizar la situación de la accesibilidad para personas con diversidad funcional visual en diferentes museos españoles, pone en valor los resultados de los talleres específicos “Sintiendo el arte” realizados en el Museo de Ciudad Real y planteados como actividad compartida entre estudiantes del Grado en Historia del Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha y personas con diversidad funcional visual.

El cuarto y último bloque cierra la publicación con diferentes contribuciones de la experiencia llevada a cabo en museos y colecciones universitarias, sobre todo de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM) por José Antonio Sebastián Maestre, Ana Isabel Díaz Plaza Varón junto a Carmen Gallardo Mediavilla y María Villalba Salvador, pero también de la UCM por Marcos Casero Martín, María del Carmen Pérez González y Ricardo Horcajada González, o la Universidad de Granada (UGR) por Manuela García Lirio, bajo el tema “Espacios singulares: el museo en la universidad”. Sebastián Maestre explica las variadas iniciativas de dinamización de la colección patrimonial de arte actual de la UAM y resultados en “Colección de escultura y mural contemporáneo UAM 1971. Accesibilidad al conocimiento: recuperación, conservación y gestión”, explorando y explotando todas las posibilidades de acceso posibles desde el contexto universitario en su compromiso de apertura hacia todo tipo de público y servicio social. Gallardo y Díaz Plaza en “El Museo de Artes y Tradiciones Populares de la Universidad Autónoma de Madrid: hacia un museo más accesible” siguen un planteamiento similar, pero focalizado en la preocupación del museo de la UAM por la accesibilidad desde la perspectiva inclusiva. Por su lado Villalba en “El Museo Pedagógico Jesús Asensi de la Universidad Autónoma de Madrid. Un museo de memoria compartida” expone todas las áreas de trabajo que se desarrollan para su

adecuada salvaguarda. La autora pone en valor la importancia del patrimonio educativo que custodia como reclamo para su mayor consideración y apoyo, sobre todo para su adecuada difusión. El trabajo de Casero, Pérez y Horcajada, "El Gabinete de Dibujo del Departamento de Dibujo y Grabado de la Universidad Complutense: un espacio de investigación, conservación y difusión del patrimonio", detalla las tareas de registro, catalogación, conservación y difusión de esta colección superando, en algunas circunstancias, los fines docentes o investigadores, todo ello realizado por el grupo de investigación Dibujo, gráfica y conocimiento: estudios interdisciplinares sobre las técnicas y prácticas artísticas de la UCM. Finalmente, García Lirio en "Colección, museo y acción: la Universidad de Granada y su patrimonio" aborda la riqueza de la variada colección patrimonial científico-técnica e histórico-artística de la UGR y las expectativas de futuro. Pese a

no contar con un museo como tal, desde la UGR se desarrolla una importante labor en la organización de exposiciones temporales y actividades didácticas y de difusión.

La lectura de esta monografía aporta diferentes enfoques y respuestas a la variedad de circunstancias que unen a los museos y las universidades, dirigida tanto a quienes se dedican a la investigación universitaria sobre los ámbitos de relación de los museos y las universidades, como a los profesionales que se ocupan de los museos, en especial de los museos universitarios, en aspectos como la gestión cultural, la comunicación o la educación. Sin embargo, la transversalidad de los enfoques temáticos puede resultar también de interés en ámbitos dispares que van desde el patrimonio cultural o la historia del arte, pasando por el turismo o el trabajo social.

Mar Flórez Crespo
Universidad de León

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 entrecorillado, 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^a Dolores Teijeira Pablos, M^a Victoria Herráez Ortega y M^a 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^a Dolores Teijeira Pablos, M^a Victoria Herráez Ortega y M^a 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 reseñas elaboradas por doctores de aquellos libros, de reciente publicación, que lleguen como donación y sean seleccionados por el Consejo de Redacción.

