

De Arte

Revista de Historia del Arte

De Arte

Revista de Historia del Arte

Universidad de León
Facultad de Filosofía y Letras

Director:

José Alberto Moráis Morán (Universidad de León)

Secretario:

Javier Castiñeiras López (Universidad de León)

Consejo de Redacción:

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

Comité Científico Externo:

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

© Servicio de Publicaciones. Universidad de León

© Los Autores

ISSN electrónico: 2444-0256

Depósito Legal: LE-564-2003

Envío de artículos:

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

Dirección de contacto:

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

Periodicidad: Anual

Suscripciones e Intercambios:

Servicio de Publicaciones.
Universidad de León. 24071 León

De Arte

Revista de Historia del Arte

2023 nº 22



universidad
de león

▪ Facultad de Filosofía y Letras

Facultad de Filosofía y Letras

ÍNDICE

ARTÍCULOS

- ISMAEL MONT MUÑOZ 9
El panteón familiar del señorío de Serranos de la Torre (Ávila).
- DANIEL LÓPEZ BRAGADO, VÍCTOR-ANTONIO LAFUENTE SÁNCHEZ
Y ALEJANDRA DUARTE MONTES 25
El hospital de Sotelo de la ciudad de Zamora y la regularización urbana de su entorno.
- MARÍA DEL MAR NICOLÁS MARTÍNEZ 45
Otra forma de ver. El sepulcro del obispo Villalán de Juan de Orea en la catedral de Almería.
- PABLO AJENJO LÓPEZ 65
Elogios triunfales para las canonjías mirobrigenses. Los vítores de Ciudad Rodrigo.
- JOSÉ MANUEL ORTEGA JIMÉNEZ 85
La carta de dote de Ana Félix de Guzmán: una aproximación a los bienes suntuarios de los II marqueses de Camarasa.
- MACARENA CABRERA VÁZQUEZ 93
La iluminación al servicio de la hidalguía: el caso de los Praves.
- FERNANDO LÓPEZ CHAURRI 111
La melancolía de Annibale Carracci: consideraciones sobre sus posibles causas y sus consecuencias.
- CRISTINA RATTO 129
Arquitectura conventual y metáforas del poder. Las iglesias de monjas en la monarquía hispánica durante los Siglos de Oro.
- ANASTASIA SAZONTIEVA 151
A Escola de Mestre Organeiro Miguel Hensberg. Inscrições nos Tubos de Órgãos Enquanto Meios de Atribuição. Enquanto Meios de Atribuição.
- MARISA PEREIRA SANTOS 165
Pinturas ocultas: el estudio de las pinturas del altar de la nave Iglesia de São João Batista da Foz do Douro.
- ALBERTO FERNÁNDEZ GONZÁLEZ 183
Arquitectura penitenciaria en la Sevilla decimonónica: la cárcel del Pópulo.
- JOÃO GADELHO NOVAIS TAVARES 201
Análisis urbano de la Foz do Douro: la división del territorio de Foz Velha como estudio de caso.
- CARLES RIUS SANTAMARIA 225
The Güell Pavilions of Antoni Gaudí as an example of new mythology.

El Convento de Nuestra Señora del Carmen de Oviedo: Historia de la construcción, restauración y destrucción del primer convento carmelita de Asturias.

RECENSIONES

- *El equipamiento del altar medieval. De la materia a la luz. Codex Aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 38 (2022). 344 páginas y 134 ilustraciones a color. Por Sara Carreño López.
- Payo Hernanz, René Jesús y María José Zaparaín Yáñez. *Trazas, proyectos y diseños de la Edad Moderna en Burgos en el Archivo Histórico Provincial. 1575-1802*. Burgos: Junta de Castilla y León y Cátedra del Patrimonio Artístico “Alberto C. Ibáñez” de la Universidad de Burgos, 2022. 494 páginas, 337 ilustraciones en color. Por Joaquín García Nistal.
- Diéguez Rodríguez, Ana y Ángel Rodríguez Rebollo (coords). *The pictor doctus, between knowledge and workshop : artists, collections and friendship in Europe, 1500-1900*. Brepols: Turnhout, 2021. 279 páginas, 81 ilustraciones. Por Iván Rega Castro.
- Benito Conde, César Javier. *Emulación cortesana y devoción en la promoción artística de María de Lazcano (1593-1664) en Guipúzcoa*. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2022. 360 páginas, 124 ilustraciones. Por Iván Rega Castro.
- Bartolomé García, Fernando R. y Ortega Mentxaka, Eneko (coords.). *Élites, promoción artística e imagen del poder (siglos XV-XIX)*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2021. 345 páginas, 51 ilustraciones en blanco y negro y 2 tablas. Por María José Zaparaín Yáñez.
- Lorente Lorente, Jesús Pedro. *Reflexiones sobre museología crítica, dentro y fuera de los museos*. Gijón: Ediciones Trea, 2022. 111 páginas, 14 ilustraciones en blanco y negro. Por María del Mar Flórez Crespo.
- Martínez Lombó, Enrique. *Incipit: el origen de los museos en Castilla y León*. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 2022. 2 volúmenes. 865 páginas, ilustraciones en color y en blanco y negro. Por Esperanza Navarrete Martínez.
- Fernández Lerma, Fernando. *¿Qué es una obra de arte? Una historia del arte contada a partir de los cinco elementos*. Madrid: Editorial Dykinson, 2022. 230 páginas, 107 ilustraciones. Por César García Álvarez.

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.

El panteón familiar del señorío de Serranos de la Torre (Ávila)

The family pantheon of the manor of Serranos de la Torre (Ávila)

Ismael MONT MUÑOZ
Universidad de Salamanca

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7858-198X> / ismaelmontmunoz@usal.es

DOI: 10.18002/da.i22.7608

Recibido: 11/IV/2023

Aceptado: 06/VII/2023

RESUMEN: En la iglesia del antiguo señorío de Serranos de la Torre (Zapardiel de la Cañada, Ávila) se construyó en la transición del siglo XV al XVI una capilla funeraria destinada a convertirse en lugar de enterramiento del linaje de los Barrientos. En ella se erigió el monumento fúnebre de Bernaldino de Barrientos, III señor de Serranos de la Torre. El sepulcro, creado por Vasco de la Zarza, constituye una de las más tempranas aplicaciones del lenguaje renacentista en la escultura funeraria de la provincia de Ávila. En este artículo estudiaremos la iglesia del señorío, el sepulcro, así como algunos aspectos fundamentales sobre la biografía de sus promotores y el contexto histórico y artístico en el que se marca el proyecto.

Palabras clave: señorío, linaje, iglesia, sepulcro, alabastro.

ABSTRACT: In the church of the old manor of Serranos de la Torre (Zapardiel de la Cañada, Ávila) a funerary chapel was built in the transition from the 15th to the 16th century, destined to become the burial place of the Barrientos lineage. The funeral monument of Bernaldino de Barrientos, 3rd Lord of Serranos de la Torre, was erected there. The tomb, created by Vasco de la Zarza, is one of the earliest applications of Renaissance language in funerary sculpture in the province of Ávila. In this article we will study the church of the manor, the sepulchre, as well as some fundamental aspects about the biography of its promoters and the historical and artistic context in which the project is framed.

Keywords: manor, lineage, church, sepulchre, alabaster.

El antiguo señorío de Serranos de la Torre se encuentra en el término municipal de Zapardiel de la Cañada (Ávila), muy próximo al límite con la provincia de Salamanca. A unos dos kilómetros del núcleo urbano se encuentran el castillo y la iglesia del desaparecido señorío. Su origen se debe al eclesiástico fray Lope de Barrientos, quien destacó como canciller del rey Juan II, confesor real, oidor de la audiencia, miembro del Conse-

jo real inquisidor, educador de Enrique IV, así como por sus cargos de obispo de Ávila, Cuenca y Segovia¹. Asimismo, fue un impor-

¹ Su figura ha sido estudiada en numerosos trabajos, entre los que podemos destacar: María Jesús Díez Garretas, "Aspectos biográficos y literarios de Fray Lope de Barrientos", en *Actas del Congreso Proyección histórica de España en sus tres culturas, Castilla y León, América y el Mediterráneo* (Medina del Campo, 1991), vol. 2, 313-318; Ángel Martínez Casado, *Lope de Barrientos: un intelectual*

tante comitente artístico, entre cuyos proyectos despunta la fundación del Hospital de Santa María de la Piedad en Medina del Campo. Fue sepultado en la capilla de dicho edificio, actualmente desaparecido². De su monumento fúnebre únicamente se conserva su magnífica efigie orante de alabastro³, obra atribuida a Egas Cueman, que pudo realizarse en 1454⁴.

Su episcopado abulense tuvo lugar entre 1442 y 1445, periodo en el que, probablemente, recibió la concesión de Serranos gracias a la lealtad al rey y el buen servicio prestado en la corte⁵. El señorío ocupó un enclave estratégico, especialmente debido a que por su territorio pasaba la Cañada Real Soriana Occidental. El castillo y la iglesia se constru-

en la corte de Juan II (Salamanca: San Esteban, 1994); José Manuel Nieto Soria, "Los proyectos de reforma eclesíastica de un colaborador de Juan II de Castilla: el obispo Barrientos", en *Tomás Quesada Quesada. Homenaje* (Granada: Universidad de Granada, 1998, pp. 493-516; Antonia Rísquez Madrid, "Lope de Barrientos: Promotor del linaje Barrientos de Cuenca", *Seminario de cultura*, n.º 4 (2011), 243-260.

2 Antonio Sánchez del Barrio, "El hospital de Santa María de la Piedad fundado por Lope de Barrientos en Medina del Campo", *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, n.º 53 (2018), 9-22; Diana Lucía Gómez-Chacón, "Transformar las cosas transitorias en eternas. El obispo Lope de Barrientos y su capilla funeraria en el hospital de la Piedad en Medina del Campo", *Anuario de historia de la Iglesia*, n.º 28 (2019), 287-318.

3 Actualmente se encuentra en el Museo de las Ferias de Medina del Campo.

4 Gómez-Chacón, "Transformar las cosas transitorias...", 301; Fernando Villaseñor Sebastián, "The Artistic Promotion of Lope de Barrientos, Bishop of Segovia, Ávila and Cuenca", en *Obispos y catedrales: arte en la Castilla bajomedieval*, ed. por María Victoria Herráez Ortega, María Dolores Teijeira Pablos, María Concepción Cosmen Alonso y José Alberto Moráis Morán (Bern: Peter Lang, 2018), 183-220; Antonio Sánchez del Barrio, coord., *La escultura de Lope de Barrientos en el Museo del Prado* (Madrid: Fundación Museo de las Ferias, 2015).

5 Carmelo Luis López, "Otros señoríos de los sectores central y septentrional", en *Historia de Ávila. IV. Edad Media (siglos XIV-XV, 2ª parte)*, coord. por Gregorio del Ser Quijano (Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2009), 318-322.

yeron sobre un pequeño promontorio en el punto en el que la vía pecuaria atraviesa el principal curso de agua del entorno. La fortaleza –de la que actualmente solo se conservan las ruinas– presenta una imponente torre del homenaje rodeada por una muralla. A pesar de que no conservamos noticias sobre su edificación, hay dos indicios que parecen indicar que su construcción se debe a fray Lope, I señor de Serranos. Por un lado, su escudo episcopal se encuentra junto a la única puerta conservada de la fortaleza. Por otro, en su testamento se menciona el lugar como "Serranos del Castillo"⁶.

La construcción de la fortaleza en un señorío de nueva creación debe ser analizada en el marco de la consolidación de los señoríos en la Corona de Castilla durante el siglo XV, así como la transformación del concepto de castillo, que fue consolidándose de manera cada vez más evidente en un elemento de visualización y promoción del poder que ostentaron numerosos linajes castellanos. Prueba de ello fueron la edificación y la reforma de numerosos castillos a lo largo de toda la Corona⁷. En el ámbito territorial más próximo a Serranos este fenómeno tiene un gran interés debido a su cercanía respecto a otros señoríos. Por una parte, debemos tener en cuenta que era limítrofe con el señorío episcopal de Bonilla de la Sierra, cuyo castillo –del que tenemos constancia desde el siglo XIV– fue objeto de una profunda reforma a mediados del siglo XV, que le otorgó su aspecto actual⁸. A pocos kilómetros, en Mance-

6 La transcripción completa se encuentra en: Paloma Cuenca Muñoz, "El legado testamentario de Lope de Barrientos", *Espacio, tiempo y forma. Serie III. Historia medieval*, n.º 9 (1996), 303-326.

7 Este tema fue objeto de un magnífico estudio de Begoña Alonso Ruiz, "Por acrescentar la gloria de sus proxenitores y la suya propia. La arquitectura y la nobleza castellana en el siglo XV", en *Actas de la XLII Semana de Estudios Medievales: Discurso, memoria y representación: la nobleza peninsular en la Baja Edad Media* (Estella-Lizarrar, Navarra, 21-24 julio 2015), 243-256.

8 Juan Antonio Sánchez Hernando y Cristian Berga Celma, "El Castillo-Palacio Episcopal de Bonilla de la Sierra", *Castillos de España. Publicación de la Asociación*

ra de Abajo, García Álvarez de Toledo construyó entre las décadas de 1460 y 1480 una fortaleza en el lugar que quiso convertir en el centro del señorío de las Cinco Villas⁹. Muy cerca se encontraban también los castillos de los señoríos de Villafranca y Piedrahíta, actualmente desaparecidos. En otros puntos de la geografía abulense se edificaron por entonces otras fortalezas, como la de Manqueospese, cuya obra se inició algo antes de 1475 y se prolongó hasta fines de siglo bajo el patronazgo de Pedro Dávila II, XIII señor de Villafranca. Su ubicación estratégica junto al territorio del concejo de Ávila provocó que dicha institución denunciase la construcción ante los Reyes Católicos por el temor a que fuera utilizada como bastión en la ilícita apropiación de numerosos territorios que llevó a cabo Dávila a lo largo de su vida y por el control que podría ejercer sobre la Cañada Leonesa¹⁰. En la vertiente sur de la Sierra de Gredos Beltrán de la Cueva recibió de Enrique IV el señorío de Mombeltrán, donde inició la fábrica de un castillo de nueva planta en la década de 1460¹¹. Don Beltrán también recibió del monarca el cercano señorío de La Adrada, donde reconstruyó su castillo a fines del siglo XV¹².

Con la creación de la fortaleza de Serranos fray Lope de Barrientos dejó constancia de la nueva propiedad del territorio a través de la arquitectura, que se convertía en un dispositivo al servicio de la configuración de la imagen de poder del nuevo señor.

Española de Amigos de los Castillos, n^o 179-181 (2016), 11-18.

9 Luis López, "Otros señoríos...", 323-333.

10 Ibidem, 290-292.

11 Yolanda García García, "El castillo de Mombeltrán en Ávila", *Castillos de España. Publicación de la Asociación Española de Amigos de los Castillos*, n^o 179-181 (2016), 72.

12 Carmelo Luis Gómez, "Villazgos señoriales en el sector meridional del alfoz a finales del siglo XIV", en *Historia de Ávila. IV. Edad Media (siglos XIV-XV, 2ª parte)*, coord. por Gregorio del Ser Quijano (Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2009), 152.

La iglesia se ubica unos cien metros al este del castillo y, posiblemente, también fue levantada bajo su patronazgo, pues en sus mandas testamentarias dejó "tres mil maravedís para rreparo della"¹³. Se trata de un templo de fábrica humilde y planta rectangular, del que nos ocuparemos más adelante.

En 1464 fray Lope instituyó mayorazgo sobre su sobrino Pedro de Barrientos, quien le sucedió como II señor de Serranos¹⁴. Pedro vivió, al menos, hasta 1492, fecha en la que estaba enfrentado con los vecinos de la cercana aldea de Zapardiel por haber ocupado las tierras del concejo¹⁵. Su muerte se produjo entre dicho año y 1495, cuando su hijo Bernaldino de Barrientos ya aparece documentado como señor de Serranos, según se registra en una orden en la que los Reyes Católicos encargaron al corregidor de Ávila que fuera a las villas de Bonilla de la Sierra y Serranos para informarse y hacer justicia ante las violencias que don Bernaldino cometía contra los vecinos de Bonilla, localidad vecina de su señorío¹⁶. Este enfrentamiento estaba provocado por el intento de apropiación de las tierras circundantes a sus posesiones. Por lo tanto, no solo heredó de su padre el señorío, sino también los conflictos territoriales con los concejos circundantes¹⁷.

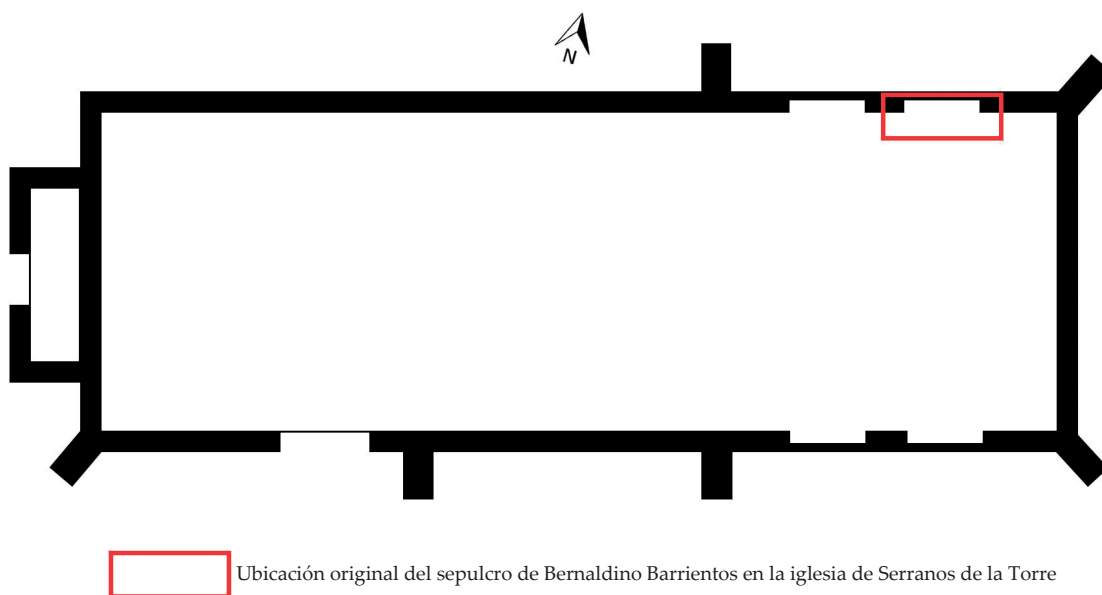
13 La transcripción se encuentra en: Cuenca Muñoz, "El legado testamentario...", 317. En el testamento también se hizo referencia a la ermita de Santo Tomás, actualmente desaparecida.

14 Luis López, "Otros señoríos...", 319.

15 Archivo General de Simancas (AGS), Registro General del Sello, leg. 149204 (1492). Citado en: Ismael Mont Muñoz, "El sepulcro de Bernardino de Barrientos en el contexto funerario del siglo XVI" (conferencia impartida en el Museo de Ávila, 8 de octubre de 2020), <https://www.youtube.com/watch?v=R5wi4Y7EIs0&t=744s>

16 Ibidem.

17 Este comportamiento forma parte de un fenómeno habitual en la época, que protagonizaron otros nobles como Gil González Dávila y sus herederos en los señoríos de Puente del Congosto y Cespedosa, así como el ya citado Pedro Dávila II, todos ellos a fines del siglo XV. Este tema fue estudiado por Carmelo Luis, "Otros señoríos...", 293-295; 314-315.



▪ Fig. 1. Esquema de la planta de la iglesia de Serranos de la Torre. Fuente: autor.

Bernaldino estuvo casado dos veces, en primeras nupcias con Aldonza de Guzmán y, posteriormente con María de Figueroa, a la que dejó viuda¹⁸. Su inventario *post mortem*, fechado en 1514, nos informa de que tuvo cuatro hijos con su primera mujer y otros cuatro con la segunda. La primera, Aldonza de Guzmán, pertenecía a una destacada familia abulense. Sus padres fueron Elvira de Guzmán y Diego del Águila -importante militar y regidor del concejo de Ávila-. Con María de Figueroa estuvo casado, al menos, desde 1503¹⁹. Fue la I señora de la villa de Pascualcobo (Ávila), como atestigua un poder de 1511 que Bernaldino otorgó a su cónyuge para que tomase posesión de dicho lugar, situado a pocos kilómetros de Serranos de la Torre²⁰. Este es el último

documento que hemos localizado de los que hizo en vida don Bernaldino.

Su fallecimiento se produjo en octubre de 1514, fecha mencionada en un pleito que enfrentó a María de Figueroa con su hijastro Pedro de Barrientos por unas posesiones en Serranos²¹. En el citado documento, haciendo referencia a Bernaldino, se menciona “la capilla que hizo en la iglesia del dicho lugar para enterramiento de los señores del dicho lugar”. Gracias a esta noticia sabemos que fue el promotor de la cabecera del templo, que podemos datar entre los últimos años del siglo XV y 1514.

El señorío desapareció durante el proceso desamortizador del siglo XIX, cuando fue vendido y dividido en lotes que actualmente se explotan como fincas ganaderas. La ige-

18 María Jesús Ruiz-Ayúcar y Zurdo, *La primera generación de escultores del siglo XVI en Ávila. Vasco de la Zarza y su escuela* (Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2009), 225-226.

19 Fue citada como su esposa en un acta de posesión de la Dehesa de Codes (actual término de Narriillos del Álamo, Ávila): Archivo Histórico de la Nobleza (AHN), Archivo de los Condes de Villagonzalo, c. 46, d. 7 (1503).

20 AHN, Archivo de los Condes de Villagonzalo, c.

48, d. 30-32 (1514). Citado en: Ismael Mont Muñoz, “El sepulcro de Bernardino de Barrientos...”.

21 AHN, Archivo de los Condes de Villagonzalo, c. 48, d. 35 (1514). Citado en: Ismael Mont Muñoz, “El sepulcro de Bernardino de Barrientos...”, fol. 1. Poco después -el 12 de noviembre- Pedro otorgó un poder a Hernán Rodríguez para realizar el inventario de bienes de sus padres, Bernaldino y Aldonza de Guzmán: AHN, Villagonzalo, c. 48, d. 33 (1514). Citado en: Ismael Mont Muñoz, “El sepulcro de Bernardino de Barrientos...”.



Fig. 2. Vista de la iglesia de Serranos de la Torre desde la cabecera. Fines del siglo XV-principios del XVI. Foto: Isabel García Muñoz.

sia y el castillo actualmente se encuentran en una de estas parcelas. Hacia los años 70 del siglo pasado la iglesia había sido transformada. La reforma mantuvo los muros, la bóveda del presbiterio y la espadaña, por lo que el aspecto exterior de la construcción no fue alterado de manera significativa, aunque el tejado de la nave fue reconstruido.

El templo presenta planta rectangular de una sola nave, con cabecera de testero plano que sobresale ligeramente en planta, y espadaña a los pies (Figs. 1 y 2). Está edificada en sillería y actualmente solo se conserva abovedado el presbiterio. Del resto de la cubierta primitiva nada se conserva y es difícil analizar los paramentos para saber cómo fue, pues el actual tejado de la casa oculta esta parte de la construcción. En la fachada sur –donde se encuentra la portada– se levantan dos grandes contrafuertes, uno hacia la mitad de la nave y otro en la esquina de los pies (Fig. 3). Resulta significativo que en la fachada norte no aparezcan los correspondientes apoyos. Esto podría indicar que se pensó en cubrir la nave con dos bóvedas de piedra –lo que explicaría la presencia de contrafuertes– y, posteriormente, no se llevó a término este proyecto, por lo que no fueron

necesarios los contrafuertes en el lado norte. Esta hipótesis quedaría respaldada por la existencia de una ménsula en la parte alta del ángulo suroeste de la iglesia, que actualmente se corresponde con un pequeño patio creado a los pies de la iglesia.

La portada principal se abre en la fachada meridional. Presenta un gran arco de medio punto enmarcado por una sucesión de arquivoltas decoradas con pomos o bolas que continúan en las jambas²². Éstas se encuentran jalonadas por cuatro baquetones concebidos a modo de columnillas con capiteles. La puerta está enmarcada por un gran alfiz, también decorado con bolas.

Este modelo de portada tuvo un gran predicamento en el ámbito abulense durante los últimos años del siglo XV y la primera mitad de la siguiente centuria. Gómez-Moreno comparó la obra que nos ocupa con la

²² Esta decoración fue popularizada en la arquitectura abulense por los proyectos de Juan Guas, cuya presencia en Ávila se prolonga desde 1458 hasta la década de 1490: José María Martínez Frías, *La huella de Juan Guas en la catedral de Ávila* (Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa & Instituto de Arquitectura Juan de Herrera, 1998).



▪ Fig. 3. Vista parcial de la fachada sur. Fines del siglo XV-principios del XVI. Foto: Isabel García Muñoz.

portada de la iglesia antigua de Cebreros, que luce el escudo del obispo abulense Francisco Sánchez de la Fuente, cuyo episcopado se extiende de 1493 a 1496²³, lo que permite datar la obra cebrereña en esos años. Esta creación fue imitada –ya en el siglo XVI- en las cercanas parroquias de los municipios de El Herradón de Pinares y San Bartolomé de Pinares. Un diseño parecido encontramos en la portada de la iglesia de San Juan –en la ciudad de Ávila-, que forma parte del proyecto de reconstrucción de la nave principal que se encargó a Martín de Solórzano en 1504²⁴. En los ejemplos citados la puerta está flanqueada por contrafuertes, unidos en la parte superior por un guardapolvo, de

²³ Félix de las Heras Hernández, *Los obispos de Ávila. Su acción pastoral en el ambiente histórico de su tiempo a partir de la predicación apostólica* (Ávila: Imagen Gráfica, 2004), 137- 138.

²⁴ José María Martínez Frías, “Contribución al estudio de la obra de Martín Ruiz de Solórzano en Ávila”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 89 (2002), 216-221.

modo que se sugiere la forma de un alfiz. Presentan puertas abocinadas, a diferencia de la de Serranos, que es plana.

La cronología de este modelo hace bastante probable que la portada no corresponda a la iglesia primitiva. De hecho, la difusión de este diseño se corresponde más con la creación de la capilla mayor por Bernaldino de Barrientos, por lo que creemos que la reconstrucción de la cabecera se pudo aprovechar para dignificar y actualizar el acceso principal del templo. Esta teoría podría estar respaldada por el empleo de una piedra diferente respecto al resto de la nave y por su extraña ubicación junto al contrafuerte central de la fachada sur, que parece indicar que la portada fue encajada *a posteriori* en este espacio.

La cabecera de testero recto presenta planta cuadrada. Los cuatro contrafuertes de las esquinas sirven de apoyo al peso ejercido por la bóveda de terceletes que cubre la capilla mayor (Fig. 4). Este tipo de cabecera



▪ Fig. 4. Bóveda de la cabecera. Fines del siglo XV-principios del XVI. Foto: Isabel García Muñoz.

tuvo una amplia difusión en Ávila desde la construcción del Monasterio de Santo Tomás de Ávila, levantado según las trazas de Juan Guas entre las décadas de 1480 y 1490²⁵. Su predicamento en los decenios posteriores se observa, por ejemplo, en el Santuario de Nuestra Señora de Sonsoles, obra de Martín de Solórzano²⁶, así como en la parroquial de

²⁵ Javier Gómez Martínez, *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1998), 158.

²⁶ Martínez Frías, "Contribución al estudio...", 209-216. La difusión de los modelos de Guas y Solórzano en el foco castellano fue objeto de un riguroso e interesante estudio: Begoña Alonso Ruiz, *Arquitectura tardogótica en Castilla* (Universidad de Cantabria, 2003), 32-36, 139-148. También son de interés, al respecto, los siguientes trabajos: Begoña Alonso Ruiz, "Los tiempos y los nombres del tardogótico castellano", en *La arquitectura tardogótica castellana, entre Europa y América*, ed. por Begoña Alonso Ruiz (Sílex, 2011), 43-80; Begoña Alonso Ruiz, "Proyecto para la catedral de Segovia", en *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, ed. y coord. por Javier Ibáñez Fernández (Instituto Juan de Herrera, 2019), 268-271.

Villanueva de Gómez, proyectada por Juan Rodríguez²⁷.

La ausencia de fuentes documentales sobre la creación de la capilla mayor impide saber quién fue su autor y la amplia difusión de este modelo de cabecera en el ámbito abulense de la época hace muy complicado proponer una atribución. No obstante, debemos tener en cuenta que por aquellos años se reconstruyó la cabecera de la iglesia de Pascualcobo –señorío de la segunda esposa de Barrientos-. Sigue el mismo modelo que la de Serranos, con testero recto. Su planta rectangular está dividida en dos tramos, el primero cubierto por una bóveda de terceletes que incluye un octógono en torno al polo y el segundo cubierto por una bóveda de terceletes sencilla, igual a la de Serranos, aunque, en este caso, de planta rectangular. La sección de los nervios y el diseño de las ménsulas son iguales a los

²⁷ Ruiz-Ayúcar y Zurdo, *La primera generación...*, 420-421.



▪ Fig. 5. Vasco de la Zarza. Arcosolio del monumento fúnebre en su estado actual. Principios del siglo XVI. Foto: Isabel García Muñoz.



▪ Fig. 6. Vasco de la Zarza. Recreación ideal del monumento fúnebre de Bernaldino de Barrientos a partir de los restos conservados en la iglesia de Serranos de la Torre y el Museo de Ávila. Foto: Isabel García Muñoz.

del templo de don Bernaldino, por lo que ambos proyectos podrían deberse al mismo maestro de obras.

En los muros de la cabecera se abren cuatro grandes arcos ciegos de medio punto, dos en el lado norte y otros dos en el sur. El arcosolio que se encuentra más próximo al testero en la pared norte (Fig. 5) originalmente formaba parte de un sepulcro que incluía una cama sepulcral y un yacente realizado en alabastro (Fig. 6). La obra fue descubierta casualmente a finales de la década de 1980 por María Jesús Ruíz-Ayúcar en una visita al templo. Según la descripción y la documentación gráfica aportada por dicha autora, el monumento fúnebre había sufrido algunas pérdidas y modificaciones. Al yacente le faltaban las piernas, que se habían partido por encima de las rodillas y había sido colocado de pie sobre su cama sepulcral²⁸, como se observa en una fotografía incluida en su tesis doctoral. El análisis estilístico que realizó de la obra le permitió atribuirle por vez primera a Vasco de la Zarza e identificar el sepulcro como lugar de enterramiento de don Bernaldino²⁹.

Gómez-Moreno había estado en el lugar de Serranos de la Torre en uno de sus viajes para la realización del Catálogo Monumental de la provincia de Ávila en 1901. En su cuaderno dibujó la planta y alzado del castillo y un boceto de la planta de la iglesia, junto al que añadió la siguiente nota: "Arco toral. Nave humilde sillería. Espadaña pies"³⁰. Incluyó una breve descripción del conjunto monumental formado por los dos edificios. Sin embargo, solo se refirió a la arquitectura conservada en el castillo y la iglesia, sin hacer mención a nada más³¹, por lo que no vio

²⁸ Según el testimonio oral de la actual propietaria de la iglesia -recogido en 2020-, al bulto le faltaba una pierna y alguien le partió la otra para igualarla y poder poner el bulto de pie sobre su yacija.

²⁹ Ruíz-Ayúcar y Zurdo, *La primera generación...*, 224-229.

³⁰ En el dibujo representó dos contrafuertes en la fachada norte de la nave, que -como hemos indicado- no existen.

³¹ Gómez-Moreno Martínez, *Catálogo monumental de la provincia de Ávila (edición de Áurea de la Morena y Teresa Pérez Higuera basada en el manuscrito original de 1900-1901)* (Ávila: Institución Gran Duque de Alba,



▪ Fig. 7. Vasco de la Zarza. Yacente y cama sepulcral expuestos en el almacén visitable del Museo de Ávila. Principios del siglo XVI. Foto: Isabel García Muñoz.

el sepulcro. La causa pudo ser el estado de ruina de la iglesia –del que dejó constancia-, lo cual quizá impidió el acceso a la misma.

Tras el hallazgo de Ruiz-Ayúcar, en la década de 1990 el sepulcro fue estudiado por José Ramón Nieto y María Teresa Paliza durante su visita al lugar de Serranos con motivo de la realización de un trabajo publicado en 1998 con el nombre de *La arquitectura en las dehesas de Castilla y León*. Documentaron el deterioro de la tumba, con algunas partes diseminadas entre los muros del castillo y otras desaparecidas³².

Dichas investigaciones promovieron el conocimiento de la obra y que en 1997 el personal del Museo de Ávila llevase a cabo

una labor de búsqueda de los fragmentos del sepulcro que no se encontraban en su ubicación original. Éstos aparecieron en el entorno de la iglesia. Conscientes del valor del monumento fúnebre, los propietarios de la finca cedieron en depósito el yacente, la yacija, dos pilastras y dos basas al Museo de Ávila, donde se restauró y recompuso tal como podemos contemplarlo en la actualidad (figs. 7 y 8)³³. El arcosolio quedó en su ubicación original.

El monumento fúnebre -según su composición primigenia- consta de un gran arcosolio abierto en el muro del templo que acoge una cama sepulcral sobre la que reposa el yacente. Vasco de la Zarza diseñó y construyó otros sepulcros murales de concepción

1983), 366-367.

32 José Ramón Nieto González y María Teresa Paliza Monduate, *La arquitectura en las dehesas de Castilla y León* (Valladolid: Consejería de Agricultura y Ganadería, 1998), 70-73.

33 Este proceso fue documentado por el museo: Archivo del Museo de Ávila (AMA), Expediente 97/53/1 y Memoria de restauración nº 13 (1997).



▪ Fig. 8. Vasco de la Zarza. Vista cenital del yacente. Principios del siglo XVI. Foto: Isabel García Muñoz.

vertical³⁴, pero el esquema utilizado en la obra que nos ocupa solo fue empleado en Serranos. Esta obra sigue un modelo de gran arraigo en la escultura funeraria castellana, que se adaptó a la estética renacentista. El conjunto formado por la cama sepulcral y el bulto mide 2,06m de largo, 0,98m de alto y 0,79 de ancho. El arcosolio presenta 3,55m de alto por 2,85m de ancho. Se levanta sobre dos pilastras con decoración a *candelieri* que incluye motivos vegetales, trofeos militares y *putti*, repertorio ornamental característico de la producción artística de Vasco de la Zarza. Teniendo en cuenta otras estructuras similares diseñadas por nuestro artista, creemos que las pilastras se pudieron coronar con un flamero o -más probablemente- con las armas del finado, de las que no se ha conservado ningún resto en el sepulcro. Las cornisas de las pilastras han sufrido un gran de-

terioro y las partes rotas han sido toscamente reconstruidas con yeso en época moderna.

El interior del arco está decorado con casetones cuadrados con motivos vegetales, que aparecen con frecuencia en los arcos y bóvedas de horno del maestro, como apreciamos en los monumentos fúnebres de Alonso Carrillo de Albornoz y Alonso de Madrigal "El Tostado". La estructura está rematada por dos volutas. En época moderna sobre la clave se ha abierto un nicho en el muro, donde actualmente se expone una pequeña imagen de la Virgen con el Niño. Esta intervención nos impide conocer cómo fue esta parte del monumento. Zarza coronó con volutas los arcos de medio punto de la portada de la sacristía vieja de la Catedral de Ávila y el baptisterio del mismo templo. En ambos casos sirven para enmarcar el escudo catedralicio, por lo que creemos que en el sepulcro de Serranos el coronamiento pudo lucir las armas de Barrientos, las cuales tuvieron que estar representadas, aunque no nos hayan llegado restos.

En la cara interior de la pilastra derecha aparece un pequeño relieve de la Virgen con

³⁴ Destacan los monumentos fúnebres de El Tostado -en la Catedral de Ávila- o Alonso Carrillo -en la Catedral de Toledo, aunque conceptualmente se encuentra más próximo al sepulcro de Íñigo López Carrillo -en la Catedral Primada-, a pesar de que aprovechó un arcosolio preexistente.



▪ Fig. 9. Vasco de la Zarza. Relieve de la Virgen con el Niño. Principios del siglo XVI. Foto: Isabel García Muñoz.

el Niño en su regazo, que bendice al finado y constituye –junto al yacente– la parte más refinada del conjunto (Fig. 9). Resulta significativa la posición de esta imagen, que habitualmente se situaba en el fondo del arcosolio sobre el bulto del difunto, como aparece en otros sepulcros castellanos contemporáneos, como el del Gran Cardenal en la Catedral de Toledo o el de Baltasar del Río, en la iglesia mayor de Sevilla. La obra recuerda los bajorrelieves dedicados a este tema durante el Quattrocento y principios del Cinquecento en tumbas centroitalianas, como los realizados por Antonio Rossellino, Desiderio da Settignano, Andrea della Robbia y, especialmente, los de Mino da Fiesole, cuya producción artística se hizo eco en algunos proyectos de Zarza. Entre las creaciones de da Fiesole destacan la *Madonna Arrighi*, que custodia el Museo del Louvre, o la que actualmente se conserva en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (Fig. 10), con



▪ Fig. 10. Mino da Fiesole. Virgen con el Niño. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Circa 1471-74. Foto: Metropolitan Museum.

cuya composición e iconografía guarda bastantes paralelismos la de Serranos.

En el fondo del arcosolio y sobre el bulto de Barrientos existían dos escudos de alabastro, cada uno de ellos perteneciente a una de las esposas del finado. Desde la transformación de la iglesia en vivienda se encuentran empotrados en el muro oriental de la cabecera.

El arcosolio presenta un gran interés desde el punto de vista técnico, debido a que está realizado en yeso, que se utilizó excepcionalmente en el arte castellano de ese periodo³⁵. Sin embargo, este material fue empleado por Zarza con frecuencia, de lo que dan buena muestra los retablos de los evangelistas que flanquean el monumento fúnebre de El Tostado en la Catedral de Ávila o

³⁵ Sobre el empleo del yeso en la plástica abulense existe un magnífico estudio en: Miguel Sobrino González, "La catedral de Ávila, una escuela secular para la escultura en yeso", *Cuadernos abulenses*, nº 44 (2015), 169-196.



▪ Fig. 11. Vasco de la Zarza. Detalle del yacente. Principios del siglo XVI. Foto: Isabel García Muñoz.

el retablo de la capilla funeraria de Alonso Castrillo en la iglesia de Ampudia (Palencia).

El frontal de la cama sepulcral -labrado en alabastro- (Fig. 7) está muy deteriorado, por lo que en su ubicación actual ha sido recompuesto a partir de las distintas partes fracturadas. En el centro tiene un eje de simetría que divide las dos placas de alabastro que componen esta pieza. El elemento central es un escudo, del que solo se conserva la mitad derecha, que presenta las armas de María de Figueroa. Suponemos que la otra mitad contenía el emblema de Barrientos. El escudo está presentado por dos *putti* tenantes. A sus espaldas encontramos un rolo vegetal acompañado de racimos de uvas. Bajo la cama sepulcral aparecen tres leones, siguiendo un esquema característico de la escultura funeraria medieval que pervivió en algunas tumbas del Renacimiento³⁶.

³⁶ La abundante presencia del león en la iconografía de la escultura funeraria española del siglo XVI fue estudiada en: María José Redondo Cantera, *El sepulcro*

El señor de Serranos está representado conforme al modelo iconográfico que encontramos en los monumentos fúnebres de otros personajes de la nobleza labrados por Zarza (Fig. 11) -como don Rui González, en Madrigal de las Altas Torres (Ávila), e Íñigo López Carrillo, en la Catedral de Toledo-. Lleva una armadura completa y entre sus manos sostiene una espada. El rostro presenta barba corta y su cabeza está cubierta por una gorra de media vuelta, tocado predilecto en la época de los Reyes Católicos³⁷. Está adornada con un broche -actualmente muy deteriorado- que encontramos en los yacentes de Zarza citados más arriba. Los cojines sobre los que apoya la cabeza presentan un detallismo extraordinario en la representación

en *España en el siglo XVI* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1998), 188-189.

³⁷ Carmen Bernis Madrazo, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. II. Los hombres* (Madrid: Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1979), 92.

del bordado. Resulta llamativo el gesto del rostro, con el ceño fruncido. Este detalle, que podría pasar por anecdótico, puede interpretarse como un rasgo con el que se quiso reforzar la fuerte personalidad y la imagen de poder del yacente.

La única pierna conservada está fracturada por el tobillo, de modo que solo falta el pie. Originalmente, entre los pies y la parte interior del arcosolio quedaría un hueco de unos 30 cm. En el sepulcro de Beatriz y Rui González -creado por Zarza- hay un espacio en esa ubicación y de la misma medida ocupado por un pajecillo, por lo que es posible que esta figura pudiera haber existido en Serranos. La representación de esta figura tuvo un gran predicamento en el foco toledano desde las últimas décadas del siglo XV. En Ávila lo encontramos en algunos monumentos fúnebres que se han puesto en relación con Juan Guas y su entorno, como los de Pedro Valderrábano y Sancho Dávila³⁸.

En el plano simbólico, la Virgen con el Niño -ubicada a los pies del difunto- actúa como mediadora ante Bernaldino en su tránsito hacia el más allá. La salvación del finado se materializa a través de la representación de su efigie con los ojos abiertos, con el iris y las pupilas esbozadas, que simbólicamente representan el despertar de Bernaldino a la nueva vida. Esta misma iconografía aparece en otra obra de Zarza: el monumento fúnebre de Alonso Carrillo, en la Catedral de Toledo³⁹. Por otro lado, los racimos de uvas esculpidos sobre el frontal del sepulcro remiten a una antigua tradición iconográfica en la que la vid se asocia a la inmortalidad en los

contextos funerarios⁴⁰. El león es un animal vinculado a la estatuaria funeraria desde la Edad Media, que recuerda el triunfo sobre la muerte⁴¹. Por lo tanto, estos elementos refuerzan la representación simbólica de la esperanza en la resurrección de Barrientos.

Uno de los aspectos más interesantes del panteón de Serranos es la presencia de cuatro arcosolios en sus muros, de los cuales solo uno fue ocupado, mientras que el resto no presentan huellas de haber recibido ninguna intervención artística. Sin embargo, la referencia a "la capilla que hizo en la iglesia del dicho lugar para enterramiento de los señores del dicho lugar" -recogida en el citado pleito que enfrentó a la viuda y al primogénito de Bernaldino- nos hace plantearnos que pudieron existir otros enterramientos de los que no ha quedado rastro. Los citados arcosolios no cumplen ninguna función estructural u ornamental, de modo que solo tienen sentido como marco concebido para acoger tumbas. Por lo tanto, la idea de Bernaldino pudo ser la de configurar estos cuatro espacios para crear otros sepulcros artísticos aparte del suyo, que habría sido el único en llevarse a término. No obstante, la ausencia de documentación sobre la creación del monumento fúnebre nos impide saber si fue comisionado por él o si se trata de un encargo posterior a su muerte efectuado por sus descendientes, en cuyo caso posiblemente se deba al patronazgo de su primogénito, Pedro de Barrientos. Por otra parte, debemos tener en cuenta que Bernaldino tuvo como precedente la creación de la capilla funeraria por su tío abuelo Lope de Barrientos en el hospital que fundó, así como el encargo de su magnífico sepulcro.

38 Sonia Caballero Escamilla, *La escultura gótica funeraria de la Catedral de Ávila* (Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2006), 58.

39 La representación escatológica del despertar del difunto en la escultura funeraria contemporánea ha sido objeto de diferentes estudios, entre los que podemos destacar: Felipe Pereda Espeso, "El cuerpo muerto del rey Juan II, Gil de Siloé, y la imaginación escatológica (Observaciones sobre el lenguaje de la escultura en la alta Edad Moderna)*", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XIII (2001), 53-85.

40 Ana María Quiñones Costa, "La decoración vegetal en el arte español de la Alta Edad Media: su simbolismo" (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002), 368-463.

41 María Rodríguez Velasco, "Símbolos para la eternidad: iconografía funeraria en la Baja Edad Media" (Tesis doctoral, Universidad CEU San Pablo, 2014), 450; Pavel Chihaiia, *Immortalité et décomposition dans l'art du moyen age* (Madrid: Fondation culturelle roumaine, 1988), 139.

De este modo, el III señor de Serranos impulsó la reedificación de la cabecera como panteón familiar, que contribuyó a la consolidación de la imagen de poder del linaje de los Barrientos y, según lo que sabemos, fue la mayor empresa artística que promovió⁴². Por ello, debemos situar este proyecto en el contexto de la creación de las grandes capillas funerarias nobiliarias en la Castilla de los siglos XV y XVI. Éstas se convirtieron en uno de los principales espacios de representación de algunos grandes linajes⁴³. La obra que nos ocupa se encuentra en la línea de las reconstrucciones de cabeceras de iglesias -en muchos casos conventuales- que numerosos nobles promovieron con el fin de destinarlas al descanso eterno de sus parientes y el suyo propio. Zarza fue el creador de la escultura funeraria en otras dos capillas funerarias de este tipo. Una de ellas es la iglesia del convento de San Francisco de Cuéllar, cuya cabecera reedificó Beltrán de la Cueva para albergar su panteón familiar en la villa del señorío donde fijó su residencia. El proyecto comenzó en 1476, pero fue concluido con la creación de un nuevo transepto y la labra de los sepulcros durante el primer cuarto del siglo XVI, bajo el patronazgo de su hijo Francisco Fernández de la Cueva⁴⁴. Nuestro artis-

ta también trabajó en la desaparecida iglesia del Monasterio jerónimo de la Mejorada de Olmedo -por entonces diócesis de Ávila-, donde Francisca de Zúñiga acordó con los frailes en 1511 la reforma de la capilla mayor, la creación de un nuevo retablo mayor y la entrega de diferentes donaciones que hizo al cenobio, que le dio licencia para ubicar los sepulcros de su familia en el templo. Zarza se hizo cargo de los monumentos fúnebres y la obra del retablo -este último realizado en compañía con Alonso Berruguete⁴⁵.

La particularidad del panteón de Serranos respecto a los proyectos citados se encuentra en la configuración de la capilla y la creación de un espacio de representación del linaje de Barrientos en su señorío, en lugar de en capillas funerarias urbanas, que fue la práctica habitual de las familias nobiliarias abulenses de la época, que -aunque fueron propietarias de señoríos- generalmente habitaron sus casas solariegas en la ciudad de Ávila, donde estaban asentados desde los tiempos de la Repoblación.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso Ruiz, Begoña. *Arquitectura tardogótica en Castilla*. Santander: Universidad de Cantabria, 2003.

Alonso Ruiz, Begoña. "Los tiempos y los nombres del tardogótico castellano". En *La arquitectura tardogótica castellana, entre Europa y América*, editado por Begoña Alonso Ruiz, 43-80. Madrid: Sílex, 2011.

Alonso Ruiz, Begoña. "Por acrescentar la gloria de sus proxenitores y la suya propia. La arquitectura y la nobleza castellana en el siglo XV". En *Actas de la XLII Semana*

42 Este tema ha recibido interesantes contribuciones: Luis Vasallo Toranzo, *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico* (Universidad de Valladolid, 2018); Elena Paulino Montero, "El patrocinio arquitectónico de los Velasco (1313-1512): construcción y un contexto de un linaje en la Corona de Castilla" (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015).

43 Alonso Ruiz, "Por acrescentar la gloria...", 267-276.

44 Sobre el proyecto arquitectónico desarrollado en la iglesia de San Francisco de Cuéllar: Juan Armindo Hernández Montero, *Arquitectura e Historia del Convento de san Francisco de Cuéllar* (Madrid: Juan Armindo Hernández Montero, 2017), 41-72. Sobre los sepulcros existen dos estudios de referencia: Miguel Ángel Marcos Villán, "Acerca de los sepulcros de alabastro de la iglesia del Convento de San Francisco de Cuéllar (Segovia), panteón de don Beltrán de la Cueva, I Duque de Alburquerque". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, tomo XVI, nº 1 y 2 (1998), 199-220; Patrick Lenaghan, "The Tombs from San Francisco in Cuéllar: Sacred Images in Digital Reconstructions", *Hispanic Research Journal*, vol.

16, nº 5 (2015), 379-402.

45 Ruiz-Ayúcar y Zurdo, *La primera generación...*, 229-232, 263-265; Miguel Herguedas Vela, "Patronazgo nobiliario en monasterios jerónimos. La donación de Francisca de Zúñiga a Nuestra Señora de la Mejorada de Olmedo (Valladolid)", en *Vestir la arquitectura: XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, ed. por René Jesús Payo Hernanz et al. (Burgos: Universidad de Burgos, 2019), 1189-1194.

- de *Estudios Medievales: Discurso, memoria y representación: la nobleza peninsular en la Baja Edad Media* (Estella-Lizarra, Navarra, 21-24 julio 2015), 243-256.
- Alonso Ruiz, Begoña. "Proyecto para la catedral de Segovia". En *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, editado y coordinado por Javier Ibáñez Fernández, 268-271. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2019.
- Bernis Madrazo, Carmen. *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. II. Los hombres*. Madrid: Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1979.
- Caballero Escamilla, Sonia. *La escultura gótica funeraria de la Catedral de Ávila*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2006.
- Chihaiia, Pavel. *Immortalité et décomposition dans l'art du moyen age*. Madrid: Fondation culturelle roumaine, 1988.
- Cuenca Muñoz, Paloma. "El legado testamentario de Lope de Barrientos". *Espacio, tiempo y forma. Serie III. Historia medieval*, nº 9 (1996), 303-326.
- Díez Garretas, María Jesús. "Aspectos biográficos y literarios de Fray Lope de Barrientos". En *Actas del Congreso Proyección histórica de España en sus tres culturas, Castilla y León, América y el Mediterráneo*, Vol. II, 313-318. Medina del Campo, 1991.
- García García, Yolanda. "El castillo de Mombeltrán en Ávila". *Castillos de España. Publicación de la Asociación Española de Amigos de los Castillos*, nº 179-181 (2016), 65-74.
- Gómez-Chacón, Diana Lucía. "Transformar las cosas transitorias en eternas. El obispo Lope de Barrientos y su capilla funeraria en el hospital de la Piedad en Medina del Campo". *Anuario de historia de la Iglesia*, nº 28 (2019), 287-318.
- Gómez Martínez, Javier. *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1998.
- Gómez-Moreno Martínez, Manuel. *Catálogo monumental de la provincia de Ávila* (edición de Aurea de la Morena y Teresa Pérez Higuera basada en el manuscrito original de 1900-1901). Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 1983.
- Heras Hernández, Félix de las. *Los obispos de Ávila. Su acción pastoral en el ambiente histórico de su tiempo a partir de la predicación apostólica*. Ávila: Imagen Gráfica, 2004.
- Herguedas Vela, Miguel. "Patronazgo nobiliario en monasterios jerónimos. La donación de Francisca de Zúñiga a Nuestra Señora de la Mejorada de Olmedo (Valladolid)". En *Vestir la arquitectura: XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, editado por René Jesús Payo Hernanz, Elena Martín Martínez de Simón, José Matanzas del Barrio y María José Zaparaín Yáñez, 1189-1194. Burgos: Universidad de Burgos, 2019.
- Hernández Montero, Juan Armindo. *Arquitectura e Historia del Convento de san Francisco de Cuéllar*. Madrid: Juan Armindo Hernández Montero, 2017.
- Lenaghan, Patrick. "The Tombs from San Francisco in Cuéllar: Sacred Images in Digital Reconstructions". *Hispanic Research Journal*, vol. 16, nº 5 (2015), 379-402.
- Luis López, Carmelo. "Villazgos señoriales en el sector meridional del alfoz a finales del siglo XIV". En *Historia de Ávila. IV. Edad Media (siglos XIV-XV, 2ª parte)*, coordinado por Gregorio del Ser Quijano, 111-260. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2009.
- Luis López, Carmelo. "Otros señoríos de los sectores central y septentrional". En *Ser Quijano, Gregorio del. Historia de Ávila. IV. Edad Media (siglos XIV-XV, 2ª parte)*, 318-322. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2009.
- Marcos Villán, Miguel Ángel. "Acerca de los sepulcros de alabastro de la iglesia del Convento de San Francisco de Cuéllar (Segovia), panteón de don Beltrán de la

- Cueva, I Duque de Alburquerque". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, tomo XVI, nº1 y 2 (1998), 199-220;
- Martínez Casado, Ángel. *Lope de Barrientos: un intelectual en la corte de Juan II*. Salamanca: San Esteban, 1994.
- Martínez Frías, José María. *La huella de Juan Guas en la catedral de Ávila*. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa & Instituto de Arquitectura Juan de Herrera, 1998.
- Martínez Frías, José María. "Contribución al estudio de la obra de Martín Ruiz de Solórzano en Ávila". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 89 (2002), 197-232.
- Nieto González, José Ramón y María Teresa Paliza Monduate. *La arquitectura en las dehesas de Castilla y León*. Valladolid: Consejería de Agricultura y Ganadería, 1998.
- Nieto Soria, José Manuel. "Los proyectos de reforma eclesiástica de un colaborador de Juan II de Castilla: el obispo Barrientos". En *Tomás Quesada Quesada. Homenaje*. Granada: Universidad de Granada, 1998, 493-516.
- Paulino Montero, Elena. "El patrocinio arquitectónico de los Velasco (1313-1512): construcción y un contexto de un linaje en la Corona de Castilla". Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- Quiñones Costa, Ana María. "La decoración vegetal en el arte español de la Alta Edad Media: su simbolismo". Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- Redondo Cantera, María José. *El sepulcro en España en el siglo XVI*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1998.
- Rísquez Madrid, Antonia. "Lope de Barrientos: Promotor del linaje Barrientos de Cuenca". *Seminario de cultura*, nº. 4, 2011, 243-260.
- Rodríguez Velasco, María. "Símbolos para la eternidad: iconografía funeraria en la Baja Edad Media". Tesis doctoral, Universidad CEU San Pablo, 2014.
- Ruiz-Ayúcar y Zurdo, María Jesús. *La primera generación de escultores del siglo XVI en Ávila. Vasco de la Zarza y su escuela*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2009.
- Sánchez del Barrio, Antonio, coord. *La escultura de Lope de Barrientos en el Museo del Prado*. Madrid: Fundación Museo de las Ferias, 2015.
- Sánchez del Barrio, Antonio. "El hospital de Santa María de la Piedad fundado por Lope de Barrientos en Medina del Campo". *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, nº 53 (2018), 9-22.
- Sánchez Hernando, Juan Antonio y Cristian Berga Celma. "El Castillo-Palacio Episcopal de Bonilla de la Sierra". *Castillos de España. Publicación de la Asociación Española de Amigos de los Castillos*, nº 179-181 (2016), 11-18.
- Sobrino González, Miguel. "La catedral de Ávila, una escuela secular para la escultura en yeso". *Cuadernos abulenses*, nº 44 (2015), 169-196.
- Vasallo Toranzo, Luis. *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2018.
- Villaseñor Sebastián, Fernando. "The Artistic Promotion of Lope de Barrientos, Bishop of Segovia, Ávila and Cuenca". En *Obispos y catedrales: arte en la Castilla bajomedieval*, editado por María Victoria Herráez Ortega, María Dolores Teijeira Pablos, María Concepción Cosmen Alonso y José Alberto Moráis Morán, 183-220. Berna: Peter Lang, 2018.

El hospital de Sotelo de la ciudad de Zamora y la regularización urbana de su entorno

The Sotelo hospital in the city of Zamora and the urban regularization of its surroundings

Daniel LÓPEZ BRAGADO

Universidad de Valladolid

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9487-8057> / daniel.lopez.bragado@uva.es

Víctor-Antonio LAFUENTE SÁNCHEZ

Universidad de Valladolid

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3543-9035> / victorantonio.lafuente@uva.es

Alejandra DUARTE MONTES

Universidad de Valladolid

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3225-3443> / aduartem97@gmail.com

DOI: 10.18002/da.i22.7284

Recibido: 26/V/2022

Aceptado: 17/04/2023

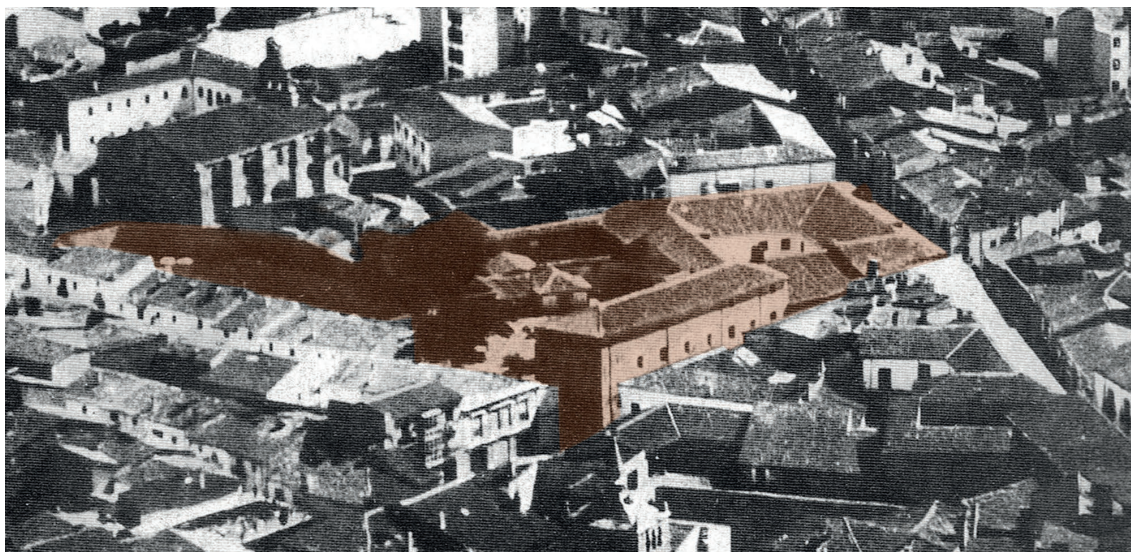
RESUMEN: El hospital de Sotelo representó el mayor centro asistencial de cuantos existían en Zamora en el momento de su fundación en 1526. Con el paso del tiempo cesó su uso hospitalario, siendo ocupado por toda una serie de usos educativos y administrativos para los que el edificio no estaba concebido. Su situación era estratégica, entre dos de las principales calles de la ciudad. Con el paso de los siglos, esta cualidad fue también su verdugo, ya que los planes de alineaciones de inicios del siglo pasado exigieron la demolición parcial del edificio, como finalmente sucedió. Se pretende analizar gráficamente el edificio, así como exponer los condicionantes urbanísticos que provocaron su derribo parcial, al igual que los determinantes sociales y políticos que provocaron su demolición definitiva después de cuatrocientos años de existencia.

Palabras clave: Arquitectura de Zamora, Hospital de Sotelo, patrimonio desaparecido, restitución virtual.

ABSTRACT:

The Sotelo hospital represented the largest healthcare center of all those that existed in Zamora at the time of its foundation in 1526. With the passage of time its hospital use ceased, being occupied by a whole series of educational and administrative uses for which the building did not it was conceived. Its location was strategic, between two of the main streets of the city. Over the centuries, this quality was also its executioner, since the alignment plans of the beginning of the last century demanded the partial demolition of the building, as it finally happened. It is intended to graphically analyze the building, as well as to expose the urban conditioning factors that caused its partial demolition, as well as the social and political determinants that caused its definitive demolition after four hundred years of existence.

Keywords: Zamora architecture, Sotelo Hospital, demolished building, virtual restitution.



▪ Fig. 1. Hospital de Sotelo a inicios de siglo XX (Ávila de la Torre 2009: Solapa).

INTRODUCCIÓN¹

Debido a la reciente situación pandémica, los hospitales y sus profesionales han protagonizado los informativos de forma abrumadora. Se hace referencia a la carestía de medios, a falta de camas o de espacios habilitados para atender a los numerosos pacientes.

Se pretende aquí llevar a cabo un homenaje a las instalaciones sanitarias de Zamora en forma de viaje al pasado reciente. Las principales sedes asistenciales de la ciudad hasta finales del siglo XIX fueron dos: el Hospital de la Encarnación y el de Sotelo. Éste último fue el más antiguo y sostuvo, en precarias condiciones, la atención sanitaria

de la sociedad zamorana durante más de trescientos cuarenta años.

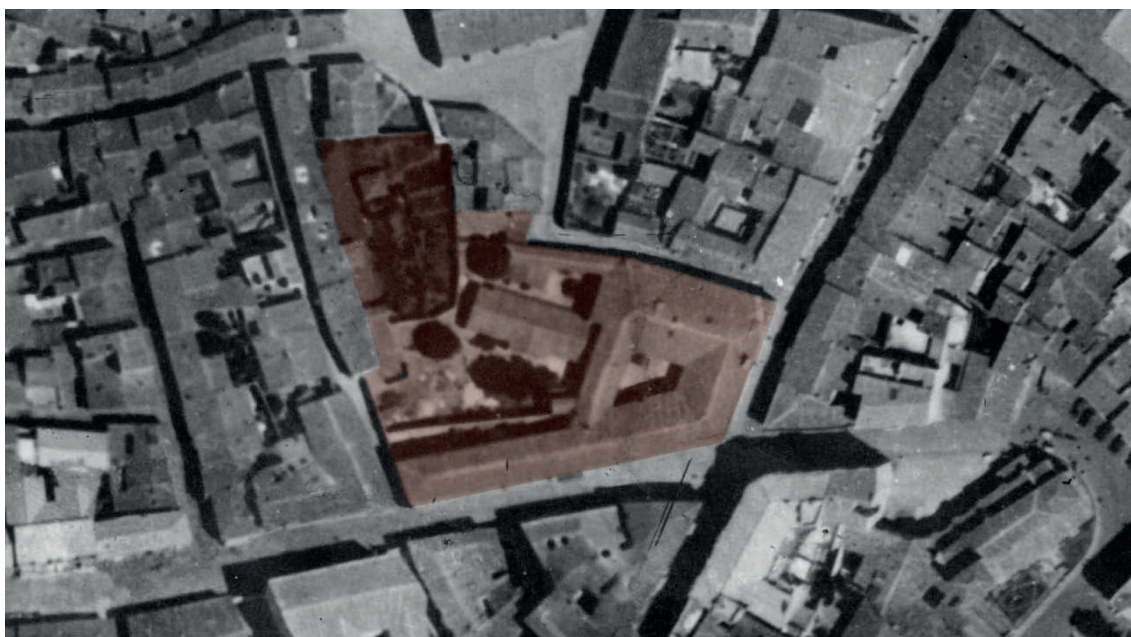
Se estudiará aquí la configuración arquitectónica del edificio, así como los procesos urbanos que provocó en su entorno, tanto a lo largo de su existencia, como con su desaparición. Se realizará un análisis comparado entre lo histórico y lo gráfico, utilizando el dibujo como una herramienta al servicio de la investigación, imprescindible para comprobar determinados hechos urbanos, así como representar las distintas configuraciones que presentó este edificio tristemente desaparecido².

LA FUNDACIÓN Y EL FUNCIONAMIENTO POSTERIOR DEL HOSPITAL

La ciudad de Zamora contaba a finales del siglo XV con una red de pequeños hospitales de origen medieval regentados por cofradías y asociaciones gremiales. Estas instituciones benéficas destinadas a la atención

¹ Las abreviaturas utilizadas son: AGPO (Archivo Gerardo Pastor Olmedo), AHDZa (Archivo Histórico de la Diputación de Zamora), AHPZa, MZa, OyU (Archivo Histórico Provincial de Zamora, Municipal de Zamora, Obras y Urbanismo), AJGS (Archivo José Gutiérrez Somoza), BOPZa (Boletín Oficial de la Provincia de Zamora), ECZa (El Correo de Zamora), EHZA (El Heraldo de Zamora), IDZaFEJONS (Imperio: Diario de Zamora de Falange Española de las J.O.N.S.), IPCE (Instituto de Patrimonio Cultural de España), LOECZa (La Opinión- El Correo de Zamora) y SUAZa (Servicio de Urbanismo del Excmo. Ayuntamiento de Zamora).

² Javier Ortega; Ángel Martínez y María José Muñoz, "El dibujo y las vidas de los edificios", *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº 18 (2011), 50-63; Jara Muñoz y Carlos Villareal, "Las andanzas de la portada de Oñate tras la demolición de la casa-palacio: calle Mayor, Teatro Español, La Moncloa", *Arqueología de la Arquitectura*, nº 17 (2020), 1-17.



▪ Fig. 2. Ortofoto del Hospital de Sotelo en 1949 (Vuelo de la USAF, archivado en el SUAZA).

de los más desfavorecidos estaban generalmente compuestas de pequeñas estancias en las que se atendían a cinco o seis camas³.

Sin embargo, en 1526, el zamorano Alonso de Sotelo, comendador de la Orden de Santiago y mayordomo del duque de Medina Sidonia, fundó con medios propios un hospital en una parcela de su propiedad entre las calles del Riego y San Torcaz (actual San Torcuato) de la capital zamorana. Estas obras pías o de beneficencia eran comunes entre las grandes familias. Perseguían la gracia divina gracias a los ruegos que realizarían los pacientes de estos centros⁴. La insti-

3 Amelia Ramos y José Navarro, *La Fundación de Los Morán Pereira: el Hospital de la Encarnación* (Zamora: Diputación de Zamora, 1990), 88.

4 Francisco Javier Lorenzo, "Beneficencia y obras pías en los testamentos zamoranos del siglo XVI" *Congreso de Historia de Zamora*, vol. 3 (Zamora: Diputación de Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 1991) 632 y ss. Así consta en el testamento del fundador: "los que en dicho hospital recibieren caridad y limosna tengan gran memoria de quien lo fundó para que rueguen a Dios por mi ánima". José Andrés Casquero, "La diócesis de Zamora en el siglo XVIII" en *Historia de las diócesis españolas. Astorga y Zamora*, vol. 21 (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2018), 1013.

tución se denominó por expreso deseo de su fundador "Hospital del Comendador Alonso de Sotelo"⁵. El noble fallecería cuatro años después en la localidad gaditana de Sanlúcar de Barrameda. En su testamento mostraba el deseo de ser enterrado en la capilla del hospital que había fundado, como así sucedió⁶.

El fundador dictó la composición de la directiva del centro, nombrando como pa-

5 Aunque fue popularmente conocido como *hospital nuevo* hasta la creación un siglo después del Hospital de la Encarnación. Atendía a pobres y personas vergonzantes salvo que portaran enfermedades contagiosas, bubas o leprosos, ya que estos últimos eran atendidos en la leprosería de San Lázaro. José Andrés Casquero, "La diócesis...", 1013.

6 Finalmente se enterraron en la capilla los restos momificados del fundador en 1536. Enrique Fernández-Prieto, "El Hospital de Sotelo y el régimen establecido para el mismo en el testamento del fundador en 1530", *Anuario Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, nº 10 (1993), 487. Los Sotelo fue una familia noble zamorana en la que destacaron también dos de los sobrinos de don Alonso: Antonio y Bernardo de Sotelo. Para más información, consultar Santiago Samaniego, *La iglesia de San Andrés en Zamora y el mecenazgo Sotelo* (Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 2016); y Enrique Fernández-Prieto, *Nobleza de Zamora* (Madrid, Instituto Jerónimo Zurita, 1953).

tronos a un regidor del Ayuntamiento zamorano, a un canónigo del cabildo catedralicio, al prior del zamorano convento de Santo Domingo y finalmente a un miembro de su familia, que sería su sobrino Francisco de Sotelo y sus descendientes. Asimismo, indicó la composición del centro benéfico, constituido por un capellán-mayordomo que realizara los oficios religiosos en la capilla y a su vez administrara económicamente el centro. Además, habría tres enfermeras, un despensero, un médico y un boticario⁷. Estos profesionales atenderían a los pobres en las veinte camas con las que contaría el centro sanitario⁸.

La institución se financió gracias a las rentas de propiedades urbanas y rústicas que donó el fundador. Con el paso de los años, otros benefactores apoyaron la institución con la aportación de donaciones⁹. Como complemento para su financiación, a finales del siglo XVI e inicios del XVII se utilizó el patio del hospital para realizar representaciones teatrales a modo de patio de comedias. De hecho, en 1604 se celebró una reunión entre los promotores y el patronato del hospital para construir un patio de comedias cubierto. Finalmente, este proyecto no se materializó ya que, mientras se realiza-

ban actuaciones teatrales, se molestaba y se desatendía a los pacientes¹⁰.

En 1768 el obispo Antonio Jorge Galván, ordenó que se instalaran en el Hospital dos *salas obscuras* dedicadas a atender *partos vergonzantes*.¹¹ Este hecho, junto con la inauguración del Hospital de la Encarnación en 1678¹², produjo que progresivamente se especializara en mujeres, reservando la atención masculina al primero.

La actividad del centro continuó en el siglo XIX, no sin apuros económicos, ya que se vio afectado por las desamortizaciones de Godoy y de Mendizábal, momento en el que se le expropiaron todos sus bienes inmuebles con los que se financiaba¹³. Los numerosos cambios políticos, así como los nuevos planteamientos sobre la asistencia social se tradujeron en cambios en la gestión del hospital. El proceso comenzó con la aprobación de la ley de Beneficencia de 1822, que cesaba a sus patronos históricos, para que la institución fuera regida únicamente por los ayuntamientos mediante las Juntas Municipales de Beneficencia, que debían asumir las labo-

7 Aunque el fundador dejaba a criterio de los patronos nombrar si se necesitare más personas para el servicio del hospital. José Andrés Casquero: "La diócesis de Zamora...", 1013.

8 José Andrés Casquero: "La diócesis de Zamora...", 1013. Otras fuentes indican que contaría con sesenta camas. Enrique Fernández-Prieto, "El Hospital de Sotelo...", 489. En 1752 contaba con veintitrés camas. José Crespo y Juan Carlos Mata, "Historia hospitalaria de la Vía de la Plata: Zamora". En *Historia hospitalaria de la Vía de la Plata*, dirigido por José Luis Perona (Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Sanidad, 2009), 229.

9 En el siglo XVII el hospital se benefició de la donación de Francisco Docampo Sotomayor, caballero de la Orden de Santiago y procurador en Cortes por Zamora. Enrique Fernández-Prieto, "El Hospital de Sotelo...", 508. También fue relevante la donación de Pedro del Castillo, vecino de Madrid, que donó 2.000 pesetas para el arreglo del pabellón de parturientas. EHZA, 11/05/1931.

10 Concha Ventura, "Creación del Patio de Comedias de Zamora en 1606: estudio y documentos", *Studia Zamorensia*, nº 10 (1989), 22.

11 En estas salas trataban de salvar al niño intentando garantizar el anonimato de la parturienta manteniendo su honra, ya que por diversas circunstancias no se podían casar. Si los bebés eran ilegítimos (el padre no se hacía responsable), se trasladaban al Hospital de Expósitos de Salamanca. Se produjo de esta forma hasta que veintiocho años después se creó el hospicio zamorano. Fue una instalación única en la Castilla de la época. María Isabel Galicia, *La Real Casa Hospicio de Zamora: asistencia social a marginados (1798-1850)* (Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 1985), 34 y ss.

12 Para más información sobre este hospital consultar Guadalupe Ramos, *El Hospital de la Encarnación* (Zamora: Fundación Ramos de Castro para el Estudio y Promoción del Hombre, 1986); Amelia Ramos y José Narvarro, *La Fundación de Los Morán Pereira: el Hospital de la Encarnación* (Zamora: Diputación de Zamora, 1990).

13 Enrique Fernández-Prieto: "El Hospital de Sotelo...", 505.

res de asistencia a enfermos y desvalidos¹⁴. A mediados de siglo, de nuevo se modificarían las competencias, ya que en 1849 se aprobó la legislación por la cual se atribuía la dirección y financiación de estos establecimientos benéficos a las Juntas Provinciales de Beneficencia.¹⁵ Finalmente, la ley orgánica provincial de 21 de octubre de 1868 suprimió la Junta zamorana para atribuir sus funciones directivas y administrativas a la Diputación Provincial, gestionada desde la comisión Provincial de Beneficencia¹⁶. Ésta decidió anexionar el pequeño hospital de Sotelo al de la Encarnación para mejorar la eficiencia y aprovechamiento de recursos. El traslado de pacientes y personal se llevaría a cabo definitivamente en 1869¹⁷, cerrando sus puertas después de trescientos cuarenta y tres años de servicio.

EL VIEJO HOSPITAL: UN EDIFICIO POLIVALENTE

Una vez que el edificio pasó a manos de la Diputación, ésta ocupó parte de las dependencias como oficinas. En todo momento mantuvo abierta al público la capilla del vie-

jo hospital, siendo muy concurrido su novenario dedicado a la Divina Pastora, imagen que también era venerada en procesión. Uno de los primeros usos post hospitalarios fue la instalación de la Escuela Normal de Maestros desde 1880¹⁸. Posteriormente, albergó una escuela graduada y la Escuela Normal de Maestras. Estos dos centros estarían interrelacionados, dependiendo de organismos municipales, teniendo constancia de su ubicación en el edificio desde septiembre de 1903¹⁹.

Sin embargo, dos años más tarde, el ente provincial informó al Consistorio de su deseo de instalar en el edificio la Escuela de Industriales, para lo cual era necesario desalojar las instituciones educativas allí ubicadas²⁰. Desconocemos lo sucedido finalmente con la escuela, ya que en 1908 la Diputación arrendó al Ayuntamiento un local del antiguo hospital para que albergara la Escuela Graduada²¹ y un año después la Escuela Superior de Maestras²². El juzgado de primera instancia ocupaba un local destinado a su archivo²³, como también existían locales alquilados a particulares²⁴.

14 Realmente, los cambios fueron más complejos, ya que se los patronatos serían repuestos en sus facultades el 21 de mayo de 1823, con la caída del Ayuntamiento Constitucional y la extinción de la mencionada junta. Sin embargo, la Real Orden de 8 de abril de 1836 reponía la ley de 1822 y por lo tanto los establecimientos de beneficencia dejaban de ser regidos por patronos particulares, pasando a depender directamente de las juntas creadas a tal efecto. AHDPZa, 31 de diciembre de 1999, <http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/fondoDetail.htm?id=86959>.

15 En esta ley, el hospital de Sotelo fue clasificado como público. Se adquirió a sus patronos, siendo sus nuevos patronos el Cabildo catedralicio, el Ayuntamiento y el Estado. María Isabel Galicia, *La Real Casa Hospicio...*, 17 y 30. El Hospital pasó a depender de la Junta Provincial de Beneficencia de Zamora por real orden de 28 de junio de 1855 (Artículo de Enrique Fernández-Prieto en IDZaFEJONS 27/12/1953).

16 María Guadalupe Murillo, *Pobreza y beneficencia en Zamora, los hospitales de Sotelo y la Encarnación (1834-1874)* (Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 2000), 167.

17 *Ibidem*, 109.

18 Jesús Caldero y María Elisa González-Moro, "La Escuela Normal de Zamora (1841-1989)", *Aula: Revista de Pedagogía de la Universidad de Salamanca*, vol. 3 (1990), 45-60.

19 Se menciona debido a que se quieren realizar unas obras en sus instalaciones. EHZa, 04/02/1903 y BOZa 12/10/1903.

20 EHZa, 19/01/1905. Al parecer, el Ayuntamiento no recibiría la comunicación hasta septiembre (*Ibidem*, 30/09/1905). Pero la Diputación tuvo que insistir al Consistorio para que desalojaran las dependencias del hospital ocho meses más tarde (*Ibidem*, 16/05/1906). La alcaldía se reunió con la Comisión de Instrucción pública con el fin de acordar si el colegio electoral del Teatro reunía las condiciones para que se trasladase allí (EHZa, 04/08/1906).

21 BOPZa 13/06/1924

22 EHZa, 13/10/1909. Aunque se tiene constancia que las obras para acondicionar la Escuela de Maestras continuaban durante 1910 y 1911. BOPZa, 08/05/1911 y 09/06/1911.

23 *Ibidem* 03/10/1927.

24 *Ibidem* 06/05/1925.



▪ Fig. 3. Plano de Zamora de 1880 elaborado por Segundo Vitoria en la que se han ubicado los hospitales y las principales arterias de la ciudad (AHPZa).

Desde 1910 el edificio también acogió la sede de la Cruz Roja²⁵. La Diputación cedió al Ayuntamiento unas dependencias del hospital desde enero de 1928 para instalar la Casa de Socorro, un dispensario antituberculoso y una policlínica para personas desfavorecidas que serían atendidas por la mencionada institución benéfica²⁶. Asimismo, la entidad provincial acordó cuatro años antes, la cesión de otro local del edificio a Acción Católica de la Mujer para “alojar a jóvenes detenidas por los inspectores de vigilancia por haber abandonado la casa paterna”²⁷.

Pero sin lugar a dudas, el uso más relevante -junto con el hospitalario- fue la instalación de las oficinas para el Catastro de parcelación de la provincia. Para acoger esta institución se previeron a finales de 1926 (coincidiendo con el cuatrocientos aniversa-

rio del edificio) unas obras de cierta envergadura que se realizaron en los primeros meses del año siguiente²⁸.

LOS PLANES DE ALINEACIÓN Y LA MODIFICACIÓN DEL INMUEBLE

Desde época medieval, la parte oriental de la trama urbana zamorana se organizó gracias a las tres vías que partían de la plaza Mayor: las calles San Torcuato, Santa Clara y San Pablo (Fig. 3). El hospital de Sotelo estaba situado en la primera de ellas, en un punto estratégico de la trama urbana, ya que el edificio era visible desde la calle Santa Clara por la estrecha calle de Santiago, hacia donde se disponía estratégicamente la portada del edificio (Fig. 6).

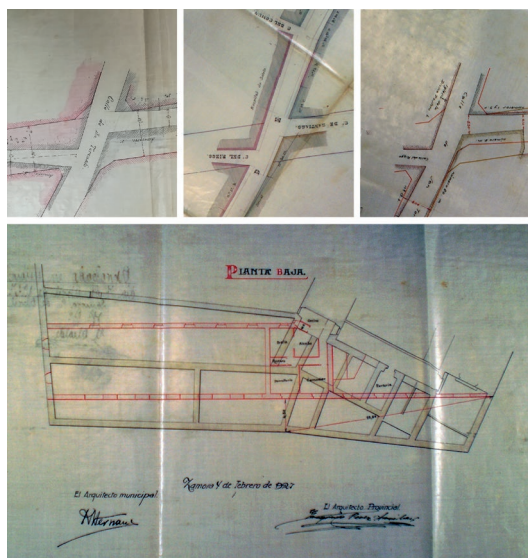
No solo se volcaba a la calle San Torcuato, sino también a la calle del Riego, princi-

²⁵ EHZa, 20/06/1910.

²⁶ *Ibidem*, 31/12/1927 y BOPZa, 15/02/1928.

²⁷ *Ibidem* 21/07/1924.

²⁸ El presupuesto de los trabajos ascendió a 14.101,41 ptas. (BOPZa, 03/09/1926 y 28/03/1927.; EHZa, 30/11/1926 y 14/01/1927).



- Fig. 4. Proyectos de alineación que afectan al Hospital de Sotelo en 1888, 1905 y 1921 (AHP-Za, MZa, OyU, 711-06 y 711-01). En la parte inferior, plano de modificación del Hospital de Sotelo (AHPZa, MZa, OyU, 740-15).

pal vía que descendía a la puerta de la Feria, zona comercial que sirvió de acceso a los arrabales de San Lázaro y la Vega, fuertemente influenciada por el trazado de la carretera Villacastín-Vigo construida a mediados del siglo XIX.

Sin embargo, todos los beneficios del lugar privilegiado de su ubicación, se le volverían en contra, ya que el perímetro del edificio se alineaba según una trama urbana medieval que producía callejones estrechos, cosa que se deseaba corregir por medio de los planes de alineaciones. La primera de las actuaciones se produjo en la calle Zurriaga. Se trataba de una calle secundaria, en pendiente, que conectaba la calle del Riego con la de San Esteban. El proyecto de alineación lo elaboró el maestro de obras Eugenio Durán en 1904, y preveía la eliminación del quiebro existente en el trazado de la vía, así como la ampliación constante de su anchura²⁹. Esta actuación afectaba al trazado de la tapia occidental del hospital de Sotelo. Quizás con el ánimo de dar ejemplo, aprovechando que

²⁹ AHPZa, OyU, 709-26.

se trataba de una actuación menor, las autoridades municipales llevaron rápidamente a efecto la parte de la actuación que dependía de ellos, dando orden de derribar y reconstruir la tapia según el nuevo trazado³⁰.

El conflicto urbano más importante del edificio no era la alineación de la calle Zurriaga, sino la del Riego. La fachada lateral del edificio seguía el trazado medieval, generando una vía estrecha, impropia dada la relevancia que ocupaba dentro de la trama urbana. El edificio se vio involucrado en tres de los planes de alineaciones que ordenaron elaborar las autoridades municipales en toda la ciudad. El primero fue el proyecto de alineación de las calles Santiago, Riego y Feria redactado por el arquitecto Martín Pastell Papell en 1888³¹. El siguiente fue el elaborado en 1905 por el maestro de obras Durán, que afectaba a las calles San Torcuato, Pelayo y Horno³² y, el último, fue trazado en 1921 por el arquitecto municipal Gregorio Pérez Arribas referido a la calle Santiago³³ (Fig. 4 sup.).

Los tres proyectos mostraban la misma idea: la situación del hospital de Sotelo impedía la ampliación de la anchura de la calle del Riego, así como la conexión visual y prolongación directa del tráfico desde la calle de Santiago hacia la del Riego. Para subsanar este problema, los tres proyectos proponían derribar parcialmente el pabellón occidental del edificio que discurría en paralelo a dicha vía. Por suerte, la fachada de la capilla no entró en conflicto con la calle de San Torcuato, ya que encajaba dentro de los planes de alineación de esa rúa.

³⁰ EHZA, 10/12/1904. Las obras de la tapia se llevaron a cabo entre noviembre y diciembre de 1904 (BOZA 01/02/1905).

³¹ AHPZa, OyU, 711-05.

³² *Ibidem*, 711-01.

³³ *Ibidem*, 711-06. Daniel López Bragado, *Zamora Forma Urbis. Análisis gráfico del origen y evolución del recinto amurallado de Zamora* (Valladolid: Instituto Universitario de Urbanística, Universidad de Valladolid, 2022), 271.



▪ Fig. 5. Calle San Torcuato y el Hospital de Sotelo al fondo de la calle. Se aprecia el antes y el después al derribo parcial del edificio (izquierda: IPCE, fototeca, LOTY-02401; derecha: AJGS).

Como se mencionó anteriormente, a finales del año 1926 se estaban realizando obras de cierta envergadura en el edificio para albergar las oficinas del Catastro de parcelación de la provincia³⁴. Como recogió el editorial de un importante medio de comunicación local, parecía apropiado aprovechar las obras para llevar a cabo el proceso de adaptación urbana del edificio ya que, al parecer “faltaban tan solo tres o cuatro casas de poca importancia por alinear en la calle del Riego”³⁵.

El mensaje caló en las autoridades zamoranas y elaboraron un plan conjunto entre la Diputación (propietaria del edificio) y el Ayuntamiento (beneficiario del espacio urbano que se ganaba al Hospital). En 1927, Gregorio Pérez Arribas y Francisco Hernanz como arquitecto provincial y municipal respectivamente, elaboraron de forma conjunta un plano de modificación del antiguo hospital para adaptarse a las nuevas restricciones urbanas³⁶. El proyecto preveía el derribo del pabellón occidental para reconstruirlo

de forma paralela a la calle del Riego hacia adentro de la parcela (Fig. 4 inf.). Para evitar la intervención en la capilla, se tomó su esquina meridional como punto de quiebro entre las dos calles. Esta operación obligaba a desmontar la portada situada a la calle San Torcuato, para reubicarla en la nueva fachada del Riego.

El 26 de abril de ese mismo año fue un día clave en la historia del edificio, ya que reunida en sesión la Diputación Provincial presidida por Juan Bermúdez Bernardo acompañado extraordinariamente por el Gobernador Civil, Manuel González Longoria, se aprobó por unanimidad la comunicación y certificación del acuerdo del Ayuntamiento tomado en sesión extraordinaria de 7 de febrero, referente al proyecto de derribo y reconstrucción parcial del antiguo hospital de Sotelo para la alineación de la calle del Riego. Este acuerdo, además de contener la aprobación del proyecto de derribo y reconstrucción mencionado anteriormente, recogía las cantidades presupuestarias para sufragar el coste de la operación, que sería costeada conjuntamente por las dos instituciones implicadas³⁷. La gestión del suelo fue resuelta

³⁴ BOPZa, 02/02/1927.

³⁵ EHZA, 14/01/1927.

³⁶ AHPZa, OyU, 740-23.

³⁷ El Ayuntamiento abonaría a la Diputación Pro-



▪ Fig. 6. Portada del Hospital de Sotelo. Inicios de siglo XX. (izquierda: IPCE, fototeca, LOTY-02402; derecha: AJGS).

mediante la expropiación municipal de la parte de la parcela afectada³⁸.

En el verano de 1927 se realizaron obras en el Hospital, pero debieron de ser trabajos en la sede del Catastro ya que, en mayo del siguiente año, un editorial del Heraldo de Zamora denunciaba la falta de avances en las obras de derribo y reconstrucción del edificio³⁹. Esta situación continuó hasta agosto de 1929, momento de la publicación

vincial 30.004,37 pesetas en tres plazos (el primero de 10.004,37 en 1928, el segundo de 10.000 en 1929 y el tercero 10.000 en 1930. BOPZa 09/05/1927. Asimismo, la Diputación previó un crédito de 50.00 ptas. para dicha obra. EHZA, 29/04/1927.

38 BOPZa, 28/03/1927.

39 "(...) a pesar del tiempo transcurrido, aun hoy no se ha echado a tierra más que la teja que abatió el ministro de Gobernación" EHZA, 22/05/1928. Sobre las obras de ese tiempo puede consultarse BOPZa, 28/06/1929 y 21/07/1929. Fruto de estos trabajos se trasladó la imagen de piedra de la Virgen al Museo de Zamora. Sergio Pérez y Rubén Fernández, "El Maestro de la Virgen de la Calva: un escultor/taller al servicio de la monarquía castellanoleonese y del alto clero de Zamora", *Studia Zamorensia*, vol. 14 (2015), 96.

del concurso para adjudicar las obras⁴⁰. Finalmente, los trabajos los realizó el constructor Casimiro Lozano Turiel, comenzando a finales de 1929 y finalizándolos en febrero de 1931⁴¹. Poco después de la proclamación de la Segunda República, en sesión de 20 de mayo, el presidente de la Diputación, Gonzalo Alonso, aprobó la recepción definitiva y la liquidación de las obras⁴².

Este tipo de derribos de edificios monumentales debido a su falta de alineación o por impedir la apertura de una nueva calle fue relativamente común en aquella época. Sirvan de ejemplo tres ejemplos vallisoletanos: El primero, el derribo de lo que quedaba del Hospital San Juan de Dios, demolido en la década de los años veinte del siglo pasado

40 BOPZa 14/08/1929. La subasta quedó desierta por falta de ofertas, por lo que se volvió a publicar por segunda vez. Lo mismo ocurrió con la construcción de un nuevo pabellón en el hospital-asilo de Toro, que también se volvió a publicar: (*Ibidem* 28/10/1929).

41 La Diputación certificó parte de las obras en febrero de 1930. BOPZa, 19/05/1930. En abril se devolvió la fianza de obra al constructor: *Ibidem* 20/07/1931.

42 *Ibidem* 31/07/1931.



▪ Fig. 7. Calle Santiago antes y después de aplicar su nueva alineación con el Hospital al fondo ya modificado (izquierda: AJGS; derecha: Memoria Gráfica de Zamora, 2000, LOECZa, p. 176). Fachada del Hospital de Sotelo modificado (inf. izquierda: AJGS; inf. derecha: VV.AA. 2000: 175).

para conseguir la alineación de la calle María de Molina. Otro caso fue el ocurrido por la apertura de la calle Felipe II y el derribo de la iglesia de San Blas, que también fue hospital⁴³. Y el último, también en lo temporal, ya que se derribó en la década de los sesenta, el que afectó al Hospital de Santa María de Esqueva, fundado por el Conde Ansúrez, que

⁴³ Juan José Martín González y Jesús Urrea Fernández, *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid, 1* (Valladolid: Diputación de Valladolid, 1985).

fue demolido para proceder a la alineación de una calle San Blas que nunca se terminó de alinear⁴⁴.

Fuera ya de la capital del Pisuerga, se pueden encontrar otros ejemplos flagrantes como el derribo del Hospital de La Latina, fundado en el siglo XV por Beatriz Galindo

⁴⁴ Juan José Martín González, *El arte en los hospitales de Valladolid* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1980), 195.

“La Latina” junto con el convento de franciscanas que estaba al lado, todo ello para ensanchar el 1904 la calle Toledo de Madrid⁴⁵. Otro caso fue el derribo parcial del convento de Santa Clara y el de San Francisco (que también fue hospital) para la apertura de una de las vías que vertebrarían la ciudad de Oviedo: la calle Uría⁴⁶.

El derribo de edificios históricos en esta época no es únicamente una moda española. Por desgracia se acometieron demoliciones en toda Europa para ejecutar los proyectos de alineaciones de vías públicas o de apertura nuevas calles. Así ocurriría con la iglesia de San Doménico de Brescia. En 1888 se derribó la capilla de lo que había sido convento y donde se había instalado el hospital de esta ciudad de la Lombardía italiana, y que, como en el caso que nos ocupa, sería finalmente derribado en la década de los sesenta del siglo pasado, como veremos más adelante⁴⁷.

ANÁLISIS DEL EDIFICIO Y SUS MODIFICACIONES

Como se ha mencionado anteriormente, el hospital ocupaba un lugar privilegiado en el tejido urbano zamorano. El acceso se producía desde la calle de San Torcaz mediante un zaguán que daba acceso tanto al centro asistencial como a la capilla. Ésta última discurría en paralelo a la calle de acceso. Era de una sola nave cubierta con armadura de madera vista de par y nudillo⁴⁸. La cabecera

⁴⁵ Juan Manuel Núñez Olarte, *El Hospital General de Madrid en el siglo XVIII: Actividad médico-quirúrgica* (Madrid: CSIC, 1999), 75.

⁴⁶ Marta Alonso Rodríguez, *Oviedo. Forma Urbis: Evolución urbana de su centro histórico a partir de permanencias y ausencias, y su tratamiento con el método de restitución infográfica* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2017), 85.

⁴⁷ Antonio Fappani, “Iglesia de San Domenico” en *Enciclopedia Bresciana*, vol. 3, (Brescia: La Voce del Popolo, 1978), 45.

⁴⁸ Manuel Gómez-Moreno, *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora* (León: Editorial Nebrija, 1927, edición facsimil de 1980), 174 y 175.



Fig. 8A. Planta del Hospital de Sotelo a finales del siglo XIX (Plano depositado en el AHDZa, sin signatura).



Fig. 8B. Planta del estado original y de la modificación de 1931 (Elaboración propia basada en el plano depositado en el AHDZa, sin signatura).

era recta y estaba cubierta con una bóveda de crucería gótica como se aprecia en los arranques de sus nervios⁴⁹ (Fig. 10 izqda). Esta zona del ábside albergaba el púlpito además de dos piezas singulares como eran el lucillo del fundador labrado en piedra y el retablo del altar mayor (Fig. 12)⁵⁰. Al fondo, a continuación de la cabecera, se situaba la sacristía.

El resto del edificio se ordenaba en torno a un patio cuadrado. Seguramente, en su origen, estaría porticado por tres de sus bandas, aunque se cerraría posteriormente para evitar las inclemencias del tiempo. Junto al acceso de disponía la escalera de dos tramos y una serie de estancias sin identificar. Esta zona del edificio contaba con dos plantas, no así el pabellón paralelo a la calle del Riego, que disponía sus niveles a otras alturas distintas que la zona del patio. Se desconoce si este pabellón existía desde el principio o fue una ampliación posterior, aunque según su apariencia, nos decantamos por lo segundo (Fig. 9 sup.). A la parte posterior se abría un gran patio en el que se situaban unos almacenes, dedicándose la zona superior a huertas para autoabastecimiento. En ese entorno se puede distinguir un pequeño pabellón que podría ser desde un almacén para guardar

los aperos agrícolas, hasta una pequeña capilla para orar de forma más privativa como ocurriera en los patios de muchos conventos (Fig. 2).

Toda esta descripción interior ha sido posible gracias a la localización en el Archivo Histórico de la Diputación Provincial de un plano realizado en torno a la fecha en que dejó de ser hospital, atribuido al arquitecto provincial Pablo Cuesta⁵¹. Este documento gráfico se elaboró para proyectar un pabellón de ampliación con nuevas habitaciones que no llegaría a materializarse y que se ha marcado en la parte superior de la Figura 9.

Exteriormente, sus fachadas eran austeras, reservándose la decoración para la portada principal. Estaba realizada en sillaría compuesta mediante una simetría vertical en la que se disponía una puerta de arco carpanel con molduras y grandes dovelas (Fig. 5 izda.). Sobre ella se remataba un alfiz con dos pilastras laterales coronadas por esculturas humanas y un friso recto en el que figuraba la inscripción del fundador del hospital. Sobre él se disponían dos marcos con molduras curvas que albergaban sendos escudos heráldicos de la familia Sotelo sostenidos por unos putis. Sobre los marcos, se encontraban dos altorrelieves de antorchas⁵². En el centro se disponía una hornacina con una escultura de bulto redondo del *Ecce Homo*, sobre ella, dentro de un marco, un altorrelieve de la cabeza del fundador.

El resto del edificio era mucho más somero. La capilla contaba con ventanas con diferentes alturas y tamaños, manifestándose un contrafuerte que no llegaba hasta el

49 Bóveda seguramente de la misma época o quizás un poco anterior a la de la capilla del Hospital de la Piedad de Benavente. José María Vicente, *Arquitectura gótica en Zamora y su provincia* (Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, Fundación Edades del Hombre, 2020), 170.

50 "Lucillo del fundador, hecho de piedra, con sencilla traza de pilastras corintias, estatua yacente armada con yelmo a los pies, de poco mérito, y tablero por zócalo, con adornos italianos que recuerdan los de la Universidad de Salamanca y escudo dentro de una corona de frutos. (...) El retablo principal se compone de banco y dos cuerpos con medias columnas llenas, así como los frisos y los remates de talla italiana bien fina. Imagen de la Virgen con el niño desnudo en brazos, menos tamaño natural, bien conservada y de estilo Bigarny. Otra de Santa Catalina, estofada y buena, estilo Becerra. Los seis tableros del retablo, más dos pequeños en su banco y el semicírculo que ocupa el fondo del lucillo, con Santiago a Caballo, restaurado en parte, son obras de escaso valor y corresponden a la escuela de Juan de Borgoña": Gómez-Moreno, *Catálogo monumental...*, 174-175.

51 La localización fue posible gracias al equipo del Archivo de la Diputación provincial de Zamora, en especial a Luisa, a la que desde aquí agradecemos su implicación.

52 Los escudos son de muy distinta factura y calidad. Actualmente permaneces expuestos al público en el Museo de Zamora. Las antorchas también se conservan en el depósito de la iglesia de Santa Lucía dependiente del Museo. Desde aquí queremos mostrar el agradecimiento a su directora, Rosario García Rozas, y a todo su equipo.



▪ Fig. 9. Restitución virtual de la forma original del Hospital de Sotelo y del estado tras su modificación en 1931 (Elaboración propia).

suelo (Fig. 6). En su cubierta se disponía una tronera y una espadaña con una campana. El alzado a la calle del Riego era sencillamente una seriación de ventanas (Fig. 1).

Como se trató en el punto anterior, el edificio fue parcialmente alterado entre 1929 y 1931. Las modificaciones afectaron al zaguán, que quedó reducido a la mínima expresión (Fig. 8 inferior). El patio se redujo resultando de planta trapezoidal. Se resituaron las escaleras ahora paralelas a la nueva alineación del edificio hacia la calle del Riego, dejando frente a ellas un espacioso vestíbulo. El pabellón sur fue totalmente demolido para reconstruirlo unos metros más al norte, aunque con menor altura, para así mantener la continuidad del alero del resto del edificio. La planta baja de esta pieza albergó una serie de pequeños locales destinados a alquiler a comerciantes con acceso directo desde la vía pública. La planta superior, así como los pabellones que se construyeron ocupando parcialmente el patio posterior se destinarían a algunos de los usos edu-

cativos o administrativos que le demandaba la Diputación. En cuanto al exterior, lo más relevante fue el desmontaje y reubicación de la portada del Hospital, esta vez, en la calle del Riego (Fig. 8 y 9 inferior).

El edificio resultante creó un pabellón regular de dos plantas, la inferior destinada a locales para alquilar y la superior albergaría oficinas de la Diputación y del Catastro. La portada se cambió de lado, volcándose ahora a la calle del Riego, dando paso a un zaguán más reducido que el original.

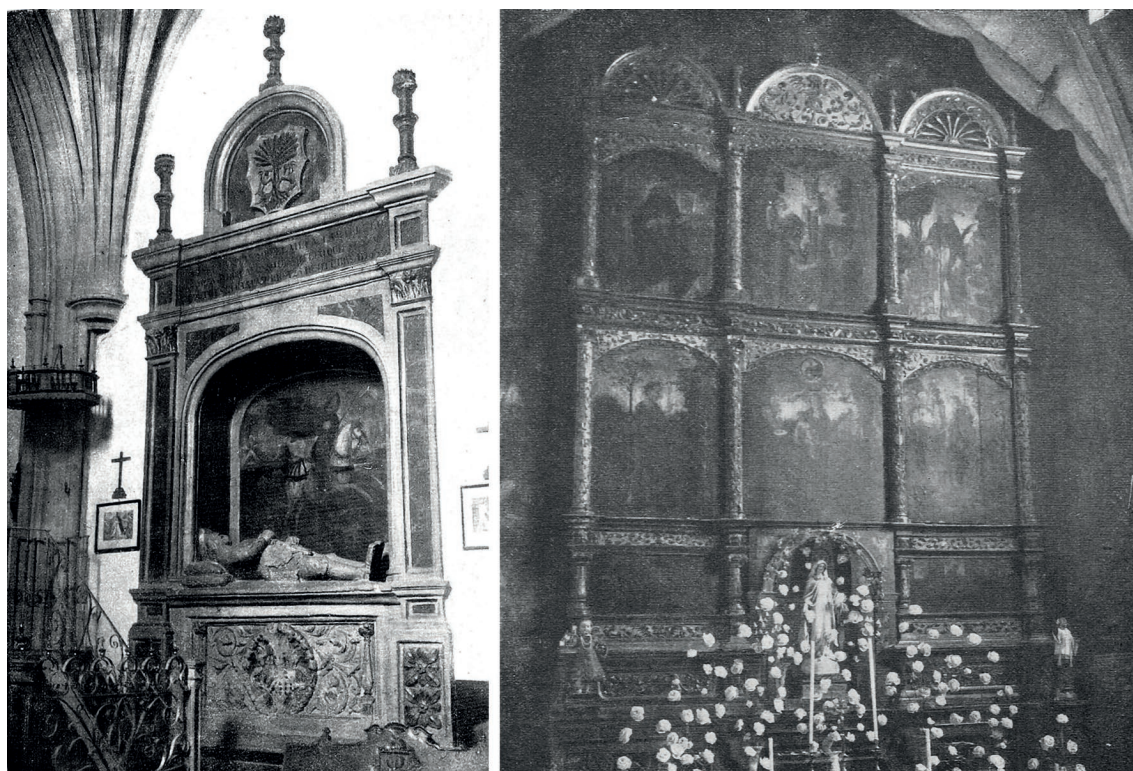
LA DESOCUPACIÓN DEL EDIFICIO Y SU DESTRUCCIÓN

Se desconoce en qué momento se trasladó la Escuela Normal de Maestros al caserón que antiguamente formó parte del convento de la Inmaculada Concepción, pero todo indica que la mudanza se llevaría a cabo con el derribo parcial del hospital de Sotelo⁵³. Por lo que, desde la reinauguración de 1931, el edificio acogería unas oficinas de la Diputación, quizás también oficinas del Catastro (aunque no se tiene constancia), el servicio de *la Gota de Leche*, la sede de la Cruz Roja y los locales de alquiler de la planta baja de la calle del Riego (rebautizada como Calvo Sotelo tras la Guerra).

Aunque se habían realizado numerosas obras aisladas para solventar patologías puntuales en un edificio de más de cuatrocientos años, lo cierto es que la falta de mantenimiento habría derivado en un estado semirruinoso⁵⁴. Una vez concluida la Guerra

⁵³ En 1948 se impartían las clases a los jóvenes maestros y maestras en el viejo *caserón*, cuyo estado debía ser lamentable además de no resultar un espacio adaptable a tareas docentes por la falta de iluminación y ventilación (ECZa 18/02/1948). Por ello, las dos Escuelas Normales zamoranas (masculina y femenina) estaban expectantes ante la reanudación de las obras de la nueva sede que se estaba construyendo, proyectada en 1933 y que tenía las obras paralizadas debido a la Guerra. Finalmente, el nuevo edificio se inauguró en 1950. Jesús Caldero y María Elisa González-Moro, "La Escuela Normal...", 48-49.

⁵⁴ El 26 de mayo de 1908 se reunía la comisión



▪ Fig. 10. Monumento funerario de Alonso de Sotelo y retablo de la capilla en el Hospital de Sotelo (Gómez-Moreno 1927: 203 y 204).

Civil, la Diputación mostró cierto titubeo sobre el futuro del inmueble. No se realizaba una reforma integral, porque no existía un uso relevante y mantenido en el tiempo. Pero, al mismo tiempo, no parecía conveniente derribar un edificio histórico, reconstruido parcialmente apenas hacía diez años,

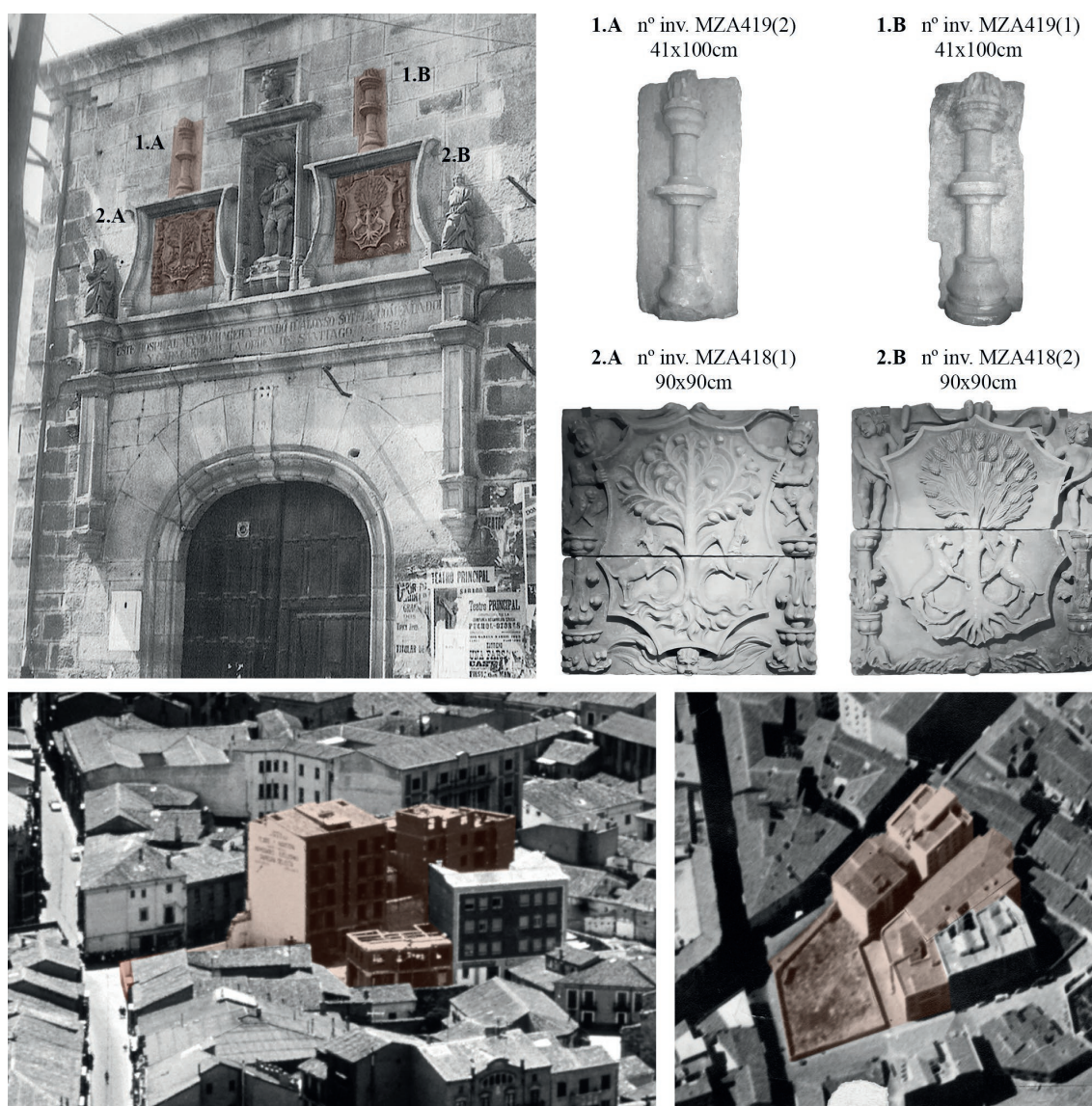
permanente de la Diputación y consignaba ejecutar las obras de reparación en el hospital Sotelo (EHZa, 27/05/1908). El 1 de marzo de 1910 se reunió la comisión Provincial aprobando la relación de jornales invertido en el mes de enero en las obras ejecutadas en el hospital, que ascendía a 400,37 pesetas (BOPZa 09/03/1909). El 28 de junio de 1915, la Diputación acordaba que el arquitecto provincial verificara las diversas obras de reparación en el Hospital Sotelo (EHZa, 28/07/1915). Las obras llevadas a cabo en 1916 en los hospitales de la Encarnación y Sotelo ascendían a 2.496,55 ptas. Reparaciones en la capilla y la sacristía del Hospital de Sotelo (BOPZa, 20/06/1917). Diciembre de 1919 retejo y reparación de cubiertas del Hospital de Sotelo (*Ibidem* 14/01/1920). En 1921 obras de retejo (*Ibidem* 14/03/1921. Sesión de la Diputación Provincial del 02/03/1921). Noviembre de 1921, licitación de las obras para la instalación de la Casa Cuna en el Hospital de Sotelo (*Ibidem* 11/11/1921).

que además contaba con una capilla abierta al público, con el peso que la Iglesia poseía en ese primer Franquismo.

Prueba de estas dudas, es el precipitado desmontaje y traslado del retablo de la capilla del Hospital en 1949 para embellecer el templo del nuevo complejo hospitalario que se estaba construyendo en el campo de los Casacajos⁵⁵.

Una última propuesta de uso para el edificio surgió cinco años después en el segundo Consejo Económico Sindical, donde

⁵⁵ El retablo permaneció desmontado dos años en un almacén hasta que finalizaron las obras de la capilla de la nueva Residencia Sanitaria Rodríguez Chamorro. El traslado del retablo estuvo envuelto en polémica ya que, al parecer, la Diputación quería vender el retablo a unos anticuarios por sesenta mil pesetas, aunque unos coleccionistas norteamericanos estaban dispuestos a pagar más. IDZaFEJONS 27/12/1953. Al parecer, la operación se detuvo ante la denuncia pública de Enrique Fernández-Prieto. ECZa 28/07/1973. Se llevó a cabo un estudio del retablo en *Ibidem* 26/07/1973.



▪ Fig. 11. Localización de los elementos conservados de la portada (Elaboración propia). Estado de las obras de los edificios que sustituyeron al Hospital. Ca. 1962 (Izquierda: AGPO; derecha: Ortofoto del vuelo militar norteamericano depositado en AHPZa).

se aprobó iniciar conversaciones con el Patronato Nacional de Archivos, Bibliotecas y Museos para conseguir que el edificio acogiera la *Casa de Museos y Archivos*.⁵⁶ Al parecer, las gestiones no fructificaron y la Diputación, en septiembre de 1958, comenzó

⁵⁶ IDZaFEJONS 19/02/1954. Al parecer, la cofradía de la Vera Cruz solicitó a la Diputación guardar los grupos escultóricos en el hospital de la Encarnación o en el de Sotelo. Pero como ya existían compromisos adquiridos sobre dichos edificios, no podía accederse a lo solicitado. *Ibidem* 05/05/1955.

a pensar en la opción de demoler el edificio y subastar las parcelas para edificar viviendas⁵⁷. De hecho, uno de los últimos servicios que prestó el edificio a la sociedad, fue albergando temporalmente ropas y víveres enviados desde todo el país para los afectados por el desastre de la presa de Ribadelago en aquel fatídico enero de 1959⁵⁸.

⁵⁷ *Ibidem* 28/09/1958.

⁵⁸ *Ibidem* 22/01/1959.



▪ Fig. 12. Estado de las inmediaciones del Hospital de Sotelo (Elaboración propia).

En junio de ese año, la sesión de la Diputación adjudicó las obras de derribo, no sin antes vender parte del equipamiento del edificio a particulares⁵⁹. En septiembre ya había comenzado el proceso de derribo, momento en que se exhumaron los restos del fundador del Hospital para trasladarlos a su monumento funerario, instalado desde hacía ocho

años en la Residencia Rodríguez Chamorro⁶⁰ (Fig. 10). El edificio se derribó íntegramente. El obispado solicitó la piedra del derribo para destinarla a las obras de la iglesia que estaba construyendo en el barrio de San José Obrero, como así sucedió. También se les concedió la portada para instalarla en ese templo, pero el

⁵⁹ En mayo se vendió la cocina del viejo hospital Eufemio Clemente por mil quinientas pesetas. *Ibidem*, 26/05/1959. Aunque también es cierto que la Diputación se negó a vender a Francisco de Asís Iglesias, objetos existentes en la capilla. *Ibidem* 24/06/1959. Al parecer, el director del museo solicitó al obispo la pequeña escultura del Ecce Homo de la portada, pero su solicitud no fue atendida. Victoriano Velasco, *Guía turística de la provincia de Zamora* (Zamora: Heraldo de Zamora, 1961), 84-85.

⁶⁰ En este acto estuvieron presentes el vicepresidente de la Diputación (Valeriano Elvira de la Mano), el alcalde (Gerardo Pastor Olmedo), chantre de la Catedral (David de las Heras), director del Museo Provincial (Victoriano Velasco) y el capellán del Hospital (Julián Manso) entre otras personalidades. Los trabajos para levantar la lápida con la escultura yacente fueron dirigidos por el arquitecto de la Diputación, Antonio Viloria y por el aparejador, Modesto Alonso. IDZaFEJONS 11/09/1959. Este traslado también tuvo polémica ya que, según denuncia del director del museo, parte de la lápida se dañó. *Ibidem* 12/09/1959.

arquitecto, Dacio Pinilla Olea, no le convenció la idea de implantar la portada renacentista en su obra más bien influenciada por el Movimiento Moderno. Se desconoce su paradero⁶¹. Tan solo se preservaron los escudos de la familia Sotelo y las dos antorchas que los coronaban, conjunto que se conserva en el Museo de Zamora (Fig. 11).

No se ha encontrado ninguna queja o protesta en los medios de comunicación de la época, tan solo la protesta formal de la Comisión de Monumentos de Zamora, que la formuló tres años después de que se hiciera efectivo el derribo del monumento⁶².

El proceso de lotificación del solar comenzó inmediatamente. Para extraer un mayor aprovechamiento inmobiliario, y ante lo extenso de la parcela resultante del derribo, la Diputación optó por crear una nueva calle que lo atravesara, denominada de la Divina Pastora, en honor a la devoción que se veneraba en la capilla del antiguo Hospital (Fig. 12). La aprobación definitiva de la adjudicación de los solares se efectuó en diciembre de 1960⁶³. Algunas de las parcelas se las reservó la propia Diputación para promover y construir viviendas de protección oficial destinadas a alquiler social⁶⁴. Los edificios de viviendas se fueron construyendo a lo largo de la década de los sesenta, hasta que en 1970 se urbanizó la calle de la Divina Pastora⁶⁵ (Fig. 11), finalizando con ello la operación urbana que comenzaría en 1927 con la propuesta de derribo parcial del antiguo Hospital.

CONCLUSIONES

Los acontecimientos se precipitarían en la primera mitad del siglo XX para el hospi-

tal de Sotelo. Lo que le ocurrió a este edificio sirve para ejemplificar dos épocas a la hora de hacer ciudad y de tratar el patrimonio monumental: una con el afán de regularizar la trama urbana en el primer tercio del siglo y otra, durante el Desarrollismo, dirigido a renovar el tejido urbano a toda costa. El primero de los procesos muestra con gran evidencia el afán de las autoridades públicas para reformar todo cuanto se pudiera de la trama urbana, encerrada en gran medida tras los límites de sus murallas. La aprobación y aplicación automática de los planes de alineación primaron sobre cualquier otra necesidad. Se perseguía la regularización y el ornato público, aunque ello condenara a la desaparición de alguna edificación relevante⁶⁶.

La aplicación de estas premisas provocó que se derribara gran parte del Hospital, reconstruyéndolo a modo de falso histórico, reubicando la portada a *la vuelta de la esquina* del edificio. Como se mencionó anteriormente, la suerte fue que la fachada del lado de la Epístola de la capilla, volcada a la calle San Torcuato, entraba dentro del proyecto de alineaciones de dicha calle ya que, si no hubiera sido así, quizás se hubiera tomado la determinación de derribar también ese pequeño templo. La reconstrucción que se llevó a cabo en el hospital fue de gran calado en comparación con el tamaño del edificio. Se optó por reconstruirlo no por respeto y mantenimiento del patrimonio heredado, sino porque albergaría las oficinas de una Diputación con escasez de sedes y que ansiaba nuevos espacios que acogieran una máquina burocrática en pleno auge.

Cuando el edificio dejó de utilizarse como hospital surgió uno de los problemas más relevantes que no fue otro que la falta de un destino concreto y mantenido en el

⁶¹ LOECZa, 01/02/2009.

⁶² María José Martínez, "En torno a la venta de bienes artísticos en la provincia de Zamora durante el siglo XX", *Studia Zamorensia*, vol. 17 (2018), 133.

⁶³ IDZaFEJONS 31/12/1960.

⁶⁴ ECZa 01/05/1966 y 01/04/1967.

⁶⁵ Proyecto de urbanización de la calle de la Divina Pastora. AHPZa, OyU, 862-33.

⁶⁶ Paradigma de este procedimiento fue el caso vallisoletano de la apertura de la calle Felipe II y la discusión del derribo de la iglesia de la Vera Cruz: Eduardo Carazo, *Valladolid Forma Urbis. Restitución infográfica del patrimonio urbano perdido* (Valladolid: VIVA S.L. y Universidad de Valladolid, 2010), 55.

tiempo. La mezcla de usuarios y la ocupación del mismo por distintos organismos itinerantes impidió una actuación integral sobre el edificio, lo que provocó su estado decadente y descuidado que se fue agravando con el avance del siglo pasado.

El derribo definitivo del viejo hospital fue una decisión de las autoridades del momento que no recibió ningún tipo de oposición, ni vecinal, ni de ninguna otra institución. Dos aspectos fueron decisivos en esta respuesta: por un lado, que la gran mayoría de los ciudadanos carecían de unas mínimas nociones de educación artística o cultural; y por otro y más decisivo, que se llevó a cabo en los inicios de una dictadura en la que era impensable manifestarse libremente en contra de una decisión gubernamental, donde no cabía ni mucho menos el debate vecinal.

Las causas del derribo definitivo del edificio se complementaron con el resultado fatal que finalmente se produjo. Por un lado, estaba la infravaloración del edificio al que no se le atribuía la menor valía estética, histórica o arquitectónica. Y por otro, el pensamiento de que debía ser sustituido por inmuebles que respondieran a las nuevas necesidades del momento que, en la década de los cincuenta y con la migración a las ciudades, hacía de la vivienda una necesidad social.

Nada queda de las huellas del edificio en el lugar, tan solo los vecinos con más edad recuerdan la existencia del viejo inmueble que tantas generaciones de zamoranos vio nacer, que tan duramente maltrataron las instituciones de las que dependió su gestión, en una mezcla de buena voluntad, ignorancia, dejadez e interés.

Parece obligado finalizar con unas palabras del maestro Gaya Nuño sobre la destrucción patrimonial en España, publicadas apenas un año después del derribo del hospital y al que parecería que se está haciendo referencia:

“La destrucción (...) es pacífica, predeterminada, fría, realizada de cara a la opinión tanto

vulgar como sabia, nacida no de una necesidad estratégica o de un azar desgraciado, sino por un desprecio por lo bello y vetusto”⁶⁷.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Rodríguez, Marta. *Oviedo. Forma Urbis: Evolución urbana de su centro histórico a partir de permanencias y ausencias, y su tratamiento con el método de restitución infográfica*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2017.
- Ávila de la Torre, Álvaro. *Arquitectura y Urbanismo en Zamora (1850-1950)*. Zamora: Diputación de Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 2009.
- Caldero Fernández, Jesús y González-Moro Zincke, María Elisa. “La Escuela Normal de Zamora (1841-1989)”. *Aula: Revista de Pedagogía de la Universidad de Salamanca*, vol. 3 (1990), 45-60.
- Carazo Lefort, Eduardo. *Valladolid Forma Urbis. Restitución infográfica del patrimonio urbano perdido*. Valladolid: VIVA S.L. y Universidad de Valladolid, 2010.
- Crespo González, José y de la Mata Guerra, Juan Carlos. “Historia hospitalaria de la Vía de la Plata: Zamora”. En *Historia hospitalaria de la Vía de la Plata*, dirigido por José Luis Perona, 213-273. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Sanidad, 2009.
- Casquero Fernández, José Andrés. “La diócesis de Zamora en el siglo XVIII”. En *Historia de las diócesis españolas. Astorga y Zamora, 971-1034*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2018.
- Fernández-Prieto Domínguez, Enrique. *Nobleza de Zamora*. Madrid: Instituto Jerónimo Zurita, 1953.
- Fernández-Prieto Domínguez, Enrique. “El Hospital de Sotelo y el régimen estable-

⁶⁷ Juan Antonio Gaya Nuño, *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos* (Madrid, Espasa-Calpe, 1961), 14.

- cido para el mismo en el testamento del fundador en 1530". *Anuario Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, nº 10 (1993), 487-508.
- Galicia Pinto, María Isabel. *La Real Casa Hospicio de Zamora: asistencia social a marginados (1798-1850)*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 1985.
- Gaya Nuño, Juan Antonio: *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1961.
- Gómez-Moreno, Manuel. *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora*. León: Editorial Nebrija, 1927, edición facsímil de 1980.
- López Bragado, Daniel. *Zamora Forma Urbis, Análisis gráfico del origen y evolución del recinto amurallado de Zamora*. Valladolid: Instituto Universitario de Urbanística, Universidad de Valladolid, 2022.
- Lorenzo Pinar, Francisco Javier. "Beneficencia y obras pías en los testamentos zamoranos del siglo XVI". En *Congreso de historia de Zamora*, 631-640. Zamora: Diputación de Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, t. 3, 1991.
- Martínez Ruiz, María José. "En torno a la venta de bienes artísticos en la provincia de Zamora durante el siglo XX". *Studia Zamorensia*, vol. 17 (2018), 113-134.
- Muñoz Hernández, Jara y Villareal Colunga, Carlos. "Las andanzas de la portada de Oñate tras la demolición de la casa-palacio: calle Mayor, Teatro Español, La Moncloa". *Arqueología de la Arquitectura*, nº 17 (2020), 1-17.
- Murillo Pérez, María Guadalupe. *Pobreza y beneficencia en Zamora, los hospitales de Sotelo y la Encarnación (1834-1874)*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 2000.
- Martín González, Juan José. *El arte en los hospitales de Valladolid*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1980.
- Martín González, Juan José y Urrea Fernández, Jesús. *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid, 1*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 1985.
- Núñez Olarte, Juan Manuel. *El Hospital General de Madrid en el siglo XVIII: Actividad médico-quirúrgica*. Madrid: CSIC, Cuadernos Galileo, nº 19, 1999.
- Ortega Vidal, Javier, Martínez Díaz, Ángel y Muñoz de Pablo, María José. "El dibujo y las vidas de los edificios". *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº 18 (2011), 50-63.
- Pérez Martín, Sergio y Fernández Mateos, Rubén. "El Maestro de la Virgen de la Calva: un escultor/taller al servicio de la monarquía castellanoleonesa y del alto clero de Zamora". *Studia Zamorensia*, vol. 14 (2015), 77-107.
- Ramos de Castro, Guadalupe. *El Hospital de la Encarnación*. Zamora: Fundación Ramos de Castro para el Estudio y Promoción del Hombre, 1986.
- Ramos Monreal, Amelia y Navarro Talegón, José. *La Fundación de Los Morán Pereira: el Hospital de la Encarnación*. Zamora: Diputación de Zamora, 1990.
- Samaniego Hidalgo, Santiago. *La iglesia de San Andrés en Zamora y el mecenazgo Sotelo*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 2016.
- Velasco Rodríguez, Victoriano. *Guía turística de la provincia de Zamora*. Zamora: Heraldo de Zamora, 1961.
- Ventura Crespo, Concha. "Creación del Patio de Comedias de Zamora en 1606: estudio y documentos". *Studia Zamorensia* (1989), 15-37.
- Vicente Prada, José María. *Arquitectura gótica en Zamora y su provincia*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, Fundación Edades del Hombre, 2020.
- VV.AA. *Memoria Gráfica de Zamora*. Zamora: La Opinión-El Correo de Zamora, 2000.

Otra forma de ver. El sepulcro del obispo Villalán de Juan de Orea en la catedral de Almería

A Different View. The Sepulchre of Bishop Villalán by Juan de Orea in the Cathedral of Almería.

María del Mar NICOLÁS MARTÍNEZ

Universidad de Almería

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1763-7177> / mnicolas@ual.es

DOI: 10.18002/da.i22.7643

Recibido: 28/IV/2023

Aceptado: 06/VII/2023

RESUMEN: Se estudia, en el contexto general de la catedral de Almería, el sepulcro en mármol blanco que realizó el arquitecto y escultor Juan de Orea para el obispo Diego Fernández de Villalán en la catedral de Almería. Ubicado en la capilla central de la cabecera gótica del templo, se considera uno de los ejemplos más notables de túmulo funerario renacentista de los existentes en España dentro de su categoría.

Palabras clave: Almería. Siglo XVI. Fernández de Villalán. Juan de Orea. Escultura. Sepulcro. Catedral.

ABSTRACT: This article is a study of Fernández de Villalán's sepulcher. Made in white marble, this work of art was commissioned by the bishop to the architect and sculptor Juan de Orea. At present, this masterpiece, one of the most important renaissance sepulchers in Spain, is placed in the central gothic chapel of the Almería's cathedral.

Keywords: Almería. 16th century. Fernández de Villalán. Juan de Orea. Sculpture. Cathedral.

En el año 1552 el arquitecto y escultor Juan de Orea (c.1525-1580) fue llamado para trabajar en la construcción de la iglesia parroquial de Santiago Apóstol, que por aquel tiempo se levantaba en Almería por orden del obispo don fray Diego Fernández de Villalán (1523-1556), una obra de carácter monumental y representativa del vínculo existente entre la Iglesia y la Corona en el Reino de Granada costeada por el propio prelado, según declaraba ante notario el 19 de agosto de 1553: "(...) por cuanto con la ayuda de Dios Nuestro Señor, Nos hemos hecho y

hacemos una iglesia suntuosa para el Señor Santiago de esta ciudad, la cual hacemos a nuestra propia expensa"¹.

El elemento artístico más relevante del conjunto edilicio es la portada (Fig. 1) que se abre en el costado septentrional del templo, en cuyo segundo cuerpo un encasamiento alberga el grupo escultórico de *Santiago Matamoros*, de relación inmediata con

¹ Archivo Histórico Provincial de Almería (AHPA), Protocolos notariales, núm. 46, f. 155r. Para una lectura más cómoda del texto, la transcripción de todos los documentos citados se adapta a la ortografía actual.



▪ Fig. 1. Juan de Orea. Portada lateral. c.1552. Iglesia de Santiago Apóstol (Almería). Foto de la autora.

el medallón homónimo del sepulcro de los Reyes Católicos (1514-1517) de Domenico Fancelli (1469-1519) de la Capilla Real de Granada, como también con el relieve de la batalla ecuestre del estilóbato izquierdo de la portada oeste del palacio de Carlos V en la Alhambra, tallado por Juan de Orea en 1550 sobre diseño de Pedro Machuca (c.1490-1550). La propaganda política e ideológica del grupo, con la representación del apóstol a caballo, revestido de soldado a la manera clásica, con el rostro barbado y fisonomía que recuerda a la del emperador Carlos, triunfante sobre los musulmanes sojuzgados violentamente a sus pies, se acrecienta con la presencia en la fachada del escudo del obispo promotor –compuesto según se corresponde con la heráldica eclesiástica de un arzobispo– junto a las figuras de dos efesos alados portadores de cartelas con los lemas *ALANVS* y *QVARTVS*, leyendas alusivas al patronímico del prelado y al número ocupado en el orden de la sede

almeriense, cuarto sucesor de San Indalecio en la silla episcopal tras su restauración².

Don Diego de Villalán, nombre con el que aparece registrado en todos los documentos notariales hasta mediados de la década de 1540³, fue preconizado para obispo de Almería en el consistorio de 17 de julio de 1523⁴, tras ser presentado por Carlos V al papa Adriano VI (1522-1523) haciendo uso del derecho que le otorgaba el Real Patronato Eclesiástico de Granada. Se desconoce el lugar y la fecha de su consagración, si bien fue el deán don Francisco de Ortega quien, con sus poderes, tomó posesión de la mitra el 10 de noviembre de 1523, según consta en un documento del que fue portador el racionero Diego Muñoz⁵. Tampoco se ha podido documentar la fecha de su entrada en la diócesis, aunque todo parece indicar que debió de ser en los primeros meses de 1524, pues corresponde a marzo de ese año las primeras anotaciones de su actuación en este destino, que precisamente están relacionadas con el

² La diócesis de Almería tiene su precedente en la sede de la antigua ciudad de la *Hispania* romana de Urçi, cerca de la actual Almería, fundada, según la tradición, por San Indalecio, uno de los Siete Varones Apostólicos. Fue restaurada por los Reyes Católicos tras la conquista del reino nazarí, con las otras tres del territorio, Málaga, Granada y Guadix, en el acto jurídico de institución de las catedrales del Reino de Granada que, a excepción hecha de la de Málaga, tuvo lugar en la Alhambra de Granada, en presencia de los Reyes y de la Corte, el 21 de mayo de 1492, por el cardenal don Pedro González de Mendoza, arzobispo de Toledo. Véase: Archivo General de Simancas (AGS), Patronato Real, 68-174, *Institutio et ius patronatus ecclesiarum regni Granatensis*, ff. 12v.-19v. El primer obispo de Almería nombrado por la Corona fue don Juan de Ortega (1492-1515), seguido por don Francisco de Sosa (1515-1520) y por don Juan González de la Parra (1521). Don fray Diego de Villalán fue el primero que vino a residir a la ciudad de forma permanente.

³ AHPA, Protocolos notariales, núm. 24, ff. 30v.-31r. La constatación del nombre completo del prelado como Diego Fernández (o Hernández) de Villalán se da en los registros del escribano Diego López de Badajoz.

⁴ Archivo Catedral de Almería (ACA), Libro 1, f. 109r.

⁵ ACA, Libro 1, f. 151 v.

emplazamiento de la nueva catedral⁶. Por lo demás, las referencias biográficas sobre su figura son bastantes escuetas⁷, ignorándose incluso su verdadero lugar de nacimiento, que la mayor parte de la historiografía local vincula a la localidad de Villalón de Campos (Valladolid), a pesar de que el oscurantismo de las fuentes respecto a sus orígenes familiares aconseje buscar sus raíces en un lugar diferente. Integrante de la Orden Franciscana, profeso en la rama de los Menores de la Observancia, entró al servicio del cardenal Cisneros por concesión del papa Alejandro VI (1492-1503) el 17 de abril de 1501⁸, sin que se sepa mucho más sobre la vida de este fraile franciscano en los años que transcurrieron hasta su nombramiento como obispo de Almería, aunque hay que pensar que no debió de andar muy lejos de los centros de poder, lo que justificaría su promoción a la sede episcopal y las posteriores relaciones mantenidas con el emperador y su familia –concretamente, con la emperatriz Isabel de Portugal, con la archiduquesa María de Austria, reina de Hungría y Bohemia y emperatriz del Sacro Imperio y con el futuro Felipe II– con los que sostuvo una correspondencia privada que denota un trato más bien de afectuosa confianza que de exclusiva cortesía⁹.

Sea como fuese, lo cierto es que el obispo, que siempre solía encabezar los docu-

mentos con la fórmula “Nos Don Diego de Villalán, obispo de Almería, del Consejo del Emperador e Rey Nuestro Señor e su Predicador”, nombramiento que recibió del monarca en 1526 en Granada, durante su asistencia a la Junta de la Capilla Real¹⁰, y título que usaba indistintamente junto con otros de los que hacía gala como el de “predicador de la casa de Castilla del emperador y la reina Juana”¹¹, el de “Capellán Real”¹² y el de “Predicador Apostólico”¹³, fue un individuo especialmente celoso de su dignidad, que no permitió menoscabo alguno de sus potestades y atribuciones, manteniéndose firme en el cumplimiento de sus deberes, lo mismo para la Iglesia, en tanto que cabeza visible del obispado, como para la Corona, de acuerdo con lo establecido por el Patronato Regio. Esta actitud inflexible que le granjeó permanentes conflictos con numerosos oponentes, principalmente con el propio cabildo catedralicio, con el metropolitano granadino y con los grandes señores temporales, entre ellos, don Pedro Fajardo, primer marqués de los Vélez (1507-1546), enemigo acérrimo del obispo, no fue impedimento, sino todo lo contrario, para que fray Diego llevara a cabo la que fue su mayor empresa artística en Almería, construir *ex novo* una catedral “para el ennoblecimiento de esta ciudad”,

6 AGS, Cámara de Castilla, leg. 79, f. 54v.

7 Juan López Martín, *La Iglesia en Almería y sus obispos*, vol. I (Almería: IEA, 1999), 191-228. Del mismo autor: “Fernández de Villalán, fray Diego”, en *Diccionario biográfico de Almería*, coord. por Julián Pablo Díaz López (Almería: IEA, 2006), 146-147.

8 José García Oro, *El Cardenal Cisneros. Vida y empresas*, vol. I (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1992), 110-111. También: Odilo Gómez Parente, *Crónicas franciscanas de España*, vol. VI (Madrid: Cisneros, 1977), 310.

9 AGS, Estado, leg. 23, núm. 66. Carta remitida a la emperatriz Isabel de Portugal, en fecha 21 de abril de 1531, en donde le hace saber el envío de “unas esteras y agua de azahar”. También: AGS, Estado, leg. 63, núm. 50. Carta fechada en Granada, el 7 de septiembre de 1543, dirigida al príncipe Felipe, con el envío de “una naveta (de plata) para su capilla”.

10 Durante su estancia en Granada en 1526, Carlos V recibió numerosas quejas de los moriscos acerca de sus malas condiciones de vida en todo el territorio. Por mandato real se creó una comisión de cinco miembros que recorrieron el arzobispado granadino para pulsar la situación. La consecuencia de la información recogida fue la convocatoria de una Congregación o Junta de teólogos, juristas, y consejeros reales a instancias del Emperador, que se reunió en la Capilla Real, para tratar el tema de los moriscos y aportar soluciones a tan espinoso problema.

11 José Martínez Millán (coord.), *La Corte de Carlos V. Los servidores de las Casas Reales*, V, tomo III (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 390. Se dice que fue predicador desde el 17 de septiembre de 1522 hasta, al menos, 1536. Ver: A.G.S. CSR, leg. 126, números 524-527.

12 AGS, Estado. Cámara de Castilla, leg. 23, núm. 6.

13 AGS, Estado. Cámara de Castilla, leg. 84, núm. 125.



▪ Fig. 2. Juan de Orea. Portada Norte. 1555-1558. Catedral (Almería). Foto Gloria Espinosa Spinola.

como lo confirma la Real Cédula expedida en Burgos, el 23 de marzo de 1524¹⁴, mediante la que Carlos V comunicaba al corregidor de Almería su asentimiento a lo propuesto por el prelado, cuya iniciativa posiblemente habría terminado en fracaso si no hubiera podido contar con el apoyo incondicional del monarca.

Así, hay que destacar que en dicho empeño a cada patrono le correspondió distintas funciones, que, en el caso del emperador,

¹⁴ AGS. Cámara de Castilla, Cédulas, leg. 70, f. 54v.: “ (...) por parte del reverendo en Cristo padre obispo de ese obispado me ha sido hecha relación que la iglesia catedral de esa ciudad, antes de que se cayera del terremoto pasado que en ella hubo, estaba edificada en el barrio o parte de ella que se llama Almedina y que ahora se ha de labrar y edificar de nuevo le parece que sería mejor y más conveniente así para que la dicha iglesia sea mejor servida como para el ennoblecimiento de esa ciudad que se labrase y edificase fuera de la Almedina, en lo poblado de esa ciudad (...)”.

desempeñó desde la distancia, si bien contribuyendo económicamente a la Fábrica Mayor mediante la parte que le tocaba en las rentas eclesiásticas y alguna cesión de las reales, y respaldando al prelado en las decisiones políticamente más comprometidas que tuvo que tomar. Por su parte, Villalán adoptaría en solitario la responsabilidad de definir el concepto esencial de la obra catedralicia, que se plasmará a través de los rasgos generales de la construcción y de su autoría, además de llevar a efecto la provisión de fondos suficientes para culminar satisfactoriamente el proyecto planeado, gestión en la que concentró gran parte de sus esfuerzos por medio de una intensa y controvertida gestión de reordenación económica de la diócesis y del uso de las rentas eclesiásticas. Por todo lo dicho, para entender bien la catedral de Almería hay que verla desde la perspectiva de sus promotores, sin precipitación y capa a capa, pues todo está en relación, aunque siempre desde un posicionamiento revisionista y riguroso que permita acercarse críticamente al estudio del monumento –en su justa medida y evitando la arrogancia de las comparaciones– pero sin olvidar que este lugar sagrado fue levantado desde la experiencia de la perfecta unión de ideas y propósitos que existió entre la Monarquía y la Iglesia, fruto del comienzo de la andadura del Patronato Regio, personificado en este caso en las figuras de Carlos V y fray Diego de Villalán, cuya memoria común persiste en todo el edificio, evocada con vanagloria a través de un lenguaje artístico cortesano puesto al servicio del poder y de la propaganda política, como se manifiesta especialmente en la extraordinaria portada renacentista que se ubica en el extremo norte del crucero del templo, obra ejecutada por Juan de Orea¹⁵ entre 1555 y 1558 (Fig. 2).

Anclada entre dos contrafuertes de la estructura gótica de la fábrica, revestidos de ornamentación clasicista, la escultura italia-

¹⁵ Sobre Juan de Orea, puede consultarse: M^a del Rosario Torres Fernández, “Orea, Juan de”, en *Diccionario Biográfico de Almería*, coord. por Julián Pablo Díaz López (Almería: IEA, 2006), 284-286.

nizante que adorna dicha portada enaltece a la figura del emperador con la inclusión de su escudo en el ático, junto con elementos emblemáticos de la heráldica imperial, el águila bicéfala, el mote *PLVS VLTRA* y las columnas de Hércules, y ensalza la personalidad institucional del obispo con símbolos eclesiásticos superiores a los de su jerarquía, como es de nuevo el blasón episcopal, labrado a escala mayor que el escudo imperial, a la vez que timbrado con el capelo arzobispal de diez borlas dispuestas en cuatro órdenes de cordones a cada lado, empezando por una y acabando en cuatro, sostenido de un modo ostensible por dos bellos y sonrientes tenantes alados. Tal anomalía en el número de borlas¹⁶, que también se observa en los escudos de otros dos prelados almerienses, don Juan de Ortega (1492-1515) y don Antonio Corrión (1558-1570)¹⁷, solo puede entenderse, en principio, como una actitud de preeminencia por parte de estos personajes, y, en el caso de Villalán, como demostración visible del poder despótico y absoluto que ejerció en la diócesis almeriense, en donde gobernaba “sin reconocer superior”, con “disolución y profanidad en su casa” y rodeado de “clérigos deshonestos y altivos (...) dejados a sus propios vicios y pecados”, tal y como denunció el arzobispo de Granada,

16 No fue hasta el papado de Pío VI (1775-1779) cuando se inició la costumbre de fijar para el capelo el número de borlas según la dignidad eclesial. El 9 de febrero de 1832, se legalizó el uso de cordones y borlas por Decreto de la Sagrada Congregación de Ceremonias, en tiempos del Papa Gregorio XVI (1831-1846). Por su parte, el Papa Pío X (1903-1914), mediante la Encíclica *Motu proprio “Inter Multiplices cura”*, de 21 de febrero de 1905, consolidó las reglas que controlan y establecen un orden sobre los sombreros eclesiásticos y sus complementos, borlas, etc. Véase: Fernando del Arco y García, “Heráldica Eclesiástica”, *Emblemata*, nº 18 (2012), 144-145.

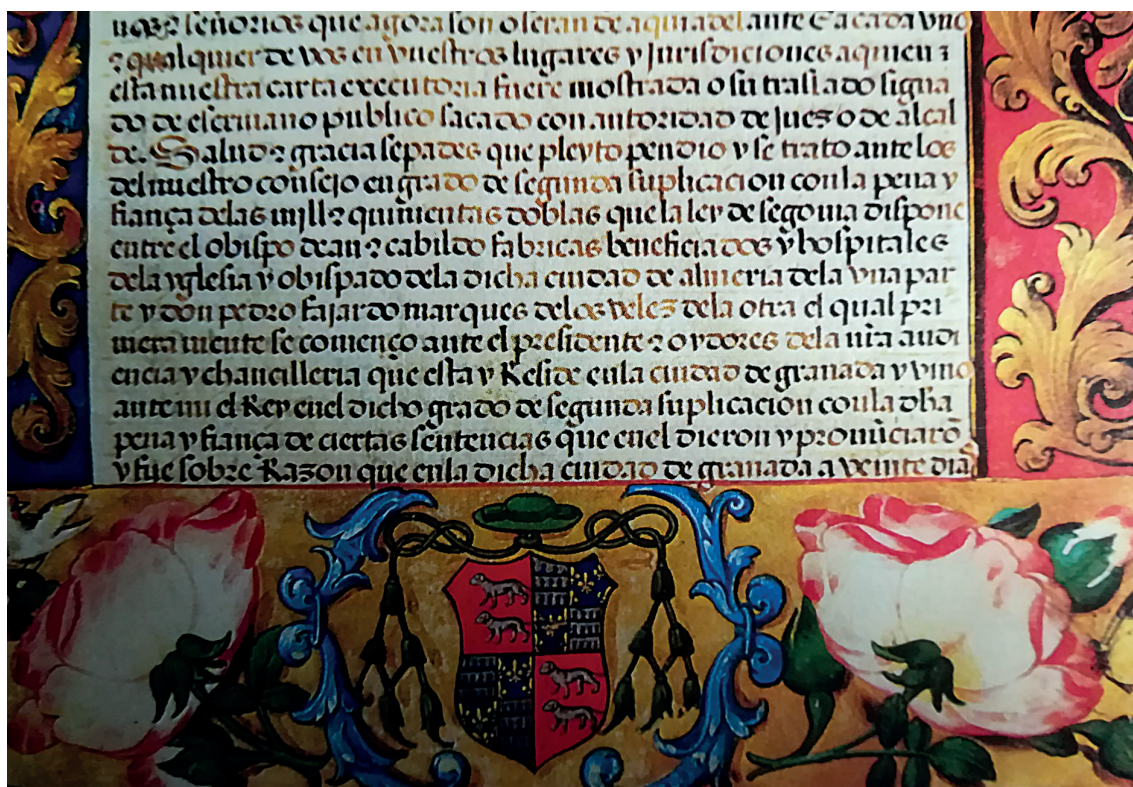
17 En el primero de los casos, en los blasones que campean en su sepulcro (ca.1516), ubicado en la iglesia del convento de Santa Dorotea en Burgos; por lo que respecta al obispo Corrión, en los escudos con sus armas que señorean las embocaduras de las dos puertas laterales del coro catedralicio, tallados, al igual que el resto de las piezas de la magnífica sillería coral, por Juan de Orea entre 1558 y 1561.

don Gaspar de Ávalos (1528-1542), en una instrucción¹⁸ presentada ante la emperatriz Isabel de Portugal en 1531, de la que también tuvo conocimiento el presidente del Consejo Real y mano derecha de la reina, el cardenal Juan Pardo de Tavera (1531-1545).

Pero a tenor de los documentos consultados, estas acusaciones –como otras muchas que cuestionaron severamente tanto la gestión como algunas actitudes personales y de conducta del obispo– no parece que hicieran mella en él, al contar siempre con el respaldo de la Corona que, incluso, lo recompensó con prebendas y honores. De ello da fe el acta notarial, de 19 de junio de 1539, establecida por fray Diego ante los escribanos públicos de la ciudad de Almería, con el fin de dar carácter oficial al cambio en su manera de validar los documentos oficiales, hasta entonces firmados como *jacobus episcopus almeriensis*, y a partir de entonces únicamente con la palabra *Almeriensis*, como modo de dar a entender su decisión de continuar siendo cabeza de esta diócesis, declinando “la merced” que le había hecho el emperador de acceder a “otro obispado de más calidad y rentas que excede mucho a este de Almería”, por considerar que así servía “más a Dios y a su Majestad”¹⁹. Curiosamente, es a partir de esa fecha cuando se comienza a constatar el ennoblecimiento de su capelo según la jerarquía de un arzobispo, como se aprecia por primera vez en el blasón que campea en el muro exterior del cubo noreste de la cabecera de la iglesia, probablemente tallado dentro de la década de 1540, pues hasta entonces el obispo siempre había usado el capelo que corresponde a la dignidad episcopal, es decir, de seis borlas y tres órdenes a cada lado, comenzando por una y acabando por tres, como se puede comprobar en el escudo de la orla iluminada de la Ejecutoria de 1536, dictada en contra del marqués de los Vélez

18 Archivo Chancillería de Granada (AChG). Varios. Libro 19, f. 231v.

19 AHPA, Protocolos notariales, núm. 20, f. 396r, 19 de junio de 1539.



▪ Fig. 3. Ejecutoria (detalle). 1536. Archivo Catedral de Almería (Almería). Foto de la autora.

y a favor del prelado, que se custodia en el archivo catedralicio almeriense (Fig. 3).

Por lo demás, en el programa iconográfico de la portada norte tampoco falta, como ya se ha escrito en otras ocasiones²⁰, numerosas alusiones cultas extraídas del pensamiento humanista del que Villalán se consideraba deudor. Así, los plintos del orden gigante de la portada soportan las esculturas de dos ángeles mancebo, desgraciadamente en un estado de conservación muy lamentable, de los cuales el efebo del lado derecho porta los atributos de Hércules (coraza y clava, hoy desaparecidos), mientras que la segunda imagen, asentada en el flanco izquierdo, sujeta una cartela en donde va grabada la declaración ceremonial de la fundación del templo con la inscripción *ALANVS ME*

CONDIT (“El alano me funda”), a la vez que retiene por medio de una cadena a un perro alano agazapado en el suelo junto a él, una recreación, en opinión del profesor Juan Antonio Sánchez López²¹, del último de los trabajos del semidiós clásico, la doma de Cerbero, el perro monstruoso que guardaba la entrada al reino de Hades. En otras palabras, en esta portada “Carlos V y fray Diego de Villalán igualan a Hércules en un mismo contexto histórico, donde las hazañas de uno y de otro son referidas desde un plano semántico ambivalente”²², revalidando las gloriosas proezas del personaje mitológico que, por lo que concierne al obispo, supuso salir triunfante de la hazaña de construir una catedral en contra de toda adversidad, valiéndose de su fuerza moral y de su inteligencia,

20 M^a del Rosario Torres Fernández y M^a del Mar Nicolás Martínez, “Los programas del obispo Fernández de Villalán en Almería a mediados del siglo XVI”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo 2, n^o 4 (1989), 171-182.

21 Juan Antonio Sánchez López, “*Sol Iustitiae*. Arquitectura, culto eucarístico y poder episcopal en la catedral de Almería”, *Imafronte*, n^o 19-20 (2008), 362.

22 Juan Antonio Sánchez López. “*Sol Iustitiae...*”, 362.

de lo que también dejaría constancia en el epitafio de su propio sepulcro.

EN DONDE NOS NOS MANDAMOS SEPULTAR

Desde 1490 y hasta su traslado en 1551 a su actual emplazamiento en el antiguo arrabal oriental de la *Musallà* (el Oratorio), la “Iglesia Catedral de la Beatísima Virgen María, con el título de la Encarnación” estuvo ubicada en el centro de la *Madina* medieval, con asiento en la que había sido la mezquita aljama de *al-Mariya*. Sin embargo, el 22 de septiembre de 1522 la ciudad sufrió un devastador terremoto que afectó gravemente a la vieja fábrica islámica, circunstancia que fue aprovechada por el cabildo, muy reacio a permanecer en Almería, a la que tachaba de ser “tierra muy hostil y peligrosa” por estar “frontera de África y de allí y de otras partes suelen muchas veces venir moros y turcos y otros infieles a asaltar y cautivar”²³, para solicitar del emperador el traslado de la sede episcopal a otro lugar del obispado. La petición, obviamente, fue denegada por razones políticas, militares y de prestigio para la Corona, aunque para paliar las consecuencias derivadas del seísmo se autorizó la construcción de una nueva catedral, si bien, como ya se ha dicho, no fue solo el estado de ruina de aquel inmueble la razón principal de tal medida. Queda constancia de tal acontecimiento en las escrituras notariales de Alonso de Palenzuela, en donde se registra lo siguiente: “Sea memoria que en día de San Francisco a 4 de octubre el obispo de Almería fray Diego de Villalán bendijo la iglesia nueva que se hace en la dicha ciudad. Fue año de 1524”²⁴.

El comienzo del grueso de las obras del edificio debió de tener lugar varios meses más tarde, tras recibir los interesados una Real Orden, fechada en Madrid a 17 de marzo de 1525, en la que el emperador precisaba el lugar en donde habría de labrarse y edificarse la nueva catedral, “dentro del

cuerpo de esa ciudad, donde vos el obispo tenéis acordado”, con tipología de fortaleza “por ser como ha de ser dicha iglesia fuerte, [para] recoger y guardar en ella las mujeres y niños y haciendas cuando hubiere rebato de moros y otros peligros”, a la vez que ordenaba pagar “el justo valor y precio” a los dueños de las casas que se hubieran de adquirir para configurar el solar y el entorno del conjunto catedralicio²⁵.

Las fechas de los contratos de compraventas de estas casas, así como lo especificado en las escrituras de obligación sobre la ubicación y los linderos de las propiedades en cuestión, y las partes del templo a las que se tenía previsto destinarlas, permite datar la primera fase de la construcción de la nueva iglesia mayor de Almería entre 1526 y 1529, bajo la dirección del cantero Juan Gómez de Carmona, primer maestro mayor de la antigua mezquita-catedral de la Almedina, a quién como tal le hubiera correspondido hacer las trazas del nuevo edificio, aunque no creemos que fuera así²⁶, limitándose su quehacer a señalar y abrir las zanjas según lo dispuesto por otro maestro cuya identidad se desconoce hasta el momento, si bien, dadas las circunstancias, no hay que descartar que fuese un arquitecto bien situado en la Corte, participante en construcciones de gran calado y al que no debía faltar conocimientos fundamentales de arquitectura militar.

Por otra parte, el hecho de que la mayor parte de las compras se concentren en el año 1528, induce a pensar que por aquellas fechas se estaba resolviendo, al menos, la planificación del cuerpo de la iglesia, que afectaría por igual al espacio de lo que iba a ser la cabecera como los pies del templo. La noticia que confirma tal aseveración se lee en una escritura de 12 de octubre de 1528, en donde queda registrada la permuta concertada entre el obispo Villalán y un tal Francis-

23 ACA, Actas Capitulares, Libro 1, f. 119r.

24 AHPA, Protocolos notariales, núm. 7, f. 380v.

25 AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, Leg. 72, f. 43 r.-v.

26 Lo escrito en este trabajo es fruto de una investigación conjunta llevada a cabo durante muchos años por la profesora María del Rosario Torres Fernández y la que suscribe este artículo. Y así lo hago constar.

co Muñoz Dayna y su madre, Isabel, ambos cristianos nuevos, firmada ante el escribano Alonso de Palenzuela, por la que el prelado les entregaba una casa por “otra que vos nos distes para el sitio de la capilla principal de la iglesia catedral que al presente se hace (y) en la que ahora se labra la zanja”²⁷.

El resultado de tal proyecto arquitectónico viene a ser el de un recinto cuadrangular dispuesto en sentido norte-sur, que se divide en dos partes bien diferenciadas. El sector meridional, que comprende algo más de la mitad del conjunto, lo ocupa la fortaleza, un cuadrado casi perfecto en cuyos vértices sureste y suroeste se insertan voluminosos cubos; sendas crujías a levante (con la sala capitular y las sacristías) y a poniente (con diversas dependencias anejas), envuelven el espacio abierto del claustro. Por su parte, el templo se dispone a lo largo del costado norte de la fortaleza, integrado perfectamente en la estructura militar del conjunto, con la torre, del siglo XVII, adherida al vértice noroeste de la fábrica. El interior responde al modelo *hallenkirche*, e incluye tres naves con cuatro tramos, el transepto alineado a los flancos, la capilla mayor de planta poligonal e inicialmente cerrada, y un deambulatorio al que se abren las tres capillas de la cabecera concebidas como cubos, de las que destaca la central, llamada en los documentos “del Santísimo Sacramento” y “del Crucifijo”, y ahora funeraria del obispo Villalán.

Este ámbito privilegiado, con ubicación en el extremo oriental del eje longitudinal del edificio, siguiendo la tradición de las grandes capillas funerarias promovidas por la nobleza castellana a lo largo del siglo XV y comienzos del XVI, de las que toma como modelo la propia del Condestable de la catedral de Burgos²⁸, fue concebido desde un primer momento como el lugar destinado para el enterramiento del obispo promotor, aunque circunstancias posteriores hicieron

que durante algún tiempo se dedicara a Capilla Sacramental. En este sentido, en 1545 el obispo instituyó una memoria dotada de 50 ducados al año por cuanto “en la iglesia nueva que se hace (...) yo tengo hecha una capilla grande que se nombra la capilla del santísimo sacramento, en la que yo tengo devoción de todos los jueves del año hacer decir perpetuamente para siempre jamás una misa cantada”²⁹. Tan loable iniciativa, que convierte a Hernández (o Fernández) de Villalán en un pionero de la puesta en práctica por adelantado de las propuestas del concilio de Trento sobre el culto eucarístico³⁰, merece, no obstante, visto desde la perspectiva histórica actual, una censura por lo que se refiere en la manera de hacer acopio de fondos para aquella fundación, de lo que es ejemplo el caso de la compra, el 17 de junio de 1545, y posterior venta, el 9 de septiembre de ese año, de una esclava, cuyo beneficio económico reportó la nada despreciable cantidad de 100 ducados, destinados a incrementar la dotación de los dos capellanes asignados a la memoria.

A esta capilla, la más importante de la catedral de Almería, se accede a través de un gran arco de medio punto abocinado en sus caras anterior y posterior, con doble arquivolta en cada una de ellas apeadas por columnillas con capiteles de cardina. Partiendo de las jambas y sin solución de continuidad se extiende, en ambas facas del vano, dos bandas de profunda decoración calada constituida por un exuberante follaje en el que predomina la cardina y largos y espinosos tallos de zarcillos, entre los que se enroscan *putti* y animales, unos naturalistas, otros híbridos y algunos metamorfoseados en elementos vegetales. De planta central cuadrada, el alzado se articula en octógono por medio de trompas de veneras, que dan paso a una bóveda estrellada con los nervios de arranque apeados en pequeñas ménsulas

27 AHPA, Protocolos notariales, núm. 11, f. 526 r.-v.

28 Javier Gómez Martínez, *El gótico español de la Edad Media. Bóvedas de crucería* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1998), 68.

29 AHPA, Protocolos notariales, núm. 44, ff. 133v.-134r., 2 de junio de 1545. También, Protocolos notariales núm. 24, ff. 370v.-371r. 14 de agosto de 1545.

30 Sánchez López, “*Sol Iustitiae...*”, 368.



▪ Fig. 4. Bóveda de la capilla del obispo Fernández de Villalán. Siglo XVI (segundo cuarto). Catedral (Almería). Foto de la autora.

con cabeza de querubín (Fig. 4). Los nervios diagonales y las ligaduras terminan descargando en una primera serie de combados de disposición cóncava, que originan un sistema estrellado secundario, dentro del cual, a su vez, se inscribe otra serie de nervios combados que dibujan un esquema floral de ocho pétalos dispuesto en torno a la clave polar, ornamentada con bolas góticas, mientras que el resto de la plementería se recubre en este punto de una delicada tracería que se talla a tres planos a base de un dibujo geométrico que reproduce alternativamente cuadrifolias y esvásticas. Por lo demás, la capilla se ilumina a través de tres ventanas practicadas en los tramos del muro que corresponden a los ejes principales de la obra, y están orientadas hacia los puntos cardinales, norte, sur y este, quedando fuera de la composición el oeste, cuya luz queda ciega

dentro de la capilla a coincidir sus haces con el muro cerrado de la girola.

Por la concepción unitaria del conjunto catedralicio y el ritmo vivo y continuado de su construcción, el espacio que nos ocupa debió de iniciarse en fecha muy temprana, en torno a 1528, bajo la responsabilidad del nuevo maestro mayor de la catedral de Almería, el cantero de origen cántabro Juan del Acebo, nombrado por el obispo en 1529 en sustitución de Juan de Carmona, despedido ya de sus obligaciones para el 29 de enero de ese año, porque “su señoría tenía otro maestro mayor que hace la dicha obra”. Juan del Acebo, del que se sabe muy poco y siempre a través de noticias indirectas, dirigió durante casi veinte años a un importante grupo de canteros vascos y trasmeranos a quienes se atribuye el grueso de la construcción de la capilla, posiblemente casi concluida para

comienzos de 1540, año en el que se empieza a encontrar en los archivos noticias relacionadas con su dotación mueble. En todo caso, el 6 de septiembre de 1545 el prelado otorgaba, ante el escribano Pedro Gallego, una escritura de donación a la Fábrica y a la iglesia mayor de un importante lote de objetos preciosos, entre ellos “siete paños de arboleda (...) que nos habemos y tenemos en la capilla del santo sacramento de la iglesia nueva, y dos arambeles y una alfombra (...) de la dicha tapicería, con condición y aditamento que la dicha iglesia mayor y fábrica de ella ponga la dicha tapicería en donde nos nos mandamos sepultar”³¹.

Este documento, el primero conocido en donde se registra la orden taxativa de Fernández de Villalán sobre el lugar exacto en donde quería ser enterrado, también permite afirmar que para 1545 la capilla estaba ya ricamente dotada –se interpreta, incluso, que desde hacía algún tiempo– con un importante ajuar mueble, incrementado en 1550 con otros “cuatro paños de pared y una antepuerta verde de arboledas”, que el obispo había comprado ese año a un tal Sebastián de Aguilera, “mercader de esta ciudad” por 67 ducados³². También, en torno a 1552, ingresó en la capilla un “crucifijo de madera y de hechura y clavos” procedente de “Murcia (conducido)

31 AHPA, Protocolos notariales, núm. 24, f. 375r.-v. y f. 376 r.-v. Entre los objetos donados se encontraban todos los libros que tenía en su casa y estudio, entre ellos diez volúmenes de las obras de san Agustín, y varias piezas de plata (tazas, jarros, saleros y cucharillas).

32 AHPA, Protocolos notariales, núm. 44, f. 115r.-v. En esta escritura de obligación, firmada el 3 de mayo de 1550 ante el notario Diego López de Badajoz, se especifica que las piezas donadas fueron compradas por el obispo para la nueva catedral, al igual que el resto de la dotación suntuaria de la capilla que nos ocupa. Que esto fue así lo corrobora el primer inventario conocido de la catedral, fechado el 15 de marzo de 1551, y realizado en el momento en el que acababa de producirse el traslado de la vieja a la nueva sede, en donde no se registran ninguna de las obras anteriormente citadas. Puede consultarse: M^a del Mar Nicolás Martínez y M^a del Rosario Torres Fernández, “El Inventario de 1551 de la Catedral de Almería”, *Cuadernos de Arte*, n^o 19 (1988), 143-159.

ACA, Libro de Fábrica Mayor (1551-1556), s/f.

desde Murcia a Lorca (...) de Lorca a Baza (...) y de Baza a Almería”³³, el famoso *Cristo de la Escucha*, desgraciadamente destruido en la guerra civil de 1936, para el que se estaba haciendo el tabernáculo y el velo en 1554³⁴, año en el que igualmente se documenta el dorado y la pintura del mueble por el artista vecindado en Granada Sebastián Martínez, que cobró por todo la cantidad de 50 ducados³⁵. A este mismo pintor se debe también la realización de unos lienzos “que hizo para la Capilla del Crucifijo”, tasados en 42 ducados por Juan de Orea el 8 de junio de 1555³⁶, de los que se desconoce su suerte posterior.

El último elemento asociado a este espacio sacro es el motivo pétreo inserto en el exterior del cubo que lo alberga (Fig. 5), el mal llamado *Sol de Portocarrero*, de singular interés por su significado dentro de la configuración ritual y litúrgica del templo, al subrayar visualmente la orientación de la catedral hacia el este, lo que no era cuestión baladí en una ciudad con un gran número de población morisca. Por otra parte, el emblema, claramente eucarístico, señala y monumentaliza el lugar exacto en donde se encontraba la que entonces servía de Capilla Sacramental, con todo lo que esto significa dentro del contexto histórico y artístico de la época. La pieza, algo tosca

33 ACA, Libro de Fábrica Mayor (1551-1556), s/f.

34 ACA, Libro de Fábrica Mayor (1551-1556), f. XIVv. y f. XVv. El velo de la caja del Crucifijo se confeccionó en terciopelo de dos pelos, bordado en oro y seda por el artífice Antonio López de Andújar. La “caja” se debe al carpintero Rafael Roa, activo en la catedral a partir de 1551.

35 ACA, Libro de Fábrica Mayor (1551-1556), f. VIv.

36 ACA, Libro de Fábrica Mayor, 8 de junio de 1555, f. VIIv.: “En VIII de junio de 1555 se tasaron los lienzos de la capilla del sacramento y tasolos Juan de Orea ante los señores del Cabildo en cuarenta y dos ducados y mandaron los pagase a sebastian (sic) martínez, pintor que los hizos”. “Digo yo sebastian Martínez que recibí del señor canónigo Zamora cuarenta y dos ducados de la pintura y costo de los lienzos que hice para la capilla del crucifijo (sic) de la Santa iglesia mayor de Almería y porque es así que lo recibí y estoy pagado de ello, hice la presente, firmada de mi nombre ha a siete de junio de mil quinientos y cincuenta y cinco años. Sebastián Martínez”.



▪ Fig. 5. Sol de Portocarrero. Siglo XVI (segundo cuarto). Catedral (Almería). Foto de la autora.

y labrada en piedra extraída de las vecinas canteras de San Roque, representa la imagen de un sol antropomorfo e incandescente –de la que existe algún ejemplo en la alta joyería europea– circundada por una corona de hojas de laurel entremezcladas con granadas de abultada talla, sujetas por una volada cinta ondulante. Pese a que la obra no está documentada, se podría atribuir, con las reservas pertinentes, al propio Juan del Acebo, ya que como maestro mayor debía de estar formado en el arte de la escultura, dentro de una cronología aproximada a partir de 1545, pero, en ningún caso, en fecha posterior a 12 de mayo de 1555, a tenor de lo registrado en el contrato de “un censo por tres vida al monasterio de Santo Domingo (por) un solar en la colación de la catedral que está a las espaldas de la capilla del señor obispo donde tiene esculpido el sol”³⁷.

³⁷ AHPA, Protocolos notariales, núm. 35, f. 174r. y f. 175v.

IN GELIDA MARMORE

En el centro de la capilla, orientado hacia el sol naciente, se erige el sepulcro que Diego Fernández de Villalán mandó tallar en mármol blanco de Macael³⁸ al escultor Juan de Orea, el último y más digno monumento que sirviese para recordar su gloria

³⁸ El mármol en el que está trabajado el sepulcro procede de los niveles superiores del denominado “Complejo Nevado-Filábride”, en la terminación oriental de la Sierra de Los Filabres (Almería). Agradezco esta información a Andrés Molina Franco, a José Miguel Alonso y, especialmente, a Antonio Andrés Díaz Cantón. Por otra parte, Juan de Orea ya había trabajado con este mismo material en la labra de la portada norte de la catedral, de lo que se tiene constancia a través de una escritura de obligación de 11 de febrero de 1555, por la que el maestro contrató con un tal “Miguel de Santa Cruz, vecino de la ciudad de Baza y morador en las canteras de Macael”, un total de “once piezas de mármol de Macael (...) para hacer figuras en la portada [norte] y un umbral”. AHPA, Protocolos notariales, núm. 48 (antiguo 44), f. 87r.



▪ Fig. 6. Juan de Orea. Sepulcro del obispo Fernández de Villalán. 1556-1560. Catedral (Almería). Foto de la autora.

impercedera en la que fue, y sigue siendo, su catedral (Fig. 6). Y así lo recuerda las palabras del epitafio, escritas en latín y en letra capital humanística, grabadas en las cartelas rematadas en cabeza de querubín que, a modo de *tabula ansata*, se sitúan en los lados mayores del túmulo: “Consagrado a Dios Óptimo Máximo. Fray Diego Fernández de Villalán, cuarto obispo de esta Santa Iglesia yace en la fría tierra encerrado en esta tumba de mármol. Él solo construyó y levantó desde los mismos cimientos, a consta de grandes esfuerzos y recursos esta Santa Iglesia anteriormente destruida y arrasada por un gran terremoto. Falleció a los noventa años de edad después de treinta años de episcopado, el día 7 de julio del año del Señor de mil quinientos cincuenta y seis. El deán y cabildo de esta Santa Iglesia cuidaron de que fuera depositado en esta tumba quién fue el mejor padre, y obispo de reconocido prestigio”³⁹.

³⁹ Deo. Opt(imo). Max(imo). Sac(rum). / Fr(ater).

Como consta en el elogio fúnebre, el prelado murió el 7 de julio de 1556, acontecimiento registrado en el acta del cabildo celebrado en la tarde de ese mismo día⁴⁰. A la

Didacus Fer(dinandu)s de Villala(n): huius s(an)ctae / Eccle(es)iae ep(is)scopus: IIII (quartus) hoc iacet in gélida marmore clausus humo / Qui hanc eccl(es)iam: magno antea terrae motu dirutam, atque / Prostata(m): su(m)mis tu(m) su(m)ptib(us) tum laboribus ab ipsis fun / damentis uti nunc est; erig(n)s sol(us) ipse constuxit. / Quemq(ue) post trigessimu(m) ep(iscop)atus sui; / Vitae vero nonagessimu(m) annum: vita functu(m) / An(n)o videlicet D(omi)ni: M(illesim)o. Q(uingentesim)o. LVI (sexagesimo sexto), [mensis aut(em) / Iulli, die: VII(séptimo): eiusdem: eccl(es)iae sanctae decanus / Et capi(tu)l(u)m: optimu(m) p(at)rem: beneq(ue) de se / Meritum praesulem: hoc túmulo pone(n)d(um) curarunt”. Transcripción del texto y traducción debida al profesor Rafael Lázaro Pérez. Véase: Rafael Lázaro Pérez, “De epigrafía latina renacentista: el epitafio del obispo Villalán en la Catedral de Almería”, *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, nº 18 (2001-2002), 101.

⁴⁰ ACA, Libro 3, f. 42r. Cabildo de 7 de julio de 1556: “Este mismo día los susodichos señores, estando juntos en el cabildo, dijeron que pues el Señor Obispo don Diego Fernández de Villalán era muerto desde las

mañana siguiente se nombraron los distintos cargos para actuar durante la sede vacante, siendo electo como provisor el arcediano Luis Rojas y Narváez, reservándose el cabildo amplios poderes, usados casi de forma inmediata para nombrar a Juan de Orea, el 31 de julio de 1556, nuevo maestro mayor de la catedral de Almería y del obispado, con un salario de 200 ducados al año⁴¹. Por otra parte, el 11 de julio, tras comunicar la noticia del fallecimiento al rey Felipe II, se hizo el inventario de bienes y la lectura del testamento del obispo, documentos que no se conocen, y a continuación el deán y cabildo procedió a darle enterramiento en la capilla elegida por el finado.

Fray Diego Fernández de Villalán falleció de muerte natural, tras padecer desde la mitad de los años cuarenta una perlesía que le afectaba el lado derecho del cuerpo, impidiéndole andar y casi hablar⁴². Esta dolencia fue la que hizo imposible su presencia en la II Sesión del Concilio de Trento, presidida por el papa Julio III (1550-1555), pese al mandato que, con fecha de 23 de diciembre de 1550, le hizo Carlos V desde Augsburgo para que se incorporara de inmediato a la conti-

12 horas del mediodía, que pues era la hora las cuatro de la tarde y ya constaba con verdad ser muerto el dicho Señor Obispo, que por razón de la dicha muerte declaraban y mandaban declarar la silla episcopal estar vacante y mandaron sus mercedes a mí su secretario que lo asentase por auto público que haga fe. Testigos los unos de los otros”.

41 ACA, Actas Capitulares, Libro 3, f. 49r. Cabildo de 31 de julio de 1556: “Este día proveyeron los señores de maestro de obras de esta iglesia y obispado a Juan de Orea con salario de doscientos ducados en cada un año, y mandaron dar su libramiento en forma con condición que ha de residir en la dicha obra y visitar todas las de la ciudad y obispado, pagándole su costa cuando saliere fuera de la ciudad, y dar las trazas y todo lo que fuera necesario”.

42 Ante el avance imparable de la enfermedad, el obispo necesitó del apoyo de algunos colaboradores, entre ellos el canónigo Luis de Zamora, nombrado el 9 de enero de 1537 “mayordomo de su casa y hacienda”. Posteriormente, el 26 de septiembre de 1548 le otorgó plenos poderes ante el escribano Luis de Palenzuela, “por hallarse [el obispo] impedido de una enfermedad (por) la que no puede firmar”.

nuación de las sesiones conciliares. Para dar fe de su precaria situación física, el 7 de febrero de 1551 varios testigos declararon ante el notario Diego López de Badajoz acerca de su estado de salud⁴³, cuya gravedad hizo necesario hacer venir a Almería, a costa del propio prelado, un obispo auxiliar de anillo “que confirmase en su obispado e lo visitase e hiciera órdenes”.

La persona elegida fue el teólogo y poeta humanista don Luis de la Cadena (1500-1558), abad de la magistral de Alcalá de Henares y cancellor perpetuo de la Universidad Complutense, de quién su discípulo, Benito Arias Montano (1527-1598), dijo que era: “teólogo profundo, entendido orientalista, elegante humanista, culto poeta (...) y amante de la cultura literaria”. El testimonio de su nombramiento como obispo auxiliar de Almería, con derecho a sucesión, está recogido por Alvar Gómez de Castro⁴⁴, y lo confirma una carta que Francisco de Borja dirigió a Ignacio de Loyola, el 18 de octubre de 1555, que dice textualmente: “El abad mayor y cancelario de esta Universidad (Complutense) que es electo por coadjutor de Almería y después de los días del obispo lo ha de ser de él, me ha pedido un par de padres de la Compañía para llevar consigo; y tiene intención de fundar un colegio, donde lean las lenguas (...) pues parece que es tierra cómoda; y sería bueno darle dos señalados sujetos en letras y espíritu, esperando que se hará algún buen colegio, pues tiene de qué dotarlo”⁴⁵.

43 En su declaración, el doctor Francisco de Villalobos informó lo siguiente: que “el obispo don Diego Hernández de Villalán está impedido por ser como es persona muy vieja y enfermo de perlesía e que las veces que viene a esta iglesia a misa lo traen en peso en una silla, e que para sentarlo en la silla del coro lo suben en peso tres o cuatro personas con mucha dificultad (...)”.

44 Rafael Lázaro Pérez, “Luis de la Cadena, un frustrado obispo de Almería”, en *Quaerite et invenietis*, eds. por Rafael Lázaro Pérez y José Miguel Martínez López (Almería: Universidad de Almería, 2010), 193.

45 *Ibidem*, 193-194. Carta nº 99 del vol. 35 de los *Monumenta Historica Societatis Iesu* (Madrid: Imprenta Gabriel López del Horno, 1908), 247. Escrito en Alcalá,



▪ Fig. 7. Juan de Orea. Sepulcro del obispo Fernández de Villalán. Fotografía en papel gelatina. Post 1907. Biblioteca Nacional (Madrid). Fotografía del Servicio de reproducción de la Biblioteca Nacional.

Las intrigas y corrupción de todo orden habidas en torno al anciano y achacoso fray Diego, impidió que el erasmista Luis de la Cadena llegará a ser consagrado obispo de Almería, a “causa de hombres perversos que le envidiaban por su prestigio”, pues la oposición de Fernández de Villalán a este nombramiento fue tal que no dudo en mentir ante el papa, valiéndose del prior de la catedral, Luis de Peñalosa, a quién dio su poder, el 22 de abril de 1555, para solicitar de Julio III la suspensión del nombramiento, ya que “por la misericordia de Dios estamos bueno y usamos y ejercemos el dicho nuestro oficio sin tener impedimento alguno que no lo impida”. Es comprensible que ante tantas injusticias, don Luis de la Cadena mandase escribir en su epitafio el deseo “de ser ente-

rrado muy profundamente, para jamás volver a percibir el contacto con el mundo⁴⁶.

Por lo demás, el magnífico sepulcro de fray Diego Fernández de Villalán tiene, a juicio de María José Redondo Cantera, su antecedente inmediato en el del Patriarca Fonseca en Santa Úrsula de Salamanca, realizado por Diego de Siloé en Granada en torno a 1529, que deriva como muchos otros del mausoleo del papa Sixto IV (1471-1484), labrado por Antonio Polaiuolo (1431/2-1498) para su capilla del Coro en la basílica de San Pedro, en el Vaticano, aunque el monumento almeriense presenta la salvedad de “transformar la primitiva convexidad de las paredes de la cama del prototipo papal en un juego manierista de superficies cóncavo-convexas”⁴⁷.

procede del códice escurialense, “De varios”, transcrita por A. de Morales. Biblioteca Nacional de España (BNE), Manuscrito Q.317. Sobre don Luis de la Cadena también puede consultarse: López Martín, *La Iglesia...*, 231-233.

⁴⁶ Lázaro Pérez, “Luis de la Cadena...”, 189, nota 10.

⁴⁷ María José Redondo Cantera, “El sepulcro de Sixto IV y su influencia en la escultura del Renacimiento en España”, *Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 50 (1984), 281-282.



▪ Fig. 8. Juan de Orea. Sepulcro del obispo Fernández de Villalán (detalle). 1556-1560. Catedral (Almería). Foto de la autora.

El contrato de la obra se hizo por medio de una carta de poder otorgada por el obispo, poco antes de morir, al arcediano Luis Rojas de Narváez y al prior del convento de Santo Domingo, fray Cristóbal Dávila, posiblemente sus albaceas testamentarios, para que en su nombre trataran con Juan de Orea la realización del sepulcro, que ya había apalabrado en 300 ducados y puesto los medios para costearlo. Y aunque no se ha encontrado la escritura de obligación, si está documentado que para 1560 la pieza estaba acabada a su perfección, noticia que proporciona otra carta de poder, de fecha 3 de septiembre de ese año, dada por el escultor a Cristóbal de Bolaños, licitador en la corte y del consejo de su Majestad, “para que por mí y en mi nombre y como yo mismo podáis parecer ante su majestad e ante los señores de su muy alto consejo e hacienda (...) para pedir y demandar ciento cincuenta ducados que a mí (Juan de Orea) se me deben de los bienes e hacienda que quedaron por fin e muerte de don diego Hernández de Villalán obispo que fue de esta ciudad de Almería,

del resto del túmulo que hice del dicho señor obispo”⁴⁸, lo que permite dar con seguridad la autoría de la obra a Juan de Orea y, además, datar el mueble con toda precisión entre julio de 1556 y septiembre de 1560.

La pieza es del tipo de cama sepulcral exenta y se alza del suelo por medio de una grada de aproximadamente 3,10 x 2,00 metros de longitud (Fig. 7). El primer cuerpo del túmulo troncopiramidal, con paredes en talud, acoge en sus lados mayores las cartelas en cuyo campo epigráfico (123 x 32 cm) se inscribe el elogio fúnebre del obispo, cuyo texto se inicia en el lado izquierdo con la fórmula de consagración *Deo. Opt(imo). Max(imo). Sac(rum)*, que advierte al lector del carácter sagrado e inviolable de la tumba⁴⁹,

⁴⁸ AHPA, Protocolos notariales, núm. 64, f. CCIV. 3 de septiembre de 1560. .

⁴⁹ Joaquín Pascual Barea, “El epitafio latino renacentista en España”, en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, coord. por José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea (Cádiz: Diputación Provincial de Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, Universidad



▪ Fig. 9. Juan de Orea. Sepulcro del obispo Fernández de Villalán (detalle). 1556-1560. Catedral (Almería). Foto de la autora.

texto que se continúa y finaliza en el costado lateral derecho. Los frentes del sepulcro se reservan para los motivos heráldicos, en el anterior, el escudo de armas del linaje Villalán enmarcado en cartela de cuero recortado y timbrado en cabeza de león, y en el posterior el blasón episcopal con capelo de diez borlas, una pieza de extraordinaria calidad en donde Juan de Orea incorpora elementos del repertorio decorativo del grutesco renacentista. Por lo demás, las esquinas del cuerpo inferior de la cama están guardadas por cuatro hermosas quimeras de abultada panza y cabezas de león, cuyas alas desplegadas se ciñen a las cabezas leoninas a modo de volutas; un detalle significativo es la humanización del monstruo, al que se viste con una especie de muceta que deja adivinar

los anillos de la tráquea, y de la que pende un contario de tres cuentas acabado en una cruz.

El tránsito al segundo cuerpo de la cama se hace por medio de una elegante ornamentación arquitectónica de molduras con distinto perfil, de clara influencia serliana, que dan paso al lecho mortuario sobre el que reposa la estatua yacente del difunto. La efigie, de tamaño igual al natural, va revestida de pontifical y luce las vestiduras litúrgicas acordes a su rango, con tunicela, dalmática, casulla, capa pluvial, quirotecas, mitra y anillo pastoral. A causa de la profanación que sufrió la imagen durante la guerra civil de 1936 (Fig. 8), el hermoso báculo que porta está quebrado y sesgado desde la mitad, pudiéndose ver las huellas de las lascas del mármol roto; junto a este símbolo del poder pastoral aparece lo que podría ser el velo (*velium*) o sudario (*sudarium*) del

de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 1993), 730, <http://rodin.uca.es/handle/10498/16340>.



▪ Fig. 10. Juan de Orea. Sepulcro del obispo Fernández de Villalán (detalle). 1556-1560. Catedral (Almería). Foto de la autora.

báculo⁵⁰, aunque el detalle plantea muchos problemas de interpretación y serias dudas acerca de su naturaleza y significado, tal vez, el icono jurisdiccional de no obedecer a ningún metropolitano.

Por lo que respecta a la imaginería religiosa del sepulcro, se concentra en la cenefa bordada de la casulla, estructurada en un tondo –semi-oculto bajo las manos en oración del obispo– con la representación de la *Virgen y el Niño* (Fig. 9), y en dos recuadros rectangulares ocupados por capilletas en donde aparecen relieves de apóstoles o santos⁵¹, cuyo estilo recuerda el empleado por

⁵⁰ Arco y García del, "Heráldica...", 141.

⁵¹ El profesor Juan Antonio Sánchez los identifica



▪ Fig. 11. Juan de Orea. Sepulcro del obispo Fernández de Villalán (detalle). 1556-1560. Catedral (Almería). Foto de la autora.

Orea en las tallas de la sillería catedralicia almeriense (Fig. 10). Además, la similitud de esta casulla, al igual que el resto de las otras prendas ricas que viste el obispo, con modelos aún conservados de ornamentos litúrgicos trabajados en los excelentes talleres granadinos del Quinientos, podría hacer pensar que el escultor hubiese tomado como modelo alguno de los encargados por Villalán en Granada durante su estancia en aquella ciudad en 1542, "bien ricos y preciosos", que llegaron a Almería en 1544⁵².

Por su parte, la cabeza reclina sobre un rico cojín, tocada con una magnífica mitra adornada con bordados y cenefas de piedras preciosas engastadas. El rostro de fray Diego está tratado de manera realista, posiblemente realizado a partir de la mascarilla funeraria (Fig. 11), y pese a los numerosos destrozos que sufrió en 1936 todavía

como San Sebastián y San Bartolomé. Véase: Sánchez López, "Sol Iustitiae...", 367.

⁵² ACA, Actas Capitulares, Libro 2, f. 38v. y f. 39r.



▪ Fig. 12. Juan de Orea. Sepulcro del obispo Fernández de Villalán (detalle). 1556-1560. Catedral (Almería). Foto de la autora.

es posible apreciar en las facciones ajadas del anciano obispo la fuerte personalidad de su carácter, sobre todo a través de sus ojos abiertos, llenos de incertidumbres ante la muerte, mientras a sus pies, tallado en un bloque independiente de mármol, descansa la figura parlante de un perro alano, ejemplo de fidelidad de acuerdo con la tradición medieval y, una vez más, presencia física y viva de su apellido, Villa-Alano, en constante vigilancia (Fig. 12).

Para terminar, don fray Diego Fernández de Villalán descansa para siempre, gracias al arte de Juan de Orea, en la cómoda seguridad del edificio que, me atrevería a decir, fue pensado también para su última morada, esperando, utilizando las perfectas palabras del profesor Sánchez López, el paso a la eternidad que sólo puede ser conocida gracias a la visión concedida al ser humano por Cristo: “Bienaventurados los ojos que ya

vieron; más tú será también dichoso si un resto de tu estirpe logra contemplar tan deseada luz, dentro y fuera clarísima”⁵³.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Benavides, José. *Historia de la Catedral de Almería* (Manuscrito inédito). Almería: Archivo Catedral de Almería, 1936.
- Arco y García del, Fernando. “Heráldica Eclesiástica”. *Emblemática*, nº 18 (2012), 123-146.
- García Oro, José. *El Cardenal Cisneros. Vida y empresas*, vol. I. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1992.
- Gómez Martínez, Javier. *El gótico español de la Edad Media. Bóvedas de crucería*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1998.

⁵³ Sánchez López, “*Sol Iustitiae...*”, 371.

- Gómez Parente, Odilio (dir). *Crónicas franciscanas de España*, vol. VI. Madrid: Editorial Cisneros, 1977.
- Lázaro Pérez, Rafael. "De epigrafía latina renacentista: el epitafio del obispo Villalán en la Catedral de Almería". *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, nº 18 (1999), 97-105.
- Lázaro Pérez, Rafael. "Luis de la Cadena, un frustrado obispo de Almería". En *Quaerite et invenietis*, editado por Rafael Lázaro Pérez y José Miguel Martínez Pérez, 185-194. Almería: Universidad de Almería, 2010.
- López Martín, Juan. *La Iglesia en Almería y sus Obispos*. Almería: IEA. Caja Rural de Almería. Unicaja, 1999.
- López Martín, Juan. "Fernández de Villalán, fray Diego". En *Diccionario biográfico de Almería*, coordinado por Julián Pablo Díaz López, 146-147. Almería: IEA, 2006.
- Martínez Millán, José (coord). *La Corte de Carlos V. Los servidores de las Casas Reales*, V. IV, tomo III. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- Nicolás Martínez, M^a del Mar. "Escultura y pintura en la Edad Moderna". En *Historia de Almería. Edad Moderna*, coordinado por Julián P. Díaz, Pedro Martínez, Bienvenido Marzo, Alfonso Ruiz y Valeriano Sánchez, 308-325. Almería: IEA, 2019.
- Nicolás Martínez, M^a del Mar y Torres Fernández, M^a del Rosario, "El inventario de 1551 de la Catedral de Almería". *Cuadernos de Arte*, nº 19 (1988), 143-159.
- Pascual Barea, Joaquín. "El epitafio latino renacentista en España". En *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, coordinado por José M^a Maestre Maestre y Joaquín Pascual Barea, 727-788. Cádiz: Diputación Provincial de Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 1993, <http://rodin.uca.es/handle/10498/16340>.
- Redondo Cantera, María José. "El sepulcro de Sixto IV y su influencia en la escultura del Renacimiento en España". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 50 (1984), 261-271.
- Sánchez López, Juan Antonio. "Sol Iustitiae. Arquitectura, culto eucarístico y poder episcopal en la catedral de Almería". *Imafronte*, nº 9-20 (2008), 349-375.
- Pascual y Orbaneja, Gabriel. *Vida de San Indalecio y Almería ilustrada en su antigüedad, origen y grandeza*. Almería: 1699. Edición Facsímil. Almería: Ateneo de Almería, 1989.
- Torres Fernández, M^a del Rosario. Nicolás Martínez, M^a del Mar. "Los programas iconográficos del obispo Fernández de Villalán en Almería a mediados del siglo XVI". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 4, 2 (1988), 171-182.
- Torres Fernández, M^a del Rosario. "Orea, Juan de". En *Diccionario biográfico de Almería*, coordinado por Julián Pablo Díaz López, 284-286. Almería: I.E.A. 2006.
- Torres Fernández, M^a del Rosario. Nicolás Martínez, M^a del Mar. "La Catedral. *Templum Magnum Almeriae*". En *Historia de Almería. Edad Moderna*, coordinado por Julián P. Díaz, Pedro Martínez, Bienvenido Marzo, Alfonso Ruiz y Valeriano Sánchez, 262-281. Almería: IEA, 2019.

Elogios triunfales para las canonjías mirobrigenses. Los vítores de Ciudad Rodrigo.

Triumphant praise for the Mirobrigenses canonries. The “vitores” of Ciudad Rodrigo.

Pablo AJENJO LÓPEZ

Universidad de Salamanca

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3831-0293> / pabloajenjo@usal.es

DOI: 10.18002/da.i22.7568

Recibido: 08/III/2023

Aceptado: 06/VII/2023

RESUMEN: Los vítores han sido entendidos como hitos distintivos propios de la cultura universitaria hispana. Sin embargo, en Ciudad Rodrigo se encuentran estos elementos pictóricos sin relación directa con el mundo académico, pero sí influenciados por él. Este trabajo analiza los vítores que se localizan en esa ciudad con el fin de contextualizarlos y aportar una explicación a su significado. De esta forma se ha elaborado un catálogo de las pinturas identificadas y se ofrecen varias explicaciones acerca de su significado y difusión más allá de Salamanca.

Palabras clave: Vitor, Ciudad Rodrigo, triunfo, canónigo, catedral.

ABSTRACT: The “vitores” have been understood as a distinctive element of Hispanic university culture. However, in Ciudad Rodrigo these pictorial elements without a direct relationship with the academic world, but influenced by it. This work tries to analyze the “vitores” found in that city in order to contextualize them and provide an explanation of their meaning. In this way, a catalog of the identified paintings has been prepared and several explanations have been offered about their meaning and diffusion beyond Salamanca.

Keywords: Vitor, Ciudad Rodrigo, triumph, canon, cathedral.

INTRODUCCIÓN

La historia de los “vítores” en el mundo hispánico está aún por hacer¹. La tradición

¹ Conste mi agradecimiento al Dr. Rodríguez-San Pedro por su magisterio y por servir como guía e inspiración para este trabajo, al Sr. obispo de Ciudad Rodrigo, don José Luis Retana y al deán de la catedral, don Ángel Martín Carballo por facilitarme la investigación dentro de la catedral mirobrigense, así como a los revisores anónimos por sus acertadas sugerencias.

les ha otorgado un acento académico muy significativo. No resulta infrecuente encontrar en las principales fachadas de las ciudades universitarias de la península ibérica como Salamanca, Sevilla o Alcalá de Henares estos símbolos de color carmesí que recuerdan un pasado universitario todavía muy vivo. También los encontramos en ciudades como Cuzco y Arequipa en Perú o Puebla en México, antiguos territorios virreinales y donde la Monarquía Hispánica desde muy

temprano, procuró una prolífica creación de centros universitarios.

Ciudad Rodrigo no fue una ciudad universitaria, sin embargo, cuenta con numerosos vítores pintados en las fachadas de las casas solariegas y de su catedral. El paso del tiempo está causando mella en las obras pictóricas expuestas a la intemperie y a los avatares históricos y urbanismos del casco histórico mirobrigense. Es por esta razón, que muchos de los vítores que fueron pintados en el pasado hoy han desaparecido o están a punto de hacerlo. Existe una necesidad de realizar un inventario de todas estas pinturas que, hasta la fecha, han podido ser identificadas con el fin de asegurar su preservación. Por lo tanto, este trabajo es una solemne evidencia del olvido de un pasado muy vivo.

No existe hasta la fecha ninguna publicación que analice con detalle todos los vítores que existen en esa ciudad. Salazar y Acha², una de las principales estudiosas de la arquitectura noble de Ciudad Rodrigo en la época moderna, nunca reparó en analizar los vítores que se suceden por las fachadas, tampoco en las fuentes contemporáneas se hace mención alguna a estas pinturas. Por su parte, García Medina publicó una breve recopilación de los vítores más visibles haciendo una lectura muy particular de ellos³.

En esa línea, el estudio más significativo y de mejor calidad que existe sobre la simbología universitaria de los vítores, lo realizaron los profesores Rodríguez-San Pedro y Weruaga Prieto, centrando su atención en el caso de Salamanca⁴, donde se hizo una bre-

2 María Paz Salazar y Acha, "Algunas noticias sobre iglesias y casas históricas en Ciudad Rodrigo", *Estudios Mirobrigenses*, nº 1 (2005), 189-250 y *Heráldica de Ciudad Rodrigo* (Madrid: Ediciones Hidalguía, 2016).

3 Carlos García Medina, "Antiguos vítores en Ciudad Rodrigo", *Carnaval del Toro. Ciudad Rodrigo*, (2019), 303-308.

4 Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares y Ángel Weruaga Prieto, *Elogios triunfales. Vítores salmantinos universitarios* (Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2011).

ve mención a los ubicados en las catedrales de Plasencia y Ciudad Rodrigo entre otras⁵. En esta obra se apunta la hipótesis de que la tradición universitaria se plasmó en otros lugares a través de la Iglesia y sus puestos de gobierno o como recuerdo de alguna persona local graduada en una universidad⁶. Sin embargo, dejan la puerta abierta a interpretaciones locales y de microhistoria para conocer el caso particular de cada ciudad. Asimismo, Rodríguez-San Pedro en una publicación de 2015, recogió algunos de los vítores de Ciudad Rodrigo ofreciendo unas pinceladas fundamentales sobre su tipología⁷. Por su parte, Rubio Muñoz⁸ realizó una aproximación al estudio de los existentes en la ciudad extremeña de Trujillo, que amplió posteriormente dando una interpretación a la difusión de los vítores estrechamente ligada a la expansión mariana del Barroco⁹.

5 Rodríguez San Pedro y Weruaga Prieto, *Elogios Triunfales...*, 56. Los autores plantean que, para el caso de Ciudad Rodrigo, los vítores "parecen estar vinculados a graduados mayores de doctorado y magisterio, probablemente miembros del cabildo catedralicio". Volveremos sobre esta idea más adelante para ver en qué grado se cumple su hipótesis.

6 Rodríguez-San Pedro Bezares y Weruaga Prieto, *Elogios triunfales...*, 75-76.

7 Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares, "Los vítores triunfales en el ámbito hispánico. Anotaciones para su historia". En *Lienzos del recuerdo: estudios en homenaje a José M^a Martínez Frías*, coord. por María Lucía Lahoz Gutiérrez, Manuel Pérez Hernández y José María Martínez Frías (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2015), 553-562.

8 Francisco Javier Rubio Muñoz, "Símbolos universitarios en Trujillo. El descubrimiento de vítores y otras relaciones con la Universidad de Salamanca". En *XLVII Coloquios Históricos de Extremadura. Dedicados a la Universidad de Salamanca, en el VIII centenario de su fundación (1218) y a su influencia cultural con Extremadura: Trujillo, del 24 al 30 de septiembre de 2018*, (Cáceres: Asociación Cultural Coloquios Históricos de Extremadura, 2018), 601-628.

9 Francisco Javier Rubio Muñoz, "Ecos universitarios de iconografía mariana en la periferia de la Monarquía Hispánica durante la Edad Moderna", *Cauriensia: revista anual de Ciencias Eclesiásticas*, nº 15, (2020), 575-614.

El plantel bibliográfico sobre esta cuestión no va más allá de algunas otras obras publicadas por el ya citado Rodríguez-San Pedro¹⁰ o las anecdóticas aportaciones periodísticas que caen en los tópicos típicos sin una profundización en la cuestión. Son completamente inexistentes los estudios sobre los vítores en ciudades donde la tradición universitaria estuvo arraigada o donde a pesar de no haber existido una universidad, se realizaron estas obras pictóricas. De esta forma, nadie ha reparado en el análisis de los que figuran en Sevilla, en Úbeda, Valladolid u Orihuela, pasando completamente desapercibidos para los investigadores e inadvertidos para los curiosos viajeros.

ORIGEN Y SIGNIFICADO

El origen de los vítores es muy debatido y resulta muy complejo aportar una solución que resuelva este problema. Existen muy pocos datos en las fuentes y en la tradición que puedan ser tomados como referencia para poder elaborar una teoría con suficiente solidez que explique, de manera perentoria dónde, cuándo y de qué forma surgieron estas representaciones simbólicas del poder. Un poder académico, de experto, como definieron French y Raven en el siglo pasado dentro de su clasificación sociológica de los poderes¹¹.

En la actualidad, la explicación que cuenta con mayor aceptación, ve el origen en las pinturas triunfales de la antigüedad clásica. No en vano, en Pompeya, por ser un yacimiento de excepcional importancia

para comprender la cotidianidad romana, se conservan pinturas en las paredes con alocuciones triunfales como símbolo de alabanza política y pública. No resulta extraño entonces, que en el mundo renacentista salmantino, retomando la tradición clásica a través de Petrarca, Mantegna o Flavio Biondo, se pusieran de moda estos “triumfos” en clara alusión a las victorias personales y de ascenso social de los académicos¹². Salamanca era una universidad con un fuerte arraigo clásico que hundía sus raíces en el pasado medieval con la lectura, estudio y constante glosa de los textos grecorromanos.

El Quijote de Avellaneda, en su capítulo XXVIII, narra la tradición alcalaína de celebrar la obtención de una cátedra por parte de un profesor al que aclaman “Fulano, vitor”. Ese breve pasaje confirma, en buena medida, la teoría de que los vítores no respondían al doctoramiento de los estudiantes -lo que en las universidades del Antiguo Régimen podría equivaler a la obtención del grado o del magisterio- sino que respondía a un logro mayor, a la consecución de la regencia de una cátedra en el centenario Estudio Salamantino o en otra universidad hispana.

Sea como fuere, las hipótesis más fundamentadas señalan el resurgimiento del vitor en la ciudad de Salamanca en el siglo XV como símbolo de alabanza pública, de identidad académica y de poder simbólico en una sociedad donde el prestigio y la honra eran las virtudes más buscadas y encumbradas. Salamanca se había convertido en un trampolín palanca hacia el poder y las instituciones¹³. No era de extrañar que además de irradiar a sus alumnos por todas las administraciones de la Monarquía Católica, también difundiera con especial potencia las

10 Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares, “Vitores académicos en el mundo hispánico”. En *Historia Universitaria de España y América*, coord. por José Manuel Calderón Ortega, (Universidad de Alcalá: Alcalá de Henares, 2016), 661-673 y Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares y Ángel Weruaga Prieto, “Glorias académicas. Los vítores clásicos de Salamanca”. En *De vítores y letras*, coord. por Emilio Gil y Eduardo Azofra (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2017), 10-25.

11 John R. French y Bertram Raven, “The bases of social power”, *Classics of Organization Theory*, nº 7 (1959), 311-320.

12 Rodríguez-San Pedro Bezares y Weruaga Prieto, *Elogios triunfales...*, 58-60.

13 Ana María Carabias Torres, “Salamanca, «académica palanca» hacia el poder”. En *Letrados, juristas y burócratas en la España moderna*, coord. por F. J. Aranda (Cuenca: Ediciones Universidad de Castilla la Mancha, 2005), 23-60.

representaciones pictóricas del poder experto a través de los vítores, aunque estos posteriormente adquiriesen otros significados ajenos a la consecución de cátedras.

En ese sentido, Salamanca estaba creando una clase de burócratas dirigentes de las principales instituciones de la monarquía. Con ello también de las élites del poder eclesiástico que copaban todos los altos puestos por su singular pertenencia a uno de los cuatro colegios mayores de la universidad y especialmente al de san Bartolomé¹⁴.

La tradición se mantiene a lo largo de toda la Edad Moderna hasta que en 1757 el Claustro de la Universidad de Salamanca prohibió definitivamente realizar estos grafitos¹⁵. Parece que por entonces la costumbre ya era menor, aunque los vítores asociados al siglo XVIII fueran mucho más elaborados que los propios de la centuria anterior. Estos son recuperados en el siglo XX durante el rectorado de Antonio Tovar, quien en una interpretación errónea los atribuyó a los doctoramientos. De esta forma cobró importancia la hipótesis más difundida en la actualidad y mantenida por los nuevos doctores de Salamanca en las diferentes facultades de su Universidad.

Conviene aclarar en este punto el porqué del nombre. No es más que una lectura desarrollada de las letras superpuestas que lo componen, creando este símbolo tan característico. Generalmente la letra "V" engloba el resto de grafías donde la "I", la "T" y la "O" se entroncan desde el vértice inferior de la "V" para completarse con la R en uno de los extremos o partiendo de la "O". Por su parte, la tradición impuesta desde la Guerra Civil había introducido a la lectura la letra "C". La interpretación actual identifica claramente ese símbolo como una media luna con los cuernos hacia abajo. Este era el escudo heráldico de Benedicto XIII -el papa Luna- quien, desde la conflictiva de Aviñón,

¹⁴ Carabias Torres, "Salamanca académica...", 33.

¹⁵ Rodríguez-San Pedro Bezares y Weruaga Prieto, *Elogios triunfales...*, 56.

refundó la Universidad de Salamanca dotándola de un corpus legal para su funcionamiento.

En lo referente al color, la explicación también está ligada al mundo clásico y es que el color rojo se asociaba de igual forma a las celebraciones de los triunfos antiguos. No existe hasta la fecha ningún estudio que analice con detalle la composición de la pintura¹⁶. Sin embargo, la hipótesis de pintarlos con la sangre de los toros lidiados tras el doctorado, como tantas veces se ha repetido, es completamente inverosímil y todo lleva a pensar que el principal elemento que dotaba de color a estas pinturas era el pigmento obtenido del almagre.

La simbología asociada a ellos es mucho más amplia. Resulta usual que relacionados al anagrama del vitor, aparezcan espadas, palmas o plumas, coronas, soles, advocaciones marianas, escudos de colegios mayores y menores o incluso símbolos lascivos en contra de los rivales académicos. El caso de los vítores mirobrigenses es paradigmático, puesto que un elevado número de estas pinturas presentan una homogeneidad singular y particular, resultando una simbología muy uniforme propia de Ciudad Rodrigo.

Existe una gran igualdad en las representaciones mirobrigenses que destacan por una elaboración cuidada y geométrica, alejados de la sinuosidad y el abigarramiento de los que aparecen en otros lugares, donde su representación es más disforme. En Ciudad Rodrigo no se superponen los unos a los otros como ocurre generalmente en Salamanca, sino que han sido dispuestos de forma coherente y ordenada, elaborando primeramente bocetos y repasándolos en ne-

¹⁶ José Francisco Saavedra García, "Aclaraciones al respecto de la técnica empleada en la rotulación de los vítores salmantinos", En *De vítores y letras*, ed. por E. Gil y E. Azofra (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2017), 26-35. Este trabajo plantea algunas sugerencias interesantes sobre los pigmentos, aglutinantes y las técnicas pictóricas que se pudieron emplear. Sin embargo, no se recurrió a análisis químicos o similares para poder confirmar sus planteamientos.



▪ Fig. 1. Anónimo. Anagrama, media luna, corona, espada y la pluma. Segunda mitad del siglo XVI. Ciudad Rodrigo, Palacio de los Ávila y Tiedra. Foto del autor.

gro para destacar más en algunas ocasiones, como el caso de los vítores en la fachada de la Casa de los Miranda.

La clara homogeneidad mantenida en el tiempo, es un elemento distintivo de ellos y la explicación a su orden en la representación viene de la mano del motivo por el que se pintaron. En Salamanca, por ejemplo, eran frecuentes las luchas por las cátedras y la manera de molestar al rival era pintando el propio vítor sobre el del oponente. Sin embargo, en Ciudad Rodrigo, no responden a luchas de facciones donde los estudiantes elegían a sus catedráticos, sino que las canongías eran conseguidas por oposición u otros méritos donde no se contaba con un grupo de apoyo tan grande como el de los estudiantes.

Los pocos cambios que se aprecian entre ellos a lo largo de los siglos, suponen también un rasgo que dificulta su datación y su ubicación temporal, ya que no permiten establecer cronologías exactas que sirvan como elemento guía para cada momento. Al tratarse de representaciones de poder, resulta lógico su mantenimiento. Casi como algo sagrado, intocable e inmodificable por las generaciones futuras. El mantenimiento del poder *de facto* va siempre ligado a la manifestación y demostración de la legitimidad de quienes lo ostentan (Fig. 1).

En esta localidad, la gran mayoría se componen al menos de una espada, una corona, algunos signos ortográficos -comas y puntos¹⁷- y una pluma o palma. Existe también un debate en torno a la identificación de este último elemento. Pues por su similitud pictórica no está claro qué representa. Resulta esclarecedora la diferencia entre los símbolos que se pintaron en el levante español, donde claramente representan palmas, y los que aparecen vinculados a Salamanca donde podrían ser más probables representaciones de plumas.

Cervantes, a través de su Ingenioso Hidalgo, planteó el debate sobre qué era más importante en la sociedad castellana del Antiguo Régimen: la pluma o la espada. Reconocía que lo era la espada, pero sin restar importancia al arte de la pluma. Siguiendo a Rodríguez-San Pedro y Weruaga¹⁸, la contraposición de la pluma y la espada podría representar un intento de igualar los valores tradicionales asociados a la nobleza de la defensa a través de las armas, con el nuevo ofi-

¹⁷ Aparecen en algunos vítores marcando la separación entre los elementos que los componen. Por ejemplo, los vítores número 17 o 27 del catálogo elaborado en el presente trabajo.

¹⁸ Rodríguez-San Pedro Bezares y Weruaga Prieto, *Elogios triunfales...*, 23-24.

cio de jurista que copaba la administración castellana desde Salamanca. Esta explicación parece ser aceptable y bastante adecuada para el caso que nos ocupa, descartando otras teorías sin fundamento como la asociación de estos símbolos a la Inquisición.

En cuanto a las coronas, hemos podido identificar una serie de variantes. Nuestra hipótesis inicial era la asociación de cada tipo de coronas con una canonjía concreta. Sin embargo, el análisis detallado no ha podido confirmar esta teoría, resultando un elemento que, en principio, responde únicamente a un interés artístico, no obstante, resulta indispensable una mayor profundización en este aspecto.

El significado que adquirieron estas obras pictóricas en Ciudad Rodrigo difiere del significado originario salmantino. Mientras que los figurantes en los edificios de la capital charra están asociados en su práctica totalidad a la consecución de cátedras universitarias, como ya hemos aclarado; los de Miróbriga son propios de la obtención de dignidades catedralicias en la seo rodericense. Hemos podido establecer que la mayoría de las representaciones están asociadas a la obtención de una canonjía en la Catedral, independientemente de la vinculación que tuviera cada persona con la educación universitaria.

De esta forma, se puede constatar que los vítores dejaron de ser solo un elemento propio de la Universidad del Tormes ligados exclusivamente al mérito académico, llegando a adquirir varios significados diferentes fuera de Salamanca. Se convirtieron en elementos de poder cuya difusión fue posible gracias a los estudiantes y colegiales que llegaron a ocupar alguno de los principales puestos de poder en la administración civil y religiosa y dotaron a estos símbolos de otra significación al margen de la académica.

De la misma forma, Rubio Muñoz plantea que el fervor mariano en tiempos de Felipe III motivó que el vitor se incorporara a la iconografía propia de la Virgen, algo que también ayudó, como él plantea, a la difu-

sión de este símbolo por la Monarquía Hispánica¹⁹. De esta manera estos elementos se asociaron a una devoción importante que en Salamanca tuvo su culmen hacia 1618. Consecuentemente, lo que partió como un elemento universitario, evolucionó hacia otro significado motivado por las alegorías triunfales a la Virgen.

La llegada de estas pinturas a Ciudad Rodrigo no parece estar ligada a la explicación mariana, puesto que, si bien aquí los vítores están asociados enteramente al mundo religioso, este fenómeno fue mucho anterior al fervor por la Virgen de comienzos del Barroco y para esa época ya estaban ampliamente consolidados en Miróbriga. Es conocido que los estudiantes de Salamanca, principalmente los colegiales mayores, lograron obtener canonjías y otras dignidades catedralicias con relativa facilidad y frecuencia. La consolidación del estado administrativo, militar y económico, favoreció el desarrollo de una nueva clase de dirigentes entre los que se encontraban los denominados grupos de periferia, al margen de las élites administrativas tradicionales provenientes de la nobleza²⁰. Esto condujo al ascenso de nuevas familias tanto en la corte como en otros lugares que relacionadas entre sí buscaban el ascenso social. Entre ellos, también estaban los colegiales o como se plasma en el caso del cabildo de Ciudad Rodrigo donde además de colegiales, las dignidades las ocupaban miembros de la nobleza floreciente de la ciudad.

Carabias Torres apunta que la presencia de colegiales salmantinos en las administraciones de la Monarquía siempre fue importante²¹. Así, durante el reinado de Felipe III,

19 Rubio Muñoz, "Ecos universitarios...", 579.

20 José María Imízcoz Beunza, "Élites administrativas, redes cortesanas y captación de recursos en la construcción social del Estado Moderno", *Trocadero. Revista del Departamento de Historia Moderna, Contemporánea, de América y del Arte*, nº 19 (2007), 16.

21 Ana María Carabias Torres, "¿La muerte del letrado? Consideraciones sobre la tipología del oficial español en el siglo XVIII". En *Cultura política y práctica*

coincidiendo con el momento de esplendor de la tradición de los vítores, cerca del 60% de los miembros en activo del Consejo de Castilla habían sido previamente colegiales de Salamanca.

Una forma de promoción social era la de ocupar una beca de colegial con el objetivo de adquirir un puesto burocrático. El sistema se basaba en una formación dilatada en el tiempo -unos diez años- en uno de los siete colegios mayores de la monarquía, principalmente en los cuatro de Salamanca, para culminar sus estudios y aguardar a que el rey ofreciera un puesto en un consejo o en una catedral y que este fuera considerado de suficiente prestigio para ser ocupado por uno de ellos. De esta forma, en algunas relaciones de miembros de colegios, como la que figura en las Constituciones de 1723 del Colegio Mayor de Cuenca en Salamanca, aparecen becarios en activo en esa fecha, más otros tantos que habiendo culminado sus estudios universitarios, permanecen en el centro a la espera de que se les ofrezca un cargo administrativo.

De todos los colegiales que se citan en ese momento -un total de setenta- treinta y cuatro ocupan un oficio religioso, siendo el mayoritario el de canónigo en alguna catedral española²². Esta circunstancia es la que nos lleva a plantear la posibilidad de que los colegiales de Salamanca también tuvieron un papel muy significativo en la difusión de los vítores por los diferentes puntos de la Corona, difundiendo su iconografía por las catedrales donde ocupaban puestos de importancia y adaptándolos a otra realidad extrauniversitaria. Otras muchas de estas personas tuvieron cargos en los Consejos. Naturalmente, la realización de vítores en la corte era algo complicado puesto que los órganos de gobierno se reunían en las dependencias de los palacios regios, por lo que el elemento simbólico tal vez solo se pudo ligar con la

del derecho. Juristas de Salamanca siglos XV-XX, coord. por Salustiano de Dios y Eugenia Torijano (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012), 170.

²² Carabias Torres, "¿La muerte de un letrado? ...", 190.

consecución de dignidades eclesiásticas, impulsado a la vez este fenómeno a la difusión mariana que ha planteado Rubio Muñoz²³.

ANÁLISIS Y CONTEXTUALIZACIÓN

La metodología de análisis del presente trabajo se basó en la recopilación fotográfica de todos los vítores apreciables que se identificaron en Ciudad Rodrigo. Posteriormente se han tratado esas imágenes informáticamente mediante un *software* especializado que ha permitido resaltar los colores de las pinturas y sacar a la luz algunos que son difícilmente observables a simple vista. La cifra total de vítores identificados en Ciudad Rodrigo asciende a cincuenta y ocho, muchos más de los identificados en las recopilaciones más reciente de Rodríguez-San Pedro²⁴.

Para poder realizar un análisis completo, en primer lugar, se ha tratado de localizar y fotografiar todos los vítores apreciables en la ciudad. A partir de ahí, se ha establecido una relación asociando un número de inventario a cada uno de ellos para ubicarlos fácilmente. De igual modo se han desarrollado las abreviaturas que aparecen en la tipografía y en las representaciones para poder descifrar el nombre de las personas a las que se elogia y se ha realizado una clasificación de su estado de conservación. De esta forma, se han creado cuatro categorías que buscan la objetividad en base a criterios estilísticos y su grado de preservación. Así se han establecido las categorías de: bueno, aceptable, parcialmente perdido y deficiente.

Los que se han clasificado en el estado de conservación "bueno", son completamente legibles a simple vista, donde figuran todos sus elementos y el color de la pintura es vivo. Los que se consideran "aceptable", presentan algunas pérdidas de color o degradación de sus elementos compositivos. Por su parte las otras dos categorías hacen referencia a los que se ha perdido buena par-

²³ Rubio Muñoz, "Ecos universitarios...", 579.

²⁴ Rodríguez-San Pedro, "Vitores académicos...", 666.



▪ Fig. 2. Anónimo. Vítore. Siglos XVI-XVII. Ciudad Rodrigo, catedral de Santa María, fachada exterior del claustro. Foto del autor.

te de sus elementos y dificulta su lectura y visualización y aquellos que solo han sido percibidos gracias al tratamiento informático o pasan completamente inadvertidos por los avatares urbanísticos²⁵ (Fig. 2).

De esta forma, hemos podido definir que pocos de los que se conservan están en buenas condiciones, mientras que la mayoría necesitan una intervención muy urgente para consolidarlos y evitar su pérdida definitiva. Así solo el 11% se encuadra en la categoría de “bueno”, el 34% como “aceptable”, “parcialmente perdidos” el 30% y “deficiente” un 25% del total.

Estos vitores copan los muros de la catedral, de múltiples palacios y casas solariegas de esta localidad. Su representación no es aleatoria ni con una intención vandálica

como podría presuponerse. No se trata por lo tanto de grafitis ni otro tipo de pintura ocasional realizada sin motivos. Han sido elaborados de manera premeditada y siguiendo una morfología y parámetros preestablecidos que conforman un corpus de características singulares de Ciudad Rodrigo. Muchos de estos iconos están dibujados a gran altura con respecto del suelo, por lo que fue necesaria la utilización de escaleras para poder realizarlos. De esta forma, los vitores más elevados de Ciudad Rodrigo se encuentran en la fachada exterior del claustro de la Catedral, a unos siete metros aproximadamente del suelo. En el resto de casos en ninguna ocasión se encuentran por debajo de los dos metros.

De ningún modo estas representaciones se hallan a una altura accesible desde el suelo sin la utilización de elementos adicionales, lo que nos indica que su realización

²⁵ Para todo ello, véase el apartado del catálogo.

era claramente intencional con el fin de ser vistos, leídos e interpretados por los demás ciudadanos como elemento de prestigio y gloria profesional e intelectual. Hemos de entender que la sociedad del Antiguo Régimen era eminentemente simbólica y el lenguaje no verbal era conocido por todos. En la actualidad, en ciertas ocasiones, nos resulta complejo realizar una lectura a simple vista de los motivos heráldicos o de las representaciones figurativas o no figurativas en iglesias y otros espacios, pero en el pasado esta circunstancia no era un condicionante para la interpretación y lectura de todos ellos.

Resulta indispensable realizar un estudio paleográfico y epigráfico, ya que el desconocimiento del conjunto gramatical compuesto de abreviaturas y grafías diferentes a la actualidad, puede traer consigo errores en la lectura de los anagramas, como frecuentemente ha ocurrido. Era común en el periodo moderno asociar y disociar las letras y morfemas de las palabras de forma del todo arbitraria.

Para poder ubicar correctamente los vítores en su contexto histórico y social, han sido del todo reveladoras las obras que publicó don Antonio Sánchez Cabañas en el siglo XVII²⁶, siendo contemporáneo a la factura de ellos, así como la historia de Ciudad Rodrigo que publicó don Mateo Hernández Vegas de la primera mitad del siglo XX. De igual forma se han consultado los libros de actas del cabildo de la catedral, donde son muy escasos los datos referentes a las conse-

cuciones de las canonjías²⁷. Asimismo, no se ha documentado ninguna referencia hasta la fecha en otro tipo de fuentes como los protocolos notariales.

Durante la Edad Moderna hubo una amplia diversidad de cabildos catedralicios en la península ibérica. No todos tenían la misma importancia, funcionamiento y rentas, lo que provocó un desinterés de la nobleza municipal por las prebendas catedralicias desde finales de la Edad Media²⁸. Así existió una relativa homogeneidad institucional y social en torno a ellos que, sin embargo, se fue debilitando a lo largo del periodo. Bien es cierto que el número de prebendados en cada catedral fue muy desigual y no existió una cifra fija incluso para una misma diócesis a lo largo de esta época.

El cabildo de la catedral de Ciudad Rodrigo estuvo formado por hasta diecinueve canonjías con cuatro principales que fluctuaron a lo largo de toda la Edad Moderna, más los arcedianatos y otras dignidades propias de esta diócesis. El propio Sánchez Cabañas no se pone de acuerdo acerca del número de canónigos en su época y en distintas ocasiones se refiere a las dieciséis o a las diecinueve personas que ocupaban estos puestos²⁹.

En los textos del citado autor, escritos entre 1619 y 1626, solo se hace referencia a la sucesión de los diferentes canónigos sin aportar muchos datos de fechas. Tampoco hace ninguna alusión a que realizaran motivos alegóricos en las fachadas. Esto resulta altamente particular. Son verdaderamente escasas las alusiones a los vítores que aparecen en la narrativa de la Edad Moderna. Las crónicas de las ciudades y en otras fuentes

26 De él se conservan varias obras. En 1861 la imprenta de doña Carmen Verdi editó un manuscrito de 1626 titulado *Historia de la muy noble y muy leal ciudad de Ciudad Rodrigo* con un prólogo posterior sobre la Guerra de Independencia. Esta obra se reeditó en el año 2001 a través de la transcripción y análisis introductorio de Ángel Barrios e Iñaki Martín Viso del manuscrito obrante en la Biblioteca General de la Universidad de Salamanca (Sig. BG-MS- 1708, 1709, 1710). Recientemente se ha editado por el Centro de Estudios Mirobrigenses en 2020 con estudio introductorio de Ángel Bernal Estévez: *De las antigüedades de Ciudad Rodrigo y de sus obispos. De las antigüedades de España*. Que es una ampliación realizada por Sánchez Cabañas de su anterior obra.

27 Archivo Diocesano de Ciudad Rodrigo (ADCR), "Actas capitulares, libros de." sig. 311.1.0.

28 Ana Isabel López-Salazar, "Los canónigos doctorales en Portugal: orígenes sociales y carreras de una élite eclesiástica (siglos XVI y XVII)", *Cuadernos de Historia Moderna*, n° 46, 2 (2021), 698.

29 Antonio Sánchez Cabañas, *Historia Cívitatense*. Estudio introductorio de Ángel Barrios e Iñaki Martín Viso, (Salamanca: Diócesis de Ciudad Rodrigo, 2001), 61, 84.

que nos informan sobre su pasado, no reparaban en ellos por ser algo cotidiano y altamente conocido por la comunidad.

Pero más curioso es el caso de los viajeros. En este período el viaje como forma de aprendizaje se generalizó y los libros de este género se popularizaron. Las gentes que provenían de otros lugares, ajenos a la realidad de las ciudades castellanas, en casi ninguna ocasión hicieron referencia a la presencia de estas pinturas que tanto pudieron llamar la atención por sus vivos colores y por su singularidad, que no tiene paralelismo en ningún otro lugar de Europa.

Hernández Vegas sí hace alusiones expresas a los vítores con acierto³⁰. Sin embargo, algo que se le ha reprochado con frecuencia al célebre historiador local es su inspiración poco discreta en la obra de Cabañas, por lo que no aporta nuevos datos sobre más canónigos al margen de los que se referenciaron en las obras del siglo XVII. La relación de las canonjías a comienzos de la Edad Moderna, ha sido esclarecedora para poder abordar la cuestión y comenzar a contextualizar algunos de los vítores que encontramos en Ciudad Rodrigo³¹.

Hemos podido constatar que los vítores de esta ciudad están ligados fundamentalmente a canónigos que ocuparon una de las cuatro canonjías principales que existieron en la catedral, a saber: doctoral, magistral, lectoral y penitencial. La función de cada una de ellas la explicó Sánchez Cabañas de forma muy concisa. De esa manera el canónigo de doctoral, el de mayor importancia, se dedicaba a la “defensa de las cosas de esta iglesia y abogado suyo”. El de magistral debía enseñar y predicar al pueblo la verdad evangélica y el de lectoral debía “declarar los verdaderos sentidos de la sacra escritura”³². Por último, el de penitencial tenía la

obligación de velar por las correctas confesiones e imposición de penitencias. Esta se creó a finales del siglo XVI y no hemos podido recabar demasiada información sobre sus titulares.

Como indicamos, la información más fiable que tenemos sobre los canónigos la han aportado Mateo Hernández Vegas y Antonio Sánchez Cabañas, por lo tanto, todos estos datos son anteriores a 1626, momento en el que presumiblemente don Antonio terminó de escribir sus historias de Ciudad Rodrigo, falleciendo meses después. Resulta significativo que el 36% de los vítores conservados seguro pertenecieron a alguno de estos canónigos del siglo XVI y comienzos del XVII. Otros, por su estado de conservación, resulta imposible contextualizarlos y no podemos afirmar con plena certeza que fueran realizados en ese momento concreto.

Este porcentaje es significativo, puesto que va en contra de las estadísticas de Salamanca, donde la mayoría son de la segunda mitad del siglo XVII y comienzos del XVIII³³. De esta forma, entendemos que el fenómeno de los elogios triunfales tuvo especial arraigo en Ciudad Rodrigo desde el origen de la tradición en Salamanca. Dice Hernández Vegas que el vitor más antiguo conservado es el del doctor Barrientos sobre la puerta del palacio de los Ávila y Tiedra, quien fue canónigo de doctoral en la primera mitad del siglo XVI³⁴. La tipología de este vitor, es, por lo tanto, paradigmática, porque de ser el más antiguo, todos los demás se inspiraron en él posteriormente creando un patrón que se repite sin vacilación a lo largo de todo el periodo moderno.

AUTORES Y LOCALIZACIÓN

Resulta altamente improbable descubrir quiénes fueron los autores materiales de estas pinturas murales. Sin embargo, sí podemos saber quiénes fueron los autores

30 Mateo Hernández Vegas, *Ciudad Rodrigo. La catedral y la ciudad*. Tomo I, (Ciudad Rodrigo: Excmo. Cabildo de la Catedral de Ciudad Rodrigo, 1935).

31 Véase anexo 1.

32 Sánchez Cabañas, *Historia civitatense...*, 121-125.

33 Rodríguez-San Pedro Bezares y Weruaga Prieto, *Elogios triunfales...*, 37.

34 Hernández Vegas, *Ciudad Rodrigo. La catedral...*, 288.

intelectuales de ellas. Para este caso, y como venimos comentando, probablemente todos los vítores pertenecieron a canónigos de la Catedral independientemente de su relación con alguna universidad hispana. Rubio Muñoz³⁵, en línea con los planteamientos de Rodríguez- San Pedro, explica que los vítores de Trujillo o Coria sí fueron realizados por personas con vinculación directa con el Estudio de Salamanca en un momento de expansión de la doctrina mariana y no por tener prebendas eclesiásticas en esos lugares.

En Ciudad Rodrigo, aunque es cierto que algunos canónigos pertenecieron a algún colegio mayor universitario, esa adhesión no fue el motivo principal por el que elaboraron sus vítores en la ciudad, ya que en ningún caso se ha pintado junto al vítor el escudo del colegio mayor como sí ocurre en algunas ocasiones en Salamanca³⁶. Por lo tanto, probablemente los colegiales que llegaban a las canonjías, eran conocedores de la tradición universitaria de pintar el vítor y ellos consolidaron en Ciudad Rodrigo la costumbre de representar su elogio triunfal, no por ser universitarios, sino por obtener la dignidad catedralicia y que posteriormente el resto de canónigos repitieron aun no teniendo vinculación directa con alguna institución académica.

El ímpetu simbólico y propagandístico, con una clara intencionalidad de mostrar su poder intelectual y fáctico, llevó a algunos de los canónigos que ganaron sus plazas, a pintar en repetidas ocasiones sus vítores. Paradigmáticos son los casos de los doctores Guillén y Pedro López Manrique³⁷, de quienes más grafitos se conservan y del doctor Gutiérrez por ser la única persona con vítor

³⁵ Rubio Muñoz, "Símbolos universitarios...", 615.

³⁶ Rodríguez-San Pedro y Weruaga, "Glorias académicas...", 12.

³⁷ Existen muy pocas prosopografías sobre estas personas que dejaron escritos diversos textos. Sobre el Dr. Guillén, Juan Tomás Muñoz dedicó una breve reseña en su blog *Cántaro de Palabras*, 20 de diciembre de 2022, <http://rodericense.blogspot.com/2014/11/el-dr-cristobal-garcia-guillen-de-paz.html>.

en Ciudad Rodrigo de la que conservamos un retrato (Figs. 3 y 4).

Del doctor Guillén se diferencian dos etapas. La primera de cuando ganó la canonjía de lectoral, donde solo representaba su nombre junto con el anagrama del vítor, la corona, la espada y la pluma. De esta época se conservan cuatro vítores, dos en la catedral, uno en la casa de los Núñez de Chávez y otro en la casa de los Paz y Corral. Cuando ascendió a doctoral, volvió a mandar pintar sus triunfos, identificándose claramente dos de estas representaciones, una en la casa de los Miranda y otra en la casa de los Gómez



Fig. 3. Anónimo. Retrato del Dr. Gutiérrez. Comienzos del XVII. Catedral de Santa María de Ciudad Rodrigo. Foto del autor.



Fig. 4. Anónimo. Vítor del Dr. Gutiérrez, ca. 1576. Ciudad Rodrigo, catedral de Santa María, fachada exterior de la sacristía. Foto del autor.



▪ Fig. 5. Anónimo. Vítor del Dr. Ayala, ca. 1626. Ciudad Rodrigo, catedral de Santa María, fachada exterior de la sacristía. Foto del autor.

da Silva³⁸. De esta segunda época figura la intitulación de “Guillén bis vítor” junto con una corona, dos espadas y dos plumas.

De la persona que más vítores se conservan es del doctor Pedro López Manrique, que fue canónigo de doctoral desde 1618 y orgulloso de sus logros ordenó hacer al menos siete de estas representaciones que se encuentran por varias fachadas de la vetusta Miróbriga. El licenciado Pedro Jiménez, que debió ser posterior a Sánchez Cabañas, también dejó su impronta en las fachadas de Ciudad Rodrigo. De él hemos podido identificar tres vítores donde se observa un “P” con una “O” volada seguido de “Ximeñez”.

Muy singular es el vítor del doctor Ayala puesto que es el único que probadamente no perteneció a un canónigo sino a una dignidad mayor. Su autor fue Juan de la Torre Ayala, quien ocupó la cátedra episcopal de la diócesis rodericense desde 1626 a 1638 cuando fue nombrado obispo de Zamora, cargo que nunca llegó a tomar pues murió ese año en Ciudad Rodrigo. Su vítor tiene un claro elemento diferenciador del resto, no tiene corona, sino que en el lugar donde esta se suele representar, aparece una cruz, elemento identitario exclusivo de los obispos. Por

³⁸ Este fue repintado sin estudio patrimonial recientemente cuando se abrió un local de ocio en esa casa que adoptó por nombre lo escrito en el vítor.

su parte, tampoco hemos podido localizar a ningún canónigo que coincida en apellidos con él descartando la posibilidad de que se traten de personas homónimas. Ayala debió pintar su vítor a imitación de la tradición ya institucionalizada en esta ciudad en el momento en el que adquirió el grado de obispo. Este vítor es único, ya que no se ha encontrado hasta la fecha en ningún otro lugar, uno que se asocie a un obispo por el mero hecho de ostentar este cargo (Fig. 5).

Hay treinta y seis vítores que no se han reduplicado, lo que supone un 63% del total, frente a veintiuno que cuentan con más de una representación del mismo dueño. Esto nos hace pensar en que la tradición que se arraigó en Ciudad Rodrigo, consistió en la representación múltiple de los triunfos de los canónigos.

En cuanto a su ubicación, como corresponde a la dignidad catedralicia, treinta y dos se pintaron en las fachadas de la Catedral. Estos representan el 56% del total de vítores identificados. Los restantes se ubican en los muros de las casas nobles de la ciudad. No existe ninguna relación directa entre los propietarios de las casas y los vítores que allí figuran. Suponemos que debió existir algún vínculo personal que permitiera embellecer las fachadas con estas representaciones, pero no ha quedado constancia escrita de ello que nos permita confirmarlo. Resulta complejo localizar “egodocumentos” que nos faciliten información explícita sobre los entramados sociales de las personas en la Edad Moderna. Sería útil poder vaciar de forma sistemática los registros parroquiales y protocolos notariales para tratar de identificar estas redes, sin embargo, es una labor extensa que no entra en los límites de este trabajo. De igual forma, no existen en el resto de las iglesias de la ciudad ni en el Palacio Episcopal³⁹. Tampoco

³⁹ La fachada de este palacio es de finales del XVIII cuando ya se habían prohibido en Salamanca. Rodríguez-San Pedro sí recoge la existencia de un vítor en el patio del palacio que nosotros ya no hemos podido identificar, pues se ha perdido en la “restauración” reciente del mismo.



▪ Fig. 6. Anónimo. Boceto de un vítora. Siglos XVI-XVII. Ciudad Rodrigo, catedral de Santa María, escaleras de acceso al actual museo catedralicio. Foto del autor.

en los inmuebles que se destinaron a alojar tropas o con fines militares ni en el alcázar. Sí existe un vítora en la portada del Hospital de Pasión y otro en la casa del priorato de la parroquia de San Juan.

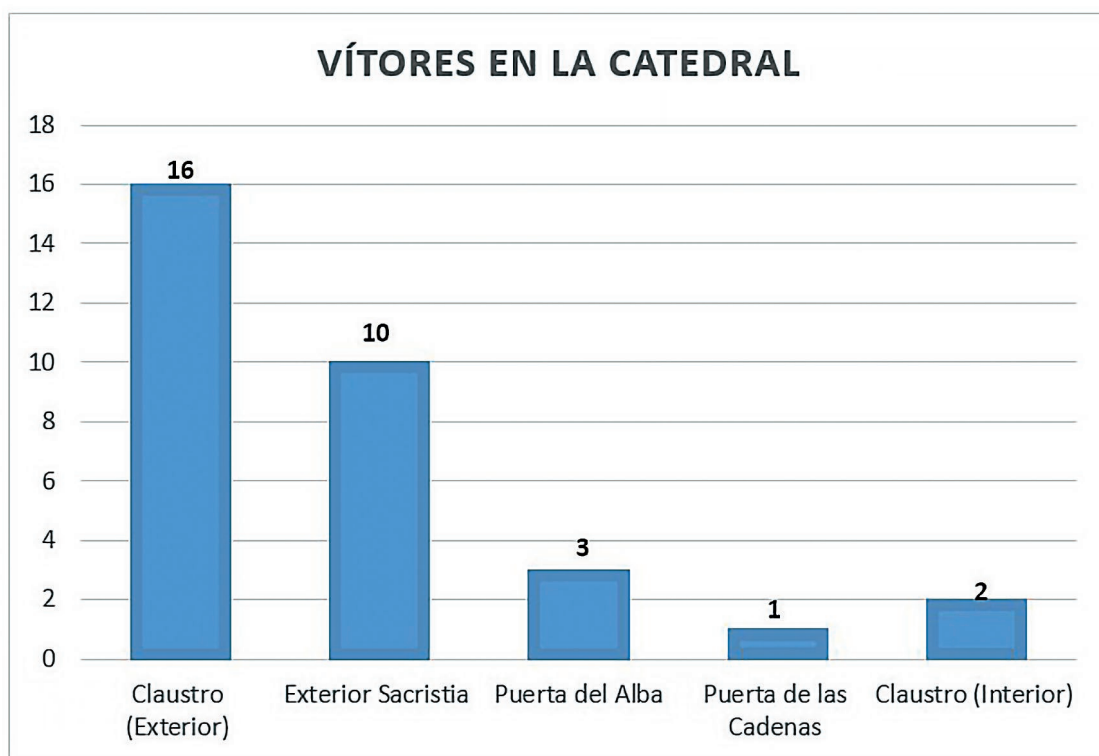
En lo referente a la catedral, el lugar privilegiado es la fachada exterior del claustro que da hacia la puerta de Amayuelas y en la sacristía. En estos dos lugares se encuentran la mayoría de las representaciones en un claro ejemplo de identificación de los vítores con el poder adquirido a través de las canonjías. La elección de este lugar pudo responder a la cercanía con el cementerio de los canónigos, situado en las inmediaciones donde eran enterrados la mayoría de las personas que habían pintado su vítora en vida⁴⁰.

⁴⁰ Una posibilidad menos probable, es que los vítores fueran pintados a la muerte de los canónigos. Sin embargo, no tendría sentido la realización reiterada de

Es altamente curioso uno de los vítores que se encuentra en el interior del claustro, en las escaleras de acceso a la planta superior del actual museo catedralicio, donde el vítora que allí figura probablemente sea un boceto que nunca llegó a término ya que solo se observa un trazado muy superficial sin apenas color y de líneas muy delgadas, que nada tiene que ver con el resto. Sin embargo, se pueden ver todos sus elementos compositivos y el apellido de la persona a la que iba a pertenecer (Figs. 6 y 7).

En el resto de edificios es rara la ocasión en la que aparece una sola advocación triunfal. Generalmente se han conservado varios por las fachadas palaciegas. En la casa

ellos, desmontando esta propia posibilidad el caso del Dr. Guillén, quien sin duda pintó alguno de los suyos en vida, dada las dos fases productivas que se identifican.



▪ Fig. 7. Anónimo. Vítores, Ciudad Rodrigo, catedral de Santa María. Elaboración propia a partir del catálogo del anexo 2.

de los Ávila y Tiedra aparecen los del doctor Barrientos que reaprovechó el original añadiendo un pequeño anagrama que rompe con la tradición mirobrigense, además de otro del licenciado Pedro Jiménez. En el palacio de los Águila existen varios vítores en su portada y dos en el exterior de la capilla correspondiente uno de ellos al doctor Berruguete⁴¹. La sucesión de vítores en otras casas no guarda una relación espacial concreta.

CONCLUSIONES

A través de lo expuesto hemos podido establecer una clara identificación de los vítores que existen en Ciudad Rodrigo. Gra-

cias a ello, hemos concluido que estos no guardan una relación directa con el ambiente universitario salmantino, sino que su significado fue adaptado. Por lo tanto, el vitor va más allá de las interpretaciones clásicas que lo asocian solo a triunfos académicos.

Bien es cierto, como hemos afirmado, que el origen y el centro de difusión de estos elementos pictóricos fue la Universidad de Salamanca, quien ejerció un papel muy relevante en la estructuración política e institucional de las diversas administraciones de la Monarquía Hispánica. Sin embargo, hemos establecido que los vítores probablemente se difundieron gracias a los colegiales y estudiantes, pero que, al llegar a otras ciudades, se resignificaron y readaptaron a una realidad extracadémica. En el caso de Ciudad Rodrigo, estos se vincularon directamente con la consecución de una dignidad eclesiástica. Será necesario estudiar los vítores de otras ciudades para poder observar en qué medida se cumple que estos no necesariamente

⁴¹ Según Hernández Vegas, *Ciudad Rodrigo. La catedral...*, 289, este vitor estaba en el patio del palacio. Tras la restauración del mismo debió ser sacado al exterior según nos ha podido confirmar uno de los empleados de seguridad, al que agradecemos su inestimable colaboración.

respondían a un fin académico, sino que se adaptaron a diferentes vicisitudes siempre relacionadas con la representación del poder en sus múltiples formas.

De igual modo, se han sentado las bases para un análisis de mayor profundidad para

lograr, en la medida de lo posible, identificar a las personas que dejaron sus triunfos a la vista de todos, orgullosos de sus logros. Finalmente, se pone en manifiesto la necesidad de velar por nuestro patrimonio con el objetivo de evitar la pérdida irreparable de fragmentos del pasado.

ANEXOS

ANEXO 1. RELACIÓN DE CANÓNICOS DE LA CATEDRAL DE CIUDAD RODRIGO Y SUS VÍTORES ASOCIADOS.

Nombre	Dignidad catedralicia	Fecha	Número de los vítores reconocidos ⁴²	Otra información
Juan Rodríguez Barrientos (antes que magistral)	Canónigo doctoral	-	50	-
Dr. Juan Francisco Gutiérrez	Canónigo doctoral	Hasta 1618	17	-
Dr. Pedro López Manrique	Canónigo doctoral	Desde 1618	7, 13, 15, 20, 26, 43, 55.	-
Martín de Azpéitia	Canónigo magistral	Reinado RRCC	-	-
Juan Rodríguez Barrientos (antes fue doctoral)	Canónigo magistral	-	50	-
Antonio Sánchez	Canónigo magistral	-	30?	-
Dr. Cristóbal García Guillen de Paz	Canónigo magistral (tras ser lectoral)	1619	42, 52	Colegial mayor de Santa Cruz de Valladolid y Catedrático de Artes.
Dr. Landecho	Canónigo lectoral	-	-	Colegial mayor de Santa Cruz de Valladolid.
Dr. Cristóbal García Guillen de Paz	Canónigo lectoral	Comienzos del siglo XVIII	1, 19, 39, 40	Colegial mayor de Santa Cruz de Valladolid (1598) y Catedrático de Artes.
Dr. y Maestro Diego González de Aguayo	Canónigo lectoral	-	-	Colegial mayor del Arzobispo Fonseca de Salamanca.
Lic. y maestro Castellanos	Canónigo lectoral	-	22, 28	Colegial mayor de Cuenca de Salamanca.
Pedro González de Berruguete	Canónigo lectoral	Comienzos del siglo XVII	32	Colegial mayor de Cuenca de Salamanca.

- Tabla 1. Relación de canónigos y sus vítores conforme a los datos proporcionados por Sánchez Cabañas y Hernández Vegas.

⁴² El número que se refleja en esta columna no hace referencia a la cantidad de vítores que existe de cada canónigo, sino al número de referencia conforme al inventario realizado para esta investigación y que se encuentra en el anexo.

ANEXO 2. CATÁLOGO DE VÍTORES EN CIUDAD RODRIGO

En la tabla siguiente se han relacionado todos los vítores de Ciudad Rodrigo con su lectura desarrollada, su número de referencia, su ubicación y su estado de conservación. Para la interpretación correcta de cada uno de ellos, se ha marcado entre corchetes las partes gráficas que no aparecen en la pintura mural. Figura en mayúsculas algunas abreviaturas de nombres que nos ha resultado imposible desarrollar por la dificultad que entraña su visionado sobre la piedra y la peculiaridad de cada uno.

De la misma forma, se han especificado los elementos que componen cada vítor tales como las coronas, las espadas y plumas y el anagrama. En los lugares donde no figura la partencia es que no se conserva ningún texto, mientras que en los que pone “ilegible” es que su conservación hace imposible ofrecer una lectura clara. Otros van seguidos de un signo de interrogación que viene a decir que su lectura es dudosa y está abierta a nuevas interpretaciones.

La disposición numérica ha sido completamente arbitraria para esta investigación en base a su identificación y localización en los diferentes espacios en Ciudad Rodrigo, lo que sugiere un especial cuidado en su disposición a lo largo de la ciudad.

Número de referencia	Edificio	Anagrama	Pertenencia	Conservación
1	Catedral (exterior del claustro)	VITOR, corona, pluma, espada	D[octo]r Guillén	Aceptable
2	Catedral (exterior del claustro)	VITOR, corona, pluma, espada	D[octo]r Colmenero	Aceptable
3	Catedral (exterior del claustro)	VITOR, corona, pluma, espada	L[icencia]do Pedraza	Aceptable
4	Catedral (exterior del claustro)	VITOR, corona, pluma, espada	<i>Ilegible</i>	Deficiente
5	Catedral (exterior del claustro)	VITOR, corona, pluma, espada	L[icencia]do MEDN	Deficiente
6	Catedral (exterior del claustro)	VITOR, corona, pluma, espada	<i>Ilegible</i>	Deficiente
7	Catedral (exterior del claustro)	VITOR, corona, pluma, espada	M[an]r[ri]que?	Aceptable
8	Catedral (exterior del claustro)	VITOR, corona, pluma, espada	BZR	Parcialmente perdido
9	Catedral (exterior del claustro)	Fragmento de VITOR	El L[icencia]do BIC	Parcialmente perdido
10	Catedral (exterior del claustro)	VITOR, corona, pluma, espada	<i>Ilegible</i>	Parcialmente perdido
11	Catedral (exterior del claustro)	VITOR, corona, pluma, espada	<i>Ilegible</i>	Parcialmente perdido
12	Catedral (exterior del claustro)	Corona, pluma, espada	L[icencia]do P[edr]o [H]errero	Aceptable
13	Catedral (exterior del claustro)	VITOR, pluma, espada	L[icencia]do M[an]r[i]q[ue]	Parcialmente perdido
14	Catedral (exterior del claustro)	VITOR, pluma, espada		Deficiente

15	Catedral (Puerta de Amayuelas)	VITOR, corona, pluma, espada	L[icencia]do M[an]r[i]q[ue]?	Parcialmente perdido
16	Catedral (exterior de la sacristía)	VITOR, pluma, espada, cruz	D[octo]r Aya[l]a	Aceptable
17	Catedral (exterior de la sacristía)	VITOR, corona, pluma, espada	D[octo]r Gutiér[re]z	Aceptable
18	Catedral (exterior de la sacristía)	VITOR, corona, pluma, espada	D[octo]r GANTE	Aceptable
19	Catedral (exterior de la sacristía)	VITOR, corona, pluma, espada	D[octo]r Guillén	Aceptable
20	Catedral (exterior de la sacristía)	Pluma, espada cruzadas	M[a]nr[r]iq[ue]	Aceptable
21	Catedral (exterior de la sacristía)	VITOR, corona, pluma, espada	L[icencia]do P[edr]o Ximén[ez]	Aceptable
22	Catedral (exterior de la sacristía)	VITOR, corona, pluma, espada	M[ae]str[o] Castellano	Aceptable
23	Catedral (exterior de la sacristía)	VITOR, corona, pluma, espada	L[icencia]do P[edr]o Bajo Ar[r]oyo	Aceptable
24	Catedral (exterior de la sacristía)	VITOR	D[octo]r Baro	Parcialmente perdido
25	Catedral (exterior de la sacristía)	VITOR, corona, pluma, espada	L[icencia]do Bajo	Parcialmente perdido
26	Catedral (postigo del Alba)	VITOR, corona, pluma, espada	M[a]nr[r]iq[ue]	Aceptable
27	Catedral (postigo del Alba)	VITOR, corona, pluma, espada	D[octo]r Lima?	Bueno
28	Catedral (postigo del Alba)	VITOR, corona, pluma, espada	M[ae]str[o] Castellano?	Parcialmente perdido
29	Catedral (claustro)	VITOR, cruz	-	Bueno
30	Catedral (escaleras interior)	VITOR, pluma, espada	Sánch[e]z	En elaboración, bueno
31	Catedral (puerta de las Cadenas)	VITOR	-	Parcialmente perdido
32	Palacio de los Águila (exterior capilla)	VITOR, corona, pluma, espada	D[octo]r Beruguete	Bueno. Se encontraba en el claustro del palacio
33	Palacio de los Águila (exterior capilla)	VITOR, corona, pluma, espada	D[octo]r <i>ilegible</i>	Parcialmente perdido. Se encontraba en el claustro del palacio
34	Palacio de los Águila (dovelas puerta principal)	VITOR, corona, pluma, espada	<i>Ilegible</i>	Deficiente
35	Palacio de los Águila (dovelas puerta principal)	VITOR, corona, pluma, espada	<i>Ilegible</i>	Deficiente
36	Casa de los Maldonado de Chaves	VITOR	<i>Ilegible</i>	Deficiente
37	Torreón de los Gacilopez de Chaves	VITOR, corona, pluma, espada	L[icencia]do P[edr]o Ximénez	Parcialmente perdido

38	Torreón de los Gacilopez de Chaves	VITOR, corona, pluma, espada	<i>Ilegible</i>	Deficiente
39	Casa de los paz y de los Corral	VITOR, corona, pluma, espada	Guillén	Aceptable
40	Casa de los Núñez de Chaves	Espada y pluma	Doctor Guillén	Aceptable
41	Casa de los Núñez de Chaves	VITOR, corona, pluma, espada	D[octo]r Colmenero	Aceptable
42	Casa de los Miranda	Corona, dos espadas y dos plumas	Guillén Bis Vitor	Aceptable
43	Casa de los Miranda	VITOR, corona, pluma, espada	M[a]nr[r]iq[ue]	Parcialmente perdido
44	Casa de los Miranda	VITOR	<i>Ilegible</i>	Deficiente
45	Casa de los Miranda	VITOR, corona, pluma, espada	<i>Ilegible</i>	Deficiente
46	Casa de los Rodríguez de Céspedes	VITOR, corona, pluma, espada	D[octo]r	Deficiente
47	Casa de los Rodríguez de Céspedes	VITOR, corona, pluma, espada	-	Deficiente
48	Casa de los Rodríguez de Céspedes	VITOR, corona, pluma, espada	-	Deficiente
49	Casa de los Rodríguez de Céspedes	VITOR, corona, pluma, espada	-	Deficiente
50	Palacio de los Ávila y Tiedra	Dos VITOR, corona, pluma, espada	D[oct]or Barrientos	Bueno
51	Palacio Ávila y Tiedra	VITOR, corona, pluma, espada	L[icencia]do P[edr]o Ximénez	Parcialmente perdido
52	Casa de los Gómez de Silva	Corona, dos espadas y dos plumas	Guillen Bis Vitor	Bueno
53	Casa de los Gómez de Silva	VITOR, corona, pluma, espada	D[octo]r Colmenero	Aceptable
54	Hospital de la Pasión	VITOR, corona, pluma, espada	M[astro] <i>Ilegible</i>	Parcialmente perdido
55	Casa de los Enríquez de Soria	VITOR, corona, pluma, espada	M[a]nr[r]iq[ue]	Parcialmente perdido
56	Casa del Priorato de San Juan	VITOR, pluma, espada	-	Deficiente
57	Casa de los Villafañe	-	GN	Deficiente
58	Iglesia de San Agustín	VITOR, pluma, espada	-	Parcialmente perdido

▪ Tabla 2. Relación de todos los vitores documentados hasta el momento en Ciudad Rodrigo.

BIBLIOGRAFIA

- Carabias Torres, Ana María. "¿La muerte del letrado? Consideraciones sobre la tipología del oficial español en el siglo XVIII". En *Cultura política y práctica del derecho. Juristas de Salamanca siglos XV-XX*, coordinado por Salustiano de Dios y Eugenia Torijano, 143-238. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.
- Carabias Torres, Ana María. "Salamanca, «académica palanca» hacia el poder". En *Letrados, juristas y burócratas en la España moderna*, coordinado por F. J. Aranda, 23-60. Cuenca: Ediciones Universidad de Castilla la Mancha, 2005.
- García Medina, Carlos. "Antiguos vítores en Ciudad Rodrigo". *Carnaval del Toro. Ciudad Rodrigo*, 303-308. Ciudad Rodrigo: Ayuntamiento de Ciudad Rodrigo, 2019.
- French, John R. y Raven, Betram. "The bases of social power". *Classics of Organization Theory*, nº 7 (1959), 311-320.
- Hernández Vegas, Mateo. *Ciudad Rodrigo. La catedral y la ciudad*. Tomo I. Ciudad Rodrigo: Excmo. Cabildo de la Catedral de Ciudad Rodrigo, 1935.
- Imízcoz Beunza, José María. "Élites administrativas, redes cortesanas y captación de recursos en la construcción social del Estado Moderno". *Trocadero. Revista del Departamento de Historia Moderna, Contemporánea, de América y del Arte, Universidad de Cádiz*, nº 19 (2007), 11-30.
- López-Salazar, Ana Isabel. "Los canónigos doctorales en Portugal: orígenes sociales y carreras de una élite eclesiástica (siglos XVI y XVII)". *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 46, 2 (2021), 697-727.
- Rodríguez-San Pedro Bezares, Luis Enrique y Weruaga Prieto, Ángel. *Elogios triunfales. Vítores salmantinos universitarios*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2011.
- Rodríguez-San Pedro Bezares, Luis Enrique y Weruaga Prieto, Ángel. "Glorias académicas. Los vítores clásicos de Salamanca". En *De vítores y letras*, editado por Emilio Gil y Eduardo Azofra, 10-25. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2017.
- Rodríguez-San Pedro Bezares, Luis Enrique. "Los vítores triunfales en el ámbito hispánico. Anotaciones para su historia". En *Lienzos del recuerdo: estudios en homenaje a José M^a Martínez Frías*, coordinado por María Lucía Lahoz Gutiérrez, Manuel Pérez Hernández; José María Martínez Frías, 10-25. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2015.
- Rodríguez-San Pedro Bezares, Luis Enrique. "Vítores académicos en el mundo hispánico". En *Historia Universitaria de España y América*, coordinado por José Manuel Calderón Ortega, 661-673. Universidad de Alcalá: Alcalá de Henares, 2016.
- Rubio Muñoz, Francisco Javier. "Símbolos universitarios en Trujillo. El descubrimiento de vítores y otras relaciones con la Universidad de Salamanca". En *XLVII Coloquios Históricos de Extremadura. Dedicados a la Universidad de Salamanca, en el VIII centenario de su fundación (1218) y a su influencia cultural con Extremadura: Trujillo, del 24 al 30 de septiembre de 2018*, 601-628. Cáceres: Asociación Cultural Coloquios Históricos de Extremadura, 2018.
- Rubio Muñoz, Francisco Javier. "Ecos universitarios de iconografía mariana en la periferia de la Monarquía Hispánica durante la Edad Moderna". *Cauriensia: revista anual de Ciencias Eclesiásticas*, nº 15 (2020), 575-614.
- Saavedra García, José Francisco. "Aclaraciones al respecto de la técnica empleada en la rotulación de los vítores salmantinos". En *De vítores y letras*, ed. por Emilio Gil y Eduardo Azofra, 26-35. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2017.
- Salazar y Acha, María Paz. "Algunas noticias sobre iglesias y casas históricas en Ciudad Rodrigo", *Estudios Mirobrigenses*, nº 1 (2005), 189-250.

Salazar y Acha, María Paz. *Heráldica de Ciudad Rodrigo*. Madrid: Ediciones Hidalguía, 2016.

Sánchez Cabañas, Antonio. *Historia Civitatis*. Estudio introductorio de Ángel Barrio e Iñaki Martín Viso. Salamanca: Diócesis de Ciudad Rodrigo, 2001.

Sánchez Cabañas, Antonio. *De las antigüedades de Ciudad Rodrigo y de sus obispos. De las antigüedades de España*. Estudio introductorio de Ángel Bernal Estévez. Ciudad Rodrigo: Centro de Estudios Mirobrigenses, 2020.

La carta de dote de Ana Félix de Guzmán: una aproximación a los bienes suntuarios de los II marqueses de Camarasa

The dowry of Mrs. Ana Félix de Guzmán: an approach to the sumptuary heritage of the Marquises of Camarasa

José Manuel ORTEGA JIMÉNEZ

Universidad de Almería

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7620-4200> / joseoj@ual.es

DOI: 10.18002/da.i22.7570

Recibido: 03/III/2023

Aceptado: 06/VII/2023

RESUMEN: En este artículo se pretende estudiar el conjunto de joyas, vestidos, plata labrada y otras piezas interesantes que se tasan en la carta de dote de Ana Félix de Guzmán, hija de los primeros condes de Olivares, con motivo de su matrimonio en 1568 con Francisco Miguel de los Cobos, heredero de los marqueses de Camarasa. Con este análisis daremos a conocer parte del patrimonio suntuario de los II marqueses de Camarasa, una de las familias más importantes de la Edad Moderna.

Palabras clave: Ana Félix de Guzmán, marqueses de Camarasa, carta de dote, joyas, vestidos, plata, siglo XVI.

ABSTRACT: This article touches upon the jewelry, clothing, silver goods and other interesting pieces that Ana Félix de Guzmán provided for the matrimony with Francisco Miguel de los Cobos, future Marquis of Camarasa. This inventory will allow the readers to understand a part of the Marquises of Camarasa's personal assets.

Keywords: Ana Félix de Guzmán, marquises of Camarasa, dowry contract, jewelry, clothing, silver, 16th.

Ana Félix de Guzmán era hija de Pedro de Guzmán y de Francisca de Ribera Niño, I condes de Olivares. Como sucede en la mayoría de los casos, carecemos de datos acerca de su infancia. Se desconoce la fecha exacta de su nacimiento, aunque han sido algunos los historiadores que la han fijado en 1560¹. Sin embargo, esto no es posible debido a que

en ese año la encontramos entre la nómina de las damas de la reina Isabel de Valois². Por este motivo pensamos que debemos adelantar la fecha, al menos, una década antes. Es posible que naciese en Sevilla, ciudad en la que los condes establecieron su residencia antes de mudarse a la Corte de forma permanente, y en la que Pedro de Guzmán

1 María José Rodríguez Salgado, "«Una perfecta princesa». Casa y vida de la reina Isabel de Valois (1559-1568). Primera parte", *Cuadernos de Historia Moderna*, anejo II (2003), 82.

2 El estudio más reciente es el de Tomás José Aznar Sánchez, "La Compañía de Jesús y la Corte: el noviciado de san Ignacio en Madrid (1602-1767)" (tesis doctoral, Madrid, 2021), 112.

ejercerá como Alcaide de los Reales Alcázares desde 1552³. Al igual que su hermano Enrique de Guzmán, creemos que sería bautizada en la desaparecida parroquia de San Miguel, sita en la collación del mismo nombre⁴. Esta última información llevó a Ortega Jiménez a apuntar que la vivienda habitual de los condes de Olivares se situaría cerca de dicha parroquia donde, precisamente, la familia poseía un palacio próximo al de sus parientes los duques de Medina Sidonia⁵.

Pues bien, en este palacio Ana Félix pasaría su infancia con el resto de sus hermanos, entre ellos, el ya mencionado Enrique de Guzmán, heredero del mayorazgo y futuro II conde de Olivares. Su formación, como la de la mayoría de las mujeres nobles, se basaría en el aprendizaje de tareas domésticas, así como de lecturas religiosas, especialmente de santos. Profundamente devota, heredó la “singular piedad y charidad” de su madre⁶. Ambas fueron fervorosas defensoras de la doctrina de san Ignacio de Loyola y consagraron gran parte de sus días a leer las escrituras ignacianas⁷. Dado que se trataba de un linaje de nueva formación, los condes de Olivares se esforzaron en ofrecer a sus nueve vástagos -cuatro hijos y cinco hijas- una importante formación cortesana y, en el caso de los varones, también militar. De las cinco hijas, tres ejercieron como monjas en el convento de la Madre de Dios en Sevilla, uno de los conjun-

tos religiosos más importantes de la ciudad del Guadalquivir en el siglo XVI⁸. Por su parte, las otras dos, Ana Félix y Leonor, ocuparían destacados cargos en palacio⁹.

En relación con nuestra protagonista, desde 1560 y hasta 1568, formará parte de la Casa de la Reina Isabel de Valois ejerciendo como su dama, oficio que la posicionaría entre las mujeres más destacadas de la Corte¹⁰. En 1568 abandona este cargo para contraer matrimonio con Francisco Miguel de los Cobos y Luna, heredero de los marqueses de Camarasa¹¹. Es probable que, dado el interés de D. Pedro de Guzmán por consolidar su linaje en la Corte, fuera el propio conde de Olivares el que impulsara dicho matrimonio, tal y como haría con el de su heredero. Los marqueses de Camarasa compartían características con los condes de Olivares, pues a ambos les había concedido la nobleza el rey Carlos I y eran considerados “recién llegados”. Asimismo, y como señala Molas Ribalta, los abuelos de ambos cónyuges, Lope de Conchillo y Francisco de los Cobos, habían trabajado como secretarios reales del reino, siendo el primero mentor del segundo. Por tanto, la unión entre ambos linajes haría posible una mayor visibilidad en palacio con el objetivo de reafirmarse frente a los miembros de la antigua nobleza¹². Notoriedad que se hizo patente el día del enlace, ya que se nos indica que se celebraron grandes fiestas en el Alcázar de Madrid, sede de la autoridad de la dinastía

3 Antonio Herrera García, *El Estado de Olivares. origen, formación y desarrollo con los tres primeros condes (1535-1645)* (Sevilla, Diputación de Sevilla, 1990), 58.

4 Herrera García, *El Estado...*, 71.

5 José Manuel Ortega Jiménez, “Linaje, patrimonio y patronazgo de D. Gaspar de Guzmán, Conde Duque de Olivares” (tesis doctoral, Alcalá de Henares, 2019), 52. Sobre el palacio de los Medina Sidonia consultar: Fernando Cruz Isidoro, “El Palacio sevillano de los guzmanes según dos planos de mediados del siglo XVIII”, *Laboratorio de Arte*, nº 19 (2006), 247-262.

6 Biblioteca Nacional de España (BNE), mss, 2258, f. 569v.

7 Fermín Martín Barriguete, “La renovación religiosa de los jesuitas y los Noviciados: fundación e inicios de san Ignacio de Madrid”, *Madrid: revista de arte, geografía e historia*, nº 1 (1998), 585-586.

8 Enrique Valdivieso et al., *Sevilla oculta. Monasterios y conventos de clausura* (Sevilla: Ed. Guadalquivir, 1987), 105.

9 Biblioteca Nacional de España (BNE), mss, 2258, ff. 579v.-580r.

10 Rodríguez Salgado, “«Una perfecta princesa»...”, 63 y 82. Interesante estudio sobre la Casa de la Reina Isabel de Valois es el que llevó a cabo Margarita García Barranco, “La Casa de la Reina en tiempos de Isabel de Valois”, *Chronica Nova*, nº 29 (2002), 85-107.

11 Herrera García, *El Estado...*, 67.

12 Pere Molas Ribalta, “Los marqueses de Camarasa. Familia, jerarquía y poder”, en *Población y grupos sociales en el Antiguo Régimen*, vol. I, ed. Juan Jesús Bravo Caro, Juan Sanz Sanpelayo (Málaga: Área de Historia Moderna de la Universidad de Málaga, 2009), 150.

de los Austrias¹³. Como muestra del poder y protagonismo que iban adquiriendo los condes de Olivares en la segunda mitad del siglo XVI, Ana Félix recibió de sus padres una dote valorada en 70000 ducados, 8000 de ellos en joyas, vestidos, plata y distintos aderezos de casa, como analizaremos en su momento¹⁴.

Pero, sin duda, nuestra protagonista ha pasado a la historia por ser la fundadora de uno de los conventos más destacados de la Villa de Madrid, el Noviciado de los Jesuitas. Nos informa León Pinelo que en 1602 “se compraron en la Calle de San Bernardo Unas Casas que servían de posadas a los embajadores de Genova”, siendo la dotación anual “de tres mil Ducados”¹⁵. En la iglesia de este conjunto religioso se depositaría en marzo 1607 el cuerpo su hermano Enrique de Guzmán hasta su traslado permanente al panteón de los condes de Olivares en su villa condal¹⁶. Un hermano del que recibió por testamento numerosas reliquias que, pensamos, el conde de Olivares tendría en el oratorio privado de su palacio madrileño del barrio de San Pedro “el Viejo”¹⁷.

Los últimos años de vida de Ana Félix de Guzmán fueron tranquilos. Entre 1608 y 1612, la marquesa de Camarasa se alojaría en su fundación del Noviciado de Madrid, donde se le habilitarían distintos aposentos para hacer su estancia lo más agradable posible¹⁸. Nos relata Cabrera de Córdoba que Ana Félix falleció en junio de 1612, en la noche “de

Pasqua de espíritu s[an]to”, recordándola como “una muy s[an]ta s[eño]ra y de grandes partes, y à quien se le tenia particular respeto en esta Corte”¹⁹.

Debido a esta fundación, la figura de doña Ana Félix de Guzmán no ha caído en el olvido por parte de los historiadores. Sin embargo, y como es habitual entre muchas mujeres nobles de la época, son escasos los datos que conocemos acerca de su vida personal, más allá de su fervor religioso. A pesar de ello, debemos poner en relieve algunos trabajos que consideramos importantes para el conocimiento de Ana Félix de Guzmán. Así, una primera mención la hace en el siglo XVII Martínez Calderón. El cronista del Conde Duque presenta a cada uno de los hijos del I conde de Olivares con el objetivo de realizar una historia del linaje que desemboca en el valido de Felipe IV²⁰. De hecho, algunos de los datos que proporciona han sido utilizado por historiadores contemporáneos como John Elliott en su célebre trabajo sobre Gaspar de Guzmán, publicado en 1986²¹. La obra del historiador británico es de relevante importancia a la hora de abordar estudios sobre el linaje de los Olivares y, especialmente, de la figura del Conde Duque.

En 1990 el profesor Antonio Herrera García publicó un estudio donde se recopilaba una importante cantidad de documentación inédita, proporcionándonos el primer acercamiento a la economía de la casa de Olivares. Unos réditos económicos que permitieron al primero de los condes comenzar una carrera cortesana y política de la que se sirvieron sus hijos, entre ellos, Ana Félix. De las cuentas del Estado de Olivares salieron los 70000 ducados de dote que los condes dieron a su hija por su matrimonio, y cuyo documento fue dado a conocer por este autor²².

13 Joaquín Gil Calvo, “La iglesia de San Ildefonso y la casa profesa de la Compañía de Jesús, en Toledo”, en *Anales Toledanos*, T. VI (Toledo: Diputación Provincial, 1973), 213.

14 El documento de la carta de dote de doña Ana Félix de Guzmán, objeto de nuestro estudio, se localiza en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 265, ff. 330r.-362r. Documento citado en Herrera García, *El Estado...*, 67.

15 BNE, mss, 1764, f. 172r.-173v.

16 BNE, mss, 2258, f. 615r.-v.

17 Ortega Jiménez, “Linaje, patrimonio y patronazgo...”, 76 y 55.

18 Aznar Sánchez, “La Compañía de Jesús ...”, 114.

19 BNE, mss. 9129, f. 550r.

20 BNE, mss, 2258, 579v.-580r.

21 John. H. Elliott, *The Count-Duke of Olivares. The Statesman in an Age of Decline* (Yale: Yale University Press, New Haven, and London, 1986), 11.

22 Herrera García, *El Estado...*, 67.

En cuanto a la política de patronazgo de edificios religiosos ejercida por Ana Félix de Guzmán, esta ha sido abordada en numerosas ocasiones. Así, en 1992, podemos destacar el trabajo de Ruiz Calvente sobre la protección de los II marqueses de Camarasa del convento de Carmelitas descalzas en su villa de Sabiote (Jaén)²³. Del mismo modo, sobresale el estudio que en 2021 llevó a cabo Hernández López sobre la creación del Colegio de San Torcuato de Guadix, una fundación promovida por nuestra protagonista²⁴. Especial atención ha tenido el Noviciado Jesuita de Madrid, su fundación más conocida. Estudiada en estos últimos años por Aznar Sánchez, el autor ha proporcionado nuevas consideraciones sobre tan destacado conjunto.

Una vez expuesto un breve estado de la cuestión y, considerando necesario aportar nuevas informaciones sobre la vida de esta noble, nuestro objetivo es realizar un análisis de la carta de dote que la futura marquesa de Camarasa aporta a su matrimonio con Francisco Miguel de los Cobos y Luna, señalando los datos más significativos del documento. Dicha escritura no ha sido estudiada hasta el momento y, creemos, puede ser interesante para conocer los gustos artísticos de Ana Félix en particular, y de la clase noble del siglo XVI en general²⁵. Estos documentos nos posibilitan poner en relieve la funcionalidad que tienen los bienes incorporados al matrimonio en el contexto de la nobleza española de la Edad Moderna, bien por su interés ar-

tístico, bien por su valor económico. Un valor este último que, como señala Soria Mesa, era la base del capital familiar²⁶, además de suponer el punto de inicio del patrimonio mueble de los nuevos esposos. Un patrimonio que podía exhibirse a otros nobles con el objetivo de transmitir el poder del linaje²⁷. No obstante, no podemos obviar que, más allá del sentido práctico que pudiese tener el coleccionismo, la acumulación de este tipo de bienes, en ocasiones, simplemente seguía las modas del momento²⁸.

La carta de dote se realizó el 14 de junio de 1568 ante Gaspar Testa, escribano público de Madrid. El documento, localizado en el Archivo Histórico de Madrid, se llevó a cabo con ocasión del casamiento entre Ana Félix de Guzmán y Francisco Miguel de los Cobos. Se trata del inventario de los bienes que la esposa aportó al matrimonio, una de las primeras referencias al patrimonio suntuario de los contrayentes. Asimismo, aparte de lo anteriormente dicho, su interés reside en que todos los enseres que se registran fueron entregados por los I condes de Olivares, permitiéndonos comprobar la buena salud de la que gozaba la hacienda de este linaje durante la segunda mitad del siglo XVI²⁹.

26 Enrique Soria Mesa, "La nobleza en la España Moderna. Presente y futuro de la investigación", en *El condado de Aranda y la nobleza española en el Antiguo Régimen*, coord. por María José Casaus Ballester (Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2009), 227.

27 Antonio Urquizar Herrera, *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento* (Madrid: Marcial Pons, 2007), 89.

28 Rafael Gil, "Creando el gusto. Arte y coleccionismo privado en Valencia del siglo XVIII a nuestros días" (tesis doctoral, Valencia, 1991), 23.

29 La buena situación económica de los condes de Olivares durante estos años se puede apreciar en la importante adquisición de propiedades repartidas por la ciudad de Sevilla y los alrededores. Herrera García, *El Estado...*, 105. Del mismo modo, el primero de los condes se hizo con un centenar de pinturas en óleo y tabla de tema religioso, mitológico y retratos. José Manuel Ortega Jiménez, "La colección de pinturas de Pedro de Guzmán, I conde de Olivares", *Laboratorio de Arte*, nº 32 (2020), 81-94.

23 Miguel Ruiz Calvente, "El convento de San José y la iglesia de Santa María del Cortijo, de Carmelitas Descalzas, de Sabiote (Jaén)", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 23 (1992), 197-214.

24 María Encarnación Hernández López, "Guadix y sus mujeres: promoción femenina en la arquitectura religiosa de la Edad Moderna", *Archivo Teológico Granadino*, nº 84 (2021), 7-42.

25 Sobre la importancia de este tipo de documentos para conocer el patrimonio suntuario de la nobleza véase: Carmen Heredia Moreno, "El patrimonio suntuario de los V duques del Infantado", en *Estudios de Platería: San Eloy 2012*, ed. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2012), 241-255.

En el documento se nos indica que los condes de Olivares “prometen de dar y dan en dote y casamiento al dicho don fran[cis]co de los cobos y de hora con la dicha señora doña ana feliz de guzman su hija setenta mil ducados”, de los cuales 8000 estarían formados por “joyas y vestidos plata y adereços de casa”. Dichos bienes aparecen registrados en distintos lotes, repitiendo el esquema habitual de este tipo de documentos³⁰. Los encargados de tasar y valorar el inventario, en presencia del escribano, fueron Juan de Medina, Alonso de Lerma y Andrés de “Jivagui”, todos ellos vecinos de la Villa de Madrid³¹.

De todos estos conjuntos el de mayor valor fue el de las joyas, un total de 2363 ducados. Como es común en las dotes femeninas de la época, este lote predomina sobre los demás³². No obstante, debemos indicar que su suma total es relativamente baja en comparación con la aportación de otras nobles de la familia. En 1576 María Pimentel, futura II condesa de Olivares aportó el doble, algo más de 4000 ducados. Años después, en 1608, Inés de Zúñiga, esposa del Conde Duque, rebasaría esa cantidad entregando más de 5800 ducados³³. En todo caso nos encontramos con un conjunto variado formado por collares, cintas, sortijas, cadenas, botones, puntas y otros objetos de materiales diversos. La descripción de alguna de estas alhajas nos indica que se trataba de objetos de

gran valor artístico como una “cinta de oro que tiene veintisiete piezas la mitad de rubies y la otra mitad de diamantes [...] tiene otras catorce piezas a dos perlas cada una”, tasada en 356 ducados. A esta cinta, la joya más valorada del conjunto, debemos añadir una más de cristal con una rosa del mismo material en 95 ducados. Para engastarse en algunas de estos dos objetos servirían las 24 piezas “de çinta labrada”, de las que no se nos indica el material.

Interesante es la mención que se hace del único collar registrado, tasado en 32 ducados. Se nos describe como “de oro que tiene treinta piezas las siete con siete engastes de diamantes grandes y las otras quince con otros quince engastes de diamantes chiquillos que sirven por entrepieças entre otras ocho piezas en engastes de a dos perlas casa una”. Con similar uso al collar se enumera un cordón “de oro esmaltado blanco y negro que tiene setenta y cinco piezas” y una cadena “de la misma hechura del cordon”, ambos en 77 ducados.

Al igual que las piezas anteriores y, a modo de collar o gargantilla, se utilizaban las sartas. En este caso hemos contabilizado dos. La primera de ellas se describe como “de oro que tiene veinte y seis piezas”. Formada por rubies, diamantes, perlas y una rosa en la que se incrustaron “cinco diamantes”, se trataba de la segunda joya más valorada del lote -326 ducados-. Por su parte, la otra sarta era de coral “guarneçida con oro que tiene ochenta y tres corales engastados con oro” y su tasación fue más baja, algo menos de 33 ducados. Interesante es mencionar que este tipo de alhajas también podían adornar la cabellera³⁴, al igual que el “cintillo de terciopelo con los cabos y clavos de oro” en 20 ducados.

Las perlas tienen una gran representación en el inventario. Aparecen tasadas en las

30 A no ser que se indique lo contrario, al hablar de los conjuntos que integran la carta de dote haremos referencia a AHPM, prot. 265, ff. 330r.-362r. Por considerarlo necesario y, para una mejor localización, señalaremos la foliación de cada uno de los lotes.

31 Dado que el nombre del segundo tasador aparecía abreviado, es posible que también pueda tratarse de Alfonso Lerma.

32 AHPM, prot. 265, ff. 347v.-349r.

33 José Manuel Ortega Jiménez, “La carta de dote de María Pimentel, II condesa de Olivares (1576)”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2014*, ed. por Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2014), 375. José Manuel Ortega Jiménez, “La carta de dote [y arras] de doña Inés de Zúñiga, condesa de Olivares (1608)”, *Accadere. Revista de Historia del Arte*, nº 4 (2022), 37.

34 Guadalupe Ramos de Castro, “La vertiente festiva de la joya”, en *La fiesta, memoria del IV encuentro Internacional sobre el Barroco*, coord. por Denisse Aguilar (La Paz: GRISO-Universidad de Navarra/Fundación Viso Cultural, 2007), 238.

36 tortuguillas de oro que, probablemente, servían como pinjantes, y que fueron valoradas en algo menos de 108 ducados. Habituales en las dotes de la época por su carácter exótico, debemos mencionar la joya en forma de tortuga que incorporó a su matrimonio la II condesa de Olivares y que estaba engastada con seis rubíes y seis esmeraldas³⁵. Otras alhajas que contenían perlas son un joyel “de una esmeralda con treynta perlas colgando”, apreciado en 150 ducados, un Jesús de diamantes con tres perlas colgando en 200, una cabeza “de marta con diamantes y rubies y perlas” en 40 y, para terminar, treinta y seis botones de perlas y oro.

A estos últimos botones se incorporarían, asimismo, otros noventa y seis con cristales, rubíes y diamantes, todos ellos valorados en algo más de 80 ducados. Estas piezas, junto con las ochenta y seis puntas y nueve engastes de diamantes y rubíes, aderezarían los vestidos de la marquesa de Camarasa. Aderezos que también se colocaban en las gorras como las más de doscientas cuentas de cristal y ámbar o las treinta y seis “pieçecillas [...] de diamantes con formas”. Por último, no olvidamos la sortija de diamantes, cuyo precio alcanzó los 240 ducados.

El segundo lote más valorado fue el de los vestidos, cuyo monto total ascendió a 950 ducados³⁶. Si bien no es numeroso, sigue el patrón de las cartas de dote femeninas de la época. Así, sobresalen, entre todas las prendas, un interesante conjunto de ocho sayas de diversos materiales, destacando el terciopelo y el raso. Su precio oscila entre los 200 ducados de la saya de “tela de oro trayda bordada en oro de canutillos” hasta los 2 de la descrita como “de vaqueta”. Como curiosidad, no hay referencias a la saya que, tradicionalmente, era entregada por la reina a todas las damas que se comprometían en

35 Ortega Jiménez, “La carta de dote de María Pimentel...”, 377. Sobre la influencia de lo exótico en el arte véase: Miguel Morán y Fernando Checa, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pintura* (Madrid: Cátedra, 1985), 129-138.

36 AHPM, prot. 265, ff. 351r.-352r.

matrimonio. Este regalo solía incluirse en el documento y será una práctica que se extiende durante las décadas posteriores. Como ejemplo tenemos a Leonor Pimentel, que añadió esta prenda en su matrimonio con el conde de Benavente en 1622³⁷, y a Juana de Velasco, que hizo lo propio al casarse en 1642 con Enrique Felípez de Guzmán, hijo del Conde Duque de Olivares³⁸.

Asimismo, se tasan cuatro “ropas” de diferentes tejidos como tafetán y raso, siendo la más valorada la que se describe como “de raso encarnado con pasamanos de plata” en 30 ducados. Las basquiñas, prenda común en las dotes femeninas, aparecen registrada en cuatro ocasiones. Salvo una de ellas que se nos indica que es “vieja”, el resto tenía bordados de plata y oro, sobresaliendo las de “raso amarillo bordada de plata y oro sobre terciopelo morado” y la de “rraso Encarnado y ropado emprensado bordado de oro” que se tasó junto a un jubón, ambas en algo menos de 37 ducados. Se completa este lote con una cota de tela de oro morada, un capote de tafetán negro, un pabellón de tafetán verde, quince varas de terciopelo y seis paños de tafetán amarillo y rojo que, creemos, podrían estar destinados a decorar la pared. A estos paños debemos añadir varias sobrepuertas y cinco tapices que también se incluyen entre los bienes, aunque no se nos menciona el contenido.

Con un valor muy inferior tenemos el lote de plata labrada, tasado en algo menos de 310 ducados, y cuyo peso alcanzó los 194 kilos (unos 340 marcos aproximadamente)³⁹. El conjunto no sobrepasa los 15 ejemplares y no hay referencia a plata religiosa. Del

37 Alejandra Franganillo Álvarez, “La reina Isabel de Borbón: las redes de poder en torno a su casa (1621-1644)” (tesis doctoral, Madrid, 2015), 250.

38 José Manuel Ortega Jiménez, “La carta de dote de doña Juana de Velasco: un acercamiento al patrimonio suntuario de los marqueses de Mairena (1642)”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2021*, coord. por Jesús Rivas Carmona y Ignacio José García Zapata (Murcia: Universidad de Murcia, 2021), 293.

39 AHPM, prot. 265, ff. 349v.-350v.

mismo modo, tampoco hay mención a su procedencia ni al nombre de posibles artífices. Al servicio de mesa se destinaría una fuente de plata blanca, una salvilla, un jarro, dos platillos, una escudilla “con dos orejas y una cuchara”, un salero y un pimentero. Por su parte, el servicio de aseo estaría representado por una vacía, una “bañinica de plata”, y un perfumador con “su cabo y tapador”, mientras que el de iluminación lo haría con un candelero. De entre todos los objetos debemos citar dos que muestran una clara función decorativa como unas “tablas de plata”, en 6 ducados, y un sillón “de plata labrada con figuras de maçonería” en 189. Como señala Fernández Martín, era habitual entre los nobles de la época poseer muebles realizados en plata y, de hecho, España será uno de los focos de producción de estas piezas tan selectas⁴⁰.

Una vez analizado el inventario y, a modo de conclusión, el valor de los objetos que Ana Félix aportó a su matrimonio no superaba los 4000 ducados, cifra muy inferior a la pactada en las capitulaciones. Recordemos que, de los 70000 ducados, 8000 debían repartirse en joyas, plata, ropas y otros aderezos. Al no cumplirse dicha disposición, creemos, por tanto, que lo que restaba se debió entregar en dinero. No obstante, para poder calcular de forma detallada el patrimonio suntuario de este joven matrimonio, deberíamos tener en cuenta el inventario de piezas añadidas por don Francisco Miguel de los Cobos, documento que no hemos podido localizar por el momento. De hecho, estamos convencidos de que los bienes muebles contenidos en la carta de arras del marido ayudarían a completar la escasez de piezas de algunos de estos lotes como las joyas o la plata.

Este trabajo ha pretendido ser el punto de partida de un estudio sobre el patrimonio mueble que atesoró la II marquesa de Camarasa. Parte de un patrimonio que le sirvió

para llevar a cabo una extensa política de patronazgos de edificios religiosos⁴¹. A la espera de nuevos inventarios que nos posibiliten estudiar la evolución del patrimonio familiar y la funcionalidad de estos objetos a lo largo del tiempo, el presente documento de la dote de Ana Félix de Guzmán nos permite añadir un dato más a la historia de la II marquesa de Camarasa, además de comprobar que la carta de dote comparte características con otros documentos similares de la época que permiten conocer el gusto artístico de la nobleza del siglo XVI.

BIBLIOGRAFÍA

- Aznar Sánchez, Tomás José. “La Compañía de Jesús y la Corte: el noviciado de san Ignacio en Madrid (1602-1767)”. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2021.
- Cruz Isidoro, Fernando. “El Palacio sevillano de los guzmanes según dos planos de mediados del siglo XVIII”. *Laboratorio de Arte*, nº 19 (2006), 247-262.
- Elliott, John. *The Count-Duke of Olivares. The Statesman in an Age of Decline*. Yale: Yale University Press, New Haven, and London, 1986.
- Fernández Martín, María Mercedes. “Tronos de plata labrada: asientos de majestad”. *Laboratorio de Arte*, nº 29 (2017), 435-446.
- Franganillo Álvarez, Alejandra. “La reina Isabel de Borbón: las redes de poder en torno a su casa (1621-1644)”. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- García Barranco, Margarita. “La Casa de la Reina en tiempos de Isabel de Valois”. *Chronica Nova*, nº 29 (2002), 85-107.
- Gil, Rafael. “Creando el gusto. Arte y coleccionismo privado en Valencia del siglo XVIII a nuestros días”. Tesis doctoral. Universidad de Valencia, 1991.

40 María Mercedes Fernández Martín, “Tronos de plata labrada: asientos de majestad”, *Laboratorio de Arte*, nº 29 (2017), 437-438.

41 Nuria Martínez Illana, “Los bienes de los jesuitas en el colegio San Torcuato de Guadix (ss. XVII-XVIII). Una aproximación”, *Revista del CEHGR*, nº 33 (2021), 57.

- Heredia Moreno, Carmen. "El patrimonio suntuario de los V duques del Infantado". En *Estudios de Platería: San Eloy 2012*, editado por Jesús Rivas Carmona, 241-255. Murcia: Universidad de Murcia, 2012.
- Hernández López, María Encarnación. "Guadix y sus mujeres: promoción femenina en la arquitectura religiosa de la Edad Moderna". *Archivo Teológico Granadino*, nº 84 (2021), 7-42.
- Herrera García, Antonio. *El Estado de Olivares. origen, formación y desarrollo con los tres primeros condes (1535-1645)*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1990.
- Martín Barriguete, Fermín. "La renovación religiosa de los jesuitas y los Noviciados: fundación e inicios de san Ignacio de Madrid". *Madrid: revista de arte, geografía e historia*, nº 1 (1998), 573-614.
- Martínez Illana, Nuria. "Los bienes de los jesuitas en el colegio San Torcuato de Guadix (ss. XVII-XVIII). Una aproximación". *Revista del CEHGR*, nº 33 (2021), 55-70.
- Molas Ribalta, Pere. "Los marqueses de Camarasa. Familia, jerarquía y poder". En *Población y grupos sociales en el Antiguo Régimen*, vol. I, editado por Juan Jesús Bravo Caro y Juan Sanz Sanpelayo, 147-162. Málaga: Área de Historia Moderna de la Universidad de Málaga, 2009.
- Morán, Miguel y Fernando Checa. *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid: Cátedra, 1985.
- Ortega Jiménez, José Manuel. "La carta de dote de María Pimentel, II condesa de Olivares (1576)". En *Estudios de Platería: San Eloy 2014*, editado por Jesús Rivas Carmona, 373-380. Murcia: Universidad de Murcia, 2014.
- Ortega Jiménez, José Manuel. "Linaje, patrimonio y patronazgo de D. Gaspar de Guzmán, Conde Duque de Olivares". Tesis doctoral. Universidad de Alcalá, 2019.
- Ortega Jiménez, José Manuel. "La colección de pinturas de Pedro de Guzmán, I conde de Olivares". *Laboratorio de Arte*, nº 32 (2020), 81-94.
- Ortega Jiménez, José Manuel. "La carta de dote de doña Juana de Velasco: un acercamiento al patrimonio suntuario de los marqueses de Mairena (1642)". En *Estudios de Platería: San Eloy 2021*, coordinado por Jesús Rivas Carmona y Ignacio José García Zapata, 289-298. Murcia: Universidad de Murcia, 2021.
- Ortega Jiménez, José Manuel. "La carta de dote [y arras] de doña Inés de Zúñiga, condesa de Olivares (1608)". *Accadere. Revista de Historia del Arte*, nº 4 (2022), 31-42.
- Ramos de Castro, Guadalupe. "La vertiente festiva de la joya". En *La fiesta, memoria del IV encuentro Internacional sobre el Barroco*, coordinado por Denisse Aguilar, 235-244. La Paz: GRISO-Universidad de Navarra/Fundación Viso Cultural, 2007.
- Rodríguez Salgado, María José. "«Una perfecta princesa». Casa y vida de la reina Isabel de Valois (1559-1568). Primera parte". *Cuadernos de Historia Moderna*, anejo II (2003), 39-96.
- Ruiz Calvente, Miguel. "El convento de San José y la iglesia de Santa María del Cortijo, de Carmelitas Descalzas, de Sabiote (Jaén)". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 23 (1992), 197-214.
- Soria Mesa, Enrique. "La nobleza en la España Moderna. Presente y futuro de la investigación". En *El condado de Aranda y la nobleza española en el Antiguo Régimen*, coordinado por José Casaus Ballester, 213-241. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2009.
- Urquizar Herrera, Antonio. *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons, 2007.
- Valdivieso, Enrique, Alfredo José Morales Martínez, Luis Arenas Ladislao, Luis Arenas Peñuela y Francisco Arenas Peñuela. *Sevilla Oculta. Monasterios y conventos de clausura*. Sevilla: Ed. Guadalquivir, 1987.

La iluminación al servicio de la hidalguía: el caso de los Praves

Illumination at the service of nobility: the Praves family

Macarena CABRERA VÁZQUEZ

Universidad Complutense de Madrid

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1096-9048> / macareca@ucm.es

DOI: 10.18002/da.i22.7392

Recibido: 28/II/2023

Aceptado: 25/IV/2023

RESUMEN: El presente artículo constituye un acercamiento al estudio de los aspectos estéticos de documentos de aparato, esto es, aquellos documentos que han sido ricamente decorados con el objetivo de enfatizar su valor jurídico o diplomático. En él se analizan de forma sucinta las iluminaciones, la grafía, las orlas y demás elementos ornamentales que pueblan el manuscrito MSS/11720 de la Biblioteca Nacional de España, un manuscrito facticio comprendido por una ejecutoria de hidalguía y dos probanzas ad perpetuam rei memoriam, que perteneció a una célebre familia de arquitectos: los Praves.

Palabras clave: Manuscrito, documentos de aparato, iluminaciones, codicología, Praves.

ABSTRACT: This article constitutes an approach to the study of the aesthetic aspects of the so-called documentos de aparato, i.e. those documents which have been richly decorated in order to emphasise their legal or diplomatic status. It analyses succinctly the illuminations, writing, frames, and other ornamental elements that inhabit the manuscript MSS/11720 in the National Library of Spain, a factitious manuscript that includes a patent of nobility and two probanzas ad perpetuam rei memoriam which belonged to a renowned family of architects: the Praves.

Key words: Manuscript, illuminations, codicology, Praves, patents of nobility.

Dentro del panorama clasicista castellano se halla una prominente familia de arquitectos que desarrolla su actividad artística mayormente en Valladolid: los Praves. En 1561 la Chancillería de Granada expidió una carta ejecutoria que concedía a Juan de Praves la condición de hidalgo. Posteriormente, su hijo y su nieto, Diego y Francisco de Praves, interpusieron dos demandas *ad perpetuam rei memoriam* ante la Chancillería de Valladolid y, en consecuencia, les fueron expedidas dos probanzas en 1603 y

1626 respectivamente. Finalmente, estos tres documentos quedaron unidos en una única encuadernación conformando un manuscrito facticio, el manuscrito MSS/11720 de la Biblioteca Nacional de España, perteneciente a la colección de Juan Alfonso de Guerra y Sandoval, un fondo de tipo nobiliario y genealógico que la entonces Biblioteca Real adquirió tras su muerte en 1753¹.

¹ El estudio más detallado que se ha llevado a cabo hasta el momento acerca de la de la biblioteca de Juan Alfonso de Guerra y Sandoval y su adquisición por la

En el presente artículo llevaremos a cabo un análisis de los aspectos estéticos: iluminaciones, orlas, escudos heráldicos y grañas, con el objetivo esclarecer de qué manera quedan plasmados en ellos los movimientos artísticos contemporáneos, así como aquellos motivos habitualmente empleados en la decoración de manuscritos².

CARTAS EJECUTORIAS Y PROBANZAS AD PERPETUAM REI MEMORIAM

Las ejecutorias de hidalguía constituyen documentos de carácter jurídico resultantes de los denominados pleitos de hidalguía, procesos judiciales donde el demandante solicitaba la confirmación de su condición de hidalgo por medio de testigos y documentos que la probasen. Una vez expedida la sentencia favorable, los ahora reconocidos hidalgos solicitaban también un traslado en pergamino que mandaban adornar con esmero con la intención de mostrárselo a todo aquel que quisiese contemplarlo. Por el contrario, las probanzas *ad perpetuam rei memoriam* suponen el fruto de un proceso judicial de naturaleza preventiva, destinado a consolidar la condición de hidalgo del litigante de manera que no tuviese que probarla ante otro concejo en caso de desplazar su lugar de residencia³.

Biblioteca Nacional lo realizó, en 1990, Gregorio de Andrés en Gregorio de Andrés, "La biblioteca nobiliaria del cronista Juan Alfonso Guerra, rey de armas de Felipe V, en la Biblioteca Nacional", *Boletín de la Real Academia de la Historia* 187, nº3 (1990), 373-402.

2 Un estudio sobre el contenido de los documentos aquí analizados y su la funcionalidad ha quedado recogido en Macarena Cabrera Vázquez, "Ejecutorias de hidalguía y probanzas *ad perpetuam rei memoriam*. Los documentos iluminados y su funcionalidad: estudio del manuscrito MSS/11720 de la Biblioteca Nacional de España", *Titivillus. Revista Internacional sobre Libro Antiguo*, nº9 (2023), 79-94.

3 Manuel Ladrón de Guevara e Isasa, "La hidalguía: privilegios y obligaciones, las reales chancillerías", *RDUNED. Revista de derecho UNED*, nº12 (2013), 389.

Dado que existían talleres encargados de la ornamentación de cartas ejecutorias⁴, aquellas conservadas hasta la fecha acostumbra a presentar aspectos comunes, desde la iconografía hasta la escritura, pasando por las decoraciones marginales, la gama cromática y la distribución de página.

En cuanto a nuestro manuscrito, los tres documentos presentan datación tópica y crónica notarial, dada en las Chancillerías de Granada en el caso del primero de ellos y en Valladolid en los dos siguientes. El primero se otorgó en Granada el 3 de enero de 1561 (34r), el segundo se otorgó en Medina del Campo el 3 de marzo de 1603 (104v) y el tercero en Valladolid, a 15 de enero de 1626. Además, este último documento presenta la fecha de cotejo, corrección y validación del traslado en pergamino, dada en Valladolid el 5 de diciembre de 1634.

UN LINAJE DE ARQUITECTOS

Diego de Praves nace en Uclés (Cuenca), en 1556, fruto del matrimonio de Ana Sánchez y Juan de Praves. Este último es sin duda el menos reputado del linaje familiar. Maestro de cantería, durante la primera mitad del XVI se habría mudado Uclés para desarrollar su labor y se tiene conocimiento de que en 1529 se encuentra trabajando

4 Algunos trabajos relevantes acerca de los documentos decorados son: Juan José Martín González, "La miniatura en los documentos de los Archivos de Simancas y de Chancillería de Valladolid", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LV (1951), 189-207; Elisa Ruiz García, "Claves del documento artístico bajomedieval en Castilla", en *El documento pintado. Cinco siglos de arte en manuscritos*, dir. por Fernando Checa Cremade (Madrid: Museo del Prado, 2000), 23-43 y Javier Docampo Capilla, "Arte para una sociedad estamental: la iluminación de documentos en la España de los Austrias", dir. por Fernando Checa Cremade (Madrid: Museo del Prado, 2000), 45-66; o Rafael Domínguez Casas, "Ascenso social y visualización del poder en dos ejecutorias de hidalguía del reinado de Carlos II", *Goya. Revista de Arte* nº363 (2018), 108-125. Para comprender la sociedad estamental de la época de los Austrias y lo que significaba la ejecutoria de hidalguía en torno a 1600 véase Enrique Soria Mesa, *La nobleza en la España moderna* (Madrid: Marcial Pons 2007).

en el Monasterio de Santiago⁵. Por su parte, Diego gozó del mayor prestigio profesional, ostentando a lo largo de su vida los títulos de maestro mayor de las obras de la Cuarta Colegiata de Valladolid y de su catedral, maestro mayor de las Obras Reales, arquitecto municipal y familiar del Santo Oficio de la Inquisición.

En 1582 se trasladó a Valladolid, ciudad en la que desarrollará la mayor parte su labor, dejando en Cuenca y Villanueva escasos trabajos. Se aprecia la influencia de Juan de Herrera en la Cuarta Colegiata, su primer trabajo en la ciudad. En 1588 proyectó la nueva planta de la iglesia de San Martín, finalizada por su hijo Francisco⁶. En 1595 comienza el Convento de San Nicolás, hoy desaparecido. Aunque la cuestión ha sido objeto de debate, hoy en día se acepta que el arquitecto colaboró en la proyección de la fachada de la Iglesia penitencial de la Vera Cruz en torno a 1597.

Trazada por Rodrigo Gil de Hontañón en 1535, la iglesia de Santiago de Cigales sería continuada por el propio Diego, poniéndose al frente del proyecto en 1591. Tras su muerte en 1620 será relevado por su hijo Francisco, que la dejará casi terminada. En 1598 traza la Iglesia parroquial de Villabáñez, que a partir de 1583 tendrá por veedor a Juan de Nates. Tal era el prestigio de Diego que, además de desarrollar su trabajo en el norte, entre 1597 y 1598 se traslada a Córdoba para proyectar la cúpula elíptica del crucero de la Catedral⁷, si bien no se quedó para dirigirla.

5 Ana Isabel Cagigas Aberasturi, "Los maestros canteros de Trasmiera" (tesis doctoral, Cantabria, 2016), 28.

6 Bustamante recoge la inscripción sobre el edificio: [...] "Fabricola Francisco de Praves Maestro Mayor de las Obras Reales de su Magestad, acabose año de 1621". Agustín Bustamante García, "La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)", (tesis doctoral, Madrid, 1981), 478.

7 Afirma que este insólito desplazamiento se debe a don Francisco de Reinoso, original de Autillo de Campos, Palencia, que sería nombrado Obispo de Córdoba en 1597. Decidido a terminar la construcción de la

En lo tocante a arquitectura civil, destacamos la reparación de la Puerta de Campo de Valladolid con motivo de la visita de Felipe II a la ciudad en 1589⁸ y aquellas obras que habrá de proyectar una vez trasladada la corte a Valladolid el 10 de enero de 1601. A partir de ese momento, las inversiones del Duque de Lerma en la región propiciarán una expansión arquitectónica de la cual se beneficiarán los maestros de la arquitectura vallisoletana. Con la muerte de Pedro de Mazuecos, Diego de Praves conseguirá, finalmente, los títulos de Arquitecto Real y del Ayuntamiento⁹. De esta época mencionamos el Convento de la Merced, de 1604, o el Convento de Porta Coeli, de 1607, trazado por Francisco de Mora y del que participa también su hijo Francisco¹⁰.

Obras como la Iglesia de San Agustín de Segovia, la capilla de Fabio Nelli de Espinosa en el Convento de San Agustín o la capilla mayor de la Iglesia del Hospital de San Lázaro, ambas en Valladolid, han desaparecido por completo¹¹.

A la muerte de su padre en 1620, Francisco hereda los cargos de maestro mayor de las Obras reales, veedor y contador¹². Posteriormente desempeñará también los de criado de su majestad, arquitecto municipal y

Catedral, solicita la asistencia de Praves, por entonces Maestro mayor de la iglesia y ciudad de Valladolid. Este hecho evidencia la fama de la que gozaba el arquitecto en Castilla. *Ibidem*, 508-9.

8 *Ibidem*, 517.

9 *Ibidem*, 768-9.

10 La cuestión del trazado del Convento Porta-Coeli ha suscitado cierto debate entre aquellos que conceden la autoría a Francisco de Mora, con ejecución de Diego de Praves, y aquellos que afirman que el trazado pertenece íntegramente a este último, inspirado, sin duda, por el Monasterio de las Descalzas Reales de Valladolid. Por nuestra parte, seguimos la opinión de Ferrero Maseo, Concepción, *Francisco de Praves (1586-1637)*, (Ávila: Junta de Castilla y León, 199), 581.

11 Bustamante, "Arquitectura clasicista...", 510-11.

12 Filemón Arribas Arranz, "Nuevas noticias sobre Diego de Praves", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, nº12 (1945-46), 158-9.



© Biblioteca Nacional de España

- Fig. 1. Libro Primero de Arquitectura de Andrea Palladio. En Valladolid: por Iván Lasso, año de 1625. BNE R/16097/.

maestro mayor de las obras de la catedral, sin contar otros cargos de naturaleza política. No obstante, Francisco cultivará una faceta en la cual su padre nunca se aventuró: la de traductor de tratados italianos de arquitectura. Suya es la primera traducción al castellano del *Libro Primero de Arquitectura* de Andrea Palladio¹³ (cuya influencia quedará manifiesta en algunos de sus trabajos¹⁴) impresa por Juan Laso de la Vega en 1625 (Fig.1). La Biblioteca Nacional conserva también el manuscrito inédito con la traducción del *Libro Segundo* (Fig.2).

Así las cosas, Francisco gozará de gran prestigio siguiendo la tradición clasicista cultivada por su padre. Entre su obra civil se cuentan escasos trabajos, como el Castillo

13 Ministerio de Cultura y Deporte, Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico (CCPB), CCPB000038240-X.

14 Bustamante, "Arquitectura clasicista...", 853-4.



- Fig. 2. Libro tercero de la Arquitectura de Andrea Palladio. BNE Mss/7373. Imágenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

de Burgos, primera obra de la que se tiene constancia¹⁵, o el Palacio Real de Valladolid. De todos ellos, la única obra conservada son los nichos de los condes de Fuensaldaña, en la Capilla Mayor de la Iglesia de San Miguel, también de 1611.

En cuanto a arquitectura religiosa Francisco fue más prolífico. En 1606 se traslada a Madrid durante dos años, probablemente con el objetivo de formarse en la Corte¹⁶. A su regreso se une a su padre en el Convento de Porta Coeli y en obras del Marqués de Sieteiglesias como su aparejador. En 1608 comienza a construir el Convento de Nuestra Señora de Valdeusto en Valoria de Alcor (Palencia), hoy desaparecido, y al año siguiente repara la capilla mayor del Convento de San

15 *Ibidem*, 826.

16 Ferrero, *Francisco de Praves...*, 26.

Agustín de Dueñas, con trazas de Francisco de Mora. Francisco volvería a ser fiador de su padre en 1610, en las obras de San Miguel de Villarramiel de Campos. En 1610 se une a las obras del Convento de carmelitas descalzos de Valladolid y en torno a ese mismo año traza la planta del Monasterio de Santa Clara de Medina de Rioseco, única obra completamente conservada del artista.

Entre sus obras menores se cuentan, entre otros, las obras de cantería del Monasterio de Sancti Spiritu en 1630 y otras obras de menor importancia en la capilla de los Maldonado y el crucero de la Iglesia de San Andrés en 1631 y San Benito el Viejo, todas ellas en Valladolid. Conservamos Nuestra Señora del Carmen Extramuros, convertido en convento en 1840 y la capilla de la Reliquia del Monasterio de La Santa Espina, diseñada por él en torno a 1635.

El 21 de octubre de 1637 muere en Madrid dejando un importante legado arquitectónico que se suma al de su padre, una de las primeras figuras del Clasicismo vallisoletano¹⁷.

EL MANUSCRITO: MATERIALIDAD Y ESTÉTICA

En lo relativo a materialidad, estamos ante un manuscrito facticio en pergamino uniforme que cumple con la Ley de Gregory. Presenta foliación moderna a lápiz en la esquina superior derecha y antigua foliación a pluma en la esquina inferior izquierda. Carece de firmas y reclamos. Los tres documentos, compilados en una única encuadernación barroca de abanicos¹⁸, quedan divididos del siguiente modo:

Sección A: Ejecutoria de hidalguía de Juan de Praves (ff. 1v-35v). Letra gótica. Dos hojas de guarda al comienzo y una al final. El manuscrito comienza por el lado del pelo. Bifolio doble de apertura (ff. 1v-2r) con am-

bas hojas separadas por seda *moiré* púrpura. Los folios 36-38 presentan pautado sin escritura.

Sección B: Probanza *ad perpetuam rei memoriam* de Diego de Praves (ff. 40-105v). Letra redonda. Una hoja de guarda al comienzo. El manuscrito comienza por el lado del pelo. Presenta folio de apertura (f. 40 r) y bifolio doble (ff. 45v-46r) con ambas hojas separadas por seda *moiré* azul. Folio 106r en blanco.

Sección C. Probanza *ad perpetuam rei memoriam* de Francisco de Praves (ff. 106v-178v). Letra redonda. El manuscrito comienza por el lado de la carne. Sin folio de apertura. Presenta foliación de época a pluma en la esquina superior derecha de la hoja de guarda posterior.

Todas las secciones presentan texto a línea tirada con entre 30 y 34 líneas de escritura, anotaciones en letra procesal y cursiva.

Una vez establecidas sus características materiales, resulta necesario discernir aquellos aspectos estéticos que lo individualizan de otros ejemplos coetáneos.

Como viene siendo frecuente en esta tipología documental, en las dos primeras secciones del manuscrito Santiago el Mayor aparece representado como *matamoros*, una de sus tres versiones iconográficas junto con la de peregrino y la de apóstol. Esta figura constituye una de las más veneradas durante la Edad Media, especialmente en España, desde que el Obispo Teodomiro hallara las reliquias consideradas de Santiago en el año 850 dando lugar a una de las más célebres rutas de peregrinación cristiana: el Camino de Santiago¹⁹. Aunque en origen dicha representación había quedado ligada al contexto de la mítica Batalla de Clavijo, que, según la tradición, contó con la asistencia

¹⁷ Bustamante, "Arquitectura clasicista...", 464.

¹⁸ Encuadernación propia del Barroco que debe su nombre al modo en que los hierros se combinaban sobre las tapas del libro configurando una forma que recuerda a un abanico abierto.

¹⁹ Helena Carvajal González, "Santiago 'Matamoros': una iconografía controvertida", en *Almanzor y Carlomagno. El Camino de Santiago ante el Islam en época medieval*, ed. por Inés Montera Arias (Madrid: Trea, 2022), [Agradezco a la Dra. Carvajal el haberme permitido consultar su trabajo en prensa].



▪ Fig. 3. Santiago Matamoros, BNE MSS/11720, Sección A, fol. 2r. 1561. Imágenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

del santo para llevar a la victoria a Ramiro I de Asturias en su lucha contra las tropas de Abderramán II, en las fuentes coetáneas no se encuentra rastro alguno de un Santiago caballero. Si bien la génesis de la caracterización del santo como tal puede hallarse en la *Chronica Silensis* (c. 1118)²⁰, donde recibe el apelativo de *miles Christi*²¹, la imagen del apóstol como matamoros tendrá, en realidad, un origen relativamente tardío, situado por la historiografía en el siglo XIV.

Así las cosas, con frecuencia los elementos iconográficos varían a la hora de trazar la figura del Matamoros y las dos miniaturas de nuestro manuscrito no son excepción. La Sección A (Fig. 3) muestra a un soldado ataviado a la manera romana, con botas y co-

raza cruzada por un bálteo de piel marrón, ambas en tono dorado, capa púrpura, túnica verdosa y medias rojas. Sobre la cabeza porta un nimbo, símbolo de su santidad, reforzada sin duda por el fulgor dorado que parece emanar de las dos figuras. Los enemigos que yacen en el suelo aparecen ataviados con ropas de la misma gama cromática que la del santo, si bien uno de ellos parece llevar una espesa barba y un turbante blanco sobre la cabeza, elementos derivados de modelos iconográficos asentados a la hora de representar personajes musulmanes.

Por su parte, en la Sección B (Fig. 4) se aprecia una evidente alteración en el atavío del Matamoros, que se muestra ahora portando símbolos propios del Santiago peregrino: el amplio sombrero, los pies descalzos y el largo manto de matiz dorado al frente y en las mangas, ondeando rosado hacia atrás, debajo del cual porta una coraza protectora que evidencia su naturaleza de *miles*. A juzgar por las representaciones conservadas, los temas del Santiago peregrino y Santiago

²⁰ *Ibidem*, [En prensa].

²¹ Nicasio Salvador Miguel, "Entre el mito, la historia y la literatura en la Edad Media", en *Memoria, mito y realidad en la historia medieval: XIII Semana de Estudios Medievales*, (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2002), 227.



▪ Fig. 4. Santiago Matamoros, BNE MSS/11720, Sección B, fol. 46r. 1603. Imágenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

apóstol parecen haber primado sobre esta última versión durante toda la Edad Media²². Es a partir del reinado de Carlos I que el matamoros se yergue como tema de mayor recurrencia en la iluminación de ejecutorias y privilegios, junto a la Virgen con el niño²³, para acabar desapareciendo completamente en los documentos iluminados en época borbónica²⁴. Cabe destacar, por otra parte, que en la Sección B del manuscrito el artista resolvió dotar a los enemigos yacentes de escudos, una práctica que cuenta con precedentes en la tradición iconográfica medieval como es posible apreciar, por ejemplo, en aquellas miniaturas de la *Estoria de España*

²² Carvajal, "Santiago 'Matamoros'...", [En prensa].

²³ Javier Docampo Capilla, "Este modo de pintar que celebraron': las pinturas en los documentos de la Biblioteca Lázaro Galdiano (Siglos XV-XVIII)", en *Documentos con pinturas: diplomática, historia y arte*, ed. por Juan Antonio Yeves Andrés, (Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 2019), 142.

²⁴ *Ibidem*, 154.

de Alfonso X en las que Muhammad I aparece dirigiendo sus tropas mientras porta en la mano derecha una lanza y en la izquierda un escudo de guerra.

Como elementos comunes a ambas miniaturas destacan, por un lado, la imagen del santo en actitud belicosa blandiendo en alto su espada, sentado sobre un caballo blanco en corbeta que pisa a los enemigos caídos bajo sus patas²⁵; por otro, la bandera blanca que porta la cruz floronada con el pie en espada, distintivo de la orden de Santiago, ondeando victoriosa en su mano izquierda. Esta representación de Santiago como caballero nos remite una vez más a la *Estoria de España* alfonsí, que lo describe en su texto

²⁵ Carvajal sugiere que la elección del color podría derivar tanto de la descripción del primer jinete del libro del Apocalipsis o bien podría tener por modelo iconográfico a otros santos caballeros, como es el caso de San Jorge, a quien la tradición representa cabalgando caballos blancos. Carvajal, "Santiago 'Matamoros'...", [En prensa].



▪ Fig. 5. Santos Juanes, BNE MSS/11720, Sección A, fol. 2r. Imágenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

“con una senna blanca et grand espada re-
luzient en la mano” y “con senna blanca en
la mano et con vna espada en la otra” en los
capítulos 629 y 1044 respectivamente²⁶. Por
último, el paisaje resulta más o menos si-
milar en ambas miniaturas, presentando la
Sección B un nivel de detalle y una calidad
mayores.

Otro de los temas de mayor recurrencia
en la iluminación de ejecutorias es la Virgen.
En ese sentido, podemos encontrar el tema
de la Anunciación empleado con cierta fre-
cuencia²⁷. Fueron abundantes también las

²⁶ Salvador, “Entre el mito, la historia y la literatu-
ra...”, 221.

²⁷ Rosario Marchena achaca la asiduidad con la
que la Anunciación aparece en las cartas ejecutorias al
deseo del litigante de recoger el anuncio público de la
hidalguía del peticionario. Rosario Marchena Hidalgo,
“La iluminación de privilegios y ejecutorias: entre el
arte cortesano y el arte local”, en *El Arte en las Cortes de
Carlos V y Felipe II: IX Jornadas de Arte*, (Madrid: Consejo
Superior de Investigaciones Científicas, 1999), 133.

representaciones de la Inmaculada, especial-
mente en la Sevilla de comienzos del XVII,
inmersa entonces en el debate sobre la acep-
tación de dicho dogma que no sería procla-
mado tal hasta 1854 de la mano de Papa Pío
IX. Así, el uso de esta advocación en una eje-
cutoria podría constituir una forma de tomar
posición en el debate²⁸.

Por su parte, nuestro manuscrito proba-
blemente presentaba en origen dos miniatu-
ras de la Virgen sedente con el Niño, si bien la
sustracción de la segunda solo permite ana-
lizar una. Enmarcados en cortinajes en tonos
dorados, rosados y verdes encontramos a las
dos figuras. La Virgen aparece ataviada con
una túnica rosada, un velo blanco y el clás-
ico manto azul con tonos verdosos. Sobre sus
brazos porta al niño desnudo, sosteniéndolo
con la mano izquierda sobre las costillas y la
derecha desde abajo y posando la mejilla so-
bre su cabeza. A su vez, el Niño parece estar

²⁸ *Ibidem*, 134.



▪ Fig. 6. Santos Juanes, BNE MSS/11720, Sección B, fol. 46r. Imágenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

pasando el brazo izquierdo sobre el hombro de su madre. De las dos figuras emana el mismo fulgor dorado que emanaba de Santiago Matamoros y que simboliza, una vez más, la santidad de los protagonistas.

Por otro lado, la presencia de los Santos Juanes en esta carta ejecutoria probablemente responda al deseo de Juan de Praves de tener a su santo titular plasmado en un documento de tamaño importancia para él y sus descendientes. No se trata de un caso aislado, San Pedro aparece acompañando a Cristo con la cruz en la carta ejecutoria que Francisco de Herrera el Viejo iluminó para Pedro de Ávila Alvarado, así como en la de Pedro Fernández de Carrera, y, del mismo modo, aparece San Martín partiendo su capa en la carta ejecutoria de Bartolomé de San Martín²⁹. No debemos pasar por alto la relación fraternal que une a San Juan Evange-

lista y Santiago el Mayor que comparten, de modo casual o intencional, protagonismo en el documento.

Los Santos Juanes, vinculados a menudo en las escrituras, aparecen representados en viñetas independientes. Tanto en la Sección A (Fig. 5) como en la Sección B (Fig. 6) San Juan Bautista, hijo de Isabel y Zacarías y pariente de Jesús, queda plasmado como un hombre de mediana edad, barbado y de larga cabellera aún sin clarear. Porta una túnica corta en color marrón ceñida en la cintura, dejando expuestas sus piernas, y un palio rosado. Constituye el único personaje de todos los que habitan nuestra carta ejecutoria sobre cuyo atuendo se ha utilizado el pigmento marrón, representando, con toda seguridad, la túnica de pelo de camello que el profeta porta en su retiro al desierto y símbolo de su austera vida³⁰. Obser-

²⁹ *Ibidem*, 132.

³⁰ David Vilaplana Zurita, "Iconografía de los Santos Juanes en el arte valenciano", *Saitabi: revista de la Fa-*

vamos, pues, los símbolos propios de la iconografía del Bautista: en la esquina superior izquierda aparece el *Agnus Dei* flotando sobre una nube y rodeado por un nimbo, mientras el Santo lo señala con el índice de la mano derecha³¹, gesto que viene a expresar su misión de anunciador de Cristo³². Por último, la atención de San Juan recae sobre las escrituras que sostiene en su mano izquierda y que revelan su condición de profeta.

Seguidor de San Juan Bautista, antes de ser llamado como apóstol, fue San Juan Evangelista. Se nos presenta aquí como un hombre joven e imberbe (recordemos que se trata del más joven de los apóstoles) y de cabellos largos que se contraponen a la madurez del Bautista. Luce una túnica verde bajo la cual sobresalen unas mangas azules y una toga rosada con el interior dorado, en la línea de la gama cromática del resto de personajes del documento (a excepción, como acabamos de señalar, de la túnica de San Juan Bautista). El iluminador lo plasma con una pluma en la mano derecha y un folio en blanco en la izquierda, escribiendo el libro del Apocalipsis, que le está siendo revelado en ese preciso instante. Así, el santo torna su cabeza hacia el fulgor dorado que emana de la esquina superior izquierda de la viñeta. A su propia izquierda yace el águila, uno de los símbolos del tetramorfos que hace patente su condición de evangelista.

Una vez más nos encontramos ante una iluminación B trazada siguiendo el modelo A. Ambas presentan figuras descalzas sedentes sobre rocas, idénticas escenas, fondo y gama cromática. No obstante, es posible apreciar algunas desemejanzas entre ellas, siendo la más perceptible de todas el nimbo que corona las cabezas de la miniatura B y que difiere en su morfología del modelo original. En este último, además, el águila parece sostener con su boca algún objeto, quizá el tintero que ofrece a San Juan Evangelista³³, si

cultat de Geografia i Història, n°45 (1995), 396.

31 "De acuerdo con el texto *Ecce Agnus Dei*". *Ibidem*.

32 *Ibidem*.

33 *Ibidem*, 401-2.

bien la escasa concreción del trazo no permite aseverarlo con seguridad. Por otro lado, resulta conveniente apuntar la posibilidad de que la mirada del Evangelista se dirija hacia la Virgen sedente del vuelto del folio anterior. No en vano, las escrituras sugieren una estrecha relación entre estas dos figuras, habiendo encomendado Jesucristo al Evangelista el cuidado de su madre. Asimismo, la leyenda de la muerte y ascensión de ambos personajes presenta ciertas semejanzas³⁴. Fuese o no la intención del iluminador que la mirada de San Juan Evangelista se dirigiese directamente a la madre de su maestro, el resultado final supone un feliz accidente.

Con todo, podemos concluir que las miniaturas de nuestro manuscrito presentan una clara influencia manierista, principalmente Santiago Matamoros³⁵. Así, lejos quedan las posturas solemnes y equilibradas con caballos al paso y jinetes sosegados. Aquí se nos ofrece una escena llena de tensión y dramatismo de personajes con posturas imposibles. A la hora de retratar al santo, el artista hace uso del recurso de la figura *serpentinata*, trazando un torso y unas extremidades que divergen en direcciones opuestas. En un intento de otorgar profundidad, los enemigos yacen en escorzo.

Los cabellos, las capas y los árboles (si bien la naturaleza es totalmente secundaria) ondeando al viento ofrecen gran dinamismo y ayudan a revestir de teatralidad las escenas. Por su parte, los colores de la paleta resultan encendidos y poco naturales, ofreciendo gran contraste con el rojo y el azul elegidos para las letras capitulares, de apariencia mucho más sobria.

La Virgen se nos presenta aquí siguiendo uno de los modelos iconográficos más

34 *Ibidem*, 400.

35 Marchena afirma que los diseños del Matamoros empleados en las ejecutorias parecen haber tomado por modelo el grabado de San Jorge de Martín Schongauer (1435-1491). No obstante, existían en la época suficientes precedentes iconográficos de esta figura como para necesitar recurrir a la obra de Schongauer. Marchena, "La iluminación de privilegios y ejecutorias...", 133.

antiguos del arte cristiano, el de Eleúsa o *Glykophilousa*³⁶, una tipología originaria del arte bizantino donde el niño acostumbra a aparecer abrazando a la madre mientras las mejillas de ambos se tocan en un gesto de cariño. Esta y otras tipologías del arte bizantino, como es la del *Theotokos*³⁷, plasman la figura de María con intención de resaltar su naturaleza de madre.

Por otro lado, en aquellas ejecutorias expedidas en la Chancillería de Granada es común hallar Vírgenes inspiradas en modelos rafaelescos o miguelangelescos y la nuestra no es excepción³⁸. El cuerpo del Niño, otra figura *serpentinata*, parece retorcerse en un intento de zafarse de los brazos de su madre. Los colores empleados para la iluminación evocan nuevamente modelos rafaelescos, pues el atavío (o la ausencia de él) de las figuras comparte las mismas tonalidades visibles en *madonnas* de Tiziano o el Greco, entre otros, siguiendo, en definitiva, una gama cromática asentada.

En lo concerniente a los Santos Juanes, advertimos figuras que se retuercen llenas de dinamismo. De nuevo las líneas *serpentinatas* hacen acto de presencia y los cabellos y palios ondeando al viento evocan el dramatismo de la escena presentada. En cuanto al atavío y la apariencia estética de San Juan Bautista, si bien es cierto que es común encontrarlo cubriendo su desnudez únicamente con el palio, los de nuestra carta ejecutoria lucen acordes a otros modelos previos³⁹. San

36 Del adjetivo *glukús* (γλυκύς), que significa “dulce” y del verbo *philéō* (φιλέω), “besar”.

37 *Theós* (θεός), que significa dios y *tókos* (τόκος), sustantivo derivado del verbo *tiktō* (τίκτω) que significa parir o dar a luz. Podría traducirse literalmente como “la que pare a un dios”.

38 Docampo, “Este modo de pintar que celebraron’...”, 145.

39 En la época en la que se expide e ilumina la carta ejecutoria, San Juan Bautista presenta cierta variedad en cuanto a iconografía, tal es el caso del llamado San Juanito o San Giovannino, tan común en la pintura renacentista italiana y que podemos observar en artistas como Murillo y su *Virgen con el Niño y san Juanito* (1645-



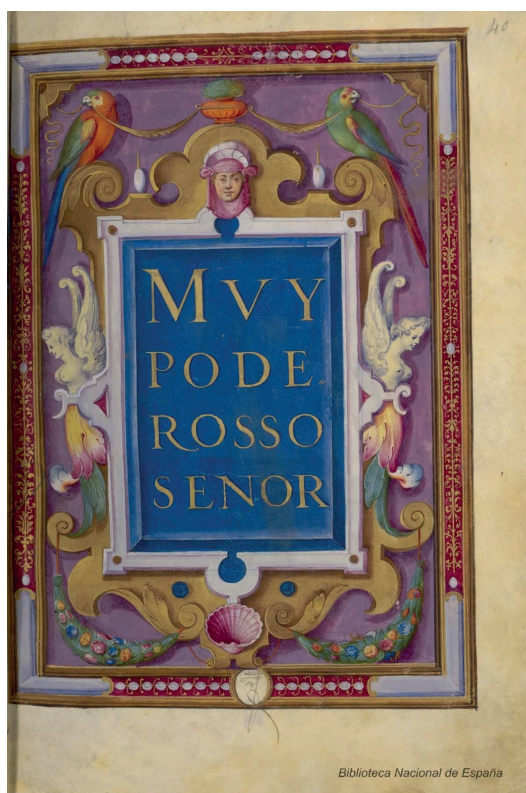
• Fig. 7. Orla, BNE MSS/11720, Sección A, fol. 1v. Imágenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

Juan Evangelista aparece con frecuencia sosteniendo una copa con veneno en la mano, elemento iconográfico originario del siglo XIII que podemos observar en obras de artistas del panorama nacional y que parece escasear en el arte italiano⁴⁰. Por último, sus ropas presentan un cromatismo similar al de modelos anteriores.

A menudo las cartas ejecutorias se decoraban a imitación de los antiguos códices medievales y renacentistas, incluyendo, además de miniaturas, orlas y decoraciones marginales de todo tipo así como letras capitales, desde las más sencillas decoraciones a pluma hasta iniciales ricamente habitadas. En lo tocante a las orlas, existe una evidente variación de estilo entre las diferentes secciones del documento. Por un lado, la sección

1650).

40 Vilaplana, “Iconografía de los Santos Juanes...”, 402.



▪ Fig. 8. Orna, BNE MSS/11720, Sección B, fol. 40r. Imágenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

A (Fig. 7) presenta dragones, seres alados, cabezas emergentes y motivos vegetales en ordenación a *candelieri*, elementos propios del grutesco, que halla su origen en un Renacimiento italiano sin duda inspirado por la Antigüedad Clásica. La orna posee la misma variedad cromática que las miniaturas: rosados, verdes, azules, y en ocasiones rojos se combinan sobre un fondo dorado.

Este tipo de ornamentación contrasta con las utilizadas en aquellas ejecutorias expedidas por la Chancillería de Valladolid en la misma época y en las que aún priman los modelos flamencos de la escuela Gante-Brujas donde abunda la representación de la naturaleza: flores, pájaros y mariposas sobre fondos de un rico tono dorado. Este estilo decorativo puede apreciarse, por ejemplo, en la orna de la ejecutoria de hidalguía

de Diego Rui Díaz⁴¹, expedida en marzo de 1557 y conservada en la Biblioteca Nacional.

Con el tiempo, los modelos italianos comenzarán a hacer acto de presencia en las ejecutorias antes dominadas por el estilo flamenco, divulgado a partir de los libros de horas que se fabricaban en esta zona y que ya había aparecido en documentos durante el reinado de los Reyes Católicos⁴². Dicha combinación de estilos se dará con mayor frecuencia en las ejecutorias de la Chancillería de Granada⁴³, perviviendo el estilo gótico puro hasta bien entrado el siglo XVII en aquellas expedidas en Valladolid⁴⁴. Los motivos de la naturaleza propios del estilo flamenco y elementos como mascarones o *putti* se entremezclan en ejecutorias como la del licenciado Francisco de Palacios⁴⁵, expedida exactamente un año después que la de Diego Rui Díaz y también conservada en la Biblioteca Nacional.

La primera orna de la sección B (Fig. 8) presenta una estructura completamente simétrica, de nuevo con motivos propios del grutesco renacentista (esfinges, mascarones, etc.) que se intercalan con uno de los elementos habituales en la ornamentación de documentos: las aves, presentes en el arte desde la Antigüedad y con antecedentes bien asentados en la pintura y el grabado góticos.

De este modo, hallamos documentos de aparato iluminados con temática ornitológica como la *Carta de privilegio y confirmación* de Alonso Holguín⁴⁶, expedida en 1504, o la de

41 Biblioteca Nacional de España (BNE), MSS/11644.

42 Marchena, "La iluminación de privilegios y ejecutorias...", 138.

43 Docampo, "Este modo de pintar que celebraron...", 142.

44 Marchena, "La iluminación de privilegios y ejecutorias", 138-9.

45 BNE, Mss/2220.

46 Las cartas de privilegio y confirmación son documentos por las cuales los monarcas ratificaban y, como indica el propio nombre, confirmaban la continuación del disfrute de un privilegio previamente concedido. Fundación Lázaro Galdiano (FLG), RB.14426.

Diego López Pacheco, Duque de Escalona⁴⁷, de 1515, ambas conservadas en la Lázaro Galdiano. Asimismo, las flores enzarzadas en las dos guirnaldas que penden en la parte inferior de la orla evocan modelos clásicos como los del *Ara Pacis* o la *Domus Aurea* reinterpretados. En cuanto a la gama cromática, observamos por primera vez el uso de la tonalidad púrpura, si bien los colores del resto de elementos de la orla siguen los parámetros de otras iluminaciones del manuscrito.

Por su parte, en la Sección B (Fig. 9) encontramos una orla quizá de mayor singularidad por la temática que la inspira. Hablamos de la panoplia militar de escudos, lanzas, armaduras, estandartes y demás piezas, coronadas por un yelmo y curiosamente amalgamadas con un par de *putti* sedentes en cada una de las esquinas superiores. A menudo esta clase de orlas aluden al origen militar de la hidalguía del litigante⁴⁸, si bien este no es en absoluto el caso de Juan de Praves, que era tenido por hidalgo notorio. Así pues, la orla de la sección B presenta una gama cromática más intensa sobre un fondo granate con motas doradas. Lejos ya de la clásica ordenación a *candelieri*, las piezas, mayormente en tonos grisáceos y dorados que imitan metales, parecen mantenerse unidas y en orden sujetas por lazos celestes. La temática militar se repite en otros documentos expedidos en Chancillería de Valladolid como son la carta ejecutoria en forma de privilegio a pedimento de Juan Díez⁴⁹, de 1613, o la de Domingo Ortiz de Barrón y Guinea⁵⁰, veinte años posterior, de la Biblioteca Nacional y la Lázaro Galdiano respectivamente⁵¹.

47 FLG, M 6-3-25.

48 Rosario Marchena Hidalgo, "La iluminación al servicio del estamento privilegiado: las ejecutorias de hidalguía", *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* nº23 (2011), 131.

49 BNE, Mss/7372.

50 FLG, M 5-3-8 [I. 15007].

51 Estas dos cartas ejecutorias, además, parecen haber sido iluminadas siguiendo un modelo común.

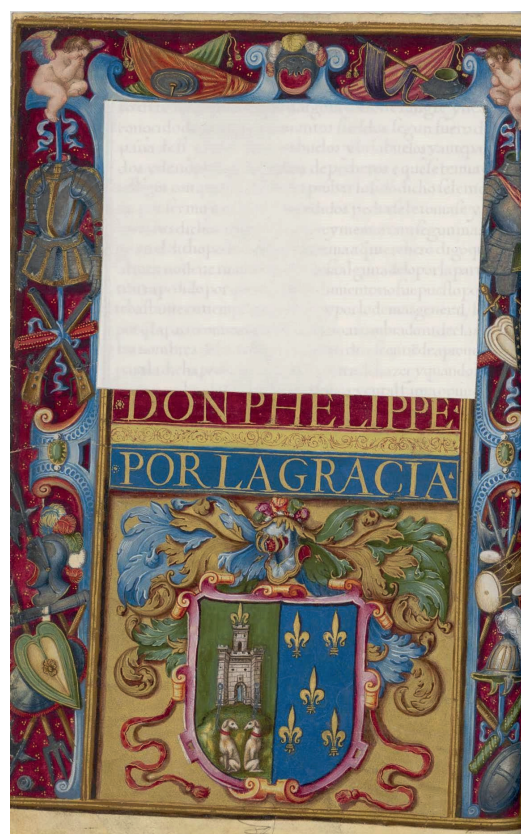


Fig. 9. Orla, BNE MSS/11720, Sección B, fol. 45v. Imágenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

Conviene señalar que, con toda probabilidad, son escasos los artistas encargados de la iluminación de documentos que pudiesen haber tenido la oportunidad de observar en primera persona los modelos italianos, siendo que numerosas figuras de mayor prestigio y recursos, incluidos los propios Praves, desarrollaron su obra sin viajar a Italia. Lo más probable es que se inspiraran tanto en estampas y grabados con modelos originales como en obras autóctonas.

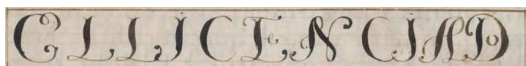
A lo largo del manuscrito se hallan diversos tipos de letras capitulares, así como escritura resaltada con o sin colorear. En la sección A observamos iniciales floridas en dorado enmarcadas sobre fondos en tonos azul y rojo con pequeñas filigranas blancas, las más retardarías del manuscrito. El *incipit* contempla idéntica grafía y cromatismo, combinando el marco entre cuartelado y



▪ Fig. 10. Letras, BNE MSS/11720, Sección A. Imágenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.



▪ Fig. 11. Letras, BNE MSS/11720, Sección B. Imágenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.



▪ Fig. 12. Letras, BNE MSS/11720, Sección C. Entre 1626 y 1634. Imágenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España

partido, formando así una especie de frontispicio. (Fig. 10).

En la sección B conviven iniciales enmarcadas sobre fondo monocromo con diminutas filigranas, todo en dorado o azul, con escritura resaltada en frontispicios. Los tonos burdeos y azul se combinan en los fondos enmarcados. El *incipit* queda enmarcado en la primera orla, de fondo azul letras doradas. (Fig. 11).

Por último, la Sección C presenta escritura resaltada y enmarcada en frontispicios, todo ello a plumilla, sin colorear y con motivos vegetales en algunos de ellos. La presen-

cia de dos clases de grafía sugiere dos manos diferentes en la factura de esta parte del documento. (Fig. 12).

Finalmente, a la hora de ornamentar una ejecutoria no puede faltar el escudo de armas siendo este una demostración externa de la nobleza del hidalgo. El de los Praves es un escudo partido: En la diestra, en campo de sinople, un castillo de plata con una flor de lis de oro saliente del homenaje y al pie dos lebreses sedentes, adosados y contramiéndose, encadenados de plata al castillo y acollarados de gules. En la siniestra, en campo de azur, cinco flores de lis de oro puestas en sotuer. Al timbre, un yelmo baúl de hidalgo, en plata, con burlete, lambrequines de plumas y cintas. El yelmo de la sección B es de plata y presenta mayor número de adornos y rejas en la visera, así como burlete y penachos a modo de cimera.

Por su parte, la gama cromática incluye tonos acostumbrados en la ejecutoria: azules, rosados, ocre y verdes.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Diversos elementos confirman que el primero de los documentos fue expedido en Granada: desde el bifolio de apertura completamente decorado hasta el estilo y la gama cromática empleada, presente en otras ejecutorias granadinas conservadas⁵², pasando por la abundante presencia de Santiago Matamoros, notablemente menos frecuente (aunque sin duda presente) en aquellas ejecutorias producidas en Valladolid⁵³. No es de extrañar la ubicuidad del Santo en las ejecutorias expedidas en la ciudad andaluza dada la cantidad de moriscos que la habitaban tras la guerra de Granada.

⁵² La carta ejecutoria de Francisco de Salamanca (BNE, MSS/11571), la de Juan de Zárate (BNE, MSS/11637), Gerónimo de Oviedo (BNE, RES/297) o Martín de Angulo (BNE, VITR/4/7).

⁵³ De todas aquellas ejecutorias expedidas en Valladolid y conservadas en la Biblioteca Nacional a las que hemos tenido acceso digital, solo la de Francisco de Palacios presenta una miniatura de Santiago Matamoros. BNE, MSS/2220.

Por otro lado, resulta innegable que las decoraciones de la sección B del manuscrito, si bien de una calidad artística superior, fueron creadas a imitación de la sección A. A priori, dichas similitudes podrían entorpecer cualquier intento de relacionarlo con otros documentos expedidos en Valladolid en la misma época o incluso producidas en un mismo taller. No obstante, otras ejecutorias vallisoletanas como la de Alfonso Pérez, expedida en 1581⁵⁴, o la de Martín Pérez de Goiri, de 1628⁵⁵, presentan textos e iniciales enmarcados y coloreados como los presentes en la sección B. También hallamos semejanzas en la distribución de página; así, al contrario de lo que sucede en las ejecutorias granadinas, en Valladolid las iluminaciones suelen concentrarse en el primer folio y las miniaturas acostumbra a integrarse dentro de una llamativa inicial primaria. Todo ello pone de manifiesto la relevancia de los elementos ornamentales a la hora de relacionar documentos de la misma factura.

Debido a la ausencia de miniaturas y juegos cromáticos, la sección C constituye la más sobria de las tres aquí estudiadas. Ante la escasez de elementos ornamentales, la escritura se alza como una eficaz herramienta de datación. Desde ese punto de vista, la ejecutoria de Juan Díez, fechada en 1613 sugiere⁵⁶, si no la misma mano que dicha sección, sí el mismo taller. A menudo, documentos con modelos iconográficos y estilísticos semejantes difieren en cuanto a escritura y documentos con la misma escritura difieren en su iluminación, revelando una clara división de tareas en los talleres.

En definitiva, tras el estudio del manuscrito y sus elementos ornamentales ha sido posible dilucidar en qué medida los movimientos artísticos contemporáneos se combinan con motivos habituales en cuanto a decoración de manuscritos. Al compararlo con otros coetáneos, observamos que dicha

combinación constituye una práctica estandarizada. Con todo, los Praves han demostrado que en ocasiones esta clase de documentos pueden encerrar singularidades dignas de estudio.

Si bien contamos con diversos trabajos enfocados en el estudio artístico de los documentos de aparato, algunos de los cuales han servido como fuente para el presente artículo, conviene remarcar el valor de dichos documentos como fuente de información para la historia del arte, indudablemente, pero también para las ciencias historiográficas y la documentación, prestándose a un análisis interdisciplinar. No en vano, se trataba de documentos de gran relevancia desde un punto de vista económico, sin duda, por la exención de impuestos que conllevaban, pero también por el estatus que conferían a aquel que tuviese la fortuna de poseer uno. La importancia de su aspecto estético reside en su naturaleza de objetos de ostentación destinados a ser exhibidos y legados a los futuros miembros del linaje, ideados para perdurar como lo han hecho hasta nuestros días.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrés Martínez, Gregorio de. "La biblioteca nobiliaria del cronista Juan Alfonso Guerra, rey de armas de Felipe V, en la Biblioteca Nacional". *Boletín de la Real Academia de la Historia* 187, nº3 (1990), 373-402.
- Arribas Arranz, Filemón. "Nuevas noticias sobre Diego de Praves". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 12 (1945-46), 157-159.
- Bustamante García, Agustín. "Arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)". Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1981.
- Cabrera Vázquez, Macarena. "Ejecutorias de hidalguía y probanzas *ad perpetuam rei memoriam*. Los documentos iluminados y su funcionalidad: estudio del manuscrito MSS/11720 de la Biblioteca Nacional de

54 BNE, MSS/11618.

55 BNE, MSS/11959.

56 BNE, MSS/7372.

- España". *Titivillus. Revista Internacional sobre Libro Antiguo*, nº 9 (2023), 79-94.
- Cagigas Aberasturi, Ana Isabel. "Los maestros canteros de Trasmiera". Tesis doctoral. Universidad de Cantabria, 2016.
- Carvajal González, Helena. "Santiago 'Matorros': una iconografía controvertida". En *El Camino de Santiago ante el Islam en época medieval*, editado por Inés Monteiro Arias, [En prensa]. Madrid: Trea, 2022.
- Docampo Capilla, Javier. "'Este modo de pintar que celebraron': las pinturas en los documentos de la Biblioteca Lázaro Galdiano (Siglos XV-XVIII)". En *Documentos con pinturas: diplomática, historia y arte*, editado por Juan Antonio Yeves Andrés, 133-157. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, F.S.P.; Analecta editorial, 2019.
- Domínguez Casas, Rafael. "Ascenso social y visualización del poder en dos ejecutorias de hidalguía del reinado de Carlos II". *Goya. Revista de Arte* nº363 (2018), 108-125.
- Ferrero Maeso, Concepción. *Francisco de Praves (1586-1637)*. Ávila: Junta de Castilla y León, 1995.
- Francisco Olmos, José María. "La heráldica en los documentos con pinturas". En *Documentos con pinturas: diplomática, historia y arte*, editado por Juan Antonio Yeves Andrés, 91-130. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, F.S.P.; Analecta editorial, 2019.
- Ladrón de Guevara e Isasa, Manuel. "La hidalguía: privilegios y obligaciones, las reales chancillerías". *RDUNED. Revista de derecho UNED*, nº12 (2013), 371-390.
- Marchena Hidalgo, Rosario. "Documentos iluminados del archivo histórico provincial de Sevilla". *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº14 (2001), 207-224.
- Marchena Hidalgo, Rosario. "La iluminación al servicio del estamento privilegiado: las ejecutorias de hidalguía". *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº23 (2011), 125-146.
- Marchena Hidalgo, Rosario. "La iluminación de privilegios y ejecutorias: entre el arte cortesano y el arte local". En *El Arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II: IX Jornadas de Arte*, 127-140. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999.
- Martín González, Juan José. "La miniatura en los documentos de los Archivos de Simancas y de Chancillería de Valladolid". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LV (1951), 189-207.
- Rivera Blanco, Javier. "El clasicismo castellano leonés. F. de Praves y A. Palladio". En *Estudio introductorio a la edición facsimilar de Libros I y III de Andrea Palladio traducidos por F. de Praves en Valladolid 1625*, 13-37. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1986.
- Ruiz García, Elisa. "La carta ejecutoria de hidalguía: un espacio gráfico privilegiado". En *la España medieval*, Extra 1 (2006), 251-276.
- Ruiz García, Elisa. "Tipología de los documentos de aparato". En *Documentos con pinturas: diplomática, historia y arte*, editado por Juan Antonio Yeves Andrés, 19-87. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, F.S.P.; Analecta editorial, 2019.
- Salvador Miguel, Nicasio. "Entre el mito, la historia y la literatura en la Edad Media: el caso de Santiago guerrero". En *Memoria, mito y realidad en la historia medieval: XIII Semana de Estudios Medievales*, 215-232. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2002.
- Sánchez Oliveira, Camino. "Análisis del proceso de edición y producción de las cartas ejecutorias de hidalguía en pergamino: un modelo propio de confección y expedición documental". En *Doce siglos de materialidad del libro: estudios sobre manuscritos e impresos entre los siglos VIII y XIX*, editado por Helena Carvajal González y Camino Sánchez Oliveira, 385-400. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2017.
- Soria Mesa, Enrique. *La nobleza en la España moderna*. Madrid: Marcial Pons, 2007.

Vilaplana Zurita, David. "Iconografía de los Santos Juanes en el arte valenciano". *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº45 (1995), 393-412.

Villaseñor Sebastián, Fernando. "Los "ylluminadores" en Castilla durante el siglo XV: consideración socioeconómica y par-

ticularidades del oficio". *De arte: revista de historia del arte* nº8 (2009), 27-46.

Vivar del Riego, José Antonio. *Heráldica: apuntes para su estudio y su práctica*. Madrid: Apuntes de ciencias instrumentales y técnicas de la investigación, 2018.

La melancolía de Annibale Carracci: consideraciones sobre sus posibles causas y sus consecuencias.

The melancholy of Annibale Carracci: considerations on its possible causes and its consequences.

Fernando LÓPEZ CHAURRI

Universidad Complutense de Madrid

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6886-6033> / felope06@ucm.es

DOI: 10.18002/da.i22.7481

Recibido: 20/01/2023

Aceptado: 17/04/2023

RESUMEN: La vida y la obra de Annibale Carracci en los años posteriores a la finalización de la que fue considerada como su gran obra maestra, la decoración de la Galleria Farnese, estuvieron marcadas de forma creciente por su delicado estado de salud a causa de una enfermedad que no se ha podido precisar, combinada con una profunda melancolía. Los biógrafos y tratadistas del siglo XVII ya dejaron constancia de que en el origen de aquella melancolía pudo encontrarse la escasa recompensa financiera y afectiva que el pintor boloñés recibió de su principal comitente en Roma: el cardenal Odoardo Farnese. En el presente artículo analizamos las posibles causas de esa melancolía, que unida a su enfermedad, condicionó notablemente sus últimos años de vida.

Palabras clave: Annibale Carracci; comitente; melancolía; Odoardo Farnese.

ABSTRACT: The life and work of Annibale Carracci in the years following the completion of what was considered his great masterpiece, the decoration of the Galleria Farnese, were increasingly marked by his delicate state of health due to an illness that it has not been possible to specify, combined with a deep melancholy. Biographers and treatise writers from the 17th century have already recorded that, in the origin of that melancholy, could be found the meagre financial and affective reward that the Bolognese painter received from his main patron in Rome: Cardinal Odoardo Farnese. In this article we analyse the possible causes of this melancholy, which, together with his disease, remarkably conditioned his last years of life.

Keywords: Annibale Carracci; melancholy; Odoardo Farnese; patron.

Diferentes fuentes del siglo XVII hicieron referencia al estado de melancolía en el que Annibale Carracci (Bologna, 1560-Roma, 1609) se sumió tras concluir la que ha quedado para la posteridad como su gran obra maestra: la decoración de la *Galleria* del Palazzo Farnese en Roma. Para tratar de comprender los orígenes y efectos de esta

tristeza hemos de remontarnos, en primer lugar, al *Problema XXX, I*, texto tradicionalmente atribuido a Aristóteles, aunque probablemente escrito por Teofrasto¹, que se

¹ Lászlo F. Földényi, *Melancolía* (1984), trad. por Adan Kovacsics (Barcelona: Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, 2008), 15.

inicia con la siguiente pregunta: ¿por qué todo ser excepcional es melancólico?². Marsilio Ficino (1433-1499) resucitó este dilema de la Antigüedad en la segunda mitad del siglo XV dando forma al vínculo entre genio y melancolía mediante la asociación de la idea que aparecía en los *Problemas* aristotélicos, el concepto platónico del furor divino y el influjo del planeta Saturno³. El Renacimiento avanzado ha sido considerado como la *edad de oro* de la melancolía⁴. Mientras en la Edad Media a los melancólicos se les consideraba enfermos anónimos, excluidos del reino de Dios, en el Renacimiento, el melancólico se convirtió en creador y el temperamento saturnino en fuente de inspiración y en manifestación de genialidad. El hombre se volvió genial, pero no pudo evitar los obstáculos del acto creativo, experimentando al mismo tiempo su soberanía -Dios ya no era el único creador- y su desamparo y dolor ante los conocimientos incompletos y ante la certeza de la muerte⁵.

A lo largo de los siglos XV y XVI, los pintores, en un esfuerzo por desvincularse del estereotipo de artista-artesano, buscaron formas de enfatizar los aspectos académicos de su profesión para adquirir cierto prestigio social, apoyándose para ello, entre otros argumentos, en la ciencia, y fueron asociados con Saturno, el planeta que regía los destinos

de los eruditos⁶. Mercurio, legendario mecenazgo de las artes liberales, siguió presidiendo el curso de la pintura, pero fue gracias al melancólico Saturno que este arte se transformó en algo único y extraordinario⁷. La melancolía se convirtió en el temperamento de los creadores contemplativos⁸ y, compartiendo destino con Alberto Durero (1471-1528), surgió una nueva generación de artistas melancólicos posneoplatónicos, entre los que se encontrarían Miguel Ángel (1475-1564), Rafael (1483-1520), Adam Elsheimer (1578-1610), Jacopo Pontormo (1494-1556) o Annibale Carracci⁹.

Ficino enumeró tres clases de causas -celeste, natural y humana- que predisponían a la melancolía a aquellos individuos intelectualmente mejor dotados, causas que tenían su origen en la influencia astral de Mercurio y Saturno, en una búsqueda interior vinculada a la bilis negra, que estimula el recogimiento, la contemplación y el desconsuelo, y en las consecuencias fisiológicas derivadas del tipo de vida que solía llevar el erudito, caracterizada por una excesiva actividad intelectual y escaso ejercicio físico¹⁰. En los mismos años en los que Annibale Carracci desarrollaba su carrera artística, proliferaron por toda Europa textos en los que se abordaban las causas, los síntomas y los remedios de aquella aflicción saturni-

2 Aristóteles, *El hombre de genio y la melancolía (problema XXX, I)*, prólogo y notas de Jackie Pigeaud, trad. de Cristina Serna, rev. de Jaume Pòrtulas (Barcelona: Acantilado, 2007), 9, 79. Véase también: María Bolaños, "Tiempos de melancolía", en *Tiempos de melancolía. Creación y desengaño en la España del Siglo de Oro*, (cat. exp.), dir. científica María Bolaños, 14-33 (Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 2015; Valencia, Museo de Bellas Artes, 2015-2016; Palma de Mallorca, CaixaForum, 2016). (Madrid: Obra Social "la Caixa", Secretaría General Técnica del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y Turner, 2015), 19.

3 Marsilio Ficino, *Tres libros sobre la vida* (1489), trad. por Marciano Villanueva Salas (Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2006), 26-27.

4 Ficino, *Tres libros...*, 11.

5 Bolaños, "Tiempos de melancolía", 22-23; Földényi, *Melancolía...*, 159-161.

6 Laurinda S. Dixon, *The dark side of genius. The melancholic persona in art, ca. 1500-1700* (University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2013), 123; Edgar Zilsel, *El genio. Génesis de un concepto* (1925), trad. Juan José del Solar (Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2008), 136.

7 Dixon, *The dark side...*, 117.

8 Rudolf Wittkower y Margot Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno. El carácter y la conducta de los artistas: una historia documentada desde la Antigüedad hasta la Revolución francesa* (Madrid: Cátedra, 1982), 109.

9 Bolaños, "Tiempos de melancolía", 31; Földényi, *Melancolía...*, 154.

10 Ficino, *Tres libros...*, 26-27; Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía* (Madrid: Alianza Editorial, 2012), 260.

na¹¹. Como si se tratara de un compendio, no solo de todas estas obras, sino de todo cuanto se hubiera escrito anteriormente sobre el tema, Robert Burton (1577-1640) publicó en 1621 su enciclopédica *Anatomía de la melancolía*, en la que, a pesar de reconocer la enorme dificultad de discernir cuales eran las causas de aquella tristeza, se atrevió a elaborar una amplia relación de sus posibles orígenes, naturales y sobrenaturales: Dios y sus ángeles, el demonio y sus ministros, las brujas y los magos, las malas dietas, la falta de ejercicio, la soledad, la ociosidad, el gusto inmoderado por el juego y los placeres, el estudio excesivo, la fuerza de la imaginación o la muerte de seres queridos¹². Aunque no es descartable que el fallecimiento de familiares o el esfuerzo continuado -desmedido en ocasiones- de la imaginación estuvieran en el origen del desasosiego que se apoderó de Annibale Carracci en sus últimos años de vida, resulta especialmente significativa, a efectos de nuestro análisis, una de las causas enumeradas por Burton en su desbordante obra: "No hay nada que penetre más profundamente que un desprecio o una desgracia; especialmente a quienes son espíritus generosos, casi no hay nada que les afecte más que ser despreciados o vilipendiados"¹³.

Tal y como también enunció Burton, la fuerza de la imaginación era considerada causa de esta enfermedad, a la que estaban especialmente expuestos algunos profesionales, como los pintores, obligados a mantener durante mucho tiempo imágenes en su cabeza, modificándolas por medio de una

profunda y continuada meditación¹⁴. El arte de Annibale Carracci se encuadra en los orígenes del Barroco, cuando la ficción venció a la realidad y lo "soñado, intuido, fantaseado"¹⁵ se consagró como la verdad suprema. Las obras del pintor boloñés, que fundamentalmente fueron de carácter religioso y mitológico, exigieron un continuado derroche de imaginación, por lo que sus constantes invenciones bien pudieron ser otra de las fuentes de su debilidad física y mental¹⁶.

Adicionalmente a todas estas posibles causas, en épocas más recientes algunos autores también han asociado a la melancolía con aspectos más mundanos, como pudieron ser los nocivos efectos causados por el blanco de plomo (albayalde), el pigmento blanco utilizado de forma generalizada en la pintura clásica europea al óleo¹⁷.

La compleja personalidad de Annibale Carracci, un artista sin grandes aspiraciones económicas o sociales, pero al mismo tiempo capaz de llevar a cabo una auténtica revolución "silenciosa"¹⁸ de la pintura en el tránsito del siglo XVI al XVII, hace que cualquiera de las hipótesis sobre los orígenes de la melancolía puedan tener cabida en el estudio de su caso. No obstante, si nos ceñimos a las pistas que los biógrafos y tratadistas del siglo XVII nos dejaron por escrito sobre esta cuestión, parece razonable dirigir nuestra atención hacia el hecho de que fue un artista que, en un determinado período de su vida, se vio obligado a desarrollar una frenética actividad

¹⁴ *Ibidem*, 129-131.

¹⁵ Fernando Rodríguez de la Flor, *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco* (Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor y Edicions Universitat de les Illes Balears, 2007), 121-122.

¹⁶ Frances Gage, "Invention, wit and melancholy in the art of Annibale Carracci", *Intellectual History Review*, vol. 24, nº 3 (2014), 407.

¹⁷ John F. Moffit, "Painters 'born under Saturn': the physiological explanation", *Art History*, nº 11 (1988), 209-210.

¹⁸ "Nosotros los pintores tenemos que hablar con las manos" es una de las frases más recordadas de Annibale Carracci.

¹¹ *Examen de ingenios para las ciencias* (1575) de Juan Huarte de San Juan, *Libro de la melancolía* (1585) de Andrés Velázquez, *Un tratado de melancolía* (1586) de Timothy Bright, *Discursos sobre la melancolía* (1597) de André Du Laurens, *De l'humeur mélancolique* (1603) de Jourdain Guibelet y *Melancolía erótica* (1610) de Jacques Ferrand, entre otros.

¹² Robert Burton, *Anatomía de la melancolía* (1621), prólogo y selección de Alberto Manguel (Madrid: Alianza Editorial, 2006), 76-206.

¹³ Burton, *Anatomía...*, 202.



▪ Fig. 1. Domenico Zampieri, conocido como Domenichino. Odoardo Farnese, c. 1602-1603. Colección privada, Pesaro. Fuente: Modeantiquaria.

creativa por la que no recibió la merecida recompensa económica y afectiva por parte de quien fuera su principal comitente tras su traslado definitivo a Roma en 1595: el cardenal Odoardo Farnese (1573-1626).

El sienés Giulio Mancini (1558-1630), médico personal del papa Urbano VIII Barberini (1623-1644), y gran aficionado al arte, fue el autor del primer relato escrito sobre la vida de Annibale Carracci, biografía que incluyó en sus *Considerazioni sulla pittura* redactadas entre 1617 y 1621, y en la que ya hizo referencia a la melancolía del pintor boloñés: “Acabada la Galería (Farnese), bien porque no le pareciese haber sido recompensado según lo que merecía, o por alguna otra desgracia, o por algún otro golpe recibido, o por otra causa, fue invadido por una extrema melancolía acompañada de una debilidad de mente y de memoria que no le permitía hablar ni recordar, con peligro de muerte repentina”¹⁹.

¹⁹ Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura* (1628), ed. crítica e intr. por Adriana Marucchi (Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1956), 218.

Dos décadas después, el pintor y tratadista Giovanni Baglione (1566-1643) también incluyó en sus *Vite de' Pittori, Scultori et Architetti* (1642) una biografía de Annibale Carracci en la que dejó testimonio escrito de las graves dolencias, físicas y mentales, que condicionaron los últimos años de vida del artista boloñés: “Annibale Carracci, después de haber terminado la hermosa obra en la Loggia de los señores Farnesio, se derrumbó y cayó en una profunda melancolía, que casi le condujo a la otra vida”²⁰. Tanto Mancini como Baglione coincidieron en señalar que el origen de aquel abatimiento pudo encontrarse en el trato que el artista recibió por parte de Odoardo Farnese.

Hijo de un sastre boloñés de cierto prestigio local, Annibale Carracci desarrolló los primeros años de su carrera artística en su ciudad natal, junto a los también pintores, su hermano Agostino (1557-1602) y su primo Ludovico (1555-1619). Tras sus años de formación, incluyendo un *studioso corso* por diversas ciudades de Italia, entre las que destacaron, por la influencia que tendrían posteriormente en su obra, las visitas a Parma y a Venecia, Annibale fundó junto a su hermano y a su primo, la influyente y fértil *Accademia dei Desiderosi*, posteriormente denominada *Accademia degli Incamminati*, y se consolidó como un reputado artista, tanto en Bolonia, como en otras grandes ciudades de Emilia-Romaña, Lombardía y el Véneto.

En el otoño de 1594, Annibale Carracci aceptó la invitación del cardenal Odoardo Farnese para que trabajara para él en Roma, en un proyecto que nunca llegó a realizarse: la decoración del *Salone*, la mayor sala de recepciones, del Palazzo Farnese. El cardenal Odoardo se convertiría en la figura más importante en la carrera de Annibale desde el momento en el que se trasladó a Roma hasta su muerte. Odoardo era el segundo hijo varón de Alessandro Farnese (1545-1592), tercer

mia Nazionale dei Lincei, 1956), 218.

²⁰ Giovanni Baglione, *Le Vite de' Pittori Scultori et Architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano VIII nel 1642* (1642), ed. por Gradara Pesci (Velletri: Arnaldo Forni Editore, 1924), 106.



▪ Fig. 2. Anónimo. Cardenales Alessandro y Odoardo Farnese, c. 1610. Iglesia del Gesù, Roma. Fuente: Wikimedia Commons.

duque de Parma, un gran héroe militar de las guerras contra los Países Bajos muerto en campaña. Destinado desde un inicio a una carrera eclesiástica, Odoardo recibió una cuidada educación, primero bajo la dirección del *letterato* Gabriele Bombasi (1531-1602), uno de los primeros mecenas de los Carracci y, posteriormente, también de Fulvio Orsini, el anticuario y bibliotecario de los Farnese, propietario de una extraordinaria colección de obras de arte. Odoardo había sido creado cardenal en 1591 por Gregorio XIV Sfondrati (1590-1591)²¹, cuya familia era estrecha aliada de los Farnese²².

21 Roberto Zapperi, "Odoardo Farnese, principe e cardinale", en *Les Carrache et les décors profanes. Actes du colloque de Rome* (2-4 octobre 1986) (Rome: École Française de Rome, 1988), 339.

22 Roberto Zapperi, "The summons of the Carracci

Al margen del retrato que le hizo Domenico Zampieri, conocido como Domenichino (1581-1641) (Fig. 1), y de un cuadro anónimo en el que aparece retratado junto a su tío abuelo, el cardenal Alessandro Farnese (1520-1589) (Fig. 2), la mejor imagen que tenemos del cardenal Odoardo es el retrato como donante que realizó Annibale Carracci en la obra *Cristo en Majestad con Santos* (Fig. 3) realizada entre 1597 y 1600, en la que aparece arrodillado y de perfil ante una visión de Cristo flanqueado por San Pedro y San Juan Evangelista. San Eduardo el Confesor, rey de Inglaterra entre 1042 y 1066, coloca su brazo sobre el hombro del cardenal, intercediendo por él ante Cristo, como también lo

to Rome: some new documentary evidence", *The Burlington Magazine*, vol. 128, nº 996 (Marzo, 1986), 203.



▪ Fig. 3. Annibale Carracci. Cristo en Majestad con Santos, c. 1597-1599. Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Florencia. Fuente: Wikimedia Commons.



▪ Fig. 4. Annibale Carracci (diseño). Casulla, 1597-1600. Museo dell'Opera del Duomo, Florencia. Fuente: Wikimedia Commons.

hacen, en el otro lado de la composición, María Magdalena y San Hermenegildo. Al fondo aparece la basílica de San Pedro. La presencia de San Eduardo ha llevado a algunos investigadores a vincular la pintura con el deseo de Odoardo de abandonar el cardenato, y con sus aspiraciones a ocupar el trono de Inglaterra cuando muriera Isabel I (1603), última reina de la dinastía Tudor. El cardenal Pietro Aldobrandini (1571-1621), sobrino del papa Clemente VIII (1592-1605), ordenó negar la candidatura de los Farnese al trono inglés. Al mismo tiempo que Odoardo donaba esta obra a la ermita de Camaldoli, también donó a este recinto eclesiástico una casulla (Fig. 4) y un antependio que ahora se encuentran en el Museo dell'Opera del Duomo de Florencia, los cuales fueron diseñados por Annibale²³. El hecho de que Odoardo empleara a su artista para diseñar bordados y metalistería, así como obras monumentales, refuerza la contemporánea descripción de la "servidumbre" del pintor boloñés.

Aunque no pueden ser documentados contactos directos entre los Carracci y los Farnese antes de 1591, cuando el hermano de Odoardo, Ranuccio Farnese (1569-1622), cuarto duque de Parma y cabeza de la familia, pagó a Agostino por grabar una *impresa* de su hermano tras ser creado cardenal²⁴, hay varios indicios de que los pintores podrían haber conocido a sus futuros patronos antes de dicho año. Algunas copias de los frescos de Correggio que Annibale realizó en Parma fueron adquiridas por Gabriele Bombasi, quien acabaría convirtiéndose en el tutor de Odoardo, y quien pudo haber introducido a su pupilo en la obra de los Carracci. El tratadista Giovan Pietro Bellori (1613-1696) afirmó que Annibale ya había realizado obras para Ranuccio antes de su traslado a Roma²⁵.

²³ Alessandro Malinverni, "Il pittore e il cardinale", en *Il pittore e il cardinale. Annibale Carracci e Odoardo Farnese tra Roma e Camaldoli* (cat. exp.), ed. por Alessandro Malinverni, 11-28. (Parma, Pinacoteca Stuard, 2022), 16.

²⁴ Zapperi, "The summons of the Carracci...", 203. (Parma, Grafiche STEP Editrice, 2022), 16.

²⁵ Giovan Pietro Bellori, *Vidas de pintores* (1672),

Annibale se instaló en el palacio familiar de los Farnese en noviembre de 1595²⁶. El Palazzo había sido diseñado por Antonio da Sangallo el Joven (1484-1546) por encargo del cardenal Alessandro Farnese (1468-1549), futuro papa Paulo III. La construcción del edificio, iniciada en 1514, contó también con intervenciones de Miguel Ángel y Vignola (1507-1573), antes de que lo terminara Giacomo della Porta (c. 1540-1602) en 1589²⁷. Con la conclusión del palacio se abrió la posibilidad de distribuir por él de forma sistemática las esculturas de la colección familiar y proceder a su decoración pictórica. Una vez que Annibale llegó a Roma, fue desbordado por los innumerables encargos de su nuevo patrono. Podemos hacernos idea de lo duramente que tuvo que trabajar, y de lo míseramente que fue recompensado por sus labores, leyendo una carta fechada en agosto de 1599, escrita por Giovanni Battista Bonconti, hermano de un pupilo de Annibale, Giovanni Paolo: “M. Annibale Carracci no recibe del cardenal Farnese más que 10 escudos de moneda al mes, y parte es para él, y su sirviente, y un cuartucho bajo el techado, y trabaja, y tira del carro todo el día como un mulo, y hace logias, habitaciones y salones, pinturas y retablos, y trabajos de mil escudos, y padece estrecheces y sufre y siente poco gusto de tal servidumbre, pero esto por favor, que no salga de nosotros”²⁸. Bellori

trad. Isabel Morán García, intr., ed. y notas Miguel Morán Turina (Madrid: Akal, 2005), 55.

26 John Rupert Martin, *The Farnese Gallery* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1965), 13-14.

27 Martin, *The Farnese...*, 3-5; François-Charles Uginet, “Palazzo Farnese”, en *Palazzo Farnese*, ed. por François-Charles Uginet, 5-15. (Calenzano, Florencia: 5 Continents Editions y Éditions Nihil Obstat, 2007), 5; Zapperi, “Palazzo Farnese: Rome”, *The Burlington Magazine*, vol. 153, nº 1297 (Abril, 2011), 280; Alfonso E. Pérez Sánchez, *Annibale Carracci* (Madrid: Historia 16, 1993), 20; Donald Posner, *Annibale Carracci. A study in the reform of Italian painting around 1590*, vol. 1 (Londres: Phaidon, 1971), 77.

28 Clare Robertson, *The Invention of Annibale Carracci* (Milán: Silvana Editoriale, 2008), 102; Daniele Benati, “Annibale Carracci e il vero”, en *Annibale Carracci* (cat.

exp.), ed. por Daniele Benati y Eugenio Riccòmini, 19-35. (Bologna, Museo Civico Archeologico, 2006-2007; Roma, DART Chiostro del Bramante, 2007) (Milán: Electa Mondadori, 2006), 30; Zapperi, “Annibale Carracci als Hofmaler des Kardinals Odoardo Farnese”, *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, 7 (2003), 49-50; Benati, “Annibale Carracci y los boloñeses en Roma”, en *Annibale Carracci. Los frescos de la capilla Herrera en Roma* (cat. exp.), ed. por Andrés Úbeda de los Cobos, 46-61 (Madrid, Museo Nacional del Prado, 2022; Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya, 2022; Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini, 2022-2023), 50 (Madrid, Museo del Prado, 2022), 50.

menciona la misma cantidad que Bonconti, pero matiza que Annibale fue recibido con amabilidad por los Farnese, conforme a las circunstancias y estatus de un caballero²⁹. El cardenal lo mantuvo a su servicio como un simple “asalariado”, encomendándole funciones de pintor de corte que hicieron retroceder la consideración hacia su profesión en más de un siglo. Los inventarios del *Seicento* de la colección Farnese confirman la frenética producción a la que Annibale fue obligado por el cardenal Odoardo. Algunos encargos fueron ideados como regalos o llegaron a ser objetos de negociación diplomática, incluyendo el mencionado *Cristo en Majestad con Santos* que ahora se encuentra en el Palazzo Pitti³⁰, una *Coronación de la Virgen* que perteneció a los Aldobrandini³¹, y la *Pietà* del Louvre, que fue dada por Odoardo a la familia Mattei para colocarla en su capilla en la iglesia de San Francesco a Ripa de Roma³². Odoardo Farnese, ambicioso, pero indeciso, obstinado y emocionalmente inestable, condicionó negativamente la actividad romana de Annibale, llevándolo al colapso psicológico final³³.

Aunque el propósito principal de Odoardo para llamar a Roma a los Carracci fue la decoración del gran *Salone* de su palacio con

exp.), ed. por Daniele Benati y Eugenio Riccòmini, 19-35. (Bologna, Museo Civico Archeologico, 2006-2007; Roma, DART Chiostro del Bramante, 2007) (Milán: Electa Mondadori, 2006), 30; Zapperi, “Annibale Carracci als Hofmaler des Kardinals Odoardo Farnese”, *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, 7 (2003), 49-50; Benati, “Annibale Carracci y los boloñeses en Roma”, en *Annibale Carracci. Los frescos de la capilla Herrera en Roma* (cat. exp.), ed. por Andrés Úbeda de los Cobos, 46-61 (Madrid, Museo Nacional del Prado, 2022; Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya, 2022; Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini, 2022-2023), 50 (Madrid, Museo del Prado, 2022), 50.

29 Bellori, *Vidas...*, 61; Zapperi, “Annibale Carracci als Hofmaler...”, 51.

30 Posner, *Annibale...*, vol. 2, 45.

31 *Ibidem*, 41.

32 Robertson, *The Invention...*, 102; Posner, *Annibale...*, vol. 2, 61.

33 Benati, “Annibale Carracci e il vero...”, 30.



▪ Fig. 5. Annibale Carracci. Bóveda de la Galleria Farnese, 1597-1600. Palazzo Farnese, Roma. Fuente: Wikimedia Commons.

escenas de las gestas de su padre, el duque Alessandro, este encargo nunca se llegó a realizar, sin que se hayan podido precisar los motivos. En su lugar, Annibale recibió el encargo de decorar otras dos estancias del palacio: el *Camerino* y la *Galleria*, cuyos frescos en bóveda y paredes acabarían convirtiéndose en su gran obra maestra. La bóveda de la *Galleria Farnese* fue “oficialmente” inaugurada en mayo de 1601³⁴. Hay pocos precedentes en la pintura del Cinquecento romano para el programa decorativo de Annibale en términos tanto de forma como de contenido. Nada tan complejo había sido pintado desde los frescos de la *Capilla Sixtina* de Miguel Ángel, y, desde luego, no había nada comparable en un contexto secular³⁵. Annibale creó un entorno completamente apropiado para la exhibición de obras de arte. Su obra maestra es un canto a los amores de los dioses y a la omnipotencia del amor (*Omnia vincit Amor*), además de una sofisticada meditación sobre el debate del *paragone*³⁶ y una de las pinturas al fresco más espléndidamente

pintadas en toda la historia³⁷. La sensualidad, exuberancia y despliegue de invención que se concentran en la *Galleria Farnese* (Fig. 5) parecían anunciar el inicio de una nueva era en la historia del arte³⁸. Muchos artistas extranjeros estudiaron estas pinturas cuando llegaron a Roma³⁹, y su conocimiento fue además difundido a través de numerosos grabados. Los frescos fueron profusamente alabados por, virtualmente, todos los escritores de arte del siglo XVII⁴⁰, destacando las descripciones escritas por Bellori. A pesar del reconocimiento unánime sobre el gran valor de la obra realizada por Annibale Carracci, su trabajo no fue valorado, ni recompensado adecuadamente por su comitente, el cardenal Odoardo Farnese.

Los años posteriores a la finalización de la *Galleria Farnese* fueron crecientemente dominados por el delicado estado de salud de Annibale a causa de una enfermedad que no

³⁴ Zapperi, “Palazzo Farnese...”, 280.

³⁵ Posner, *Annibale...*, vol. 1, 101.

³⁶ Aidan Weston-Lewis, “Annibale Carracci and the Antique”, *Master Drawings*, vol. 30, nº 3 (1992), 290-291.

³⁷ Robertson, *The Invention...*, 177.

³⁸ Martin, *The Farnese...*, 146.

³⁹ Silvia Ginzburg Carignani, “Annibale in Palazzo Farnese a Roma”. En *Annibale Carracci* (cat. exp.), ed. por Daniele Benati y Eugenio Riccòmini, 19-35 (Bologna, Museo Civico Archeologico, 2006-2007; Roma, DART Chiostro del Bramante, 2007) (Milán: Electa Mondadori, 2006), 452.

⁴⁰ Robertson, *The Invention...*, 142.

se ha podido precisar⁴¹, habiéndose barajado diversas posibilidades (embolia, apoplejía, derrame cerebral, isquemia) combinada con una profunda melancolía. Todo ello pudo verse agravado por la exigua recompensa que Odoardo le dio a cambio de tantos años de servicio⁴².

Baglione, a mediados del siglo XVII, ya destacó el mal trato que Annibale recibió de su patrono, afirmando que Odoardo fue persuadido por un tal Don Gio. Spagnolo, cortesano favorito del cardenal, para que dedujera de su retribución sus gastos de manutención, y los de sus ayudantes, recompensándole, después de estar trabajando 10 años a su servicio, con tan sólo 500 miserables *scudi* que le fueron entregados en un platillo (*sottocoppa*)⁴³. Nos podemos hacer una idea de lo que esta cantidad significaba, si la comparamos, por ejemplo, con los 300 *scudi* que Caravaggio (1571-1610) recibió por las dos pinturas de las paredes laterales de la capilla Cerasi en Santa Maria del Popolo⁴⁴, donde flanquean a una *Asunción* del propio Annibale.

Bellori también hizo referencia en sus *Vite* a la perversa intervención del cortesano español, al que menciona como don Giovanni de Castro⁴⁵, pero que fue identificado por el historiador François-Charles Uginet como Giovanni de Rosas, un caballero nacido en Toledo, por el que Odoardo pareció sentir una especial predilección. Su apellido, por tanto, no sería de Castro, como escribió Bellori, si no de Rosas, aunque no está documentado que él fuera quien tramó la intriga contra Annibale⁴⁶.

41 Pérez Sánchez, *Annibale...*, 60.

42 Posner, *Annibale...*, vol. 1, 146.

43 Baglione, *Le Vite...*, 108.

44 Richard E. Spear, "Scrambling for Scudi: Notes on Painters' Earnings in Early Baroque Rome", *The Art Bulletin*, vol. 85, nº 2 (Junio 2003), 312.

45 Bellori, *Vidas...*, 87.

46 Zapperi, "Annibale Carracci e Odoardo Farne-se", *Bollettino d'arte*, vol. 95, nº 8, (2010), 82-83.

Carlo Cesare Malvasia (1616-1693) consideró que no se podía exculpar al cardenal de esta afrenta, "porque un asunto tan importante no se habría llevado a cabo sin su consentimiento y conocimiento"⁴⁷. Bellori también incidió en el mal comportamiento del cardenal: "Tal es la infelicidad de la corte, de los príncipes y de las buenas artes, cuando unos explotan a los demás en su propio beneficio, se atribuyen todo el mérito y sustituyen la virtud por la ignorancia y la desvergüenza"⁴⁸. Según afirmó Bellori, Annibale enmudeció ante la indigna recompensa recibida por el trabajo de tantos años, no por el dinero, que no le interesaba en absoluto, sino por considerar que se había dejado la vida en una extraordinaria obra sin recibir a cambio el reconocimiento de su patrono⁴⁹.

Un descorazonado Annibale cayó en un profundo estado de tristeza. Como hemos comentado, nunca se ha sabido con exactitud cuál fue la enfermedad que padeció en sus últimos años de vida, ni cuales fueron las causas que la provocaron. El médico Giulio Mancini describió la enfermedad como una obnubilación de la mente, de modo que se quedaba sin habla y sin memoria⁵⁰, y aunque no indicó la casusa de la enfermedad, sí hizo referencia al disgusto por la exigua recompensa recibida del cardenal Odoardo⁵¹. En términos similares se expresó Bellori⁵². Tampoco ayudó a mejorar el ánimo de Annibale la noticia de la muerte de su hermano Agostino en febrero de 1602⁵³, particularmente

47 Carta de Malvasia que se conserva en la Biblioteca comunale dell' Archiginassio di Bologna, citada por Zapperi, "Annibale Carracci als Hofmaler...", 72.

48 Bellori, *Vidas...*, 87

49 *Ibidem*, 87.

50 Pérez Sánchez, *Annibale...*, 104.

51 Mancini, *Considerazioni...*, 218; Wittkower y Wittkower, *Nacidos...*, 115.

52 Bellori, *Vidas...*, 87.

53 El primer relato sobre las vidas de cualquiera de los Carracci fue el discurso escrito por el académico boloñés Lucio Faberio con ocasión del funeral de Agostino celebrado el 18 de enero de 1603 y organizado por la



▪ Fig. 6. Annibale Carracci. *Domine, Quo Vadis?*, c. 1601. National Gallery, Londres. Fuente: The National Gallery.

dadas las amargas circunstancias en las que se separaron, ya que, a partir de su llegada a Roma, se intensificaron las disputas entre los dos hermanos, a las que sus biógrafos del siglo XVII hicieron referencia en varias ocasiones. Annibale reprochaba a Agostino su pedantería, su pretenciosidad, sus aires de cortesano y su actividad mundana que derivaba en continuas visitas de sus conocidos que impedían la concentración en el trabajo que el carácter de Annibale requería⁵⁴. Otro duro golpe fue la muerte de su madre poco después, el 29 de mayo de 1602⁵⁵.

Tras la inauguración de la bóveda de la *Galleria Farnese* hubo un intervalo de varios años antes de que, en 1604, Annibale emprendiera la decoración de las paredes. Para

Academia de los Carracci; Zapperi, "Annibale Carracci e Odoardo Farnese...", 85.

54 Pérez Sánchez, *Annibale...*, 56.

55 Zapperi, "Annibale Carracci e Odoardo Farnese...", 85.

entonces, muchas cosas habían cambiado. Su obra estaba en creciente demanda por parte de otros comitentes, y necesitaba más ayuda que la de quien hasta entonces había sido su único asistente en Roma, Innocenzo Tacconi (1575-después de 1625). Afortunadamente, la Academia de los Carracci estaba en condiciones de proporcionar un gran número de jóvenes pintores, muchos de los cuales iniciarían exitosas carreras en Roma, construidas sobre los logros de Annibale⁵⁶. Baste mencionar los nombres de Guido Reni (1575-1642), Francesco Albani (1578-1660), Domenichino, o Giovanni Lanfranco (1582-1647), así como los del hijo de Agostino, Antonio Carracci (1592-1618), y Sisto Badalocchio (1585-1621/1622)⁵⁷. Cuando Annibale regresó a la *Galleria*, su forma de entender la pintura había evolucionado hacia un estilo que ha sido calificado como "hiper-idealista"⁵⁸, con un gran dominio del dibujo y el color y formas cada vez más monumentales y escultóricas. Un Annibale muy debilitado física y psíquicamente por su enfermedad, no podía pintar de forma continuada, y fue dependiendo, cada vez en mayor medida, del trabajo de sus pupilos. Cuando pintaba, su estilo seguía siendo expresivo, pero se había vuelto más áspero. Estas circunstancias han de ser tenidas en cuenta a la hora de buscar una explicación a las diferencias estilísticas que se evidencian entre el techo y las paredes de la *Galleria* y que han sugerido la posibilidad de que se diseñara un programa iconográfico diferente en el ínterin. Sin embargo, dada la íntima relación entre el programa para el techo y la escultura expuesta en la *Galleria*, parece probable que el programa entero, incluyendo los frescos de las paredes fuera concebido de forma conjunta⁵⁹.

56 Robertson, *The Invention...*, 174.

57 Elizabeth Cropper, *La pintura boloñesa en el Prado: tras las huellas de Malvasia como crítico de la pintura* (Madrid: Abada Editores, 2017), 41-42; Pérez Sánchez, *Annibale...*, 60; Benati, "Annibale Carracci y los boloñeses...", 52-53.

58 Posner, *Annibale...*, vol. 1, 126.

59 Robertson, *The Invention...*, 175.

El último gran encargo que Annibale realizó para el cardenal Odoardo, la decoración de las habitaciones del Palazzetto Farnese, fue sacado adelante, en gran medida, por los miembros de su taller.

Las relaciones de Annibale con Odoardo se fueron enturbiando y el artista buscó un rango más amplio de patronos para sus últimas obras religiosas, mientras continuaba trabajando en las paredes de la *Galleria*. El cardenal Pietro Aldobrandini, en muchos aspectos un rival de Odoardo Farnese, realizó varios encargos a Annibale, incluyendo una serie de lunetos con temas bíblicos y el *Domine, Quo Vadis?* (Fig. 6), pequeña, pero exquisita, obra devocional, por la que el pintor boloñés fue recompensado por el cardenal Aldobrandini con una cadena de oro y una medalla con la imagen de su tío, Clemente VIII, valoradas en 200 *scudi*⁶⁰. El mecenazgo de Pietro Aldobrandini para con Annibale y sus pupilos fue, sin duda, estimulado por los hermanos Agucchi, Girolamo (1555-1605) y Giovanni Battista (1570-1632), ya que ambos trabajaron como *maggiordomi* para los Aldobrandini, y adquirieron obras de los propios Carracci. Ambos fueron entusiastas defensores de Annibale y de Domenichino.

La enfermedad de Annibale redujo drásticamente su capacidad para pintar⁶¹, aunque sus poderes creativos no se vieron mermados, como atestiguan las pocas obras que fue capaz de completar sin ayuda de sus asistentes, así como algunos dibujos, los cuales, aunque a menudo son ásperos y severos, resultan extraordinariamente enérgicos y expresivos⁶². Algunos de aquellos dibujos son un buen reflejo del decaimiento físico y psíquico en el que se encontraba el artista. Especialmente significativos en este sentido resultan el conocido como *Woman seated in*

*a room*⁶³, en el que aparece una mujer solitaria sentada en una habitación lujosamente decorada que recuerda a la *Galleria Farnese*, y un autorretrato (Fig. 7) en el que su aspecto melancólico se convierte en protagonista inesperado⁶⁴.

A partir de 1604, la salud de Annibale se deterioró hasta el punto de que podía pintar muy poco y sólo de forma intermitente, tal y como Odoardo Farnese explicó en una carta del 12 de marzo de 1605 dirigida a Cesare d'Este, duque de Módena⁶⁵, quien estaba tratando, en vano, de encargarle una pintura. Odoardo le informó de que Annibale había

63 Chatsworth, Devonshire Collections, inv. 436; Martin, *The Farnese...*, 197-198; Posner, *Annibale...*, vol. 2, 63; Robertson, *The invention...*, 175; Clare Robertson y Catherine Whistler, *Drawings by the Carracci from British Collections* (cat. exp.) (Oxford, Ashmolean Museum, 1996-1997; Londres, Hazlitt, Gooden & Fox, 1997) (Oxford: Ashmolean Museum y Hazlitt, Gooden & Fox, 1996), 147 (nº cat. 96); Diane De Grazia, "Carracci drawings in Britain and the state of Carracci studies", *Master Drawings*, vol. 36, nº 3 (Otoño, 1998), 301; Michael Jaffé, "The Carracci at Newcastle", *The Burlington Magazine*, vol. 104, nº 706 (Enero, 1962), 29-30; Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings. Bolognese and Emilian Schools* (Londres: Phaidon Press Limited, 1994), 85 (nº cat. 488).

64 The J. Paul Getty Museum (96.GA.323); Nicholas Turner, "The Gabburri/Rogers Series of Drawn Self-Portraits and Portraits of Art", *Journal of the History of Collections*, vol. 5, nº 2 (1993), 184, 204-206, 208; Turner, "Carracci Drawings. Oxford", *The Burlington Magazine*, vol. 139, nº 1128 (1997), 210; Kate Ganz, "Annibale's life: Art and life in the Eternal City. Catalogue Nos. 62-95". En *The Drawings of Annibale Carracci* (cat. exp.), ed. por Frances P. Smyth y Susan Higman, 200-289 (Washington, National Gallery of Art, 1999-2000) (Washington National Gallery of Art, 1999), 242-243 (nº cat. 75); Gail Feigenbaum, "'A likeness in the tomb': Annibale's Self-Portrait Drawing in the J. Paul Getty Museum", *Getty Research Journal*, nº 2 (2010), 30-31; Gage, "Invention...", 403-404; Daniele Benati, "Una vita negli autoritratti", en *Annibale Carracci* (cat. exp.), ed. por Daniele Benati y Eugenio Riccòmini, 70-85. (Bologna, Museo Civico Archeologico, 2006-2007; Roma, DART Chiostro del Bramante, 2007) (Milán: Electa Mondadori, 2006), 84-85 (nº cat. I.5).

65 Anna Stanzani, "Regesto documentario", en *Annibale Carracci* (cat. exp.), ed. por Daniele Benati y Eugenio Riccòmini, 465-479. (Bologna, Museo Civico Archeologico, 2006-2007; Roma, DART Chiostro del Bramante, 2007) (Milán: Electa Mondadori, 2006), 477.

60 Zapperi, "Annibale Carracci als Hofmaler...", 65.

61 Clare Robertson, "Late Annibale and his workshop: invention, imitation and patronage", *Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 54, nº 2 (2010-2012), 267.

62 Robertson, *The Invention...*, 186.



▪ Fig. 7. Annibale Carracci. Autorretrato, c. 1600. The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles. Fuente: The J. Paul Getty Museum.

sufrido una *infermità mortale*, y que, aunque se estaba recuperando, no estaba todavía en condiciones de trabajar. Cesare, quien había sido patrono de los Carracci muchos años antes, consideraba a Annibale como el pintor de Odoardo, y por eso le solicitaba ayuda para conseguir una pintura suya, para emparejarla con otra que estaba intentando encargarse a Caravaggio. Unos meses después, Odoardo escribió a Cesare d'Este para informarle de que Annibale se había recuperado de su enfermedad, pero que desde entonces estaba en tal estado de melancolía⁶⁶ que ni su autoridad como patrono, ni sus súplicas, habían tenido ningún efecto, y que Annibale no había pintado una pincelada para él desde hacía un año. Odoardo todavía tenía ambiciosos planes para su pintor, incluyendo la decoración de la cúpula del *Gesù* y posiblemente una recuperación de los planes para

⁶⁶ Benati, "Annibale Carracci e il vero...", 34.



▪ Fig. 8. Annibale Carracci. Autorretrato sobre caballete, c. 1604. Hermitage, San Petersburgo. Fuente: Wikipedia.

el *Salone*, pero estos proyectos nunca pudieron llevarse a cabo.

Durante 1605 Annibale abandonó el Palazzo Farnese para irse a vivir a un solitario alojamiento detrás de la Villa Farnesina, "en un aposento apartado de todo trato, detrás de los jardines de Riari alla Lungara"⁶⁷. La tristeza de Annibale se aprecia en sus últimos autorretratos, en los que resulta inevitable establecer comparaciones entre la imagen representada y la definición que Malvasia dio sobre el aspecto físico de Annibale:

⁶⁷ Stanzani, "Regesto documentario...", 477; Andrés Úbeda de los Cobos, "La capilla Herrera en Santiago de los Españoles. El último fresco de Annibale Carracci en Roma". En *Annibale Carracci. Los frescos de la capilla Herrera en Roma* (cat. exp.), ed. por Andrés Úbeda de los Cobos, 82-135. (Madrid, Museo Nacional del Prado, 2022; Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2022; Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini, 2022-2023) (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2022), 94; Donald Posner, "Annibale Carracci and his School: The Paintings of the Herrera Chapel", *Arte antica e moderna*, nº 12 (1960), 398.



▪ Fig. 9. Annibale Carracci y Francesco Albani. Asunción de la Virgen, 1604-1605. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Fuente: Museu Nacional d'Art de Catalunya.

“Ni limpio, ni bien vestido, con su cuello torcido, su sombrero puesto deprisa y de cualquier manera y su barba desgredada, parecía un filósofo clásico, abstraído y solo”⁶⁸. El difícil carácter de Annibale, con tendencia a la depresión, se ha configurado a partir de numerosos testimonios contemporáneos y también a través de algunos de sus autorretratos, que muestran a un hombre cada vez más desesperado⁶⁹. “Los autorretratos tardíos, permiten medir su amarga desilusión (...) al servicio de un cardenal ambicioso y prepotente como Odoardo Farnese, que, en

⁶⁸ Ann Summerscale, *Malvasias's Life of the Carracci. Commentary and translation* (Pennsylvania: State University Press, 2000), 250; Wittkower y Wittkower, *Nacidos...*, 115.

⁶⁹ Malinverni, “Il pittore e il cardinale...”, 27.

cambio, lo mantendrá atado a sí mismo con los deberes de pintor de corte y con una remuneración ínfima”⁷⁰. Quizás uno de los mejores ejemplos de todo ello sea el autorretrato que se conserva en el Hermitage (Fig. 8), y que tiene un diseño sorprendentemente moderno, impregnado de una indefinible melancolía⁷¹, en el que Annibale está aislado en el lienzo situado sobre un caballete, tan sólo con su gato, su perro y varios accesorios de estudio como compañía.

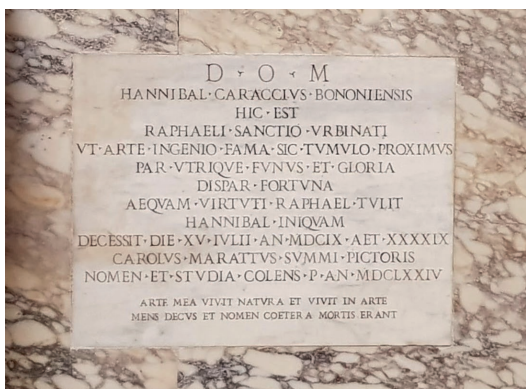
La última gran obra de Annibale fueron los frescos encargados por el palentino Juan Enríquez de Herrera (h. 1539-1610) en 1602

⁷⁰ Benati, “Una vita negli autoritratti”, 74.

⁷¹ *Ibidem*, 80-81 (nº cat.I.3); Pérez Sánchez, *Annibale...*, 98.



▪ Fig. 10. Annibale Carracci. Pietà (Las Tres Marías), 1603-1606. National Gallery, Londres. Fuente: The National Gallery.



▪ Fig. 11. Lápida en la tumba de Annibale Carracci. Panteón, Roma. Fuente: Foto del autor.

para su capilla en la iglesia nacional de España de San Giacomo degli Spagnoli (ahora Nostra Signora del Sacro Cuore) en Piazza Navona. A pesar de los esfuerzos realizados en este sentido, todavía hay dificultades para poder determinar la autoría de las escenas individuales de los frescos de la capilla Herrera (Fig. 9). Aunque tradicionalmente se había mantenido la hipótesis de que Annibale había planeado pintar la capilla entera, y que, debido a su enfermedad y a otros encargos, buena parte del trabajo tuvo que ser encomendado a Albani⁷², recientes teorías sostienen la hipótesis de que los térmi-

⁷² Pérez Sánchez, *Annibale...*, 94.

nos de la colaboración entre los dos artistas se establecieron antes de la enfermedad del maestro y que la intervención de Albani estaba prevista desde el primer momento. No obstante, la enfermedad de Annibale habría obligado a modificar el plan inicial, alterando los cometidos de cada uno, y provocando que otros discípulos tuvieran que participar también en el proyecto⁷³.

Durante estos desdichados años, Annibale brevemente retomó la actividad del aguafuerte y el grabado, menos demandantes físicamente, como un medio para ganar dinero ante su incapacidad para poder pintar de forma continuada⁷⁴. A pesar de todas estas circunstancias, todavía fue capaz de producir en sus últimos años de vida obras maestras muy expresivas, tales como una *Pietà* (*Las Tres Marías*), que se encuentra actualmente en la National Gallery de Londres (Fig. 10). Annibale volvió a cambiar de alojamiento con frecuencia, primero a algún lugar en la Via Condotti, y después a una casa cerca de San Carlo alle Quattro Fontane. Aparentemente llevó un descuidado estilo de vida, compartiendo su última vivienda con tres de sus pupilos: su sobrino Antonio, Sisto Badalocchio y Giovanni Antonio Solari (c.1581-1666)⁷⁵. Sus tres compañeros le proporcionaron apoyo en estos últimos años. En 1608 los cuatro artistas firmaron un acuerdo extendido en el reverso de un dibujo conservado en la Biblioteca Real de Turín⁷⁶ en el que se comprometían a trabajar juntos durante dos horas al día, y a producir una pequeña pintura cada cinco semanas, como una manera de estimular a Annibale para que pintara⁷⁷.

⁷³ Úbeda de los Cobos, "La capilla Herrera en Santiago de los Españoles...", 99.

⁷⁴ Robertson, *The Invention...*, 189.

⁷⁵ Keith Andrews, "Annibale Carracci's last residence in Rome", *The Burlington Magazine*, vol. 116, nº 850 (Enero, 1974), 32-35. Martin, *The Farnese...*, 18-19.

⁷⁶ Pérez Sánchez, *Annibale...*, 106; Benati, "Annibale Carracci y los boloñeses...", 47.

⁷⁷ Benati, "Annibale Carracci e il vero", 35.



▪ Fig. 12. Annibale Carracci. Cristo escarnecido, 1596-1598. Pinacoteca Nazionale, Bolonia. Fuente: Wikipedia.

El 9 de marzo de 1609 Giulio Mancini⁷⁸ escribió a su hermano diciéndole que el pintor boloñés iría a Siena ese verano para pintar al fresco la capilla que la familia tenía en esa ciudad, pero sus planes nunca llegaron a cumplirse ya que, tras un breve viaje a Nápoles sugerido por el anteriormente pupilo de Ludovico, Baldassarre Aloisi, apodado *il Galanino* (1577-1638), tratando de mejorar su decaído estado físico y moral, Annibale desarrolló una fiebre mortal que pondría fin a su vida el 15 de julio de 1609⁷⁹, después de haber hecho testamento y de haber encomendado su alma a Dios⁸⁰. Su muerte fue presenciada por Giovanni Battista Agucchi, quien

escribió un conmovedor relato a su amigo Bartolomeo Dulcini, canónigo de Bolonia, señalando, entre otras cosas, lo siguiente: “No sé cuál es ahí la opinión de los hombres de este oficio, pero entre los mejores pintores de Roma, era considerado el primero que había entre los artistas vivos”⁸¹. A pesar de este elogio, Annibale murió en una relativa pobreza. Su inventario, aparte de sus pinturas, revela poco más que algunos maltrechos muebles, unas pocas piezas de vajilla, ropa vieja, y algunas acciones de relativamente modesto valor. Un legado patético para tan elogiado artista⁸². El inventario sugiere que, a pesar de su fragilidad física, continuó aceptando encargos. Su estudio estaba lleno de pinturas, a menudo de grandes dimensio-

⁷⁸ Fernando Checa Cremades y José Miguel Morán, *El Barroco* (Madrid: Istmo, 2001), 361.

⁷⁹ Pérez Sánchez, *Annibale...*, 106.

⁸⁰ Mancini, *Considerazioni...*, 219.

⁸¹ Pérez Sánchez, *Annibale...*, 107.

⁸² Robertson, *The Invention...*, 190.

nes, para mecenas influyentes. Entre ellas se encontraba la pintura encargada por Cesare d'Este, así como obras para Giovanni Battista Agucchi y su hermano, para el cardenal Scipione Borghese y para el cardenal Peretti.

Annibale Carracci fue enterrado con cierta pompa en el Panteón de Roma, cerca de Rafael Sanzio (Fig. 11), "al que, después de morir, Annibale quería acompañar en la tumba, ya que durante su vida le había seguido como su maestro en la pintura"⁸³. Su agónico *Cristo escarnecido* (Fig. 12), el cual, como si se tratara de una ironía del destino, había sido pintado para Odoardo Farnese, adornó el catafalco⁸⁴. La *Accademia di San Luca* salió para rendir sus respetos, al igual que hizo una buena parte de la nobleza romana. El paralelismo con el funeral de Rafael, en el que su *Transfiguración* acompañó al féretro, resultó evidente. Acababa de nacer el mito de Annibale Carracci como el nuevo Rafael⁸⁵, un artista que también llegó a ser descrito por un contemporáneo como "inclinado a la melancolía, como todos los que poseen tan excepcionales dotes"⁸⁶.

BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles. *El hombre de genio y la melancolía (problema XXX, I)*. Prólogo y notas de Jackie Pigeaud, traducido por Cristina Serna y revisado por Jaume Pòrtulas. Barcelona: Acantilado, 2007.

Andrews, Keith. "Annibale Carracci's last residence in Rome". *The Burlington Magazine*, vol. 116, n° 850 (Enero, 1974), 32-35.

Baglione, Giovanni. *Le Vite de' Pittori Scultori et Architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano VIII nel 1642*

83 Posner, *Annibale...*, vol. 1, 149; Bellori, *Vidas...*, 94-95.

84 Posner, *Annibale...*, vol. 2, 38; Bellori, *Vidas...*, 95.

85 Robertson, *The Invention...*, 190.

86 Carta de Alfonso Paolucci, embajador ferrares en Roma, dirigida a Alfonso I d'Este y fechada el 17 de diciembre de 1519 en: Klibansky, Panofsky y Saxl, *Saturno...*, 230 (n. 44).

(1642). Editado por Gradara Pesci. Velletri: Arnaldo Forni Editore, 1924.

Bellori, Giovan Pietro. *Vidas de pintores* (1672). Traducción Isabel Morán García. Introducción, edición y notas Miguel Morán Turina. Madrid: Akal, 2005.

Benati, Daniele. "Annibale Carracci e il vero". En *Annibale Carracci* (cat. exp.), ed. por Daniele Benati y Eugenio Riccòmini, 19-35. (Bologna, Museo Civico Archeologico, 2006-2007; Roma, DART Chiostro del Bramante, 2007). Milán: Electa Mondadori, 2006.

Benati, Daniele. "Una vita negli autoritratti". En *Annibale Carracci* (cat. exp.), ed. por Daniele Benati y Eugenio Riccòmini, 70-85. (Bologna, Museo Civico Archeologico, 2006-2007; Roma, DART Chiostro del Bramante, 2007). Milán: Electa Mondadori, 2006.

Benati, Daniele. "Annibale Carracci y los boloñeses en Roma". En *Annibale Carracci. Los frescos de la capilla Herrera en Roma* (cat. exp.), ed. por Andrés Úbeda de los Cobos, 46-61. (Madrid, Museo Nacional del Prado, 2022; Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2022; Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini, 2022-2023). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2022.

Bolaños, María. "Tiempos de melancolía". En *Tiempos de melancolía. Creación y desengaño en la España del Siglo de Oro* (cat. exp.), dir. científica María Bolaños, 14-33. (Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 2015; Valencia, Museo de Bellas Artes, 2015-2016; Palma de Mallorca, CaixaForum, 2016). Madrid: Obra Social "la Caixa", Secretaría General Técnica del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y Turner, 2015.

Burton, Robert. *Anatomía de la melancolía* (1621). Prólogo y selección por Alberto Manguel. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

- Checa Cremades, Fernando y José Miguel Morán (1982). *El Barroco*. Madrid: Istmo, 2001.
- Cropper, Elizabeth. *La pintura boloñesa en el Prado: tras las huellas de Malvasia como crítico de la pintura*. Madrid: Abada Editores, 2017.
- De Grazia, Diane. "Carracci drawings in Britain and the state of Carracci studies". *Master Drawings*, vol. 36, nº 3 (Otoño, 1998), 292-304.
- Dixon, Laurinda S. *The dark side of genius. The melancholic persona in art, ca. 1500-1700*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2013.
- Feigenbaum, Gail. "A likeness in the tomb': Annibale's Self-Portrait Drawing in the J. Paul Getty Museum". *Getty Research Journal*, nº 2 (2010), 19-38.
- Ficino, Marsilio. *Tres libros sobre la vida* (1489). Traducido por Marciano Villanueva Salas. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2006.
- Földényi, László F. *Melancolía* (1984). Traducido por Adan Kovacsics. Barcelona: Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, 2008.
- Gage, Frances. "Invention, wit and melancholy in the art of Annibale Carracci". *Intellectual History Review*, vol. 24, nº 3 (2014), 389-413.
- Ganz, Kate. "Annibale's life: Art and life in the Eternal City. Catalogue Nos. 62-95". En *The Drawings of Annibale Carracci* (cat. exp.), ed. por Frances P. Smyth y Susan Higman, 200-289 (Washington, National Gallery of Art, 1999-2000). Washington: National Gallery of Art, 1999.
- Ginzburg Carignani, Silvia. "Annibale in Palazzo Farnese a Roma". En *Annibale Carracci* (cat. exp.), ed. por Daniele Benati y Eugenio Riccòmini, 449-457. (Bologna, Museo Civico Archeologico, 2006-2007; Roma, DART Chiostrò del Bramante, 2007). Milán: Electa Mondadori, 2006.
- Jaffé, Michael. "The Carracci at Newcastle". *The Burlington Magazine*, vol. 104, nº 706 (Enero, 1962), 26-30.
- Jaffé, Michael. *The Devonshire Collection of Italian Drawings. Bolognese and Emilian Schools*. Londres: Phaidon Press Limited, 1994.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky y Fritz Saxl. *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- Malinverni, Alessandro. "Il pittore e il cardinale". En *Il pittore e il cardinale. Annibale Carracci e Odoardo Farnese tra Roma e Camaldoli* (cat. exp.), ed. por Alessandro Malinverni, 11-28. (Parma: Pinacoteca Stuard, 2022). Parma, Grafiche STEP Editrice, 2022.
- Mancini, Giulio. *Considerazioni sulla pittura* (1628). Edizione critica e introduzione di Adriana Marucchi. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1956.
- Martin, John Rupert. *The Farnese Gallery*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1965.
- Moffitt, John F. "Painters 'born under Saturn': the physiological explanation". *Art History*, nº 11 (1988), 195-216.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. *Annibale Carracci*. Madrid: Historia 16, 1993.
- Posner, Donald. "Annibale Carracci and his School: The Paintings of the Herrera Chapel". *Arte antica e moderna*, nº 12 (1960), 397-412.
- Posner, Donald. *Annibale Carracci. A study in the reform of Italian painting around 1590*, 2 vols. Londres: Phaidon, 1971.
- Robertson, Clare. *The invention of Annibale Carracci*. Milán: Silvana Editoriale, 2008.
- Robertson, Clare. "Late Annibale and his workshop: invention, imitation and patronage". *Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 54, nº 2 (2010-2012), 267-294.
- Robertson, Clare y Catherine Whistler. *Drawings by the Carracci from British Collections*

- (cat. exp.) (Oxford, Ashmolean Museum, 1996-1997; Londres, Hazlitt, Gooden & Fox, 1997). Oxford: Ashmolean Museum y Hazlitt, Gooden & Fox, 1996.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor y Edicions Universitat de les Illes Balears, 2007.
- Spear, Richard E. "Scrambling for scudi: Notes on Painters' Earnings in Early Baroque Rome". *The Art Bulletin*, vol. 85, nº 2 (Junio 2003), 310-320.
- Stanzani, Anna. "Regesto documentario". En *Annibale Carracci* (cat. exp.), ed. por Daniele Benati y Eugenio Riccòmini, 465-479. (Bologna, Museo Civico Archeologico, 2006-2007; Roma, DART Chiostro del Bramante, TF, 2007). Milán: Electa Mondadori, 2006.
- Summerscale, Ann. *Malvasias's Life of the Carracci. Commentary and translation*. Pennsylvania: State University Press, 2000.
- Turner, Nicholas. "The Gabburri/Rogers Series of Drawn Self-Portraits and Portraits of Art". *Journal of the History of Collections* vol. 5, nº 2 (1993), 179-216.
- Turner, Nicholas. "Carracci Drawings. Oxford". *The Burlington Magazine*, vol. 139, nº 1128 (1997), 209-211.
- Úbeda De Los Cobos, Andrés. "La capilla Herrera en Santiago de los Españoles. El último fresco de Annibale Carracci en Roma". En *Annibale Carracci. Los frescos de la capilla Herrera en Roma* (cat. exp.), ed. por Andrés Úbeda de los Cobos, 82-135. (Madrid, Museo Nacional del Prado, 2022; Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2022; Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini, 2022-2023). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2022.
- Uginet, François-Charles. "Palazzo Farnese". En *Palazzo Farnese*, ed. por François-Charles Uginet, 5-15. Calenzano (Florencia): 5 Continents Editions, Éditions Nihil Obstat, 2007.
- Weston-Lewis, Aidan. "Annibale Carracci and the Antique". *Master Drawings*, vol. 30, nº 3 (1992), 287-313.
- Wittkower, Rudolf y Margot Wittkower. *Nacidos bajo el signo de Saturno: el carácter y la conducta de los artistas: Una historia documentada desde la Antigüedad hasta la Revolución francesa*. Madrid: Cátedra, 1982.
- Zapperi, Roberto. "The summons of the Carracci to Rome: some new documentary evidence". *The Burlington Magazine*, vol. 128, nº 996 (Marzo, 1986), 203-205.
- Zapperi, Roberto. "Odoardo Farnese, principe e cardinale". En *Les Carrache et les décors profanes*. Actes du colloque de Rome (2-4 octubre 1986), 335-358. Rome: École Française de Rome, 1988.
- Zapperi, Roberto. "Annibale Carracci als Hofmaler des Kardinals Odoardo Farnese". *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, 7 (2003), 49-95.
- Zapperi, Roberto. "Annibale Carracci e Odoardo Farnese". *Bollettino d'arte*, vol. 95, nº 8 (2010), 77-102.
- Zapperi, Roberto. "Palazzo Farnese: Rome". *The Burlington Magazine*, vol. 153, nº 1297 (Abril, 2011), 280-281.
- Zilsel, Edgar. *El genio. Génesis de un concepto* (1925). Traducción Juan José del Solar. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2008.

Arquitectura conventual y metáforas del poder. Las iglesias de monjas en la monarquía hispánica durante los Siglos de Oro

Convent Architecture and Metaphors of Power. The Churches of Nuns in the Hispanic Monarchy during the Golden Age.

Cristina RATTO

Universidad Nacional Autónoma de México

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-7351-6524> / cristinaratto@filos.unam.mx

DOI: 10.18002/da.i22.7401

Recibido: 22/II/2023

Aceptado: 17/03/2023

RESUMEN: A partir de la disposición espacial de las iglesias de monjas, se propone una problematización inicial de la arquitectura conventual femenina en el mundo hispánico. Desde el análisis formal de algunos casos se avanza hacia aspectos más amplios, vinculados con la función de la arquitectura en la construcción de los lugares de género y posición social. En consecuencia, de manera implícita se cuestionan los límites de los enfoques tradicionales de la Historia del Arte en cuanto a la recuperación de un objeto de estudio considerado marginal, se relativiza la posición de los centros y las periferias culturales y se examina el papel del patronazgo artístico en la consolidación de los discursos del poder durante el Antiguo Régimen.

Palabras clave: Conventos de monjas, cultura hispánica, historia de la arquitectura, patronazgo artístico, siglo XVII.

ABSTRACT: Starting from the spatial arrangement of the nuns' churches, an initial problematization of female convent architecture in the Hispanic world is proposed. From the formal analysis of some cases, progress is made towards broader aspects, linked to the role of architecture in the construction of places of gender and social position. Therefore, implicitly, the limits of traditional Art History approaches are questioned in terms of the recovery of an object of study considered marginal, the position of cultural centers and peripheries is relativized, and the role of artistic patronage is examined in the consolidation of the discourses of power during the Old Regime.

Key words: Nunneries, Hispanic Culture, History of Architecture, Seventeenth Century, Artistic Patronage.

PRESENCIAS INVISIBLES Y MUNDOS OCULTOS

Entre mediados del siglo XVI y finales del XVII los conventos de monjas consolidaron su función como instituciones sociales y religiosas en distintos puntos de los territorios bajo el dominio de la Monarquía His-

pánica. En Europa, al fortalecimiento de las comunidades con una muy amplia tradición medieval se sumaron nuevas fundaciones, algunas de ellas relacionadas tanto con las diversas maneras de interpretar las reformas postridentinas como con las estrategias desplegadas por la nobleza, un estamento

complejo y diverso¹. En el Nuevo Mundo, la rápida aparición de los conventos de monjas se vinculó con el afianzamiento de las élites urbanas; por tanto, fue un aspecto inherente al proceso social y económico que convirtió a los conquistadores en vecinos y una estrategia que contribuyó a que los primeros asentamientos consolidaran su gravitación en la estructura política y económica del Imperio².

Las grandes ciudades del mundo hispánico fueron urbes dominadas por una cantidad notable de conventos de monjas. Madrid, al convertirse en la capital, creció con rapidez y casi al mismo ritmo se incrementaron las religiosas enclaustradas. Durante las primeras décadas del siglo XVII ya contaba con diecinueve comunidades —de las cuales sólo nueve habían sido fundadas antes de 1561, cuando Felipe II trasladó por primera vez la corte—; sin embargo, hacia mediados de aquel siglo el número había aumentado a veintiséis³. En Salamanca —la república de las letras— a principios del XVII había catorce⁴. Nápoles, la cabeza de un codiciado virreinato y la segunda ciudad más populosa de Europa, sumaba veinticinco conventos de monjas en 1591; sin embargo, para 1650 el número de comunidades de clausura había aumentado a treinta y siete⁵. Milán, el preciado bastión de los Habsburgo, a finales del

siglo XVI tuvo la increíble cantidad de cincuenta⁶. En América, los conventos de monjas proliferaron con una rapidez semejante: México y Lima durante el siglo XVII contaron respectivamente con dieciséis y trece comunidades de clausura⁷. En consecuencia, aun desde el punto de vista cuantitativo la importancia de las mujeres consagradas en el espacio urbano parece evidente.

Más allá de sus características específicas, en uno y otro punto del Imperio las comunidades configuraron su presencia y dominaron el espacio urbano de un modo paradójico. Calles y zonas completas fueron modeladas por estructuras imponentes; los conjuntos conventuales segregados en apariencia de la trama y la dinámica urbana ejercieron su dominio efectivo desde un espacio introvertido. Como fortalezas, estos edificios dieron la espalda a la vez que se impusieron en el entorno mediante la notable extensión de la superficie ocupada, la sobriedad de los muros casi sin ventanas y las cercas muy altas. En este juego formal de presencia y ocultamiento, magnificencia y modestia, arrogancia y timidez, las iglesias de monjas tuvieron una función clave como espacio de intersección entre la comunidad, los grupos familiares y los individuos, reafirmaron las relaciones entre hombres y mujeres, incluso en la dimensión religiosa se consideraron como un lugar que articuló el contacto entre la Tierra y el Cielo. Sobre todo, la organización espacial de los templos revela los mecanismos a través de los cuales se configuró la imagen pública de las religiosas invisibles, se definió su posición dentro de la estructura de la Iglesia y de las sociedades urbanas, se delinearon prácticas devocionales específicas y se moldearon hábitos visuales que articularon la condición de las mujeres. Por tanto, es necesario examinar en qué medida la arquitectura configuró las dinámicas de género —cambiantes en sus circunstancias

1 Elisabeth A. Leffelt, "Spatial Discipline and its Limits: Nuns and the Built Environment in Early Modern Spain", en *Architecture and the Politics of Gender in Early Modern Europe*, ed. por Helen Hills (Londres: Routledge, 2016), 131-149.

2 Antonio Rubial García, "Monjas y mercaderes: comercio y construcciones conventuales en la ciudad de México", *Colonial Latin American Historical Review*, n° 4 (1998), 361-385. Cristina Ratto, "La ciudad dentro de la gran ciudad. Las imágenes del convento de monjas en los virreinos de Nueva España y Perú", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 94 (2009), 59-92.

3 Gil González Dávila, *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid* (Madrid: Tomas Junti, 1623), 276-299.

4 Gil González Dávila, *Historia de las Antigüedades de la ciudad de Salamanca* (Salamanca: Taberniel, 1606), s/p.

5 Helen Hills, *Invisible City. The Architecture of Devotion in Seventeenth Century Neapolitan Convents* (Nueva York: Oxford University Press, 2004), 19-20.

6 P. Renée Baernstein, *A Convent Tale: A Century of Sisterhood in Spanish Milan* (Londres: Routledge, 2002), 5.

7 Ratto, "La ciudad...", 74.

históricas, sociales y culturales—; cómo el espacio construido y habitado determinó los lugares asignados a mujeres y hombres y cómo, a su vez, él fue expresión material de los discursos de género⁸. Así, la discusión sobre los vínculos entre forma, función, representación y significación, conlleva un cuestionamiento acerca de los medios con los que se ejerció el poder, se aseguraron las dinámicas económicas y se arbitraron los mecanismos de patrocinio.

Ahora bien, sin soslayar las distancias geográficas y las particularidades regionales, sobre la base de la consideración de seis templos levantados en distintos puntos del Imperio, propongo problematizar el lugar de las mujeres frente a los hombres, sus papeles asignados y asumidos en el ámbito social, su incidencia en las dinámicas artísticas y económicas; incluso vislumbrar cómo el espacio del templo modeló las prácticas devocionales en relación con las diferencias de género y estamento. Así, cuestiono en qué medida la arquitectura construyó las relaciones de poder. Este ejercicio de reflexión parte de un estudio contrastivo; retoma la línea abierta por Carola Jäggi y Uwe Lobbedey, quienes, a través del análisis de una selección precisa de ejemplos, recompusieron el lugar de los monasterios de monjas dentro de la historia de la arquitectura medieval⁹. Desde un enfoque análogo, retomo la reflexión donde la dejaron. El fin es examinar las iglesias de monjas, más allá de los esquemas tradicionales de periodización y más allá de los criterios que han aislado la historia de Europa de las dinámicas culturales consecuencia de su expansión colonial; así planteo comparar ca-

sos en puntos muy distantes del Imperio —Salamanca, Madrid, Ciudad de México, Milán y Nápoles—, como un muestreo inicial que permita repensar los lugares de algunas mujeres en la cultura hispánica.

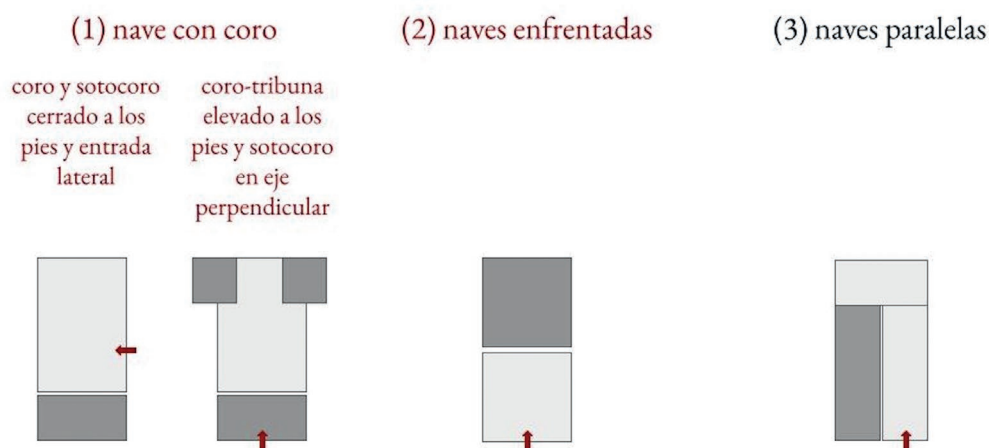
LAS IGLESIAS DE MONJAS

El templo fue un espacio clave, sobre todo en cuanto a su función y a sus implicaciones representativas. Fue un edificio cuidadosamente diseñado y vigilado a través de los mecanismos de control implementados por la estructura institucional; las reglas, las visitas pastorales y la *cura monialium* ordenaron de manera general aspectos materiales y delinearon prácticas desde la normatividad. Asimismo, estuvo dominado por las religiosas y sus familias a través de la práctica del patronazgo; en consecuencia, articuló un conjunto de funciones que en muchos sentidos excedieron los límites de lo estrictamente religioso. Como el lugar más representativo de la interacción del convento y la ciudad —metáforas materiales de la comunidad de monjas y del entramado social—, podría decirse que el templo fue el escenario en el que los dos mundos confluían en los rituales religiosos y sociales.

Sus características formales, la identificación de estructuras distintivas en áreas culturales o en períodos precisos, su relación con alguna orden religiosa o con ciertos patronazgos son aspectos sobre los cuales es necesario profundizar desde múltiples ángulos. En principio, para el ámbito hispánico durante el Antiguo Régimen, se debe considerar tanto el origen tardo medieval de la disposición del templo, como observar algunas adecuaciones derivadas de la imposición rigurosa de la clausura durante el siglo XVI. En cuanto a la organización del espacio, el primer desafío que el templo de monjas debió resolver fue el asegurar la reclusión absoluta dentro de un recinto litúrgico que implicaba la presencia ineludible de personas externas a la comunidad. Se trató de un edificio que asumió las paradojas impuestas por el imperativo de la clausura: un espacio

⁸ Helen Hills, "Theorizing the Relationship between Architecture and Gender in Early Modern Europe", en *Architecture and the Politics of Gender in Early Modern Europe*, ed. por Helen Hills (Londres: Routledge, 2016), 4-10. Hills, *Invisible City...*, 3-22.

⁹ Carola Jäggi y Uwe Lobbedey, "Church and Cloister. The Architecture of Female Monasticism in the Middle Ages", en *Crown and Veil. Female Monasticism from the Fifth to the Fifteenth Centuries*, ed. por Jeffrey F. Hamburger y Susan Marti (Nueva York: Columbia University Press, 2008), 109-131.



▪ Fig. 1. Esquema de la distribución espacial de los tres tipos de iglesias de monjas.

integrado, pero claramente segregado, donde feligreses, clérigos y monjas —es decir hombres y mujeres de distinta condición— pudieran interactuar como parte de un rito y, al mismo tiempo, estuvieran estrictamente distanciados. Un ámbito litúrgico que permitiera la comunicación sin contacto y que además fuera capaz de contener y expresar las diferencias de estado religioso, de calidad social y de género.

Podrían reconocerse tres tipos de iglesias de monjas; es decir, tres formas de asumir el complejo dilema. En algunos casos, se optó por un recinto longitudinal muy simple, en el que el aislamiento de las religiosas fue resuelto mediante la articulación de tribunas elevadas o coros. Dos variantes de este esquema pueden reconocerse en relación con la posición de aquellos espacios esenciales para la liturgia monacal: templos de una nave con coro y sotocoro cerrado a los pies y entrada lateral y templos de una nave con coro elevado, nártex-sotocoro profundo —que resuelve el ingreso del templo desde el exterior— y coro perpendicular al presbiterio. También, es posible observar iglesias de monjas resueltas mediante un esquema longitudinal sencillo, pero en el que la nave se divide en dos sectores a partir del presbiterio. Podrían describirse como dos naves enfrentadas, dirigidas hacia el altar

y separadas por un tabique. Una tercera solución se planteó a partir del alineamiento de dos naves paralelas que compartían un mismo presbiterio. La clasificación sólo es útil en la medida que permite distinguir tres esquemas distintivos de segregación del espacio. Si se examinan ejemplos puntuales, surgen variaciones temporales y regionales. En el extenso territorio dominado por el imperio español pueden encontrarse ejemplos del primero y segundo tipo, el tercero podría considerarse una característica de la cultura anglosajona. (Fig. 1)

IGLESIAS CON CORO Y SOTOCORO CERRADOS A LOS PIES Y ENTRADA LATERAL

La disposición simple de una planta longitudinal de una nave y coro bajo cerrado a los pies se adoptó con mucha frecuencia en el área hispánica durante la Baja Edad Media; sobre todo en los monasterios cistercienses de los reinos de Castilla y León. Sin embargo, hacia finales del siglo XV sobre el coro —ubicado a los pies de la iglesia y separado por una reja de la nave— se dispuso un coro alto. Este doble coro cerrado estuvo asociado tanto con un conjunto de reformas derivadas de una vigilancia más estricta de la clausura como con templos de

patrocinio noble¹⁰. Así, los coros ocuparon, en algunos casos, los dos primeros tramos de la nave, en otros, fueron diseñados como una estructura anexa que conectaba el templo con la clausura; en consecuencia, la implantación de este espacio determinó que la portada lateral se convirtiera en el único acceso desde el exterior.

Este tipo de iglesia se afianzó durante los siglos XVI y XVII, un ejemplo clave es el templo del convento de la Anunciación en Salamanca —conocido como las Úrsulas—. La iglesia bajo el patronato del arzobispo Alonso de Fonseca y Acevedo puede deducirse que se construyó entre 1517 y 1532. Presenta una planta longitudinal, de una nave, cabecera poligonal, doble coro cerrado a los pies del templo y doble portada lateral. La nave se estructura mediante dos tramos cerrados por bóvedas de crucería y delineados por pilares adosados cubiertos de grutescos. Las bóvedas estrelladas resueltas mediante dos diseños diferentes integran el espacio con la cabecera¹¹. Más allá de la variedad formal, la articulación del ámbito homogéneo y unificado de la nave con dos puntos focales claramente señalados —los coros y la capilla mayor— revela la doble función del edificio como templo conventual y capilla de enterramiento para su fundador. Ambos espacios fueron identificados, subrayados y correlacionados. (Figs. 2 y 3)

La capilla mayor elevada, con una diferencia de altura con respecto a la nave de dos metros, ocupa un tercio de la longitud total de la iglesia. Cubierta por dos bóvedas de crucería, se compone de la sección poligonal de la cabecera y un tramo rectan-

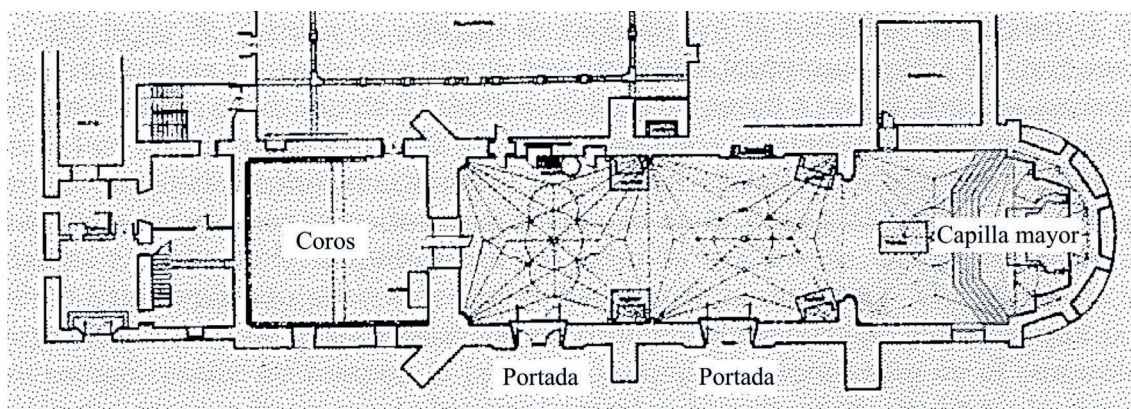


▪ Fig. 2. Iglesia del monasterio de la Anunciación (las Úrsulas), Salamanca. Construida entre 1517 y 1532. Fotografía José Luis Filpo Cabana, 2007.

gular destinado al túmulo del patrono. El carácter funerario del espacio está subrayado también por los lucillos abiertos en sus muros, a ambos lados del retablo, reservados a los enterramientos de los miembros de las familias vinculadas al patronazgo. En el otro extremo, enfrentado a la cabecera, el espacio de planta rectangular con funciones claramente diferenciadas en sus dos niveles y destinado a los coros está separado de la nave por un muro. Sólo las rejas permitieron a las monjas la visión del templo y articularon formas de integración sin contacto. En el coro bajo, la elevación de la cabecera les daba una visión enfocada del altar. En el coro alto, tenían una visión del retablo mayor, casi a la misma altura, y una perspectiva privilegiada, circunscrita, del túmulo del patrono. Desde el interior, las diferencias de nivel articularon la mirada de las monjas, quienes detrás de las rejas cumplían con sus deberes religiosos. Asimismo, desde el exterior, el escalonamiento —marcado por las diferencias de

¹⁰ Elena Casas Castells, "La arquitectura de las iglesias de monjas cistercienses en el reino castellano-leonés: cambios y reformas estructurales en las mismas a partir del siglo XV", en *I Congreso Internacional del Monacato Femenino en España, Portugal y América: 1492-1992*, ed. por María Isabel Viforcós Marinas y Jesús Paniagua Pérez, vol. 2 (León: Universidad de León, 1993), 459-476.

¹¹ Ana Castro Santamaría y María Nieves Rupérez Almajano, "El monasterio de las Úrsulas de Salamanca: Aportaciones al estudio de su edificio", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n° 80 (2000), 80-83.



▪ Fig. 3. Planta de la iglesia del monasterio de la Anunciación (las Úrsulas), Salamanca. Construida entre 1517 y 1532. A partir de Castro Santamaría y Rupérez Almajano, 2000.

altura entre la capilla, la nave y los coros —acentuaba la jerarquización de los volúmenes y destacaba la cabecera como una especie de “torreón” sobre el que campeaban los escudos de los linajes fundadores. Se subrayaba así la función votiva del templo

y se proclamaba la memoria de su patrono, tanto como se hacía presente la calidad de las mujeres enclaustradas. Finalmente, la ubicación de los coros segregados de la nave determinó otra de las características distintivas de este tipo de iglesias: la localización del ingreso sobre el muro lateral mediante una doble portada¹².

La disposición del templo de las Úrsulas tuvo su eco en el Nuevo Mundo medio siglo más tarde. En 1583, a instancias del arzobispo de México Pedro Moya de Contreras, se levantó el nuevo templo del convento de monjas de Regina Coeli¹³. Se trata de un esquema formal que puede relacionarse con la iglesia de las Úrsulas: una planta longitudinal de una nave, cabecera semihexagonal, capilla mayor o presbiterio elevado,



▪ Fig. 4. Iglesia del convento de Regina Coeli, Ciudad de México. Construida entre 1583 y 1590. Fotografía Cristina Ratto, 2000.

¹² La segunda puerta se abrió en 1584, su finalidad era permitir la salida de los penitentes de la cofradía de la Vera Cruz en la procesión del Jueves Santo. Se trata de uno de los antecedentes más tempranos documentados hasta el momento de un rasgo recurrente en las iglesias de monjas en Andalucía y en los virreinos de América. Castro Santamaría y Rupérez Almajano, “El monasterio...”, 87-88. La doble portada apareció al mismo tiempo en la iglesia de Regina Coeli de la ciudad de México, levantada durante la década de 1580.

¹³ El contrato de la iglesia de Regina Coeli fue concertado en octubre de 1583 y entre 1587 y 1589 se realizaron una serie de ajustes. Archivo General de la Nación (AGNM), Bienes Nacionales, vol. 359, exp. 60, s/f.; Archivo General de Indias (AGI), Audiencia de México, leg. 298, s/f.

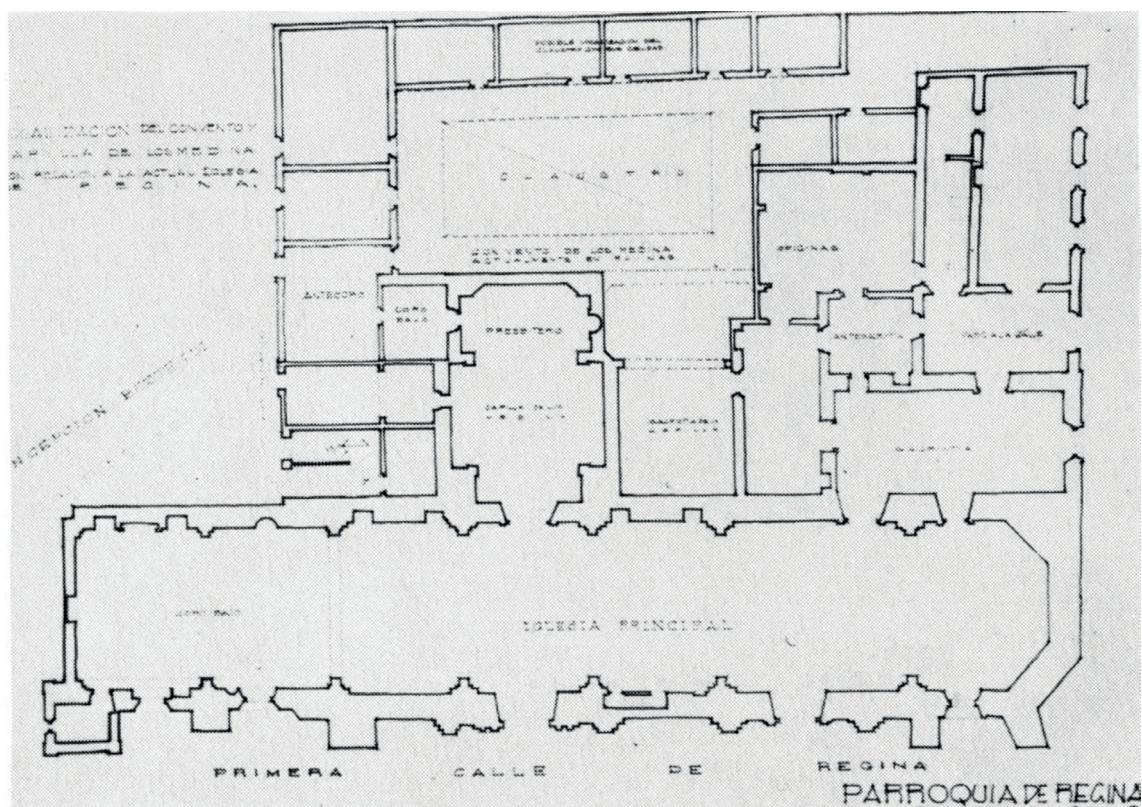


Fig. 5. Iglesia del convento de Regina Coeli, Ciudad de México. Construida entre 1583 y 1590. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

doble coro cerrado y doble portada lateral. Delgados pilares adosados señalan los tres tramos de la nave, cubierta por una bóveda de cañón corrido con lunetos. Más allá de las diferencias en el sistema de bóvedas, con un lenguaje arquitectónico diferente, la iglesia de Regina Coeli resolvió de manera análoga la relación entre los dos puntos significativos de un templo de monjas: la cabecera y los coros. Sobre todo, la diferencia de altura entre la nave y el presbiterio —de casi un metro y medio— alineaba una visión preferencial del altar desde ambos coros¹⁴. Así, la resolución de un espacio homogéneo con dos puntos claramente identificados es análoga a la del templo de las Úrsulas. (Figs. 4 y 5)

Ahora bien, los procesos fundacionales de ambas comunidades también fueron semejantes. Aunque en 1503 el patriarca de Alejandría, Alonso de Fonseca y Acevedo, fundó el monasterio de las Úrsulas cuan-

do todavía ocupaba la sede de Santiago de Compostela, fue su hijo Alonso de Fonseca y Ulloa, arzobispo de Toledo, quien llevó a término la construcción de la nueva iglesia con las trazas de Juan de Álava¹⁵. Es probable que la comunidad existiera desde finales del siglo XV y que desde entonces estuviera vinculada al linaje de los Acevedo —la familia paterna del fundador—. En consecuencia, podría decirse que el impulso de la institución fue el resultado de intereses concertados. Se estableció que la profesión quedaría reservada a las mujeres de cuatro familias: Acevedo, Fonseca, Ulloa y Maldo-

¹⁵ Juan de Álava, de origen vasco, desarrolló su actividad en Salamanca a partir de 1505 en el entorno de Enrique Egas, Juan y Rodrigo Gil de Hontañón y Alonso de Covarrubias, y en Santiago de Compostela. Su abundante obra se encuentra inscrita en la tensión entre la tradición de formas y sistemas constructivos de finales del siglo XV y la recreación de la tradición clásica. Castro Santamaría y Rupérez Almajano, "El monasterio...", 77-122.

¹⁴ AGNM, Bienes Nacionales, vol. 359, exp. 60, s/f.

nado. No sólo los lazos de parentesco unieron a estas casas durante décadas, sino los intereses políticos, los cargos eclesiásticos, las posiciones en el ayuntamiento de la ciudad de Salamanca y, en definitiva, sus estrategias sociales y económicas. El caso de las Úrsulas es un ejemplo representativo de cómo, durante los siglos XVI y XVII, la nobleza castellana asumió el patronazgo y la dotación de los conventos de monjas como uno de los mecanismos complementarios para afianzar las políticas matrimoniales que les permitieran consolidar posiciones en distintos ámbitos. Los vínculos matrimoniales de los Fonseca con la nobleza media salmantina, fortalecidos por la fundación del convento, formaron parte de las estrategias de un linaje que no sólo controló la poderosísima sede de Santiago de Compostela, sino que detentó las de Sevilla y Toledo. Así, durante las primeras décadas que siguieron a la fundación, profesaron en las Úrsulas quince mujeres relacionadas directamente con el fundador, entre ellas su hermana María de Fonseca y cuatro sobrinas nietas, además de ocho descendientes de la familia Maldonado con quienes el patrono estaba emparentado por línea paterna¹⁶.

Setenta años más tarde, en Nueva España, las circunstancias que propiciaron la fundación de las Úrsulas se mantuvieron; para entonces los descendientes de los conquistadores convertidos en encomenderos —algunos de ellos miembros de las ramas colaterales de los “grandes de España”—, hidalgos aventureros y hombres de letras —parte de la burocracia del Imperio—, todos deseos tanto de acrecentar fortunas como de conformar una nobleza local instrumentaron estrategias análogas. La comunidad de Regina Coeli se fundó en 1573. La nueva institución fue impulsada por el arzobispo Pedro Moya de Contreras casi inmediatamente después de recibir la noticia de su promoción a la sede metropolitana¹⁷. La fundación del convento

también fue el resultado de intereses concertados entre el hábil político de la corona y un poderoso grupo de la élite novohispana que, a través de alianzas matrimoniales, había logrado la cohesión de descendientes de encomenderos, mineros y mercaderes. Moya de Contreras llegó a México en 1571, detentó simultáneamente dos cargos —el de inquisidor y arzobispo— y, además, entre 1583 y 1585 se desempeñó como virrey. En consecuencia, fue uno de los hombres más poderosos de Nueva España¹⁸. La fundación del convento de Regina Coeli y el impulso personal que dio a la institución formaron parte de los medios instrumentados para consolidar su imagen piadosa y munificente, tanto como asegurar sus vínculos con la sociedad virreinal. En particular, es probable que lograra capitalizar la iniciativa y los intereses del poderoso grupo formado por la alianza entre las ramas novohispanas de los linajes de Velasco, Mendoza y Castilla, quienes al igual que el arzobispo movieron influencias políticas y sociales tanto en la corte como en la capital del virreinato¹⁹. Durante el último cuarto del siglo XVI, los conventos de monjas se transformaron en un recurso clave para los objetivos sociales y económicos de los descendientes de los conquistadores. Con el patrocinio de aquellas instituciones procuraron afianzar vínculos estamentales, concentrar la riqueza a través de matrimonios y consolidar posiciones. Sobre todo, asumieron una conducta cuyo prestigio social derivaba de la emulación de la nobleza castellana. En este proceso, al elegir tanto al

18 Stanford S. Pool, *Pedro Moya de Contreras. Catholic Reform and Royal Power in New Spain, 1571-1591* (Berkeley: University of California Press, 1987) y Enrique González González, “La ira y la sombra. Los arzobispos Alonso de Montúfar y Moya de Contreras en la implantación de la contrarreforma en México”, en *Los concilios provinciales en Nueva España. Reflexiones e influencias*, ed. por María del Pilar Martínez López-Cano y Francisco Javier Cervantes Bello (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005), 91-121.

19 John F. Schwaller, “The Early Life of Luis de Velasco, the Younger: The Future Viceroy as Boy and Young Man”, *Estudios de Historia Novohispana*, n° 29 (2003), 17-47.

16 Castro Santamaría y Rupérez Almajano, “El monasterio...”, 77-79.

17 AGNM, Bienes Nacionales, vol. 1111, exp. 21, s/f.

arquitecto Diego de Aguilera como al optar por la traza de la iglesia, la élite novohispana también replicó los recursos implementados por los Fonseca en Salamanca al convocar a Juan de Álava²⁰. La comunidad de monjas de Regina, desde su fundación acogió al menos a cuatro mujeres pertenecientes a la familia Velasco: tres hijas de Luis de Velasco y María de Ircio —por tanto, nietas del virrey— y una hija de Diego de Velasco²¹. Todavía en 1613, doña Beatriz de Velasco —hija y nieta de virreyes— escribió a Felipe III, en su calidad de abadesa de la comunidad. En la carta señaló que el convento tenía ciento cincuenta monjas, “de lo más calificado y principal de aquel reino”, y que se habían gastado noventa mil pesos en la construcción de su nueva iglesia, además de haber celebrado, a expensas de la comunidad de monjas y en nombre de la Real Audiencia de México, las honras fúnebres de la reina Margarita, encargando un túmulo cuyo costo había ascendido a seis mil pesos²².

En consecuencia, las semejanzas entre las características arquitectónicas de las iglesias pueden extenderse a las analogías en los procesos fundacionales de ambas comunidades. La articulación de los coros surge como un rasgo distintivo y sintomático que no sólo puede relacionarse con cuestiones litúrgicas o asumirse como simple recurrencia estilística. La relevancia formal de los coros subrayó la presencia de las monjas en el templo en

²⁰ Diego de Aguilera nació en 1547 en la villa Izaloz, Andalucía. Se formó con su padre Alonso de Aguilera —arquitecto vinculado a Diego de Siloé—, estuvo activo en Castilla y llegó a Nueva España antes de 1583. Luis Romero Solano, “Información de Diego de Aguilera para optar a un cargo en el Santo Oficio de la Inquisición de México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 21 (1953), 95-117. Formó parte de los arquitectos del entorno de Claudio de Arciniega. Ocupó el puesto de maestro mayor de la catedral de México en 1593. AGNM, Reales Cédulas duplicadas, vol. D2, exp. 525, f. 319v. Su vínculo con Arciniega y su contacto con el ámbito castellano permiten situarlo dentro la práctica arquitectónica vinculada tanto con Rodrigo Gil de Hontañón como con Juan de Álava.

²¹ AGI, México, 218, N.17, fs. 1-6.

²² AGI, México, 298, f. 1.

un lugar inaccesible y elevado. Sus miradas ocultas dominaron la nave y el altar. Así, el edificio conjugó los valores religiosos —pureza y castidad— con la calidad social de las mujeres recluidas, en consonancia con las intenciones de los fundadores. Tanto en Salamanca como en México la disposición del templo se vinculó con una tradición arquitectónica que conectó prácticas artísticas y dinámicas sociales. La elección de los arquitectos también es un indicio de la función religiosa y la implicación social de las comunidades. Tanto Juan de Álava como Diego de Aguilera estuvieron involucrados con las catedrales de sus ciudades, con los círculos de patronazgo, incluso ambos pueden conectarse de manera indirecta a través de dos figuras clave para la arquitectura castellana y mexicana: Rodrigo Gil de Hontañón y Claudio de Arciniega²³. Si se contrastan las estrategias políticas y sociales del arzobispo Fonseca con las estrategias del arzobispo Moya de Contreras se evidencia la capacidad de ambos para conjugar los intereses estamentales, a través de vínculos familiares, y la habilidad para consolidar alianzas políticas con miembros de las élites salmantinas y mexicanas. También se descubre el papel central y a la vez subordinado que las mujeres tuvieron en estos juegos de poder. En ambos casos, el templo destacó la presencia y subrayó la calidad de las monjas.

IGLESIAS CON CORO ELEVADO A LOS PIES Y SOTOCORO EN EJE PERPENDICULAR AL PRESBITERIO

En el área castellana, de manera paralela a la difusión de las iglesias de monjas de doble coro cerrado y doble portada lateral surgió una variante. Como una derivación

²³ Juan de Álava y Rodrigo Gil de Hontañón confluyeron en Salamanca. Claudio de Arciniega trabajó para Rodrigo Gil de Hontañón en el Colegio de San Ildefonso de Alcalá de Henares. John Hoag, *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI* (Madrid: Xarait, 1985), 106-114. Diego de Aguilera estuvo activo junto a Claudio de Arciniega y se convirtió en su sucesor en el puesto de maestro mayor de la catedral de México.

de aquel esquema, desde finales del siglo XVI, primero en Ávila y después en Madrid, se mantuvo el coro alto a los pies; sin embargo, el sotocoro se abrió — así se transformó en el espacio que permitía el ingreso a la nave—, esto obligó a que el coro bajo se dispusiera de modo perpendicular junto a la capilla mayor. Esta reorganización de los espacios ha sido vinculada con los cambios impulsados por la reforma carmelita, así como su difusión estuvo asociada con fundaciones de patrocinio regio, extendiéndose hacia otras órdenes.

Un ejemplo clave para la consolidación de este esquema fue el Real Monasterio de la Encarnación de Madrid, fundado en 1611 por la reina Margarita de Austria. El edificio se levantó junto al Alcázar Real y se conectaba con él a través de un largo pasadizo y un conjunto de edificaciones²⁴. La obra se encargó a fray Alberto de la Madre de Dios, quien trazó y levantó una iglesia con planta de cruz latina, una nave y cabecera plana, además de un ingreso ubicado a los pies de la iglesia, dispuesto a través de un nártex-sotocoro formado por una triple arcada²⁵. Años después, Luis Muñoz ofreció una semblanza de la reina y con el fin de celebrar su munificencia describió en detalle el edificio²⁶. En principio, subrayó la “grandeza y excelente proporción” de la iglesia y la llamativa “cúpula a lo romano” que coronaba el crucero. Sobre todo, describió en detalle los coros y las tribunas, revelando en qué medida fueron espacios distintivos en las iglesias de monjas. Apreció sus características y sus usos. De acuerdo con el testimonio de Muñoz, las monjas asistían a los servicios religiosos en dos espacios alineados en eje perpendicular

24 Luis Muñoz, *Vida de la Venerable M. Mariana de San Joseph* (Madrid: Imprenta Real, 1645), 248-250.

25 Agustín Bustamante García, “Los artífices del Real Convento de la Encarnación de Madrid”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, n° 40-41 (1975), 369-388.

26 Enumeró los espacios y sus usos, la riqueza de la sacristía y la abundancia de pinturas. Muñoz, *Vida...*, 211-252. El interior del templo fue modificado a mediados del siglo XVIII.

con el presbiterio, aunque a distintas alturas. Del lado del evangelio y separado por rejas, se encontraba el coro bajo, ubicado al mismo nivel de la capilla mayor, frente a la sacristía. Sobre ella, del lado de la epístola, se emplazó un “coro alto”, un espacio destinado a la oración que, a través de rejas, ofrecía una vista elevada del altar y permitía la adoración del Santísimo Sacramento²⁷. De esta manera, la mirada de las monjas se articuló sobre el presbiterio; aunque, la alineación transversal les impedía la vista de la nave. (Figs. 6 y 7)

Además de los coros, tanto en el crucero como en la nave se dispusieron una serie de tribunas, algunas elevadas, otras a nivel del piso, con características y funciones específicas. Como patronos y fundadores Felipe III y Margarita de Austria, reservaron para sí y para sus sucesores un lugar preeminente. Según Muñoz, “en el crucero de la Capilla mayor al lado del Evangelio ay un valcon grande, en frente del colateral [...] que es la Tribuna que tienen sus Magestades en esta Iglesia. Entrase à ella por el Claustro alto del Convento”. Debajo de él se encontraba el coro de la capilla conventual. En correspondencia, del lado de la epístola, se dispuso el órgano. Junto a él y en una posición semejante a la tribuna real se emplazaba un “medio balcón”, que en días festivos y durante los oficios de la Semana Santa, solían ocupar los cardenales, los arzobispos o el presidente del Consejo de Castilla. Además, sobre la nave en el segundo tramo, a ambos lados, se emplazaron unas “tribunas bajas”, con sus balcones de hierro, reservadas a personas que por su “calidad”, de acuerdo con el cronista, merecían este sitio²⁸. Finalmente, el espacio ubicado sobre el nártex-sotoco conectaba con las habitaciones que dentro del convento estuvieron destinadas a la familia real. De acuerdo con Muñoz, esta “hermosa tribuna”, ubicada sobre “el pórtico de la iglesia”, “toda adornada con pinturas grandes”, tenía tres rejas frente al altar con celosías y cortinas de seda. Las dos ventanas hacia el

27 Muñoz, *Vida...*, 230.

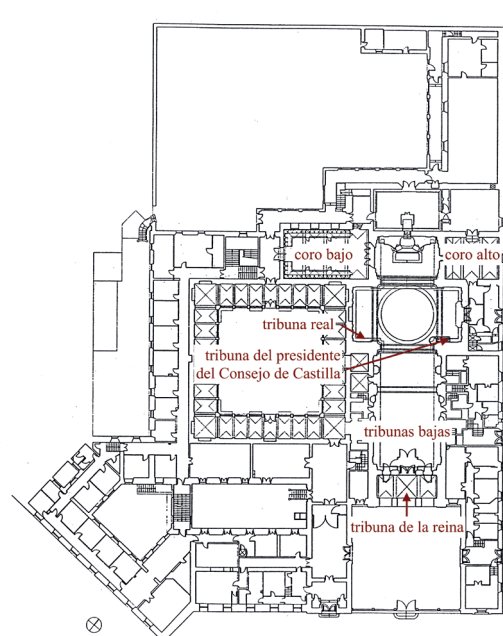
28 Muñoz, *Vida...*, 231-232.



▪ Fig. 6. Iglesia del Real Monasterio de la Encarnación, Madrid. Construida entre 1611 y 1616. Fotografía Luis García, 2013.

atrio de la iglesia, sólo se abrían para que la reina viera “la Procesion el día de la Octava del Santissimo Sacramento”. Además, sobre esta tribuna había otra destinada a las damas de la corte²⁹. Si bien la articulación de los coros y la tribuna puede relacionarse con la disposición de la iglesia de las Descalzas Reales de Madrid, la composición de la fachada a través del pórtico de tres arcos se consolidó como un rasgo distintivo de este tipo de iglesia vinculado directamente con su integración en el ámbito de la ciudad y la corte. La estructura —dos cuerpos y un remate— y su función de enlace entre el espacio interno y externo fue claramente descrita por Muñoz³⁰.

En consecuencia, un rasgo característico de esta iglesia, asociado con el patronato real, es la cuidadosa disposición de coros y



▪ Fig. 7. Iglesia del Real Monasterio de la Encarnación, Madrid. Construida entre 1611 y 1616. A partir de Patrimonio Cultural y Paisaje Urbano Madrid.

²⁹ Muñoz, *Vida...*, 249.

³⁰ Muñoz, *Vida...*, 229-230.

tribunas. Ambos hicieron del templo un gran escenario donde el ritual religioso se fundía con el ceremonial político y social. La mirada de los reyes campeaba sobre el templo y tenía una visión privilegiada del altar y del retablo mayor³¹. Ya fuera desde la tribuna del crucero o desde la ubicada sobre el sotocoro, detrás de celosías y cortinas, el rey y la reina veían sin ser vistos. De manera análoga, las monjas desde los coros tuvieron una posición privilegiada junto al altar y, también detrás de rejas y cortinas, dominaron el espacio del presbiterio, miraban sin ser vistas. Sus presencias fueron tan reales como invisibles para cortesanos, prelados y feligreses que asumían sus presencias intangibles. Asimismo, los ojos de todos convergían sobre la capilla mayor, aunque nunca se cruzaban. Los mecanismos del ocultamiento, desplegados en la estructura del edificio y sus usos, paradójicamente servían a la exaltación de la preeminencia religiosa y social de las monjas. La fundación estuvo destinada a un reducido grupo de mujeres pertenecientes a la nobleza, “hijas de Grandes, y Títulos, y de otras casas de las mas calificadas destos Reynos”. La monarca eligió a la fundadora, Mariana de San José, y a la primera profesa, Aldonza de Zúñiga y Bazán. En ambas, sus virtudes espirituales sobresalían tanto como la calidad de sus linajes³².

Un siglo más tarde este esquema apareció en la ciudad de México. Entre 1719 y 1724, a instancias del virrey Baltasar de Zúñiga y Guzmán, marqués de Valero, se fundó el convento de Corpus Christi, destinado sólo para mujeres de la nobleza indígena. El virrey descendía de dos poderosos linajes vinculados por sucesivos matrimonios, cuyos miembros ocuparon puestos estratégicos en el gobierno del Imperio, tenían una amplia tradición en el ejercicio del patronazgo y estuvieron vinculados con el monasterio de la Encarnación. En la fundación de Corpus Christi confluyeron las estrategias de la corona con los intereses de la

nobleza indígena y las intenciones personales del marqués. Desde finales del siglo XVII los planes de reforma de la administración implicaron una redefinición del lugar de la nobleza indígena. La oportunidad de fortalecer aquella política le permitía al virrey consolidar su posición personal y ejercer la munificencia, al tiempo que favorecía los intereses de un grupo social. Entre las primeras profesas de Corpus Christi aparecen algunas mujeres descendientes de los antiguos linajes, también algunas hijas de gobernadores y alcaldes indígenas. Al igual que la reina Margarita un siglo antes, el virrey eligió a la fundadora tanto por sus virtudes espirituales como por su calidad social³³.

El virrey había conseguido un gran solar al poniente de la ciudad frente a la Alameda y, desde principios de 1720, comenzó a construirse el convento. La obra estuvo a cargo de Pedro de Arrieta³⁴. La traza fue resuelta mediante una nave, cabecera plana, coro alto y sotocoro que permitió la ubicación de la portada a los pies de la iglesia —rasgos que pueden observarse en las Descalzas Reales de Madrid—. Sin embargo, la articulación del ingreso, compuesto por un pórtico de tres arcos, recreó el motivo característico de la Encarnación. De acuerdo con una detallada descripción del edificio, realizada en 1727, una “bóveda fingida de madera en el techo del cuerpo de la iglesia” se apoyaba en “tres arcos de piedra de tezontle”, los cuales dividían “las bóvedas, así las de madera del cuerpo de la iglesia, como la bóveda de mampostería del presbiterio”³⁵.

33 Asunción Lavrin, *Las esposas de Cristo. La vida conventual en la Nueva España* (México: Fondo de Cultura Económica, 2016), 328-330.

34 Archivo del Convento de Corpus Christi México (ACCCM), Títulos y Escrituras de fundación de este Convento y aumentos de Sitios, y dos Escrituras de los Arquitectos que hicieron este Convento è Yglesia, s/fs. Arturo Rocha Cortés, “El convento de Corpus Christi de México, para indias cacicas (1724). Documentos para servir en la restauración de la iglesia”, *Boletín de Monumentos Históricos*, n° 1 (2004), 17-39.

35 En 1727 se evaluaron las modificaciones introducidas por Pedro de Arrieta en la traza original. Rocha

31 Muñoz, *Vida...*, 230-231.

32 Muñoz, *Vida...*, 2-3, 215-216 y 219-220.



▪ Fig. 8. Iglesia del convento de Corpus Christi, Ciudad de México. Construida entre 1710 y 1724. Fotografía Cristina Ratto, 2000.

Al igual que en la Encarnación, el coro bajo se localizó junto a la capilla mayor, del lado del evangelio, frente a la sacristía. De acuerdo con el informe, se trataba de “una crujía con una reja de fierro³⁶”. El coro alto se levantó sobre la bóveda de aristas que cerraba el pórtico de ingreso. A ambos lados, en los “ángulos de la iglesia” se hallaban las “dos entradas para las tribunas”, que desde una posición elevada permitían una visión amplia del templo y la capilla mayor. Su función como espacio reservado a miembros de la corte virreinal, fue documentada por Cayetano de Cabrera y Quintero. Al describir las celebraciones que acompañaron durante cuatro días la dedicación del templo, el cronista dejó constancia de que durante la segunda jornada el virrey, por entonces el

marqués de Casa Fuerte, “asistió en la Tribuna del lado diestro, authorizando el Teatro con sus familiares, y su assitencia a todos los Oficios³⁷”. Asimismo, realizó una écfasis poética del retablo, el cual constituía el otro foco de atracción de las miradas. Mediante una pintura que documenta el interior de la iglesia y la descripción del cronista, es posible imaginar la vista panorámica de la nave desde el coro y las tribunas, dominada por la gran estructura del retablo³⁸. (Figs. 8 y 9)

Tanto desde el punto de vista de la historia de la arquitectura, como de la historia social, el convento de Corpus Christi resulta clave para la ciudad de México. Destinado a las hijas de la nobleza indígena local y fundado por el virrey, la empresa convocó a Pedro de Arrieta, quien por entonces con-

Cortés, “El convento...”, 34-39. El documento revela algunas de las características hoy perdidas del edificio. Gran parte del conjunto se perdió durante la segunda mitad del siglo XIX.

36 Rocha Cortés, “El convento...”, 28-33.

37 Cayetano Javier de Cabrera y Quintero, *Descripción gratulatoria del templo, y convento, todo admirable, y nuevo, con el título de Corpus Christi* (México: José Bernardo de Hogal, 1724), 13.

38 Cabrera y Quintero, *Descripción...*, 11.



▪ Fig. 9. Nicolás Enríquez (atribuido), Interior de la iglesia de Corpus Christi. Óleo sobre tela, 200 × 150 cm, c. 1724. Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional, 10078183.

solidaba su posición como el primer arquitecto del reino³⁹. En consecuencia, el interés de la nobleza indígena, la alta política y la práctica arquitectónica confluyeron en una obra destinada a un sector que redefinía su posición en la sociedad. La consideración de estos factores resulta crucial para interpretar un edificio que rompe con la tradición arquitectónica local y enlaza con una obra clave de la arquitectura madrileña de principios del siglo XVII. Podría decirse entonces que Pedro de Arrieta en cuanto a la traza y a la disposición de los coros y tribunas recreó algunas de las características distintivas de las iglesias patrocinadas por las reinas de la casa de Austria.

Más allá de la razón funcional, derivada de los aspectos litúrgicos y del imperativo de la clausura, la disposición de los coros y las tribunas es indicio de las implicaciones

³⁹ AGNM, Reales cédulas, tomo 63, fol. 93.

inherentes a estas instituciones. El edificio configuró el lugar religioso y social de las monjas y definió sus espacios. Integradas pero ocultas detrás de rejas y cortinas, la presencia privilegiada de las religiosas fue exaltada a través de un edificio capaz de articular el ritual político y religioso. Las opciones formales se convirtieron en opciones representativas. Fray Alberto de la Madre de Dios cristalizó las intenciones de la reina y logró diseñar un edificio que destacara a una comunidad de religiosas vinculadas con la familia real, preservando su estricta clausura, a la vez que las integró a la dinámica de la corte y la ciudad. Pedro de Arrieta recreó esta disposición para concretar las intenciones del virrey; la calidad social de las mujeres de la nobleza indígena, vinculada a la observancia religiosa de la castidad, fue integrada al escenario de la corte virreinal en un edificio que evocaba el templo de la Encarnación. Los regímenes de la visualidad establecidos por la arquitectura —el juego de presencias intangibles y miradas ocultas— formaron parte de los discursos del poder⁴⁰.

IGLESIAS DE DOS NAVES ENFREN- TADAS O “IGLESIAS DOBLES”

Durante el siglo XVI y de manera paralela al fortalecimiento de los mecanismos de dominio político y territorial instrumentados por la monarquía hispánica, en Milán y Nápoles se difundió un templo de monjas con características diferentes en cuanto a la disposición del espacio. La iglesia de San

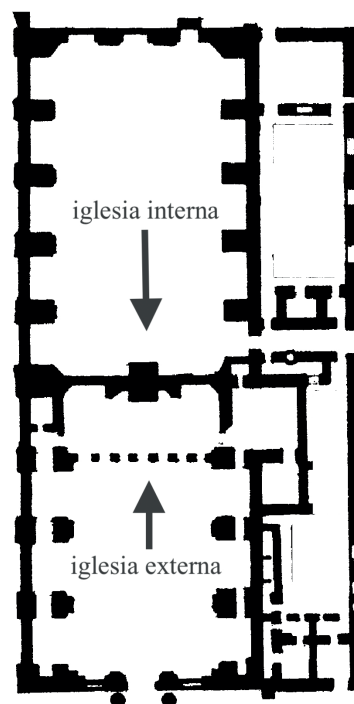
⁴⁰ Sobre los estrechos vínculos que conectaron los espacios conventuales con la corte y los mecanismos a través de los cuales las mujeres configuraron su agencia política resulta clave el estudio de Magdalena S. Sánchez, *The Empress, the Queen, and the Nun. Women and Power at the Court of Philip III of Spain* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998). Asimismo, los artículos reunidos en Fernando Checa Cremades, ed., *La otra corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2019) problematizan cómo el arte construyó estos escenarios que imbricaron funciones políticas y religiosas y cómo las mujeres desde el claustro y mediante el patronazgo canalizaron sus intenciones.



▪ Fig. 10. Convento de San Paolo Converso, Milán. Portada 1619. Fotografía Giovanni Dall’Orto.

Paolo Converso de Milán consolidó este tipo en el área lombarda. De nave única, dividida por el *tramezzo*, que ubicado detrás del altar separaba la iglesia interna —reservada a las monjas— de la iglesia externa —destinada a los feligreses—, cerrada por una bóveda de cañón con lunetos, que unificaba el espacio de las dos secciones, y con capillas laterales entre los contrafuertes, el templo de San Paolo sintetizó una organización distintiva del espacio tanto al norte como al sur de los Alpes. Aunque probablemente este esquema tenga un origen muy antiguo, desde las primeras décadas del siglo XVI se remozaron algunas iglesias de monjas sobre la base de las estructuras dobles preexistentes⁴¹. Liga-

41 Liliana Grassi, “Iconologia delle chiese monastiche femminili dall’alto medioevo ai secoli XVI-XVII”, *Arte Lombarda*, vol. 9, n° 1 (1964), 131-150; Luciano Patetta, “L’Età de Carlo e Federigo Borromeo e gli sviluppi delle chiese ‘doppie’ conventuali nella diocesi di Milano”, en *L’Architettura a Roma e in Italia (1580-1621)*, vol. II, ed. por Franco Spagnesi (Roma: Centro di Studi per



▪ Fig. 11. Iglesia del convento de San Paolo Converso, Milán. Construida entre 1549 y 1551. A partir de Baernstein, 2002.

do al patrocinio de comunidades impulsadas por la nobleza local, el tipo se afianzó en la medida que la aplicación de las reformas postridentinas incrementaron los mecanismos de control que aseguraron la clausura estricta. (Figs. 10 y 11)

La comunidad de monjas angélicas fue fundada por un decreto papal en 1535. A partir de la segunda mitad del siglo XVI el grupo que la rigió pertenecía al patriciado de Milán. Desde entonces y hasta finales del siglo XVII la familia Sfondrati tomó el control casi absoluto del convento. Como consecuencia de un patronato cimentado a través de distintos legados testamentarios, la comisión de arte y la dotación de obras pías, se instrumentó una estrategia con una extensa tradición tanto entre la nobleza ibérica como entre la lombarda. La llegada de Giulia Sfondrati a San Paolo fue parte de los mecanismos arbitrados por un linaje que, como otros, afianzó su posición en la me-

la Storia dell’Architettura, 1989), 169-183.

didada que fortalecía sus vínculos en el Milán dominado por los Habsburgo. Durante todo el siglo XVI los Sfondrati actuaron de manera directa en favor de la causa española. La adquisición de tierras y títulos, una carrera diplomática basada en la concertación de los intereses locales con la política imperial y su dominio sobre el convento fortalecieron la posición de la familia hasta alcanzar el papado. Desde mediados del siglo XVI diez mujeres de la familia profesaron; a ellas se sumaron las hijas de otros linajes vinculados políticamente⁴². Una vez más el convento de monjas servía a los intereses económicos, sociales y religiosos, en la medida que ofrecía tanto un marco de acción para las alianzas matrimoniales estratégicas, como un espacio de gestión controlado para que las mujeres recluidas desarrollaran sus vocaciones religiosas.

Al convertirse en uno de los conventos más aristocráticos de la ciudad, la faz interna y externa del edificio cambió⁴³. La arquitectura instrumentó las transformaciones operadas dentro de la comunidad. Esto fue especialmente visible en el templo. Giulia —la primera monja de la “dinastía Sfondrati”— procuró los recursos, buena parte de ellos provenientes de su patrimonio, para levantar el templo y dotarlo de pinturas y retablos⁴⁴. Es posible que ella arbitrara los medios para que Galeazzo Alessi realizara la traza⁴⁵. Las obras de la nueva iglesia comenzaron en 1549 y el altar mayor se consagró en 1551⁴⁶. Alessi recreó la tradición local sobre la base de una nave dividida por el *tramezzo* pero integrada por la continuidad de la

bóveda. El extenso programa iconográfico en el que estuvieron involucradas las monjas Sfondrati —en particular Paola Antonia, sobrina de Giulia— fue realizado por los hermanos Campi. Sobre todo, el complejo trampantojo con las imponentes *Ascensión de Cristo*, en la bóveda de la iglesia externa, y la *Asunción de la Virgen*, en la bóveda de la iglesia interna, configuraron la imagen de las religiosas hacia el exterior. Las características de las pinturas y los artistas elegidos permiten deducir la intervención directa de las monjas⁴⁷.

La importancia creciente de San Paolo puede confirmarse en el testimonio de Antonio Morigia, quien al celebrar la grandeza de Milán ponderó tanto la riqueza de la iglesia, el “milagro” de sus pinturas “raras en historias y perspectiva”, como la estirpe noble de los Sfondrati⁴⁸. De esta manera, detrás del *tramezzo*, paradójicamente las monjas se hacían visibles. A través de una estrecha ventana enrejada sobre el altar, asistían desde su propio espacio a los servicios religiosos y tenían una visión controlada de la nave. Desde la iglesia externa, el mismo *tramezzo* las ocultaba, al tiempo que permitía escuchar sus voces y su música y potenciaba su presencia en un escenario extraordinario creado por los complejos efectos ilusionistas de las pinturas. Por último, en 1619 a instancias de Ágata Sfondrati —sobrina nieta de Giulia— Giovanni Batista Crespi diseñó la portada del templo⁴⁹. Trazó una fachada concebida como la paráfrasis de un pórtico noble. Su composición de dos cuerpos logra un marcado efecto de relieve y tridimensionalidad. La articulación de las columnas sobre plintos y secciones de entablamento muy resaltados, el frontón curvo sobre el ingreso y el tímpano que remata la fachada, ambos muy salientes, proyectan la portada hacia el exterior. Los tres grandes ventanales perforan la solidez del muro hacia el interior. Así, el edi-

42 En 1590, Niccolò, sobrino de Giulia se convirtió en el papa Gregorio XIV, a quien se consideraba “*tutto spagnolo*” y un instrumento del rey Felipe II. Paolo Morigia, *Historia dell'antichità di Milano* (Venecia: Guerra, 1592), s/p; Baernstein, *A Convent...*, 113-144.

43 Baernstein, *A Convent...*, 5-10.

44 Baernstein, *A Convent...*, 125-126.

45 Patetta, “L'Età...”, 169-170.

46 Marzia Giuliani, “Gli Sfondrati committenti al tempo di Carlo e Federico Borromeo”, *Bollettino storico cremonese*, n° 4 (1997), 157-198.

47 Marzia Giuliani, “Gli Sfondrati...”, 157-198; Baernstein, *A Convent...*, 47-48 y 113-144.

48 Morigia, *Historia...*, 142.

49 Baernstein, *A Convent...*, 158-161.

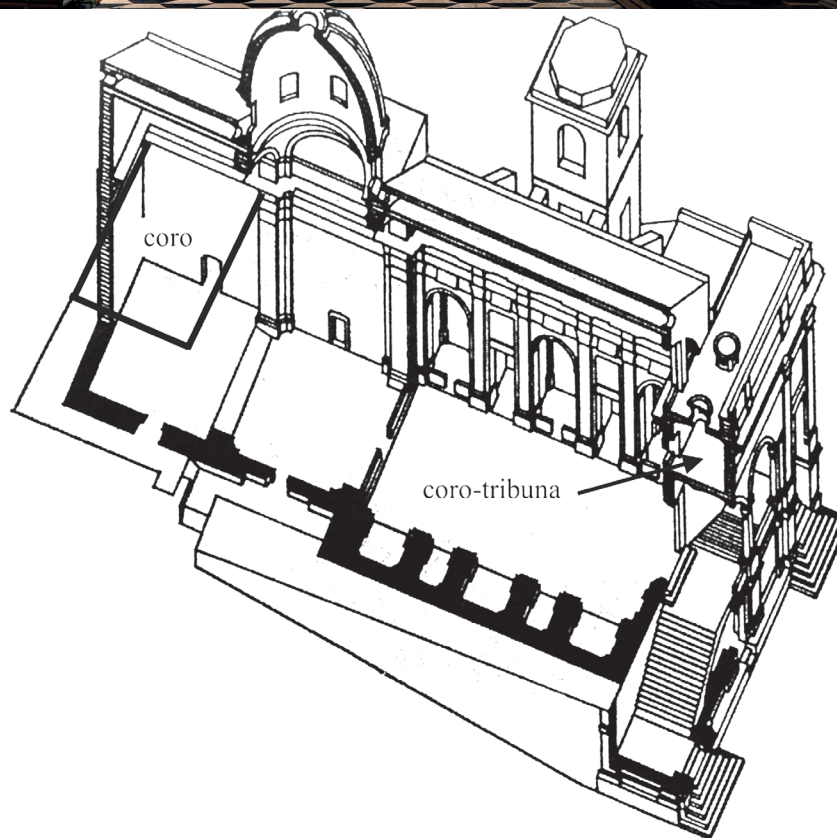
ficio implantó su paradójica presencia en el entorno urbano y las opciones formales tuvieron profundas implicaciones representativas. Podría decirse que el templo materializó el cuerpo invisible de la comunidad y de sus aspiraciones religiosas y sociales. Un indicio de la preeminencia que la comunidad alcanzó es la correlación que se observa entre el edificio y las normas que Carlo Borromeo redactó como arzobispo de Milán. Si se confrontan los capítulos relativos a la iglesia de monjas en sus *Instrucciones* (1599) con el templo de San Paolo Converso de Milán surgen las coincidencias. La fórmula que el arzobispo adoptó como la disposición ideal más adecuada a la clausura estricta fue la de la "iglesia doble"⁵⁰. Al mismo tiempo que la imagen de la comunidad acrecentaba su dominio, las monjas de San Paolo se afirmaron como un modelo de decoro y reclusión en el discurso pastoral.

Ahora bien, desde finales del siglo XVI las iglesias dobles se difundieron no sólo en Lombardía, quizá esto pueda relacionarse con la circulación de las recomendaciones de Borromeo; no obstante, es posible que en otras regiones la nobleza local que impulsó el crecimiento de las comunidades de monjas terminara identificándose con este tipo de templo. Aquellos antiguos o nuevos linajes que, a través de estrategias políticas y sociales, se afianzaron y crecieron bajo el dominio español comenzaron a optar por este esquema. Podría deducirse que algunas comunidades procuraron hacer evidente su rango mediante la reinterpretación de una tradición arquitectónica amplia. En Nápoles el esquema fue adoptado a la vez que sufrió una variante. Mientras que en San Paolo Converso de Milán la iglesia interna se mantuvo al mismo nivel que la iglesia externa, en Nápoles desde las primeras décadas del siglo XVII, algunos templos optaron por colocarlas a distinta altura. En consecuencia, elevadas sobre la cabecera del templo, las

monjas detrás de las rejas tuvieron una vista enfocada hacia el altar y la nave. Un ejemplo de esta solución, en la que la iglesia interna se convirtió en un coro alto o tribuna ubicado en la cabecera, es el templo del convento de Santa Maria della Sapienza. La nueva iglesia fue levantada a partir de 1621 de acuerdo con las trazas realizadas alrededor de 1613 y atribuidas a Francesco Grimaldi⁵¹. Una planta longitudinal con capillas entre los contrafuertes, cubierta con una bóveda de cañón corrido con lunetos y coronada por una cúpula sobre un tambor, definió un espacio interior integrado y homogéneo, pero con una fuerte perspectiva ascendente hacia el altar mayor. El ritmo de los arcos de las capillas, subrayado por los lunetos de la bóveda, se contraponía con la elevación de la gran cúpula y con la prolongación del cañón corrido de la nave detrás del altar. El gran arco abierto sobre el retablo permitía ver parte de la bóveda del coro de las monjas, prolongando así el espacio en una profunda perspectiva. Dos amplios vanos, cerrados por celosías, perforaban el entablamento del retablo, de esta manera subrayaban y ocultaban el amplio recinto destinado a las religiosas. El efecto dinámico de la perspectiva atraía la mirada hacia la cabecera y hacia el espacio abierto que se revelaba sobre ella. Así, el altar, el retablo y las monjas fueron el punto de atracción visual creado por la arquitectura. La solución también ampliaba la mirada de las religiosas sobre la nave, tanto como permitía una visión más dirigida hacia el altar. Finalmente, sobre la entrada una delgada tribuna recordaba el coro alto de las iglesias castellananas. El ingreso revela una adecuación funcional que fundía la fachada, el pórtico y la tribuna. La portada del templo se resolvió mediante una loggia de triple arcada, flanqueada en los extremos por ingresos adintelados que, mediante dos tramos de escaleras unidos en ángulo recto, conducían a la puerta de entrada de la nave. Sobre sus bóvedas de arista se levantó la tribuna. (Fig. 12)

50 Baernstein, *A Convent...*, 79-111. Carlo Borromeo, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010), 85-86.

51 Hills, *Invisible...*, 149-151.



▪ Fig. 12. Iglesia del convento de Santa Maria della Sapienza, Nápoles. Iniciada en 1621. Fotografía Massimo Lastri y a partir de Hills, 2004

En relación con el ámbito de la ciudad de Nápoles, el templo de Santa Maria della Sapienza recreó la disposición de dos naves enfrentadas, observable en la iglesia del monasterio de Santa Chiara —la comunidad más antigua y prestigiosa de la ciudad—⁵². De esta manera, se mantuvo dentro de la tradición regional, tanto como consolidó la recuperación de la estructura que, en el contexto lombardo, había quedado ligada a los modelos de religiosidad postridentina propiciados por Carlo Borromeo. Sin embargo, se modificó la relación de ambas naves en cuanto a la altura, jerarquizando la posición de las monjas, y se transformó la “iglesia interna” en un gran “coro alto”. De esta manera, se asimiló tanto como se transformó la disposición castellana de los coros sobre el pórtico. La novedosa composición de su portada pudo aludir, en una reinterpretación clasicista, a la tribuna de la fachada de Santa Chiara o quizá pudo evocar, en una paráfrasis audaz, el pórtico de las iglesias de monjas vinculadas al patronato de las reinas de la casa Austria y a la nobleza castellana, un elemento vinculado con el reforzamiento de la clausura en el ámbito litúrgico y con el papel de los conventos en los rituales sociales. Aún más, desde la perspectiva angosta de la calle, la solución del pórtico —que recrea la tradición palaciega de la gran logia— resuelve la fachada integrándola al espacio urbano de una manera paradójica⁵³.

La comunidad de Santa María della Sapienza desde el comienzo estuvo ligada a la poderosa familia napolitana de los Carafa. En 1530 María Carafa, sobrina del cardenal Oliviero Carafa se convirtió en priora⁵⁴. María era hija de Giovanni Antonio Carafa, conde de Montorio; ella y su hermano Giovanni Pietro Carafa —quien con el nombre de Paulo IV ocupó la sede de Roma entre 1555 y 1559— formaron parte de las estrategias de

un linaje que mantuvo una sólida posición en el Nápoles dominado por la monarquía española. Durante la segunda mitad del siglo XVI, el monasterio se pobló con monjas de la familia Carafa —sobre todo de la rama del linaje de Montorio—. Entre 1590 y 1670 tomaron votos diecinueve mujeres de la familia⁵⁵. Durante la primera mitad del siglo XVII las religiosas Carafa y otras, pertenecientes a ramas y linajes vinculados, fueron muy activas en cuanto al patrocinio. Durante el proceso de edificación de la iglesia, sor Paola Carafa, sobrina de la fundadora, fue priora tres veces. Sor Angiola Giovanna Carafa se involucró en el programa pictórico de la iglesia⁵⁶. Quizá fuera tía o prima de Anna Carafa, quien tras una compleja negociación política contrajo matrimonio con Ramiro Felipe Núñez de Guzmán, viudo de la hija del conde-duque de Olivares, convirtiéndose en 1637 en la primera virreina de origen napolitano⁵⁷. Así, la comunidad de religiosas estuvo conectada con la corte virreinal y con la corte madrileña. La estrategia de los Carafa se desplegó sobre el doble juego de su identidad regional y su imbricación en los mecanismos de la política española. El control que sus mujeres ejercieron, dentro y fuera del convento, no fue un recurso menor.

El templo de la Sapienza fue levantado al mismo tiempo que los Carafa consolidaban sus vínculos políticos y sociales con la España de Felipe IV, tanto como fortalecían su posición en Nápoles. En este sentido, fue un espacio de representación del lugar de las mujeres de una élite, tan impuesto como asumido. En él pueden rastrearse las estrategias del linaje. Concilió una tradición arquitectónica local —la iglesia de dos naves enfrentadas— con elementos distintivos de la arquitectura castellana de monjas de patrocinio real. La disposición del coro eleva-

52 Hills, *Invisible...*, 153.

53 Hills, *Invisible...*, 135-136.

54 Francesco Maria Maggio, *Vita della venerabil madre d. Maria Carafa napoletana* (Nápoles: Bonis, 1670), 40-60.

55 Maggio, *Vita...*, s/p. Al final de la obra se incluye el listado de las monjas profesas entre 1537 y 1670.

56 Pertenece a la familia del príncipe de Stigliano. Maggio, *Vita...*, s/p.

57 Biagio Aldimari, *Historia genealogica della famiglia Carafa*, vol. II (Nápoles: Bulison, 1691), 399-405.

do, junto con el pórtico-tribuna a los pies, puede interpretarse como una paráfrasis del templo de la Encarnación de Madrid. La solución de esos dos espacios clave de la arquitectura de monjas asume y supera el modelo. El arquitecto napolitano materializó la intención de las monjas Carafa, expresó la dignidad de su linaje, la posición privilegiada del estatus religioso de las mujeres y los vínculos sociales y políticos que las unían a la nobleza hispánica. Las monjas de la Sapienza, invisibles detrás de los muros, configuraron su presencia a través del edificio, asumieron a la vez que resistieron el papel asignado como parte de las estrategias familiares. Aún más, el mismo edificio podría interpretarse como una metáfora de la aceptación y la resistencia de la nobleza napolitana frente al dominio imperial de los Habsburgo.

CONCLUSIÓN

Desde finales del siglo XV, la preservación de la castidad mediante el control efectivo de la clausura condujo a que las iglesias de monjas fueran el escenario material de las profundas tensiones entre los ideales religiosos, las normas y las prácticas sociales. En las características de estos edificios pueden rastrearse las huellas de aquellas tensiones. El templo de monjas debió a la vez resolver, en un mismo ámbito, tanto las funciones litúrgicas de la comunidad reclusa, como las de la comunidad laica. Fue un espacio común y compartido, definido a partir de la segregación de las personas que, de acuerdo con las implicaciones religiosas y sociales, debía celebrar a quienes ocultaba. La superioridad espiritual de las mujeres consagradas a Dios, ligada a su condición social, involucró las tensiones derivadas de la complejidad de preservarlas y exaltarlas. Así los coros se consolidaron como espacios distintivos. La disposición del doble coro cerrado, la asimilación de coros y tribunas, así como la articulación de dos naves enfrentadas, configuraron regímenes de visualidad. La organización del espacio delineó los mecanismos a través de los cuales las presencias de las monjas fueron subrayadas y ocultadas, sus

miradas potenciadas y ocluidas. Desde los coros ellas dominaron la iglesia, aunque detrás de rejas y cortinas. Por encima de los feligreses, su vista se enfocaba en el altar. Sin embargo, ellas veían sin ser vistas. Su invisibilidad subrayó su presencia y de modo metafórico configuró el lugar y la función social asignados a las mujeres enclaustradas. La misma reclusión fue el recurso que potenció su posición privilegiada como miembros de las elites urbanas, al mismo tiempo que remarcaba su papel subordinado. El énfasis que se puso en el aislamiento estricto fue contrarrestado por la posición preeminente y la importancia formal que los coros tuvieron. Su disposición puede interpretarse como una metáfora del lugar religioso y social de las monjas y de los linajes a los que pertenecían, al mismo tiempo que evidencia el papel impuesto a las mujeres de los estamentos medios y altos de la cultura hispánica del Antiguo Régimen. El esplendor del arte fue el recurso con el que se revistió los cuerpos disciplinados en la clausura. Sin embargo, estos mecanismos de control se transformaron también en formas de resistencia. Algunas monjas configuraron, a través del patrocinio, el espacio que habitaron y fueron hábiles en la búsqueda de recursos; ejemplo de ello son las Velasco en Regina Coeli, las Sfondrati en San Paolo y las Carafa en Santa Maria.

La relación entre las formas arquitectónicas, sus funciones y sus implicaciones obliga a examinar los mecanismos del patronazgo. Los templos, en su función religiosa asumieron implicaciones representativas. Esto es claro en los ejemplos distantes de la Encarnación de Madrid y Corpus Christi de México. Ambas iglesias, en la confluencia de los rituales religiosos y políticos, funcionaron como escenarios del poder. Asimismo, si se contrastan las estrategias políticas y sociales del arzobispo Fonseca en Salamanca con las estrategias del arzobispo Moya en México, las intenciones de la reina Margarita de Austria con las del virrey marqués de Valero y las acciones desplegadas por las familias Sfondrati en Milán y Carafa en Nápoles, se

evidencia la capacidad de unos y otros para conjugar los intereses estamentales, a través de vínculos familiares, y la habilidad para consolidar alianzas políticas.

Los conventos de monjas crecieron en la medida que los mecanismos de dominio implementados por la monarquía se afianzaban dentro de la corte y en los confines del Imperio. Los matrimonios permitieron desplegar alianzas para concentrar bienes y títulos, tanto como consolidar posiciones en la estructura política y social. El énfasis puesto por la corona en el control de las aristocracias locales detonó los mecanismos de resistencia de aquellos grupos. La continua negociación de privilegios hizo que los conventos de monjas se transformaran en un recurso indispensable y subordinado para los juegos de poder. La antigua nobleza, los mercaderes y los oficiales de la corona determinados a consolidar posiciones, en uno y otro punto del Imperio, convirtieron los conventos de clausura en un espacio para las mujeres de sus familias tan altamente prestigiado como un matrimonio conveniente. Las características de esos espacios expresaron el papel subordinado y central que las mujeres tuvieron. El ejercicio comparativo —que excede los esquemas de periodización, las clasificaciones estilísticas y las geografías artísticas tradicionales— permite problematizar de manera correlacionada, desde los edificios y su configuración formal, las implicaciones funcionales que involucraron las jerarquías de género, las dinámicas sociales y su relación con los mecanismos del poder.

BIBLIOGRAFÍA

- Aldimari, Biagio. *Historia genealogica della famiglia Carafa*, 3 vols. Nápoles: Bulison, 1691.
- Baernstein, P. Renée. *A Convent Tale: A Century of Sisterhood in Spanish Milan*. Londres: Routledge, 2002.
- Borromeo, Carlo. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. Editado por Bulamaro Reyes Coria. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Bustamante García, Agustín. “Los artífices del Real Convento de la Encarnación, de Madrid”. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, n° 40-41 (1975), 369-388.
- Cabrera y Quintero, Cayetano Javier de. *Descripción gratulatoria del templo, y convento, todo admirable, y nuevo, con el titulo de Corpus Christi*. México: José Bernardo de Hoyal, 1724.
- Casas Castells, Elena. “La arquitectura de las iglesias de monjas cistercienses en el reino castellano-leonés: cambios y reformas estructurales en las mismas a partir del siglo XV”, en *I Congreso Internacional del Monacato Femenino en España, Portugal y América: 1492-1992*, editado por María Isabel Viforcós Marinas y Jesús Paniagua Pérez, vol. 2, 459-476. León: Universidad de León. 1993.
- Castro Santamaría, Ana y María Nieves Rupérez Almajano. “El monasterio de las Úrsulas de Salamanca: Aportaciones al estudio de su edificio”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n° 80 (2000), 77-122.
- Checa Cremades, Fernando, ed. *La otra corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2019.
- Giuliani, Marzia. “Gli Sfondrati committenti al tempo di Carlo e Federico Borromeo”. *Bollettino storico cremonese*, n° 4 (1997), 157-198.
- González Dávila, Gil. *Historia de las Antigüedades de la ciudad de Salamanca*. Salamanca: Taberniel, 1606.
- González Dávila, Gil. *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid*. Madrid: Tomas Junti, 1623.
- González González, Enrique. “La ira y la sombra. Los arzobispos Alonso de Montúfar y Moya de Contreras en la implantación de la contrarreforma en México”. En *Los concilios provinciales en Nueva Es-*

- pañña. *Reflexiones e influencias*, editado por María del Pilar Martínez López-Cano y Francisco Javier Cervantes Bello, 91-121. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Grassi, Liliana. "Iconologia delle chiese monastiche femminili dall'alto medioevo ai secoli XVI-XVII". *Arte Lombarda*, vol. 9, n° 1 (1964), 131-150.
- Hills, Helen. "Theorizing the Relationship between Architecture and Gender in Early Modern Europe". En *Architecture and the Politics of Gender in Early Modern Europe*, editado por Helen Hills, 3-22. Londres y Nueva York: Routledge, 2016.
- Hills, Helen. *Invisible City. The Architecture of Devotion in Seventeenth Century Neapolitan Convents*. Nueva York: Oxford University Press, 2004.
- Hoag, John. *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*. Madrid: Xarait, 1985.
- Jäggi, Carola y Uwe Lobbedey. "Church and Cloister. The Architecture of Female Monasticism in the Middle Ages". En *Crown and Veil. Female Monasticism from the Fifth to the Fifteenth Centuries*, editado por Jeffrey F. Hamburger y Susan Marti, 109-131. Nueva York: Columbia University Press, 2008.
- Lavrin, Asunción. *Las esposas de Cristo. La vida conventual en la Nueva España*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Lehfeldt, Elisabeth A. "Spatial Discipline and its Limits: Nuns and the Built Environment in Early Modern Europe". En *Architecture and the Politics of Gender in Early Modern Europe*, editado por Helen Hills, 131-149. Londres y Nueva York: Routledge, 2016.
- Maggio, Francesco Maria. *Vita della venerabil madre d. Maria Carafa napoletana*. Nápoles: Bonis, 1670.
- Morigia, Paolo. *Historia dell'antichità di Milano*. Venecia: Guerra, 1592.
- Muñoz, Luis. *Vida de la Venerable M. Mariana de San Joseph*. Madrid: Imprenta Real, 1645.
- Patetta, Luciano. "L'Età de Carlo e Federico Borromeo e gli sviluppi delle chiese 'doppie' conventuali nella diocesi di Milano". En *L'Architettura a Roma e in Italia (1580-1621)*, editado por Franco Spagnesi, vol. II, 169-183. Roma: Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, 1989.
- Pool, Stanford S. *Pedro Moya de Contreras. Catholic Reform and Royal Power in New Spain, 1571-1591*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- Ratto, Cristina. "La ciudad dentro de la gran ciudad. Las imágenes del convento de monjas en los virreinos de Nueva España y Perú". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 94 (2009), 59-92.
- Rocha Cortés, Arturo. "El convento de Corpus Christi de México, para indias cacicas (1724). Documentos para servir en la restauración de la iglesia". *Boletín de Monumentos Históricos*, n° 1 (2004), 17-39.
- Romero Solano, Luis. "Información de Diego de Aguilera para optar a un cargo en el Santo Oficio de la Inquisición de México". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 21 (1953), 95-117.
- Rubial García, Antonio. "Monjas y mercaderes: comercio y construcciones conventuales en la ciudad de México". *Colonial Latin American Historical Review*, n° 4 (1998), 361-385.
- Sánchez, Magdalena S. *The Empress, the Queen, and the Nun. Women and Power at the Court of Philip III of Spain*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998.
- Schwaller, John F. "The Early Life of Luis de Velasco, the Younger: The Future Viceroy as Boy and Young Man". *Estudios de Historia Novohispana*, 29 (2003), 17-43.

A Escola do Mestre Organeiro Miguel Hensberg. Inscrições nos Tubos de Órgãos Enquanto Meios de Atribuição.

The Miguel Hensberg Master Organist School. Inscriptions on Organ Tubes as Means of Attribution.

Anastasia SAZONTIEVA

Universidade do Porto

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-2068-2082> / up202101414@edu.letras.up.pt

DOI: 10.18002/da.i22.7613

Recibido: 14/IV/2023

Aceptado: 06/VII/2023

RESUMO: Os tubos dos órgãos apresentam inscrições técnicas feitas pelos organeiros durante o processo de construção e intervenção nos instrumentos. Estas marcas possuem características especiais que servem fundamentalmente para a identificação do tubo e são preciosas enquanto indicadores da autoria da peça, no contexto do amplo e minucioso trabalho de conservação e restauro destes objetos. Os tubos produzidos pelo mestre organeiro Miguel Hensberg, artista que trabalhou na cidade do Porto (Portugal) no último quartel do século XVII, possuem determinadas particularidades, entre as quais se incluem as marcas de notação musical. Os tubos com inscrições semelhantes encontrados em instrumentos não associados ao organeiro contribuem para a atribuição da obra a este autor e para a corroboração da hipótese da existência de uma “Escola de Hensberg”.

Palavras-chave: Miguel Hensberg, órgão de tubos, inscrições nos tubos, restauro, atribuição de obra.

ABSTRACT: The pipes of the organs present technical inscriptions made by the organ builders during the process of construction and intervention on the instruments. These marks have special characteristics that fundamentally serve to identify the tube and are precious as indicators of the authorship of the piece, in the context of the extensive and meticulous work of conservation and restoration of these objects. The pipes produced by the master organ builder Miguel Hensberg, an artist who worked in the city of Porto (Portugal) in the last quarter of the 17th century, have certain particularities, among which are the marks of musical notation. The tubes with similar inscriptions found on instruments not associated with the organ builder contribute to the attribution of the work to this author and to the corroboration of the hypothesis of the existence of a “School of Hensberg”.

Keywords: Miguel Hensberg, pipe organ, inscriptions on pipes, restoration, attribution.

INTRODUÇÃO

O presente artigo revela o papel das inscrições nos tubos na atribuição de órgãos e trata-as enquanto corroboração nos estudos

relacionados com a arte da organaria. Durante o processo de investigação realizado sobre o órgão de tubos da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos atribuído ao mestre

Data	Local	Obra	Quantia
12 de junho de 1681	Sé de Braga	Acrescento e reforma do órgão ³	150\$000
22 de janeiro de 1685	Convento de Santo Elói, Porto	Construção do órgão ⁴ (Instrumento atualmente localizado na Igreja do Bom Jesus de Matosinhos)	620\$000
22 de maio de 1685	Convento de Santo Elói, Porto.	Contrato de execução da caixa do órgão com Domingos Lopes, entalhador ⁵ (Instrumento atualmente localizado na Igreja do Bom Jesus de Matosinhos)	65\$000
9 de setembro de 1694	Igreja de Santa Cruz, Coimbra	Conserto e intervenção de órgão grande ⁶	600\$000
5 de junho de 1697	Igreja de Santa Cruz, Coimbra	Procuração para poder receber os ordenados de trabalho de afinação de órgãos da Sé de Braga ⁷	
26 de janeiro de 1699	Igreja de Santa Marinha, Vila Nova de Gaia	Conserto de órgão ⁸	150\$000

▪ Fig. 1. Tabela informativa das obras documentadas do mestre organeiro Miguel Hensberg.

organeiro Miguel Hensberg (1685)¹, foram

1 O instrumento foi atribuído a Miguel Hensberg pelos organeiros da Oficina e Escola de Organaria (Esmoriz) em 1992. A atribuição foi baseada num documento datado do dia 22 de janeiro de 1685, que diz respeito ao contrato lavrado entre o Reitor e os Padres Delegados da Congregação de São João Evangelista do Convento de Santo Elói, da cidade do Porto, com o mestre organeiro Miguel Hensberg, transcrito e publicado por Dom Domingos de Pinho Brandão. D. Domingos de Pinho Brandão, *Obra de talha dourada, ensablagem e pintura na cidade e diocese do Porto*, (Porto: Gráficos Reunidos, 1984), vol. 1, 590-592. Pressupõe-se que o instrumento foi transferido da igreja do Convento de Santo Elói para a de Matosinhos depois da sua extinção no ano de 1834. No corrente ano de 2023 encontramos, no entanto, um documento que comprova a encomenda da caixa para o órgão dos Padres Lóios.

detetadas e registadas marcas nos tubos deste instrumento. Através de uma observação comparativa foram analisadas as letras que as inscrições apresentam e as assinaturas do mestre organeiro Miguel Hensberg nas fontes documentais, o que resultou na demonstração de semelhanças na maneira da escrita. O processo de registo das inscrições foi repetido no órgão de tubos da Igreja Matriz de São João da Madeira, instrumento considerado congénere. Com o apoio da Oficina e Escola de Organaria (Esmoriz) foram recolhidos os dados do órgão da capela-mor da Sé do Porto (lado do Evangelho) e do órgão do Mosteiro de São Bento da Vitória do Porto (lado da Epistola). Os dados das ins-

crições dos tubos do Convento de Santa Clara do Porto foram fornecidos pela Oficina e Escola de Organaria. A análise visual destes dados permitiu-nos assumir a semelhança entre as inscrições, o que provocou uma investigação mais profunda dos dados bibliográficos mencionados neste artigo.

O MESTRE ORGANEIRO MIGUEL HENSBURG

O mestre organeiro Miguel Hensberg (originalmente Michael Hensbergh), natural de Bruxelas, trabalhou em Portugal entre os anos de 1681 e 1699. Foi registado como morador da cidade do Porto e no lugar de Vila Nova de Gaia⁸. A informação sobre a forma e as razões da mudança de Miguel Hensberg para Portugal ainda não foram esclarecidas, assim como os dados sobre suas relações familiares. Não se sabe onde Miguel Hensberg aprendeu a sua arte e que obras ele fez nos outros países. Trata-se de um organeiro eminente, que produziu várias obras existentes e desaparecidas. A sua atividade profissional incluía construção, afinação, concertos e reformas dos *instrumentos divinos*. Os locais

² Arquivo Distrital de Braga (ADB), Nota do Tabela Geral, n. 420, ff 105v-106.

³ ADP, 4º Cartório Notarial do Porto. PT/ADPRT/NOT/CNPRT04/001/4183 ff. 176v-177.

⁴ ADP, PT/ADPRT/NO T/CNPRT07/00 1/0076A ff 245v - 246.

⁵ Arquivo da Universidade de Coimbra (AUC), III-1ºD-10-2-31_fl_67v-68.

⁶ D. Domingos de Pinho Brandão, Órgãos da Sé do Porto e a actividade de organeiros que nesta cidade viveram (Porto: Edição do “Coro da Sé Catedral do Porto”), 1985, 83-84.

⁷ Arquivo Distrital do Porto (ADP), PT/ADPRT/NOT/CNVNG03/001/0109, ff. 82v-83v.

⁸ Contrato de construção de órgão para o Convento de Santo Elói, Porto. Arquivo Distrital do Porto (ADP), 4º Cartório Notarial do Porto, PT/ADPRT/NOT/CNPRT04/001/4183 ff. 176v-177. Contrato de execução da caixa do órgão entre Miguel Hensberg e Domingos Lopes, entalhador. Arquivo Distrital do Porto (ADP), 7º Cartório Notarial do Porto, PT/ADPRT/NOT/CNPRT07/001/0076A. ff. 245v - 246v.

onde trabalhou, entre os quais a Sé de Braga, o Convento de Santo Elói do Porto e a Igreja de Santa Cruz de Coimbra, demonstram a excelente reputação do organeiro. As quantias pagas pelo trabalho do mestre confirmam a alta competência de Hensberg. A tabela informativa compila as obras historicamente documentadas deste mestre (Fig. 1).

INSCRIÇÕES NOS TUBOS DE ÓRGÃOS

O órgão é um instrumento muito complexo do ponto de vista organológico, sendo o material sonoro formado por tubos, os elementos que pretendemos abordar neste artigo. Entre os tubos de madeira e de metal usados na produção de instrumentos, os últimos são mais resistentes ao tempo e estáveis em termos de temperatura e humidade. Esta canaria apresenta características particulares de cada organeiro na sua produção: ligas metálicas de estanho e chumbo, forma de soldar, particularidades de cinzelagem nos tubos da fachada, configuração dos lábios inferiores e superiores do tubo, bem como outros elementos construtivos.

Os tubos de metal podem apresentar inscrições técnicas que servem para identificar a nota e/ou registo do tubo. Estas constituem indicadores privilegiados para a atribuição da autoria do objeto. As inscrições consistem em números, símbolos e letras, riscados nos tubos de metal. Estas marcas de carácter particular variam em função da época, região e organeiro, possuindo um valor histórico informativo, sendo ao mesmo tempo indicadores utilitários e pessoais. Estas marcas possuem informação específica e podem ser divididas por grupos compostos por números e/ou letras. Os números podem indicar a nota, a oitava do teclado ou a posição do tubo. Em determinadas tradições, as letras são símbolos alfabéticos de notação musical, que indicam a nota correspondente a cada tubo. Os símbolos # (sustenido) e b (bemol) são adicionados ao lado direito da letra para assinalar a alteração de meio-tom. Os meios-tons podem ser indicados com a

Dó	Dó#	Ré	Ré#	Mi	Fá	F#	Sol	Sol#	Lá	Sib	Si
c	= c	d	d'	e	f	f'	g	g'	a	b'	b

▪ Fig. 2. Tabela de notação alfabética das inscrições encontradas.

adição de um apóstrofe no lado direito da letra (Ré# = d') ou de riscas por cima no caso de Dó#. Nas inscrições apresentadas os apóstrofes possuem o papel de abreviaturas de dis (Ré#), fis (Fá#), gis (Sol#) e bb (Sib). Por causa da ausência de um símbolo adequado, nos registos dos dados recolhidos consideramos usar o símbolo do apóstrofe "'". A Tabela de Notação que se apresenta serve de exemplo de anotações, relacionadas com as inscrições apresentadas no artigo (Tab. 2)⁹.

A importância da marcação dos tubos foi assinalada pelo mestre organeiro D. Mariano Tafall y Miguel, um dos tratadistas de arte de organaria, no primeiro volume do seu tratado *Arte Completo del Constructor de Órganos. Ó sea Guía Manual del Organero* do ano 1872, que afirma que: "asimismo es muy conveniente el marcar en el caño, el signo que debe sonar"¹⁰. E acrescenta: "Tendiendo el caño cortado, se escoje la mejor cara de la chapa para el exterior, y en la esquina derecha del cabo, en el que deba hacerse la boca (que siempre será el mas grueso) se marcará con el mismo punzon el número de la tecla á que pertenezca <...>"¹¹.

Um tubo de metal de um órgão é constituído pelo corpo (ressoador sonoro), pelo pé (que suporta o corpo e conduz o ar ao bisel) e pela alma (chapa que separa o pé do corpo

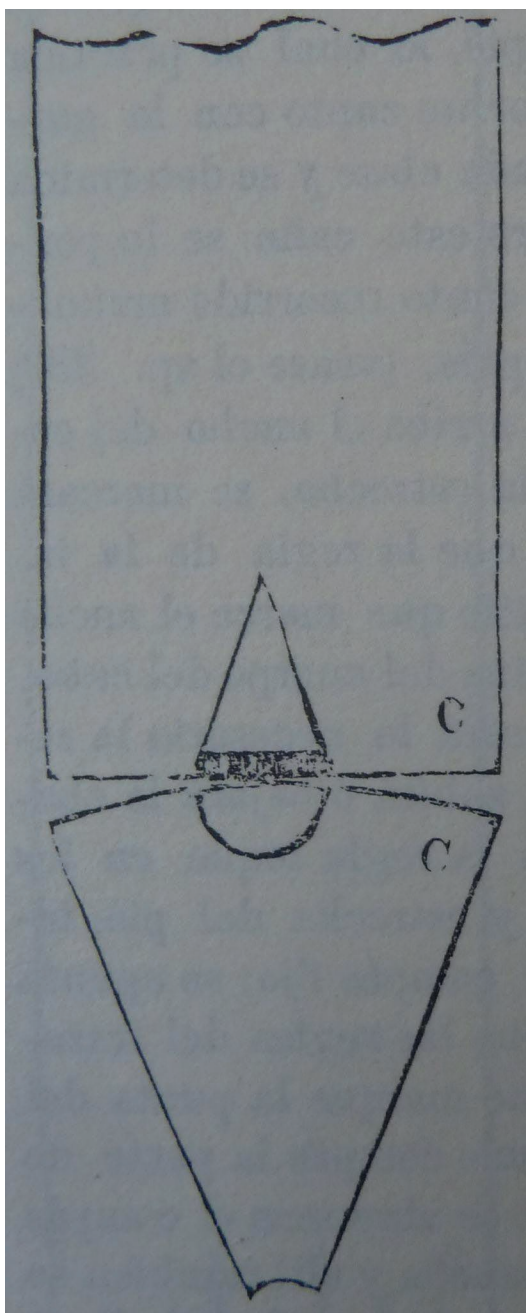
e define o bisel). Cada parte possui uma inscrição idêntica à da outra para evitar erros de soldadura. As letras foram encontradas na parte superior (o corpo) e na parte inferior (o pé) do tubo, na superfície frontal. A desmontagem da tubaria no local favoreceu uma exploração mais minuciosa e a impraticabilidade da separação dos tubos da fachada permitiu a observação apenas da parte inferior.

Tendo em conta que um órgão pode possuir centenas de tubos diferentes, estas inscrições são indispensáveis no processo de construção e manutenção do instrumento. Com o tempo, as marcas podem sofrer alterações, ser raspadas, apagadas ou substituídas. Os órgãos de tubos são instrumentos musicais que precisam de ser afinados e consertados com regularidade. Intervenções humanas pouco cuidadas, danos de humidade e/ou de fungos e insetos xilófagos, e o desgaste do material obriga a empreitadas regulares de conservação e restauro. As invenções organológicas e as tendências da moda musical explicam também as reformas e reparações feitas por organeiros de épocas distintas. Estes fatores refletem-se frequentemente nas inscrições da tubaria. O tamanho do tubo pode ser alterado de acordo com as necessidades de mudança da intonação: um tubo cortado produz um som mais agudo, o que provoca o surgimento de uma nova marca do organeiro com uma inscrição diferente. A mutação do sítio do tubo conduz ao aparecimento de uma nova numeração. Um tubo pode possuir várias inscrições acumuladas ao longo do tempo. A inscrição primária é marcada com o instrumento riscador normalmente no corpo e no pé (Fig. 3) ainda não soldado. Através da observação exploratória de características singulares da tipologia e da caligrafia da inscrição, é possível

⁹ Acerca de notação alfabética consultar: Stanley Sadie, edit., *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan Publishers Limited; New York, NY: Grove's Dictionaries Music Inc.; Hong Kong: Macmillan Publishers (China) Limited, 1980), vol.13, 336-337.

¹⁰ Mariano Tafall y Miguel, *Arte Completo del Constructor de Organos. Ó sea Guía Manual del Organeiro* (Santiago: Establecimiento Tipográfico de Fernandez e Compañía, 1872), vol. 1, 365.

¹¹ Tafall y Miguel, *Arte Completo...*, 364-365.



- Fig. 3. O exemplo de marcação do tubo. Mariano Tafall y Miguel, *Arte Completo del Constructor de Órganos. Ó sea Guia Manual del Organeiro*, (Santiago: Establecimiento Tipográfico de Fernandez e Compañía, 1872), v. 1. 316.

detetar semelhanças que ajudam a construir o quadro histórico particular de cada organeiro que participou nas várias intervenções do instrumento. Segundo Maurizio Isabella,

que pratica a atribuição de órgãos através destes indicadores específicos em Itália: «da análise de algumas características construtivas (medidas e marcações das hastes) é possível tirar algumas conclusões interessantes»¹².

AS INSCRIÇÕES ENCONTRADAS DURANTE A INVESTIGAÇÃO

Os dados foram recolhidos com o apoio do mestre organeiro Pedro Guimarães da Oficina e Escola de Organaria (Esmoriz), que cedeu informações fundamentais para este estudo. As inscrições foram encontradas nos tubos dos órgãos históricos das seguintes igrejas, cujos dados apresentamos de seguida:

Órgão de tubos da Igreja de Bom Jesus de Matosinhos: Construtor: Miguel Hensberg. Ano de construção: 1685¹³. Posição do órgão: coro alto, do lado do Evangelho. Este órgão de tubos é considerado o mesmo que pertenceu ao extinto Convento de Santo Elói do Porto, hipoteticamente transferido para a igreja de Matosinhos depois da extinção das ordens religiosas em Portugal. O contrato com os padres da Congregação de São João Evangelista foi assinado por Miguel Hensberg, no dia 22 de janeiro de 1685. O documento contém apontamentos que apresentam detalhes fundamentais para o conhecimento da tipologia da “fachada hamburguesa”¹⁴.

12 Maurizio Isabella, “Misure e segnatura nella bottega dei Benedetti”, en *Atti del convegno - L'arte organaria desenzanese dei Benedetti. Gli antichi organi della città di Brescello. Collana D'Arte Organaria*, vol. XXI, (Brescello: Associazione Giuseppe Serassi, 2012), 346. Tradução da autora.

13 António José dos Santos no ano de 1859 fez uma intervenção significativa no órgão da Igreja de Matosinhos. No ano de 1992 durante o restauro da Oficina e Escola de Organaria foram encontrados muitos elementos originais de 1685, o que a levou a orientar estes trabalhos para o esquema inicial que Miguel Hensberg concebeu em 1685, aproveitando, contudo, algum material técnico do ano de 1859, nomeadamente o someiro e transmissões de notas.

14 “Fachada hamburguesa” é uma tipologia

Órgão de tubos da Igreja Matriz São João da *Madeira*. Construtor: desconhecido. Ano de construção: desconhecido. Posição do órgão: coro alto, central. Pelas características técnicas organológicas e semelhança de construção da “fachada hamburguesa” pode ser entendido como um instrumento congênera do órgão da Igreja de Matosinhos e, por isso, atribuído ao mesmo autor.

Órgão de tubos da Igreja do Convento de Santa Clara, Porto. Construtor: desconhecido. Ano de construção: desconhecido. Posição do órgão: junto ao coro alto, lado do Evangelho, embutido na parede da galeria; simetricamente acompanhado por órgão “gémeo” mudo, do lado da Epístola.

Órgão de tubos da Igreja do Mosteiro de São Bento da Vitória. Construtor: Frei Manuel de São Bento. Anos de construção: 1716-1725. Posição do órgão: tribuna própria junto ao coro alto, lado da Epístola¹⁵; simetricamente acompanhado por órgão “gémeo” mudo do lado do Evangelho.

Órgão de tubos da Capela-mor da Sé Catedral do Porto. Construtor: Pe. Lourenço da Conceição. Período de construção: 1727-1733. Posição do órgão: tribuna própria na capela-mor, embutido na parede, no lado do Evangelho; simetricamente acompanhado por órgão “gémeo” funcional do lado da Epístola¹⁶.

A Fig. 4 apresenta uma tabela comparativa das inscrições encontradas na tubaria dos lugares acima mencionados¹⁷. O espaço

utilizada no Norte da Europa e, nomeadamente em Hamburgo desde a segunda metade do século XVI: torre central poligonal saliente em semicírculo, duas torres laterais em ângulo, entre as quais posicionam-se dois campos planos, em ambos os lados.

15 Em 1880 o órgão sofreu uma intervenção pelo António José dos Santos e António José dos Santos Júnior.

16 Órgão do lado da Epístola é de autoria do Padre Lourenço de Conceição (1726), foi reconstruído por António José dos Santos em 1869.

17 As fotos apresentadas são fotos de autora e fotos fornecidas pelo mestre organeiro Pedro Guimarães.














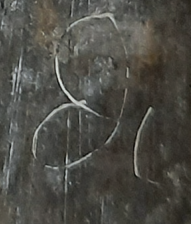






em branco no registo da letra não significa uma ausência total de inscrição no instrumento. As inscrições não identificam oitavas. Os números, que esporadicamente aparecem ao lado das letras, identificam a numeração de tubo seguido da posição do tubo na fachada. Assumimos que a análise laboratorial de todo o conjunto dos canos pode fornecer mais informação, inacessível à análise visual.







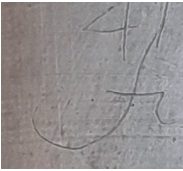











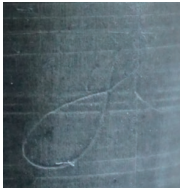





As inscrições demonstram uma evidente semelhança entre os grupos de tubos da mesma nota. Alguns traços podem ser considerados características particulares da caligrafia apresentada. Acharmos importante definir os símbolos especiais típicos para escrita apresentada: *c* com = por cima; *d'*; *g* e *g'*; *b* e *b'*.










As assinaturas do mestre organeiro Miguel Hensberg (Michael Hensbergh em língua flamenga) nas escrituras notariais revestem-se de todo o interesse neste estudo, uma vez que são os únicos exemplos da caligrafia do artífice encontrados até ao presente, para a preparação desta análise exploratória (Fig. 5, 6)¹⁸. A assinatura mais antiga do contrato de acrescentamento e reforma do órgão da Sé de Braga, do ano de 1681, contém o nome flamengo Michael que, com o tempo, o organeiro alterou para a palavra portuguesa Miguel. O seu nome contempla algumas letras necessárias para comparação: *c*, *e*, *g*, *a*, *b*, *i*. Assumimos, no entanto, que, nos casos mais complexos, as particularidades da caligrafia devem ser sujeitas a análise paleográfica e caligráfica.

Para além das inscrições na tubaria, existem outros sinais visíveis para os organeiros que trabalham no restauro ou reparação de órgãos, entre eles as características próprias da construção mecânica, tipologia do instrumento e distribuição da tubaria no someiro. Vários delas podem ser contempladas numa análise detalhada e permitir a

18 Apontamos para a alta qualidade de caligrafia do Miguel Hensberg.

	Igreja do Bom Jesus de Matosinhos. Flautados da fachada.	Igreja de São João da Madeira. Flautados da fachada.	Mosteiro de São Bento da Vitória, Porto. Flautados da fachada.	Convento de Santa Clara, Porto. Flautados dos Cheios interiores.	Sé do Porto, Capela-mor, lado do Evangelho. Flautados dos Cheios interiores.
Dó					
Dó#					
Ré					
Ré#					
Mi					

Fá					
Fá#					
Sol					
Sol#					
Lá					

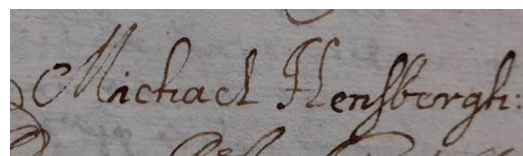
Sib					
Si					

▪ Fig. 4. Inscrições. Tabela comparativa de inscrições em notação alfabética.

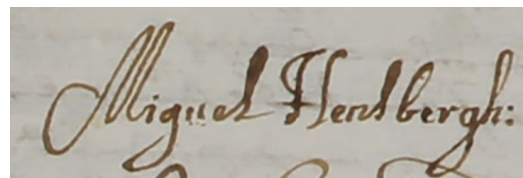
atribuição do objeto com alguma margem de segurança. As ligas de metal usadas na produção de tubos, quando analisadas quimicamente, também podem assumir um papel importante no conhecimento destas peças, tal como a técnica da cinzelagem, que pode assumir-se como um fator coadjuvante e ser sujeita a análise laboratorial.

A assinatura que o mestre organeiro poderia deixar no exterior ou no interior do órgão constitui um fator essencial na atribuição da autoria do instrumento. Não foi encontrada a assinatura de Miguel Hensberg no órgão da Igreja de Matosinhos. Nem todos os instrumentos oferecem a olho nu este tipo de comprovativo e, em alguns deles, são visíveis as assinaturas dos organeiros que intervieram na obra após o primeiro construtor¹⁹. Estas situações obrigam ao trabalho de

¹⁹ O órgão da Igreja de Matosinhos possui 3 inscrições: do organeiro António José dos Santos (1859), da casa Mota & Simões de Braga (1928) e da Oficina e Esco-



▪ Fig. 5. Contrato com a Sé de Braga, 1681. Pormenor. Arquivo Distrital de Braga (ADB), Nota do Tabelião Geral, n. 420, ff 105v-106.



▪ Fig. 6. Contrato com a Igreja de Santa Marinha, Vila Nova de Gaia. 1699. Pormenor. Arquivo Distrital do Porto (ADP), Po 5, 1ª série, Nº 109, ff. 82v-83v.



▪ Fig. 7. Miguel Hensberg. Órgão da Igreja de Bom Jesus de Matosinhos. 1685. Foto da autora.

observação e a um levantamento documental mais detalhado.

A HIPÓTESE DA EXISTÊNCIA DE UMA ESCOLA DE HENSBURG

As elevadas quantidades de tubos com inscrições semelhantes e a excelente qualidade das ligas e da soldadura permitem corroborar na hipótese da existência de uma “Escola de Hensberg”, no Norte de Portugal. Para estas constatações foram considerados os seguintes fatores:

Importância do local da obra. De acordo com a documentação associada às obras de Miguel Hensberg, podemos afirmar que o mestre organeiro foi convidado a trabalhar em centros religiosos tão importantes como

a Sé de Braga, o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e o Convento de Santo Elói do Porto, obras que comprovam o seu alto valor artístico e a sua experiência profissional. Estes locais enquadram-se numa lista de espaços hierarquicamente privilegiados do ponto de vista religioso e cultural como a Sé Catedral do Porto, o Convento de Santa Clara do Porto e o Mosteiro de São Bento da Vitória do Porto.

Tipologia nórdica. De acordo com o contrato assinado com o Convento de Santo Elói, Miguel Hensberg, “flamengo de nação”, foi um dos portadores da tipologia nórdica europeia de construção de órgãos. Os apontamentos transcritos a partir da escritura destinada à execução do órgão de tubos para os padres Lóios descrevem a “fachada hamburguesa”: “a traça da dita caixa será de cinco castelos tres castelos ornados e dous lisos”²⁰. As peculiaridades nórdicas do ponto de vista organológico projetam-se na fachada. O órgão do Convento dos Lóios atualmente existente na Igreja de Matosinhos constitui um excelente exemplo de “fachada hamburguesa”.

A caixa do órgão da Igreja Matriz de São João da Madeira apresenta o mesmo esquema que, juntamente com as típicas características organológicas, permitem lançar a hipótese deste órgão ser um instrumento congénere e da mesma autoria. Pela comparação das Figuras 7 e 8 torna-se evidente a semelhança visual entre os dois instrumentos, patente no esquema da fachada, na caixa em forma de “buffet”, no programa artístico da talha e da escultura. A técnica da cinzelagem de tubos, em ambos os instrumentos, corrobora as conclusões tiradas a partir das inscrições identificadas e abordadas enquanto assinatura do autor. A semelhança entre as inscrições nos tubos dos órgãos de Matosinhos e de São João da Madeira pode ser explicada pela mesma autoria.

Os tubos que foram hipoteticamente produzidos por Miguel Hensberg não correspondem a toda a tubaria dos instru-

la de Organaria (1992).

²⁰ Brandão, *Obra de talha...*, vol. 1, 591.



▪ Fig. 8. Autor desconhecido. Órgão da Igreja de São João da Madeira. Data desconhecida. Foto da autora.

mentos, convivendo com outros de autoria diferente, informação perceptível a partir das várias inscrições. Estas diferenças também podem ser explicadas pelas reparações mais recentes dos órgãos, por resultarem de trabalhos de parceria ou devido ao reaproveitamento de material de órgãos antigos caídos, entretanto em desuso.

Discípulos. A alta qualidade das obras produzidas por Miguel Hensberg permite-nos pressupor a existência de discípulos, entre os quais poderiam encontrar-se o Padre Lourenço da Conceição (século XVIII), construtor dos órgãos da Sé do Porto, entre os quais nos interessa o órgão da capela-mor do lado Evangelho, e de Frei Manuel de São Bento (1683-1757), construtor do órgão da

Igreja de São Bento da Vitória do Porto. Sobre Miguel Hensberg é possível assinalar, através de documentação filológica, um período de trabalho entre 1681 (o mais antigo documento que se conhece) e 1699 (o mais recente), o que abre a possibilidade de conjeturar a existência de uma oficina com os seus respetivos discípulos, bem como a existência de relações profissionais entre artífices. A residência do mestre na cidade do Porto permite um contacto mais próximo com outros artistas da mesma cidade, profissão ou áreas afins. Os nomes dos três organeiros indicados integram as primeiras posições da lista dos mestres mais talentosos da época. É importante referir que o Padre Lourenço da Conceição pertenceu à Congregação de São João Evangelista do Convento dos Lóios, podendo ter estado em contacto com Miguel Hensberg. Este artista foi o autor do grande órgão do coro alto da Sé do Porto que não chegou até aos nossos dias. Mas, baseando-se na escritura de obrigação e fiança do dia 1 de março do ano 1719 da execução do instrumento²¹, Manuel Valença afirma que: “Em face das características desta obra verifica-se que o P. Lourenço da Conceição possuía conhecimentos em pormenor do órgão de tipo nordico e das suas técnicas de construção, apresentando a possibilidade de Miguel Hensberg ter sido o professor do Padre Lourenço”²². Outro detalhe que liga o Padre ao mestre flamengo é a atividade do organeiro Teodósio Hemberg, que viveu na mesma cidade e trabalhou entre 1725 e 1748²³. Este organeiro foi registado, no ano de 1725, como residente na Rua do Paraíso, no Porto²⁴. Na mesma rua e no mesmo período viveu o

²¹ Brandão, *Obra de talha...*, vol. 2, 549-552.

²² Manuel Valença, *A Arte Organística em Portugal (1326-1750)* (Braga: Montariol, Editorial Franciscana, 1990), 260. Ver também Marco Brescia, “Manoel Lourenço da Conceição e os órgãos da Sé do Porto: rumo à plena afirmação do órgão ibérico em Portugal”, em: *Restauro dos Órgãos da Epístola e do Evangelho da Sé Catedral do Porto*. (Porto: Cabido Portucalense; Lavra: Letras e Coisas, 2017), 57.

²³ Valença, *A Arte Organística...*, 262.

²⁴ Valença, *A Arte Organística...*, 262.



▪ Fig. 9. Padre Lourenço de Conceição. Órgão de tubos da Sé do Porto, Capela-mor lado do Evangelho. 1727-1733. Foto da autora.

Padre Lourenço da Conceição²⁵, o que pode sugerir a existência de uma ou mais oficinas de organeiros nesta artéria da cidade. No ano de 1738, Teodósio Hemberg foi contratado para o conserto e acrescentamento de um dos

²⁵ Valença, *A Arte Organística...*, 259.

órgãos da capela-mor da Sé do Porto²⁶, que haviam sido executados pelo Padre Lourenço da Conceição²⁷ (Fig. 9). É importante indicar que marcas parecidas foram também encontradas nos tubos do instrumento do coro alto do Convento de Santa Clara de Coimbra²⁸, também da autoria de Teodósio Hemberg (contrato assinado no ano 1747). Pressupomos que os discípulos do Miguel Hensberg aprenderam a marcar os tubos com as inscrições típicas do mestre ou trabalharam segundo uma tradição já existente. Nas suas obras, Teodósio Hemberg apresenta uma combinação das tradições nórdica europeia e ibérica²⁹, o que possibilita pensar em relações profissionais entre os dois mestres estrangeiros. Marco Brescia aponta para “<...> hipótese de uma eventual relação profissional entre Conceição e Hemberg, ambos mestres organeiros que, com toda a probabilidade, devem ter realizado o seu aprendizado no ofício da organaria sob a orientação de um mesmo mestre: Miguel Hensberg”³⁰. E acrescenta ainda: “É de todo provável que haja existido algum laço de parentesco entre Teodósio Hemberg e Miguel Hensberg, bem como uma filiação profissional entre aquele e este”³¹.

No caso do órgão da Igreja do Convento de Santa Clara do Porto (Fig. 10), cuja autoria é desconhecida, a interpretação viável torna-se mais difícil. A data de construção do órgão não está estabelecida por falta de documentação. Provavelmente, o órgão terá sido construído pelo Padre Lourenço de Conceição, cuja autoria não está documentalmente provada³². A fachada do instru-

²⁶ Brandão, *Obra de talha...*, vol. 3, 88.

²⁷ Marco Brescia, “L'école Echevarría en Galice et son rayonnement au Portugal” (tese de doutoramento, Paris - Lisboa, 2013), 183-184.

²⁸ Dados do mestre organeiro Pedro Guimarães.

²⁹ Valença, *A Arte Organística...*, 262. Marco Brescia, “Catalogue des orgues baroques au Brésil: Architecture et Décoration” (tese de mestrado, Paris, 2008), 61.

³⁰ Marco Brescia, *Manoel Lourenço da Conceição...*, 58.

³¹ Marco Brescia, *Manoel Lourenço da Conceição...*, 64.

³² Rosana Marreco Brescia, “António da Silva Leite



▪ Fig. 10. Autor desconhecido. Órgão de tubos da Igreja do Convento de Santa Clara, Porto. Data desconhecida. Foto de Pedro Guimarães.

mento do Convento possui tubos cinzelados como nos órgãos da Igreja de Matosinhos e da Igreja de São João da Madeira. Os tubos de fachada do órgão da Igreja de Santa Clara possuem sinais de terem sido raspados, o que pode ter eliminado inscrições originais.

Desconhece-se até ao momento se Miguel Hensberg possuía uma oficina própria ou se trabalhava no local³³, o que não elimina a probabilidade de ter tido aprendizes e oficiais, entre os quais se poderia incluir Frei Manuel de

e a música para voz e três órgãos do Convento de Santa Clara da cidade do Porto”, *Música Hodie*, vol. 21 (2021), (s.p.), <https://run.unl.pt/handle/10362/6490>.

³³ Prática comum no trabalho de organeiro, que ajudava o encomendador evitar certas despesas associadas à produção e ao transporte de material.



▪ Fig. 11. Frei Manuel de São Bento. Órgão de tubos da Igreja do Mosteiro de São Bento da Vitória, Porto. 1716-1725. Foto da autora.

São Bento, autor do órgão de tubos da Igreja do Mosteiro de São Bento da Vitória (Fig. 11). Os casos do Mosteiro de São Bento da Vitória e do Convento de Santa Clara do Porto necessitam de um estudo mais aprofundado.

CONCLUSÃO

As inscrições nos tubos de órgãos podem ser verdadeiros testemunhos das obras dos organeiros, e assumir-se como um meio privilegiado na atribuição da autoria de um órgão de tubos. A análise comparativa das marcas apre-

sentadas neste artigo abre a possibilidade da existência de relações profissionais entre vários organeiros e corrobora a hipótese da existência de uma “Escola” do mestre organeiro Miguel Hensberg. A localização dos instrumentos e as suas características técnicas são factores determinantes para a atribuição da obra. O estudo das marcas presentes nos tubos - que pode ser aprofundado através de uma investigação histórica documental, paleográfica e laboratorial, - pode contribuir para a reconstrução do quadro histórico da arte da criação de órgãos em Portugal durante o Período Moderno.

BIBLIOGRAFIA

- Brandão, Domingos de Pinho. *Obra de talha dourada, ensablagem e pintura na cidade e diocese do Porto: Documentação I, séculos XV a XVIII*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1984-1987, vols. 1-4.
- Brandão, Domingos de Pinho. *Órgãos da Sé do Porto e a actividade de organeiros que nesta cidade viveram*. Porto: Edição do Coro da Sé Catedral do Porto, 1985.
- Brescia, Marco. “Catalogue des orgues baroques au Brésil: Architecture et Décoration”. Tese de mestrado. Université Sorbonne, 2008.
- Brescia, Marco. “L'école Echevarría en Galice et son rayonnement au Portugal”. Tese de doutoramento. Université Sorbonne e l'Universidade Nova de Lisboa, 2013.
- Brescia, Marco. “Manoel Lourenço da Conceição e os órgãos da Sé do Porto: rumo à plena afirmação do órgão ibérico em Portugal”. Em *Restauro dos Órgãos da Epístola e do Evangelho da Sé Catedral do Porto*, coautor António Francisco dos Santos, 53-67. Porto: Cabido Portucalese; Lavra: Letras e Coisas, 2017.
- Brescia, Rosana Marreco. “António da Silva Leite e a música para voz e três órgãos do Convento de Santa Clara da cidade do Porto”. *Música Hodie*, v.21 (2021). <https://run.unl.pt/handle/10362/6490>.
- Ferreira, Marcelo Martiniano. “Arp Schnitger: dois órgãos congéneres de 1701”. Tese de doutoramento. Instituto Pontifício de Música Sacra de Roma, 1991.
- Guimarães, Pedro von Rohden. “O órgão de tubos da Igreja de São Bento da Vitória no Porto e o seu restauro”. *Estudos/Património*, nº 2 (2002), 160-163.
- Isabella, Maurizio. “Misure e segnature nella botega dei Benedetti”. Em *Atti del convegno - L'arte organaria desenzanese dei Benedetti. Gli antichi organi della città di Brescello. Collana D'Arte Organaria*, vol. XXI, 345-386. Brescello: Associazione Giuseppe Serassi, 2012.
- Sadie, Stanley, edit. *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited; New York, NY: Grove's Dictionaries Music Inc.; Hong Kong: Macmillan Publishers (China) Limited, 1980, vol. 13.
- Sousa, Ana Cristina e Nuno Resende. *Convento de Santa Clara do Porto: História e Património*. Porto: Direção Regional de Cultura do Norte – Ministério da Cultura, 2021.
- Tafall y Miguel, Mariano. *Arte Completo del Constructor de Órganos. Ó sea Guia Manual del Organeiro*. Santiago: Establecimiento Tipográfico de Fernandez e Compañía, 1872, vol. 1.
- Valença, Manuel. *Arte Organística em Portugal: c. 1326-1750*. Braga: Montariol. Editorial Franciscana, 1990.
- Valença, Manuel. *O Órgão na História e na Arte*. Braga: Montariol. Editorial Franciscana, 1987.

FONTES DOCUMENTAIS

- Arquivo Distrital do Porto. 4º Cartório Notarial do Porto. PT/ADPRT/NOT/CNPRT04/001/4183 ff. 176v-177.
- Arquivo Distrital do Porto. 7º Cartório Notarial do Porto. PT/ADPRT/NOT/CNPRT07/001/0076A. ff. 245v - 246v.
- Arquivo Distrital de Braga. Nota do Tabelaio Geral, n. 420, ff 105v-106.
- Arquivo da Universidade de Coimbra. III-1ªD-10-2-31_fl_67v-68.
- Arquivo Distrital do Porto. PT/ADPRT/NOT/CNVNG03/001/0109 ff. 82v-83v.

Pinturas ocultas: o estudo das telas de altar da nave Igreja de São João Batista da Foz do Douro

Hidden paintings: the study of the altarscreens in the nave Igreja de São João Batista da Foz do Douro

Marisa PEREIRA SANTOS

Universidade do Porto. CITCEM

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8338-7487> / sferreira@fcsh.unl.pt

DOI: 10.18002/da.i22.7610

Recibido: 12/IV/2023

Aceptado: 06/VII/2023

RESUMEN: Los *bocaportes* de altar son pinturas sobre lienzo que integran los retablos. Según el calendario litúrgico, estas piezas se escondían ocultando las imágenes devocionales colocadas en el interior de los camarines de los retablos. En general, estos grandes lienzos representan al patrón del altar o un pasaje hagiográfico del mismo. Contribuyendo a este campo de estudio en territorio portugués, aún poco explorado, este artículo aborda los *bocaportes* de los altares de la nave de la iglesia parroquial de Foz do Douro. Relacionando las fuentes documentales, en concreto las existentes en el Archivo Parroquial, con el análisis iconográfico y artístico de las piezas in loco, se intenta describir y situar cronológicamente las pinturas que han llegado hasta nosotros.

Palabras clave: Iglesia parroquial de Foz do Douro, Bocaportes de Altar, Cristo Crucificado, Vieira Portuense.

ABSTRACT: The movable altarscreens are paintings that integrate the altarpieces. Depending on the liturgical calendar, these pieces were covered hiding the devotional images placed inside the niches of the altarpieces. In general, these large paintings represent the patron saint of the altar or one of his hagiographic passages. Contributing to this field of study in the Portuguese territory, still little explored, this article approaches the existing altar screens in the nave of the parochial church of Foz do Douro. Relating documentary sources, especially those in the Parish Archive, with the iconographic and artistic analysis of the pieces in loco, we try to describe and date the paintings which have been preserved until today.

Keywords: Parish Church of Foz do Douro, Altarscreens, Crucified Christ, Vieira Portuense.

CONSIDERAÇÕES PRÉVIAS

As telas de altar móveis abordadas neste texto são pinturas sobre suporte têxtil inseridas na estrutura retabular¹. Este cam-

po de estudo é ainda pouco explorado em território português. No entanto, tem sido abordado, no âmbito ibérico, pelas disciplinas de Conservação e Restauro, mencionando-se como exemplos as investigações

¹ Este artigo parte da investigação realizada para a tese de doutoramento “Silêncio... a Foz vai doirando lentamente... Território, Devoção e Práticas Culturais da Foz do

Douro, fazendo parte do capítulo 5, pontos 5.1.6 (p.267 – 277). A referida tese foi financiada pela bolsa de doutoramento FCT SFRH/BD/145807/2019, entre 2019 e 2022.

de Ana Calvo (2002)², Rita Macedo Moreira (2012) e Carla Tavares (2015)³. Note-se ainda, a título de exemplo, o importante contributo de María Victoria Vivancos Ramón (2004) e María Concepción Bonet Blanco (2011) para o enquadramento destas peças nos estudos da retabulística⁴.

No contexto da cidade do Porto deve destacar-se o levantamento feito por Domingos Pinho Brandão e Robert Smith (1963) das telas dos retábulos-mor de uma seleção de igrejas e capelas, consideradas emblemáticas, entre as quais se conta com os exemplares da Igreja da Foz do Douro, Igreja da Ordem Terceira de São Francisco ou Igreja de Santa Clara⁵. Apesar de não ser feita uma análise das obras, os autores identificam as temáticas representadas e autorias, procedendo ainda a um levantamento fotográfico. Para nos auxiliar na leitura da imagem e na sua identificação iconográfica indica-se a consulta dos textos de Louis Réau (2001-2008) e Juan Carmona Muela (2020)⁶.

2 Ana Calvo, Lucila Rodríguez de Austria y Vegoña Manso, "Nuevas aportaciones al estudio de las técnicas en la pintura de sargas: la sarga de Santa Ana de la iglesia parroquial de Madarcos de la Sierra", en Actas I Congreso del GEIIC – Conservación del Patrimonio: evolución y nuevas perspectivas, coord. por El Grupo Español de IIC (Valencia: GEIIC, 2002), 449-454.

3 Rita Macedo Moreira, "Conservação e Restauro da Crucificação da Igreja de Miragaia. As telas de rolo nos retábulos portugueses" (dissertação de mestrado, Porto, 2012); Carla Tavares, "Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810): caracterização material, técnica e formal da sua obra em telas de altar" (tese de doutoramento, Porto, 2012).

4 Victoria Vivancos Ramón, *Aspectos Técnicos y conservativos del retablo Barroco Valenciano* (Valencia. Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2004); María Concepción Bonet Blanco, *El retablo barroco, escenografía e imagen* (Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2011).

5 Domingos Pinho Brandão y Robert Smith, *Alguns retábulos e painéis de igrejas e capelas do Porto* (Porto: Câmara Municipal do Porto, 1963).

6 Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de los santos de la G a la O* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001); Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento* (Barcelona: Ediciones

Ao longo dos últimos quatro anos temos vindo a abordar a Foz do Douro segundo uma perspetiva holística e integrada. Partindo do território, estabelece-se a necessária relação entre a comunidade, as devoções ancoradas no lugar, a produção artística e as práticas culturais. Esta investigação culminou na tese de Doutoramento em Estudos do Património – História da Arte (FLUP), intitulada "*Silêncio... a Foz vai doirando lentamente...*" *Território, Devoção e Práticas Culturais da Foz do Douro* (2022)⁷. No capítulo 5 da referida tese, iniciamos a análise das telas de altar, que neste artigo pretendemos reforçar com novas evidências.

Para este estudo foi necessário esmiuçar a documentação existente no Arquivo Paroquial da Foz do Douro (APFD) e no Arquivo Distrital do Porto, nomeadamente inventários e registos de receita/despesa da Confraria do Santíssimo Sacramento (CSS), datados entre o século XVIII e XX.

Com este artigo não temos como intuito desenvolver a evolução das telas de altar em Portugal pela diacronia. Pretende-se antes contribuir para o rol de obras conhecidas em território português, analisando e descrevendo os exemplares existentes nos retábulos laterais da Igreja Paroquial da Foz do Douro, contextualizando-os na tradição devocional deste território.

A FOZ DO DOURO E A SUA IGREJA PAROQUIAL

A Foz do Douro, território localizado junto à barra do Douro e integrado na atual cidade do Porto foi, desde a sua génese, um ponto de passagem de mercadorias e pessoas. Este antigo Couto beneditino esteve sob a administração do Mosteiro Beneditino de Santo Tirso entre o século XIII e 1834, ano

del Serbal, 2008); Juan Carmona Muela, *Iconografía de los Santos* (Madrid: AKAL, 2020).

7 Disponível no Repositório Aberto UP: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/145533>

da Extinção das Ordens Religiosas em Portugal⁸.

Já na Época Medieval é referida uma ermida dedicada a São João Batista localizada junto à Barra⁹. No século XVI o pequeno templo dá lugar à Igreja Renascentista, mandada erguer por D. Miguel da Silva, Abade Comendatário do Mosteiro de Santo Tirso e Bispo de Viseu, segundo o projeto do *Muratore* Francisco de Cremona¹⁰. No entanto, em 1570, é iniciada a construção da Fortaleza de São João Batista da Foz do Douro, também conhecida por Castelo da Foz, que encerrou dentro dos seus muros o templo renascentista. A convivência entre militares e beneditinos terá ocorrido até 1640/1643, período em que os monges abandonam o complexo e iniciam a construção da sua nova igreja em terrenos doados por Frei André Marques de Almeida (1640)¹¹. No local existiam estruturas residenciais, então adaptadas para servir de templo. Porém, a fragilidade e inadequação da construção levou à fundação de uma nova nave. Em 1667 o novo corpo em “pedraria lavrada, com seus (sic) famosas cappellas colaterais e com paredes de pedra e cal taom grossas qui [eram] capazes de receber abobeda de pedraria” já se encontrava ao serviço¹². Inicialmente era provida por “seis capellas”¹³, número que aumentou

8 Marisa Pereira Santos, “Silêncio...a Foz vai doirando lentamente... Território, Devoção e Práticas Culturais da Foz do Douro” (tese de Doutoramento, Porto, 2022), 74.

9 Câmara Municipal de Matosinhos, *Matosinhos em textos medievais: até D. Afonso III* (Matosinhos: BMM Florbela Espanca, 1978), 123-131.

10 Susana Matos Abreu, “A obra do arquitecto italiano Francesco da Cremona (c.1480 – c.1550) em Portugal: novas pistas de investigação”, em *A Encomenda. O Artista. A Obra*, coord. por Natália Marinho Ferreira-Alves (Porto: CEPSE, 2010), 561-562.

11 Santos, “Silêncio...”, 171.

12 Arquivo Distrital do Porto (ADP), *Livro da igreja de S João da Foz*, Fundo Convento de São João da Foz – Porto, K/16/4 – 45, f. 128, 1726.

13 ADP, *Livro da igreja de S João da Foz*, Fundo Convento de São João da Foz – Porto, K/16/4 – 45, f.128v, 1726.

para oito, possivelmente, ainda no decorrer de seiscentos ou início de setecentos. As paredes laterais da atual nave correspondem à construção de seiscentos. O espaço recebeu uma cobertura em madeira¹⁴, substituída pela atual abóbada de luneta entre 1728 e 1733¹⁵.

Na atualidade, o primeiro altar do lado do Evangelho é dedicado a Cristo Crucificado, o segundo ao Ecce Homo, o terceiro a Nossa Senhora de Fátima e o quarto a Santa Gertrudes. As *Memórias Paroquiais* (1758) comprovam que o terceiro altar foi, na sua génese, dedicado a São Bento, Patriarca da Ordem afeta ao território¹⁶. Em 1835, com a destruição da Capela de Nossa Senhora da Luz (1833), localizada no Monte da Luz, a imagem desta Virgem, muito venerada pela comunidade da Foz, Porto e arredores¹⁷, foi trasladada para a igreja paroquial, sendo colocada no altar de São Bento¹⁸. O dito altar fica então sob o patronato da Senhora da Luz até 1937, ano em que é dedicado a Nossa Senhora de Fátima¹⁹.

Por sua vez, o primeiro altar do lado da Epístola é dedicado a Nossa Senhora do Rosário, o segundo ao Sagrado Coração de Jesus, o terceiro ao Senhor dos Passos e o quarto a Nossa Senhora da Graça. Segundo as *Memórias Paroquiais* (1758), o segundo altar foi, em tempos, dedicado a Santa Ana, imagem que ainda marca presença no retábulo, e Nossa Senhora do Pilar, imagem hoje desaparecida. A alteração da devoção ter-

14 Santos, “Silêncio...”, 193-195.

15 ADP, *Recompilador e demarcador do Couto de Foz do Douro*, Fundo Convento de São João da Foz – Porto, K/16/6 – 16, ff.162-162v, 1728.

16 Arquivo Nacional Torre do Tombo (ANTT), *Memórias Paroquiais da Foz do Douro*, Fundo Memórias Paroquiais/ Dicionário geográfico de Portugal, T. 16, nº 139, ref. PT/TT/MPRQ/16/139, f. 880, 1758.

17 Carolina Furtado, “Monte da Luz: dinâmica de um lugar” (dissertação de mestrado, Porto, 2019), 47.

18 Sem autor, “Anuncia-se”. *A Vedeta da Liberdade*, 21 de agosto de 1835, 4.

19 Santos, “Silêncio...”, 243.

se-á dado durante o século XIX²⁰. Já o altar dedicado a Nossa Senhora da Graça esteve, em tempos, sob a proteção de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos²¹.

Os atuais retábulos em talha dourada, datados entre 1699 e 1715²², escondem nos seus tardozeos vestígios de pintura mural seiscentista, bem como duas das antigas pedras de altar, reaproveitadas e integradas em dois dos atuais retábulos, servindo-lhes de suporte. Tal permite confirmar que, no século XVII, os altares laterais seriam constituídos por uma estrutura granítica, enquadada por pintura mural. É possível aferir-se que ao centro existia um programa narrativo, emoldurado por arcadas falsas e envolvido por uma gramática decorativa de conteúdo vegetalista²³.

A partir de 1699, com a encomenda a Domingues Roiz ou Rodrigues do retábulo de Nosso Senhor dos Passos²⁴, inicia-se a requalificação artística do interior da nave. Seguiram-se os restantes retábulos, embora se desconheça a sua autoria ou autorias. Integradas nestas peças, através de sistema de rolo, estão as telas de altar retráteis, datadas entre os séculos XIX e XX. Desconhece-se documentação que mencione a existência de

20 Santos, "Silêncio...", 304-305.

21 ANTT, *Memórias Paroquiais da Foz do Douro*, Fundo Memórias Paroquiais/ Dicionário geográfico de Portugal, T. 16, nº 139, ref. PT/TT/MPRQ/16/139, f. 880, 1758.

22 Embora se possa enquadrar este conjunto na estética do Barroco Nacional, uma análise atenta às peças mostra as substituições, alterações e mimeses que ocorreram ao longo dos tempos. Sobre o tema consultar: Ana Cristina Sousa y Marisa Pereira Santos, "A "forma do tempo" na arte da talha. Os estudos de caso da igreja de Santa Clara do Porto e da paróquia de São João Baptista da Foz do Douro", en *Suportes do Património. Madeiras*, coord. pelo Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Porto: CITCEM, 2022), 233-254.

23 Santos, "Silêncio...", 217-218.

24 Domingos Pinho Brandão, *Obra de talha dourada, ensamblagem, e pintura na cidade e na diocese do Porto: documentação I, séculos XV a XVII* (Porto: Oficina Gráficos Reunidos, 1984), 880-888.

exemplares anteriores, bem como as encomendas, autorias e datas precisas para a feitura das atuais pinturas. As representações contidas nestas obras correspondem, grosso modo, aos oragos dos altares.

OS RETÁBULOS LATERAIS E AS SUAS TELAS

Na opinião de Carla Tavares, a proliferação de telas retráteis, no contexto português, situa-se no último terço do século XVII, acompanhando a introdução dos tronos eucarísticos nos retábulos²⁵. Contudo, a grande maioria dos exemplares que chegaram aos nossos dias são de cronologias posteriores.

A utilização de grandes superfícies ocupadas por pinturas nos retábulos é uma realidade anterior. Não devemos esquecer que os retábulos maneiristas enquadravam pinturas em registos verticais e horizontais. Na capela portuense dedicada à Nossa Senhora de Agosto (século XVI), também conhecida como Capela dos Alfaiates, conserva-se um exemplar desta tipologia²⁶.

Pelo menos desde a Época Moderna eram utilizadas as denominadas *sargas* como meios de ocultação de imagens durante a Quaresma, funcionando como véus litúrgicos²⁷. Se inicialmente este termo designava o tipo de ligamento do suporte, a sua adaptação a diversos usos litúrgicos generalizou o seu significado. Estas pinturas poderiam cobrir fundos de altar, servir de bandeiras ou estandartes processionais, guarda-pós de órgãos e/ou altares, representar retábulos fingidos e Monumentos da Quinta-feira Santa²⁸.

25 Carla Tavares, "Pedro Alexandrino de Carvalho...", 98.

26 Natália Marinho Ferreira-Alves, *A Escola de Talha Portuense e a sua influência no Norte de Portugal* (Lisboa: Edições INAPA, 2001), 38.

27 Calvo, Rodrigues de Austria y Manso, "Nuevas aportaciones...", 450.

28 Vivancos Ramón, *Aspectos técnicos...*, 1-16.

Francisco Lameira dá conta de que o nicho superior do retábulo-mor da Igreja de São Roque de Lisboa encontrava-se, sistematicamente, coberto por pinturas que variavam consoante o tempo litúrgico, ficando o interior do espaço visível para a exposição solene do Santíssimo²⁹. Ao longo das sete épocas eram colocadas as telas da “Anunciação, Presépio, Senhor Crucificado, Ressurreição, Descida do Espírito Santo, Assunção e Circuncisão”³⁰. Robert Smith, quando se refere ao contexto dos retábulos da Companhia de Jesus, indica que a “tribuna costumava ser coberta por panos pintados ou por cortinas, quando não havia exposição”³¹.

María Bonet Blanco descreve que o retábulo-mor do Colégio do Corpus Christi de Valência, datado do século XVII, recebeu em 1605 uma pintura de Francisco Ribalta, representativa da Última Ceia que cobria o Crucifixo exposto. Assim, em “modo de telón de boca, pues todos los viere, acabada la missa, se realizaba un acto en el que el lienzo desaparecía lentamente por medio de un sistema de poleas, con el fin de dejar visible el Crucifijo”³². Como refere a autora, este sistema foi chamado de *bocaporte*.

Compreende-se que o carácter cenográfico e teatral que o retábulo barroco assume é acentuado pela integração de telas móveis, corridas e recolhidas graças a três tipos de sistema: o rolo, localizado no topo da estrutura retabular; guilhotina ou alavanca, incorporada no embasamento, e manual, colocada no interior do camarim³³. Estamos perante uma máquina retabular capaz de suscitar

os sentidos do crente, num claro jogo teatral que conjuga o brilho da talha com as cores empregues nas pinturas que ora estão visíveis, ora são ocultas, juntamente com o som da música e os odores aspergidos.

A perda de funcionalidade destas peças, devido às mudanças litúrgicas ocorridas principalmente a partir da segunda metade do século XX, leva à deterioração dos suportes e perdas dos mecanismos de deslocação³⁴. Exemplo disso é a tela do altar do Cristo Crucificado da Igreja de Miragaia, hoje apeada da sua capela. Rita Moreira aponta também como motivo para a deterioração destas peças o facto das pinturas não se encontrarem enquadradas por grade. Assim, a “falta de tensão traduz-se, automaticamente, num fator de degradação”³⁵.

É possível constatar, através dos autores consultados, que as telas de altar móveis eram corridas e recolhidas consoante as épocas litúrgicas. Os exemplares que iremos descrever seguidamente eram descidos durante as celebrações do tempo da Quaresma, de forma a ocultarem as imagens localizadas nos camarins. Segundo os testemunhos orais recolhidos, até ao início do século XXI, durante a Sexta-feira Santa, dia alitúrgico, era costume, na Igreja da Foz do Douro, fazerem-se descer as telas de todos os retábulos. Atualmente, esta prática perdeu-se³⁶. No entanto, os retábulos laterais conservam as suas telas. A alteração das práticas litúrgicas influencia diretamente a conservação destes exemplares que, escondidos do olhar dos crentes, se vão degradando no seu rolo. O problema de humidade na própria estrutura arquitetónica da igreja é um fator que afeta diretamente a conservação destas obras.

Apesar de se desconhecer a autoria ou autorias das pinturas é possível, através da linguagem artística empregue dividi-las em

29 Francisco Lameira, *O Retábulo da Companhia de Jesus em Portugal: 1616-1759* (Faro: Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve, 2006), 14.

30 Maria Isabel Rocha Roque, *Altar Cristão, Evolução até à Reforma Católica* (Lisboa: Universidade Lusíada Editora, 2004), 137.

31 Robert Smith, *A talha em Portugal* (Lisboa: Livros Horizonte, 1962), 71.

32 Bonet Blanco, “El Retablo Barroco...”, 631.

33 Tavares, “Pedro Alexandrinho de Carvalho...”, 149; 386.

34 Tavares, “Pedro Alexandrinho de Carvalho...”, 21-22

35 Macedo Moreira, “Conservação...”, 33.

36 Conversa informal com Manuela Teixeira, Secretária do Cartório Paroquial, Junho de 2022.



▪ Fig. 1. Tela do altar do Ecce Homo (esq.). Tela de altar de Santa Ana (dir). Igreja paroquial da Foz do Douro. 2022. Fotografias da autora.

três grupos. O primeiro constitui-se pelas pinturas do Ecce Homo, Cristo Crucificado³⁷, Santa Ana e Senhor dos Passos. O segundo pelas telas das Virgens da Luz, da Graça e do Rosário e de Santa Gertrudes. O terceiro pelas representações de Nossa Senhora da Soledade e do Sagrado Coração de Jesus.

ECCE HOMO, SANTA ANA E SENHOR DOS PASSOS

A análise realizada à documentação do APFD permite aferir que o altar do Ecce Homo era recorrentemente designado como Senhor da Cana Verde. Apesar destas iconografias representarem distintos momentos do ciclo da Paixão, no contexto da Foz estas denominações identificam a mesma devoção³⁸.

³⁷ Analisaremos esta obra, individualmente, mais à frente neste texto.

³⁸ Arquivo Paroquial da Foz do Douro (APFD), Li-

Em 1854, a CSS regista a despesa feita com o “concerto do painel do Senhor da Cana Verde”³⁹. Este Cristo (Fig.1) apresenta os atributos identificados por Luís Réau (2008)⁴⁰. É representado de pé e com as mãos presas por uma corda, envergando um cendal branco cingido à cintura, manto vermelho e coroa de espinhos. Apesar deste episódio ocorrer após a flagelação não existem escoriações no corpo de Cristo, que é evidenciado pelo tratamento de luz que incide sobre o seu rosto e tronco. Destacam-se ainda raios de luz que emolduram a cabeça coroada de espinhos (Fig. 1).

vro que se deve servir para se escrever a receita e despesa da Confraria do Santíssimo Sacramento, Livro 22, f. 54, 1863 / Compromisso & estatutos da confraria do Santíssimo Sacramento, Livro 9, f. 36v, 1730.

³⁹ APFD. *Servira este livro para contas assim da receita como da despesa da Confraria do Santíssimo Sacramento, Livro 23, f. 33, 1854.*

⁴⁰ Réau, *Iconografia del arte...* (2008), 479.

Não é certo o tipo de “concerto” executado, mas a qualidade do desenho empregue, bem como o trabalho da luz e da cor presentes na tela, situam-na no século XIX. A presença destas características leva-nos a crer que estamos perante a obra mencionada em 1854.

Mais do que a representação do estado Divino de Cristo, a obra apresenta o ideal do *belo*, através do emprego da tendência mais naturalista da arte do século XIX. Deparamo-nos, como desenvolve Fritz Novotny, com a “contemplación naturalista de la realidad”, aqui de âmbito religioso, que “no aparece unicamente junto a los programas idealistas, sino en todo tipo de relación con éstos, ya entremezclados con el Clasicismo, ya con el Romanticismo”⁴¹.

Apesar da inexistência de uma assinatura legível no suporte é possível estabelecer-se um paralelo cronológico com a tela de Santa Ana (Fig. 1), presente no nicho inferior do altar do Sagrado Coração de Jesus, localizado do lado da Epístola. Esta pintura (Fig. 1) é também marcadamente académica, aplicando-se um tratamento de luz e sombra de pendor dramático, evocando ainda a tradição mais barroca no tratamento cromático, que intensifica o modelado das figuras, de pendor mais clássico⁴². Não devemos esquecer que o século XIX assistiu a uma certa “falta de uniformidade en su arte, por su naturaleza fragmentaria y sus numerosos aspectos y, finalmente, por la creciente rapidez de cambios que ofrece en el tratamiento de la forma”⁴³.

A composição congrega três personagens, Nossa Senhora à esquerda, Santa Ana à direita e o Menino Jesus ao centro, seguindo o modelo da imagem devocional do século XVIII presente no nicho. Nossa Senhora

41 Fritz Novotny, *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1978), 189.

42 Sobre o tema consultar: Donald Martin Reynolds, *Introducción a la Historia de Arte, el siglo XIX* (Barcelona: Círculo de Lectores, 2003).

43 Novotny, *Pintura y...*, 13.



▪ Fig. 2. Tela do altar do Senhor dos Passos. Igreja paroquial da Foz do Douro. 2022. Fotografia da autora.

ra, de cabeça coberta por véu, enverga um vestido roxo e manto azul. Sobre a sua perna esquerda apoia-se o Menino Jesus, representado nu e com cabelos claros, que tenta alcançar a pomba branca nas mãos de Santa Ana. Como habitual, esta figura é representada idosa, com rugas de expressão e cabelos brancos⁴⁴. Evidenciam-se os três estados da vida –infância, juventude e velhice– bem como as relações mãe-filha, mãe-filha-neto e avó-neto, reforçando-se a importância do número três no imaginário cristão⁴⁵.

Também a pintura do Senhor dos Passos evidencia um tratamento plástico semelhante ao aplicado aos exemplares anteriormente descritos. Cristo é representado com a cruz

44 Carmona Muela, *Iconografía de los Santos...*, 23-26.

45 Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de Símbolos* (Córdoba: Editorial Teorema, 2010), 654-657; 660-661.

às costas enquanto sobe o doloroso caminho até ao monte do Calvário (Fig. 2). Destaca-se domínio plástico na representação da expressão patente no rosto do Senhor, no trabalho dos panejamentos e na perspetiva composta pelas manchas de cor que remetem para uma paisagem montanhosa.

É possível que este conjunto de pinturas date da primeira metade ou meados do século XIX, desconhecendo-se, até ao momento mais dados que nos permitam avançar nesta leitura.

CRISTO NA CRUZ: DO ORIGINAL À CÓPIA

Integramos no mesmo grupo o exemplar presente no primeiro altar do lado do Evangelho, onde se encontram representados Cristo Crucificado e Nossa Senhora das Dores (Fig. 3). A primeira referência conhecida a esta peça consta do inventário de 1920 da CSS, no qual é registado “um painel pintado a óleo” no altar do Cristo Crucificado⁴⁶. A associação desta capela a este culto data de 1713-1715⁴⁷, embora a presença desta devoção no contexto paroquial seja já anterior⁴⁸. No entanto, apenas em 1868 é que surge a primeira referência conhecida a uma imagem da Senhora das Dores⁴⁹. Esta devoção é alvo de grande culto, constatando-se a existência de um vasto enxoval e de esmoladas⁵⁰. Face ao exposto, pode situar-se a feitura desta pintura em data posterior a 1868.

A tela apresenta uma paisagem marcadamente tenebrista, enquadrada por uma cidade em silhueta. O fundo contrasta com o corpo luminoso de Cristo que ocupa o

46 APFD, *Livro de tombo dos bens da Confraria do Santíssimo Sacramento*, Livro 5, f.17, 1920.

47ADP, *Recompilador e demarcador do Couto de Foz do Douro*, Fundo Convento de São João da Foz – Porto, K/16/6 – 16, f.161v, 1713-1715.

48 Santos, “Silêncio...”, 320-322.

49 APFD. *Tombo da Confraria do Senhor dos Passos da Foz do Douro*, Livro 6, f.22v, 1868.

50 Santos, “Silêncio...”, 325-328.

centro da composição (Fig. 3). A ladeá-lo encontram-se cabeças de anjo, duas do lado esquerdo e uma do lado direito. Aos pés da cruz está Nossa Senhora das Dores, sentada sobre um bloco de pedra. A Virgem, com uma espada cravada no peito, enverga um vestido roxo, manto azul e um véu castanho.

Atentemos à representação de Cristo. É possível identificarem-se nítidas semelhanças entre esta figura e a pintura a óleo sobre madeira exposta na parede do lado poente da Capela-mor (Fig. 4). Esta peça corresponde ao “quadro a óleo representando Cristo na Cruz na sacristia” mencionado no inventário de 1903 da CSS⁵¹, indicação que volta a surgir no inventário de 1920 e no registo de *Entrega dos Bens Arrolados* de 1930⁵².

Estas pinturas são, sem dúvida, cópias de quadro do *Cristo Crucificado* (c. 1793) da autoria de Francisco Vieira⁵³, também conhecido como Vieira Portuense (1765-1805). Este artista é considerado um exímio “desenhador, pintor, gravador e professor” e uma “figura nuclear do Neoclassicismo” em Portugal⁵⁴. Esta pintura é pertença da Câmara Municipal do Porto, tendo estado até 2022 em depósito no Museu Nacional Soares dos Reis, data em que é transferida para o Museu Romântico, onde se encontra⁵⁵.

O Cristo de Vieira Portuense terá sido executado “no primeiro período romano do

51 APFD, *Livro de tombo da Confraria do Santíssimo Sacramento da Foz do Douro*. Livro 4, f.15, 1903.

52 APFD, *Livro de tombo dos bens da Confraria do Santíssimo Sacramento*, Livro 5, f.18, 1920; Arquivo Ministério das Finanças (AMF), *Entrega de bens na freguesia da Foz do Douro*, Fundo Comissão Jurisdicional dos Bens Culturais, PT/ACMF/CJBC/PTO/PTO/ADMIN/008, f. 30, 1918-1938.

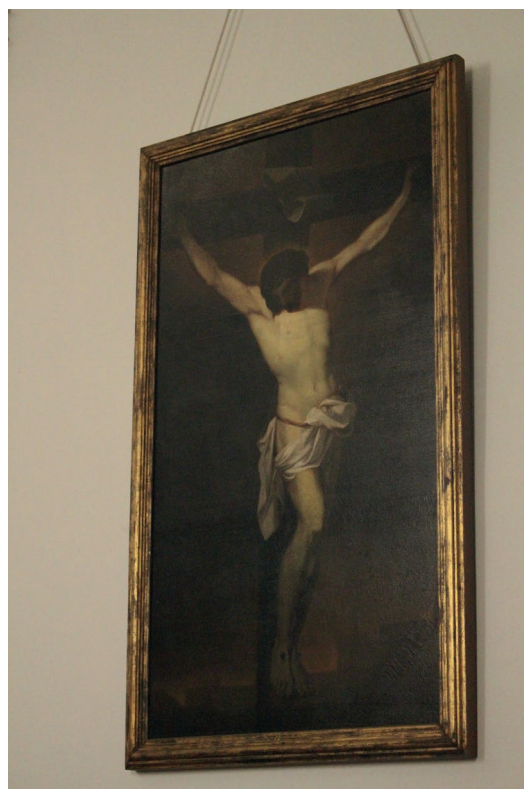
53 Cristo Crucificado, c. 1793, óleo sobre tela, 4 Pin CMP/MNSR. Informação confirmada a 3.4.2023 pela Dra. Ana Paula Machado do Museu Nacional Soares dos Reis.

54 Agostinho Araújo, “Galeria breve: memória de Vieira Portuense (1810-ca.1865)”, *Revista da Faculdade de Letras*, n.º. XII (2013), 293.

55 Informação confirmada a 3.4.2023 pela Dra. Ana Paula Machado do Museu Nacional Soares dos Reis.



▪ Fig. 3. Tela do altar do Cristo Crucificado. Igreja Paroquial da Foz do Douro. 2022. Fotografia da autora.



▪ Fig. 4. Quadro com o Cristo Crucificado. Igreja Paroquial da Foz do Douro. 2022. Fotografia da autora.

pintor, ou seja, entre o final da década de 1780-90 e 1793, seguindo os modelos formais da época⁵⁶. A composição, a posição frontal da cruz, o corpo de Cristo em contraposto, a colocação do cendal e a reclinção da cabeça, o tipo de representação anatómica, e o tratamento da luz aplicados pelo artista são copiados nas obras existentes na igreja da Foz.

A principal diferença entre as três obras parece residir na representação do fundo. Na obra de Vieira Portuense pode ver-se a silhueta de uma cidade que Carlos Passos (1953) interpreta como sendo o castelo de Sant' Angelo e Raggi (2001) como a Jerusalém ideal⁵⁷.

⁵⁶Giuseppina Raggi, "Cristo Crucificado", en Francisco Vieira. *O Portuense (1765-1805)*, coord. por Elisa Soares y José Alberto Seabra Carvalho (Porto: MNSR, 2001), 154.

⁵⁷ Carlos Passos, *Vieira Portuense* (Porto: Portuense Editora, 1953), 7; Raggi, "Cristo Crucificado...",

Por sua vez, nas pinturas da Foz parece ter existido uma tentativa de aproximação da silhueta citadina à paisagem local. No entanto, não é de descurar o facto de serem perceptíveis linhas estruturais que evocam um enquadramento anterior da pintura da capela-mor. A adaptação à nova moldura levou à necessidade de repinte da paisagem. Poderá ter sido neste momento, cuja cronologia é desconhecida, que existiu o prolongamento da paisagem, bem como a demarcação das estruturas de uma torre e um baluarte, que nos remetem para o Castelo da Foz e a Capela-Farol de São Miguel-o-Anjo e que são repetidas na tela de altar⁵⁸. No entanto, há que considerar que estas estruturas podem não ter o intuito de representar uma paisagem concreta, mas sim contextualizar o episódio.

155.

⁵⁸ Santos, "Silêncio...", 66-169.

Acredita-se que a obra da capela-mor é uma cópia da pintura de Vieira Portuense. Por sua vez, a tela de altar, que terá sido realizada em época posterior a 1868, inspira-se na pintura da capela-mor. Assim, a pintura da capela-mor deverá datar de inícios do século XIX, encontrando-se presente na igreja da Foz pelo menos desde meados do século. Pode levantar-se a hipótese de que este quadro possa ser uma obra de Vieira Portuense ou então de um dos seus alunos, como resultado de um exercício académico, uma vez que foi professor da Aula de Desenho da Academia Real da Marinha e Comércio da Cidade do Porto em 1800⁵⁹.

Agostinho Araújo (2013) dá conta da valorização e admiração vivida no ambiente portuense pelas obras de Vieira durante todo o século XIX. Este investigador dá a conhecer a existência de algumas cópias de obras deste artista apresentadas na *Exposição Trienal da Academia Portuense de Belas-Artes* (1851), nomeadamente *Um grupo d'anjos*, elaborada por Miguel Joaquim Xavier de Novais. Também as amadoras Doroteia de Almeida Furtado e Maria Leonor Teixeira de Carvalho expuseram neste contexto reproduções de *S. Luiz Rei de França*, feitas a partir de uma das telas dos retábulos laterais da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco do Porto da autoria de Vieira. Em 1854 Joaquim José Pirralho e Augusto Marques Pinto, artistas portuenses que então frequentavam o primeiro ano do curso de pintura, copiaram “uma figura de estudo, pelo original do insigne pintor Francisco Vieira Portuense”. Segundo este autor, um indicador importante do apreço por Vieira “é a prática de cópias”⁶⁰.

Face ao exposto, a tese de que o quadro da Foz poderá ser um exercício académico ganha força, intensificando-se com a menção feita por Carlos Passos quanto à existência

59 Agostinho Araújo, “Experiência da natureza e sensibilidade Pré-Romântica em Portugal. Temas de pintura e o seu consumo (1780-1825)” (tese de doutoramento, Porto, 1991), 324-410.

60 Araújo, “Galeria breve...”, 295-299.

de uma “crocifissão análoga” à de Vieira Portuense na Igreja de Miragaia.⁶¹ A recolha de campo comprova a existência não de um, mas de dois Cristos análogos ao de Vieira em Miragaia, localizados na denominada “Sala Museu”⁶², um na parede e outro pousado no chão (Fig. 5)⁶³.

O inventário da Confraria do Santíssimo Sacramento de São Pedro de Miragaia de 1824 refere a existência, na sacristia nova, de “hum painel com hua imagem do Santo Christo”⁶⁴. Por sua vez, o inventário de 1897 menciona a existência de “hum altar de talha com hua imagem do Crucificado pintado a óleo” na sacristia⁶⁵. Por sua vez, o rol de bens que consta da *Reclamação de bens moveis pela Confraria do Santissimo Sacramento da freguesia de Miragaia* (1914) descreve que na sacristia existia “um quadro pintado a óleo representando o Cristo Crucificado com moldura dourada”⁶⁶. Esta última referência poderá corresponder à pintura do Cristo colocada no chão. No entanto, desconhece-se se o exemplar exposto na parede teve, em tempos, uma moldura com as mesmas características.

Em 1946, o quadro exposto na parede da “Sala Museu” fez parte da *Exposição de Arte Sacra sobre o Coração de Jesus e o Coração de Maria*, organizada por Bernardo Xavier Coutinho e realizada na Igreja de S. Francisco do Porto no âmbito do 2º Congresso

61 Passos, *Vieira Portuense...*, 74.

62 Nomenclatura utilizada pelo pároco local, o Doutor Artur Jorge Soares, pároco da Igreja de Miragaia.

63 Em tempos as duas obras estiveram expostas na parede.

64 Arquivo Paroquial da Igreja de Miragaia (APIM), *Inventário da Confraria do Santissimo Sacramento de Miragaia*, s/mç, s/nº, f. 9, 1824.

65 APIM, *Inventário da Confraria do Santissimo Sacramento de Miragaia*, s/mç, s/nº, f. 51, 1897.

66 AME, *Reclamação de bens moveis pela Confraria do Santissimo Sacramento da Freguesia de Miragaia*, Fundo Comissão Jurisdicional dos Bens Culturais, CJBC/PTO/PTO/ADMIN/129, ff.12v-13, 1914.



▪ Fig. 5. Cristos Crucificados. Sala Museu da Igreja de São Pedro de Miragaia. 2023. Fotografias da autora.

*Nacional do Apostolado da Oração*⁶⁷. No catálogo desta exposição, a obra é identificada como “Jesus Crucificado com a Eucaristia”. Segundo a fonte esta pintura seria a original, identificando o quadro com a moldura dourada como uma cópia da primeira⁶⁸. No entanto, o texto não refere a fonte de informação nem tão pouco o motivo que levou à incorporação de uma cópia da pintura no espólio. Segundo o inventário feito por Liliana Santos (2003), as duas telas datam do

⁶⁷ Bernardo Xavier Coutinho, *Album da Exposição de Arte Sacra sobre o Coração de Jesus e o Coração de Maria* (Porto: Edição da Comissão Executiva do 2º Congresso Nacional do Apostolado da Oração, 1946), 113-114.

⁶⁸ Coutinho, *Album...*, 113.

século XIX⁶⁹. Até ao momento não é possível aferir-se a proveniência destas obras, nem o tipo de incorporação no acervo paroquial.

Estas duas pinturas apresentam dimensões mais modestas quando comparadas com o grande quadro da capela-mor da Foz do Douro. Os dois Cristos de Miragaia (Fig. 5) são em tudo idênticos às obras de Vieira Portuense e da Foz. A cruz central, o tratamento anatómico e a posição que o corpo assume, a representação do rosto, cabelos, título e cendal são similares em todos os exemplares. No entanto, nas pinturas de

⁶⁹ Liliana Santos, *Inventário de Pintura da Igreja de S. Pedro de Miragaia* (Porto: Universidade Católica, 2003), 28-36.



▪ Fig. 6. Tela de Santa Gertrudes (esq.) e tela de Nossa Senhora do Rosário (dir.). Igreja Paroquial da Foz do Douro. 2022. Fotografias da autora.

Miragaia sobre o local da ferida da costela é representada a Sagrada Partícula que, tal como a cabeça de Jesus, irradia luz e do lado direito de Cristo, no enfiamento da Hóstia, é representada uma cabeça de anjo. Na pintura exposta na parede a cabeça alada surge de perfil, olhando diretamente para o rosto do Redentor, enquanto na peça apeada o anjo surge a três quartos. A linguagem formal destas figuras é semelhante às três cabeças de anjo presentes na tela de altar da Foz (Fig. 3).

Outra variação entre as obras de Miragaia e de Vieira assenta no seu pendor tenebrista. Na pintura da parede da igreja de Miragaia, a cruz confunde-se com o fundo que, por sua vez, ganha maior definição no segundo exemplar, sendo visível uma silhueta de cidade ao fundo, na qual se destaca

uma torre, tal como acontece nas obras da Foz. Face aos pontos elencados é possível estabelecer-se um paralelo compositivo, formal e plástico entre a tela de altar da Foz e as pinturas de Miragaia, sendo possível que tenham sido executados pela(s) mesma(s) mão(s). As pinturas apresentam amplas camadas de sujidade, impossibilitando a confirmação da existência de uma assinatura. Uma campanha de limpeza poderá fornecer mais dados para avançarmos na leitura.

AS VIRGENS E SANTA GERTURDES

No inventário da Confraria do Santíssimo Sacramento da Foz do Douro de 1920 são referidas as telas de Santa Gertrudes, Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora da Graça e Nossa Senhora da Luz (Fig. 6 e Fig. 7). Estas obras apresentam semelhanças



▪ Fig. 7. Tela de Nossa Senhora da Graça (esq.) e tela de Nossa Senhora da Luz (dir.). Igreja Paroquial da Foz do Douro. 2022. Fotografias da autora.

entre si, quer ao nível do desenho, de nítida natureza académica, quer no modelo feminino empregue. É possível que resultem de uma encomenda única desconhecendo-se, no entanto, documentação que identifique a sua autoria.

Iniciamos a leitura pela tela de Santa Gertrudes (Fig. 6), localizada no último altar do lado do Evangelho. O modelo utilizado para representar a Santa beneditina é o mesmo aplicado às imagens das Virgens, constatando-se a semelhança ao nível do rosto (Fig. 6 e Fig. 7). Porém, a imagem adapta-se à condição e aos atributos identificativos da Santa, que enverga o habitual traje negro da Ordem e segura no livro e báculo (Fig. 6). No entanto, não se confirma a presença do coração flamejante com o Menino Jesus, elemento que habitualmente exhibe junto ao pei-

to⁷⁰, e que é aplicado aos dois exemplares de imaginária sacra presentes no altar⁷¹.

Por sua vez, as três Virgens são representadas com a mesma indumentária, vestido branco e manto azul, decorados por motivos dourados nas bainhas. O manto adquire diferentes posições de Senhora para Senhora, tal como a colocação do Menino no colo. Esta figura surge em todas as obras despida e com cabelos claros (Fig. 6 e Fig. 7).

A identificação da invocação mariana dá-se pelos atributos que cada imagem apresenta. A tela de Nossa Senhora da Graça (Fig. 7), localizada no último altar do lado da Epístola, ostenta o cetro, seu principal atributo. Em 1758, como indicam as *Memórias*

⁷⁰ Louis Réau, *Iconografía del arte...* (2001), 29.

⁷¹ Santos, "Silêncio...", 374-376.

*Paroquiais*⁷², este altar era dedicado a Nossa Senhora do Rosários dos Pretos. No entanto, os registos da CSS já indicam a presença do culto à Senhora da Graça na igreja paroquial em 1723, que deverá ter crescido ao longo de setecentos⁷³. Desconhecemos qual a data da mudança do orago desta capela, sendo possível que tenha ocorrido durante as últimas décadas do século XVIII.

Na tela da Nossa Senhora do Rosário (Fig. 6), localizada no nicho superior do primeiro altar do lado da Epístola, a Virgem segura com a mão direita num longo rosário. Atualmente não existe nenhuma tela no nicho inferior, dedicado à Senhora dos Navegantes. Desconhecemos se terá existido algum exemplar de cronologias anteriores.

A Virgem do Rosário é uma das devoções mais queridas pelas gentes da Foz do Douro. A imagem presente na igreja é conhecida como Nossa Senhora do Rosário do Castelo, por ter sido trasladada, entre 1640 e 1643 da antiga Igreja Renascentista de D. Miguel da Silva⁷⁴. Uma tábua votiva de 1727, conservada no espólio paroquial, confirma a forte devoção dos mareantes a esta Senhora⁷⁵. Tal como nas pinturas da Senhora da Graça e de Santa Gertrudes, a Virgem do Rosário é enquadrada por um fundo animado pela graduação da mancha de cor que vai do cinzento para o azul.

Por sua vez, Nossa Senhora da Luz (Fig. 7) ergue uma vela acesa com a sua mão direita, orientando as embarcações na passagem pela barra. Esta Virgem continua a ser muito cultuada pela população mais arriçada, que ainda depende do rio e do mar para seu sustento quotidiano.

72 ANTT, *Memórias Paroquiais da Foz do Douro, Fundo Memórias Paroquiais*/ Dicionário geográfico de Portugal, T. 16, nº 139, ref. PT/TT/MPRQ/16/139, f. 880, 1758.

73 Santos, "Silêncio...", 447.

74 Período em os beneditinos desocupam as dependências residenciais e religiosas localizadas no interior da Fortaleza da Foz do Douro.

75 Santos, "Silêncio...", 392-393.

A figura da Virgem, colocada sobre uma base rochosa, é enquadrada por uma paisagem costeira, onde se identifica, do lado direito da composição um monte e um farol, identificados como o Monte da Luz e o Farol de Nossa Senhora da Luz⁷⁶. Esta aproximação da imagem à paisagem local demonstra que o artista tinha conhecimento do território, das devoções da comunidade e, conseqüentemente, da história da Foz.

A partir desta pintura é possível situarmos cronologicamente a feitura de todo o conjunto. A tela localiza-se no antigo altar de São Bento, hoje dedicado à Nossa Senhora de Fátima. Uma vez que a Capela da Senhora da Luz foi destruída em 1833 e o traslado da imagem para a igreja paroquial ocorre em 1835⁷⁷, é possível situar a feitura destas pinturas em meados ou segunda metade do século XIX, uma vez que os inventários da CSS do início do século XX já referenciam a existência das obras⁷⁸.

NOSSA SENHORA DA SOLEDADE E SAGRADO CORAÇÃO DE JESUS

As telas de Nossa Senhora da Soledade (Fig. 8), localizada no camarim superior do altar do Senhor dos Passos, e do Sagrado Coração de Jesus (Fig. 9), localizada no segundo altar do lado da Epístola, apresentam um desenho menos erudito, quando comparado com as telas dos restantes altares. O traço empregue nestas duas pinturas é bastante semelhante, podendo corresponder a uma encomenda única.

O retábulo do Senhor dos Passos passou por uma profunda reforma e adaptação estrutural na segunda metade do século XIX. Inicialmente o corpo central era ocupado por um único vão, que enquadrava as imagens do Senhor dos Passos e do Senhor Morto. Em 1886/1887 fez-se "novo camarim para

76 Sobre este tema consultar: Furtado, "Monte da Luz...".

77 Sem autor, "Anuncia-se...", 4.

78 APFD, *Livro de tomo dos bens da Confraria do Santíssimo Sacramento*, Livro 5, f.17-18, 1920.



▪ Fig. 8. Tela da Senhora da Soledade. Igreja paroquial da Foz do Douro. 2022. Fotografia da autora.



▪ Fig. 9. Tela do Sagrado Coração de Jesus. Igreja paroquial da Foz do Douro. 2022. Fotografia de Carlos Sousa Pereira

onde já tinha sido mudada a Nossa Senhora da Soledade⁷⁹. Este registo indica a existência de um camarim anterior, possivelmente aberto na empreitada levada a cabo em 1867 e que visou a feitura de um novo nicho para o Senhor Morto⁸⁰.

Quase um século mais tarde, em 1951, o nicho da Senhora volta a ser intervencionado, por se encontrar “comido à frente”⁸¹. Assim, o camarim que nos chegou é já uma obra do século XX. A tela que hoje conhecemos poderá remontar a esta época, uma vez que os inventários da confraria não indicam

⁷⁹ APFD, *Livro de Actas das Sessões da Venerável Confraria do Senhor dos Passos Livro nº3*. Livro 77, f.5, 1887.

⁸⁰ APFD, *Diário da receita e despesa da Confraria do Senhor dos Passos da Foz do Douro*, Livro 69, f. 1, 1867.

⁸¹ APFD, *Actas da Mesa Administrativa da Confraria dos Santos Passos e da Senhora da Soledade*, Livro 83, f.4v, 1951.

a existência de uma tela anterior. Mesmo que tenha existido uma obra do século XIX, o estrago da estrutura de madeira poderá ter levado à sua deterioração e conseqüente desaparecimento.

Na tela de altar, a Senhora da Soledade (Fig. 8) é representada com vestido roxo cingido à cintura por cinto dourado com remate em franjas de borla. Um manto azul cobre o corpo e cabeça da Virgem que segura nas mãos os três cravos da Paixão. Denota-se uma tentativa de aproximação desta figura à imagem devocional presente no nicho, nomeadamente ao nível dos trajes.

É visível a semelhança formal e artística entre esta pintura e a do Sagrado Coração de Jesus (Fig. 9). Cristo é representado de pé, envergando um manto vermelho traçado. A figura evidencia as chagas, que mostra aos fiéis, e o coração flamejante visível sobre o seu peito. Desconhecemos a existência de

telas anteriores neste camarim. No entanto, uma vez que o nicho inferior, dedicado a Santa Ana, conserva uma tela do século XIX, é possível que tenha existido uma pintura anterior, a representar, possivelmente, a figura da Virgem do Pilar, antigo orago do altar.

Face à aproximação da linguagem formal e da paleta de cores empregue deve considerar-se que as pinturas em análise tenham sido executadas na mesma época e pelo mesmo artista/artistas. O pendor mais ingénuo da plástica poderá corresponder a um certo amadorismo do(s) seu(s) autor(es). Foi prática neste contexto paroquial convidar-se membros da comunidade, com alguma aptidão para as artes, a procederem a trabalhos necessários, sendo exemplo o restauro do barco da Senhora dos Navegantes, bem como alguns fragmentos de talha⁸².

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A introdução de telas de altar em território nacional é difícil de situar. Os poucos estudos realizados sobre estas obras poderão dever-se ao esquecimento a que as telas de altar estão sujeitas devido à alteração das práticas litúrgicas. A perda de funcionalidade destas pinturas levou ao seu abandono e, conseqüentemente, à degradação a que estão expostas no interior dos retábulos.

Através do cruzamento de fontes e da análise das pinturas que nos chegaram, graças à descida das telas em junho de 2022⁸³, e ao levantamento fotográfico, foi possível confirmar-se as temáticas representadas nas pinturas, o seu estado de deterioração e aferir-se a inexistência de assinaturas visíveis.

Aquando da descida das telas constatou-se que os exemplares apresentam perda

⁸² Conversa informal com Manuela Teixeira, Secretária do Cartório Paroquia. Abril de 2023.

⁸³ Agradeço ao Manuel Picarote, António Cardoso, José Alberto Marques e Álvaro Madureira pela disponibilidade em fazerem descer as telas. Sem o contributo destes membros da comunidade da Foz este estudo não seria possível.

de pigmento e degradação do suporte, assim como várias camadas de sujidade acumuladas ao longo de décadas, que contribuem para o escurecimento geral das obras.

A carência de um levantamento exaustivo das telas de altar existentes na cidade do Porto, em particular, e em território nacional, no geral, nomeadamente as integradas nos altares laterais, impossibilita uma leitura mais alargada do conjunto da Foz do Douro no contexto local e nacional. Resta-nos relacionar as obras que nos chegaram entre si e divulgar a sua existência.

Apesar deste artigo refletir, em grande parte, a investigação apresentada no Capítulo 5 da tese "*Silêncio... a Foz vai doirando lentamente...*" *Território, Devoção e Práticas Culturais da Foz do Douro* (2022), foi possível avançarmos um pouco mais na leitura comparativa entre as pinturas e apresentar novos dados relativamente à tela do Cristo Crucificado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Araújo, Agostinho. "Galeria breve: memória de Vieira Portuense (1810-ca.1865)". *Revista da Faculdade de Letras*, nº. XII (2013), 293-304.
- Araújo, Agostinho. "Experiência da natureza e sensibilidade Pré-Romântica em Portugal. Temas de pintura e o seu consumo (1780-1825)". Tese de Doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1991.
- Abreu, Susana Matos. "A obra do arquitecto italiano Francesco da Cremona (c.1480 – c.1550) em Portugal: novas pistas de investigação". En *A Encomenda. O Artista. A Obra*, coordenado por Natália Marinho Ferreira-Alves, 557-584. Porto: CEPES, 2010.
- Bonet Blanco, María Concepción. *El retablo barroco, escenografía e imagen*. Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2011.

- Brandão, Domingos Pinho y Robert Smith. "Alguns retábulos e painéis de igrejas e capelas do Porto". *Documentos e memórias para a história do Porto*, 32. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1963.
- Brandão, Domingos Pinho. *Obra de talha dourada, ensamblagem, e pintura na cidade e na diocese do Porto: documentação I, séculos XV a XVII*. Porto: Oficina Gráficos Reunidos, 1984, 880-888.
- Calvo, Ana, Lucila Rodríguez de Austria y Begoña Manso. "Nuevas aportaciones al estudio de las técnicas en la pintura de sargas (la sarga de Santa Ana de la iglesia parroquial de Madarcos de la Sierra, Madrid)". En *Actas I Congresso del GEIIC – Conservacion del Patrimonio: evolución y nuevas perspectivas*, coordenado por El Grupo Español de IIC, 449-454. Valencia: GEIIC, 2002.
- Câmara Municipal de Matosinhos. *Matosinhos em textos medievais: até D. Afonso III*. Matosinhos: Biblioteca Municipal de Matosinhos Florbela Espanca, 1978.
- Carmona Muela, Juan. *Iconografía de los Santos*. Madrid: AKAL, 2020.
- Carvalho, Vera Mafalda da Rocha. "O restauro e a comunicação artística: análise da pintura sobre tela de S. João Evangelista". Dissertação de Mestrado. Universidade Católica Portuguesa, 2012.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Dicionário de Símbolos*. Córdoba: Editorial Teorema, 2010.
- Coutinho, Bernardo Xavier. *Album da Exposição de Arte Sacra sobre o Coração de Jesus e o Coração de Maria*. Porto: Edição da Comissão Executiva do 2º Congresso Nacional do Apostolado da Oração, 1946, 113-114.
- Ferreira-Alves, Natália. *A Escola de Talha Portuguesa e a sua influência no Norte de Portugal*. Lisboa: Edições INAPA, 2001.
- Furtado, Carolina Furtado. "Monte da Luz: dinâmica de um lugar". Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2019.
- Lameira, Francisco. *O Retábulo da Companhia de Jesus em Portugal: 1616-1759*. Faro: Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve, 2006.
- Moreira, Rita Macedo. "Conservação e Restauro da Crucificação da Igreja de Miragaia. As telas de rolo nos retábulos portugueses". Dissertação de Mestrado. Universidade Católica Portuguesa, 2012.
- Novotny, Fritz. *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1978.
- Passos, Carlos. *Vieira Portuense*. Porto: Portucale Editoria, 1953.
- Raggi, Giuseppina. "Cristo Crucificado". En *Francisco Vieira. O Portuense (1765-1805)*, coordenado por Elisa Soares y José Alberto Seabra Carvalho, 154-155. Porto: MNSR, 2001.
- Réau, Louis. *Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de los santos de la G a la O*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001.
- Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008.
- Reynolds, Donald Martin. *Introducción a la Historia de Arte, el siglo XIX*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2003.
- Roque, Maria Isabel Rocha. *Altar Cristão, Evolução até à Reforma Católica*. Lisboa: Universidade Lusitana Editora, 2004.
- Sem autor. "Anuncia-se". *A Vedeta da Liberdade*, 21 de agosto de 1835, 4.
- Santos, Liliana. "Inventário de Pintura da Igreja de S. Pedro de Miragaia". Trabalho de fim de semestre. Universidade Católica Portuguesa, 2003.
- Santos, Marisa Pereira. "Silêncio... a Foz vai doirando lentamente... Território, Devoção e Práticas Culturais da Foz do Douro". Tese de Doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2019.

dade de Letras da Universidade do Porto, 2022.

Tavares, Carla. "Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810): caracterização material, técnica e formal da sua obra em telas

de altar". Tese de Doutoramento. Universidade Católica Portuguesa, 2015.

Vivancos Ramón, María Victoria. Aspectos Técnicos y conservativos del retablo Barroco Valenciano. Valencia. Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2004.

Arquitectura penitenciaria en la Sevilla decimonónica: la cárcel del Pópulo

Prison architecture in 19th century seville: Pópulo prison

Alberto FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

Universidad de Sevilla

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1582-2464/alberfer@us.es>

DOI: 10.18002/da.i22.7367

Recibido: 11/X/2022

Aceptado: 17/03/2023

RESUMEN: Tras una breve aproximación a la historia de la arquitectura carcelaria, fundamental para establecer el necesario contexto internacional y nacional de referencia, se analizan los últimos años de la Cárcel Real de Sevilla por- que hasta 1837, cuando sus presos fueron transferidos a la cárcel del Pópulo, siguió desempeñando su histórica función de principal centro de reclusión de la ciudad. El artículo se centra a continuación en el edificio del Pópulo, antiguo convento del siglo XVII adaptado como prisión en el XIX, que es estudiado a la luz de la documentación custodiada en el Archivo Histórico Municipal de Sevilla, inédita en su mayor parte, entre la que cabe destacar el plano levantado en 1896 por el arquitecto José Sáez López.

Palabras clave: Arquitectura Penitenciaria; Cárcel del Pópulo; Planos y Dibujos; José Sáez López; Sevilla; Siglo XIX.

ABSTRACT: After a brief introduction to the history of prison architecture, which is fundamental to establish the necessary international and national reference context, the last years of the Royal Prison of Seville are analysed because until 1837, when its prisoners were transferred to the Pópulo prison, it continued to play its historical role as the main detention centre in the city. The article then focuses on the Pópulo building, a former 17th century convent adapted as a prison in the 19th century, which is studied in the light of the mostly unpublished documentation kept in Seville's Municipal Historical Archives, including the plan drawn up in 1896 by the architect José Sáez López.

Keywords: Prison Architecture; Pópulo Prison; Plans and Drawings; José Sáez López; Seville; 19th Century.

Desde su inauguración en 1837, la cárcel del Pópulo fue el principal establecimiento penitenciario de la Sevilla decimonónica. Este importante centro de reclusión se instaló en un convento desamortizado del siglo XVII que fue adaptado como prisión de hacinamiento, una de las mejores de España, donde los presos, sin ocupación regulada,

estaban condenados a la indolencia forzada. El análisis pormenorizado de la estructura espacial de este edificio y el estudio de la muy probable configuración arquitectónica que presentaba la Cárcel Real en el ochocientos constituyen los objetivos centrales del trabajo de investigación, pero, en primer lugar, a fin de contextualizar debidamente la

arquitectura penitenciaria hispalense de la época, se revisarán, en líneas generales, los modelos carcelarios predominantes a nivel internacional y se establecerá un breve marco de referencia nacional.

INTRODUCCIÓN

En la Antigüedad no existía un tipo específico de espacio penitenciario porque la privación de libertad no se consideraba castigo suficiente y la función que tenían los lugares de encarcelamiento era la de garantizar que el recluso fuese juzgado y posteriormente condenado a pena capital o corporal. La cárcel se entendía en realidad como un mero lugar de custodia, con las únicas excepciones de la prisión de Estado y la cárcel canónica que se aplicaban, respectivamente, a reos políticos y eclesiásticos, de manera temporal o perpetua¹. De ahí la gran variedad de recintos utilizados con ese objetivo: pozos, cuevas, calabozos de castillos, cámaras bajas de los tribunales, sótanos de las casas consistoriales, alas de edificios públicos o viejas naves en desuso, entre otros. Todos ellos eran, por lo general, lugares de hacinamiento y suciedad que mezclaban encausados y condenados, marginales y delincuentes, sanos y enfermos, mujeres y varones, niños y adultos.

La pena privativa de libertad se establece a mediados del siglo XVI, en un contexto de acentuado crecimiento de las ciudades que dio lugar a un imparable aumento de la pequeña delincuencia relacionada con la masiva afluencia de vagabundos, mendigos y prostitutas, lo que propició su internamiento, con la intención de reformar su conducta, en casas de trabajo y corrección. Aunque el correccional de Bridewell (Londres), inaugurado hacia 1552, fue el primero, suele destacarse la famosa casa de trabajo de

¹ Carlos García Valdés, *Hombres y cárceles. Historia y crisis de la privación de libertad* (Madrid: Cuadernos para el diálogo. Los suplementos, 1974), 5-10; Carlos García Valdés, "El nacimiento de la pena privativa de libertad", en *Temas de Derecho Penal* (Madrid: Universidad Complutense, 1992), 51-55.

Ámsterdam como ejemplo paradigmático de este tipo de establecimientos a medio camino entre la cárcel y la organización caritativa².

En la segunda mitad del setecientos se desarrolla el derecho penal moderno, humanista e ilustrado. La referencia clave fue el libro de Cesare Beccaria *Dei delitti e delle pene*, obra publicada en 1764 que alcanzó una gran difusión en Europa porque resumía las cuestiones relativas a los problemas esenciales de la administración de justicia penal que, dentro del ideario filosófico de la Ilustración, habían planteado Montesquieu, Voltaire y los enciclopedistas³. Pero también fue decisiva, desde una perspectiva más filantrópica e higienista que jurídica, la contribución de John Howard. Su célebre libro de 1777 *The state of the prisons in England and Wales*, a favor del régimen celular y la implantación de un sistema carcelario más humano, estableció las bases de la reforma penitenciaria⁴. Y es que el tipo de encierro instaurado en las prisiones europeas del siglo XVIII ni pretendía corregir al reo ni se preocupaba por su suerte, solo buscaba aislarlo de la sociedad. Es más, los edificios carcelarios estaban sometidos a un régimen de hacinamiento que

² La institución era de tipo celular, aunque cada celda albergaba en realidad a varios presos. El centro, que fue inaugurado en 1596 en un antiguo convento, se regía por un programa de inspiración calvinista basado en el silencio y el trabajo personal. Al respecto, véanse Dario Melossi y Massimo Pavarini, *Cárcel y fábrica. Los orígenes del sistema penitenciario. Siglos XVI-XIX* (Madrid: Siglo XXI, 1985), 37-38; García Valdés, "Hombres y cárceles...", 6, 13; García Valdés, "El nacimiento de la pena privativa", 71-76.

³ Pedro Fraile, *Un espacio para castigar. La cárcel y la ciencia penitenciaria en España. Siglos XVIII-XIX* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1987), 22-23. Las bases ideológicas de la reforma penal ilustrada en Manuel L. Ruiz Morales, "La arquitectura penitenciaria como representación del castigo. Las maneras de comprender la pena de prisión en la historia", *Política Criminal*, nº 29 (2020), 413-415.

⁴ Al respecto, véanse García Valdés, "Hombres y cárceles...", 13-14; Justo Serna Alonso, *Presos y pobres en la España del XIX* (Barcelona: PPU, 1988), 39; Pedro Trinidad Fernández, *La defensa de la sociedad. Cárcel y delincuencia en España. Siglos XVIII-XX* (Madrid: Alianza, 1991), 117-118.

no hacía distinción entre presos condenados y preventivos ni tenía en cuenta la edad o la salud mental. Constituyen notables excepciones dos singulares prisiones de carácter celular que fueron visitadas y alabadas por Howard: el correccional para jóvenes anexo al hospicio de San Miguel en Roma, construido hacia 1704 a partir de un diseño de Carlo Fontana que establecía una zona común de trabajo y veinte celdas en cada una de sus tres plantas; y la cárcel de Gante, levantada entre 1772 y 1775 por los arquitectos Malfaisson y Kluchman⁵. Este último centro de reclusión ubicado en Ackerghem, en las afueras de la ciudad belga, fue el que más favorablemente impresionó a John Howard, hasta el punto de reproducir en su libro la planta radial de la cárcel⁶, que consideró una gran innovación estructural porque permitía clasificar a los presos en celdas individuales distribuidas en ocho pabellones de cuatro pisos que se interconectaban a través de un patio octogonal central.

La reforma carcelaria que se estaba abriendo paso a finales del setecientos bajo la influencia, en gran medida, del sistema celular defendido por Howard adquirió relevancia en Estados Unidos, aunque desde una óptica más correctiva que filantrópica, en consonancia con el ideario religioso de la comunidad cuáquera de Filadelfia. Así, un grupo de ilustrados funda en 1787 la *Sociedad para el Alivio de las Miserias en las Prisiones Públicas*, asociación que va a definir el primer ensayo de aislamiento absoluto en régimen penitenciario de oración y trabajo en el interior de la celda. La prisión de Walnut Street, levantada en 1790, constituye el primer establecimiento del sistema *filadélfico* o *pensilvánico*⁷. Un año más tarde, el aboga-

do y filósofo inglés Jeremy Bentham publica *Panopticon; or The inspection-house*, texto que plantea un nuevo modelo teórico carcelario subordinado al principio de la vigilancia perpetua que los reclusos debían experimentar las veinticuatro horas del día, con independencia de que los guardianes la estén ejerciendo⁸. La original morfología arquitectónica propuesta por Bentham, que en parte acusa la influencia de los tipos hospitalarios de su tiempo⁹, se articula mediante una doble estructura concéntrica que encaja dos edificios cilíndricos, uno interior, con funciones centralizadas de inspección, en otro exterior, con celdas individuales dispuestas a lo largo de la circunferencia. En el período 1821-1829, con planos del arquitecto de origen inglés John Haviland, fue construida en las afueras de Filadelfia la Penitenciaría del Este o prisión de Cherry Hill¹⁰. De estructura radial, con siete crujeas que parten de una rotonda central con funciones de vigilancia, el edificio constituye un encuentro entre el modelo constructivo desarrollado en la Cárcel de Gante y el teórico propuesto por Bentham¹¹, y se convirtió en el paradigma carcelario de planta radial a nivel internacional. Hacia 1823, en la prisión de Auburn del Estado de Nueva York, se implantó un nuevo sistema penitenciario que establecía un régimen mixto, con zonas de trabajo comunitario por el día y aislamiento celular noc-

5 Nikolaus Pevsner, *Historia de las tipologías arquitectónicas* (Barcelona: Gustavo Gili, 1979), 191-193.

6 John Howard, *El estado de las prisiones en Inglaterra y Gales* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003), 329, lám. 16.

7 Trinidad Fernández, *La defensa de la sociedad...*, 117-118; Henry-Russell Hitchcock, *Arquitectura: siglos XIX y XX* (Madrid: Cátedra, 1993), 90.

8 Sobre el sistema de control total ideado por Bentham y su relación con la mecánica del poder disciplinario moderno, véase Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (Madrid: Siglo XXI, 1978), 201-205; Fraile, *Un espacio para castigar...*, 131-142. Una interpretación complementaria a la visión economicista de Foucault en Carlos García Valdés, "Una nota acerca del origen de la prisión", en *Historia de la prisión. Teorías economicistas, crítica*, coord. por Carlos García Valdés (Madrid: Edisofer, 1997), 411-414.

9 Al respecto, véase José Enrique García Melero, "El panóptico de Bentham en los proyectos de la Academia (1814-1844)", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte*, nº 13 (2000), 302-303.

10 Pevsner, *Historia de las tipologías...*, 200.

11 García Melero, "El panóptico de Bentham...", 308-309.

turno¹², pero su configuración arquitectónica no tuvo gran repercusión.

En España, durante el reinado de Carlos III, un grupo de ilustrados se hizo eco del ideario penal de Montesquieu y Beccaria. Entre ellos destaca la figura de Manuel Larizábal Uribe, quien publicó en 1782 su célebre *Discurso sobre las penas*, texto que asume, en parte, el discurso penal de la Ilustración, aunque mantiene una cosmovisión más conservadora y teológica que filantrópica y humanitaria¹³. La aglomeración y los excesos prevalecían en las cárceles españolas del setecientos, pero algunos establecimientos, como el correccional de San Fernando de Jarama, por su buena gestión y funcionamiento, recibieron la aprobación de John Howard en su viaje de inspección de 1783¹⁴. El ideario y las implicaciones tipológicas de la moderna penología internacional se fueron conociendo en España a lo largo de las décadas iniciales del siglo XIX, gracias a un primer esfuerzo divulgador realizado por Ventura de Arquellada, responsable de la traducción, en 1801, de *Des prisons de Philadelphie*, obra de La Rochefoucauld-Liancourt¹⁵. La labor propagandística de Arquellada fue continuada en 1832 por Marcial Antonio López con *Descripción de los más célebres establecimientos penales de Europa y los Estados Unidos*, donde hace referencia a Howard, Bentham y al sistema de Filadelfia. *Aplicación de la panóptica de Jeremías Bentham a las cárceles y casas de corrección de España*, libro de Jacobo Villanova Jordán que tuvo una amplia repercusión desde su publicación en 1834, es otro texto de referencia, como también lo es *Atlas Carcelario* de Ramón de la Sagra, libro editado en 1843 que incluye una amplia gama de planos y constata la evidente influencia de

12 Pevsner, *Historia de las tipologías...*, 200; Trinidad Fernández, *La defensa de la sociedad...*, 123-125.

13 Al respecto, y sobre sus predecesores, véanse Fraile, *Un espacio para castigar...*, 29-37; Serna Alonso, *Presos y pobres...*, 29-30.

14 Howard, *El estado de las prisiones...*, 340-343.

15 Horacio Roldán Barbero, *Historia de la prisión en España* (Barcelona: PPU, 1988), 89.

los modelos internacionales de prisiones en nuestro país¹⁶.

Una primera tentativa de modernización del espacio carcelario hispánico la planteó en 1803 la Real Asociación de Caridad, dirigida por el conde de Miranda, al impulsar la edificación de una casa de corrección organizada mediante el sistema panóptico¹⁷. Otra iniciativa en este sentido, pero de alcance nacional, tiene lugar en 1820, a raíz de la creación de una comisión especial de las Cortes españolas, a la que se encargó elaborar “un plan de arreglo y mejoras de las cárceles del reino”, que dictaminó a favor de un programa y un proyecto de ley que asumían las ideas de Bentham¹⁸. Pero la Guerra de Independencia, en el primer caso, y la anulación de la legislación aprobada en el Trienio Liberal, en el segundo, echaron a perder la agenda constructiva. De hecho, los proyectos fallidos no materializados más allá del papel definen la primera mitad del ochocientos, a pesar de los avances legislativos en cuanto al funcionamiento y distribución de los centros de reclusión¹⁹. Los reformistas españoles del ochocientos, influidos por la moderna penología y los clichés de la moral de su tiempo²⁰, consideraban idóneo el método de

16 Sobre López, Villanova y Sagra, véase Fraile, *Un espacio para castigar...*, 134, 143-151, 171-179.

17 Pedro Trinidad Fernández, “La reforma de las cárceles en el siglo XIX: las cárceles de Madrid”, *Estudios de Historia Social*, nº 22-23 (1982), 119. El proyecto muy probablemente se hubiera realizado, pues los planos y terrenos estaban ya aprobados, según apunta Rafael Salillas, *La vida penal en España* (Madrid: Imprenta de la revista de Legislación, 1888), 397.

18 Trinidad Fernández, “La reforma de las cárceles en el siglo XIX...”, 120.

19 En este sentido cabe destacar la Real Ordenanza General de los Presidios del Reino de 14 de abril de 1834, legislación importante que se mantuvo hasta el siglo XX con retoques y que organizará sobre nuevas bases las prisiones españolas (Trinidad Fernández, *La defensa de la sociedad...*, 133-137).

20 Sobre las diferentes estrategias de moralización, las “virtudes del trabajo” y las formas disciplinarias propias del siglo XIX, véanse Serna Alonso, *Presos y pobres...*, 7-14; Trinidad Fernández, *La defensa de la sociedad...*, 96-97.

aislamiento celular y coincidían en señalar que los nuevos paradigmas debían aplicarse en edificios adecuados²¹. Pero la reforma no pudo ser ejecutada tal como se había previsto por la falta de un presupuesto general del Estado para la modificación del sistema carcelario y la dejación de los asuntos económicos en manos de unas Haciendas Locales con pocos recursos²², dos factores que condicionaron el mantenimiento de un régimen de aglomeración más o menos atenuado en numerosos centros de reclusión²³. No es de extrañar, por tanto, que la renovación de la arquitectura penitenciaria presente un resultado limitado en la segunda mitad de la centuria²⁴ ni que Rafael Salillas, hacia 1888, critique la dependencia estructural que todavía tenían las cárceles españolas con respecto a la arquitectura conventual, circunstancia anómala que él denominaba con sorna “museo de prisiones”²⁵. Por supuesto, en el panorama nacional del siglo XIX deben ser destacados, entre otros centros penitenciarios celulares más o menos ejemplares, el provincial de Vitoria (1859-1861), la cárcel Modelo de Madrid (1877-1884) y la Modelo de Barcelona (1887-1904)²⁶.

En la Sevilla decimonónica la Cárcel Real siguió desempeñando a lo largo del

21 Trinidad Fernández, “La reforma de las cárceles en el siglo XIX...”, 111, 122.

22 Isabel Ramos Vázquez, *La reforma penitenciaria en la historia contemporánea española* (Madrid: Dykinson, 2013), 201.

23 Un buen ejemplo de falta de coherencia lo constituye el programa establecido en la Real Orden de 27 de abril de 1860, plan ambicioso para la construcción de presidios que debía estar respaldado por unos créditos extraordinarios concedidos por el Ministerio de Gobernación y que en la práctica no llegaron nunca a hacerse efectivos (Fraile, *Un espacio para castigar...*, 171).

24 Al respecto, véase Trinidad Fernández, *La defensa de la sociedad...*, 172-173.

25 Salillas, *La vida penal...*, 340.

26 Sobre estos importantes centros de reclusión, véanse Trinidad Fernández, “La reforma de las cárceles en el siglo XIX...”, 130-132; Fraile, *Un espacio para castigar...*, 180-183, 193-206; Roldán Barbero, *Historia de la prisión...*, 93-94.

primer tercio de la centuria su histórica función de principal centro de reclusión de la ciudad, circunstancia poco sorprendente, desde luego, por los problemas económicos, la compleja situación política de España y la inercia de un sistema carcelario heredado del Antiguo Régimen que no favorecía la implantación de tipos carcelarios inspirados en los prestigiosos modelos internacionales. La vieja prisión hispalense²⁷, que es descrita por las fuentes del quinientos y seiscientos como un lugar insalubre donde los presos permanecían hacinados y obligados a una tediosa inactividad²⁸, no recibió modificaciones estructurales de importancia desde 1569²⁹, aunque bajo la dirección de diversos maestros mayores del Ayuntamiento experi-

27 Aunque la Cárcel Real fue construida muy probablemente en la segunda mitad del siglo XIII, solo hay constancia documental de la importante reedificación llevada a cabo en 1418 bajo el patrocinio de Guiomar Manuel, noble y caritativa dama sevillana. En tiempos del asistente Francisco Chacón (1560-1566), el Consistorio hispalense acordó ampliar de nuevo el edificio, intervención, dirigida en primera instancia por Hernán Ruiz II y más tarde por Benvenuto Tortello, que se dilató hasta 1569 y dio lugar a la construcción de la crujía de fachada y su correspondiente portada, contiguas a la actual calle Sierpes, que definían el frente principal de la cárcel. Al respecto, véanse especialmente Celestino López Martínez, “Historia de la Cárcel Real de Sevilla”, *Boletín de la Asociación Española para el progreso de las ciencias* (1927), 99-117; Carlos Petit Caro, *La Cárcel Real de Sevilla. Estudio histórico* (Sevilla: Diputación, 1945); Teodoro Falcón Márquez, “La cárcel real de Sevilla”, *Laboratorio de arte*, nº 9 (1996), 157-170.

28 La falta de higiene y ventilación, la escasez de puntos de agua, sus hediondas letrinas, el progresivo deterioro del edificio y, sobre todo, el hacinamiento característico del Antiguo Régimen (al respecto, véase Trinidad Fernández, *La defensa de la sociedad...*, 27-28), determinaron la conocida imagen negativa, inhumana, de la Cárcel Real. De hecho, el foco de las epidemias que en el período 1830-1834 afectaron al barrio donde se emplazaba la prisión fue situado precisamente en el histórico edificio por el doctor Ph. Hauser, *Estudios médicos-topográficos de Sevilla* (Sevilla: Ayuntamiento, 2005), vol. II, 556.

29 Así lo creen López Martínez, “Historia de la Cárcel Real...”, 109; Marie-Lucie Copete, “Criminalidad y espacio carcelario en una cárcel del Antiguo Régimen. La cárcel real de Sevilla a finales del siglo XVI”, *Historia Social*, nº 6 (1990), 105-106.

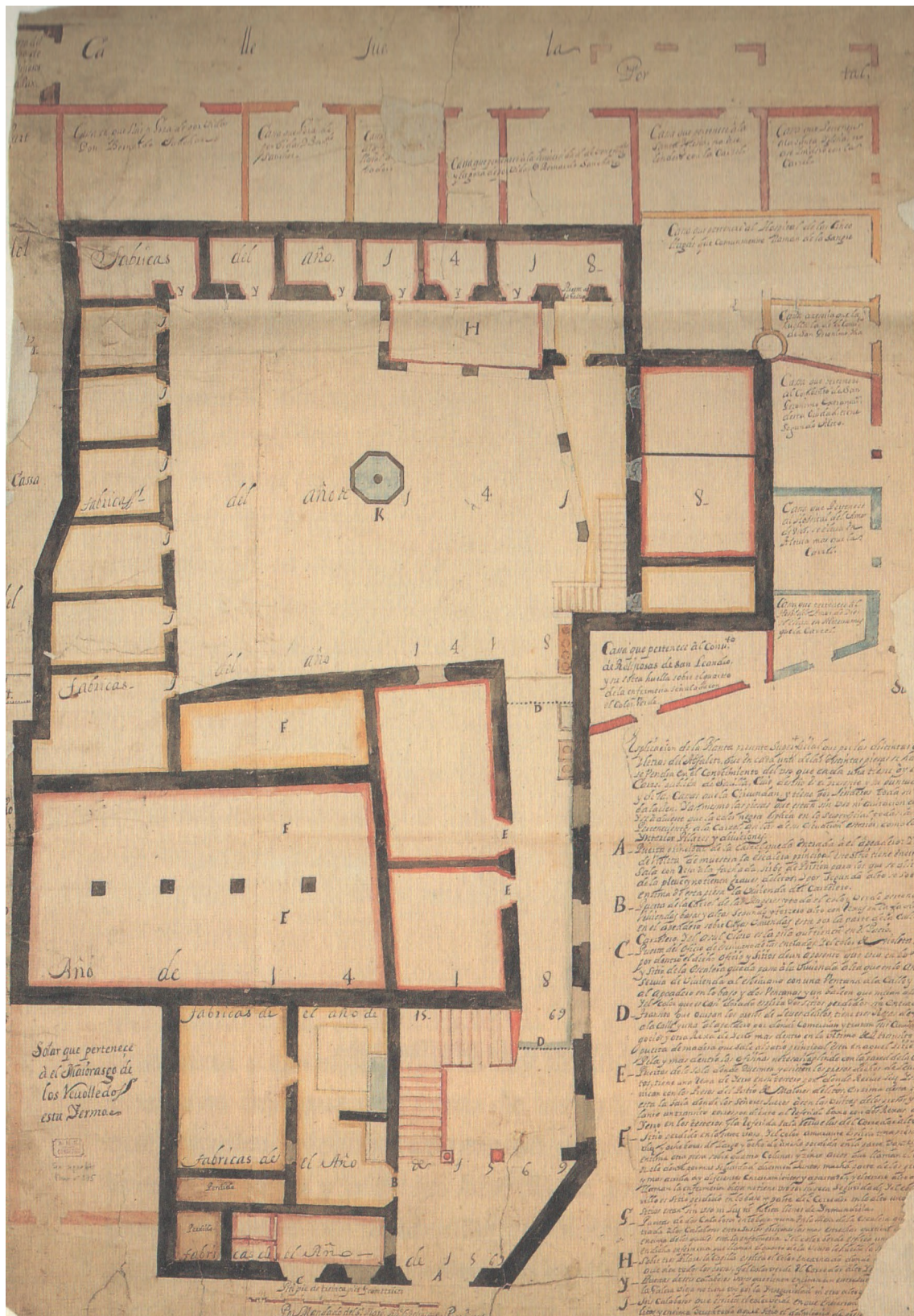


Fig. 1. Juan Navarro. Planta de la Cárcel Real de Sevilla. 1716. España. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, consejos, MPD, 345.

mentó múltiples reparaciones y reformas a lo largo de los siglos XVII y XVIII³⁰. De los cinco planos de gran formato que describen el interior y exterior de la Cárcel Real, levantamientos que custodia el Archivo Histórico Nacional y que fueron dibujados y coloreados a la acuarela por el arquitecto sevillano Juan Navarro en julio de 1716³¹, me interesa sobre todo el correspondiente a la planta del edificio (Fig. 1) porque si en el setecientos, como parece, no fue intervenida su estructura espacial, el referido plano de Navarro podría proporcionar una imagen aproximada de la posible compartimentación de la prisión en los primeros años del siglo XIX.

La planimetría de 1716 sitúa el edificio en pleno centro de Sevilla, justo al final de la calle de la Sierpe, hoy Sierpes, en las proximidades de la vecina plaza de San Francisco, espacio emblemático de la ciudad que desde el siglo XVI, con la construcción de las Casas Consistoriales y la remodelación de la Real Audiencia, vio consolidadas sus tradicionales funciones de plaza mayor y ámbito judicial central. Su perímetro viario lo establecían las calles Sierpes, al oeste, y Entre cárceles, entonces Papeleros, al sur, pues los flancos norte y este del histórico edificio tenían casas medianeras. La planta de la prisión no manifiesta una geometría reguladora porque el viejo caserón fue ampliado y remodelado en sucesivas campañas constructivas. En el levantamiento de Juan Navarro figura representado el patio grande, que se configura como el gran eje distribuidor de la cárcel; hacia la calle Sierpes, en el sector occidental del inmueble, se ubican las estancias construidas en 1569, es decir, las más moder-

nas: la entrada principal y su crujía, varias oficinas de la administración y dos espacios de reclusión, la prisión de mujeres y la de “notables”. También aparecen delineadas, contiguas al largo pasillo de comunicación que ocupa el flanco meridional del edificio, las “salas y dormitorios de los presos por delitos graves”; y circunvalando el gran patio, en las crujías correspondientes a los frentes oriental y septentrional, doce calabozos³². Se pueden establecer, por tanto, varias zonas de reclusión diferenciadas según el sexo de los presos, su estatus social y la gravedad del delito cometido.

El desgaste estructural de la Cárcel Real de Sevilla se hizo cada vez más evidente conforme avanzaba el siglo XIX³³, hasta el punto de que la comisión municipal de cárceles, con objeto de conocer las características generales que debía tener una prisión moderna, escribe en abril de 1824 al arquitecto Torcuato José Benjumeda, artífice de la Cárcel Real de Cádiz³⁴. Entre octubre de 1830 y marzo de 1834 hay constancia documental de una serie de reparaciones efectuadas bajo la supervisión de Melchor Cano, arquitecto titular del Ayuntamiento³⁵. Finalmente, el 3

32 Estas piezas corresponden a la planta baja, a la que limito mi análisis, pero la cárcel tenía hasta tres pisos de altura en algunos sectores y, por tanto, más zonas de reclusión, además de cocina, capilla y enfermería. Al respecto, véase Copete, “Criminalidad y espacio carcelario...”, 111-123.

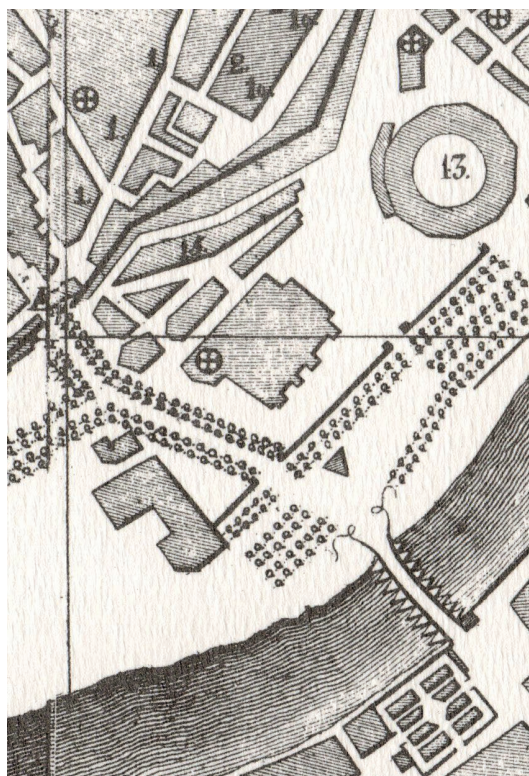
33 Se conserva información relativa a varios intentos de fuga en los años 1805, 1815 y 1818 que tienen su origen en la degradación del inmueble. Archivo Histórico Municipal de Sevilla (AHMS), Colección Alfabética, Cárceles, c. 181, s. f.

34 Benjumeda explica en su carta de respuesta a la comisión, fechada el 17 de abril de 1824, que la Cárcel Real de Cádiz era un edificio de planta rectangular que se había proyectado para unos ochocientos reclusos, que estaba aislado “por todas partes para la mayor seguridad y ventilación” y que disponía de tres patios “para la separación por sexos, delitos y clases de personas” y de una capilla circular ubicada en el centro del patio principal. Incluye, asimismo, una serie de datos técnicos referidos a su construcción y medidas (AHMS, Col. Alfabética, Cárceles, c. 181, s. f.).

35 AHMS, Col. Alfabética, Obras públicas, c. 1426, s.

30 Petit Caro, *La Cárcel Real...*, 21-24, 76-87; Falcón Márquez, “La cárcel real...”, 164.

31 Los planos los dio a conocer Francisco Íñiguez, “La cárcel real de Sevilla”, *Revista Bibliográfica y Documental*, nº 2 (1948), 159-165. El informe técnico de Navarro, que completa los referidos documentos gráficos, fue hallado en el Archivo Municipal de Sevilla por Petit Caro, *La Cárcel Real...*, 15, 34-40. Con todo, habrá que esperar cuarenta y dos años para que Copete, “Criminalidad y espacio carcelario...”, 111-123, relacione informe y dibujos.



▪ Fig. 2. José Herrera Dávila. Plano topográfico de la ciudad de Sevilla, detalle del convento del Pópulo y su entorno urbano. 1832. Archivo Histórico Municipal de Sevilla, cartografía histórica.

de julio de 1837, fueron transferidos los reclusos que cumplían penas de prisión a la nueva penitenciaría de la ciudad instalada en el antiguo convento del Pópulo.

LA CÁRCEL DEL PÓPULO: UN CONVENTO DEL SIGLO XVII ADAPTADO COMO PRISIÓN EN EL XIX

Construido entre 1637 y 1666, el convento del Pópulo fue el único de agustinos descalzos o recoletos fundado en Sevilla³⁶. Se ubicaba en El Arenal, un lugar extramu-

f.; Cárceles, c. 181, s. f.

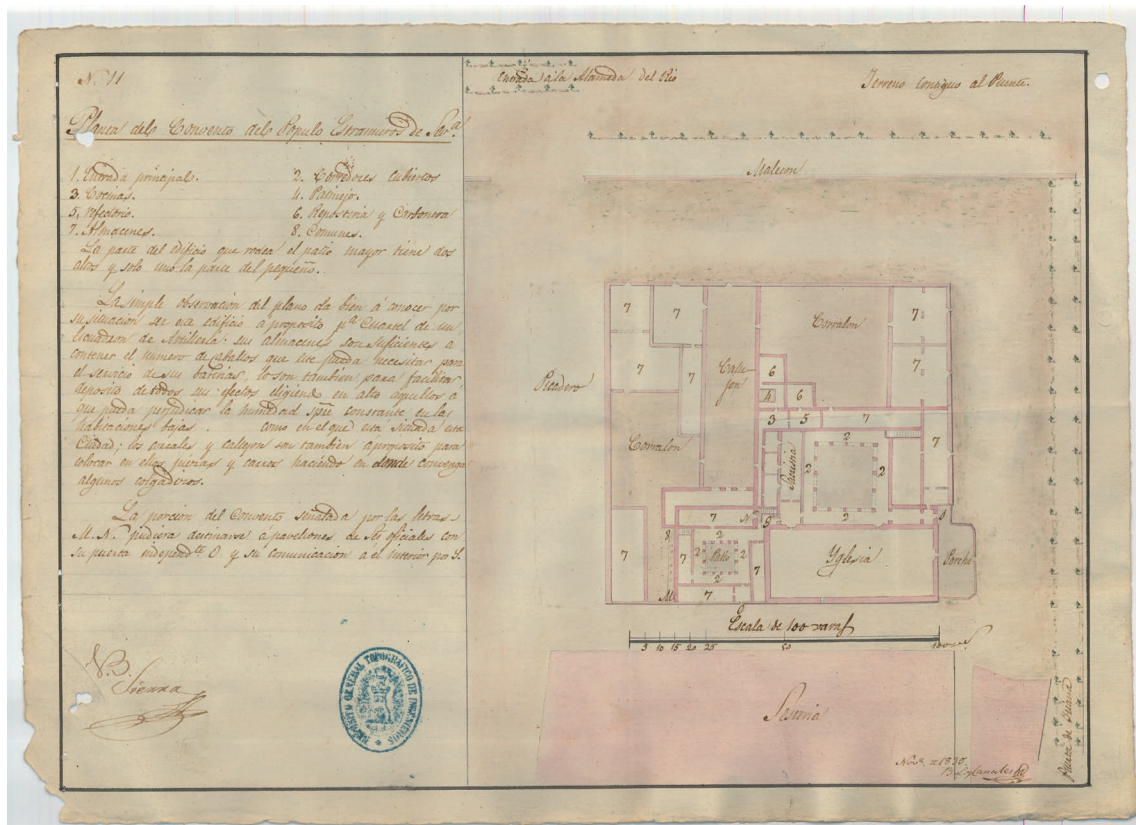
³⁶ Diego Ortiz de Zúñiga, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de Andalucía* (Sevilla: Guadalquivir, 1988), t. II, 314-318; Rafael Lazcano, "Dios en las afueras de la ciudad: el convento Santa María del Pópulo, de Sevilla (1624-1835)", *Recollectio*, nº 40-2 (2017), 417-457.

ros situado al oeste de la ciudad que apenas estaba poblado y era bastante insalubre por efecto de las aguas estancadas que dejaban las periódicas inundaciones del río Guadalquivir. La urbanización del sector no había avanzado mucho en 1832, tal como manifiesta el plano de Sevilla publicado ese mismo año por José Herrera Dávila (Fig. 2), pues solo se constatan manzanas de edificios al norte del cenobio agustino, en el popular barrio de la Cestería. Hacia el sur y el oeste, circunvalando el convento, aparecen representadas la "Alameda del río", terreno anexo al puente de Barcas que comunicaba las dos orillas del Guadalquivir a su paso por la ciudad, y el malecón construido con objeto de ordenar la zona y defenderla de las periódicas crecidas fluviales que la anegaban. Al este, algo alejada, figura delineada la plaza de toros de madera.

Las tropas napoleónicas exclaustran en 1810 a los religiosos y transforman el convento en cuartel de la milicia nacional de artillería. La comunidad agustina volvió a ocupar el cenobio cinco años más tarde para abandonarlo definitivamente en 1835, a raíz de las leyes desamortizadoras. En noviembre de ese año, poco después de la salida de los religiosos, el coronel ingeniero Benito León Canales, en previsión de la posible conversión del edificio en cuartel, levanta la planta del convento³⁷. Este importante documento gráfico (Fig. 3), sobre el que volveré más adelante, permite conocer la distribución general del viejo caserón de los agustinos recoletos.

En la tercera década del siglo XIX, como se ha explicado, la Cárcel Real de Sevilla se encontraba en un preocupante estado de deterioro que exigía una rápida solución. Los planes del Gobierno local, por razones de urgencia y problemas de tesorería, no con-

³⁷ Sobre el plano de León Canales, véase Alberto Fernández González y Manuel Varas Rivero, "La arquitectura dibujada: los conventos sevillanos de la Encarnación, el Pópulo y la Merced Calzada según planos del siglo XIX", *Archivo Hispalense*, nº 288-290 (2012), 224-229.



• Fig. 3. Benito León Canales. Planta del convento del Pópulo. 1835. Archivo General Militar de Madrid, fondo Se-7-2.

templaban la construcción de una prisión de nueva planta que cubriese las necesidades específicas de la población reclusa de la ciudad. Pero el convento del Pópulo había pasado muy recientemente a la titularidad del Estado y el Consistorio no desaprovechó esta circunstancia tan oportuna porque el edificio desamortizado, a juicio de los municipales hispalenses, por su emplazamiento periférico, gran capacidad y total aislamiento del entorno, era idóneo para instalar en él la nueva cárcel de la ciudad. Así, en la sesión municipal celebrada el 25 de enero de 1836³⁸, se resuelve informar acerca del proyecto al Gobernador civil y al Intendente de la provincia y solicitar la cesión del viejo edificio de los agustinos recoletos³⁹. La decisión al

respecto, según comunica el Gobierno civil al Ayuntamiento, “se tomará una vez resuelto el expediente previsto para todas las cárceles del reino”⁴⁰, pero la demora fue muy breve en realidad ya que el Real Decreto de 8 de marzo de 1836 va a facilitar la reutilización de los conventos suprimidos como establecimientos de uso público⁴¹.

La instalación de la nueva prisión de Sevilla en el antiguo caserón agustino fue autorizada finalmente porque el inmueble se consideró apropiado en ese momento, como lo será también dos años más tarde -salvo en lo relativo a la separación “entre reos de delitos atroces y los delincuentes que no se

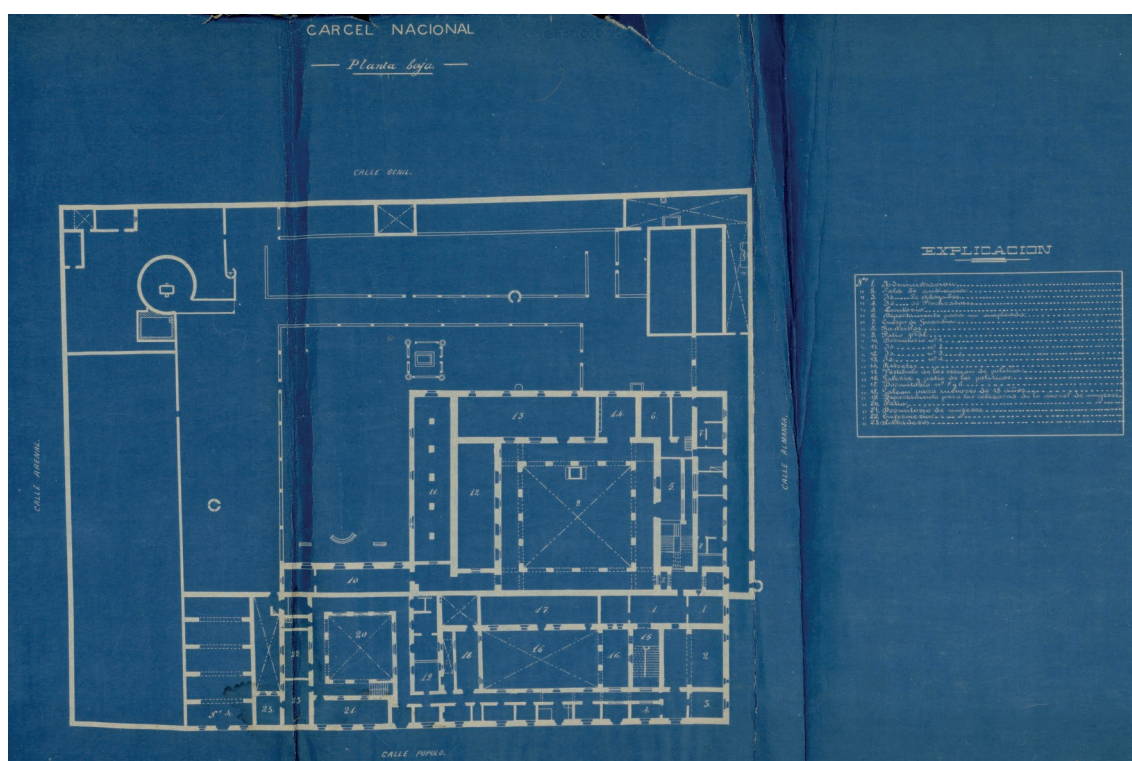
38 AHMS, Col. Alfabética, Cárceles, c. 181, ff. 1r.-2v.

39 La cesión del inmueble será aprobada años más tarde, por Real Decreto de 26 de julio de 1842, con la

cárcel del Pópulo ya en pleno funcionamiento (AHMS, Col. Alfabética, Cárceles, c. 181, f. 77r.).

40 AHMS, Col. Alfabética, Cárceles, c. 181, ff. 3r.-8v.

41 Colección legislativa de cárceles (Madrid: Imprenta Nacional, 1860), 76.



▪ Fig. 4. José Sáez López. Planta de la cárcel del Pópulo. 1896. Archivo Histórico Municipal de Sevilla, colección alfabética, cárceles, c. 181.

hallen en este caso⁴², bajo el marco jurídico establecido por la Real Orden de 9 de junio de 1838, que regulará las condiciones mínimas de las cárceles de las capitales con audiencias⁴³. El arquitecto municipal Melchor Cano, después de inspeccionar el edificio, adaptará la histórica arquitectura de clausura a su nueva función carcelaria, teniendo en cuenta “la comodidad, salubridad y seguridad de los presos”⁴⁴. Según la contabilidad

42 En mayo de 1844 no existía todavía en la cárcel del Pópulo una estancia específica de separación “para los reos de crímenes atroces”, y aunque las reclamaciones de la Real Audiencia de Sevilla en este sentido fueron admitidas y se intentó edificar una galería con este propósito, la intervención, presupuestada en 50.730 reales, no fue ejecutada finalmente por falta de medios económicos (AHMS, Col. Alfabética, Cárceles, c. 1115, ff. 23v.-24r.). Es más, en el lejano año de 1884, el doctor Hauser (*Estudios médicos-topográficos...*, vol. II, 578-579) critica la falta de separación entre procesados por delitos graves y leves.

43 *Colección legislativa...*, 88-90.

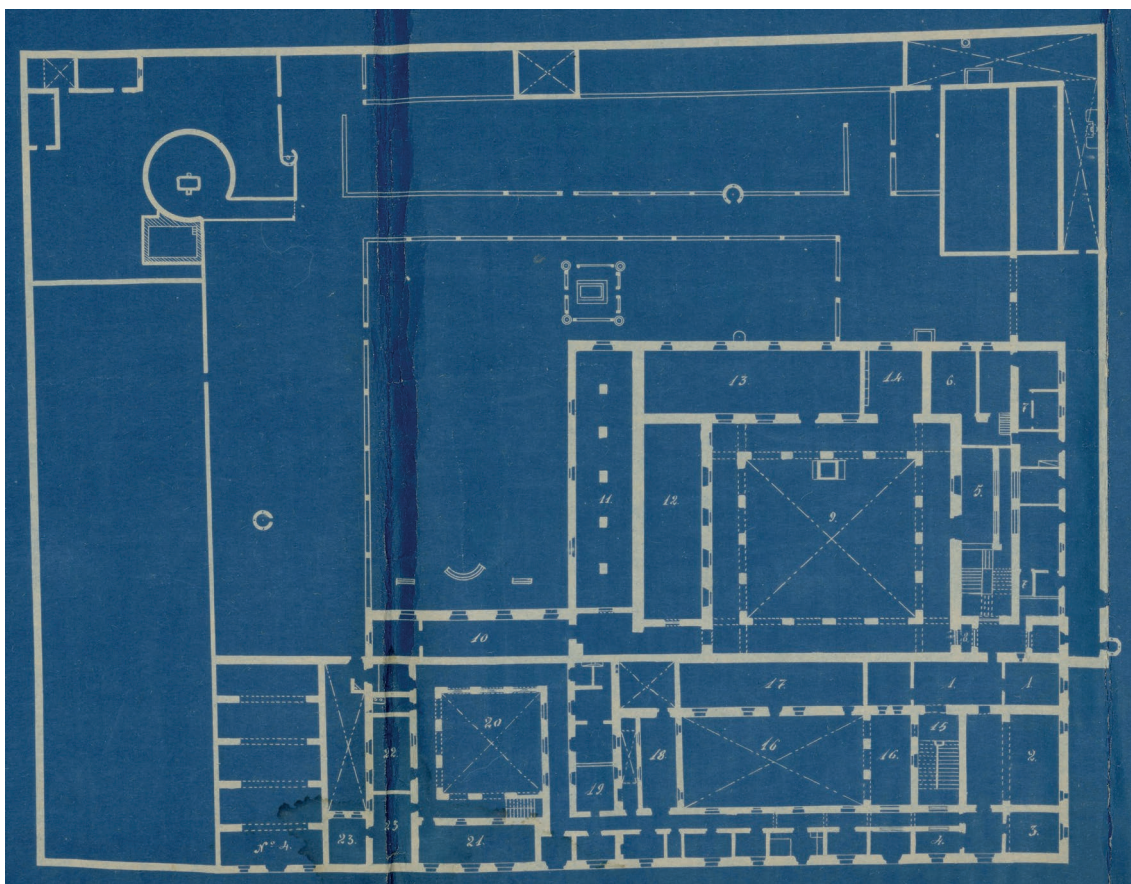
44 Según establece el tercer punto del acuerdo mu-

de la junta de cárceles, las obras de remodelación llevadas a cabo en el inmueble hasta el 3 de julio de 1837, día en que fueron transferidos los reclusos que cumplían penas de prisión en la Cárcel Real, tuvieron un coste de 310.666 reales, a los que habría que sumar otros 96.698 presupuestados el 11 de junio de 1838⁴⁵.

Por fortuna, he podido localizar en el Archivo Histórico Municipal de Sevilla

municipal aprobado en el cabildo de 25 de enero de 1836 (AHMS, Col. Alfabética, Cárceles, c. 181, ff. 1r.-2v.).

45 Las últimas obras de remodelación, que se realizaron con la cárcel ya en funcionamiento, fueron las siguientes: “concluir en la cárcel del Pópulo el desagüe y cloacas, una escalera para poner en uso el departamento de la iglesia y tres buhardillas en el interior de la cárcel, seis calabozos incomunicados, dos cuartos de declaraciones para los señores jueces y otro para el alcaide; reedificar la nave de la iglesia en la parte de la izquierda, retocar la fachada del templo, quitar las rejas y ponérselas como de cárcel, asegurar todas las entradas y salidas” (AHMS, Col. Alfabética, Cárceles, c. 181, ff. 1r.-2v., 11r.-13v., 34r.-40v., 50r.).



▪ Fig. 5. José Sáez López. Planta de la cárcel del Pópulo, detalle. 1896. Archivo Histórico Municipal de Sevilla, colección alfabética, cárceles, c. 181.

(Figs. 4 y 5) un plano inédito de la cárcel del Pópulo que no está firmado ni fechado pero que casi con toda seguridad, a mi entender, fue delineado en 1896 por el arquitecto José Sáez López porque en el expediente hallado figura un documento rubricado por el citado técnico municipal el 23 de abril de ese año en el que certifica que ha levantado “el plano del edificio que fue convento del Pópulo, hoy cárcel pública”⁴⁶. Sáez refiere a continuación el perímetro urbano, con indicación expresa de las respectivas calles que rodeaban el inmueble, y la superficie total de la prisión, que cuantifica en 9.055,10 metros cuadrados⁴⁷, aunque como destacó en su

⁴⁶ AHMS, Col. Alfabética, Cárceles, c. 181, ff. 189r.-189v.

⁴⁷ Dentro del perímetro de la cárcel se incluyen unos almacenes situados en la calle del Pópulo que te-

momento el doctor Voisín, al que me referiré más adelante, la mayor parte correspondía “a un extenso jardín cercado por una alta tapia y en contigüidad perfecta con tres de los costados del edificio”⁴⁸.

nían una superficie de 216 metros cuadrados (AHMS. Col. Alfabética. Cárceles, c. 181, f. 125r.). Aunque el doctor Voisín, que era el médico de la prisión, como se explicará más adelante, cuantifica el área del edificio en 8.690 metros cuadrados (Hauser, *Estudios médicos-topográficos...*, vol. II, 557), considero más fiables los cálculos de José Sáez López ya que, al fin y al cabo, era el arquitecto titular del Ayuntamiento y levantó la planta de la cárcel. Sobre Sáez, véase José Manuel Suárez Garmendia, *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX* (Sevilla: Diputación, 1986), 251-254.

⁴⁸ Hauser, *Estudios médicos-topográficos...*, vol. II, 557. También Salillas, *La vida penal...*, 380, se refiere al jardín como “espacioso y bien cultivado”.

El levantamiento de José Sáez es un documento gráfico muy relevante porque detalla con gran precisión la estructura y compartimentación interna que tenía la cárcel del Pópulo a finales del siglo XIX⁴⁹; es más, su cotejo con la mencionada planta de 1835 (Fig. 3), trazada como se explicó por el ingeniero Benito León Canales poco después de la exclaustación definitiva de los agustinos recoletos, esclarece en gran medida el proceso de conversión del convento en cárcel pública, transformación proyectada y ejecutada en dos fases diferentes por los arquitectos municipales Melchor Cano y Ángel de Ayala⁵⁰. Otra fuente importante que ha proporcionado datos complementarios es la *Memoria de la prisión del Pópulo*, escrito que redactó en 1880 el referido doctor Voisín, médico titular del establecimiento, por orden del entonces Gobernador civil de la provincia, señor Candalija. Este documento fue transcrito por el doctor Hauser cuatro años más tarde en *Estudios médicos-topográficos de Sevilla*⁵¹.

Aunque es prácticamente cuadrangular, la planta de Sáez López (Fig. 5) describe en realidad un polígono levemente irregular a causa del retranqueo que manifiesta el ángulo noroccidental de la fachada oeste de la cárcel, desajuste estructural que tiene su origen en la demolición de la vieja portería ("Porche" en el plano de 1835) que daba acceso a la iglesia y la clausura conventual, tal como refleja el levantamiento de León Canales (Fig. 3). En este mismo frente occidental contiguo a la calle Almansa se situaba la entrada principal de la prisión, ubicación que aparece señalada en la planta de 1896 (Fig. 5) y en varias fotografías históricas de amplia

49 No todas las estancias que constan delineadas están claramente identificadas, pero las más significativas fueron señaladas por Sáez en su levantamiento de 1896, haciendo uso del habitual sistema numérico que remite al correspondiente cuadro explicativo anexo (Fig. 4).

50 La biografía artística de Cano y Ayala en Suárez Garmendia, *Arquitectura y urbanismo...*, 48-54, 96-97.

51 Hauser, *Estudios médicos-topográficos...*, vol. II, 557-560.

difusión. El resto del perímetro viario que aislaba completamente al edificio lo definían las calles Pópulo, a la que daba la fachada norte; Genil, que discurría paralela al frente sur; y Arenal, adyacente a la línea de su fachada este.

Según el plano de José Sáez López, la cárcel del Pópulo tenía tres amplias zonas de reclusión bien diferenciadas: la de los prisioneros comunes, la reservada a las mujeres delincuentes y la de los presos políticos; y una pequeña área independiente, contigua al sector que ocupaban los confinados por razones políticas, que albergaba a los internos varones menores de edad. Cada ámbito se articula alrededor de su respectivo patio: uno de nueva construcción, fechado a mediados del ochocientos, y dos heredados del antiguo convento, edificados, por tanto, en el siglo XVII. En el sector occidental del edificio, tras dejar atrás la puerta principal de entrada y atravesar un pequeño jardín⁵², figuran delineadas varias salas organizadas en torno al "patio general"⁵³ (nº 9), antiguo claustro principal del caserón de los agustinos que todavía conservaba la estructura originaria y su funcionalidad distributiva, como se deduce del cotejo de las plantas levantadas en 1835 y 1896 (Figs. 3 y 5). Esta zona de la cárcel, además del "locutorio" (nº 5), "cuerpo de guardia" (nº 7) y los "retretes"⁵⁴ (nº 14), albergaba tres amplias estancias rectangulares destinadas al descanso de

52 Sobre este jardín y su ubicación señalada por el doctor Voisín, véase Hauser, *Estudios médicos-topográficos...*, vol. II, 557.

53 El patio, que era el principal de la cárcel, comprendía, según refiere el doctor Voisín, un espacio regular de 570 metros cuadrados que se encontraba completamente enlosado. El médico titular del establecimiento penitenciario también menciona la existencia de una gran fuente "que proporcionaba agua en abundancia para las necesidades de los presos y la limpieza del local" (Hauser, *Estudios médicos-topográficos...*, vol. II, 557-558). Esta estructura aparece delineada en la planta de 1896 (Fig. 5), adosada al pilar central de la arquería sur del patio.

54 Las letrinas de la prisión estaban muy bien acondicionadas, según Salillas, *La vida penal...*, 379-380.

los presos comunes: el “dormitorio nº 4” (nº 13), con acceso directo a la galería sur del patio; el “dormitorio nº 3” (nº 12), situado en una sala del corredor oriental que había servido tiempo atrás de sacristía conventual; y el “dormitorio nº 2” (nº 11), contiguo al cuarto anterior pero sin comunicación con él⁵⁵. También aparecen representados en el plano de José Sáez los tres rastrillos de entrada (nº 8) que, por razones de seguridad, era preciso atravesar para acceder al patio general, así como la amplia escalera ubicada entre el cuerpo de guardia (nº 7) y el locutorio general de los presos (nº 5) que llevaba al piso alto, donde se localizaban varias estancias que no constan delineadas en el levantamiento de 1896 porque, claro está, el documento gráfico reproduce únicamente la planta baja de la cárcel. A ellas, no obstante, se refiere el doctor Voisín, y son las siguientes piezas: “cuatro cuartos de preferencia” espaciosos, con ventanas a la fachada principal y buenas condiciones higiénicas; seis calabozos, “todos asfaltados y con suficiente ventilación”, donde se aislaban, por tiempo limitado, los presos que debían permanecer incomunicados; y la enfermería principal, “la parte de más moderna construcción del edificio”, a la que el médico de la prisión, por ser su lugar habitual de trabajo, le dedica una descripción más pormenorizada⁵⁶.

⁵⁵ La descripción del doctor Voisín aporta información complementaria sobre estos dormitorios compartidos (nº 11, 12 y 13) y, posiblemente, el señalado con el nº 17 en el plano: en su conjunto, como máximo, podían alojar 400 reclusos; tenían el piso asfaltado y sus lechos estaban elevados del suelo “como medio metro y forma un suave plano inclinado, asfaltado también, que facilita el descanso más cómodamente y lo libra de toda humedad” (Hauser, *Estudios médicos-topográficos...*, vol. II, 557-558).

⁵⁶ Era una gran sala de 22 metros de largo por 6 de ancho y 5 de altura, con ventanas de más de un metro cuadrado que daban al extenso jardín que rodeaba al edificio. La enfermería principal tenía veinticuatro camas de hierro con sus colchones y almohadas de lana y doble repuesto de ropa de cama; contiguo a ella se ubicaba el cuarto del enfermero, que disponía de una ventana para vigilar a los pacientes; y en sus proximidades se situaban la habitación del médico, con un botiquín surtido de medicamentos, y otra enfermería más

La última dependencia que menciona Voisín es la capilla, “situada en uno de los corredores altos del patio principal y dispuesta de tal manera que la misa puede ser vista por todos los detenidos del establecimiento”⁵⁷. Otra sala de la cárcel del Pópulo que no aparece identificada ni ubicada en la planta de Sáez López es el depósito de cadáveres, instalado en 1885⁵⁸.

El claustro pequeño del viejo convento de los agustinos recoletos tampoco fue objeto de una remodelación sustancial al ser adaptado como “patio” (nº 20) del sector de la cárcel ocupado por las reclusas⁵⁹. Anexa a su galería oriental y con acceso directo al patio, tal como documenta el plano de 1896, se localizan la enfermería de las presas⁶⁰ (nº 22) y dos lavaderos interconectados (nº 23), y algo más distante, hacia el este, la “sala de procuradores” (nº 4). Aunque los corredores sur y oeste del pequeño patio de las reclusas no comunican directamente con ninguna estancia, constan representadas dos salas paredañas: el “dormitorio nº 1” (nº 10), en la galería meridional, y el “departamento para las celadoras de la cárcel de mujeres” (nº 19), en la occidental. En el “dormitorio de mujeres” (nº 21) figuran dibujadas una puerta y dos ventanas, orientadas hacia el corredor septentrional del patio, y tres ventanales instalados en la fachada norte del edificio, contigua a la calle del Pópulo.

El levantamiento de José Sáez también detalla la compartimentación exacta de las nuevas dependencias construidas sobre el

pequeña que podía acoger a seis pacientes y se utilizaba para aislar a los enfermos contagiosos (Hauser, *Estudios médicos-topográficos...*, vol. II, 558-559). Según Salillas, *La vida penal...*, 380, la enfermería de la cárcel del Pópulo estaba tan bien surtida y limpia que superaba a las instaladas en las cárceles celulares.

⁵⁷ Hauser, *Estudios médicos-topográficos...*, vol. II, 560.

⁵⁸ Salillas, *La vida penal...*, 379-380.

⁵⁹ Según Voisín, tenía capacidad para treinta internas (Hauser, *Estudios médicos-topográficos...*, vol. II, 560).

⁶⁰ Disponía de seis camas, tal como refiere el doctor Voisín (Hauser, *Estudios médicos-topográficos...*, vol. II, 560).

terreno que ocupaba la iglesia del convento, templo que en la primavera de 1843, bajo la supervisión del arquitecto Ángel de Ayala, fue demolido en toda su extensión, salvo “la fachada principal y la techumbre que cubre la sala de visitas”⁶¹. La intervención llevada a cabo se entiende mejor si se comparan las respectivas áreas que aparecen delimitadas en los planos de 1835 y 1896 (Figs. 3 y 5). Su cotejo, el análisis de lo representado en la planta de Sáez y los datos de archivo permiten precisar que este tercer sector del establecimiento carcelario se organizaba en torno al patio de nueva construcción proyectado por Ayala en el contexto de la operación de derribo de la iglesia conventual⁶², ámbito que en 1896 se destinaba a los presos políticos⁶³ (nº 16). En los lados oeste y sur del patio decimonónico figuran dibujados dos espacios adyacentes que se identifican, respectivamente, como la “galería de los políticos” (nº 16) y los “dormitorios nº 5 y 6”⁶⁴ (nº 17). Su flanco este, no obstante, lo ocupa el “galeón para menores de 18 años” (nº 18), área reservada a los varones adolescentes que se encontraba completamente aislada, tal como establecía la normativa oficial de la época, aunque disponía de un patinillo cuadrangular de recreo para uso exclusivo de estos

61 Tanto el plan de intervención como el presupuesto fueron elaborados el 17 de febrero de 1843 por Ángel de Ayala y recibieron el visto bueno del Ayuntamiento en el cabildo celebrado el 1 de abril (AHMS, Administrativo, Cárceles, Régimen interior, C/1587, exp. 213, s. f.).

62 El programa de Ángel de Ayala establecía claramente que la demolición de la iglesia “dará lugar a que quede un patio descubierto para destinarlo a los usos que convengan”. Las obras, que fueron adjudicadas al contratista José Gallego, recibieron el visto bueno de Ayala en diciembre de 1843 (AHMS, Administrativo, Cárceles, Régimen interior, C/1587, exp. 213, s. f.).

63 Según apunta Voisín, el amplio patio se había transformado en un “agradable jardín” (Hauser, *Estudios médicos-topográficos...*, vol. II, 559).

64 El doctor Voisín refiere en su descripción de la cárcel que el departamento de políticos tenía un piso alto que albergaba “diez habitaciones de distinta capacidad y dos extensos salones, todos bien aireados” (Hauser, *Estudios médicos-topográficos...*, vol. II, 559).

internos menores de edad. La zona administrativa de la prisión, que fue edificada sobre los primeros tramos de la iglesia, tras su demolición, albergaba la “sala de audiencia” (nº 2), un espacio para los abogados (nº 3), la “sala de procuradores” (nº 4), varias estancias utilizadas por los servicios burocráticos de la cárcel (nº 1) y la oficina del alcaide⁶⁵.

El centro penitenciario, por la idoneidad de sus instalaciones, fue considerado como una de las mejores cárceles de hacinamiento de España⁶⁶. No hay duda de que el edificio tenía buenas condiciones higiénicas y de ventilación, favorecidas en gran medida por los tres amplios patios que centralizaban las respectivas áreas de reclusión, su extenso jardín y la cercanía del río Guadalquivir, que permitía la rápida evacuación de las inmundicias. Aunque el bienestar psicológico de los presos es incierto, su salud física estaba garantizada por la abundancia de agua, una alimentación sana y suficiente, las periódicas campañas de profilaxis y su excelente enfermería principal⁶⁷. Es cierto que la prisión no disponía de talleres⁶⁸, y que esta falta de actividad, para muchos reclusos, constituía un “recargo penal durísimo, que adultera los temperamentos y aniquila las fuerzas y fija enfermedades”⁶⁹, pero el trabajo penal nunca llegó a tener una implantación sistemática en la España del siglo XIX⁷⁰.

65 Según Voisín (Hauser, *Estudios médicos-topográficos...*, 557, 559).

66 Como reconoció en 1888 Rafael Salillas (*La vida penal...*, 379-380), tras visitar la prisión, y a pesar de criticarla por anacrónica y no utilizar el sistema celular de las modernas cárceles de su tiempo.

67 Hauser, *Estudios médicos-topográficos...*, vol. II, 557-568

68 Durante su permanencia, los presos “no están sujetos a trabajos obligatorios, con la excepción de los que se refieren a la limpieza y reparación del edificio a los que estaban obligados los socorridos como pobres” (Hauser, *Estudios médicos-topográficos...*, vol. II, 568).

69 Salillas, *La vida penal...*, 24-25.

70 Y cuando tuvo cierta implantación, como apunta Trinidad Fernández (“La reforma de las cárceles en el siglo XIX...”, 110), “las protestas de la industria libre y

Con Balbino Marrón desempeñando el cargo de arquitecto titular del Ayuntamiento, se cuestiona la idoneidad y el emplazamiento del centro penitenciario. Y es que este sector urbano de Sevilla, antes secundario, estaba adquiriendo una mayor relevancia ciudadana a raíz de la edificación del puente de Isabel II, el avance de las obras del ferrocarril a Córdoba y la proyectada construcción de su estación en las inmediaciones. No cabe duda de ello porque el Gobernador de la provincia, en un oficio remitido al Gobierno local el 14 de agosto de 1858, propone la edificación de una prisión más moderna, “al nivel de los adelantos de la época”, en otro punto de la ciudad. A su juicio, la cárcel del Pópulo era inadecuada y estaba ubicada, además, en una zona urbana que, previsiblemente, se iba a llenar de casas, tiendas y almacenes, configurándose “posiblemente en el centro del movimiento mercantil de la ciudad, y la permanencia de la cárcel, por tanto, ofrecería un contraste nada decoroso ni favorable para esta población”⁷¹. El propio Marrón, entre 1857 y 1859, proyecta la urbanización de los terrenos existentes en las inmediaciones de la Puerta de Triana, intervención que va a afectar al entorno de la prisión, quedando el histórico edificio integrado en las nuevas manzanas resultantes de la parcelación⁷². Pero el centro de reclusión estuvo en pleno funcionamiento hasta el 15 de mayo de 1933, fecha en que se inauguró la nueva prisión provincial, más conocida como cárcel de La Ranilla. Aunque a los presos varones los trasladaron en ese momento, las reclusas permanecieron en el ya ruinoso establecimiento hasta febrero de 1935⁷³. En 1947, tras la demolición completa de la cárcel

los obreros frenaron su desarrollo”.

71 AHMS, Col. Alfabética, Cárceles, c. 182, s. f.

72 Sobre los planos trazados por Marrón, las diferentes vicisitudes que sufrió el proyecto urbanizador y los motivos que explican el interés del Ayuntamiento en la operación, véanse Alfredo Morales, “El proyecto de Balbino Marrón para urbanizar el sector de la Puerta de Triana”, *Revista de arte sevillano*, nº 2 (1982), 43-50; Suárez Garmendia, *Arquitectura y urbanismo...*, 194-197.

73 ABC de Sevilla, 13 de marzo de 1935.

del Pópulo, el Ayuntamiento levantó el mercado de Entradores, edificio diseñado por el arquitecto Juan Talavera Heredia⁷⁴, que será adaptado entre 1974 y 1977 como mercado de abastos.

CONCLUSIONES

A pesar del avance legislativo en materia de prisiones y del prestigio alcanzado por el modelo celular en los círculos reformistas españoles, la propia inercia de un sistema penitenciario heredado del Antiguo Régimen y la falta de recursos económicos no facilitaron la implantación de nuevos tipos arquitectónicos en la primera mitad del siglo XIX. Sevilla es un buen ejemplo de ello porque la Cárcel Real siguió desempeñando a lo largo del primer tercio de la centuria su histórica función de principal centro de reclusión y cuando el Ayuntamiento, en julio de 1837, decide trasladar los reclusos que cumplían penas de prisión a la nueva cárcel de la ciudad el lugar de destino va a ser el desamortizado convento del Pópulo, no un moderno edificio de nueva planta. Los arquitectos municipales Melchor Cano y Ángel de Ayala, no obstante, bajo la influencia de las ideas higienistas de su tiempo, adaptaron con acierto, a su nueva función carcelaria, la vieja arquitectura del siglo XVII que había sido proyectada para la clausura. Cabe destacar, en este sentido, la intervención realizada por Ayala en el terreno resultante del derribo de la iglesia conventual, donde se configuró un nuevo sector específico de encierro.

En definitiva, gracias a la planta levantada por Sáez López en 1896, que se ha confrontado con el plano de 1835 trazado por León Canales y completado con los testimonios de Salillas, Hauser y el doctor Voisín, se ha podido avanzar en el conocimiento de la estructura espacial de la cárcel del Pópulo y se ha rescatado del olvido un edificio, hoy desaparecido, que entre 1666 y 1935 fue par-

74 Alberto Villar Movellán, *Juan Talavera y Heredia: arquitecto, 1880-1960* (Sevilla: Diputación, 1997), 39, 84.

te significativa del patrimonio arquitectónico de la ciudad de Sevilla.

BIBLIOGRAFÍA

- Copete, Marie-Lucie. "Criminalidad y espacio carcelario en una cárcel del Antiguo Régimen. La cárcel real de Sevilla a finales del siglo XVI". *Historia Social*, nº 6 (1990), 105-125.
- Falcón Márquez, Teodoro. "La cárcel real de Sevilla". *Laboratorio de arte*, nº 9 (1996), 157-170.
- Fernández González, Alberto y Varas Rivero, Manuel. "La arquitectura dibujada: los conventos sevillanos de la Encarnación, el Pópulo y la Merced Calzada según planos del siglo XIX". *Archivo Hispalense*, nº 288-290 (2012), 219-240.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI, 1978.
- Fraille, Pedro. *Un espacio para castigar. La cárcel y la ciencia penitenciaria en España (siglos XVIII-XIX)*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1987.
- García Melero, José Enrique. "El panóptico de Bentham en los proyectos de la Academia (1814-1844)". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte*, nº 13 (2000), 293-328.
- García Valdés, Carlos. *Hombres y cárceles. Historia y crisis de la privación de libertad*. Madrid: Colección Los suplementos. Cuadernos para el diálogo, 1974.
- García Valdés, Carlos. "El nacimiento de la pena privativa de libertad". En *Temas de Derecho Penal*, 51-85. Madrid: Universidad Complutense, 1992.
- García Valdés, Carlos. "Una nota acerca del origen de la prisión". En *Historia de la prisión. Teorías economicistas, crítica*, coordinado por Carlos García Valdés, 411-414. Madrid: Edisofer, 1997.
- Hauser, Ph. *Estudios médicos-topográficos de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento, 2005.
- Henry-Russell, Hitchcock. *Arquitectura: siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra, 1993.
- Howard, John. *El estado de las prisiones en Inglaterra y Gales*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Íñiguez, Francisco. "La cárcel real de Sevilla". *Revista Bibliográfica y Documental*, nº 2 (1948), 159-165.
- Lazcano, Rafael. "Dios en las afueras de la ciudad: el convento Santa María del Pópulo, de Sevilla (1624-1835)". *Recollectio*, nº 40-2 (2017), 417-457.
- López Martínez, Celestino. "Historia de la Cárcel Real de Sevilla". *Boletín de la Asociación Española para el progreso de las ciencias* (1927), 99-117.
- Melossi, Dario y Massimo Pavarini. *Cárcel y fábrica. Los orígenes del sistema penitenciario (siglos XVI-XIX)*. Madrid: Siglo XXI, 1985.
- Morales, Alfredo. "El proyecto de Balbino Marrón para urbanizar el sector de la Puerta de Triana". *Revista de arte sevillano*, nº 2 (1982), 43-50.
- Ortiz de Zúñiga, Diego. *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de Andalucía*. Sevilla: Guadalquivir, 1988.
- Petit Caro, Carlos. *La Cárcel Real de Sevilla. Estudio histórico*. Sevilla: Diputación, 1945.
- Pevsner, Nikolaus. *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- Ramos Vázquez, Isabel. *La reforma penitenciaria en la historia contemporánea española*. Madrid: Dykinson, 2013.
- Roldán Barbero, Horacio. *Historia de la prisión en España*. Barcelona: PPU, 1988.
- Ruiz Morales, Manuel Luis. "La arquitectura penitenciaria como representación del castigo. Las maneras de comprender la pena de prisión en la historia". *Política Criminal*, nº 29 (2020), 406-451.

Salillas, Rafael. *La vida penal en España*. Madrid: Imprenta de la revista de Legislación, 1888.

Serna Alonso, Justo. *Presos y pobres en la España del XIX*. Barcelona: PPU, 1988.

Suárez Garmendia, José Manuel. *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla: Diputación, 1986.

Trinidad Fernández, Pedro. "La reforma de las cárceles en el siglo XIX: las cárceles de Madrid". *Estudios de Historia Social*, nº 22-23 (1982), 69-187.

Trinidad Fernández, Pedro. *La defensa de la sociedad. Cárcel y delincuencia en España (Siglos XVIII-XX)*. Madrid: Alianza, 1991.

Villar Movellán, Alberto. *Juan Talavera y Heredia: arquitecto, 1880-1960*. Sevilla: Diputación, 1997.

Análisis urbano de la Foz do Douro: la división del territorio de Foz Velha como estudio de caso

Urban analysis of the Foz do Douro: the Foz Velha allotment as a case study

João Gadelho Novais TAVARES

Universidade do Porto

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1152-7129> / joao.gnovaistavares@gmail.com

DOI: 10.18002/da.i22.7358

Recibido: 14/IX/2022

Aceptado: 06/VII/2023

RESUMEN: Con sus orígenes medievales, la actual Foz do Douro es el resultado de un proceso continuo de desarrollo, correspondiente a diferentes períodos de expansión urbana. Estas diferentes fases se caracterizan en términos de tejido urbano a través de la red de carreteras, las casas y la subdivisión del territorio. En este sentido, este trabajo pretende analizar el fraccionamiento de Foz Velha, prestando atención a sus formatos, la implantación de viviendas y la posible existencia de terrazas o espacios verdes anexos, a la vez que busca comprender la evolución urbana de Foz do Douro, considerando los distintos periodos de implantación de edificios y de reestructuración urbana.

Palabras clave: Foz do Douro; Foz Velha; Urbanismo; Ordenación del territorio.

ABSTRACT: With medieval origin, the current urbanism of Foz do Douro is the result of a continuous development process, corresponding to different periods of urban expansion. These different phases are characterized in terms of urbanism through the road network, the houses and the subdivision of the territory. In this sense, this paper aims to analyse the subdivision of Foz Velha, regarding to its formats, the implementation of housing and the possible existence of terraces or green spaces attached to it, while seeking to comprehend the urban evolution of Foz do Douro, considering the various periods of buildings constructions and urban reorganization.

Keywords: Foz do Douro; Foz Velha; Urbanism; Spatial planning.

NOTA INTRODUTÓRIA

Situada na foz do rio Douro¹, o que motiva o seu topónimo, a *Foz* é inicialmente um aglomerado urbano próximo da cidade

¹ El presente artículo se ha elaborado en el marco de la unidad curricular "Estudios de Arquitectura II", integrada en el Máster de Historia del Arte, Patrimonio y Cultura Visual (FLUP).

do Porto, a cerca de seis quilómetros, mantendo-se, contudo, diametralmente diversa desta apesar do seu desenvolvimento urbano e da crescente comunicação entre os dois polos, facto que possivelmente contribuiu para que constituísse concelho independente entre 1834 e 1836 (Fig. 1)². É de notar que

² Nuno Ferreira y Manuel Joaquim Moreira da Ro-



▪ Fig. 1. Pormenor de Plan de la ville, du port et des environs d'Oporto en Portugal (1832). Calmet-Beauvoisin, Fonte: Biblioteca Nacional de França. GED-6105.

esta área urbana engloba vários bens patrimoniais classificados como de interesse público, dos quais se destacam a *Foz Velha*³, e o *Passeio Marítimo e Avenida Montevideu*⁴, atestando o interesse patrimonial do local e a coexistência de bens de diversos períodos e culturas artísticas, e confirmando o caráter palimpséstico do urbanismo. Estamos assim perante um espaço resultante de um acumular de estratigrafias históricas, arquitetónicas e urbanas, desde o período medieval, com a fixação de comunidades vocacionadas ora para a pesca, ora para a agricultura; passando pela presença de um *príncipe do renascimento*, D. Miguel da Silva, responsável pela introdução de arquiteturas de cariz erudito e de cultura artística classicizante. Posteriormente, no século XIX, a Foz é marcada por uma mudança de paradigma que a torna numa estância de veraneio; recebendo na contemporaneidade um caráter mormente residencial, com a introdução de edifícios

com uma escala diferenciada, procurando dar resposta à crescente procura habitacional. Assim, o presente trabalho procura analisar a organização do tecido urbano da Foz entre os séculos XIX e XXI recorrendo ao confronto de bibliografia específica com a análise comparativa de vários elementos cartográficos, uma vez que permitem a perceção global da área em estudo e a construção de uma narrativa evolutiva da malha urbana. A investigação da divisão territorial da Foz permitirá perceber os níveis e as formas de ocupação do território, compreendendo-o à luz das diferentes fases de desenvolvimento urbano. Concomitantemente, contribuirá para a caracterização deste conjunto urbano, uma vez que a morfologia do lote, o tipo de implantação do imóvel, a possível existência de logradouros ou áreas verdes e o processo de loteamento contribuem para a definição de uma determinada paisagem histórica urbana.

cha, "Etapas de consolidação da paisagem urbana do Porto contemporâneo: da programação dos Almadás ao plano de 1952", *CEM – Cultura, Espaço & Memória*, vol. 4 (2013), 206.

³ Portaria n.º 323/2013, de 23 de maio de 2013 (DR, 2ª série, n.º 106, de 3 de junho de 2013).

⁴ Portaria n.º 574/2011, de 30 de maio de 2011 (DR, 2ª série, n.º 109, de 6 de junho de 2011).

Destarte, debruçar-se-á inicialmente sobre a contextualização das várias fases de desenvolvimento do núcleo da Foz do Douro, comprovando-se se a implantação de determinado edificado corresponde a um período histórico particular e de que modo esse é executado. Para tal, é de salientar os contributos de José Alberto Rio Fernandes

no tocante à caracterização do território⁵, oferecendo dados sobre a evolução demográfica e a ocupação do espaço urbano; e de Nuno Moura⁶, essencial para a compreensão do desenvolvimento urbanístico da Foz do Douro, particularizando os diferentes momentos de expansão. José Ferrão Afonso e Mário Jorge Barroca permitem um conhecimento aprofundado deste espaço urbano no período medieval e início da idade moderna⁷, distinguindo concomitantemente várias entidades responsáveis pela administração do território e pela introdução de diversas alterações. Por outro lado, Maria Filomena Carvalho possibilita o entendimento do fenómeno de vilegiatura na Foz do Douro⁸, o qual produz alterações no espaço urbano, tanto ao nível da sua utilização e sociabilidade, como na construção de novos equipamentos. Salienta-se ainda o artigo de Jorge Fiel relativo aos transportes públicos portuenses⁹, contribuindo para a consciência da acessibilidade da Foz do Douro, e, por último, a monografia de Francisco Barata Fernandes¹⁰, a qual se debruça acerca das habitações correntes da burguesia portuense.

Numa segunda parte, pretende-se analisar a malha urbana, com particular atenção para o loteamento e a sua evolução, com o

intuito de averiguar a existência de homogeneidade no caso de estudo, quais os seus formatos, a área de implantação do edifício no lote e o número de pisos por habitação, a presença de logradouros ou zonas verdes anexas e o processo de parcelamento do território, estudo este inédito. Destarte, utilizar-se-á como ponto de partida a *Planta Topográfica da cidade do Porto* (1891-1892), de A. G. Telles Ferreira, uma vez que se trata de uma planta cartográfica bastante pormenorizada, realizada à escala 1:500, e correspondente a um período de mudança de paradigma da Foz, assim como a *Carta Topográfica da cidade do Porto* (1895), à escala 1:5000, reduzida da supramencionada planta, ambas disponíveis no Arquivo Histórico do Porto. Recorrer-se-á de igual forma ao *Plano hidrográfico da Barra do Douro levantado entre 1861-62* (1871), por C. M. Batalha, *et. al.*, sob a direção de F. Folque, por se tratar do elemento cartográfico mais antigo com informação pormenorizada da área em estudo; a outros planos urbanísticos existentes no referido arquivo, os quais permitem a perceção da divisão dos terrenos e dos seus proprietários em momentos distintos; e à *imagem de satélite* (2022) disponibilizada na plataforma GoogleMaps, permitindo a comparação com a atualidade e o aferimento das transformações ocorridas.

Com vista a uma maior operabilidade, procurou-se a divisão da Foz em várias unidades territoriais, desde a Cantareira ao Castelo do Queijo, assente na caracterização territorial de Rio Fernandes e em consonância com a divisão definida pela Área de Reabilitação Urbana (ARU) da Foz Velha. Esta delimitação centra-se essencialmente nas características da malha urbana e no tipo de edificado, correspondentes a um determinado período de desenvolvimento ou consolidação urbana, resultando na definição de nove unidades: Cantareira, Bairro D. Leonor, Passeio Alegre, Foz Velha, Cadouços, Passeio Marítimo, Monte da Luz, Carreiros, e Avenida Montevideu.

Devido à extensão do território (Fig. 2), optou-se pela escolha da unidade *Foz Velha* para análise no presente trabalho, a qual se

5 José Alberto Rio Fernandes, "A Foz", *Revista da Faculdade de Letras – Geografia*, I série, Vol. III (1987); José Alberto Rio Fernandes, *A Foz – Entre o Rio, o Mar e a Cidade* (Porto: O Progresso da Foz, 1989).

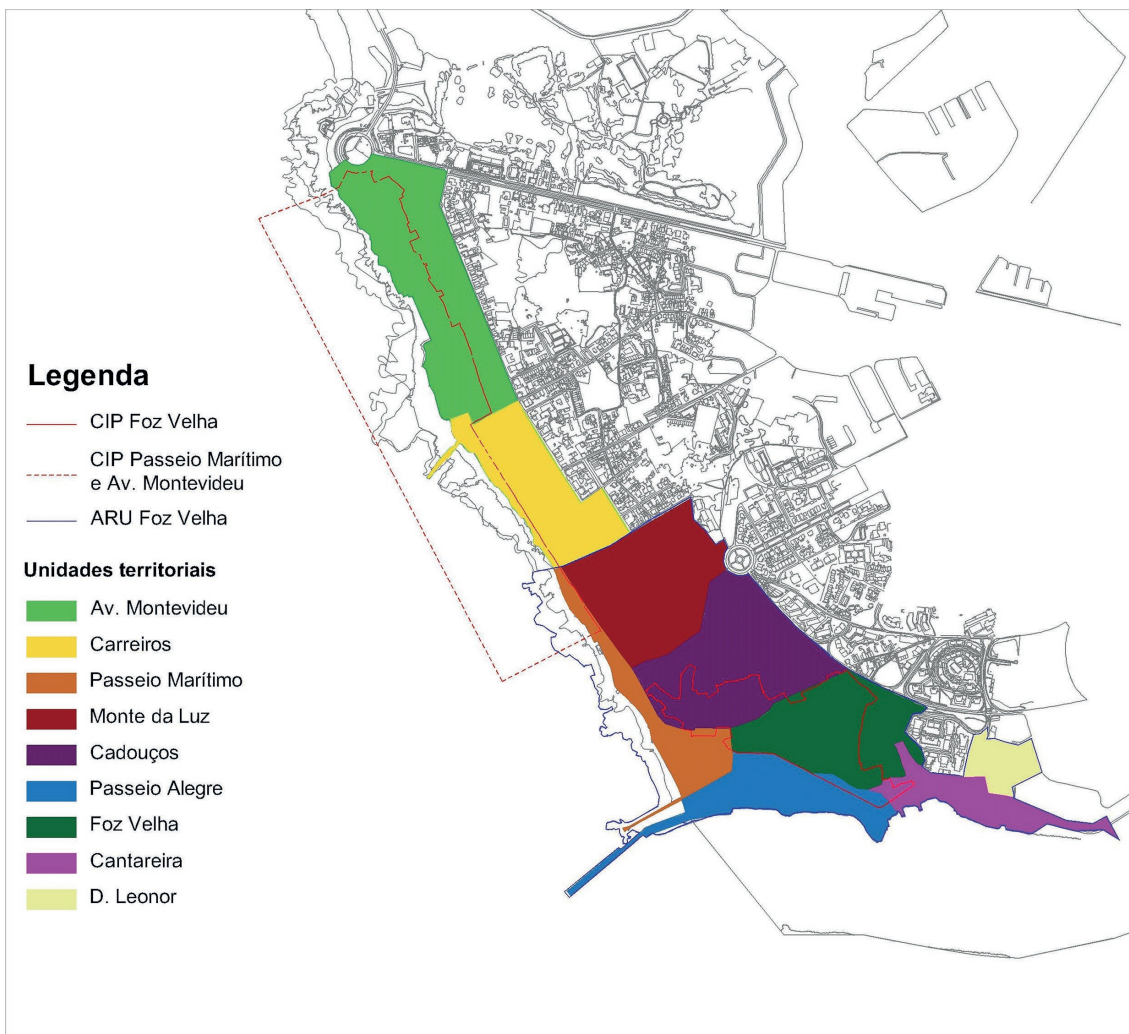
6 Nuno Moura, "A Foz do Douro: evolução urbana" (dissertação de mestrado, Porto, 2009).

7 José Ferrão Afonso, "Francisco de Cremona, arquiteto italiano na Foz do Douro e em Viseu no terceiro quartel do século XVI", *Estudos Italianos em Portugal*, nova série, n.º 12 (2017); Mário Jorge Barroca, *As fortificações do litoral portuense* (Lisboa: Inapa, 2001).

8 Maria Filomena Carvalho, "Arquitectura e Vilegiatura na Foz do Douro (1850-1910)" (dissertação de mestrado, Porto: 1996).

9 Jorge Fiel, "Um século da atribulada história dos transportes públicos do Porto", *O Tripeiro*, Série Nova, vol. II, n.º 7-8 (1983).

10 Francisco Barata Fernandes, *Transformação e permanência na habitação portuense: as formas da casa na forma da cidade* (Porto: FAUP, 1999).



▪ Fig. 2. Unidades territoriais da Foz do Douro. Fonte: o autor (desenho em suporte CAD).

subdividiu em vários quarteirões de modo a propiciar uma leitura mais detalhada.

Interessa, porém, a definição prévia de algumas aceções conceptuais utilizadas no presente trabalho. Entende-se assim *lote* por uma parte delimitada do solo (*prédio*¹¹) constituída sob uma operação de loteamento ou um plano de pormenor¹², no qual se incorporam edifícios, águas e plantações, à semelhança de *chão*. A cartografia de Telles Ferreira indica a existência de diversas parcelas não edificadas junto das habitações,

como logradouros, não identificando, contudo, o seu tipo de utilização, o qual poderá ser destinado a «funções de estadia, recreio e lazer, privado, de utilização coletiva ou de utilização comum, e adjacente ou integrado num edifício ou conjunto de edifícios»¹³. Assim, designa-se doravante estes espaços ao ar livre por *áreas verdes*, permitindo uma maior abrangência tipológica. Entende-se por *parcela* uma fração territorial delimitada de forma topológica, jurídica ou física¹⁴. Telles Ferreira representa igualmente alguns

11 Decreto Regulamentar n.º 5/2019, de 27 de setembro (DR, 1ª série, n.º 186, de 27 de setembro de 2019), 67.

12 Decreto Regulamentar n.º 5/2019, ... (DR, 1ª série, n.º 186, de 27 de setembro de 2019), 53.

13 Decreto Regulamentar n.º 5/2019, ... (DR, 1ª série, n.º 186, de 27 de setembro de 2019), 52.

14 Decreto Regulamentar n.º 5/2019, ... (DR, 1ª série, n.º 186, de 27 de setembro de 2019), 61.

jardins, no entanto, perante a impossibilidade de confirmação da veracidade formal dos mesmos, uma vez que possuem um carácter maioritariamente indicativo de uma composição vegetal, opta-se pela utilização do termo *espaço ajardinado*, entendido enquanto composição arquitetónica essencialmente vegetal, ordenada e construída pelo Homem¹⁵. Considera-se *loteamento* como «as ações que tenham por objeto ou por efeito a constituição de um ou mais lotes destinados, imediata ou subsequentemente, à edificação urbana e de que resulte a divisão de um ou vários prédios ou do seu reparcelamento»¹⁶. Por último, entende-se por *piso* cada um dos planos sobrepostos em que um edifício se divide¹⁷.

DESENVOLVIMENTO URBANO DA FOZ DO DOURO

O desenvolvimento deste núcleo urbano poderá ser dividido em três fases distintas. A primeira corresponde a um período de fixação e desenvolvimento de uma comunidade fortemente relacionada com as atividades marítimas, nomeadamente a pesca, não obstante a introdução de diversos equipamentos de defesa militar e de apoio náutico. Posteriormente, a partir do século XVIII, a Foz conhece uma nova expansão urbana motivada pela prática de vilegiatura, potenciando concomitantemente a alteração do tecido social. Por último, destaca-se a transformação ocorrida nos séculos XX e XXI, a qual torna este conjunto urbano numa área maioritariamente residencial.

O COUTO DE S. JOÃO DA FOZ

Apesar dos diversos indícios de ocupação no paleolítico¹⁸, a Foz conhece uma de-

15 ICOMOS, *Carta de Florença sobre a Salvaguarda de Jardins Históricos* (Florença, 21 de maio de 1981).

16 Decreto Regulamentar n.º 5/2019, ... (DR, 1ª série, n.º 186, de 27 de setembro de 2019), 57.

17 Decreto Regulamentar n.º 5/2019, ... (DR, 1ª série, n.º 186, de 27 de setembro de 2019), 65.

18 Moura, "A Foz do Douro...", 6.

seenvoltura entre os séculos XII e XIII, com o assentamento de uma comunidade piscatória, a qual terá surgido e se terá desenvolvido durante a ocupação romana¹⁹.

Em 1145, D. Afonso Henriques doa as suas possessões na Ermida de S. João da Foz a D. Roberto e ao Mosteiro de Riba de Paiva. Posteriormente, em 1196, a Infanta D. Mafalda de Portugal recebe o couto do Mosteiro de S. Salvador de Bouças de seus pais, o qual englobava a povoação de S. João da Foz, sendo posteriormente, em c.1210, doada por esta ao Mosteiro de Santo Tirso, da Ordem de S. Bento, então denominado por *Couto da Foz*, o qual terá a sua posse até 1834²⁰. A Foz vai progredindo, beneficiando do dinamismo comercial portuense, não obstante se mantenha de reduzida dimensão comparativamente a outras localidades piscatórias da região²¹. É de notar que o *Couto da Foz* albergava tanto S. João da Foz, mais marítima, como Nevogilde, mais rural e de menor dimensão populacional²², situação que se verificará até ao alvorecer do século XIX, como testemunha a *Carta Topográfica* de Telles Ferreira (1895).

Esta localidade beneficia do mecenato de D. Miguel da Silva, um *príncipe do renascimento* português que aquando do seu retorno a Portugal (1525) é nomeado abade comendatário do Mosteiro Beneditino de Santo Tirso, pelo qual empreende uma série de obras na Foz, a cargo de Francesco da Cremona, arquiteto italiano que incorpora na sua comitiva²³, com o intuito de a transformar à semelhança de *Ostia Antica*.

19 Alberto Sampaio, *As Póvoas Marítimas* (Lisboa: Editorial Veja, 1979), 72-73.

20 Barroca, *As fortificações...*, 15-17.

21 Moura, "A Foz do Douro...", 9-10, 14.

22 Domingas R. Vasconcelos, Francisco Sousa Rio y José Resende Dias, "A frente marítima do Porto: uma paisagem urbana a salvaguardar e valorizar", *II Encontro CITCEM – O Mar: Patrimónios, Usos e Representações* (2011), 1.

23 Afonso, "Francisco de Cremona...", 131.

D. Miguel e Cremona são assim responsáveis pela construção da igreja matriz, no local onde existia uma antiga ermida beneditina, conciliando a cultura artística renascentista, com influências dos preceitos de Alberti, Bramante, Di Giorgio, Rafael Sanzio, e as particularidades medievalistas do local²⁴. Edifica-se ainda o paço abacial, com ideais de harmonia e proporção clássicos (*concinnitas*)²⁵, um templete dedicado a *Portummos*, o Farol de S. Miguel-o-Anjo e uma baliza para a navegação, os últimos contribuindo para o melhoramento da Barra do Douro.

Com o aumento dos ataques de pirataria, na segunda metade do séc. XVI, construir-se-á o Forte de S. João da Foz (Castelo da Foz) e de S. Francisco Xavier (Castelo do Queijo) de modo a ampliar a proteção da Barra, vindo o primeiro a ser amplamente reformado no final do séc. XVIII, com plano do eng. Reinaldo Oudinot, igualmente responsável pelo projeto do molhe e farolim de Felgueiras, no âmbito do seu programa para melhoramento da navegabilidade na entrada do Douro²⁶. Para este melhoramento contribui ainda o Farol da Luz, construído em meados do séc. XVIII por ordem do Marquês de Pombal²⁷.

Neste sentido, a *Foz Velha*, núcleo primitivo desta área, é efetivamente consolidada no final do séc. XIX, na sequência da formação paulatina de uma mancha urbana consistente no morro sobranceiro ao Farol do Anjo e ao Castelo da Foz, onde se situa igualmente a nova igreja paroquial, a julgar pelas fontes gráficas da época, como a *Planta Geográfica da Cidade do Porto* (1789) de Sousa Maldonado, espraiando-se até à *Cantareira*, área que Rio Fernandes particulariza por possuir maior homogeneidade urbana, com um traçado viário irregular e intrincado, e o

«acantonado das casas»²⁸. O porto da Cantareira oferece durante vários séculos uma alternativa à Barra do Douro (Fig. 3), recebendo progressivamente melhoramentos, como é o caso dos molhes.

No tocante ao edificado, Barata Fernandes considera que se implanta neste núcleo um tipo de habitação corrente da burguesia mercantilista, desenvolvida entre os séculos XV e XVII e com características distintas dos restantes períodos de expansão²⁹, como adiante se expõe. Ao nível da funcionalidade destaca-se a possibilidade de alojamento de uma pequena área comercial ou de oficina no piso térreo, relegando os pisos superiores à habitação³⁰.

A VILA DE VILEGIATURA

Enquanto a Foz do Douro, com a extinção das ordens religiosas, passa para a edilidade portuense, em 1836, Nevogilde é integrada no concelho de Bouças, onde permanecerá até 1895, altura em que passará ao concelho do Porto. A Foz era então caracterizada pelas ruas sinuosas, casas modestas e vastas áreas verdes no seu entorno³¹.

A moda de *ir a banhos* potencia a urbanização de toda a área, desenvolvendo-se no lado ocidental um novo bairro, a *Foz Nova*³², com uma grande afluência da comunidade britânica³³, num primeiro momento, e da burguesia e aristocracia portuense e do norte do país³⁴. Este fenómeno promove a edificação de novas habitações, adotando-se mode-

24 Afonso, "Francisco de Cremona...", 136-137.

25 Afonso, "Francisco de Cremona...", 138-139.

26 Barroca, *As fortificações...*, 8-83, 89.

27 Moura, "A Foz do Douro...", 44.

28 Fernandes, "A Foz", 23.

29 Fernandes, *Transformação...*, 83-83, 122.

30 Fernandes, *Transformação...*, 125.

31 Fernandes, *A Foz - Entre...*, 45.

32 Rio Fernandes atenta para uma rivalidade entre os dois núcleos, plasmada inclusive na designação de "manteigueiros" para os da *Foz Nova* e de "vareiros" os da *Foz Velha*. Fernandes, *A Foz - Entre...*, 20.

33 Fernandes, "A Foz", 18.

34 Maria Briz, "A vilegiatura balnear marítima em Portugal. 1870-1970" (dissertação de doutoramento, Lisboa, 2003), 217.



▪ Fig. 3. Pormenor de Planta Geográfica da Barra da cidade do Porto (1789). T.S. Maldonado (delin.); Godinho (sculp.). Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. Iconografia. E. 976 V.

los de matriz apalaçada ou de *chalet* na então *estrada de Carreiros* (atual Avenida do Brasil) e ao largo do Jardim do Passeio Alegre³⁵. Em determinados casos, poder-se-á assistir ao loteamento de terrenos e posterior construção de habitações para aluguer sazonal por parte dos próprios proprietários, de forma a rentabilizar o seu património e a dar resposta à crescente demanda turística³⁶. Contudo, o caso da Foz enquanto estância balnear particulariza-se por um investimento imobiliário particular, com a construção exclusiva de habitações próprias, e não por urbanizações planeadas e financiadas por determinado investidor, como ocorre noutras estâncias balneares portuguesas³⁷.

Estas habitações de vilegiatura, particularizadas por Barata Fernandes como próprias da *burguesia liberal*, respondem a um novo desígnio exclusivamente habitacional³⁸, sendo reguladas pelos eixos retilíneos dos arruamentos e pensadas segundo uma dinâmica voltada para o mar. É de salientar que Carreiros possui já um núcleo habitacional em meados do séc. XIX, impulsionado pelo porto homónimo, o qual recebe melhoramentos, como é exemplificativa a construção do seu molhe (1869)³⁹.

Quanto à ligação da Foz ao burgo do Porto, no início do séc. XVIII esta era efetuada por uma via à cota alta, passando por Lordelo e Cedofeita, e outra junto à marginal, a qual já existiria em 1792⁴⁰, desenvol-

35 Fernandes, *A Foz - Entre...*, 47.

36 Moura, "A Foz do Douro...", 47, 73;

37 Briz, "A vilegiatura ...", 221, 227, 231-234.

38 Fernandes, *A transformação ...*, 170.

39 Vasconcelos, Rio y Dias, "A frente marítima do Porto...", 2.

40 Moura, "A Foz do Douro...", 47.



▪ Fig. 4. Pormenor da Foz do Douro na Carta Topográfica da cidade do Porto (1895). Telles Ferreira. Fonte: Arquivo Histórico Municipal do Porto. D-CDT/B4-1(4).

vendo-se posteriormente vias e transportes vários, os quais encurtavam paulatinamente o tempo de viagem e aumentavam a sua comodidade. Inicialmente, o percurso seria feito por carroção, seguido pelo *omnibus* e pelos *char-à-bancs*⁴¹. O Barão da Trovisqueira, em 1870⁴², consegue uma licença para a construção de uma linha de caminho-de-ferro, para circulação dos *americanos*, entre o Porto e a Foz pela marginal, inaugurada em 1872, partindo da Porta Nova (Miragaia)⁴³. Posteriormente é requerida pela mesma companhia, a denominada *Companhia de Baixo*, a ampliação do seu percurso ao centro do Porto e à estrada para Campanhã, através da Rua dos Ingleses. Não obstante, a concessão vem a ser atribuída a António Vieira de Castro e Evaristo Lopes, que constituirão em 1874 a Companhia Carris de Ferro do Porto, a *Com-*

panhia de Cima, a qual passava a ligar a Praça Carlos Alberto e Cadouços, através da Avenida da Boavista⁴⁴. Em 1895 são introduzidos os *elétricos*⁴⁵, dando resposta a uma crescente procura de ir à Foz, então popularizada com a moda de *ir a banhos*.

Esta prática desenvolve-se, no final do séc. XVIII, por influência da *nação inglesa* residente no Porto, implantando-se no seio das classes sociais favorecidas, burguesia e aristocracia (*aburguesada*), enquanto meio de legitimação do seu *status* social. Contribui ainda para a afirmação desta *praxis* a recomendação feita pela comunidade médica para a *toma de banhos de mar* – talassoterapia – de tal forma que, em 1885, são publicados no Porto guias para o estabelecimento de estâncias balneares segundo o sistema Marney, permitindo a aproximação à realidade internacional. Advoga-se assim que estas estâncias deveriam constituir-se por uma

41 Carvalho, "Arquitectura e Vilegiatura ...", 16.

42 Em 1858 Albino F. de Paiva Araújo já requerera a mesma concessão. Fiel, "Um século da atribulada...", 196-197.

43 Fiel, "Um século da atribulada...", 196-203.

44 Fiel, "Um século da atribulada...", 199.

45 Carvalho, "Arquitectura e Vilegiatura...", 19.

série de equipamentos relacionados com a talassoterapia e o recreio público, desde banhos quentes e frios, hotéis e restaurantes, a casinos, passeios públicos e demais equipamentos de recreio⁴⁶. O Jardim do Passeio Alegre é apanágio destes equipamentos urbanos⁴⁷, tornando-se no principal centro de sociabilidade da Foz, ao qual se acresce o co-reto no início do séc. XX e o melhoramento da Avenida de Carreiros, em 1888, com vias mais largas e espaços de promenade, o qual é integrado numa campanha camarária de alinhamento e construção de arruamentos na Foz desde 1838⁴⁸, com o objetivo de melhorar urbanisticamente este novo *bairro* e de o tornar mais atrativo.

Neste sentido, a Foz vai ao encontro da mudança do paradigma urbanístico português, no século XIX, através da expansão da cidade extramuros com a construção quer de ilhas operárias quer de *moradas de casas* burguesas, sendo empreendidos diversos projetos de urbanização na Foz do Douro, nomeadamente o alinhamento de vias, como a rua da Cerca (1838), da Esplanada do Castelo (1859), e da rua de Nossa Senhora da Luz (1859), assim como a abertura de novos arruamentos⁴⁹, imbuídos do espírito *fontista* de modernização das vias de comunicação.

Entre a *Foz Nova* e a *Foz Velha* existe uma zona de transição, *Cadouços*, delimitada sensivelmente pelas ruas da Cerca e de Diu⁵⁰. Esta é pautada por vias mais retilíneas, como a Rua Fonte de Cadouços (atual Rua Fonte da Luz), Rua de Cadouços e Travessa da Cerca, projetadas em 1862, ou pela Rua da Gama (atual Rua de Diu); pela existência

de praças, como a de Cadouços; e por construções verticalmente desenvolvidas, comparativamente à *Foz Velha*, mantendo-se a elevada densidade habitacional⁵¹. A própria conceção arquitetónica e de ajardinamento dos espaços públicos e privados conferem características particulares ao local. Por outro lado, o *Farol* e a respetiva envolvente urbana (*Monte da Luz*), possui particularidades devido à sua orografia declivosa tanto no traçado das vias como na construção de habitações baixas, não obstante a elevada densidade construtiva⁵².

É ainda neste período que se denota a vontade urbanizadora ao longo da frente atlântica⁵³, na *estrada de Carreiros* (atual Avenida do Brasil), como demonstra o projeto relativo à sua abertura e retificação⁵⁴. Estas novas vias, mais largas e arborizadas, planeadas segundo um traçado retilíneo e tendencialmente ortogonal, refletem as tendências urbanísticas do *culte de l'axe* haussmaniano⁵⁵. A conclusão da Avenida da Boavista, rematada pela Praça Gonçalves Zarco, e o prolongamento da Avenida de Carreiros, contribuem ainda para o desenvolvimento urbano desta área, introduzindo modelos internacionais de arquitetura, a par de alguns edifícios que procuram a valorização da identidade nacional (Fig. 4)⁵⁶.

46 Carvalho, "Arquitectura e Vilegiatura...", 9-13, 31.

47 Construído entre 1869 e 1892, segundo plano do arquiteto paisagista Emílio David.

48 Carvalho, "Arquitectura e Vilegiatura...", 32-36.

49 Carvalho, "Arquitectura e Vilegiatura...", 33-34.

50 Relativamente a Rio Fernandes (Fernandes, "A Foz", 23), a proposta das unidades territoriais da ARU da Foz Velha difere, sendo antes delimitada pelas ruas Fonte da Luz, da Cerca e do Padre Luís Cabral.

51 Fernandes, *A Foz - Entre...*, 51.

52 Fernandes, "A Foz", 24.

53 Contribui ainda para esta a vontade em melhorar a ligação do Porto a Matosinhos e Leça de Palmeira, onde então se planeava construir o novo Porto de Leixões. Carvalho, "Arquitectura e Vilegiatura...", 36.

54 Carvalho, "Arquitectura e Vilegiatura...", 34.

55 Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna* (Bari: Laterza, 2017), 90, 103.

56 Nuno Ferreira e Manuel Joaquim Moreira da Rocha, "Trajetos da arquitetura civil na cidade do Porto do século XIX à primeira metade do século XX", en *História da Arquitetura - Perspetivas Temáticas*, coord. por Manuel Joaquim Moreira da Rocha (Porto: CITCEM, 2018), 68.

O BAIRRO RESIDENCIAL

Com o séc. XX, a Foz é alvo de um maior investimento municipal, nomeadamente na mobilidade dos habitantes, permitindo colmatar o abrupto crescimento demográfico da área e confirmar uma nova mudança de paradigma⁵⁷, afirmando-se mormente como área residencial⁵⁸. Assiste-se à construção de esplanadas, jardins e equipamentos públicos. É ainda criada, em 1945, a Comissão de Estudos da Valorização Turística da Foz-do-Douro, procurando o *aformoseamento* e valorização da frente marítima⁵⁹. Esta nova leva urbanística é caracterizada, particularmente na *Foz Nova*, pela construção nas décadas de 1970 e 1980 de prédios de rendimento de vários pisos, entre 4 e 9⁶⁰, por vezes de maior volumetria face aos pré-existentes, demolindo edificações anteriores, caso necessário, ou ocupando os terrenos disponíveis na área, como ocorre na Avenida do Brasil e na Foz Velha, para a implantação de residências permanentes⁶¹. Concomitantemente a estes *blocos de betão*, constroem-se moradias de 2 a 3 pisos, precedidas por um jardim, criando um ambiente intimista e contrastante com os referidos blocos⁶².

Na extensão da antiga *estrada de Carreiros*, atual Avenida de Montevideu, há um impulso construtivo na década de 1930, mantendo-se o caráter de moradia apalaçada, maioritariamente unifamiliar, de grande dimensão e qualidade plástica, com os jardins e muros a serem igualmente confinados pelo arruamento⁶³, enquanto a Avenida do

57 Na freguesia de Nevogilde, este aumento ronda os 800% entre 1878 e 1930. Fernandes, "A Foz", 20.

58 Ferreira y Rocha, "Etapas de consolidação da paisagem ...", 213.

59 Ferreira y Rocha, "Etapas de consolidação da paisagem ...", 221.

60 Fernandes, "A Foz", 25.

61 Vasconcelos, Rio y Dias, "A frente marítima do Porto...", 2.

62 Fernandes, "A Foz", 25.

63 Vasconcelos, Rio y Dias, "A frente marítima do

Brasil alberga maioritariamente edifícios de habitação plurifamiliar.

Em meados do século XX são ainda edificados bairros sociais, como o *Grupo de Moradias Populares da Pasteleira* e o *Bairro do Marechal Gomes da Costa*⁶⁴. O *Bairro da Rainha D. Leonor*, abrangido pela ARU da Foz Velha, responde a necessidades socioeconómicas particulares, tendo sido construído em conformidade com a envolvente, com edifícios de habitação plurifamiliar de 2 pisos, segundo um traçado linear e planeado⁶⁵, acompanhados cada um por uma pequena área de jardim privativo. Existem igualmente edifícios excecionais quanto à sua tipologia e função, nomeadamente edifícios de matriz rural, remanescentes de um período anterior marcadamente agrícola; e relacionados com o recreio, turismo e desporto, maioritariamente na frente marítima.

FOZ VELHA: CASO PRÁTICO DE ANÁLISE URBANA

O núcleo da Foz Velha, como referido anteriormente, é caracterizado por uma malha urbana tendencialmente irregular, com vias estreitas a formarem pequenas áreas públicas na sua confluência, visível no cruzamento da Rua da Beneditina com a Rua de Montebelo, desta última com a Rua do Sacramento, ou da Rua de S. João com a Rua da Bela Vista (atual Rua Raúl Brandão). São, contudo, o Largo do Rio da Bica, o Largo da Beneditina, o Largo de Montebelo e o Largo da Igreja que oferecem uma maior área pública, situando-se nestes poços, fontes, passos da paixão, ou, especificamente no último, a igreja paroquial. Não obstante o caráter gerador da Rua Central (atual Rua Padre Luís Cabral), que estabelece uma certa orientação do edificado através de ruas transversais conducentes à beira marítima, a Foz Velha apresenta tanto áreas densamente habitadas e com diminuto espaço verde, como

Porto...", 3.

64 Fernandes, "A Foz", 21.

65 Fernandes, "A Foz", 27.



▪ Fig. 5. Pormenor da Foz do Douro no Plano hidrográfico da Barra do Douro (1871). C. M. Batalha, et. al.; F. Folque (dir.). Fonte: Arquivo Histórico Municipal do Porto. D-CDT/B4-1(4).

áreas com menor densidade construtiva e com terrenos agrícolas de vasta dimensão. Note-se que estes arruamentos tendencialmente perpendiculares à orla costeira facilitam a circulação entre a zona baixa e a Rua Central, como a Rua Bela, Rua das Motas e Rua das Laranjeiras, contrariando a intrincada tessitura viária presente na área em torno da Canteira, caracterizadas por uma maior irregularidade e uma menor largura (Fig. 5).

A vontade urbanizadora oitocentista é igualmente visível nesta área, tendo sido alargada e regularizada a Travessa das Laranjeiras⁶⁶, aprovada pela edilidade portuense em 1868, e projetados outros alinhamentos de vias, como o *Projeto de alinhamento e alargamento da rua dos Olivais e outras (na Foz) desde a Cantareira até encontrar a rua Central* (1891)⁶⁷, relativo à Rua dos Olivais, Rua da Benedictina, e Rua de Montebelo, pretendendo,

em vão, estabelecer um eixo de ligação ortogonal amplo entre a zona baixa (Cantareira) e a zona alta (Rua Central).

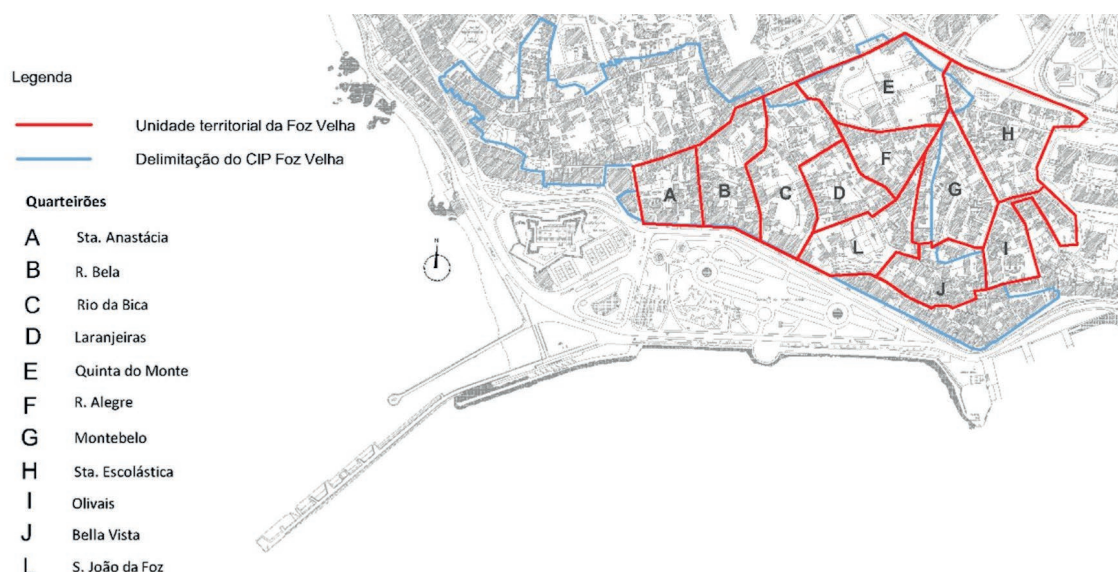
A leitura da Foz Velha poderá ser estruturada essencialmente em três zonas com cunhos diferenciados: rural, burguesa e piscatória. O espaço de tendência rural situa-se a nascente e a cota alta, nas imediações do *Lugar dos Olivais* e do *Morro da Pasteleira* (quarteirões E, F, G, H e I), pautado por áreas agrícolas de maior dimensão e casas de lavoura associadas, as quais se voltam essencialmente para o espaço intramuros ou para os logradouros nas traseiras dos lotes⁶⁸, com hortas e espaços verdes, conferindo um aspeto particular às vias, com muros de elevada extensão rasgados por portões. Esta zona aproxima-se do que Rio Fernandes define como subárea da *Corguinha*, pautada por habitações unifamiliares baixas, com uma média de 1.48 pisos por edifício (Fig. 6)⁶⁹.

66 Arquivo Histórico Municipal do Porto (AHMP), Livro de Plantas, D-CDT/A3-431.

67 AHMP, Livro de Plantas, D-CMP/3(113).

68 Fernandes, "A Foz", 72.

69 Fernandes, "A Foz", 204-205.



▪ Fig. 6. Estruturação da unidade territorial da Foz Velha em quarteirões. Fonte: o autor (desenho em suporte CAD).

Por outro lado, a designada zona burguesa (quarteirões A, B, C, D e L) é associada ao conjunto edificado à cota baixa e a meia encosta, essencialmente compreendida entre o Castelo do Queijo, a Rua Central e a igreja paroquial de S. João da Foz, correspondente a habitações correntes da burguesia *mercantilista*, como define Barata Fernandes, de função mista ou residencial, construídas maioritariamente entre os séculos XV e XVII e particularizadas por um maior aparato exterior e definição tipológica⁷⁰. Estas situam-se em lotes irregulares, sem loteamento geométrico prévio, podendo ocupar a totalidade do lote, em cujos casos não apresentam logradouro; ou implantar-se junto à via pública, possibilitando a existência de duas frentes e de logradouro anexo⁷¹. Formalmente, são caracterizadas pela sua organização em dois ou três pisos e pelo rasgamento de dois ou três vãos por pavimento⁷². É de notar a construção de habitações burguesas no séc. XIX na Rua do Passeio Alegre, pertencentes a uma burguesia *liberal*, caracterizadas por uma maior dimensão e regularidade do lote,

⁷⁰ Fernandes, *Transformação ...*, 120.

⁷¹ Fernandes, *Transformação ...*, 120-125.

⁷² Fernandes, *Transformação ...*, 122-123, 127.

sobretudo de uma frente, podendo ocupar a totalidade da largura deste e agregar jardins⁷³, hortas e terreiros em espaços planos (ou aplanados para o efeito)⁷⁴. Estes edifícios, de exclusiva função habitacional, possuem dois a quatro pisos, sendo geralmente associados em banda por repetição simples ou geminação, com partilha de uma parede de meação⁷⁵. Poder-se-á ainda associar a estes edifícios os *palacetes*, com quatro frentes e implantados à face da via pública⁷⁶.

A área de pendur piscatório localiza-se nas imediações da Cantareira e Sobreiros (quarteirão J), importante núcleo pesqueiro, e do Largo da Beneditina, à cota baixa. Existe aqui uma irregularidade das vias e dos lotes, geralmente ocupados na sua totalidade pela habitação, não permitindo a existência de espaços verdes adjacentes. Atenta-se ainda para o seu paulatino abandono por parte da

⁷³ Maria do Carmo Pires, *A Rua Álvares Cabral (1895-1940). Formas de habitar* (Porto: FAUP), 103.

⁷⁴ Fernandes, *Transformação ...*, 171.

⁷⁵ Fernandes, *A transformação ...*, 175; Pires, *A Rua Álvares Cabral ...*, 101.

⁷⁶ Pires, *A Rua Álvares Cabral ...*, 121-123; Fernandes, *A transformação ...*, 171.



▪ Fig. 7. Pormenor da Planta Topográfica da cidade do Porto (1892) abrangendo os quarteirões de Sta. Anastácia, R. Bela, Rio da Bica, Laranjeiras, Quinta do Monte, Bella Vista e S. João da Foz na. A. G. Telles Ferreira. Fonte: Arquivo Histórico Municipal do Porto. D-CDT/A4-51(51).

comunidade piscatória como consequência do desenvolvimento da vilegiatura na Foz do Douro⁷⁷, levando à substituição de parte do edificado anterior por habitações de maior prestígio.

QUARTEIRÃO DE STA. ANASTÁCIA

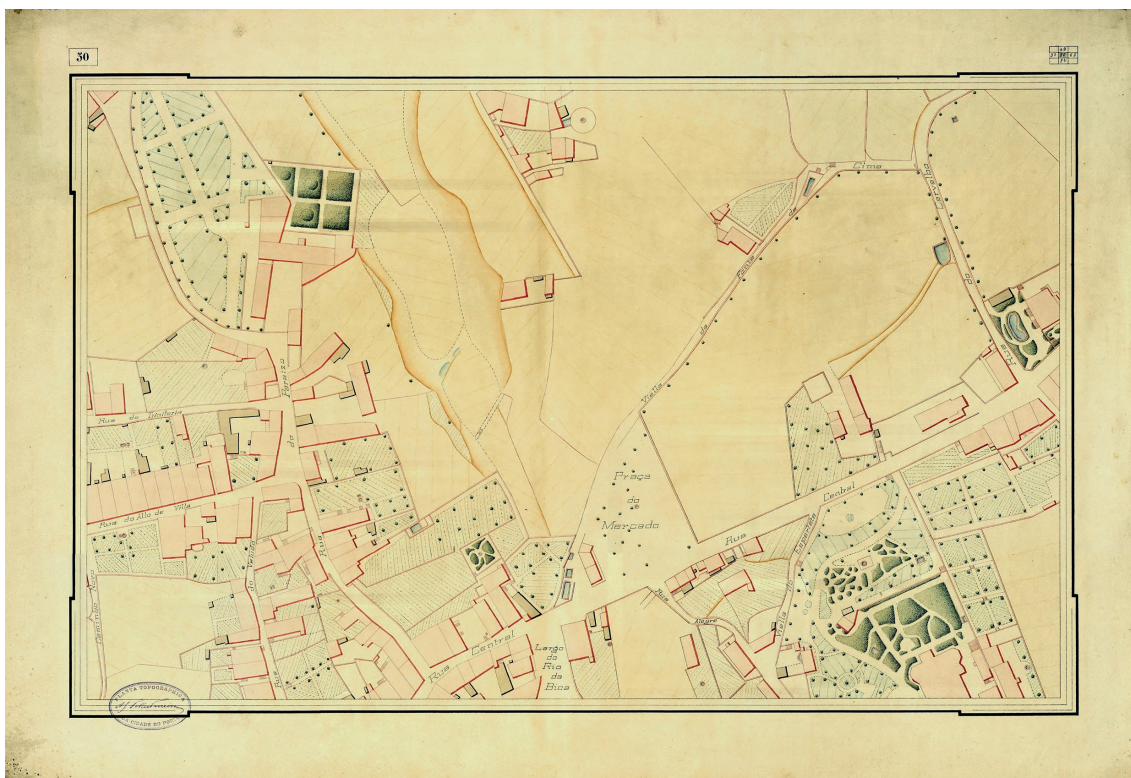
Neste quarteirão (Fig. 7), definido pela Rua de Santa Anastácia, Rua Central, Rua Bela e Rua do Jardim do Passeio Alegre, há a predominância de um lote alongado, particularmente os voltados para a Rua Central, com as habitações a ocuparem a maioria deste, não existindo na sua maioria logradouro. A Rua Central constitui-se ainda como o principal centro comercial da Foz Velha até ao século XX, tanto de retalho do tipo diário, como não diário ou de natureza económica,

relacionando-se com o apoio direto à ocupação residencial do território⁷⁸.

De entre as demais, destacam-se as habitações voltadas para o Jardim do Passeio Alegre, de maior largura e mais nobilitadas, podendo possuir espaços ajardinados nas traseiras, como é o caso da n.º 994 e n.º 1006; ou terreiros laterais, como o Palacete de Domingos Oliveira Maia. Estes dois últimos edifícios destacam-se da restante malha urbana ao nível do alçado, com quatro e três pisos respetivamente, bem como através da sua linguagem formal, com o Palacete de Domingos Oliveira Maia a utilizar o revivalismo neomedieval. As habitações excedentes possuem na sua maioria um ou dois pisos, aos quais acrescem um piso sobradado ou em subcave.

⁷⁷ Moura, "A Foz do Douro...", 92.

⁷⁸ Fernandes, "A Foz ...", 40-46.



▪ Fig. 8. Pormenor da Planta Topográfica da cidade do Porto (1892) abrangendo os quarteirões da R. Bela, Rio da Bica, Quinta do Monte e Rua Alegre. A. G. Telles Ferreira. Fonte: Arquivo Histórico Municipal do Porto. D-CDT/A4-51(50).

Comparativamente com a atualidade, destacam-se a ocupação de parte da área ajardinada da habitação n.º 1006 com dependências arquitetónicas, bem como a demolição de parte do edificado e área verde de um dos lotes compreendido entre a Rua de Sta. Anastácia e a Travessa do Passeio Alegre para construção de um condomínio privado composto por quatro blocos de apartamentos, n.ºs 36, 38, 40, e 44, conduzindo à regularização do lote em que se insere. É de notar que aquando da reabilitação do edifício sito na Rua de Sta. Anastácia, n.º 44, procura-se a recuperação visual da pré-existência, nomeadamente no número de vãos e no piso em subcave, conquanto se assista ao acrescento de um piso sobradado. Por outro lado, observa-se a replicação do mesmo modelo no atual n.º 36, contrariando a traça do edifício pré-existente, uma garagem, pelo que podemos considerar neste caso ser um falso histórico.

Ao nível do edificado, coexistem lado-a-lado na Rua Central habitações de períodos vários, sobressaindo algumas destas pela qualidade do seu programa plástico, com a inserção de vãos de sacada com guardas em ferro trabalhado, aventais em cantaria, platibandas ou urnas, à semelhança das residências da Rua Bela. Releva-se ainda a existência no quarteirão da capela de Sta. Anastácia e de dois Passos da Paixão, integrados entre o edificado. Através do confronto com o *Plano Hidrográfico da Foz do Douro*, denota-se a construção de determinadas habitações, nomeadamente a atual n.º 1039 da Rua Padre Luís Cabral e os n.ºs 12, 78 e 82 da Travessa do Passeio Alegre, pelo que se poderá apontar a sua edificação entre as décadas de 1860 e de 1890.

QUARTEIRÃO DA R. BELA

Desde edifícios que ocupam a totalidade do lote (Fig. 8), à existência de logradou-

ros, ou de vastas áreas ajardinadas, esta porção urbana possui bastante irregularidade. Os imóveis voltados para o Jardim do Passeio Alegre e para a Rua Bela, ocupam lotes irregulares de média dimensão, com pequenos terraços nas traseiras, na sua maioria, excetuando o registo superior da Rua Bela, com a presença de logradouros estreitos e compridos. Atenta-se igualmente para o não alinhamento das habitações da Rua do Passeio Alegre, apesar da inexistência de restrições construtivas nesta frente, tendo alguns destes edifícios sido erigidos entre 1860-90, uma vez que não figuram no Plano de F. Folque *et. al.*, à semelhança das habitações no meandro da Rua das Motas. Atualmente este desalinhamento de fachadas já não é visível devido à demolição de parte do edificado e à construção contemporânea de prédios de rendimento alinhados com a respetiva via, alterando concomitantemente a dimensão do lote. Por outro lado, as habitações do registo inferior da Rua das Motas são caracterizadas pela inexistência de logradouros, destacando-se, contudo, a n.º 59-65 por possuir um terreiro lateral e uma vasta área ajardinada no interior do lote, atualmente ocupada pela área de garagens de um prédio com frente para o Passeio Alegre.

Na parte superior deste quarteirão, os talhões são de maior dimensão, conquanto permaneçam irregulares, permitindo a integração de áreas verdes nas traseiras dos edifícios voltados para a Rua Central. Destes, salienta-se a habitação n.º 901 da Rua Central, com uma vasta área verde compreendida entre esta e a Rua das Motas, onde se situam outras dependências. Ao longo da Rua Central, assiste-se a um prolongamento do tipo de habitação existente no quarteirão anterior, com a predominância de edifícios com dois pisos, crescendo-se em alguns casos um piso sobradado, à semelhança da Rua Bela, denotando-se, contudo, nesta um maior número de habitações térreas. Destacam-se ainda as habitações do troço inferior da Rua das Motas, possuindo entre dois e três pisos e um programa plástico mais cuidado, com a integração de aventais ou mol-

duradas dos vãos em cantaria, vão de sacada com gradeamento férreo, platibandas e ocasionalmente revestimento em azulejo.

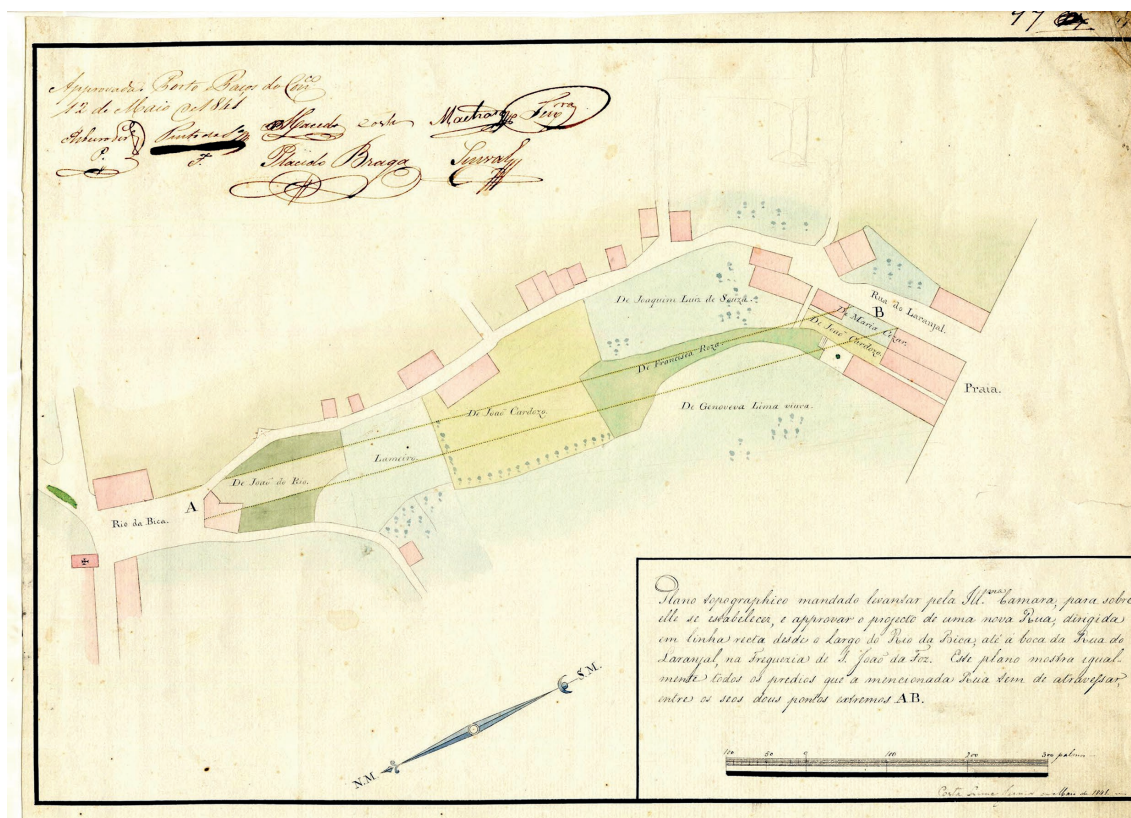
QUARTEIRÃO DO RIO DA BICA

Com base na comparação entre a *Planta Topográfica da cidade do Porto*, de Telles Ferreira, e o *Plano Topographico mandado levantar pela Ill.ma Camara para [...] uma nova Rua [...] desde o largo do Rio da Bica, até à boca da Rua do Laranjal [...]* (1841)⁷⁹, é possível verificar o processo de divisão dos terrenos e edificação entre as décadas de 1840 e 1890. Assim, através deste último apreende-se que o terreno de gaveto pertencente a João do Rio (entre a Rua das Motas e Rua das Laranjeiras), inicialmente com apenas um edifício voltado para o Largo e implantado num terreno agrícola, tenha sido parcelado e acrescidas habitações de reduzida dimensão, tipo-ilha, no referido período. Esta comparação permite ainda a perceção de uma maior divisão dos terrenos identificados como sendo de João Cardozo em 1841⁸⁰. Identifica-se também a construção de duas moradias no Largo do Rio da Bica (n.º 1-5 e n.º 15), as quais demarcam-se do restante edificado ao nível do alçado; e de um conjunto de moradias entre o n.º 72 e o n.º 102 da Rua das Motas, algumas das quais geminadas, não levantadas no *Plano Hidrográfico*; mantendo-se praticamente inalterados os lotes ao longo da Rua das Laranjeiras. Não obstante, comparativamente com a atualidade assistimos à construção de moradias geminadas onde anteriormente se situava um lameiro, e ao longo da Rua das Laranjeiras (n.º 93-133, e n.º 226), com a demolição do edifício de gaveto entre a Rua Central, Largo do Rio da Bica e Rua das Laranjeiras e substituição por um prédio de rendimento (Fig. 9).

Comparativamente à restante *Foz Velha*, os talhões compreendidos entre a Rua das Laranjeiras e a Rua das Motas, e entre a Calçada dos Ingleses e a Rua Central, são

79 AHMP, Livro de Plantas, D-CDT/A3-250

80 AHMP, Livro de Plantas, D-CDT/A3-250.



▪ Fig. 9. Plano Topográfico mandado levantar pela Ill.^{ma} Camara para [...] uma nova Rua [...] desde o largo do Rio da Bica, até à boca da Rua do Laranjal [...] (1841). Costa Lima Júnior. Fonte: Arquivo Histórico Municipal do Porto. Livro de Plantas, D-CDT/A3-250.

caraterizados por uma menor densidade urbana, no final do séc. XIX, situando-se aqui terrenos agrícolas em parcelas de forma irregular, nos quais as habitações se implantam à face dos arruamentos. Contudo, no registo inferior da Rua das Laranjeiras, predomina o lote estreito, com os edifícios a ocuparem a maioria deste e, quando existente, uma pequena porção de terreno nas traseiras destinada ao cultivo ou a um espaço ajardinado. É de notar a regularidade existente no edificado desta fração inferior, nomeadamente ao nível da cércea, número de vãos e elementos constituintes da fachada.

Uma vez mais, sobressaem do restante quarteirão as habitações voltadas para o Jardim do Passeio Alegre, com um programa plástico de maior erudição, como é exemplificativo o Palacete de Margarida Pereira Machado (ou *do Visconde de Oliveira*), o qual utiliza uma linguagem revivalista através

da inclusão de elementos neomedievalistas como arcos apontados e ameias, mormente a aplicação de colunas com capitel classicizante.

QUARTEIRÃO DAS LARANJEIRAS

As habitações da Rua das Laranjeiras, já identificadas no final da primeira metade do séc. XIX através do referido plano topográfico de 1841, implantam-se maioritariamente em terrenos longos e estreitos, com a existência de logradouros nas traseiras destes. Através da *Planta Topográfica da cidade do Porto* de- nota-se a existência de espaços ajardinados em algumas das residências. No interior do quarteirão em análise figuram igualmente grandes áreas verdes, as quais poderiam ser dedicadas à prática agrícola. Por outro lado, demarcam-se a habitação n.º 35 da Rua Alegre e a situada no gaveto entre esta última e

a *Calçada dos Ingleses*, as quais implantam-se em terrenos irregulares de grande dimensão, sendo definidas na supramencionada cartografia de Telles Ferreira zonas ajardinadas nas áreas verdes do lote. O restante casario, no gaveto entre a Travessa das Laranjeiras, Rua do Sacramento e Rua Alegre, é constituído por lotes de reduzida dimensão, com as habitações a articularem-se com pequenos pátios laterais ou traseiros. Ao nível do edificado há uma tendente homogeneidade no presente quarteirão, possuindo maioritariamente entre dois e três pisos, aos quais poderá ser acrescido um andar sobradado, bem como ao nível do alçado, caracterizado pela sua sobriedade.

Face à atualidade, denota-se a conservação das dimensões e delimitações dos lotes, e respetivo edificado, não obstante a construção de uma moradia na Rua Alegre e a abertura murária para inserção de uma entrada de garagem já no séc. XX⁸¹. De notar igualmente a intervenção arquitetónica do edifício n.º 25-27 da Calçada dos Ingleses, assim como a construção de edifícios de habitação no gaveto compreendido entre a Rua das Laranjeiras e a travessa homónima, comparativamente à cartografia de Telles Ferreira.

QUARTEIRÃO DA QUINTA DO MONTE

Este quarteirão, à cota alta, é delimitado pela Travessa Alegre, Rua de Montebelo e Rua Central, sobressaindo do núcleo da *Foz Velha* pela vasta dimensão dos terrenos e reduzida densidade habitacional. A ocupar sensivelmente metade desta área, de enlevar a *Quinta do Monte* (ou *Quinta do Nassau*), sendo composta por palacete⁸², capela e demais

81 Intervenções visíveis através da comparação das imagens Street View, disponibilizadas pela plataforma GoogleMaps, captadas em julho de 2009 e março de 2015, e a realidade atual.

82 Considerado o segundo palacete neomanuelino construído na cidade do Porto. Hernâni L. S. Maia, "Memória da Cidade: Monumento nacional desde 1986", *O Tripeiro*, 7ª série, ano XXXV, n.º 3 (2006), 90.

dependências, envolvidas por diferentes zonas ajardinadas, formando um parque. Destacam-se igualmente a habitação n.º 55 da Travessa Alegre, bem como as habitações n.º 169 (atualmente em ruínas) e n.º 189, integrando áreas ajardinadas ou agrícolas de dimensão considerável face ao paradigma da *Foz Velha*. Concomitantemente, o conjunto de edifícios voltados para a Rua Central, e no gaveto entre a Travessa Alegre e a Rua de Montebelo, são definidos por lotes de menor dimensão, com um caráter mais regular, possuindo, alguns destes, áreas verdes adjacentes, leitura corroborada pela análise do *Projeto de alinhamento e alargamento da rua dos Olivais e outras (Foz) desde a Cantareira até encontrar a rua Central*⁸³. Face à atualidade, identifica-se o acrescento de estruturas arquitetónicas em algumas das habitações, nomeadamente de pisos sobradados e ampliações nas traseiras; e à construção de habitações ao longo da Viela do Espertete, entretanto obstruída.

QUARTEIRÃO DA R. ALEGRE

O presente quarteirão organiza-se através da divisão em diversos talhões irregulares (Fig. 10), tendencialmente estreitos, com praticamente todos os edifícios a ocuparem a parte fronteira deste, destinando as traseiras a logradouro. Salienta-se ainda no espaço urbano a superfície murária quase contínua de um dos lados da Travessa Alegre, contrastando com o lado oposto, mas que contribui para conferir um caráter rural à área. Destaca-se neste conjunto os terrenos de gaveto, entre a Travessa Alegre e a Rua de Montebelo, por possuírem uma maior área verde, e a habitação n.º 54, com um espaço ajardinado lateral. Atenta-se ainda para a existência de um conjunto de habitações, implantadas numa área regular, com acesso por uma estreita via lateral.

Atualmente, este quarteirão agrega uma série de construções na Travessa Alegre, compreendidas entre o n.º 18 e o n.º 22, onde

83 AHMP, Livro de Plantas, D-CMP/3 (113).



▪ Fig. 10. Pormenor da Planta Topográfica da cidade do Porto (1892) abrangendo os quarteirões da Rua Alegre, do Montebelo, de Sta. Escolástica. A. G. Telles Ferreira. Fonte: Arquivo Histórico Municipal do Porto. D-CDT/A4-51(65).

anteriormente existia um logradouro, e entre o n.º 54 e o n.º 60, num espaço identificado como de área verde na *Planta Topográfica* de Telles de Ferreira, assim como um prédio de rendimento sito no n.º 81-87 da Rua de Montebelo. Por sua vez, as habitações da Rua Alegre mantêm até à contemporaneidade o mesmo perfil, com a habitação presente na frente do lote e logradouro nas traseiras. Esta via possui ainda *casas grandes*, com a presença de dois e três pisos, elementos em cantaria lavrada e vãos de sacada ou mirantes, as quais poderão resultar de casas rurais pré-existentes, igualmente identificadas nos restantes arruamentos deste quarteirão, embora em menor número.

QUARTEIRÃO DO MONTEBELO

Seguindo o alinhamento da Rua Montebelo (Fig. 11), a divisão desta área é caracterizada pelo lote estreito, com os edifícios

à face da via pública e logradouros nas traseiras. Há uma maior regularização no loteamento dos terrenos, os quais confinam com a cerca de uma área agrícola que se estende até à Rua da Beneditina e com ligação à habitação voltada para a confluência da supra-citada rua com a Travessa do Adro e a Rua Alegre, a qual possui junto a si uma zona ajardinada, incluindo um espelho de água. Importa ainda salientar a existência de outras dependências e vários tanques de água nesta propriedade, permitindo avançar a hipótese de que esta fosse dedicada à produção agrícola.

O confronto com cartografia atual permite a perceção de uma alteração substancial neste quarteirão, particularmente no terreno agrícola supramencionado, abrindo-se a atual Rua Padre Xavier Coutinho e edificando-se várias moradias contemporâneas ao longo desta e da Rua da Beneditina, algumas das quais geminadas. Por sua vez,



▪ Fig. 11. Pormenor da Planta Topográfica da cidade do Porto (1892) abrangendo os quarteirões do Montebelo, de Sta. Escolástica, dos Olivais, da Bella Vista e de S. João da Foz. A. G. Telles Ferreira. Fonte: Arquivo Histórico Municipal do Porto. D-CDT/A4-51(66).

o edificado da Rua de Montebelo mantém-se praticamente inalterado, persistindo a existência de logradouros na área posterior do lote.

QUARTEIRÃO DE STA. ESCOLÁSTICA

Assiste-se na presente faixa a um menor aglomerado urbano, potenciado pela dispersão das habitações, isoladas pelas áreas irregulares nas quais se inserem. Note-se que Telles Ferreira define estas áreas como zonas verdes, podendo-se apontar a possibilidade de existência de hortas, prática atualmente presente em alguns destes lotes.

A *Fotografia aérea da cidade do Porto, fiada 7, n.º 057* (1939) permite ainda perceber a manutenção da baixa densidade construtiva⁸⁴, denotando-se, contudo, um maior lo-

⁸⁴ AHMP. Livro de Plantas, F-NV/LA-Cx12/9/F7(057).

teamento da área norte da Rua da Quinta. Atualmente identifica-se a construção de moradias geminadas na Rua de Sta. Escolástica e na Rua da Quinta, bem como de novas dependências nas habitações da Rua da Beneditina, mormente a manutenção de áreas verdes na envolvente da casa (Fig. 12).

QUARTEIRÃO DOS OLIVAIS

Este quarteirão é maioritariamente definido por lotes estreitos e de reduzida dimensão, distribuídos entre a Rua da Beneditina, Rua dos Olivais, Beco do Rosário (atual Rua de Santo António) e atuais Ruas do Bom Jesus e de Sta. Senhorinha, onde se implantam habitações vernaculares. Em alguns dos casos, o edifício ocupa a totalidade do *chão*, com os restantes a possuírem uma diminuta área verde ou de logradouro, a qual possibilita o arejamento e a iluminação da habitação, visto confrontarem com vias estreitas, ou a plantação de uma pequena



▪ Fig. 12. Fotografia aérea da cidade do Porto, fiada 7, n.º 057 (1939). Fonte: AHMP. F-NV/LA-Cx12/9/F7(057) 2.

horta para consumo doméstico. Excetua-se destes exemplares uma pequena quinta, a qual apesar de não possuir uma elevada extensão, parcela a sua área verde em diversos canteiros, visível na *Planta Topográfica* de Telles Ferreira. Atualmente no local da referida quinta e respetiva habitação encontra-se um bloco de apartamentos.

A análise comparativa entre os planos de F. Folque (dir.), *et al.* e de Telles Ferreira, permite apreender a construção de ilhas nos logradouros entre as décadas de 1860-90 na

Rua dos Olivais e na Rua de Sta. Senhorinha. Face à manutenção geral da estrutura do lote até à atualidade, destaca-se a edificação de um bloco habitacional na referida quinta em substituição da anterior habitação, sito na Rua da Beneditina, n.º 32, e de prédios de rendimento no terreno agrícola adjacente.

QUARTEIRÃO DA BELLA VISTA

Predomina no presente conjunto a inexistência de áreas verdes, sendo os edifícios dispostos na malha urbana de forma orgâni-

ca, os quais se ajustam aos arruamentos irregulares e estreitos. Neste sentido, o Largo da Beneditina oferece algum arejamento ao espaço, não se identificando, todavia, a presença de habitações de maior prestígio. Por outro lado, há uma maior confluência destas ao longo da Rua da Bella Vista (atual Rua Raúl Brandão), com habitações de maior dimensão, com dois a três pisos, escadarias de acesso lateral em cantaria, vãos de sacada suportados por mísulas, bem como, por vezes, fachadas com revestimento em azulejo. É de notar a inexistência de uma unidade formal neste quarteirão, com os edifícios a possuírem cêrceas e volumetrias diferenciadas, particularmente na Rua de S. João da Foz e no Largo e Rua da Beneditina, mantendo-se este caráter até à atualidade.

QUARTEIRÃO DE S. JOÃO DA FOZ

Organizado em torno do Largo da Igreja e da Rua de S. João, conducente à igreja paroquial de S. João da Foz, este quarteirão apresenta tanto habitações inseridas em lotes irregulares com áreas verdes, como habitações que ocupam a totalidade do *chão*, pertencentes a uma classe não burguesa. Na sua maioria, não possuem logradouro ou jardim associado, em virtude da forte pendente da via e do acantonamento das casas ao longo do monte, produzindo um fraco arejamento e iluminação natural. É exemplificativo o conjunto de casas no lado sul do Largo da Igreja, destruídas com a abertura do mesmo até à Rua do Passeio Alegre, na década de 1950⁸⁵, criando a atual Rampa da Igreja.

Não obstante a existência de escadas de acesso à igreja paroquial entre a Rua da Bella Vista e o Largo da Igreja, são apresentados estudos para a construção de umas novas escadas a partir da Rua do Passeio Alegre, na década de 1940⁸⁶, de forma a valorizar a igreja, através da abertura da perspetiva visual.

85 AHMP. Estudos [do Gabinete de Urbanização]. D-CMP/4(113).

86 AHMP. Projetos [do serviço da Carta da Cidade]. D-CMP/3(456); AHMP. Projetos [do Gabinete de Urba-

Neste conjunto urbano destaca-se a moradia existente no gaveto entre as duas vias supracitadas, enquadrado por uma área ajardinada, à semelhança do palacete cujo terreno confronta com a igreja paroquial, o Pátio das Japoneiras e a Travessa das Laranjeiras. Estes dois edifícios evidenciam-se dos demais quer pela sua dimensão, quer pelos elementos arquitetónicos e respetiva qualidade, bem como pela própria área do lote em que se inserem. A nível urbanístico, a restante área permanece praticamente inalterada, tendo sido erigidas duas habitações na Travessa do Adro da Foz, já no séc. XX, onde anteriormente existia uma área verde, bem como são introduzidas algumas garagens, dando resposta à falta de lugares de estacionamento no local.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A *Foz Velha* apresenta um desenvolvimento urbanístico contínuo, resultante de diferentes fases de expansão, cuja antiguidade do núcleo urbano é sugerida pela irregularidade das vias e por uma certa atrofia da malha urbana. Apesar disso, são empreendidas reformas na época contemporânea com o intuito de a *aformosear* e de a adaptar às necessidades hodiernas, tendo em vista a salubridade e a regularização urbana, como demonstram os planos de construção do Jardim do Passeio Alegre, a abertura da Rampa da Igreja, os estudos de construção de escadas de acesso à igreja desde a Rua do Passeio Alegre e os projetos, embora não realizados, de uma nova via entre o Largo do Rio da Bica e a Rua das Laranjeiras. Assim, apesar da forte irregularidade do terreno e da elevada densidade construtiva em parte do território, são introduzidas alterações na malha urbana, aproximando-o das transformações então realizadas na *Foz Nova*, com a qual mantém uma relação estreita.

Relativamente ao loteamento do território, este terá sido realizado de forma maioritariamente orgânica a partir dos casais de

nização]. D-CMP/5(89).

origem medieval, correspondendo à alteração das práticas agrícolas no local e a uma mudança do *modus vivendi*. Destacam-se os lotes com maior regularidade e homogeneidade na Rua Central, Rua do Passeio Alegre e respetivas perpendiculares, bem como na Rua da Bella Vista, face à restante *Foz Velha*, nos quais se implantam os edifícios de habitação corrente da burguesia *mercantilista e liberal*. Estas habitações de vilegiatura demarcam-se no espaço urbano pela qualidade do programa plástico e pela integração de espaços ajardinados e logradouros de pequena e média dimensão, permitindo responder aos seus desígnios de recreio.

Apesar do cariz de vilegiatura da Foz do Douro e da construção de habitações burguesas, conservar-se-ão outros tipos de habitações correntes, nomeadamente ao longo da Rua de Montebelo, na Rua de S. João da Foz e no quarteirão dos Olivais, com ou sem logradouros (de pequena dimensão, quando existentes), permitindo a presença de pequenas hortas e o arejamento da própria habitação, uma vez que recebem pouca iluminação face às vias estreitas e aglomerados urbanos onde se implantam. Destacam-se ainda os edifícios ligados ao comércio local ou à prestação de serviços, nomeadamente ao longo da Rua Central, e os edifícios de função mista com o piso térreo a ser ocupado por uma loja ou oficina, visíveis ao longo da Rua Bela e da Rua do Passeio Alegre, confirmando a diversidade morfotipológica da Foz Velha.

Por sua vez, assiste-se a uma arquitetura associada à comunidade piscatória em torno do Largo da Beneditina, à cota baixa, nas imediações da Cantareira, centro nevralgico desta prática. A inexistência de um loteamento desta área, o que permitiria a inclusão de logradouros anexos às habitações, prender-se-á com a não necessidade destes espaços para a sua vida quotidiana, uma vez que as atividades ligadas à pesca, como reparação dos barcos ou das redes, eram desenvolvidas junto à marginal. À cota alta e na periferia, permanece até ao séc. XX a existência de áreas de cariz agrícola, com terrenos de maiores dimensões e casas ru-

rais, corroborando a existência contínua de uma outra comunidade que não a piscatória na Foz do Douro.

A análise realizada permitiu compreender a diversidade de lotes existentes, podendo estes serem estreitos e compridos ou com uma maior dimensão, com logradouros nas traseiras, pátios laterais, espaços ajardinados ou vastas áreas agrícolas, com a habitação a situar-se na parte fronteira do lote, junto à via pública, no centro do terreno, ou a ocupar a sua totalidade. Possibilitou ainda a identificação de alterações no edificado, incluindo demolições de habitações para a construção de prédios de rendimento e à abertura de entradas de garagem. Não obstante, a análise do edificado e das suas alterações requereria uma análise comparativa exaustiva orientada para a leitura das permanências, destruições e alterações nos edifícios através da consulta de licenças de obras, pareceres prévios e fontes visuais várias, o qual ultrapassaria o objetivo do presente trabalho. Contudo, a metodologia comparativa aplicada permitiu a perceção das alterações da malha urbana e a sua associação às diferentes fases de desenvolvimento da Foz Velha, bem como a confirmação da elevada heterogeneidade do seu tecido urbano, abrindo caminho a futuras investigações acerca da organização territorial da Foz.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Afonso, José Ferrão. “Francisco de Cremona, arquiteto italiano na Foz do Douro e em Viseu no terceiro quartel do século XVI”. *Estudos Italianos em Portugal*, nova série, n.º 12 (2017), 131-147.
- Barroca, Mário Jorge. *As fortificações do litoral portuense*. Lisboa: Inapa, 2001.
- Benevolo, Leonardo. *Storia dell'architettura moderna*. Bari: Laterza, 2017. (Obra original publicada em 1960).
- Maria Briz “A vilegiatura balnear marítima em Portugal. 1870-1970”. Dissertação de doutoramento. Universidade Nova de Lisboa, 2003.

- Carvalho, Maria Filomena. "Arquitetura e Vilegiatura na Foz do Douro (1850-1910)". Dissertação de mestrado. Universidade do Porto, 1996.
- Decreto Regulamentar n.º 5/2019, de 27 de setembro, que fixa os conceitos técnicos atualizados nos domínios do ordenamento do território e do urbanismo (DR, 1ª série, n.º 186, de 27 de setembro de 2019).
- Fiel, Jorge. "Um século da atribulada história dos transportes públicos do Porto". *O Tripeiro*, Série Nova, vol. II, n.º 7-8 (1983), 196-203.
- Fernandes, Francisco Barata. *Transformação e permanência na habitação portuense: as formas da casa na forma da cidade*. Porto: FAUP, 1999.
- Fernandes, José Alberto Rio. "A Foz". *Revista da Faculdade de Letras – Geografia*, I série, Vol. III (1987), 13-56.
- Fernandes, José Alberto Rio. *A Foz – Entre o Rio, o Mar e a Cidade*. Porto: O Progresso da Foz, 1989.
- Ferreira, Nuno y Manuel Joaquim Moreira da Rocha. "Etapas de consolidação da paisagem urbana do Porto contemporâneo: da programação dos Almadás ao plano de 1952". *CEM – Cultura, Espaço & Memória*, vol. 4 (2013), 191-230.
- Ferreira, Nuno y Manuel Joaquim Moreira da Rocha. "Trajetos da arquitetura civil na cidade do Porto do século XIX à primeira metade do século XX". Em *História da Arquitetura – Perspetivas Temáticas*, coordenado por Manuel Joaquim Moreira da Rocha, 63-83. Porto: CITCEM, 2018.
- ICOMOS. *Carta de Florença sobre a Salvaguarda de Jardins Históricos*. Florença, 21 de maio de 1981.
- Maia, Hernâni L. S. "Memória da Cidade: Monumento nacional desde 1986". *O Tripeiro*, 7ª série, ano XXXV, n.º 3 (2006).
- Moura, Nuno Augusto Monteiro de Campos. "A Foz do Douro: evolução urbana. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto". Dissertação de mestrado. Universidade do Porto, 2009.
- Portaria n.º 323/2013, de 23 de maio de 2013, que classifica o conjunto da Foz Velha no concelho do Porto como conjunto de interesse público (DR, 2ª série, n.º 106, de 3 de junho de 2013).
- Portaria n.º 574/2011, de 30 de maio de 2011, que classifica o passeio marítimo e a Avenida de Montevideu no concelho do Porto como conjunto de interesse público (DR, 2ª série, n.º 109, de 6 de junho de 2011).
- Sampaio, Alberto. *As Póvoas Marítimas*. Lisboa: Editorial Veja, 1979.
- Vasconcelos, Domingas R.; Francisco Sousa Rio y José Resende Dias. "A frente marítima do Porto: uma paisagem urbana a salvaguardar e valorizar". *II Encontro CITCEM – O Mar: Patrimónios, Usos e Representações*, 1-9. Porto: CITCEM, 2011.

The Güell Pavilions of Antoni Gaudí as an example of *new mythology*

Los Pabellones de la Finca Güell como ejemplo de *nueva mitología*

Carles RIUS SANTAMARIA

Universidad de Barcelona

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4802-248X> / carlesrius@ub.edu

DOI: 10.18002/da.i22.7603

Recibido: 26/III/2023

Aceptado: 06/VII/2023

ABSTRACT: The Güell Pavilions are known for being the first work that Antoni Gaudí built for the person that would become his main patron, Eusebi Güell. For years, these buildings have been considered to have some functional roles, and to contain some sporadic references to the *L'Atlàntida*, a poem written by Jacint Verdaguer. In this paper, however, I will argue that this work of Gaudí is more than this, since *L'Atlàntida* was already a good example of the idea of a *new mythology*, and Gaudí intertwined these literary references with "aesthetic geometry", which had been reconstructed by the German artist Peter Lenz. I will show where and how this geometry is present in the Güell Pavilions. As a result, these buildings will reveal as an organic work, and a good example of the idea of a *new mythology* applied to plastic arts.

Keywords: Antoni Gaudí; Güell Pavilions; *L'Atlàntida*; *new mythology*; aesthetic geometry.

RESUMEN: Los Pabellones Güell son conocidos por ser la primera obra que Antoni Gaudí construyó para la persona que sería su mecenas principal, Eusebi Güell. Durante años se ha considerado que estos edificios básicamente tienen un papel funcional y que contienen algunas referencias a *L'Atlàntida*, el poema escrito por Jacint Verdaguer. Pero en este artículo explicaré que esta obra de Gaudí es más que esto, pues ya *L'Atlàntida* era un buen ejemplo de la idea de *nueva mitología*, y Gaudí relacionó estrechamente estas referencias literarias con la "geometría estética", que había sido reconstruida por el artista alemán Peter Lenz. Mostraré dónde y cómo esta geometría está presente en los Pabellones Güell. Consecuentemente, estos edificios se revelarán como una obra orgánica, y un buen ejemplo de *nueva mitología* aplicada a las artes plásticas.

Palabras clave: Antoni Gaudí; Pabellones Güell; *L'Atlàntida*; *nueva mitología*; geometría estética.

YEARS OF CONSTRUCTION AND FIRST DESCRIPTION OF THE WORK

In 1883, the count Eusebi Güell i Bacigalupi bought some land to expand a summer estate that his family had in Les Corts de Sarrià (now part of Barcelona). Shortly after this, the count commissioned Antoni Gaudí to build a series of components that con-

sisted of a wall that delimited the property, three entrance doors, and some recreational and decorative elements in the garden and in the mansion. Around the main entrance to the estate, is where the architect erected the most important buildings: the gatekeeper's lodge, the stables, and a lunging ring. From 1884 to 1887, Gaudí dedicated to construct these buildings, which are considered to



▪ Fig. 1. Antoni Gaudí. General view of the Güell Pavilions. 1884-87. Photograph of the author.

be the first important work that the young architect did for the man that would later become his main patron, and which mark a turning point in his artistic creation¹. This group of buildings is what today is known as the Güell Pavilions. And what I propose next is to study the meaning that Gaudí wanted to give to this work, and how he managed to communicate it.

Two large blocks can be identified in Güell Pavilions. On the right hand, there are the stables, formed by a large rectangular space with transverse parabolic arches that support the roof²; and next to it, the lunging ring, which has a square shape and is

topped by a dome garnished with *trencadís* mosaics³. On the left hand, there is the gatekeeper's lodge, which is comprised of a central body flanked with two smaller ones each one topped by a dome that in the middle has a chimney that works as a fan and that is also covered with *trencadís*. Between the two blocks, there is the main carriage entrance, which consists of a wrought iron grille in the shape of a fierce dragon with a large open throat and wings, but which is chained. The catch of this door is fixed into a low pillar on the left side, which ends up with a bell that has a joyful sound, and next to it there is another small door for pedestrians. The hinges of the great door are fastened to a

¹ This was the last work where Gaudí used the neomudejar style, which he had developed in Casa Vicens (1883-1888), and in El Capricho (1883-1885).

² Gaudí had already used the parabolic arches in the Mataró Workers Cooperative (1878-1882), and in Casa Vicens.

³ This is the first work where Gaudí used this technique that consists in creating surfaces covered with fragments of various ceramic pieces, which he would later develop in several works, having one of its most successful expressions in Park Güell.

tall pillar on the right-hand side, which supports a neoclassical-style pedestal that, in turn, is crowned with a shape that appears to represent a tree branch rich in fruits. Both the horizontal orientation, formed by the arrangement of the aforementioned spaces, and the vertical one, accentuated by parabolic openings, decorative motifs, and above all the chimneys, the pillars and the dome, are important in this work as a whole (Fig. 1).

These are the main features of the Güell Pavilions. But to understand well how the various parts are located, the shapes they have, and the representations that appear there, it is important to know the context in which this work was conceived: both the personal relationships between people involved, as well as the cultural and political situation that existed at that time.

ON THE RELATIONS BETWEEN COUNT GÜELL, GAUDÍ AND VERDAGUER

To begin with, it is important to know that when Eusebi Güell commissioned Antoni Gaudí to build these pavilions, both shared a friendship with a person that at that time was already a well-known writer: Jacint Verdaguer (1845-1902). This poet and priest had been travelling for two years by the ships of the *Compañía Transatlántica*, a shipping company that was owned by Antoni López López, at that time one of the richest men in the country, and who was Eusebi Güell's father-in-law. During these trips, Verdaguer finished a long epic poem that he had begun around 1866, called *L'Atlàntida*. In 1877, after the ship docked in the port of Barcelona, the writer presented his poem in a literary competition known as *Jocs Florals*, and he won the extraordinary prize. This award gave him celebrity, and contributed to the fact that, in the context of the *Renaixença* (Rebirth), a movement that claimed the recognition of the Catalan culture, the poem *L'Atlàntida* became an example of how artistic creation can illuminate new cultural and political horizons. That same year, Verdaguer

began working as the priest of the family López, and this led to his frequent contact with the tycoon's son-in-law, Eusebi Güell, and later with Antoni Gaudí. From that moment on, the three became good friends, a friendship that had a peak precisely in the year 1884, when Eusebi Güell commissioned Antoni Gaudí to work in his estate of Les Corts de Sarrià. In fact, while Gaudí was working on the Pavilions, Eusebi Güell and Jacint Verdaguer made a trip together through Europe, visiting countries such as: France, Switzerland, Germany, and Russia⁴.

In this context, then, it is not surprising that Verdaguer's poem *L'Atlàntida* influenced the work that Gaudí made in the Güell Pavilions. And to illustrate how this influence took shape, I will present below: first, a brief summary of the content of *L'Atlàntida*; then, an explanation of the sources of this type of composition; later, the description of how this poem appears in the pavilions made by Gaudí; and finally, some reflections on the singular way how the architect interpreted this literary work.

THE PLOT OF *L'ATLÀNTIDA*

This poem contains a myth from ancient Greece that basically explains how the hero Heracles – who in ancient Rome corresponded to Hercules – travelled beyond the gateway of the Mediterranean to reach the "Island of the Blessed", where there was the garden of the Hesperides: an orchard where existed a tree with golden apples that provided love and fertility, what made these fruits highly coveted, and was the cause that this tree was guarded by three maidens, the Hesperides, and a fierce dragon named Ladon. Based on this, what Verdaguer did in his poem was to interpret this classical myth to adapt it to his time and his land, so that, for instance, the golden apples were replaced by more Iberian fruits, golden oranges; and the main hero of the narrative, after reaching

⁴ Later, Verdaguer captured the experiences of this travel in his writing entitled *A vol d'ocell*.

the Hesperides and killing the dragon, took a branch of this tree with magical powers, returned with it to the Mediterranean shore, and transplanted it into several places of the Iberian land to thus producing a revival of the cultures already existing there. In addition, in the interpretation presented by Verdaguer, the figure of the artist appears as a subject capable of emulating the hero, someone who tries to make his work an agent promoting the cultural *Renaixença*. This can be clearly seen in the dedication that Verdaguer wrote to Antoni López López in a manuscript that he gave the tycoon in 1876, and that later was reproduced in the edition of 1878, in which the poet compares the pages of the writing he delivers to the leaves of the orange tree that Heracles had brought from the garden of the Hesperides and that the artist had longed for in his travels across the Atlantic; a dedication that Verdaguer ends with these words: “[...] and I can only offer you, if you please, these leaves of the golden fruit tree⁵.”

However, this way of presenting a myth, that is, interpreting an already existing story and placing the artist-interpreter in a prominent place, was an innovation by Verdaguer or had been done before by other authors? And if there were precedents, how could they have come to Verdaguer’s knowledge...? The next two sections will be devoted to answer these questions.

THE ORIGINS OF THE IDEA OF A NEW MYTHOLOGY

The interpretations and reinterpretations of myths exist since myths themselves exist. But the idea of reinterpreting a classic myth while readapting it to the reality and the problems of the moment, this is something that appeared consciously and explicitly in the modern age, and especially in the Germany of the second half of the 18th centu-

ry, becoming, in addition, a specific theme of aesthetic reflection. The first author to treat it in this way was one of the greatest representatives of the *Sturm und Drang* movement, Johann Gottlieb Herder (1744-1803), and more specifically in two writings: *From the new use of mythology* (*Vom neuern Gebrauch der Mythologie*); and *Iduna, or the apple of rejuvenation* (*Iduna, oder der Apfel der Verjüngung*). In the first essay, written in 1767⁶, the philosopher proposes to promote German literature making a new reading of mythology, a task that can be summarized in the following six points:

1. What is important in the use of myths is not so much their content, as the way of using them: showing old thoughts, but in a new, beautiful and poetic way.
2. This way of using myths has already been practised by the ancients and the moderns. We can learn from them, but we must know how to practise it based on our reality.
3. What we can learn from these authors is, above all, the fact that to exercise this activity well it is required to know how to complement two forces: a) the analytical capacity (more typical of philosophers), and b) the synthetic capacity (more characteristic of poets).
4. If we manage to complement these two forces: we will form our creativity; we will be able to rejuvenate the past, understand the present, and orient ourselves better towards the future.
5. Therefore, this use of mythology will lead to a critique of culture and society, with effects on politics.

5 “(...) y sols puc oferir-te, si et plauen, eixes fulles del arbre del fruit d’or”, Jacint Verdaguer, *L’Atlàntida*, in *Obra completa* (Vic: Eumo, 2002), 91.

6 This writing is part of the first important work in Herder’s career, entitled *Fragmente. Über die neuere Deutsche Literatur*, 1766-1777, a work that made Herder a well-known writer in the educated circles of the Germany of his time.

6. And this appropriate way of using mythology is called *new use of mythology* or *new mythology*.

In the second writing, *Iduna, or the apple of rejuvenation*, a work that appeared in 1796⁷, Herder deals with a Nordic myth that explains that the goddess Iduna possessed some apples that produced rejuvenation, that is, immortality, to those who ate them; a fruit that becomes a symbol of poetic creativity, and, more specifically, of the idea of *new mythology* that Herder himself had defended a few years earlier. And with this, the philosopher argues that not only classic myths, but also myths of cultures that at some point we have despised for considering them inferior, may be used for a *new mythology* that generates immortality, that is, which remains in the memory of future generations.

A few months after the publication of this second essay of Herder, three young men that then had completed their studies at the *Tübingen Stift*, that is, Schelling, Hölderlin and Hegel, wrote some pages that later have become known as *The oldest system program of German idealism* (*Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*). And at the end of this writing, when explaining how they understand beauty, the idea of a *new mythology* appears, explained as a “mythology of reason”, that is: “myths that are rational”, as well as “philosophical ideas that are mythological”, so that “the people become reasonable” and “philosophers become sensitive”, and finally “both can join hands”⁸.

Subsequently, the idea of a *new mythology* was worked on in depth by early romantics, especially by the authors of the Jena Circle. Thus, in the *Conversations on Poetry*

⁷ This writing appeared in a very different context to the first one, that is: at the end of Herder’s life and when he was already a well-known author. The work was published in February 1796 in the journal directed by F. Schiller entitled *Die Horen*.

⁸ Friedrich Hölderlin, *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*, in *Werke und Briefe* (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1969), vol. 2, 649.

(*Gespräche über die Poesie*, 1800), Friedrich Schlegel, by mouth of a character called Ludovico, defends the idea of a *new mythology* arguing that not only the ancients, but also modern authors such as Dante, Cervantes and Shakespeare have created *new mythology*. Furthermore, he argues that this idea is important to found symbolic art⁹. And Schelling, in the *Lessons of Würzburg* (*Würzburger Vorlesungen*, 1804), also arguing that *new mythology* is symbolic art, relates the possibility of making true art to the awareness of “the spiritual unity of a people”¹⁰.

Throughout the 19th century, several European thinkers and artists continued to develop the idea of a *new mythology*, a paradigmatic example being Richard Wagner¹¹. In this writing, however, we will focus on how this idea penetrated the culture of Catalonia, and more specifically the works of Verdaguer and Gaudí that here we have begun to study.

L’ATLANTIDA AS AN EXAMPLE OF A NEW MYTHOLOGY

Given what has been explained above on how from Herder to Schelling the idea of a *new mythology* was treated, I think it is not difficult to glimpse that this idea is present in Verdaguer’s *L’Atlàntida*. Thus, also the Catalan poet took an old myth and consciously transformed it, replacing some specific elements, such as, for example, apples with oranges, and expanding parts of the narrative,

⁹ Friedrich Schlegel, *Gespräche über die Poesie*, in *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)* (Munich: Ferdinand Schöningh, 1967).

¹⁰ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Würzburger Vorlesungen*, in *Historische Kritische Ausgabe, Reihe II, Nachlass* (Stuttgart-Bad Cannstatt: Frohmann-hollzboog Verlag, 2020), vol. 7, 1-2.

¹¹ On how the idea of a *new mythology* developed throughout the 19th and 20th centuries, see: Manfred Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982); and Manfred Frank, *Gott im Exile. Vorlesungen über die Neue Mythologie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988).

as is the case of the hero's journey through Iberian lands, with the intention that the myth would become closer and more attractive for potential readers of that moment.

In addition, Verdaguer did this using imagination and reflection, two aspects we have seen that are necessary when creating *new mythology*, and which Verdaguer intertwined very well, creating symbols presented in an accessible style and with a great literary quality; symbols that penetrated the collective imagination of people.

With this, Verdaguer achieved that this poem became a means of cultural criticism, a critique that conveyed a general discomfort with the situation of the moment, and the willingness to improve it.

And all this contributed to the fact that Verdaguer came to be a poet appreciated and loved by both low-class people without much culture, as well as wealthy people and intellectual elites, and became a reference in the struggle for the recognition of the language and the culture of Catalonia, the known as Catalan *Renaixença* (Rebirth).

Now, was Verdaguer aware of what the authors of *Sturm und Drang* and early Romanticism had written about the idea of a *new mythology*? And if so, by whom and in what way?

To resolve these questions, we can turn to Verdaguer's mail. Thus, when studying his letters, we can see that in May 1865 the poet personally met Dr. Manuel Milà i Fontanals, professor of Literature at the University of Barcelona and one of the main representatives of the Catalan *Renaixença*. From then on between the two there was a kind of student-teacher relationship, so that during the years 1866-68, when Verdaguer was working on *Colom* and *Espanya naixent*, the two writings that would become the preludes of *L'Atlàntida*, the poet sent the teacher several drafts, and the teacher evaluated them making certain criticism that the poet later took into consideration to improve his work¹². We also know that, over the

years, the relationship between Verdaguer and Manuel Milà i Fontanals evolved into a certain friendship, so that in September 1870, shortly before the poet celebrated his first mass as a priest, for which he had chosen a small hermitage next to a water source that was in the Plana of Vic, he wrote his teacher inviting him to attend, and that to try to convince him he wrote: "Come above all; we will taste the oranges from the garden of the Hesperides"¹³.

That is to say that professor Manuel Milà i Fontanals advised the poet Verdaguer during the process of creating the poem *L'Atlàntida*, both coming to share the meaning of one of the main symbols of this work: the orange tree with the golden oranges. And without a doubt, in the Catalonia of that time the professor Manuel Milà i Fontanals was one of the most connoisseurs of the *Sturm und Drang* and early Romanticism's authors¹⁴. Therefore, it is more than likely that through the relationship that Verdaguer had with Manuel Milà i Fontanals, the poet acquired the knowledge of what *new mythology* was that allowed him to apply this idea to *L'Atlàntida*.

THE PRESENCE OF L'ATLÀNTIDA IN THE GÜELL PAVILIONS

Once we have seen what the content and form of *L'Atlàntida* are, as well as the influences that the poet received in its elabora-

Verdaguer. 1865-1877 (Barcelona: Editorial Barcino, 1959-93), vol. 1, the following letters: from Francesc Masferrer to Verdaguer, 20th January 1865; from Verdaguer to Manuel Milà i Fontanals, autumn 1867; and from Verdaguer to Manuel Milà i Fontanals, January 1868.

13 "Vinga sobre tot; tastarem las taronjas del jardí de les Esperides", from *Epistolari de Jacint Verdaguer. 1865-1877*, the letter from Verdaguer to Manuel Milà i Fontanals, 29th September 1870.

14 On the knowledge that Manuel Milà i Fontanals had about Germanic thought of the late 18th and early 19th centuries, see his book *Principios de Estética*. See also the writing of Hans Juretschke entitled "Alemania en la obra de Manuel Milà i Fontanals", in *España y Europa: estudios de crítica cultural, Obras completas de Hans Juretschke* (Madrid: Complutense University of Madrid, 2001), vol. II, 743-774.

12 See from Verdaguer, Jacint, *Epistolari de Jacint*

tion, let us now see how this poem appears alluded in the work that Antoni Gaudí did in the Güell Pavilions.

As a start, we can say that, on the outside of the building, Verdaguer's poem is present in three elements. Firstly, as has been said, between the two large blocks that make up this construction, there is a tall pillar starting from a stone base, continuing with a long section made of bricks, then there is a neoclassical pedestal also in stone, and finally one finds a figure made of wires and hanging balls. Well, this peculiar figure on the top represents precisely the branch of the orange tree with the golden oranges that in the *L'Atlàntida* is explained that Heracles took from the garden of the Hesperides and then he transplanted in Iberian lands.

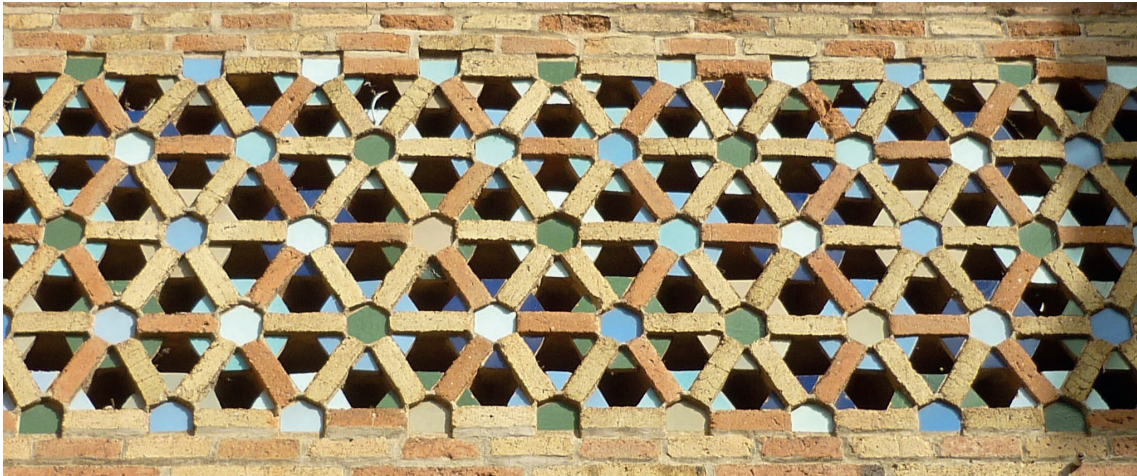
Secondly, we have explained that the aforementioned pillar acts as a jamb for the entrance for carriages, which consists of a grated door on which, made of wrought iron, there is a large dragon that is chained and writhing in pain. And this dragon means Ladon, the beast that on the "Island of the Blessed" guarded the orange tree, and that Heracles annihilated to take the branch with the golden oranges.

And thirdly, in different parts of the buildings some flowers are represented; more specifically: below the dragon of the grated door; in a stone medallion attached vertically to the mentioned pillar and where a large letter "G" is reproduced with flowers curled up; and on the exterior of several walls of the stable and the lunging ring, where the flowers appear painted red or white. And these flowers presumably are allusions to the "englantina", the rose that traditionally was given to the winner of the *Jocs Florals* prize and a copy of which Verdaguer received in 1877¹⁵ (Fig. 2).

¹⁵ This interpretation of the roses represented in the Güell Pavilions has been made by several authors. See, for example, Joan Bassegoda, *El Gran Gaudí* (Barcelona: Editorial AUSA, 1989), 271.



▪ Fig. 2. Antoni Gaudí. The pillar with the golden oranges, the grated door with the dragon Ladon, and one of the roses painted on the walls of the lunging ring, 1884-87. Photographs of the author.



▪ Fig. 3. Antoni Gaudí. Part of the balustrade. 1884-87. Photograph of the author.

In short, in the Güell Pavilions important elements of the poem *L'Atlàntida* of Verdaguer are plastically represented, and, in addition, located in key places and in a highly visible way. In a first interpretation we could say that, with these allusions, Gaudí wanted to mean that also in this place the orange tree of the golden oranges had been replanted, so that one can feel its effects... And this implies that probably also in Güell Pavilions, in some way, the idea of a *new mythology* is present. In fact, we know for sure that Antoni Gaudí, as a young student, attended some lectures of Manuel Milà i Fontanals and other important figures of the Catalan *Renaixença*¹⁶. So, Gaudí could have been familiarized himself with this idea not only through his friend Verdaguer.

However, in my opinion, in the Güell Pavilions the allusions to *L'Atlàntida* are something more than mere references introduced sporadically in some decorative elements, but rather expressions of a more essential factor that somehow structures the whole work. Next, we will now go to try to prove how this also implies a peculiar way of making present the idea of a *new mythology*.

¹⁶ See: Joan Matamala, *Antoni Gaudí. Mi itinerario con el arquitecto* (Barcelona: Editorial Claret, 1999), 29; and Gijs van Hensbergen, *Antoni Gaudí* (Barcelona: Plaza y Janés Editores, 2001), 85.

AESTHETIC GEOMETRY IN GÜELL PAVILIONS

To understand how *L'Atlàntida* and the idea of a *new mythology* are present in the Güell Pavilions, we must consider a factor that so far has only been mentioned in passing: the presence of geometry.

Thus, to begin with, we can say that on the outside of these buildings one can perceive the following elements with forms of regular geometry:

- The pillar that supports the branch with the golden oranges has a square base, continues with a long section made of bricks that has the shape of a Greek cross, and in the part of the pedestal it has several smaller squares. In addition, the medallion that is attached vertically is octagonal (Fig. 2).
- The flowers that appear in different surfaces are framed with a square shape, in whose inside there are several concentric circles, the central one representing the rose (Fig. 2).
- Delimiting the roofs of the stables and the gatekeeper's lodge, there is a balustrade that is made of bricks



▪ Fig. 4. Antoni Gaudí. Floor of the lunging ring. 1884-87. Photograph of the author.

and ceramics arranged forming equilateral triangles and hexagons (Fig. 3).

- The chimneys and the dome configure regular volumes.

Moreover, when entering the buildings, this regular geometry is also perceived, especially in two of its spaces:

- In the lunging ring, which is square on the outside but whose interior walls form an octagonal space, and its floor is made up of bricks laid like sardines (in Catalan, *a sardinell*), forming concentric circles in the shape of a funnel, some of which having the same diameter as the circles that configure the roof and the dome (Fig. 4).
- In the gatekeeper's lodge, where the central space is octagonal, and

the two modules that flank it are square.

However, when seeing these geometric forms and the places where they are, and above all after having discovered in other works of Gaudí the presence of a type of geometry called "aesthetic geometry", one becomes aware that probably also in these pavilions this geometry is present¹⁷. In order to

¹⁷ I discovered the presence of this geometry in the work of Gaudí, studying Casa Bellesguard, and after the Park Güell. At the moment, we still do not know when exactly Antoni Gaudí discovered the work of Peter Lenz, the artist that reconstructed this geometry. In this writing, however, I will pass over this issue, and I will focus on analysing how this type of geometry is present in Güell Pavilions. The main writings I have published on these other works of Gaudí are the following ones: Carles Rius Santamaria, *Gaudí i la quinta potència. La filosofia d'un art* (Barcelona, University of Barcelona, 2011); Carles Rius Santamaria, *Antoni Gaudí: Casa Bellesguard as the Key to His Symbolism* (Barcelona,

show this, I will begin by summarizing how the main figures of this geometry can be organized in a geometric process made up of four sections that are as the following ones:

1. A sequence of concentric squares, one placed inversely in relation to the previous one, which represents a movement of contraction.
2. A series of expansive hexagrams, all situated in the same position, which reproduces a movement of expansion.
3. A series of concentric hexagrams, one inverted with respect to the previous one, which represents a second contractive action.
4. And the inference of a series of five-pointed stars one located inversely in relation to the previous one, which follow the relationships of the golden section or the so-called *divine proportion*, and which means a second expansive movement¹⁸.

In my opinion, the figures that compose this geometric process can be identified in the three main spaces that constitute the Güell Pavilions, that is: the pillar, the lunging ring, and the gatekeeper's lodge. Thus, at first glance we can say that:

- The pillar has a square base, but the following shape of a Greek cross determines the four angles of an inverted square inside it, an inverted square that in the form of the pedestal appears more explicitly. Likewise, the octagonal figure of the medallion attached to it can be considered a variation of a regular eight-pointed star or two concentric

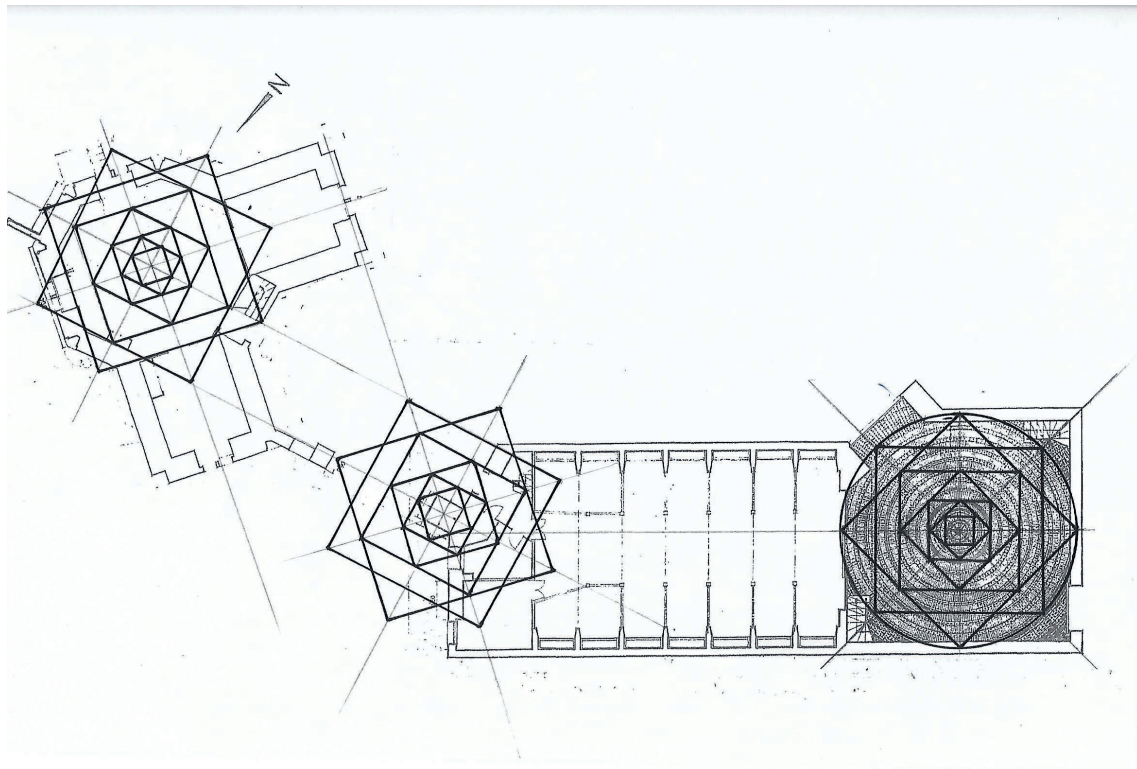
squares, one inverted in relation to the previous one. And all these figures are typical of the first section of the geometric process presented above.

- In the lunging ring, its square perimeter and the octagonal shape of the interior walls allow to configure the series of concentric squares that constitute the first section of the geometric process; and this with the help of the concentric circles that form the floor. In addition, in the center of this floor there is a round slab of stone on which the letter "G" is engraved, and in whose perimeter, there are twelve equidistant holes that act as drains; a number repeated in the windows of the dome situated just above through which the light enters. And these twelve elements allude to the points of the equilateral triangles that make up the second and third sections of the geometric process that can be drawn in this space.
- On the balustrade that surrounds the roofs of the stables and the gatekeeper's lodge, the triangular and hexagonal shapes that make it up are arranged also following the order of the figures of the second and third sections of the geometric process.
- And there is also a place where one can see the figure that characterizes the fourth and last stage of this process, if only as a decorative motif: in some flowers of five petals that are sculpted on the stone that serves as the cross of the pedestrian gate, above which there is the bell.

So far, we have identified loose figures of the geometric process in various elements of the pavilions. However, there are sufficient indications to think that the whole process is present in each of the three main spaces of this work: the pillar, the lunging

University of Barcelona, 2014); and Carles Rius Santamaria, "Park Güell: Reconstructing the Temple of Jerusalem through Light and Aesthetic Geometry", *Matèria. Revista Internacional d'Art*, nº 16-17 (2020), 171-198.

¹⁸ One can find a more detailed exposition of this geometric process in Rius Santamaria, *Antoni Gaudí: Casa Bellesguard...*, 126-128.



- Fig. 5. Antoni Gaudí. Horizontal section of the Güell Pavilions, with the application of the figures of the first section of the geometric process. 1884-87. Drawing of the author.

ring, and the gatekeeper's lodge. In this sense, I now present an image where one can see how the figures of the first section of this process can be traced in the pavilions as a whole (Fig. 5).

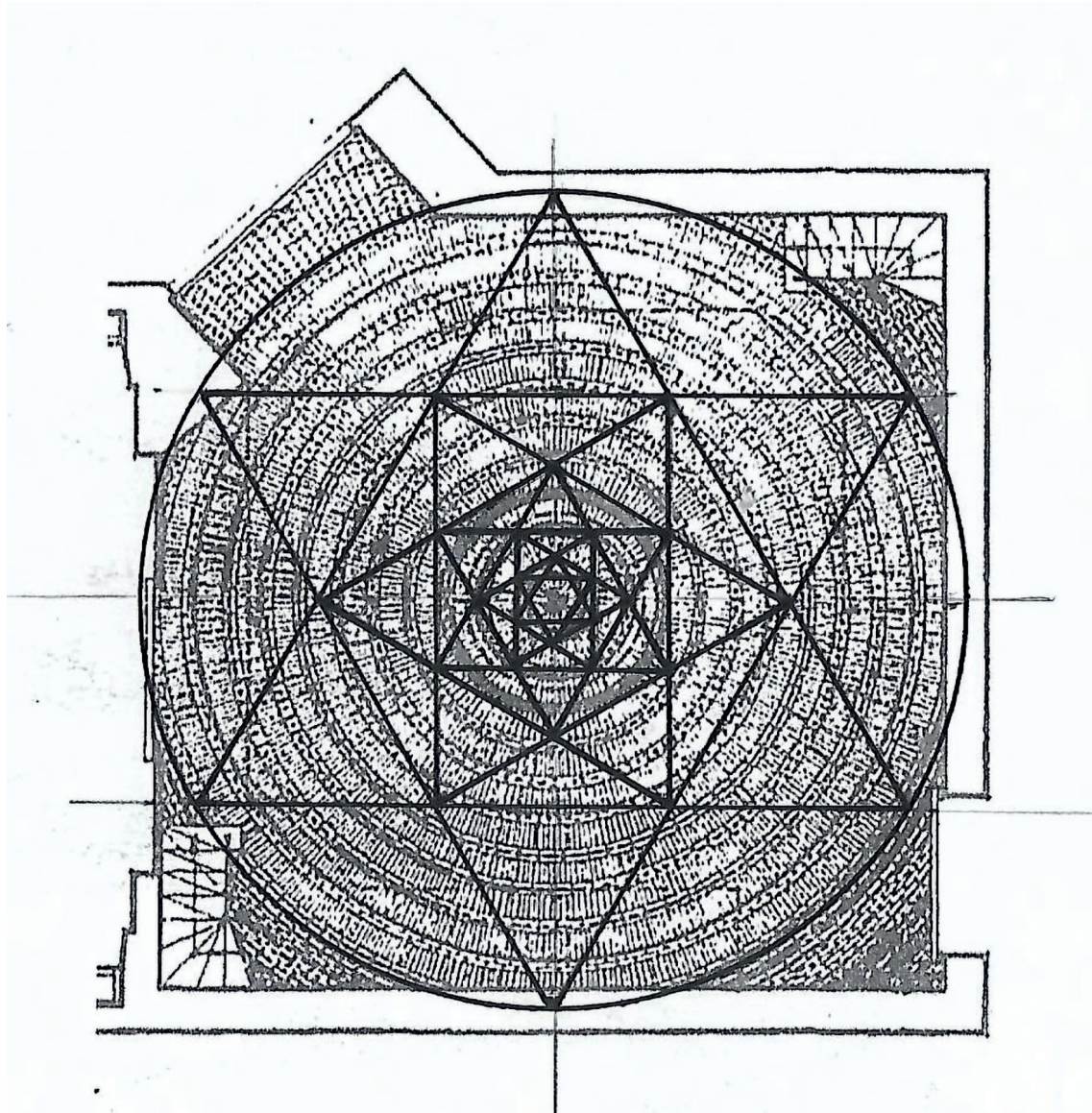
In this image, one can see that the squares formed from existing elements in the three main spaces are proportional to each other, so that: the largest squares explain the dimensions of the lunging ring and the gatekeeper's lodge; and the smaller square that forms the base of the pillar that supports the orange tree branch matches the dimensions of the smaller square located in the centre of the lunging ring, as well as the one located in the centre of the main room of the gatekeeper's lodge.

All in all, of the three main spaces of the pavilions, the lunging ring is the one where the work done by the architect allows us to glimpse better how the other sections of the

geometric process can be inferred. And what I will do next is to show how the two most difficult sections, the third and fourth, exist there (Fig. 6, and Fig. 7).

In the drawing of next page (Fig. 6), we can see how, starting from the large circle in the lunging ring in which we have traced the first section of the geometric process, there we can draw the concentric triangles of the third section, so that the fifth concentric hexagram is inserted in the first circle formed by the floor bricks, starting from the slab of stone in the centre.

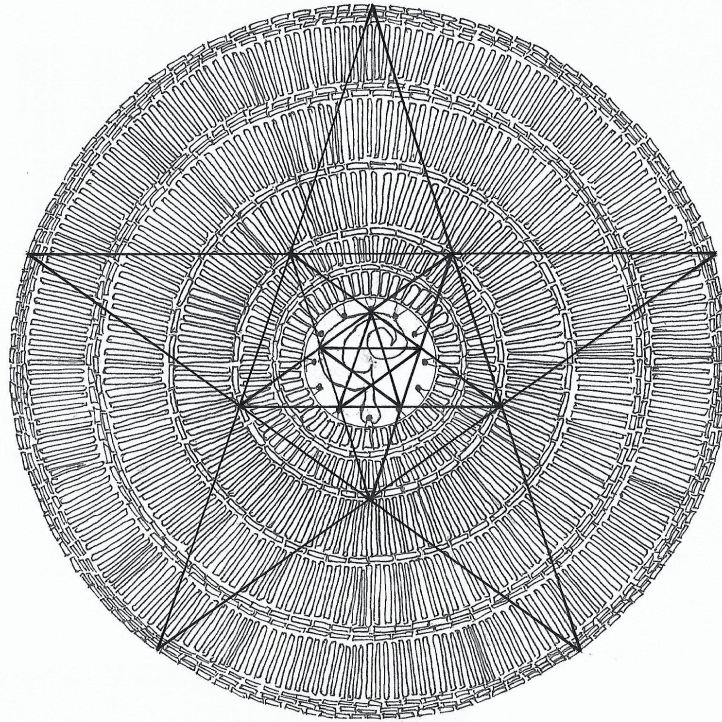
Regarding the fourth and last section of the geometric process, the starting point is precisely the perimeter of this central slab, in whose interior there would be the first pentagram. And from there, two more pentagrams could be drawn, one reversed in relation to the previous one, achieving the result of Fig. 7.



▪ Fig. 6. Antoni Gaudí. Horizontal section of the lunging ring, with the figures of the third section of the geometric process. 1884-87. Drawing of the author.

About Fig. 7, I would like to comment the following: the angles of the pentagon that forms the smallest pentagram are inside the perimeter of the slab of stone, which measures 66 cm in diameter; the angles of the second pentagon meet the outline of the second important circle formed with the bricks, which has a diameter of 132 cm; and something similar happens with the angles of the third pentagon, which in this case agrees with the fifth circle of the floor, and has a diameter of 365 cm.

Certainly, one could plot more eccentric pentagrams, but I think that the three we have drawn are the most important ones because of two reasons I explain below. First of all, because the diameter of the second circle mentioned, the one that circumscribes the second pentagon and that is 132 cm, measures exactly the same as the sides of the square that forms the base of the pillar that supports the branch of the orange tree, and also the same as the sides of the smallest



▪ Fig. 7. Antoni Gaudí. Central part of the floor of the lunging ring, with the three eccentric pentagrams, one located inversely in relation to the previous one. 1884-87. Drawing of the author.

square than in Fig. 5 we have drawn in the centre of the gatekeeper's lodge. This implies that also in these two spaces there is implicit the golden section or divine proportion, something that from a symbolic viewpoint is particularly important in the case of the pillar because this is the construction that the artist erected to transplant the branch with fruits that, according to *L'Atlàntida*, provide immortality.

And the second reason to think that these three pentagrams drawn in the centre of the lunging ring are the most important ones, is that the diameter of the third circle, the one that circumscribes the third pentagram and which is 365 cm, measures the same as the diameter of the circumference that in the roof indicates where the dome begins to form. But to be aware of the importance of this coincidence, we must consider a very special acoustic phenomenon that occurs in the lunging ring, which, as far

as I know, has not still been sufficiently explained.

THE VOICE OF SELF-AWARENESS

If one visits the lunging ring of the Güell Pavilions, stands right in the centre, that is, above the round slab with the letter "G", and speaks loudly, one will hear his words a few thousandths of a second after having pronounced them. It is not an echo like the usual ones, given that this resonance is quite immediate and dry, resulting in the fact that one perceives better one's own voice.

To this, however, it is necessary to add an even more surprising phenomenon that only few people know: when this person that has placed in the centre of the lunging ring speaks, those who are on the periphery do not perceive him with the aforementioned echo, but they hear him – and themselves – in the usual way. That is to say: that only the



▪ Fig. 8. Antoni Gaudí. Dome of the lunging ring seen from inside. 1884-87. Photograph of the author.

person that stands in the centre hears better his own voice.

Actually, to be more precise about where and how this phenomenon happens, we should add that this is not only experienced by the person who is right on top of the round slab, but also by the person who moves near it, so that the more one moves away from the central point, the less one hears the resonance mentioned, until disappearing completely when one crosses the line that forms the fifth circle indicated above. With this in mind, we can already guess that this acoustic phenomenon is related to the presence of geometry, and more specifically of the golden section or divine proportion that we have just inferred on the floor and also in the dome, through which, as we said, the light enters (Fig. 8).

This shows us that the lunging ring, although apparently has only a functional

meaning, in fact it is a relevant space from an architectural viewpoint, and also from a symbolical one. Thus, now we can guess that the importance of this room is also alluded in the roses that are painted in different parts of the building (Fig. 2), since they can be understood as representations of the horizontal section of the lunging ring, so that the square means its perimeter, the large circle the largest circle formed with the floor bricks, and the flower the central circle of the floor where we have inferred the three pentagrams of the golden section.

Having reached this point, I would like to give an interpretation of why the artist created a space that produces the acoustic phenomenon described, and what meaning it may have. Thus, from the outset there must be an intention linked to the function of this space, that is, to tame horses. From this viewpoint, we can imagine that the tam-

er, placed at the centre, held with a rope the horse that galloped around the periphery; until the animal lost his fear, relaxed his trot, and approached the tamer, this being the point when the horse neighed and could better perceived his own voice. In this sense, we can state that the artist created a space where the moment in which the animal impulses are tamed coincides with the moment when one finds oneself.

Certainly, in this process the horse needs the human being. But the human being, who also has an animal part, can do this process for himself, at the end of which he reaches what we mean by “self-awareness”. Therefore, the echo heard by the person who is at the centre of the lunging ring and which only he hears, can be considered “the voice of self-awareness”. And since this is a phenomenon that is created through the “divine proportion”, we can also attribute to it a religious dimension: the artistic reproduction of something similar to the process of Creation, the act in which God, the one in whom awareness is always self-awareness, when speaking, creates¹⁹.

With this we have found a religious meaning in a space where at first nothing suggested that there could be. But, on the one hand, the Bible explains that animals are also part of Creation²⁰, and precisely the authors of early Romanticism mentioned above were the ones that studied in depth the transition from the wildest nature to the most elevated spiritual world²¹. On the other hand, in this work of Gaudí we have already detected a religious sense: in the pillar that holds the branch of the orange tree, which, according to the myth, came from a kind of paradise and produced fruits that provided immortality. Well, next I would like to go deeper into the religious dimension of this

¹⁹ Genesis 1, 1-31.

²⁰ Genesis 1, 20-27.

²¹ For instance, this kind of thought goes through all the stages in Schelling’s work: from his early Philosophy of Nature, to his Philosophy of Revelation.



▪ Fig. 9. Antoni Gaudí. Part of the wall with bricks and *trencadís* in the joints. 1884-87. Photograph of the author.

work, mentioning some elements that until now have gone unnoticed.

TWO POINTED DIRECTIONS

One of the particularities of the Güell Pavilions is a specific use of *trencadís*: small pieces of ceramic placed in the joints of the bricks that make up the pillar and the walls where the two access doors are held (Fig. 9).

At first glance, one might think that this is a mere decorative detail. But if one looks at these walls when the sun’s rays hit them directly, one will observe a sparkle that looks not so much the resulting reflection of an external light, but the manifestation of a light that circulates in the interior of the wall and that exudes through the joints.

Some readers will probably think that what I have just said is a raving. But what I have said is completely consistent with the body of work that the artist left us, and it even makes more sense, given that: on the

one hand, the branch of the orange tree with the golden oranges has to produce effects in the place where it is transplanted, vivifying effects that Verdaguier already promoted in his poem by putting them at the service of the Catalan *Renaixença*, but that in an architectural work it is appropriate that it has a visual expression; and on the other hand, in *L'Atlàntida* Verdaguier explains that Heracles killed the dragon and took the branch from the orange tree, but in the Pavilions the dragon appears alive, chained and writhing in pain, and if something is restraining the strength of this dark beast, this must be something of opposite sign, a light energy such as the one inferred, that circulating through these walls and passing through the gate, paralyzes and tames the dragon.

Now, since the Pavilions are a work of plastic arts, could not be there something else, in addition to the reproduction of the orange tree, which amplifies this energy as in fact we are experiencing it? So far, we have discovered that in the centre of the lunging ring there is the so-called "divine proportion", which is linked to the acoustic phenomenon described, and also to the light that enters through the twelve windows of the dome, which descending through the ceiling produces a gradient. In the studies carried out on other works of Gaudí, one has verified that the artist used the relationship between sunlight and matter to suggest a spiritual light that only gets to experience the subject-interpreter after having studied the work in depth to the point of inferring the divine proportion. In part, this has already been perceived in the lunging ring. But based on what we have said, it should also be possible to experience it in the other two spaces of the Pavilions where the whole geometric process can be inferred, and especially in the pillar that supports the branch of the orange tree, due to the important symbolic meaning of this item.

If in the pillar we now want to infer the fourth section of the geometric process, we can do it in the following way. In the analysis of the lunging ring carried out above, we

have seen that from the central round slab of the floor three eccentric pentagrams can be traced. Already then it was explained that the second circle has a diameter of 132 cm, which is the same as the sides of the square that forms the base of the pillar that we are now dealing with. With this, we can now infer where in the pillar are the proportions of the first two pentagrams of the fourth section of the process: the largest, in a circle that has points of contact with the square of the pillar; and the smallest at the confluence of the four arms of the Greek cross made of bricks. Therefore, it will be precisely in the centre of this cross where the divine proportion will be inferred.

Moreover, it is at this moment when the subject-interpreter can experience how from the depths of this work the following representation comes up: a Greek cross with dazzling diagonals emerging from its centre. I think we can determine that this is the source from which goes out the luminous force that flows through the pillar and exudes the joints, which immobilizes the dragon, and which helps that the bell has a joyful sound that seems to announce great expectations. That this representation that just now has been revealed is the best kept secret of this work, this can be seen by the fact that at the base of the pillar, and also of the cross shape where the bell is, there are sculpted four animal heads that, looking out, seem to be defending something especially valuable²².

Having reached this point, one may ask: this light energy that arises from the centre of the cross that is at the heart of this work and that travels along the line formed by the pillar, the entrance doors, and the wall with the bell, does it stay here or goes on...? From Fig. 10, we can see that the straight line

²² We can find a similar representation of beasts defending a very precious treasure, in other works of Gaudí: in Casa Bellesguard, at the base of a boundary cross, where there are four lions showing their claws; and in Park Güell, on the cornice that surrounds the Doric Temple, where there are heads of roaring lion.



▪ Fig. 10. Antoni Gaudí. Line drawn from the pillar of Güell Pavilions, which crosses Barcelona until arriving at the old Hospital de la Santa Creu, more specifically at an octagonal dome that is located at the centre of its chapel. Drawing of the author.

formed by these elements crosses diagonally one of the two modules of the gatekeeper's lodge, passes through its octagonal central room, and then further away from the Pavilions. With this, we can understand that the detected energy also affects the house where the keeper's family of Finca Güell lived. But now we may also ask: did Antoni Gaudí with this line want to point towards a place outside the Pavilions? And if this is so, where...?

If we take a map of Barcelona and draw the continuation of this line, we will see that it crosses the neighbourhoods of Les Corts and Esquerra de l'Eixample, and that it enters Ciutat Vella passing through Plaça d'Emili Vendrell, without so far passing through any place that apparently might be of our interest. But after this square, the line passes through another place that I do think

may be relevant to what we are working on: the old Hospital de la Santa Creu (Fig. 10).

To support this hypothesis, I will present four arguments. Firstly, in the church of this old hospital there is a chapel whose roof has ribs that configure several concentric squares similar to those of the geometric process we have inferred in the Güell Pavilions. Secondly, this hospital began to be built in 1401, under the reign of King Martí l'Humà; and we know that Antoni Gaudí particularly admired this figure, so that from 1900 to 1909 the architect built a house, Casa Bellesguard, on the land where this king had had a castle²³. Thirdly, the Hospital de la Sant Creu (Hospital of the Holy Cross) has a Greek cross as an emblem, the same form

²³ See Rius Santamaria, *Gaudí i la quinta potencia...*, 38-39.



▪ Fig. 11. Antoni Gaudí. Sculpture with a face embedded in a wall of the stable. 1884-87. Photograph of the author.

we have glimpse at the Güell Pavilions. And fourthly, we know that Gaudí was devoted to Holy Cross, and that he particularly loved this hospital, the known as “the hospital for the poor”²⁴.

Therefore, I think it is very likely that in the Güell Pavilions, Antoni Gaudí – in coordination with Eusebi Güell – placed the pillar with the branch of the orange tree, the door with the dragon, and the wall with the pedestrian gate and the bell, forming a straight line that points to the old Hospital de la Sant Creu, so that the representation of the Greek cross housed in the pillar of the Pavilions is connected to another place where there is the same representation, as well as the same geometry, which, in addition, is a fundamental site in the history of this symbol. On the other hand, this procedure that consists in linking by means of straight lines that express a kind of “spiritual magnetism”, works far from each other but where this symbol dwells, this is something that Gaudí would do again in later works²⁵.

²⁴ On Gaudí’s links with the Hospital de la Santa Creu, see, for instance: Matamala, *Antoni Gaudí...*, 122, and 359.

²⁵ See: Rius Santamaria, *Gaudí i la quinta potencia...*, 58-60; Rius Santamaria, *Antoni Gaudí: Casa Bellesguard...*, 27-29; and Rius Santamaria, “Park Güell: Reconstructing the Temple of Jerusalem...”, 186-191.

Hitherto, we have discovered that from the Güell Pavilions another work is pointed out that allows us to understand better its meaning. However, in my opinion, there is another direction aimed at from these pavilions, in this case suggested with an element that until now remains another puzzle of this work pending to be solved, and which I present below. Thus, in the dividing wall between the stable and the longing ring, and specifically in the part located further north, there is an embedded sculpture where one can identify the face of a person: with the nose, the mouth, and the eyes wide open looking attentively ahead (Fig. 11).

It seems that this sculpture does not intend to portray any particular person, since we cannot even be sure if it is a woman or a man. The enigma that surrounds this figure rather refers to the following questions: who put it there, when did he do it, and why. Regarding these issues, I have asked some specialist if it was Antoni Gaudí who put it up there, receiving always a feeble response. And the fact is that the years pass and the mask is still there, as if no one dares to remove it...

However, after what we have just discovered in this work, I think that what is relevant about this sculpture is: where it is looking at, and why. In this sense, if from this face we trace a straight line that follows the direction of his gaze, we will see that it crosses the stable and an adjacent room, without coinciding with any architectural or decorative element that seems relevant, leaving after the Pavilions in a north-east direction.

If we continue this line further, we will notice that it crosses the neighbourhoods of Sant Gervasi and Gràcia, without there seeming to be anything that might interest us either. However, a little further on, it reaches a point that I consider important: precisely the main entrance of the new Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, which is located in what today is the Guinardó neighbourhood (Fig. 12).



▪ Fig. 12. Antoni Gaudí. Line drawn from where the embedded sculpture is situated in Güell Pavilions, which crosses north Barcelona until arriving at the main entrance of the new Hospital de la Santa Creu. Drawing of the author.

Then, in my opinion, the sculpture of the face in the stable may be looking towards the new Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Moreover, I consider that probably it was Antoni Gaudí himself, or someone close to him, who put this sculpture there. And when did they do it...? To answer this question, we must try to reconstruct the order of events. Thus, in my view:

- In 1884, Antoni Gaudí began to build the Güell Pavilions, placing a series of elements (the pillar, the entrance doors and the adjacent walls) forming a straight line that pointed to the old Hospital de la Santa Creu.
- It seems that at that time Antoni Gaudí and Eusebi Güell could not know where the new Hospital de la Santa Creu would be built, since

until now the only thing we know for sure is that the Administration of the Hospital de la Santa Creu bought the land to build the new hospital on 7th May 1890²⁶.

- In 1902, the first stone of the new Hospital de la Santa Creu was laid, a work that would be directed by Lluís Domènech i Montaner, who had been a teacher of Antoni Gaudí.
- And probably it was from 1912, when the most important part of this new hospital was already built, that Antoni Gaudí or someone close to him would have put in

²⁶ This is what is recorded in the files of the Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, as it is reflected in the following website: <https://desantacreuasantpau.blogspot.com/2013/01/el-llegat-de-pau-gil-1892-1913-iv.html>

the Güell Pavilions the sculpture of the face looking towards the place where the modernist complex of the new Hospital de la Santa Creu was located.

In this way, we have discovered that from the Güell Pavilions two places are pointed out: the old Hospital de la Santa Creu, and the new Hospital de la Santa Creu; two places where there are buildings made with the same type of geometry as the one we have found in the Pavilions, and which give historical and religious meaning to the main symbol that exists in this construction: the luminous Greek cross²⁷.

CONCLUSIONS

To sum up, in the Güell Pavilions, Antoni Gaudí certainly created a work with elements that had several functions: a door to enter the estate, a house for the gatekeeper and his family, some stables for horses, and a lunging ring for taming the horses.

Moreover, the artist placed some allusions to *L'Atlàntida*, the poem with which a few years earlier his friend Jacint Verdaguer had won the *Jocs Florals* prize, and which met the requirements of the *new mythology*, an idea that the thinkers of the early Romanticism had theorized, and that the poet knew how to put at the service of the Catalan *Renaixença*.

But in addition, Gaudí expressed these poetical references with a kind of geometry, and linking his work with two other buildings where the same geometry had been used, so that the result was an amplification of the aesthetic experience of the artwork, and of the political and religious meaning of its symbolism, related to the Catalan *Renaixença*.

In this way, we can say that the Güell Pavilions is a good example of the idea of a *new mythology* but applied to the plastic arts. It is true that before other artists had tried to do something similar²⁸. But what is extraordinary in Gaudí's work is that, more than a century afterwards, it manages to produce in the visitor effects that determine an ordered sequence between the experience of the outer space and the experience of the inner space. However, to discover this sequence, one has to be attentive to one's own representations, and also to be prepared to reflect on them, two things that, in fact, are important elements of any aesthetic experience.

BIBLIOGRAPHY

- Bassegoda, Joan. *El Gran Gaudí*. Sabadell (Barcelona): Editorial AUSA, 1989.
- La Bíblia. Bíblia Catalana Traducció Interconfessional*. Barcelona: Editorial Claret, 1993.
- Castellanos, Jordi. "De Verdaguer a Gaudí: renaixença, restauració i modernitat". In *Gaudí i Verdaguer. Tradició i modernitat a la Barcelona del canvi de segle, 1878-1912*, ed. por L. Ubero y D. Magallón, 87-101. Barcelona: Ajuntament de Barcelona-Museu d'Història, 2002.
- Frank, Manfred. *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- Frank, Manfred. *Gott im Exile. Vorlesungen über die Neue Mythologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
- Bak, Peter, Heide, Roel van der, Molema, Jan y Tomlow, Jos. *Gaudí, Rationalist met perfecte Materiaalbeheersing: Gaudí-groep Delft*. Delft: Delftse Universitaire Pers, 1979.

²⁷ The thesis that in the new Hospital de la Santa Creu i Sant Pau there is this kind of geometry, has been presented in Rius Santamaria, "Park Güell: Reconstructing the Temple of Jerusalem...", 188.

²⁸ See: Carles Rius Santamaria, "El pensamiento de la *Bildung*: de la mística medieval a Philipp Otto Runge", *Convivium. Revista de filosofía*, nº 23 (2010), 64-72; and Rius Santamaria, *Antoni Gaudí: Casa Bellesguard...*, 112-125.

- Genís, Jaume. *Els fonaments ideològics de l'arquitectura religiosa del Gaudí de Maduresa*. Barcelona: UPF, 2006.
- Hensbergen, Gijs van. *Antoni Gaudí*. Barcelona: Plaza y Janés Editores, 2001.
- Herder, Johann Gottlieb. *Werke in zehn Bänden*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1989-2000.
- Hölderlin, Friedrich. *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*. In *Werke und Briefe*, vol. 2. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1969.
- Juretschke, Hans. "Alemania en la obra de Manuel Milà i Fontanals". In *Obras completas de Hans Juretschke*, vol. II. Madrid: Complutense University of Madrid, 2001.
- Lahuerta, Juan José. *Gaudí i el seu temps*. Barcelona: Editorial Barcanova, 1990.
- Matamala, Joan. *Antoni Gaudí. Mi itinerario con el arquitecto*. Barcelona: Editorial Claret, 1999.
- Milà i Fontanals, Manuel. *Principios de Estética*. Barcelona: Imprenta del Diario de Barcelona, 1957.
- Rius Santamaria, Carles. "El pensamiento de la *Bildung*: de la mística medieval a Philipp Otto Runge". *Convivium. Revista de filosofía*, nº 23 (2010), 64-72
- Rius Santamaria, Carles. *Gaudí i la quinta potència. La filosofia d'un art*. Barcelona: University of Barcelona, 2011.
- Rius Santamaria, Carles. *Antoni Gaudí: Casa Bellesguard as the Key to His Symbolism*. Barcelona: University of Barcelona, 2014.
- Rius Santamaria, Carles. "Park Güell: Reconstructing the Temple of Jerusalem through Light and Aesthetic Geometry". *Matèria. Revista Internacional d'Art*, nº 16-17 (2020), 171-197.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. *Schellings Werke*, vol. VI. Munich: C.H. Beck/R. Oldenbourg, 1927-1954.
- Schlegel, Friedrich. *Gespräche über die Poesie*. Heildeberg: J. B. Metzler, 1968.
- Sopeña Genzor, Gabriel "El reflejo de la Antigüedad en la obra de Gaudí". In *El recurso a lo simbólico: reflexiones sobre el gusto*, ed. by Concha Lomba Serrano, Juan Carlos Lozano López, Ernesto Carlos Arce Oliva and Alberto Castán Chocarro, vol. II. Zaragoza: IFC, 2014, 307-316.
- Verdaguer, Jacint. *Epistolari de Jacint Verdaguer. 1865-1877*, vol. 1. Barcelona: Editorial Barcino, 1959-93.
- Verdaguer, Jacint. *Obra completa*. Vic: Eumo Editorial, 2013.

El Convento de Nuestra Señora del Carmen de Oviedo. Historia de la construcción, restauración y destrucción del primer convento carmelita de Asturias.

The Nuestra Señora del Carmen monastery of Oviedo.
History of the construction, restoration and destruction of the first
Carmelite monastery in Asturias

Jorge LÓPEZ MALGOR

Universidad de Oviedo

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3078-2528> / jorgelopezmalgor@gmail.com

DOI: 10.18002/da.i22.7565

Recibido: 06/III/2023

Aceptado: 06/VII/2023

RESUMEN: El convento de Nuestra Señora del Carmen de Oviedo, fundado en 1882, fue el primer convento carmelita de Asturias. Aunó en su construcción el lenguaje clasicista carmelitano con la modernidad neogótica, siendo su templo uno de los primeros de esta orden en proyectarse en este último estilo. Obra original de Federico Aparici, fue intervenida por notables arquitectos como Nicolás García Rivero, Raimundo Beraza o Juan Vallaure. Pese a su singular historia y el curioso resultado artístico que dio como fruto, fue víctima de las décadas del desarrollismo, desapareciendo en su totalidad sin llegar al siglo de edad.

Palabras clave: Federico Aparici y Soriano, Nicolás García Rivero, Juan Vallaure, Ignacio Álvarez Castelao, Raimundo Beraza, neomedievalismo, neogótico, arquitectura conventual, Carmelitas Descalzas.

ABSTRACT: The Nuestra Señora del Carmen monastery in Oviedo was founded in 1882. It was the first Carmelite convent in Asturias and with its construction, the classic Carmelite language and the modern neogothic style were united. This temple was one of the first in its kind to display the modern neogothic style. This original work by Federico Aparici was modified by notable architects such as Nicolás García Rivero, Raimundo Beraza or Juan Vallaure. Despite its unconventional history and unique artwork, this piece faded away due to the deterioration it suffered in the developmentalist era. As a result, the monastery did not last a century.

Keywords: Federico Aparici y Soriano, Nicolás García Rivero, Juan Vallaure, Ignacio Álvarez Castelao, Raimundo Beraza, neomedievalism, neogothic, architectural restoration, convent architecture, Discalced Carmelites.

INTRODUCCIÓN

Este artículo tiene como objetivo reivindicar la memoria histórica y artística del olvidado convento de las Carmelitas Descal-

zas de Oviedo. Los motivos de esta atención son múltiples: haber sido la primera fundación del Carmelo en Asturias, constituir uno de los principales y primeros ejemplos del neogótico conventual asturiano, escaso y

prácticamente desaparecido en su totalidad, responder al diseño de un arquitecto de referencia dentro del movimiento neomedieval español, Federico Aparici y Soriano, y a la intervención de otros arquitectos regionales como Nicolás García Rivero, Ignacio Álvarez Castelao o Juan Vallaure; y por último, por ser testimonio de un final desgraciadamente común en la biografía de este patrimonio.

Al ser un inmueble que no consta de estudios previos, se ha llevado a cabo una labor de archivo a través del estudio de los fondos documentales de la propia orden ovetense, del Archivo Municipal de Oviedo y el archivo del arquitecto Juan Vallaure, así como la consulta de otras instituciones de interés como el Archivo General de la orden Carmelita, el Archivo de la Escuela de Arquitectura de Madrid o el Archivo Histórico de la Nobleza.

BREVE HISTORIA DE LA FUNDACIÓN

La existencia de un convento carmelita en Asturias fue consecuencia del obstinado deseo de una aristocrática dama cubana, doña Leocadia Zamora y Quesada (1819-1891)¹. Tras una brillante vida social en la

1 Nacida en Puerto Príncipe (Cuba), fue hija del regente de la Real Audiencia de la Habana y vocal de la Junta Suprema de Tribunales de Madrid, José María Zamora, y de María de los Ángeles Quesada. El matrimonio tuvo numerosa prole de los que cabe mencionar, dada su vinculación con la fundación ovetense, a Rafael, marqués de Valero de Urría, María Dolores, condesa de Peñalver, e Isabel Zamora y Quesada. Parece ser que hacia 1844 Leocadia Zamora ya se encontraba instalada en España, donde pronto se convirtió en un personaje destacado de la aristocracia madrileña, manteniendo una amistad íntima con la reina Isabel II y con la futura emperatriz Eugenia de Montijo. Con la Revolución de 1868, Leocadia se exilió en Londres y después en Roma. A su regreso a España, se retiró de la vida pública tomando el hábito del Carmen Descalzo. Fue muy cercana amiga de la vizcondesa de Jorbalán, fundadora de la Orden de las Adoratrices Perpetuas del Santísimo Sacramento. En el archivo de las Carmelitas Descalzas de Oviedo se guarda abundante correspondencia entre las dos religiosas, cuya gran proximidad tuvo como resultado la fundación de un convento de Adoratrices en frente del convento carmelita. Ambas comunidades mantuvieron lazos muy estrechos hasta la demolición

corte madrileña, ingresó en el convento de las Carmelitas Descalzas de Alba de Tormes en 1870, tomando los hábitos bajo el nombre de Sor María Ana Teresa de la Sagrada Familia. Desde entonces surgió en ella el deseo de una fundación propia, siendo varias las iniciativas infructuosas acometidas a tal efecto, debido, según su propio relato, a las sucesivas pérdidas de apoyo de las dignidades y autoridades implicadas. En 1879, tras el fracaso de su fundación de Puigcerdà (Gerona, Cataluña), Ana Teresa se interesó por Asturias, de la que escribió “es un Principado del país hermosísimo y fertilísimo, de clima suave en las estaciones, y en el contorno del cual no existe sino un convento de frailes Dominicos en un confín de él, y en su capital, Oviedo, dos conventos de monjas”². Dado que esta región contaba con el apoyo del chanfre Nicolás del Rivero, que hacía años deseaba una fundación carmelita en el obispado, al igual que el penitenciario Manuel Castro, así como con el beneplácito de su hermano Rafael y de su sobrino, Nicolás de Peñalver³, terminó por revelarse como la opción más acertada ese mismo año⁴.

de los dos conventos en la década de 1980. Mariángeles Pérez Martín, “Del Salón al monasterio. Leocadia Zamora, un retrato de mujer en la corte isabelina”, *Dossiers feministes*, nº 21 (2016), 195-213.

2 Silvero de Santa Teresa, (*Leocadia Zamora*) *Fundadora de las Descalzas de Oviedo* (Burgos: El Monte del Carmelo, 1935), 28.

3 Nicolás de Peñalver (1853-1916) hijo de la hermana de Ana Teresa, Dolores Zamora y Quesada y del II Conde de Peñalver, Narciso José de Peñalver y Peñalver. Se dedicó a la política, siendo diputado por el distrito de Oviedo en 1891, 1896 y 1898, senador por Oviedo entre 1899 y 1911 y vitalicio en 1914, y tres veces alcalde de Madrid (1892, 1895 y 1907). Dado sus vínculos con Asturias, fue escogido por su tía como mediador en las tareas de búsqueda de terrenos y apoyos para su fundación, motivo por el que mantuvieron una correspondencia frecuente entre 1880 y 1883, conservada en el Archivo Histórico de la Nobleza. “Nicolás Peñalver y Zamora”, *Real Academia de la Historia*, 21 de junio de 2023, <https://dbe.rah.es/biografias/4903/nicolas-penalver-y-zamora>.

4 De Santa Teresa, (*Leocadia Zamora*) *Fundadora...*, 28-29.

Pensó la carmelita, en un primer momento, disponer la fundación en un inmueble preexistente⁵. Sin embargo, gracias a los apoyos que comenzaban a despertarse entre la alta sociedad local, especialmente el del empresario Policarpo Herrero⁶ y su esposa Teresa Collantes⁷, tomó peso la idea de una construcción de nueva planta, que contó incluso con el beneplácito de Isabel II, quien intervino para acelerar la autorización del Gobierno⁸.

5 Leocadia Zamora transmitió a su sobrino su interés por algunas construcciones como el Palacio del Duque del Parque en Oviedo, el del Marqués de Campo Sagrado en Mieres, el del Marqués de San Esteban del Mar en Figaredo (Mieres), el del Vizconde de Heredia en Villarejo (Santullano, Mieres) o el de Campomanes en Pola de Lena, así como por otras muchas, para cuya mediación delegó en él y en Gaspar Campomanes, mirense padre de una de las hermanas de Alba de Tormes. Archivo Histórico de la Nobleza (AHN), Carta del 2 de octubre de 1880 de Ana Teresa Zamora a su sobrino Nicolás de Peñalver, fondo Archivo de los Condes de Peñalver, división Condado de Peñalver, PEÑALVER, C.1, D.93-102, <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/4032347?nm>.

6 Policarpo Herrero Vázquez (1843-1929) fue un empresario ovetense de adopción fundador del Banco Herrero. Originario de Villafranca del Bierzo (León), hijo del exitoso empresario Ignacio Herrero Buj, creador de Herrero y Compañía, y de María Antonia Vázquez, se trasladó junto a su familia a Asturias en 1848. Tras la muerte de su padre en 1879 asumió el control de los negocios familiares dedicados a la minería del carbón, la siderurgia y las operaciones bancarias. Estas últimas terminaron por constituir el grueso de la actividad empresarial, motivo que le llevó a la fundación del Banco Herrero en 1911, que comenzaría a operar al año siguiente. Hombre de pensamiento profundamente conservador y gran fortuna, orientó sus esfuerzos filantrópicos, influenciado por su devota esposa María Teresa de Collantes, a la financiación de instituciones religiosas y educativas de la ciudad, piadosa actividad de las que fueron beneficiarias, entre otras muchas, las comunidad ovetenses de Carmelitas Descalzas, Salesas y Jesuitas. Rafael Anes Álvarez y Alfonso de Otazu y Llana, "Policarpo Herrero, fundador de la Sociedad Anónima Banco Herrero", en *El Banco Herrero. 75 años de Historia. 1912-1987* (Oviedo: Banco Herrero, 1987), 119-152.

7 De Santa Teresa, (*Leocadia Zamora*)..., 33.

8 *Ibidem*, 30.

En cuanto a su ubicación, Ana Teresa se mostró opuesta desde un primer momento a la elección de Oviedo "por huir de su ruido y estrépito", siendo más favorable a la elección de una villa costera de importancia como Gijón o Avilés⁹. A pesar de ello, Nicolás de Peñalver, satisfaciendo los deseos del resto de implicados, especialmente del obispo Sebastián Herrero Espinosa de los Monteros, logró convencer a su tía, quien aceptó Oviedo como lugar de fundación en agosto de 1881¹⁰. Peñalver se encargó de la búsqueda de terreno, escogiendo una finca dispuesta en una zona próxima al reciente ensanche de Campomanes, conocida como Mariblanca, situada en el barrio del Fresno¹¹. Ésta fue adquirida en 1882 por Rafael Zamora quien, cumpliendo los deseos de su hermana, guardó para sí y sus herederos la plena propiedad del convento y del terreno, gozando la comunidad de su usufructo.¹²

9 AHN, Carta del 30 de julio de 1890 de Ana Teresa Zamora a su sobrino Nicolás de Peñalver, fondo Archivo de los Condes de Peñalver, división Condado de Peñalver, PEÑALVER, C.1, D.93-102, <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/4032347?nm>.

10 AHN, Carta del 25 de agosto de 1881 de Ana Teresa Zamora a su sobrino Nicolás de Peñalver, fondo Archivo de los Condes de Peñalver, división Condado de Peñalver, PEÑALVER, C.1, D.93-102, <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/4032347?nm>.

11 La finca tenía una extensión de una hectárea, doce áreas, y cincuenta y ocho centiáreas, acrecentada con otras compras del marqués en el prado contiguo, conocido como del Otero. El resultado final fue un terreno de una hectárea, doce áreas, cincuenta y ocho centiáreas, y 1015 m². Lindaba al Este con el resto del Otero, al Norte y al Oeste con huertos y fincas y al Sur con la carretera que daba acceso al convento y la calleja de la Lana que separaba el prado de la quinta llamada de los Catalanes. Archivo de las Carmelitas Descalzas de Oviedo (ACDO), declaración privada sobre la venta del prado llamado Mariblanca y otra sobre el prado llamado Redondo, c. 10. car. 5, doc. 17.

12 Así se recoge en la escritura de declaración firmada el 11 de octubre de 1889 por la madre priora y su hermano el marqués, si bien parece ser que finalmente la propiedad pasó a la comunidad en toda su plenitud de derechos. ACDO, "Escritura de declaración", c. 10, car. 5, doc. 20.

En 1881 Ana Teresa había encargado levantar la planta del convento de Alba de Tormes para que sirviese de modelo al ovetense¹³. Un año más tarde, y en base a dichos planos, solicitó al arquitecto Federico Aparici y Soriano, por aquel entonces catedrático de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, la proyección de la nueva fundación¹⁴. Esta elección pudo deberse a las muy buenas relaciones que el arquitecto mantenía con el alto clero y con varias comunidades religiosas, como la Orden de la Visitación de Santa María, para la que había proyectado el Monasterio de las Salesas Reales de Madrid, así como con la Nunciatura Apostólica y la

13 AHN, Carta del 25 de agosto de 1881 de Ana Teresa Zamora a su sobrino Nicolás de Peñalver, fondo Archivo de los Condes de Peñalver, división Condado de Peñalver, PEÑALVER, C.1, D. 93-102, <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/4032347?nm>.

14 Nacido en Valencia en 1832, se licenció en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid en 1855 y pocos meses después comenzó su carrera como docente ocupando diferentes cátedras hasta su jubilación en 1914. Compaginó ésta con el desempeño de los cargos de secretario y director de la Escuela, y ocupó puestos de relevancia pública como vocal de la Junta de Urbanización y Obras del Ministerio de la Gobernación, vocal de la Junta Local de Primera Enseñanza, miembro del Consejo de Instrucción Pública, vocal de la Junta Facultativa e inspector de la segunda zona del Servicio de Construcciones Civiles del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. En lo que respecta al ejercicio profesional, fue escaso aunque muy reconocido. Comenzó muy pronto, ganando en 1854, siendo todavía alumno, el concurso de proyectos para la construcción del monumento en memoria de Argüelles, Calatrava y Mendizábal. Su obra se concentra en Madrid, donde tuvo numerosa clientela. Hombre de gran religiosidad, estuvo bien relacionado con el alto clero y con varias comunidades religiosas, para las que realizó encargos como el convento de las Salesas Reales de Madrid. En la capital, también ejecutó encargos públicos como el hospital de epilépticos, conocido como el hospital de "Las Piñecas", proyectado junto a Enrique Font, muy valorado por la salubridad de su diseño y la armonización de belleza y funcionalidad. Al final de su carrera, su labor fue reconocida con el Premio de la Gran Cruz de Isabel la Católica, la Encomienda de Número de Alfonso XII y con el nombramiento como presidente de la Sociedad Central de Arquitectos. Falleció en Madrid el 30 de noviembre de 1917. Manuel Zabala y Gallardo, "Don Federico Aparici y Soriano", *Arquitectura*, nº 1 (1918), 7-13.

sede episcopal de Madrid, quienes recurrían a él con asiduidad en busca de consejo en materia de arquitectura¹⁵. En el Principado de Asturias el convento carmelita fue su primer encargo, simultáneo al de la Visitación de Santa María de Oviedo y seguido por la dirección de las obras de la Basílica de Santa María la Real de Covadonga (1884-1901)¹⁶.

Lo cierto es que de ninguno de estos dos conventos se conoce un proyecto firme. Una crónica del periódico *El Carbayón* de 1881 dice al respecto de las Salesas: "la ausencia continua del arquitecto señor Aparici y la falta de planos completos de la obra, todo fue suplido por los citados (los maestros de obra Antonio Alonso y José María Pérez), manifestando con ello verdadero conocimiento del arte al que se dedican"¹⁷. Parece ser que ésta fue práctica común del arquitecto, más interesado en el diseño que en la ejecución de sus encargos, como ocurrió en el segundo Convento de las Salesas de Nuestra Señora de la Visitación de Madrid, ejecutado por Francisco de Cubas a partir de diseño de Aparici. Esa misma suerte pareció haber corrido el convento del Carmen de Oviedo, pues pese a sus promesas, no consta que el catedrático realizase ninguna visita a la obra. Ana Teresa, presionada por las exigencias del obispo, envió a su sobrino Nicolás a visitar a Aparici a su residencia de Madrid en 1883, en busca del plano que le había mandado levantar hacía un año¹⁸. Ante la escasa disponibilidad de Aparici, la dirección de las obras del convento recayó, según afirma Ja-

15 Manuel Zabala y Gallardo, "Don Federico...", 9.

16 Estos edificios, junto a la casa canonical y el Gran Hotel Pelayo de Covadonga, constituyen la única muestra que, el ya de por sí poco fecundo arquitecto Federico Aparici, dejó en el Principado.

17 Salustino Caso, "El convento de las Salesas", *El Carbayón*, 1 de agosto de 1885.

18 AHN, Carta del 15 de febrero de 1883 de Ana Teresa Zamora a su sobrino Nicolás de Peñalver, fondo Archivo de los Condes de Peñalver, división Condado de Peñalver, PEÑALVER, C.1, D.93-102, <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/4032347?nm>.

vier Pereira¹⁹, en otro respetado arquitecto, Nicolás García Rivero²⁰.

Consecuencia de todo ello es la confusa atribución de la obra final. La escasa bibliografía que menciona esta construcción se muestra dividida. Javier Pereira²¹, Silvero de Santa Teresa²² y Mariángeles Pérez²³, afirman a Federico Aparici como autor del proyecto basándose en el libro de Fermín Canella y Secades *Oviedo: guía de la ciudad y su concejo* (1887), donde se menciona que las obras del convento, en aquel momento en construcción, se encontraban bajo la dirección de éste²⁴. Sin embargo, es precisamente gracias a dos relevantes personalidades coetáneas, a los que se les presupone una proximidad a esta información, de donde surge la oposición. Uno de ellos, Luis Bellido, arquitecto diocesano de Oviedo (1895-1904), recoge en su artículo "La arquitectura en España durante el siglo XIX", publicado en 1900, cuando aún no se había finalizado el templo, que el arquitecto director y autor

del proyecto era García Rivero²⁵. El otro, el obispo de Oviedo Fray Ramón Martínez Vigil (1884-1904), atribuye a Rivero la autoría de la iglesia del Carmen, en su breve apunte sobre la arquitectura religiosa en *Asturias. Información sobre su presente estado moral y material*, publicado ese mismo año²⁶.

Se desconoce el grado de implicación que cada uno de los arquitectos tuvo en el resultado final, si bien cabe suponer, dado el apoyo de las fuentes primarias, fundamentalmente la correspondencia establecida entre el arquitecto y Ana Teresa, y de éste con Nicolás de Peñalver, la existencia de un primer proyecto, más o menos definido, perteneciente a Federico Aparici, sin ser de extrañar, como ocurrió en el Convento de la Visitación de Santa María, que estas trazas fuesen modificadas por otro arquitecto.

La construcción del convento fue un proceso largo que abarcó algo más de veinte años, consecuencia de la sucesión de una serie de infortunios, siendo el principal la escasez económica. La fortuna de Ana Teresa, muy mermada con el paso de los años, no podía hacer frente a la gran obra que había proyectado. En una carta a su sobrino, fechada el 30 de julio de 1881, deja ver esta preocupación: "la compra del terreno podrá llevar, tal vez, de 2.000 a 5.000 duros, (...) de suerte que para la obra de planta solo quedan 20.000, que es bien poco; pero se puede dejar la construcción de la iglesia para más adelante, cuando Dios lo dé; y entretanto, con esos recursos, levantar una parte y lo más esencial del convento, con la clausura y cerca indispensable: haciendo un oratorio para hacer misa pública como se requiere"²⁷.

19 Javier Pereira, "La arquitectura asturiana de los siglos XIX y XX", en *Enciclopedia temática de Asturias*, coord. Luciano Castañón (Gijón: Silvero Cañada, 1981), 242.

20 Nicolás García Rivero (1853-1923) se tituló como arquitecto en 1878, siendo poco después nombrado arquitecto provincial de Palencia. En 1885 recibió el encargo de supervisar las obras de la colegiata de Covadonga y seguidamente fue designado arquitecto diocesano de Oviedo. Durante un periodo de tiempo combinó ambos cargos, provincial y diocesano, hasta su traslado definitivo a Asturias, y su nombramiento como arquitecto provincial en 1896. Compaginó sus compromisos oficiales con la atención a encargos privados, siendo autor, por sí solo o con la ayuda de maestros de obra como Ulpiano Muñoz Zapata, de gran parte del ensanche burgués, siendo el más significativo ejemplo la casa del Cuito en la calle Uría. José Ramón Alonso Pereira, *Historia de la arquitectura en Asturias* (Oviedo: Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias, 1996), 257-258.

21 Pereira, "La arquitectura asturiana...", 242.

22 De Santa Teresa, (*Leocadia Zamora*)..., 34.

23 Pérez Martín, "Del Salón al monasterio...", 208.

24 Fermín Canella y Secades, *El libro de Oviedo: guía de la ciudad y su concejo* (Oviedo: 1887), 242.

25 Luis Bellido, "La arquitectura en España durante el siglo XIX", *Resumen de arquitectura. Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, nº 7 (1900), 99.

26 Fray Ramón Martínez Vigil, "Renacimiento de la arquitectura cristina en Asturias" en *Asturias. Información sobre su presente estado moral y material*, coord. Salvador Canals (Madrid: M. Romero Impresor, 1900), 12.

27 AHN, Carta del 30 de julio de 1881 de Ana Teresa Zamora a su sobrino Nicolás de Peñalver, fondo Archivo de los Condes de Peñalver, división Condado de Pe-



▪ Fig. 1. R.R. Convento de las Carmelitas Descalzas de Oviedo, óleo sobre lienzo, 1996. Monasterio de Nuestra Santísima Madre del Carmen de Oviedo, 8 de octubre del 2022. Foto del autor.

El desarrollo de las obras cumplió con esta temprana predicción acometiéndose en una primera fase el convento con una pequeña capilla provisional²⁸ (Fig. 1). El 16 de julio de 1883, coincidiendo con la fiesta del Carmen, se colocó la primera piedra en una ceremonia oficiada por el chantre Nicolás Rivero²⁹. Dado su interés y colaboración en el proceso de fundación, fue nombrado por Ana Teresa sustituto de su sobrino Nicolás Peñalver en la supervisión de las obras, cargo del que pronto se vería relegado³⁰.

En la carta fechada el 15 de febrero de 1883, Ana Teresa se lamenta de la lentitud con la que avanzan las obras, pues para aquel entonces se esperaba estuviese finalizada el ala que el obispo les había recomendado levantar primero para tomar posesión de ella³¹. Ana Teresa deseaba poder

ñalver, PEÑALVER, C.1, D.93-102, <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/4032347?nm>.

28 Canella y Secades, *El libro de Oviedo...*, 242.

29 AHN, Carta del 15 de febrero de 1883 de Ana Teresa Zamora a su sobrino Nicolás de Peñalver, fondo Archivo de los Condes de Peñalver, división Condado de Peñalver, PEÑALVER, C.1, D.93-102, <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/4032347?nm>.

30 De Santa Teresa, (*Leocadia Zamora*)..., 34.

31 AHN, Carta del 15 de febrero de 1883 de Ana Teresa Zamora a su sobrino Nicolás de Peñalver, fondo Archivo de los Condes de Peñalver, división Condado de Peñalver, PEÑALVER, C.1, D.93-102, <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/4032347?nm>.

trasladarse a Asturias con el fin de acelerar la construcción³². Tras un primer intento fracasado de instalarse en el Palacio de Campo Sagrado en Mieres, se convino que pudiesen acomodarse en el monasterio benedictino de San Pelayo, en la capital³³. Así pues, Ana Teresa emprendía el viaje a Oviedo el 5 de octubre de 1883 junto a otras dos monjas y la compañía de su hermano Rafael y de dos padres carmelitas³⁴. A su llegada cinco días más tarde, tan solo se habían construido las paredes del noviciado³⁵. Por diciembre se habían reducido a siete los trabajadores, por estar ocupados en la construcción de vías ferroviarias y del convento de las Salesas, avanzando las obras a “paso de tortuga”³⁶. El día de Santa Teresa de Jesús, el 15 de octubre de 1884, se trasladaron las monjas fundadoras desde el monasterio de las Pelayas al convento de Muñoz Degraín, que continuaba sin finalizar³⁷. La familia Zamora

pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/4032347?nm.

32 De Santa Teresa. (*Leocadia Zamora*)..., 31.

33 AHN, Carta del 2 de octubre de 1880 de Ana Teresa Zamora a su sobrino Nicolás de Peñalver, fondo Archivo de los Condes de Peñalver, división Condado de Peñalver, PEÑALVER, C.1, D.93-102, <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/4032347?nm>.

34 Los padres Fray Paulo de Santa Teresa y Fray Agustín de la Asunción acompañaron en el viaje a las madres fundadoras Sor Josefa del Santísimo y Sor Paula Salvador. Esta última dejó por escrito el proceso de fundación del convento en el año 1899.

35 Sor Paula del Salvador, *Relato de la Fundación del convento de las carmelitas descalzas de esta ciudad de Oviedo* (Oviedo: Comunidad de Carmelitas descalzas, 1984), 15.

36 AHN, Carta del 15 de febrero de 1883 de Ana Teresa Zamora a su sobrino Nicolás de Peñalver, fondo Archivo de los Condes de Peñalver, división Condado de Peñalver, PEÑALVER, C.1, D.93-102, <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/4032347?nm>.

37 La ceremonia, dada su notoriedad, fue recogida en la prensa local. El *Carbayón* dedicó un pequeño resumen previo del recorrido que las monjas deseaban hacer. Estas partirían en coche desde san Pelayo a la iglesia de San Isidoro desde donde junto al Santísimo procesionarían hasta el nuevo convento. Según relata Sor Paula del Salvador, la lluvia impidió la peregrinación pero la ceremonia si contó, como recoge *La Unión*,

había tenido grandes pérdidas económicas en Cuba y la dirección de las obras no estaba siendo la adecuada³⁸, multiplicándose el coste inicialmente presupuestado. Ante esta situación, Nicolás Rivero, por aquel entonces ya sólo encargado de revisar las cuentas y los fondos de la construcción, se lamentaba de la malversación del capital ante Rafael Zamora, pues, según él, éste hubiera sido suficiente para levantar el convento y la iglesia, pero ahora tan solo permitía construir la mitad³⁹. Gracias a las donaciones de Nicolás del Rivero, de las benedictinas de San Pelayo, y de otros benefactores, las alas norte y oeste pudieron concluirse en 1888, cerrando el claustro y quedando por construir la iglesia para la cual no se disponían de fondos suficientes⁴⁰.

El 12 de noviembre de 1891 fallecía Ana Teresa sin ver completada su fundación, cuyo templo comenzó a construirse en torno a 1892. Un año después moría su hermana Isabel, quien se había recluso en el convento dejando a la comunidad todos sus bienes. Esta herencia permitió erigir la iglesia junto con las aportaciones de su otra hermana doña Dolores, su sobrina María de Peñalver y otros protectores como Policarpo Herroero⁴¹. Como muestra de la envergadura de esta empresa, a diez años de la finalización de las obras, los costes ya sumaban un total de 341.524,02 pesetas⁴². Finalmente, la igle-

— con una misa cantada a toda orquesta y con la bendición del Provisor del obispado. Para entonces la congregación había crecido, sumándose a las tres monjas fundadoras dos postulantes y cinco novicias, entradas al día siguiente, constituyendo un buen auspicio para la comunidad. "Sección local". *El Carbayón. Diario Asturiano de la mañana*, 15 de octubre de 1884. "De Asturias", *La Unión*, 24 de octubre de 1884.

38 De Santa Teresa, (*Leocadia Zamora*)..., 34.

39 De Santa Teresa, (*Leocadia Zamora*)..., 36.

40 Agustín Hevia Ballina, "El arzobispo inaugura el nuevo convento de las carmelitas descalzas", *La Nueva España*, 20 de marzo de 1981.

41 De Santa Teresa, (*Leocadia Zamora*)..., 35.

42 ACDO, "Semana ochenta y uno. Resumen de cuentas", c.10, doc. 6.

sia fue bendecida el 16 de junio de 1903, día de la Virgen del Carmen, por el provisor del obispado Ángel Regueras López⁴³.

EL CONVENTO Y SU IGLESIA DESDE UNA PERSPECTIVA HISTÓRICO-ARTÍSTICA

El resultado final de este largo proceso, de sus avatares y de sus dos arquitectos reconocidos fue un complejo compuesto por dos partes claramente diferenciadas: la casa conventual y la iglesia. Esta distinción venía dada, no solo por una cuestión planimétrica y volumétrica, sino por una contraposición de estilos, mensajes y costumbres.

El convento recogía la tradición arquitectónica de la orden, forjada en los siglos XVI y XVII. En aquellos años, la vorágine constructiva de nuevas fundaciones llevó, influenciada por las corrientes estilísticas dominantes, a la generación de un lenguaje común caracterizado por una arquitectura desornamentada y sin una voluntad clara de estilo, a excepción de sus templos, afianzados en el clasicismo manierista español⁴⁴. Pese a haber trascurrido casi tres siglos desde entonces, estos rasgos eran perfectamente reconocibles en el convento ovetense. La elección de lo que para algunos autores constituye la debatida "arquitectura carmelita", más bien entendida como una tipología arquitectónica que como un estilo en sí⁴⁵, se inscribe dentro del periodo de apogeo del movimiento historicista y de la restauración del carmelito descalzo⁴⁶. Puede, pues, consi-

43 De Santa Teresa, (*Leocadia Zamora*)..., 34.

44 Mariana Alonso Álvarez, José Miguel Barbero Sánchez y Félix García Merayo, "Del Carmelo Descalzo y su Arquitectura", *Acta*, nº 63 (2012), 126.

45 Para ahondar más en esta problemática consúltese Leticia Verdú Berganza, "¿Existe una "arquitectura carmelitana"? ¿Qué es la arquitectura carmelitana?", En "La arquitectura carmelita y sus principales ejemplos en Madrid (S.XVII)", (tesis doctoral, Madrid, 2002), 87-157. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/2457/1/T20900.pdf>

46 Pese a que el Estado español reconoció jurídicamente la existencia de las órdenes religiosas en el Concordato de 1851 tras su supresión en los decretos

derase motivo de esta decisión la reminiscencia de sus años de esplendor, sin olvidar la propia idiosincrasia de la orden que exigía de sus casas humildad, pobreza y rechazo a lo superfluo. Era ésta una práctica común en los conventos carmelitas decimonónicos de nueva planta, contando con antecedentes como el de San José de Ruiloba (Cantabria), fundado en 1877 y construido íntegramente a imitación de los conventos carmelitanos de los siglos XVI y XVII. Lo mismo ocurrió en el convento de Maliayo (Cantabria) cuya nueva iglesia, edificada a finales del siglo XIX, mantuvo la inspiración en la arquitectura ilustrada con la que se había levantado la antigua casa. De igual manera puede citarse el convento de los padres Carmelitas de Be-goña (1880), el de Valencia (1883) o el de Vitoria (1890), y las fundaciones femeninas de Pamplona (1899), Zarautz (1906, Guipuzkoa) u Ojigares (1918, Granada).

El Convento del Carmen de Oviedo adaptó estas soluciones presentándose como un edificio sólido, austero y desornamentado, respondiendo al espacio sereno, proclive al recogimiento y la oración, que demandaba la orden. Sus dimensiones eran amplias, si bien sólo contaba de dos plantas, construidas en ladrillo y mampostería y entramado de madera de castaño, como exigía la humildad de la casa. El convento estaba compuesto por un cuerpo principal cuadrangular estructurado en torno a un patio central. A él se le adosaba al sur la iglesia, la sacristía y los coros (alto y bajo), separados de la casa por un pequeño patio. Junto a ellos se encontraba el camposanto y el edificio de ingreso, ocupado por los zaguanes y refectorios en su planta baja, y la casa del capellán y la demandadera en la superior. El ala este contaba con una galería baja abierta a la huerta y una

exclaustradores de 1836 y 1837, en el caso del carmelito descalzo su refundación tuvo lugar entre 1868 y 1905, por ser éste el periodo en el que comenzó la recuperación de los antiguos conventos y la fundación de nuevas sedes, como la ovetense, así como su llegada a América. Luis J. Fernández Frontela, "La Restauración del Carmelo Descalzo en España (1868-1906)", *Revista de Espiritualidad*, nº 78 (2019), 227-262.

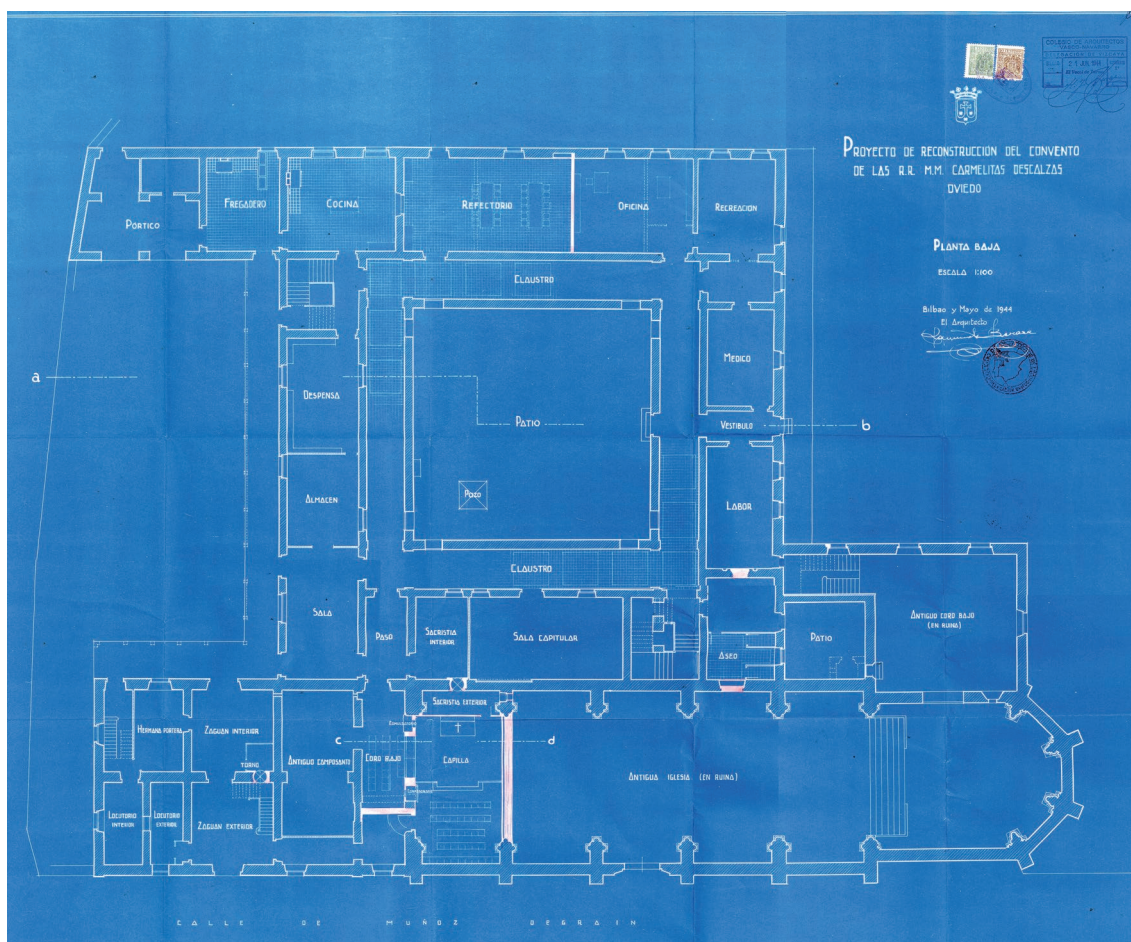
pequeña ala de servicio al norte compuesta por un lavadero, la enfermería y los aseos. La planta baja de la clausura estaba ocupada por las dependencias y servicios propios de la vida en comunidad: la sala capitular, un gran refectorio, la recreación, la sala destinada a las visitas del médico, una sala de labor, el archivo, la biblioteca, el almacén, la despensa y la cocina. Contaba con dos escaleras, una al oeste y la principal al Sur, conocida como escalera del reloj⁴⁷. La planta primera contenía las veintidós celdas cuadrangulares con ventana abierta al exterior, a excepción de las situadas en la panda contigua a la iglesia que se abrían al claustro⁴⁸ (Fig. 2).

La inspiración clasicista era palpable en la fachada de ingreso, único espacio visible pues el convento se rodeaba de altas tapias, con una armoniosa distribución de los vanos y una portada de diseño sencillo cuyo elemento más destacado era la hornacina con la imagen de la Virgen del Carmen. La estética clasicista se mantenía en los espacios de mayor dignidad, como el refectorio, del que conservamos sección de 1944, o el claustro⁴⁹. Éste era cerrado, cubierto por bóveda de ca-

47 Entre los objetos relacionados con la Santa, se conserva en el Monasterio de la Anunciación de Nuestra Señora en Alba de Tormes el reloj que dio las nueve campanadas en el momento que expiró Santa Teresa, el 4 de octubre de 1582. Todos los años las monjas recordaban el aniversario dando las nueve campanadas, tradición que heredó el convento ovetense haciendo sonar el reloj que daba nombre a la escalera. "Sala de Santa Teresa", *Madres Carmelitas Descalzas Alba de Tormes*, 21 de junio de 2023, <https://carmelitasalba.org/se-pulcro-de-santa-teresa/sala-de-santa-teresa/>

48 En una carta fechada el 2 de octubre de 1880, Ana Teresa especifica "nuestras comunidades de monjas carmelitas descalzas no pueden subir del número de veintidós plazas. Por lo tanto necesitamos por lo menos igual número de celdas, pues no nos es permitido por nuestras constituciones vivir de dos en dos". AHN, Carta del 2 de octubre 1880 de Ana Teresa Zamora a su sobrino Nicolás de Peñalver, fondo Archivo de los Condes de Peñalver, división Condado de Peñalver, PEÑALVER, C.1, D.93-102, <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/4032347?nm>.

49 ACDO, sección del claustro y sección del refectorio, c. 11.



▪ Fig. 2. Raimundo Beraza Zárrega. Planta del Convento de las Carmelitas Descalzas de Oviedo. 1944. Archivo Municipal de Oviedo (Asturias), leg. 226, doc. 6.

ñón, con una anchura de 2,25 metros y una altura de dos plantas⁵⁰.

Contaba el convento con una pequeña y muy sencilla ermita dispuesta en el huerto, como era habitual en la orden, permitiendo a las monjas un espacio de recogimiento y soledad a emulación de la práctica de Santa Teresa.

Sin duda el elemento de mayor interés artístico del conjunto lo componía la iglesia. Ésta destacaba radicalmente del resto de la edificación por su riqueza ornamental, sus dimensiones, materiales y estilo arquitect-

tónico. El templo se proyectó siguiendo la corriente neogótica, que por aquel entonces triunfaba como símbolo del resurgir religioso y la modernidad. Tal era su consideración, dentro incluso de la propia orden, que fue el lenguaje escogido posteriormente para la construcción de la Basílica de Santa Teresa de Alba de Tormes, proyectada en 1900 por el arquitecto Enrique María Repullés y Vargas⁵¹. Se desconoce si las primeras trazas de la iglesia pudieron haber seguido una estética más próxima al convento, hipótesis que parece bastante improbable dado el especial aprecio de Federico Aparici por

50 AMO, "Proyecto de reconstrucción del convento de las R.R.M.M. Carmelitas Descalzas de Oviedo, leg. 226, doc.6, f. 7r.

51 Enrique María Repullés y Vargas, *Proyecto de Basílica a Santa Teresa de Jesús en Alba de Tormes* (Salamanca: imprenta de Calatrava, 1900).



▪ Fig. 3. Cabeza de dragón que conformaba parte de la decoración de la iglesia.. Monasterio de Nuestra Santísima Madre del Carmen de Oviedo, 17 de noviembre de 2022. Madre priora Teresa Montoto.

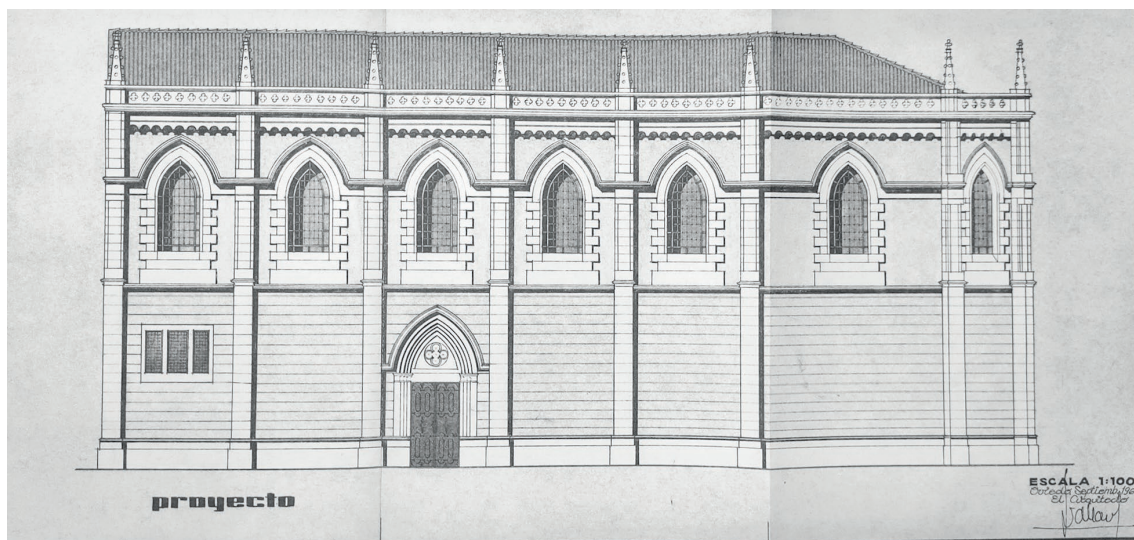
la arquitectura medieval, gusto que transmitía a sus alumnos como relata su discípulo Manuel Zabala y Gallardo⁵², y que ya había puesto en práctica con anterioridad en Covadonga y especialmente en el convento de las Salesas de Nuestra Señora de la Visitación (1880, Madrid). A ello ha de sumarse la tendencia al empleo del lenguaje gótico en las fundaciones carmelitas finiseculares, si bien es cierto que el caso ovetense constituye una de sus primeras experiencias⁵³.

⁵² Manuel Zabala y Gallardo, "Don Federico...", 10.

⁵³ Aunque fueron muchas las fundaciones carmelitas que se decantaron por la inspiración clasicista para sus nuevas casas, una minoría decidió tomar el gótico como modelo. La primera de ellas fue el convento de las Carmelitas de San José de Málaga (1878), seguido del convento ovetense, que parece ser el segundo templo proyectado en este estilo. Éste sería secundado por el de los padres Carmelitas de Tarragona (1891) y el de Burriana (Valencia, 1896), sin llegar a popularizarse el

El templo contaba con una única nave de cinco tramos enmarcada por una sucesión de capillas entre contrafuertes, seguida de un amplio presbiterio y una cabecera hexagonal. En el cuarto tramo se abría el acceso a la sacristía y en el presbiterio, a la altura del altar, se encontraba el coro bajo, de planta cuadrangular y gran amplitud, que a través de una escalera daba acceso al coro alto de

estilo hasta 1900. A partir de esta fecha, coincidente con el proyecto de la Basílica de Santa Teresa de Alba de Tormes, se produce un florecimiento de construcciones góticas dentro de la orden, entre las que cabe citar el templo de los Carmelitas Descalzos de Santander (1903), la iglesia Mare de Déu del Carme de Badalona (1908, Barcelona), el convento de las Carmelitas Descalzas de Betoño (1904-1915, Álava), el convento masculino de Barcelona (1909), y la iglesia-convento de los padres Carmelitas de Madrid (1916), sin olvidar la desaparecida iglesia del convento de los padres Carmelitas de Oviedo (1920).



▪ Fig. 4. Juan Vallaur. Alzado de la iglesia. 1968. Archivo Municipal de Oviedo, leg. 65, doc. 4.

idéntica estructura. El conjunto tenía en total unas dimensiones de 873 m²⁵⁴.

El interior reflejaba un gusto arqueologizante propio de Aparici, inspirado en su etapa del gótico clásico, a diferencia del neomedievalismo más imaginativo de Rivero, visible en la desaparecida iglesia de San José de Gijón (1896). Apenas presentaba decoración, más allá de los propios elementos arquitectónicos. El muro se articulaba en dos alturas a través de pilares compuestos rematados por capiteles floreados, en los que descansaban los arcos formeros que delimitaban cada tramo. Éstos se componían de un muro ciego en su parte baja y de un gran vano ojival sobre él en la panda sur, quedando la norte completamente ciega. Se cubría con bóveda de crucería, posiblemente falsa, al igual que la de la iglesia del Convento de la Visitación.

En el exterior se abandonaba la pureza estilística, ofreciendo una reinterpretación moderna del lenguaje gótico. La articulación exterior se reproducía en el interior, siendo el contrafuerte el principal elemento que dotaba de ritmo y profundidad a la fachada, a la vez que rompía, gracias a su terminación

en estilizados pináculos, la excesiva horizontalidad. El claristorio se resolvía al exterior con gran riqueza ornamental. Las ventanas se enmarcaban con sillar dispuesto a soga y tizón y la línea de imposta recorría todo el muro adaptándose a la forma ojival de los vanos, rematándose con cornisa y crestería (Fig. 3). Este tratamiento del muro se repite de forma casi mimética en los paramentos laterales de la iglesia del Convento de Santa María de la Visitación construida, como ya se ha mencionado, simultáneamente a ésta. Resulta especialmente acusada la similitud en la articulación de los vanos y el remate de la crestería, lo que hace suponer que ambas responden al trazo de un mismo arquitecto. La portada era el único vano y elemento decorativo del cuerpo inferior, que transcurría como un muro ciego decorado mediante franjas horizontales. Suponía el elemento de mayor rigor estilístico, compuesto por cuatro arquivoltas que descansaban sobre pilastras con columnillas y un tímpano calado por un trifolio (Fig. 4). No contaba con torre-campanario, si bien esto era habitual en la arquitectura carmelita, pero tampoco con espadaña, disponiéndose a los pies una fachada muy simple, cuyo elemento más destacable era un gran rosetón central.

⁵⁴ AMO, "Proyecto de Reconstrucción de la iglesia de las M.M. Carmelitas Descalzas", leg. 65, doc. 4.

En lo que respecta al mobiliario, conservaba la unidad de estilo y se reducía a lo indispensable. Contaba con dos hileras de bancos, un púlpito y dos altares dispuestos en cada tramo más próximo al presbiterio, uno con la imagen de San José y otro con la de Santa Teresa, sufragada por la priora Nicolasa Iturriaga⁵⁵. El altar mayor, de inspiración gótica y fabricado en mármol y piedra de Alicante, fue costado también por la segunda priora⁵⁶. Contaba con un tabernáculo sobre el que se disponía un templete altísimo que albergaba la imagen de la Virgen⁵⁷.

Ana Teresa de la Sagrada Familia sufragó gran parte del ajuar litúrgico. Trajo desde Barcelona alfombras, casullas y un valioso cáliz realizado con joyas de su hermana Isabel, regalado al obispo de Urgel quien, tras su muerte, lo dejó a la fundación⁵⁸. Era tal su riqueza que Sor Paula del Salvador exclama en sus memorias “Bendita sea tu gran bondad, que cuando contemplo este hermoso templo, le digo «vos, señor, lo habéis querido, pues nosotras no queríamos una iglesia

55 Del Salvador, *Relato de la Fundación...*, 28.

56 *Ibidem*.

57 Las monjas benedictinas de San Pelayo donaron además una figura de Cristo, ocho libras de plata en objetos, un arca de tres llaves, bancos, mesas, escaparates y otras cosas. Del Salvador, *Relato de la fundación...*, 16.

58 Su hermano Rafael hizo traer de la Habana piezas de orfebrería de su oratorio y su hermana Isabel sufragó la compra de objetos y paños para la sacristía. Rosendo Flores, canónigo de la Catedral y confesor de la comunidad, regaló dos candelabros para el altar mayor. La lista de donaciones es extensa, sumándose a ella las de las propias monjas y sus familiares. La hermana Fidela regaló para la ornamentación del altar mayor sacras, dos crucifijos, ocho candeleros, un atril, campanillas, un sumidero y candelabros, realizados en bronce y traídos de Francia, una sábana de buen encaje, sabanilla y paño. Nicolasa Orbeagozo, madre de la Sor Dolores del Corazón de Jesús, regaló la imagen de San José (dispuesta en uno de los altares laterales) y unos candelabros, Inés Amán, hermana de la madre Matilde, donó varios candelabros y María Teresa Álvarez Norzada, prima de la hermana Paz de la Sagrada Familia, donó la llavecita del Sagrario hecha en oro. A ello ha de sumarse las limosnas de dinero de particulares recibidas para la ornamentación del templo. Del Salvador, *Relato de la fundación...*, 28-29.

tan grande (aunque para vos todo es poco)» pareciéndonos que para unas pobres carmelitas no convenía tanta grandeza”⁵⁹.

EL ACIAGO DESTINO DEL SIGLO XX

El convento de las Carmelitas Descalzas mantuvo su esplendor durante más de cincuenta años, habiéndose salvado de la persecución religiosa de la Revolución de Octubre de 1934, aun siendo abandonado por la comunidad dada la situación de tensión, entre el once y el veintitrés de dicho mes⁶⁰. La Guerra Civil (1936-1939) trajo consigo consecuencias más amargas. En agosto de 1936 la congregación, compuesta por una veintena de monjas, se dispersó dejando el convento cerrado y a merced de los acontecimientos que, desgraciadamente, lo situaron en la misma línea del frente durante el cerco a Oviedo, quedando tan solo sus muros en pie⁶¹ (Fig. 5).

Una vez reagrupada la comunidad en 1939, ésta no regresó al convento sino que se instaló en una pequeña casa cedida gratuitamente en la calle Ribero, n.º 5, de Avilés⁶². Esta solución sólo permitía dotar de vivienda y clausura a una parte de la comunidad y no reunía las condiciones de salubridad deseadas, por lo que la priora Sira del Espíritu Santo comenzó las labores destinadas a lograr una nueva casa⁶³.

Ante la falta de recursos económicos, la congregación se planteó la posibilidad de vender la finca. Durante 1943 recibieron varias ofertas de compra al estar situada en la zona de expansión urbana de *Prao Picón*, contando como mediador y autor de los pro-

59 Del Salvador, *Relato de la fundación...*, 27.

60 Agustín Hevia Ballina, “El arzobispo inaugura el nuevo convento de las Carmelitas Descalzas”, *La Nueva España*, 20 de marzo de 1981.

61 Archivo Municipal de Oviedo (AMO), “Proyecto de reconstrucción del convento de las RR.MM. Carmelitas Descalzas de Oviedo”, leg. 226, doc. 6, f. 5r.

62 *Ibidem*.

63 *Ibidem*.



- Fig. 5. Constantino Suárez Fernández. Vista de la zona del Convento de las Adoratrices, sector de San Esteban de las Cruces, durante los bombardeos que se efectuaron en la segunda ofensiva sobre la ciudad de Oviedo, 12 de marzo de 1937. Muséu del Pueblu d'Asturies.

yectos con el joven arquitecto Juan Vallaura⁶⁴. Las primeras propuestas, como la reali-

64 Juan Vallaura Fernández-Peña nació en Oviedo en 1910. Estudió en la Escuela de Arquitectura de Madrid entre 1928 y 1940, fecha en la que finalizó su formación tras el paréntesis de la Guerra Civil. En 1943 comenzó a trabajar en la Dirección General de Regiones Devastadas, reconstruyendo y proyectando numerosos edificios religiosos, entre los que se encontraban los primeros proyectos para las Carmelitas Descalzas, así como edificios oficiales, destacando la sede del Gobierno Militar (1958). Esta primera etapa se caracterizó por el dominio del gusto historicista del Régimen, si bien pronto experimentó con lenguajes más modernos, proponiendo en 1942 un proyecto de sesgo racionalista como fue la torre-marcador del Estadio Carlos Tartiere. En las décadas de los cincuenta y sesenta consolidó su propio estilo, próximo al expresionismo y al organicismo. Construyó numerosos edificios de viviendas unifamiliares y bloques y se interesó por la decoración de interiores, como muestran las obras realizadas en el cine Ayala (1962) o en espacios comerciales como las cafeterías Astoria (1952), Elkopin (1955) y Askopa (1959), entre otras. En el año 1965 recibió el título de doctor, y diez años más tarde, en 1975, fallecería prematuramente a los sesenta y cinco años. Sara Moro García, "La transición arquitectónica de Juan Vallaura: del autarquismo

zada por el Monte de Piedad, no trascendieron más allá de una discusión verbal⁶⁵. Caso distinto fue la oferta de los empresarios Ramón Botas y Gabino F. Figar, que casi llegó a operación en firme. El proyecto pretendía la urbanización de la totalidad del terreno, demoliendo las ruinas del antiguo convento, que sería sustituido por uno más pequeño⁶⁶. Hubo otras gestiones, como la del Regimiento de Infantería de Línea número treinta y dos de Oviedo, o la de las ursulinas, que no llegaron a prosperar ante la decidida negativa de las madres carmelitas a vender⁶⁷. Este

a la modernidad. Análisis del edificio de viviendas de la calle Uría esquina Gil de Jaz (Oviedo)", *Liño. Revista Anual de Historia del arte*, nº 20 (2014), 101-102.

65 ACDO, "Relación detallada de las gestiones", c.11.

66 Posteriormente fue modificado para acoger en una pequeña parte del solar la sede de la Congregación de la Misión. Sin embargo, la falta de un acuerdo entre la orden de Paúl y los empresarios echó por tierra la venta.

67 ACDO, "Relación detallada de las gestiones", c.11

rechazo se debió a que por fin habían logrado los fondos necesarios para reconstruir el convento, como siempre habían deseado, gracias al mecenazgo de Sofia Gil e Iturriaga, acaudalada bilbaína hermana de la fallecida priora María Adelaida⁶⁸.

Sofia Gil impuso como condición que la obra fuera ejecutada por profesionales de su confianza. Estableció un presupuesto fijo y rechazó la reconstrucción de la iglesia, coro y sacristía por su elevado coste⁶⁹. El arquitecto designado fue el vizcaíno Raimundo Beraza Zárraga (1873-1950)⁷⁰, quien firmó el proyecto de reconstrucción en 1944⁷¹. La escasez económica condicionó las soluciones tomadas, limitándose a reaprovechar la infraestructura conservada y reconstruir las partes más dañadas⁷², lo que permitió mantener la apariencia y distribución original, a excepción del acceso a la vivienda de la

68 AMO, "Proyecto de reconstrucción del convento de las RR.MM. Carmelitas Descalzas de Oviedo", leg. 226, doc. 6, f. 5r.

69 Ibidem

70 Raimundo Beraza Zárraga (1873-1950). Graduado en 1899 en la Escuela de Arquitectura de Madrid, fue arquitecto municipal de su ciudad natal, Bilbao, entre 1903 y 1920. En las tres décadas que siguieron hasta su muerte atendió encargos particulares, principalmente de la burguesía bilbaína. Estilísticamente, evolucionó desde el eclecticismo de su formación al modernismo, para desarrollarse finalmente como arquitecto racionalista a partir de los años treinta. Elías Mas Serra, "Arquitectos municipales. Raimundo Beraza Zárraga", *Bilbao*, nº 76 (1994), 12-13.

71 AMO, "Proyecto de reconstrucción del convento de las RR.MM. Carmelitas Descalzas de Oviedo", leg. 226, doc. 6, f. 5r-9r.

72 Los materiales empleados fueron de gran humildad. Para el pavimento se escogió hormigón y baldosas de cemento en los departamentos, capilla, aseos, claustro, cocina, refectorio y enfermería; para la carpintería y cubiertas, madera de pino de Galicia y Soria; el acabado de los muros fue un encalado y enlucido en yeso, y en las cocinas y baños de azulejo nacional; las puertas fueron hechas en contrachapado. Los conductos de humos y las tuberías originales fueron reaprovechados al igual que las antiguas celosías en los nuevos coros. ACDO, "Proyecto de reconstrucción del convento de las S.R.M.M. Carmelitas Descalzas de Nuestra Señora del Carmen de Oviedo", c.11.

demandadera, el refectorio ampliado y las oficinas⁷³. La iglesia se mantuvo en ruinas, salvo el primer tramo de la nave, donde se dispuso una pequeña capilla, de unos 90 m² y una sacristía⁷⁴. Las monjas tenían acceso a los oficios a través de dos estrechos coros, alto y bajo, dispuestos en parte del antiguo camposanto. La comunidad regresó al convento el 20 de junio de 1945, una vez las obras se habían finalizado⁷⁵.

La guerra había dañado el templo, dejando solo los muros perimetrales casi hasta la cubierta. Si bien la fachada principal había conservado prácticamente casi toda su decoración, el interior se hallaba más dañado, manteniendo parte de los pilares, arcos laterales y fajones incompletos en algunas partes y semidestruídos en otras⁷⁶. Los trámites para su recuperación no llegaron hasta 1961 con la aprobación del primer proyecto, firmado por el arquitecto Ignacio Álvarez Castelao⁷⁷. Éste respondía a la voluntad ex-

73 El acceso primitivo situado en el piso primero fue sustituido por una nueva escalera instalada en el zaguán exterior.

74 AMO, "Proyecto de reconstrucción del convento de las RR.MM. Carmelitas Descalzas de Oviedo", leg. 226, doc. 6, f. 8r.

75 Hevia Ballina, "El arzobispo inaugura...".

76 AMO, "Proyecto de Reconstrucción de la iglesia de las M.M. Carmelitas Descalzas", leg. 65, doc. 4.

77 Ignacio Álvarez Castelao (1910-1981) es considerado como el más cualificado arquitecto de la denominada generación de 1939, por encima incluso de destacados profesionales como Francisco y Federico Somolinos, Julio Galán, Juan Vallaure o Francisco Zuvillaga. Titulado en 1936, tras luchar en el frente y con el fin de la Guerra Civil, se instaló en Oviedo para ejercer la profesión, siendo nombrado en 1941 arquitecto de Hacienda. Sus comienzos estuvieron inevitablemente ligados a la arquitectura nacional de la autarquía tan contraria al clima de vanguardia en el que se había formado, en los que realizó varios proyectos como la iglesia parroquial de San Juan de Nieva (1944). A partir de 1950 desarrolló un estilo personal caracterizado por el uso de un lenguaje moderno que imbricaba el racionalismo con el expresionismo organicista influencia de Alvar Aalto, el interés por los efectos plásticos, incluyendo en sus proyectos obras de artistas como Antonio Suarez o Joaquín Rubio Camín, y la experimentación con materiales y técnicas. Se dedicó en mayor cuantía a la arquitectura

presa de la Comisión Informativa de Obra y Edificaciones y la Comisión Permanente del Ayuntamiento de Oviedo de preservar el aspecto original, especialmente en el exterior⁷⁸. Tal y como acredita la carta del arquitecto municipal al alcalde de Oviedo, Valentín Masip Acevedo, no se incluía en el proyecto ninguna obra de reforma del templo, sino que se limitaba a la restauración de lo previamente existente. Concretamente, la intervención se ocuparía de reconstruir la fábrica perdida, la cubierta, el pavimento y el recubrimiento de las paredes, recuperando la decoración original⁷⁹, y también abarcaba el remate del coro bajo, el confesionario y la sacristía con un coste total de 526.540 pesetas⁸⁰. Una propuesta muy diferente a la que, años más tarde, Castelao acometerá en los también conventos de San Vicente y Santa Clara de Oviedo⁸¹.

residencial, siendo buen ejemplo de ello los bloques de pisos del Serrucho y Serruchín (1956-1958), el edificio Alsa (1964), todos ellos en Oviedo, o las viviendas de empleados de la Central Térmica de Soto de Rivera (Las Segadas, Ribera de Arriba, 1962), con notables excepciones como la Facultad de Ciencias Geológicas y Biológicas (Oviedo, 1965) y la Delegación de Hacienda (Oviedo, 1958-1960). Alonso Pereira, *Historia de la arquitectura...*, 332-334.

78 AMO, carta del arquitecto municipal al alcalde del 8 de noviembre de 1961, leg. 848, doc. 2, f.12r.

79 AMO, "Proyecto de Reconstrucción de la iglesia y coro en el convento de las R.R. M.M. Carmelitas, sito en la calle Muñoz Degrain.-Oviedo", leg. 848, doc. 2, f. 4r.

80 Ibidem.

81 Ignacio Álvarez Castelao también cultivó la restauración monumental siendo artífice de las intervenciones de los conventos de San Vicente y Santa Clara de Oviedo en la década de 1960, caracterizadas por integrar el lenguaje moderno en el marco histórico. A diferencia de su anterior propuesta para el convento carmelita, estos proyectos gozaron de total libertad creativa y de un distinto fin, la reutilización de espacios para nuevos usos (San Vicente como Facultad de Letras y Santa Clara como Delegación de Hacienda). De ambos, el caso más significativo es el del convento de las clarisas, un edificio barroco situado en pleno centro de la ciudad que había quedado arruinado desde la Revolución de Octubre de 1934. En su intervención Castelao rechazó la reconstrucción mimética de los Carmelitas optando por una actuación radical, basada en devolver la funcionalidad y la modernidad al inmueble. Conservando solo

Pese a haber obtenido la licencia de obras el 23 de noviembre de 1961, dada la escasez de recursos económicos, el proyecto no se llevó a cabo⁸². En 1971 se retomaron los trámites para la reconstrucción del templo, escogiendo de nuevo como arquitecto a Juan Vallaure⁸³. Resultó una elección poco sorprendente dada la larga relación que éste mantenía con la comunidad y su experiencia en el campo de la restauración, habiendo intervenido en el Monasterio de San Pelayo, en la iglesia de San Tirso y en la de San Juan el Real de Oviedo durante su etapa al servicio de Regiones Devastadas⁸⁴. Además, ya había experimentado con la arquitectura religiosa de nueva planta, principalmente en Oviedo,

aquello que consideró importante, transformó la planta original de tipo claustral en una U abierta a la ciudad, salvándose solo la fachada al claustro de las pandas respetadas y la portada de la calle Santa Clara. El resto fue reconstruido como un gran bloque de piedra horadado por su característico uso del gresite, las cristalerías horizontales y la carpintería de acero. El proyecto, coherente en un inicio, terminó por perder su concepción originaria con las modificaciones de la década de los noventa, quedando casi irreconocible. Fernando Nanclares y Nieves Ruiz, *Lo moderno de nuevo. Arquitectura en Asturias 1950-1965* (Madrid: La micro, 2014), 113.

82 En 1965 la madre priora Teresa de la Santa Faz solicitó la rehabilitación de la licencia que había caducado, concediéndosela el 15 de enero de 1966. La empresa tampoco alcanzó el éxito en este segundo intento. De acuerdo con el informe municipal del 3 de julio de 1969, tres años más tarde del reinicio de las obras solo se había cubierto el edificio y finalizado la carpintería exterior, estando la construcción paralizada desde hacía ya mucho tiempo. AMO, "Informe sobre la reconstrucción de la iglesia y coro de las Carmelitas Descalzas", leg. 848, doc. 2, f. 35 r.

83 En la carpeta nº 3 del archivo personal del arquitecto, que conserva la documentación relacionada con la reconstrucción de la iglesia carmelita, un texto resume dicho proyecto cuya autoría se desconoce, aunque puede suponerse obra de su hijo, el también arquitecto Rafael Vallaure Santamaría. Lleva por título "Proyecto de reconstrucción de la iglesia de las M.M. Carmelitas Descalzas en la calle Muñoz Degrain. Oviedo 1968 (en colaboración con D. Ángel Colomina)". Consecuentemente, este documento afirmaría la existencia de una autoría conjunta, hecho, por otra parte, no ratificado por el resto de la documentación conservada.

84 Archivo Vallaure, (AV), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias, "Juan Vallaure Fdez-Peña", c. 3.

entre la que destacó la iglesia de San Tirso de Godos (1966), la iglesia de La Corredoria (1970) o las casas sacerdotales de la calle San José (1973)⁸⁵.

Cuando Vallaure recibió el encargo, en 1969, se encontraba al final de su vida y hacía años que había logrado el reconocimiento profesional, tras una larga carrera iniciada en 1940. Se hallaba en una etapa de cierto decaimiento que, según Sara Moro, se debió al intrusismo profesional en sus proyectos, las limitaciones de las nuevas y rigurosas exigencias municipales y la propia crisis que el sector padecía⁸⁶.

La intervención que propuso partía del estado del edificio tras la fallida restauración. Tan solo se había llevado a cabo la cubrición del templo, limitándose exclusivamente al cerramiento cenital a través de una techumbre rasa horizontal a base de viguetas de hierro y cierre de material ligero⁸⁷. No se había recuperado el remate de la cornisa ni la crestería, ni ningún tipo de elemento decorativo, y la techumbre, meramente funcional, no presentaba ninguna voluntad de estilo⁸⁸.

Ante esta situación, Vallaure basó el criterio de la reconstrucción en tres razones. Por un lado, la concepción moderna de la arquitectura, que dice “más sincera en cuanto a la expresión estilística”, por otro, la cuestión económica, “simplificando la decoración y reduciendo al mínimo los materiales costosos” y por último, la adecuación de la obra a los valores de la propia orden⁸⁹, sin olvidar los que había introducido el reciente Concilio del Vaticano II (1962-1965). Parece ser que la razón económica fue la imperante en la solución final. La falta de recursos impedía la

reconstrucción completa de la iglesia, pues era necesario la demolición de la techumbre, plenamente funcional y de aspecto externo respetuoso con el original, para la restitución de las primitivas bóvedas. Por petición expresa de la comunidad religiosa y de la Dirección General de Urbanismo, se procedió a una intervención modesta, aprovechando la actual cubierta⁹⁰.

Partiendo de estas premisas, Vallaure propuso una solución mixta. Dado que el exterior era lo mejor conservado, mantuvo la idea de la reintegración, reconstruyendo la crestería y los pináculos, repasando las cargas exteriores, completando la decoración de la puerta principal, repintando y disponiendo nuevas vidrieras⁹¹. En el interior, de forma completamente opuesta, optó por el abandono de la fábrica original en favor de la creación de un nuevo templo inscrito dentro de los muros del primitivo. Esta intervención modificaba la escala original, adaptando las dimensiones del edificio a su función y a las necesidades de la orden. En ella predominó el uso de líneas limpias y curvas, con una paleta de colores neutros, un enfoque minimalista, con gran peso del componente geométrico y la verdad en la adaptación entre forma y función.

La nueva iglesia ocuparía solo dos tramos de la nave y el presbiterio, y tampoco emplearía la totalidad de éste. Por medio de muros de ladrillo de doble hueco se cerraba por completo el espacio entre pilares, potenciando el dominio de la línea curva. Al templo se accedía por el vestíbulo, consistente en una acotación sinuosa de muros de ladrillo y forjado cerámico del tercer tramo de la nave, comunicado con el exterior a través de la portada original. Además de dar acceso al nuevo templo mediante dos entradas laterales, abría un paso a la sacristía independiente a la nave. El presbiterio era la única parte

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Moro García, “La transición arquitectónica de Juan Vallaure...”, 102.

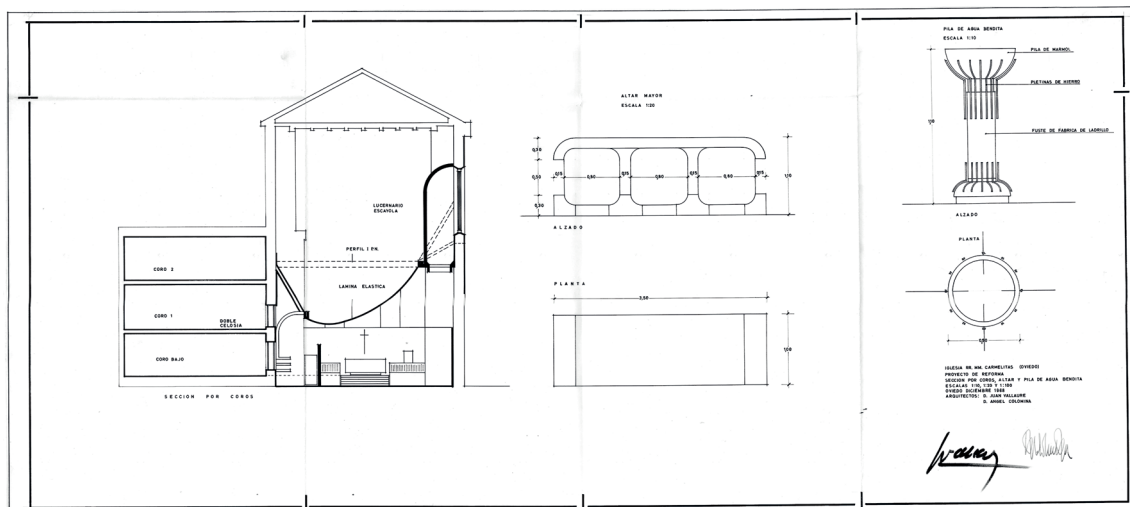
⁸⁷ AMO, “Proyecto de Reconstrucción de la iglesia de las M.M. Carmelitas Descalzas”, leg. 65, doc. 4.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ AV, “Proyecto de reconstrucción de la iglesia de las M. M. Carmelitas Descalzas en la calle Muñoz Degraín (en colaboración con D. Ángel Colomina). Oviedo 1968”, c. 3.



▪ Fig. 6. Juan Vallauré. Sección del proyecto de reconstrucción de la iglesia y coros del convento de las carmelitas descalzas de Oviedo. 1968. Museo de Bellas Artes de Asturias. Archivo Vallauré, caj. 3.

que conservaba las dimensiones originales como centro del interés visual, enfatizado gracias a la plataforma que lo sobrelevaba. Ésta era una estructura que continuaba con la tendencia curva, acentuada por el cerramiento completo del antiguo ábside, convertido, mediante los muros de ladrillo, en una cabecera semicircular. El proyecto también incluía la reconstrucción de los coros y de la sacristía respetando la estructura original. El interés de Vallauré por la experimentación con las cubiertas dio como resultado una curiosa solución. Con la voluntad de reducir drásticamente la altura original en busca de una mejor proporción, el templo se cubrió con un falso techo oculto a través de una lámina elástica de acero que colgaba del lado norte y ascendía en el sur para permitir la entrada de la luz a través de los lucernarios de escayola que canalizaban las antiguas ventanas. Por su parte, el presbiterio se cubría con un falso techo de escayola dispuesto a mayor altura que el de la nave, forjado con elementos ligeros e iluminado de igual manera (Fig. 6).

En cuanto a la ornamentación, sería muy sencilla, pues la belleza del espacio residía en las formas. El templo se revistió de yeso fino, pintado en blanco puro, tanto en paredes como en techos planos, mientras

que la lámina elástica de la nave se pintó en color beige claro⁹². Los pilares y la pared del presbiterio contaban con un recubrimiento cerámico⁹³. El pavimento era de terrazo de calidad en tono igualmente beige, tanto en la nave como en el presbiterio, cuyas escaleras eran de piedra caliza. Las celosías del coro estaban realizadas en madera y metal⁹⁴. Las piezas más destacadas del mobiliario, diseñadas por el propio arquitecto, eran el altar y las pilas de agua bendita, dominados por el uso de formas geométricas y la huida de la línea recta. La pila era de mármol, dispuesta sobre un fuste de ladrillo al que se unía, al igual que la basa, a través de pletinas de hierro (Fig. 7).

El fin del convento y su iglesia llegó con el desarrollo urbanístico de la zona, que había comenzado en la posguerra y se había acrecentado progresivamente durante las décadas del desarrollismo, haciendo insostenible la situación para la comunidad a finales de los setenta. Las carmelitas argumentaron la incompatibilidad del estado actual de su emplazamiento con el recogimiento y la

⁹² AMO, "Proyecto de Reconstrucción de la iglesia de las M.M. Carmelitas Descalzas", leg. 65, doc. 4.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ibidem*.



▪ Fig. 7. Anónimo. Interior de la iglesia tras la intervención de Juan Vallauré. Ca.1971. Archivo de las Carmelitas Descalzas de Oviedo.

paz que exigía el cumplimiento de la regla, para aceptar la venta del solar, destinado a la construcción de 216 viviendas de protección oficial⁹⁵.

La primera licencia para el derribo del conjunto conventual fue otorgada el 5 de mayo de 1977, bajo la dirección del arquitecto Indalecio Bezos Rodríguez⁹⁶. Dados los conflictos laborales que en el sector de la construcción acontecieron en esos meses, las obras se vieron paralizadas hasta 1978. Renovada la licencia, el derribo del convento fue encargado en esta ocasión a Salvador Díaz Magro⁹⁷. Éste recurrió al fallido proyec-

95 AMO, carta del oficial mayor dirigida a la comunidad de madres Carmelitas del 22 de abril de 1978 con asunto "Resolución de la alcaldía relativa a bonificación licencia de obras", leg. 416, doc. 1, f.17r.

96 AMO, "Resolución de la alcaldía. Se concede al interesado licencia municipal de obras para derribo de las edificaciones que forman el conjunto del convento de las RR.MM Carmelitas Descalzas", EXPTE 1366/77, f. 24r.

97 AMO, "Acuerdo de la comisión municipal permanente en sesión del 2 de marzo de 1978 se concede

to de demolición de 1943, como justificación de una decisión que, en su opinión, debía haberse tomado hacía ya mucho tiempo. Finalmente, fue demolido en su totalidad, al igual que las vecinas Adoratrices, en 1980. Las monjas se trasladaron el 27 de diciembre de ese año a un nuevo convento en Fitoria (Oviedo), cuyas obras se habían iniciado en 1978, de acuerdo con los planos del arquitecto Salvador Díaz Magro, donde continúan residiendo⁹⁸.

CONCLUSIÓN

El Convento de Nuestra Señora del Carmen de Oviedo fue una construcción de singular importancia histórica. Fue una de las primeras fundaciones tras la restauración del Carmelo Descalzo, la más antigua de la

al interesado licencia municipal de obras para derribo de edificación actualmente destinada a convento", leg. 416, doc. 1, f.12r.

98 Hevia Ballina, "El arzobispo inaugura el nuevo convento de las carmelitas descalzas", *La Nueva España*, 20 de marzo de 1981.

cornisa cantábrica y la primera en el Principado de Asturias, seguida por la casa de los Padres Carmelitas de Oviedo (1906) y por las fundaciones gijonesas de Nuestra Señora del Carmen y San José, y los Padres Carmelitas de Nuestra Señora de Begoña (1928). Su construcción implicó a importantes personajes de la época como la reina Isabel II, el dos veces alcalde de Madrid, Nicolás de Peñalver y una de las más afamadas damas de la corte de mediados del XIX, Leocadia Zamora y Quesada.

Fue una edificación imponente en sus dimensiones y apariencia, que dio cabida a diferentes corrientes constructivas, abarcando desde el revival carmelitano de corte clasicista y austero, a la grandiosidad neogótica de su templo, o a la arquitectura de la modernidad de finales de los sesenta. Éste fue el resultado del esfuerzo de reconocidos profesionales, respondiendo en origen a las trazas de Federico Aparici y Soriano. Arquitecto varias veces reconocido por la Academia y el Estado, dejó en el Principado un reducido pero relevante testimonio ligado al movimiento neomedieval compuesto, además de por este convento, por el de la Visitación de Santa María de Oviedo, La Real Basílica de Covadonga y el Gran Hotel Pelayo (Covadonga). Otros destacados arquitectos como Nicolás García Rivero, representante de la arquitectura finisecular asturiana, y Juan Vallaura, ejemplo de la modernidad arquitectónica de la región, participaron en la evolución artística del templo. Sin embargo, el curioso resultado de décadas de historia no aportó ante los ojos de ese tiempo suficientes razones para salvar al Convento del Carmen de la voracidad del desarrollo urbano.

BIBLIOGRAFÍA

“De Asturias”. *La Unión*, 24 de octubre de 1884.

“Sección local”. *El Carbayón. Diario Asturiano de la mañana*, 9 de octubre de 1883.

“Sección local”. *El Carbayón. Diario Asturiano de la mañana*, 24 de octubre de 1883.

Alonso Pereira, José Ramón. *Historia de la arquitectura en Asturias*. Oviedo: Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias, 1996.

Álvarez Alonso, Mariana; Barbero Sánchez, José Miguel; y García Merayo, Félix. “Del Carmelo Descalzo y su Arquitectura”. *Acta*, nº 63 (2012), 121-138.

Anes Álvarez, Rafael y de Otazu y Llana, Alfonso. “Policarpo Herrero, fundador de la Sociedad Anónima Banco Herrero”. En *El Banco Herrero. 75 años de Historia. 1912-1987*, 119-152, Oviedo: Banco Herrero, 1987.

Archivo de las Carmelitas Descalzas de Oviedo. Caja 10

Archivo de las Carmelitas Descalzas de Oviedo. Caja 11.

Archivo Histórico de la Nobleza. Fondo Archivo de los Condes de Peñalver. División Condado de Peñalver, PEÑALVER,C.1,D.93102. <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/4032347?nm>.

Archivo Municipal de Oviedo. Expediente 1366.77.

Archivo Municipal de Oviedo. Legajo 226. Documento 6.

Archivo Municipal de Oviedo. Legajo 416. Documento 1.

Archivo Municipal de Oviedo. Legajo 65. Documento 4.

Archivo Municipal de Oviedo. Legajo 848. Documento 2.

Arquitectura de Oviedo. <http://arquitectura-deoviedo.blogspot.com/2012/12/convento-carmelitas-calle-munoz-degrain.html>.

Bellido, Luis. “La arquitectura en España durante el siglo XIX”. *Resumen de arquitectura. Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, nº 7 (1900), 98-101.

- Canella y Secades, Fermín. *El libro de Oviedo: guía de la ciudad y su concejo*. Oviedo: 1887.
- Caso, Salustino. "El convento de las Salesas". *El Carbayón*, 1 de agosto de 1885.
- Fernández Frontela, Luis J. "La Restauración del Carmelo Descalzo en España (1868-1906)". *Revista de Espiritualidad*, nº 78 (2019), 227-262.
- Hevia Ballina, Agustín. "El arzobispo inaugura el nuevo convento de las carmelitas descalzas", *La Nueva España*, 20 de marzo de 1981.
- Madres Carmelitas Descalzas Alba de Tormes*. <https://carmelitalba.org/sepulcro-de-santa-teresa/sala-de-santa-teresa/>
- Martínez Vigil, Fray Ramón. "Renacimiento de la arquitectura cristiana en Asturias". En *Asturias. Información sobre su presente estado moral y material*, coordinada por Canals, Salvador. Madrid: M. Romero Impresor, 1900.
- Moro García, Sara. "La transición arquitectónica de Juan Vallaure: del autarquismo a la modernidad. Análisis del edificio de viviendas de la calle Uría esquina Gil de Jaz (Oviedo)". *Liño. Revista Anual de Historia del arte*, nº 20 (2014), 99-108.
- Museo de Bellas Artes de Asturias. Archivo Vallaure. Caja 3.
- Nanclares, Fernando y Ruiz, Nieves. *Lo moderno de nuevo. Arquitectura en Asturias 1950-1965* (Madrid: La micro, 2014), 113.
- Pereira, Javier. "La arquitectura asturiana de los siglos XIX y XX". En *Enciclopedia temática de Asturias*, coordinado y dirigido por Javier Rodríguez Muñoz, 233-274. Gijón: Silvero Cañada, 1981.
- Pérez Martín, Mariángeles. "Del Salón al monasterio. Leocadia Zamora, un retrato de mujer en la corte isabelina". *Dossiers feministes*, nº 21 (2016), 195-213.
- Real Academia de la Historia*. <https://dbe.rah.es/biografias/4903/nicolas-penalver-y-zamora>.
- Salvador, Sr. Paula del. *Relato de la Fundación del convento de las carmelitas descalzas de esta ciudad de Oviedo*. Oviedo: Comunidad de Carmelitas Descalzas, 1984.
- Santa Teresa, Silvero de. (*Leocadia Zamora*) *Fundadora de las Descalzas de Oviedo*. Burgos: El Monte del Carmelo, 1935.
- Verdú Berganza, Leticia. "¿Existe una "arquitectura carmelitana"? ¿Qué es arquitectura carmelitana?", En "La arquitectura carmelita y sus principales ejemplos en Madrid (S.XVII)", 87-157. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2002. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/2457/1/T20900.pdf>
- Zabala y Gallardo, Manuel. "Don Federico Aparici y Soriano". *Arquitectura*, nº 1 (1918), 7-13.
- Mas Serra, Elías. "Arquitectos municipales. Raimundo Beraza Zárraga". *Bilbao*, nº 76 (1994), 12-13. de 1884.

Recensiones

DOI: 10.18002/da.i21.7393

- *El equipamiento del altar medieval. De la materia a la luz. Codex Aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 38 (2022). 344 páginas y 134 ilustraciones a color. Por Sara Carreño López.
- Payo Hernanz, René Jesús y María José Zaparaín Yáñez. *Trazas, proyectos y diseños de la Edad Moderna en Burgos en el Archivo Histórico Provincial. 1575-1802*. Burgos: Junta de Castilla y León y Cátedra del Patrimonio Artístico “Alberto C. Ibáñez” de la Universidad de Burgos, 2022. 494 páginas, 337 ilustraciones en color. Por Joaquín García Nistal.
- Diéguez Rodríguez, Ana y Ángel Rodríguez Rebollo (coors). *The pictor doctus, between knowledge and workshop : artists, collections and friendship in Europe, 1500-1900*. Brepols: Turnhout, 2021. 279 páginas, 81 ilustraciones. Por Iván Rega Castro.
- Benito Conde, César Javier. *Emulación cortesana y devoción en la promoción artística de María de Lazcano (1593-1664) en Guipúzcoa*. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2022. 360 páginas, 124 ilustraciones. Por Iván Rega Castro.
- Bartolomé García, Fernando R. y Ortega Mentxaka, Eneko (coords.). *Élites, promoción artística e imagen del poder (siglos XV-XIX)*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2021. 345 páginas, 51 ilustraciones en blanco y negro y 2 tablas. Por María José Zaparaín Yáñez.
- Lorente Lorente, Jesús Pedro. *Reflexiones sobre museología crítica, dentro y fuera de los museos*. Gijón: Ediciones Trea, 2022. 111 páginas, 14 ilustraciones en blanco y negro. Por María del Mar Flórez Crespo.
- Martínez Lombó, Enrique. *Incipit: el origen de los museos en Castilla y León*. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 2022. 2 volúmenes. 865 páginas, ilustraciones en color y en blanco y negro. Por Esperanza Navarrete Martínez.
- Fernández Lerma, Fernando. *¿Qué es una obra de arte? Una historia del arte contada a partir de los cinco elementos*. Madrid: Editorial Dykinson, 2022. 230 páginas, 107 ilustraciones. Por César García Álvarez.



- *El equipamiento del altar medieval. De la materia a la luz. Codex Aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real, 38 (2022). 344 páginas y 134 ilustraciones a color.*

Este nuevo número monográfico de la revista *Codex Aquilarensis* (nº 38) –en el que se recogen parte de las intervenciones realizadas en el XII *Colloquium Ars Mediaevalis* celebrado en junio de 2022– se dedica al estudio del altar, su mobiliario y su entorno. Esta elección temática, centrada en el foco litúrgico y espiritual de toda iglesia, conmemora el 800 aniversario de la llegada de Suger (+1151) a la abadía de Saint-Denis, una figura determinante para la historia de las artes del altar y la cultura visual medieval. Asimismo, esta temática entronca con el proyecto de investigación “*Sedes Memoriae 2: Memorias de cultos y las artes del altar en las catedrales medievales hispanas*” (2020-2024), liderado por el profesor Gerardo Boto Varela (Universitat de Girona), director de la revista.

Los doce textos que componen este número –once como parte del monográfico y

uno como *Varia*– configuran un completo recorrido por los múltiples elementos que constituyen el mobiliario del altar y su espacio circundante, junto a sus connotaciones simbólicas y litúrgicas. El volumen muestra una gran amplitud tanto cronológica como geográfica, que moverá al lector en un marco temporal que abarca diez siglos y que lo trasladará de Siria a Irlanda, con una preeminencia de los territorios de España, Francia e Italia, fundamentalmente entre los siglos XII y XIV. Sobre este fondo se construyen las investigaciones de una amplia variedad de objetos e imágenes, acompañados de las abundantes referencias a numerosos autores medievales, desde Juan Crisóstomo o Gregorio Magno, hasta Honorio de Autun o Guillermo Durando, pasando por Rabano Mauro o Amalario de Metz, sin faltar, por supuesto, las alusiones al abad Suger.

El artículo inaugural, a cargo de César García de Castro Valdés, rastrea cómo, hasta el siglo XII, el vocabulario teológico relativo a la eucaristía derivó del ámbito de las artes del metal. Así, la orfebrería habría proporcionado una serie de metáforas para explicar y comprender ontológicamente este sacramento, a través de un préstamo léxico que refleja en ambos casos un proceso de transformación de la materia, resaltando la acción común del fuego. Se alude también al desarrollo en paralelo de los relicarios de orfebrería elevados en los altares y los debates sobre la presencia real de Cristo en la eucaristía.

Pierre Alain Mariaux explora el papel del altar como lugar de presentación o exposición (*display*), haciendo referencia a los dispositivos de encuadramiento que fueron empleados durante los siglos XII y XIII, como relicarios o la barrera coral. Ambos son presentados como elementos mediadores que enmarcan y dirigen la mirada del fiel, aludiendo a los juegos de obstrucción visual que tienen como finalidad retrasar el encuentro del individuo con lo sagrado, exigiendo por su parte que trascienda sus sentidos corporales para emplear los sentidos interiores o espirituales.

El siguiente texto, firmado por Marcello Angheben, reflexiona sobre los tres tipos iconográficos que dominaron el espacio del altar medieval: el Cristo en Majestad, la Crucifixión y la Virgen con el Niño, interpretándolos desde una perspectiva eucarística y sacerdotal, que gira en torno a la idea de Cristo como sacerdote y víctima, y a la conexión entre encarnación y eucaristía. Estas imágenes, consideradas en diversos medios a lo largo de una amplia cronología que abarca del siglo VIII al XV, son presentadas incidiendo en su significado litúrgico y su posible uso devocional.

Por su parte, Marc Sureda i Jubany analiza una serie de conjuntos pintados de antependio y laterales de altar conservados en Cataluña (ss. XII-XIV), unas piezas sin paralelos que sirven al autor para incidir en que la decoración perimetral del altar (o al menos en tres de sus caras) habría sido habitual, una realidad de la que se tenía prueba a través del uso de tejidos o paneles de orfebrería. El autor revisa los programas visuales de estas piezas, sus conexiones con las advocaciones de los templos y su recepción dependiendo de los diferentes ejes de percepción visual.

Le sigue Alberto Viridis, quien indaga sobre el uso de la alegoría tipológica y el simbolismo en los textos de Suger (especialmente en *De Administratione*), conectándolo con la obra de Pseudo-Dioniso, Erígena y Hugo de San Víctor, a través de una observación del vocabulario empleado. Resalta el ascenso alegórico descrito por el abad al hablar de la contemplación de las gemas y piedras preciosas de los elementos presentes en el altar mayor de Saint-Denis, un proceso meditativo iniciado en la belleza sensible que lo transportan del mundo material al divino.

Aden Kumler explora el papel de los altares medievales como lugares productivos, activos y transformadores, tomando como punto de partida la secuencia de imágenes del trabajo humano del *Reiner Musterbuch* (s. XIII), donde se incidiría en la labor productiva del sacerdote. El autor recoge otros ejem-

plos de actos creativos y productivos llevados a cabo en la superficie del altar, como los diagramas compuestos con hostias en las grandes fiestas o los grabados e inscripciones relativos a la consagración, las reliquias y los diversos actos legales de los que este elemento formaba parte.

A continuación, Xènia Granero Villa realiza un estudio de las claves de bóvedas de crucería de la diócesis de Tarragona (1150-1350), considerando el valor simbólico de estos elementos y sus figuraciones en conexión con el lugar que ocupan y las audiencias que podrían haber tenido acceso visual a ellos. Las representaciones en estas piezas (destacando para el caso tarraconenses las imágenes del Agnus Dei, la Virgen con el Niño y la Anunciación) ayudan a conocer los usos de los espacios donde se sitúan, así como posibles circuitos de paso, actuando como marcadores visuales de las realidades rituales.

El texto de Fernando Gutiérrez Baños ofrece un recorrido por las transformaciones producidas en los equipamientos de altar de los reinos occidentales de la Península Ibérica entre los siglos XII y XIV, tomando como hitos determinantes de este marco cronológico el conjunto gelmiriano de la basílica compostelana y el gran retablo trecentista de la sede de Toledo, representantes de dos tendencias diferentes. Combinando los vestigios materiales y las fuentes textuales el autor ofrece un análisis de la amplia variedad de piezas dispuestas en el altar, reflejando la combinación de diversas tipologías y los diálogos que se establecen entre ellas.

Ampliando el espacio vinculado al altar, sigue el artículo de Francisco Prado-Villar, quien investiga los aspectos estilísticos, iconográficos y contextuales de una serie de piezas que fueron descubiertas durante la prospección arqueológica de la cripta del Pórtico de la Gloria compostelano (2017-2021). A través del análisis comparativo con varias obras del Románico peninsular y transpirenaico, el autor ofrece una datación para estos relieves de las últimas décadas

del siglo XII y propone que hubiesen pertenecido a la fachada del coro pétreo mateano, como parte de un programa visual de la infancia de Cristo.

Aintzane Erkizia Martikorena estudia los sagrarios en la Corona de Castilla, solventando así una carencia historiográfica en el ámbito hispano. Su investigación muestra la diversidad tipológica y material de estos elementos, de los que apenas se conserva un pequeño porcentaje debido al impacto que tuvo sobre ellos la reforma tridentina. La autora combina los vestigios materiales (que en muchos casos han sobrevivido escondidos o reaprovechados) con las fuentes textuales, fundamentalmente constituciones sinodales y visitas pastorales, que ofrecen datos cruciales para reconstruir su historia.

En el último artículo del monográfico Julia Perratore trasciende los límites de la Edad Media para hacer un recorrido por los modos de exponer el equipamiento del altar medieval en el museo contemporáneo, centrandolo su estudio en las exposiciones contextualizadoras –o *evocations*– del Metropolitan Museum of Art. Estas recurren a la vasta variedad de fondos medievales del museo para recrear escenarios inspirados en el interior de iglesias, ofreciendo un tipo de muestra del pasado que configura experiencias inmersivas para los visitantes, buscando comunicar los significados y funcionalidades de los objetos expuestos.

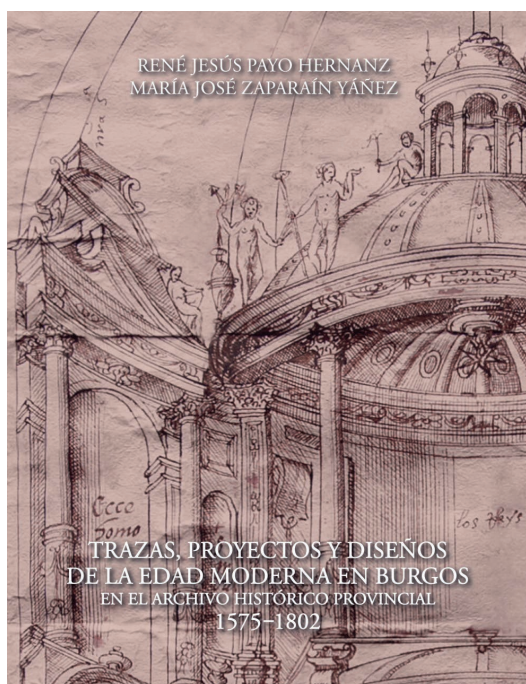
Finalmente, cierra el volumen Voravit Roonthiva, en la sección *Varia*, con un estudio de la sillería coral de Santa Clara de Moguer (Andalucía), uno de los pocos ejemplares del siglo XIV conservados *in situ*. La autora ofrece un análisis técnico, estructural y material del conjunto, proponiendo una reconstrucción estructural alternativa a la actual, fruto de una reforma realizada tras la Guerra Civil. Para ello, se basa en las evidencias materiales y en la comparación con otros ejemplares coetáneos, concluyendo que originalmente esta sillería habría contado con una superestructura cubierta o un dosel hoy perdido.

En definitiva, este volumen aborda desde diferentes paradigmas y metodologías el análisis de multitud de aspectos relativos al altar medieval, su equipamiento y su entorno, oscilando entre la materialidad, la cultura visual, la recepción, la ritualidad y el simbolismo. El altar es mostrado como un espacio dinámico y multifuncional a través de un itinerario que va desde los aspectos más físicos y prácticos hasta la alegoría y la abstracción, en un recorrido que lleva *de la materia a la luz*. Así, aunando diversas perspectivas, este último número de *Codex Aquilarensis* refleja las posibilidades que sigue ofreciendo este campo de estudio, aportando un mejor conocimiento de aspectos clave de la religiosidad y la vida ritual medievales.

Sara Carreño

Università degli Studi di Padova

DOI: 10.18002/da.i22.7645



- Payo Hernanz, René Jesús y María José Zaparaín Yáñez. *Trazas, proyectos y diseños de la Edad Moderna en Burgos en el Archivo Histórico Provincial. 1575-1802*. Burgos: Junta de Castilla y León y Cátedra del Patrimonio Artístico "Alberto C. Ibáñez" de la Universidad de Burgos, 2022. 494 páginas y 337 ilustraciones en color.

La importancia que los instrumentos gráficos de la documentación notarial tienen para la investigación en Historia del Arte está fuera de toda duda. Como fuente primaria, desde el pasado siglo, las trazas, muestras, diseños y proyectos han sido objeto de estudio y herramienta fundamental para abordar con certeza diversos aspectos de la realización artística. A pesar de ello, a día de hoy son escasos los trabajos de catalogación y análisis sistemático de los ricos fondos gráficos existentes en los archivos peninsulares; tal vez debido a la frecuentemente ingrata tarea de rastreo documental, que, por otra parte, siempre exige una exhaustividad, paciente labor y tenacidad al alcance de pocos investigadores.

Los doctores Payo Hernanz y Zaparaín Yáñez llevan años demostrando estas cuali-

dades en su dilatado y prestigioso bagaje investigador, por lo que no resultará extraño a la comunidad científica que hayan sido ellos quienes acometan la ardua tarea de gestar el estudio y catalogación de los documentos gráficos existentes en el Archivo Histórico Provincial de Burgos en el amplio intervalo cronológico que transita entre el año 1575 y 1802. Un trabajo que, fruto de la estrecha colaboración entre el Área de Historia del Arte y la Cátedra de Estudios del Patrimonio Artístico "Alberto C. Ibáñez" de la Universidad de Burgos, se ha convertido ya en imprescindible para el conocimiento de la Historia del Arte de Burgos y su provincia.

Los autores logran llevar a buen puerto esta empresa articulando su trabajo a través de dos partes claramente diferenciadas. La primera de ellas, titulada "un lenguaje para mostrar, ver, entender y garantizar", constituye un amplio y pormenorizado estudio en el que revelan la riqueza y complejidad del lenguaje gráfico y la casuística que lo acompaña, mientras que la segunda se trata de un completo y razonado catálogo de los instrumentos gráficos conservados en el archivo burgalés desde la Edad Moderna hasta los inicios de la Contemporaneidad.

A fin de examinar el carácter heterogéneo y plurifuncional de estos diseños, así como la variedad de información que contienen, la primera parte se divide a su vez en cinco ilustrativos epígrafes titulados "laberinto semántico", "autoría", "aspectos materiales, técnicos y formales", "documentos de carácter polivalente" y "de la aceptación a la ejecución", con los que, además, los doctores Payo y Zaparaín revelan la multiplicidad de posibilidades de estudio que ofrecen estas fuentes. Los contenidos y reflexiones desarrollados aquí trascienden el contexto burgalés y se antojan fundamentales para un conocimiento integral sobre el tema, pues desgranar lo relativo a la problemática de la terminología, las variantes, interferencias y matices del léxico aplicado históricamente a estos instrumentos gráficos, la heterogeneidad de sus creadores y procedimientos de ejecución o la retribución que percibían

por la realización de los mismos. También lo concerniente a los soportes, dimensiones, técnicas, tipo de representaciones, filigranas, firmas, funciones, relaciones con la información textual y la necesidad de su custodia y preservación. En definitiva, un completo marco conceptual que bien puede servir de guía para futuros estudios que aborden esta materia y que ofrece al lector las claves para la comprensión y aprovechamiento de la información contenida en el catálogo.

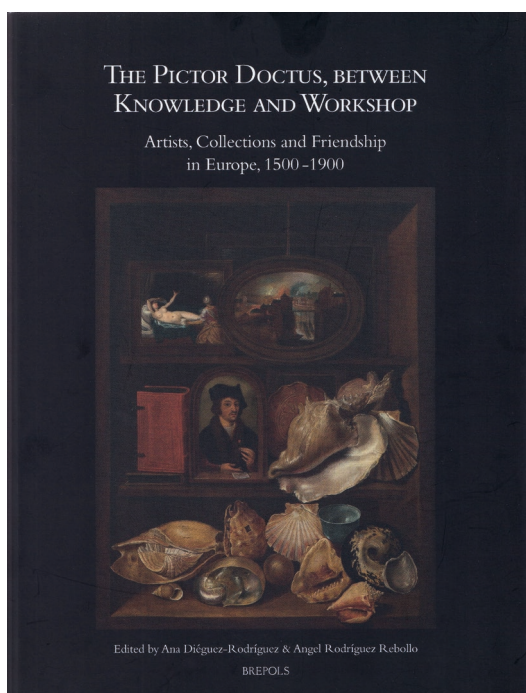
Este último integra casi un centenar de trazas, dibujos, proyectos y diseños relativos principalmente a obras arquitectónicas y escultóricas de diversa naturaleza, que son ordenados cronológicamente y vienen acom-

pañados de un pormenorizado comentario junto con campos descriptivos tocantes a su título, autor, fondo y signatura, contenido, soporte y técnica, dimensiones, estado de conservación, anotaciones, escala, observaciones, documentación relacionada y bibliografía específica. A esta valiosa información se suman las abundantes ilustraciones de excelente calidad que acompañan al estudio y las fichas y los índices onomástico y topográfico finales. Sin duda, un valor añadido a un trabajo de enorme utilidad para los investigadores, aunque también de especial interés para el lector menos especializado.

Joaquín García Nistal

Universidad de León

DOI: 10.18002/da.i22.7761



- Diéguez Rodríguez, Ana y Ángel Rodríguez Rebollo (coors). *The pictor doctus, between knowledge and workshop : artists, collections and friendship in Europe, 1500-1900*. Brepols: Turnhout, 2021. 279 páginas, 81 ilustraciones.

Auspiciada por el Instituto Moll, esta obra colectiva es resultado de las investigaciones y sinergias del congreso internacional “Artists as collectors: models and variants. From the Modern Age to the 19th Century”, el cual acogió la Fundación Universitaria Española en enero de 2020. El volumen, bajo dirección de Ana Diéguez-Rodríguez (IM) y Ángel Rodríguez Rebollo (FUE), trata de poner en valor los artistas como coleccionistas, tomando como ejemplo a Rubens, Carducho o al propio Velázquez —si ponemos el foco en los siglos del Barroco—. Tal y como se recoge en la introducción —titulada “The Pictor Doctus and the Artists’ Collections: From Taste to a Training Resource” —, esta faceta incluía no solo el acopio de pintura también de dibujos o apuntes —propios y ajenos—, frecuentemente utilizados como fuentes de inspiración para su propio arte, asimismo también de libros. Una dimensión poliédrica que, siguiendo

do a pies juntillas el ideal de *pictor doctus* que se fundamentaba en la literatura artística del Renacimiento florentino, que se generalizó en toda la Europa moderna.

Aunque la extensión recomendada no permite hacer un repaso pormenorizado de todos los capítulos, es necesario, sin embargo, hacer hincapié en algunos de ellos especialmente relevantes para la historiografía hispánica, como el firmado por el profesor Matías Díaz Padrón (1935- 2022) y que constituye uno de sus últimos trabajos. Una aciaga coincidencia quiso que “‘Ha muerto Rubens’. El eco de su colección en el rey de España” sea el título del capítulo firmado por el que fue uno de los mayores expertos en la obra de Rubens y en pintura flamenca, en general. En él nos ofrece un ensayo sobre una colección en que todo era admirable, reunida por un artista tan exquisito en el pintar como en el coleccionar, lo que hizo de ella objeto de deseo para las principales cortes europeas. Díaz Padrón realizó una revisión muy personal de las principales pinturas que han llegado hasta nosotros, las cuales pasaron a engrosar las colecciones reales tras su adquisición por Felipe IV y, en particular, la serie de copias de Tiziano que el pintor flamenco copió —mejorando— durante su estancia en Madrid.

En este primer bloque —bajo el epígrafe *Learning from the Artistic Collections, Libraries and Workshops*—, que se ocupa de bibliotecas y colecciones de artistas, es igualmente interesante para el público hispano la revisión de la biblioteca del Pablo Céspedes que ha llevado a cabo Alejandro Jaquero-Esparcia —en “Pablo de Céspedes, arte y humanismo en su biblioteca. Una nueva propuesta de interpretación en torno a su colección bibliográfica” — y que pretende ayudar a comprender mejor la formación intelectual y libresca del humanistas cordobés. El autor presenta una revisión de su biblioteca con identificación concreta de títulos y corrección de algunos errores, a través del cotejo del inventario notarial; llegando a individualizar algunos tratadistas con impacto más específico en su teoría —como Vasari o Zuccari—, pertenecientes a la literatura artística del siglo XVI italiano, que sin embargo

tienen una presencia numéricamente menor en la biblioteca.

Por otro lado, destaca igualmente el extraordinario estudio monográfico dedicado a la colección de dibujos reunida por el pintor madrileño Francisco Solís, llevado a cabo por Ángel Rodríguez Rebollo e Isabel García-Torano —en “Francisco de Solís, Collector of Drawings”—. Los autores reconstruyen no solo el proceso de formación de la colección, sino también el gusto que se destila de la misma, así como su fortuna y posterior dispersión. Sus valores como coleccionista están dentro de lo habitual en el Siglo de Oro español, pero es significativo su temprano interés por la escuela madrileña y los artistas próximos al círculo cortesano en que se movió su padre, Juan de Solís, escenógrafo y pintor al servicio de Felipe IV. Y, al respecto, sorprende sobremanera su valoración de Pedro de Orrente, uno de los artistas del primer Barroco hispano con mayor presencia en su colección.

Completa este bloque el capítulo dedicado a “Bernardino Poccetti as Collector”, por Alexander Röstel y Grant Lewis, quienes nos brindan una completa y bien documentada revisión de la colección que este pintor florentino reunió en el Ospedale degli Innocenti y que destaca por su temprano interés por Tintoreto.

De los bloques segundo y tercero, dedicados respectivamente al estudio de las Academias —“Coteries: The Role of the Friendship and the Academies”— y al entorno cortesano —Artists at the Court: Experience and Erudition—, cabe destacar, en primer lugar, una revisión de la bien conocida colección de Vicente Carducho, llevada a cabo por Tiarna Doherty —en “Vicente Carducho’s Modelling of Artistic Practice and Connoisseurship”—. La autora propone repensarla no como muestra de sus intereses personales, sino como expresión de valores pedagógicos para utilidad de los aficionados al arte y para formación de jóvenes artistas, lo que se deduce de la particular organización temática y por materias de su inventario.

En segundo lugar, hay que subrayar el único estudio del volumen dedicado a mujeres

artistas, que firma Mariángeles Pérez-Martín —bajo el título “Women Painters and Academicians: Models and Collections”—. A partir de la documentación recopilada en su tesis doctoral —titulada *Ilustres e ilustradas. Académicas de Bellas Artes en España (ss. XVIII-XIX)* (tesis doctoral, Valencia, 2019)—, la investigadora subraya algunas particularidades de la presencia femenina en dos de las principales academias hispanas: las Reales Academias de San Fernando y San Carlos, dado que desde su misma fundación estas acogieron a mujeres artistas y, en particular, mujeres de la nobleza ilustrada. Esta particularidad les permitió, por lo demás, a algunas de ellas destacarse como coleccionistas, y, a tal respecto, en el contexto valenciano, sobresale la figura de la marquesa del Ràfol; en paralelo, destaca la actividad creativa del grueso de la cuarentena de mujeres académicas en la Academia de San Carlos de Valencia, a fin de estudiar sus modelos y reconstruir sus horizontes artísticos.

En tercer lugar, Miguel Hermoso Cuest nos invita a reconsiderar las tareas de Velázquez al frente de la colección real como una actividad artística en sí misma —en “Velázquez and the Royal Collection. Opening the Pandora’s Box”— y pare ello pone el foco en la decoración el Alcázar de Madrid. La adquisición de nuevas obras es solo la punta de iceberg de una estrategia de representación de la Majestad que tenía por objetivo exponer, en la ruta ceremonial que recorría los salones del viejo palacio, algunas de las mejores obras de la colección real, teniendo como centro de gravedad la conocida como Pieza Ochavada y el célebre Salón de los espejos. Al respecto, el autor propone una relectura del programa iconográfico ideado por Velázquez para la sala más importante del Alcazar, y que pasa por el valor polisémico de la figura de Pandora que presidía las pinturas del techo; estas eran tanto una alegoría marital —siguiendo la interpretación convencional— como celebración del buen gobierno del Rey de España, basado en la virtud de la prudencia como leitmotiv.

Por último, completan el elenco de estudios reunidos, el firmado por Oskar Rojewski y dedicado al análisis de una colección ducal

tardomedieval como la casa de los Valois-Borgoña —titulado “Court Institutions and their Impact on Artworks by the valet de chambre Artists Serving at the Valois-Burgundian Court during the Fifteenth Century”— y dos que se ocupan de fenómenos artísticos trabados con el academicismo, en el siglo XVIII centroeuropeo, —titulado “Between Guild and Academy: Collections of Central European Painters as a Source of Artistic Progress or a Steady Livelihood?”—, por Tomáš Valeš, y en el siglo XIX inglés —bajo el título “French Barbizon Landscapes Collected by Pre-Raphaelite

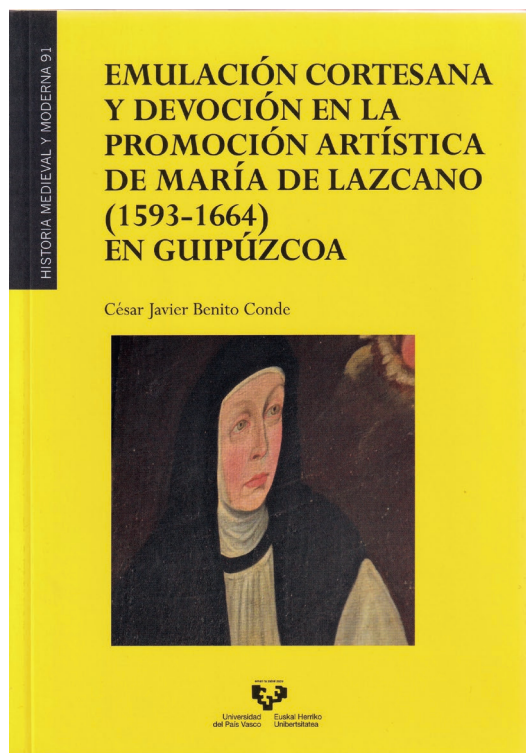
and Aesthetic Movement Artists in the second half of the Nineteenth Century”—, firmado por Sarah Herring.

En resumen, esta obra colectiva coordinada por Diéguez-Rodríguez y Rodríguez Rebollo constituye, sin lugar a dudas, una importante aportación al conocimiento del coleccionismo y la cultura artística de la España moderna y, más en general, del Occidente europeo de la época moderna.

Iván Rega Castro

Universidad de León

DOI: 10.18002/da.i22.7731



- Benito Conde, César Javier. *Emulación cortesana y devoción en la promoción artística de María de Lazcano (1593-1664) en Guipúzcoa*. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2022. 360 páginas, 124 ilustraciones.

Su objeto de estudio son la figura y promoción artística de María de Lazcano y Sarría, señora de la Casa de Lazcano y esposa del almirante Oquendo, quien fue cabeza visible de uno de los más importantes linajes guipuzcoanos y mejor relacionados con los círculos cortesanos de Felipe IV. Publicada por Servicio Editorial de la UPV/EHU, es resultado de la tesis doctoral que su autor desarrolló en la Universidad del País Vasco –“Matronazgo y promoción artística de María de Lazcano y Sarría (1593-1664), XIV señora de la Casa de Lazcano, en Guipúzcoa” (tesis doctoral, Vitoria-Gasteiz, 2021) –, bajo dirección del profesor José Javier Vélez Chaurri.

Se trata de un estudio riguroso y prolífico en datos inéditos que viene a enriquecer el panorama historiográfico de la promoción

artística femenina en la Edad Moderna hispánica, en la que no abundan este tipo de estudios monográficos. Si ponemos el foco, de hecho, en el norte peninsular, podríamos citar como precedentes más o menos directos el estudio colectivo dedicado a Magdalena de Ulloa, señora de Villagarcía de Campos, coordinado por Rodríguez Herreras –*Doña Magdalena de Ulloa, 1598-1998. Una mujer de Villagarcía de Campos* (Valladolid: Diputación Provincial, 1998)–, los trabajos sobre María Girón, duquesa de Frías, publicados por Aurelio Barrón –“La colección artística del oratorio de María Girón, Duquesa de Frías, en 1608”, en Congreso Internacional *Imagen y Apariencia* (Murcia: Universidad de Murcia, 2009) –, o más recientemente, los firmados por Zaparaín Yáñez y dedicados a María de Zúñiga, condesa de Miranda –“Servir al linaje, cuidar el alma. La VI condesa de Miranda y sus propuestas artísticas (c. 1555-1630)”, en *Mujeres, promoción artística e imagen del poder en los siglos XV al XIX*, coord. por José Javier Vélez Chaurri y Aintzane Erkizia Martikorena (Bilbao, Universidad del País Vasco, 2022)–.

En cualquier caso, hay que poner de relieve, por un lado, el hecho de que estas y otras investigaciones realizadas en las últimas décadas han puesto de manifiesto el mecenazgo artístico de estas mujeres nobles, ampliando el foco que tradicionalmente la historiografía venía poniendo en el mecenazgo de las reinas consortes de la Monarquía hispánica. Por otro, no deja de sorprender la tímida penetración de la noción de “matronazgo” en la historiografía modernista –que presenta, en todo caso, una evolución semejante al de “reginalidad”–, y que, sin embargo, sí aparecía en el título de su tesis doctoral; un concepto historiográfico que pretende no solo fomentar este tipo de estudios sino poner la acción de las mujeres como promotoras artísticas en el centro del debate.

Según el autor, María de Lazcano desarrolló, entre 1638 y hasta su muerte, una intensa actividad de promoción del arte y la arquitectura, como cabeza de la Casa de

los Lazcano, que se concretó en la fundación del colegio de la Compañía de Jesús en San Sebastián (1640), de los conventos de carmelitas descalzos de Santa Teresa (1640) y de bernardas recoletas de Santa Ana (1645) en su solar y la construcción de un nuevo palacio en Lazcano (1638-1646), que forman un conjunto palaciego-conventual tan típico del urbanismo barroco hispánico.

Sus fundaciones conventuales, sobre trazas de fray Alonso de San José (1647 c.) y Miguel de Abaría (1658 c.) –respectivamente–, son deudoras tanto de modelos conventuales contrarreformistas como de obras emblemáticas de la arquitectura carmelitana como la Encarnación de Madrid, Santa Teresa de Ávila o de Villagarcía de Campos. Pero, en su acción de matronazgo, destaca en particular su palacio solariego, uno de los ejemplos más importantes de la arquitectura palatina de la primera mitad del siglo XVII en el País Vasco y que, sin embargo, no había sido valorado como ejemplo de mecenazgo femenino. En sus obras, llevadas a cabo por los maestros Juan de Zumeta y Martín

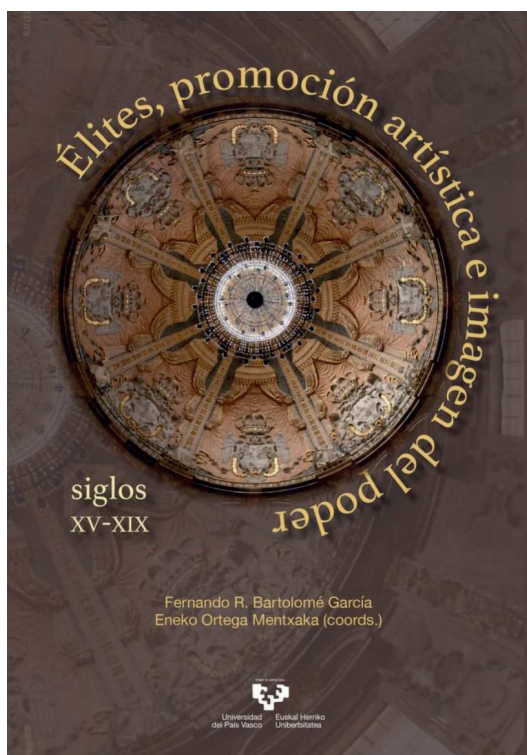
de Abaría, se siguió el consabido modelo de Juan Gómez de Mora, con un solo patio central –del todo infrecuente en la arquitectura palatina norteña– y dos torreones en los extremos de la fachada principal, que recuerdan obras paradigmáticas de la monarquía y nobleza cortesana como los Reales Alcázares de Toledo y Madrid o los palacios de Lerma y Medinaceli.

En esta parte de su investigación, destaca sobremanera el esfuerzo llevado a cabo en documentar el mobiliaje y adorno interior a través de los inventarios de la familia así como de fotografías antiguas, que permiten tener una idea cabal del estado de conservación antes incluso de la restauración estilística acometida en 1921. Por el contrario, sorprende la baja calidad de las fotografías que documentan algunos bienes culturales muebles conservados en la actualidad, que, sin embargo, no desmerece la calidad y rigor científico de este estudio.

Iván Rega Castro

Universidad de León

DOI: 10.18002/da.i22.7732



- Bartolomé García, Fernando R. y Ortega Mentxaka, Eneko (coords.). *Élites, promoción artística e imagen del poder (siglos XV-XIX)*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2021. 345 páginas, 51 ilustraciones en blanco y negro y 2 tablas.

Se trata de una obra colectiva que reúne 10 estudios vinculados, en varios casos, al proyecto de investigación *Los cambios de la modernidad y las resistencias al cambio: redes sociales, transformaciones culturales y conflictos (siglos XVI-XIX)* liderado por la Universidad del País Vasco. De ahí su sentido interdisciplinar en el que se aúna la Historia Social y la Historia del Arte y, también, que muchos de ellos estén concebidos como estudios de caso dentro del ámbito del País Vasco pero con un valioso sentido generalista.

La presentación de sus coordinadores está precedida por un prólogo de Antonio Urquizar Herrera quien define el concepto de élites, sus características e interés para la Historia del Arte. En los distintos capítulos detecta diversos modos de acercarse a las

dos cuestiones básicas que se desprenden al enfrentar la idea de la imagen del poder y las élites; es decir, quién tiene la capacidad y el derecho de usarlas a su servicio y qué se obtiene de esta utilización. El hecho de hacerlo a través de investigaciones desarrolladas en un amplio marco cronológico, desde las *Cantigas* de Alfonso X hasta el papel pintado decimonónico, permite apreciar los hilos conductores de un fenómeno de larga pervivencia en el tiempo, pero, también, los cambios producidos con el nacimiento de la Contemporaneidad que condujeron de lo permanente a lo efímero y de la exclusividad diferenciadora a la democratización del gusto.

El capítulo inicial es “Poder, honor y élites. La capilla funeraria barroca en España”, de Raquel Novero Plaza quien, tras reflexionar sobre la importancia y sempiterna presencia de la muerte en la sociedad barroca y su dimensión igualadora en esencia, pero no en las formas, analiza la topografía de su ubicación, su concepción espacial, las tipologías de los ámbitos de esta naturaleza y sus elementos, como el monumento funerario, la cripta, el retablo, la reja, la sacristía y los referentes heráldicos, sin olvidarse de las rentas que permitían su perpetuación en el tiempo.

Por su parte, José María Imízcoz Beunza, en “La Real Academia de Bellas Artes y el siglo del buen gusto: vanguardias reformistas y resistencias en la España del siglo XVIII” revisa el protagonismo de las élites vascas y navarras en el reformismo borbónico y su papel en la institución académica como elemento de conexión entre la corte y las provincias, e identifica aquellos agentes favorables a las reformas y los opositores, sus intereses y actuaciones, y al comprobar los responsables materiales observa la misma dicotomía. Todo ello permite explicar la especial proyección del Neoclasicismo en el País Vasco y Navarra como consecuencia de la implicación que una parte importante de sus élites tuvieron en la imposición de un gusto que actuó como elemento de distinción social.

El tercer capítulo está a cargo de Juan José Usabiaga Urkola, bajo el título “Iconografía del milagro en auxilio del poder real en las Cantigas de Santa María”. En él se estudia la piadosa promoción de Alfonso X y la creación, en determinadas escenas, de una específica iconografía del poder regio en torno a dos parámetros claramente vinculados a los milagros marianos: la pertenencia del soberano a un linaje escogido por Dios y su figura como beneficiaria de estas mercedes, tanto en acciones de gobierno como en cuestiones personales, convirtiendo al rey sabio en testigo de las acciones sobrenaturales.

“Poder eclesiástico y patronazgo artístico en las parroquias rurales alavesas del siglo XVI”, de Aintzane Erkizia Martikorena, profundiza en las últimas décadas de esa centuria cuando, tras el Concilio de Trento, la Iglesia se refuerza como estructura de dominio. Para ello estudia el sistema de patronato de las iglesias alavesas, cuyos responsables debían garantizar un digno amueblamiento litúrgico, centrado, entonces, en el sagrario. También se exploran los mecanismos de control de la Iglesia y recursos como las Constituciones Sinodales, manifestándose las diferentes formas que adopta el ejercicio del poder.

Antonio Fernández Paradas y Juan Félix Luque Gálvez firman “La imagen del poder en la Edad Moderna, mecenazgo para un pleito de 30 años” que nos traslada a la Antequera de hacia 1600, estudiando la promoción artística llevada a cabo en esta ciudad malagueña por los Narváez y los Chacón, en torno a los Franciscanos terceros y los dominicos, respectivamente. Su actuación desembocó en un enconado enfrentamiento jurídico por el control de la cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno que, a su vez, generó un importante mecenazgo, tras el que se esconde la lucha de poder de las élites locales.

A su vez, César Javier Benito Conde, en “La arquitectura clasicista como imagen del linaje y su poder. El palacio de los Lazcano en Guipúzcoa”, traza la promoción de la XIV

señora de la Casa de Lazcano, doña María, quien, tras heredar el mayorazgo de sus antepasados, llevó a cabo una intensa actuación en este sentido. De su actividad, el autor se centra en el palacio donde se recurre a los modelos cortesanos vigentes en Castilla en la primera mitad del Seiscientos, logrando su promotora efectuar una obra singular en el contexto del País Vasco con la que exaltar su linaje y evidenciar su propia valía.

En el caso de “Contra el vasallaje. Patronos laicos, comunidades y conflictos por los signos de preeminencia en las iglesias de Vizcaya (siglos XVII-XVIII), de Andoni Artola Renedo, se exploran los problemas surgidos en las iglesias vizcaínas durante esas dos centurias en relación al patronato. A su evidente trasunto económico, se superponía el interés de las élites que lo ostentaba por utilizarlo como recurso simbólico de su poder a través de diferentes signos de preeminencia y, en contrapartida, los ataques que estos experimentaban tras los que se esconden enfrentamientos por el control territorial.

La realización del notable conjunto retablistico de la iglesia de la villa de Elorrio centra el capítulo de Julen Zorrozuza Santisteban bajo el título “Hijos amantes y bienhechores de la villa de Elorrio y el retablo mayor de la Purísima Concepción”. En él se analizan las diferentes propuestas llevadas a cabo durante los siglos del Barroco, insistiendo en el protagonismo de los numerosos promotores ligados al territorio americano o a las ciudades que, como Cádiz, a él daban acceso, esclareciendo el notable peso que en su gestión adquirieron las llamadas redes de paisanaje.

Eneko Ortega Mentxaca, autor de “*Ecclesia triumphans*. La *Vulnerata* como imagen del poder en el seminario de ingleses de San Albano”, explora cómo este centro de formación jesuítico adquirió, tras las obras del nuevo templo en 1672, un nuevo sentido que encuentra en el culto a la talla de la Virgen profanada en Cádiz por los ingleses en 1596 y trasladada a San Albano en 1600, la *Vulnerata*, su punto prioritario. La imagen centraliza un programa espacial e iconográfico

que, bajo la *compositio loci* ignaciana, exalta el poder de la Iglesia católica y un triunfo amparado en el sacrificio del martirio.

Esta obra coral culmina con un estudio que nos adentra ya en la Contemporaneidad dedicado a “El papel pintado como elemento de poder y distinción social en las viviendas de los siglos XVIII y XIX en España” a cargo de Fernando R. Bartolomé García. En él se resumen los aspectos básicos de la historia del papel pintado y su introducción y desarrollo en España, para incidir en sus posibilidades como elemento que favorece la creación de un ambiente y mantiene los

interiores domésticos a la moda. Todo ello explica que fueran demandados por las élites, mientras que la renovación y mejora técnica de su producción permitió abaratar los costes y democratizar su uso.

Por todo ello, este volumen colaborativo constituye una elocuente aportación sobre los diferentes recursos utilizados por las élites para poner las imágenes al servicio de un poder que adopta múltiples registros con una clara idea identitaria y de diferenciación.

María José Zaparaín Yáñez

Universidad de Burgos

DOI: 10.18002/da.i22.7647



- Lorente Lorente, Jesús Pedro. *Reflexiones sobre museología crítica, dentro y fuera de los museos*. Gijón: Ediciones Trea, 2022. 111 páginas, 14 ilustraciones en blanco y negro.

En un contexto como el actual, crecientemente globalizado en sus formas de comunicación e interacción social, se hace inevitable reivindicar la museología crítica como disciplina imprescindible en el ámbito de los estudios patrimoniales. Más aún por el impacto que los aspectos sociales y políticos tienen en los museos, y más allá del necesario cuestionamiento de las estructuras de poder y de las narrativas hegemónicas que han dominado estas instituciones durante décadas. En tal panorama, la museología crítica proporciona herramientas para comprender y analizar las instituciones museísticas en nuestra sociedad contemporánea, no solo mediante la observación y documentación de dichos procesos, sino también desde la perspectiva crítica que las examine objetivamente, las cuestione en sus fundamentos y discuta su discurso. Por ello, la obra *Reflexiones sobre museología crítica, dentro y fuera*

de los museos escrita por Jesús Pedro Lorente se presenta como una lectura imprescindible para quienes estén interesados en explorar sus orígenes, desarrollo posterior y elementos clave. A través del oportuno estudio teórico y la inclusión de abundantes ejemplos de su aplicación en la práctica museológica, el autor establece un punto de inflexión para aclarar la situación actual de la disciplina y las diversas direcciones que está tomando. El libro incluye una valiosa recopilación de sus referentes fundamentales, lo que resultará de gran utilidad para quienes deseen adentrarse en estos temas.

En su conjunto, se trata de una síntesis personal sobre la situación de la museología crítica fundamentada en la amplia experiencia y el conocimiento especializado que Jesús Pedro Lorente posee al respecto. A este asunto ha dedicado gran parte de su trayectoria profesional, investigadora y docente, la cual acredita el valor del resultado y respalda la oportunidad de recopilar, recapitular y compartir su visión en el momento actual, así como las posibles direcciones futuras de su trabajo. Aunque es una publicación breve, se organiza de manera coherente y rigurosa, abordando en cuatro capítulos distintos aspectos que su autor considera claves de la museología crítica hasta el presente y de cara al futuro.

Desde sus primeras páginas, y a lo largo de toda la obra, Lorente, avalado por el dominio que posee sobre el tema, nos invita constantemente a reflexionar. En primer lugar, nos introduce en los fundamentos y en el ámbito de influencia de esta disciplina, estableciendo las bases para comprender su importancia en el panorama museístico actual en las décadas de los años 60 y 70 del siglo pasado. Entonces ya bullía la demanda de una participación comunitaria más activa en los procesos museológicos. La nueva museología aparecía en esos momentos como respuesta lógica a tal dinámica de demanda social. Mientras, la museología crítica fue encontrando su espacio dentro del debate. Así, la nueva museología se centró principalmente en el compromiso social y político del mu-

seo, y la museología crítica fue un paso más allá al cuestionar las estructuras de poder inherentes y promover una mayor inclusión y diversidad. Estos elementos eran entonces, y siguen siéndolo aún, de vital importancia. La interacción con disciplinas como los estudios poscoloniales, así como otras influencias transdisciplinares, han enriquecido y propiciado su evolución en favor de la invariable reflexión sobre el discurso museológico. En este panorama, la museología crítica, lejos de diluirse, se ve reforzada al ser abordada desde perspectivas amplias y fomentar una mayor inclusión y diversidad tanto en los museos como en su ámbito de estudio, como bien demuestra Lorente.

A medida que avanzamos en la lectura su autor expone cómo la museología crítica ha logrado romper con las convenciones establecidas, desafiando los límites de los museos y promoviendo una participación más activa por parte del público. A través de ejemplos concretos y testimonios reveladores, ilustra cómo los museos pueden convertirse en espacios de resistencia y transformación social. Así, el segundo capítulo dedicado a la práctica de toda esta teoría en los museos, comienza con la aparición de la crítica institucional: primeramente, como una práctica artística contemporánea, igualmente cuestionadora de las estructuras de poder y de las prácticas hegemónicas en las instituciones culturales, y con posterioridad en lo que Lorente denomina la institucionalidad crítica. El constante cuestionamiento y la reflexión autocrítica, dejaron asentados en las últimas décadas del pasado siglo los aspectos clave del discurso de la museología crítica frente a la actividad institucional de los museos: la revisión constante de las prácticas y estructuras de poder, el juicio crítico sobre el comportamiento propio en los museos y su papel en la sociedad, la promoción de la inclusión y la diversidad, el diálogo con las comunidades a las que se dirigen y el compromiso social más allá de la mera exhibición de objetos. En conjunto, el propósito fue, y sigue siendo, la transformación de las prácticas culturales en pos de una mayor in-

clusión, diversidad y compromiso social de los museos.

Uno de los aspectos más destacados de este libro es el posicionamiento que Lorente propone del análisis crítico del museo, tanto en el discurso espacial como en el interpretativo de la exposición. Así, en el tercer apartado del libro, y a través de casos concretos procedentes de diferentes contextos culturales, ofrece una interesante revisión fundamental para entender la historia de la exposición en los museos y su museografía desde la perspectiva crítica. Nos incita a reflexionar sobre cómo el diseño de los espacios expositivos y la narrativa histórica influyen en nuestra experiencia como visitantes, y cómo podemos redefinir estos elementos para fomentar una mayor inclusión y diversidad. De esta manera, frente a los modelos canónicos, como el del “cubo blanco” -y su correlato, el “cubo negro”- en su narrativa unívoca y autoritaria de espacios de “contemplación devota”, Lorente nos muestra cómo surgen discursos alternativos, donde la búsqueda de la fluidez museográfica posmoderna promueve la flexibilidad y la adaptabilidad en los espacios expositivos. De la misma manera, aboga por un discurso interpretativo que abandone paradigmas ya obsoletos como el de imponer una única mirada, generalmente la occidental, sobre el patrimonio cultural, ignorando o minimizando las perspectivas no occidentales e incluso excluyendo y marginando a ciertos grupos sociales, como minorías étnicas, mujeres o personas con discapacidades. Tal y como ejemplifica Lorente en su libro, la jerarquización del conocimiento, la presentación de narrativas unívocas y autoritarias que no permiten la inclusión de múltiples perspectivas o interpretaciones, así como el tratamiento del patrimonio cultural como algo estático y descontextualizado, ocultando su complejidad y diversidad, son algunos ejemplos de fórmulas estandarizadas que están empezando a cuestionarse desde algunas instituciones. El autor pone así en su lugar la importancia tanto de la comunicación en los procesos museográficos, como de la consideración de la participación

del público. Entiende por ello que el papel de los profesionales de los museos debe ser como mediador entre tal público y el patrimonio cultural, haciendo de la subjetividad un componente de valor y no un defecto.

El cuarto capítulo sirve a Lorente para resaltar la tendencia de diferentes museos, con una marcada identidad y trayectoria histórica, de abordar la autobiografía institucional a través de museografías que podríamos denominar *vintage* o a través de espacios autobiográficos del museo. Con ello reconoce la importancia de la memoria del museo como patrimonio cultural, de ser considerado parte del legado histórico. Pero reivindica la necesidad de que sea planteado desde premisas de preservación e interpretación que contemplen los planteamientos de la museología crítica de (auto)reflexión sobre la colección y el discurso museológico.

La publicación concluye con un apartado de consideraciones finales que establece los límites de los temas tratados, llamando la atención sobre algunos riesgos, por ejemplo, sobre las formas en las que se está potenciando la transparencia en los museos y los excesos del “consumo voyerista de las masas”. Plantea a su vez nuevas vías de estudio para la museología crítica, en las que ya está trabajando, demostrando su compromiso con esta disciplina. Con ello, además de invitar a una constante reconsideración de la institución museística y su concepto, el libro busca mantener viva la museología crítica para explorar nuevas formas de representación, interpretación y participación de las personas en la actividad museística. Tiene en cuenta una mirada hacia el futuro al incorporar para los fines que persigue la

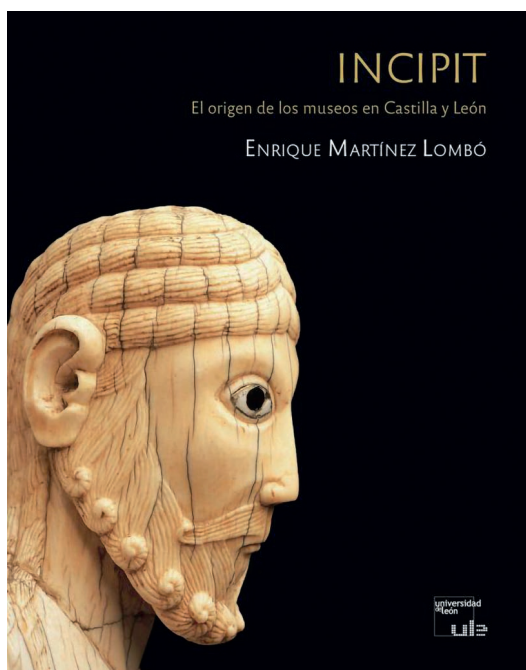
museología crítica las redes sociales favorecidas por las diversas plataformas digitales que se han venido generando o reconvirtiendo. Las posibles fórmulas de comunicación e interacción que la tecnología ofrece y seguirá ofertando, se presentan así como una oportunidad en vez de una amenaza.

A través de esta obra, de lectura ágil y amena, su autor no solo ayuda a recapitular y repensar el desarrollo de los estudios y manifestaciones museísticas en las últimas décadas desde la perspectiva de la museología crítica, sino que también resalta la importancia de reflexionar sobre el papel del museo como institución, y del discurso museológico como medio de comunicación con la sociedad, desde amplias perspectivas que incluyen el enfoque histórico y la autocrítica. Con su estilo claro y accesible, Lorente logra transmitirnos su pasión por la disciplina y nos desafía a repensar el papel de los museos en nuestra sociedad. Defiende así fervientemente un enfoque inclusivo y democrático de los museos, argumentando que estas instituciones pueden ser espacios de resistencia y cambio social, lugares necesarios para la reflexión y la transformación. Por todo ello, además de por las abundantes y útiles referencias que se incorporan, resultará de gran interés tanto para quien realice cualquier estudio académico desde aquellas disciplinas que afecten a los museos, sean estudiantes o profesionales de la investigación, especialmente en los ámbitos de la museología, el patrimonio cultural o los estudios culturales, así como para profesionales del ámbito museístico.

María del Mar Flórez Crespo

Universidad de León

DOI: 10.18002/da.i22.7715



- Martínez Lombó, Enrique. *Incipit: el origen de los museos en Castilla y León*. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 2022. 2 volúmenes. 865 páginas, ilustraciones en color y en blanco y negro.

Enrique Martínez Lombó es profesor contratado doctor en el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. El autor explica claramente que el objetivo principal de este libro es “[...] entender en profundidad el proceso de creación de los museos provinciales a través del análisis de nueve casos concretos, los instituidos en las nueve provincias que se corresponden con el ámbito administrativo de la actual comunidad autónoma de Castilla y León: Ávila, Burgos, León, Palencia, Salamanca, Segovia, Soria, Valladolid y Zamora, fruto de la reorganización y creación del estado centralizado establecido por el secretario de Estado de Fomento Javier de Burgos en 1833”. Y nos aclara también cómo ellos “[...] forman en su conjunto una muestra suficientemente amplia que permite comprender el proceso a nivel nacional, ya que todos los museos provinciales siguieron

en su origen unas pautas generales comunes marcadas por la administración central” (V.I, p. 14).

Por tanto, nos encontramos ante un trabajo de investigación que trasciende de lo particular a lo más general, como ya hizo en su tesis doctoral defendida en el año 2016 en la Universidad de León bajo el título de *La desamortización y la génesis de la red de Museos provinciales*.

Las casi 900 páginas que nos presenta el Servicio de Publicaciones de la Universidad de León en esta cuidada edición están repartidas en dos volúmenes: el primero de ellos, por una parte nos introduce en el tema de la formación de los museos en España, y por otra estudia los casos de los provinciales de Ávila, Burgos, León, y Palencia; el segundo está dedicado a los correspondientes de Salamanca, Segovia, Soria, Valladolid, y Zamora.

En las primeras 100 páginas Martínez Lombó marca los principales hitos de cómo la iniciativa pública fue elaborando, consensuando y poniendo en práctica medidas para preservar los bienes históricos y artísticos desamortizados a la Iglesia católica, garantizando su salvaguarda a través de la creación de los museos de bellas artes y de arqueología en casi todas las provincias del territorio peninsular, y también en la capital de la Nación.

En primer lugar, establece un marco comparativo respecto a otros países europeos, como Francia, Italia, Portugal y Reino Unido, en los que se inspiraron los diferentes gobiernos de España. También contextualiza los hechos concretos de la formación de los museos respecto a los hechos políticos, guiándonos y explicando los pormenores de la normativa y legislación tanto general como específica que afecta al caso: las administraciones públicas involucradas, desde la Central a la Municipal, pasando por la Periférica y Provincial, así como otras instituciones semi públicas como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y la Real Academia de la Historia, que quedan muy

bien engranadas en el protagonismo que a cada una le cupo en el cuidado y protección del patrimonio histórico y artístico español esencialmente a lo largo de todo el siglo XIX.

Cada museo provincial empieza capítulo, y lo hace con un índice muy pormenorizado en la mayor parte de ellos. La información ofrecida sigue más o menos el mismo esquema, empezando con los antecedentes durante la invasión francesa y el Trienio liberal, pasando por la desamortización de Mendizábal, las diferentes comisiones especiales nombradas para la recogida e inventario de objetos artísticos y también de libros, hasta llegar a 1844 con la formación de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos y viajar en el tiempo con ella a través de las vicisitudes y peculiaridades de cada provincia. La extensión dedicada a cada museo es variable, pero en general generosa, en contenido y en información, con abundantes citas bibliográficas y de archivo, y de ilustraciones –algunas reproducen fotografías antiguas–. Apuntemos que la secuencia cronológica en que se inauguran estos nueve museos provinciales es la siguiente: 1841 Segovia, 1842 Valladolid, 1848 Burgos, 1865 Salamanca, 1869 León, 1911 Ávila y Zamora, 1917 Soria, y 1921 Palencia.

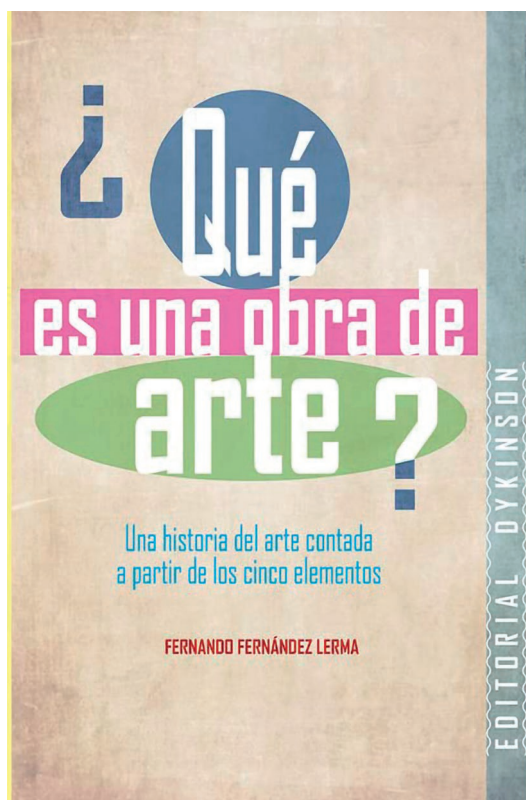
En el volumen segundo, después de los capítulos dedicados a los siguientes cinco museos provinciales, Enrique Martínez Lombó aporta unas consideraciones finales sobre las causas que condujeron a la formación de los museos provinciales, y sobre los problemas afrontados a partir de 1835, para a continuación poner el foco en los logros obtenidos. Finaliza este volumen con la relación de archivos consultados, y la bibliografía de la que se ha servido. Es curioso que la paginación de ambos vaya correlativa, es decir, el volumen segundo empieza en la página 401, lo que a la hora de hacer una cita concreta resultará más engorroso al tener que especificar si se trata del volumen primero o del segundo.

En resumen, me parece que el autor ha realizado un buen trabajo de investigación y de síntesis, explicando de manera clara y precisa las políticas institucionales de preservación del patrimonio histórico y artístico en el siglo XIX, focalizándolo en la Comunidad de Castilla y León, pero como decía al principio, extensible a toda la Nación. Es un libro muy útil y de consulta imprescindible para todas las personas interesadas en el estudio de la historia de los museos en España.

Esperanza Navarrete Martínez

Doctora en Historia del Arte

DOI: 10.18002/da.i22.7646



- Fernández Lerma, Fernando. *¿Qué es una obra de arte? Una historia del arte contada a partir de los cinco elementos*. Madrid: Editorial Dykinson, 2022. 230 páginas, 107 ilustraciones.

La disciplina de la Historia del Arte, si es que tal denominación es todavía posible, ha sufrido tales transformaciones en las últimas décadas que apenas resultan reconocibles los fundamentos que cimentaron su construcción desde el s. XIX. La tradicional estructura de cualquier manual al uso, consistente en una sucesión cronológica de estilos perfectamente definidos y diferenciados, ha ido dando paso a una incontenible pluralidad de perspectivas teóricas y metodológicas, que han ensanchado, subvertido, y desafiado los límites académicos consagrados de los estudios sobre el arte, hasta desembocar en el rico, saturado y difícilmente conceptualizable estado actual. A ello hay que añadir la consabida renuencia a intentar definir el arte y sus hipotéticos límites, bien por considerarlo una noción imposible

de acotar conceptualmente, bien por asumir, muchas veces sin conocerla, la propuesta wittgensteiniana de que no es necesario definir algo para poder usarlo de diferentes modos, bien por la alergia postmoderna a la racionalidad, entendida como una jaula que supuestamente cercena la libertad intelectual y creadora, bien por otras muchas causas que no podemos enumerar en este espacio. La consecuencia de todo ello ha sido, por un lado, una llamativa proliferación de textos que intentan llenar el vacío ocasionado por el rechazo que buena parte del mundo académico siente hacia todo aquello que suene a divulgación, lo que ha generado un importante número de títulos que intentan acercar al público no especializado a los conceptos, prácticas y problemas propios de la historia del arte, alguno con reciente, resonante y *barroquista* éxito, y por otro, la ausencia académica de obras que se planteen los problemas *radicales* del campo de estudio, entendiendo por radicales aquellos que intentan abordar las raíces últimas de las ideas que constituyen nuestra actividad como historiadores del arte. Asimismo, desde hace unas cuantas décadas, la imparable ideologización de cualquier tema de estudio ha dificultado el surgimiento de textos que, como el que nos ocupa, intentan reflexionar libremente sobre los problemas artísticos esenciales, comenzando por el primordial, que constituye su título: “¿Qué es una obra de arte?”.

El planteamiento del libro, centrado en una división tan *originaria* como los cinco elementos aristotélicos: tierra, agua, aire, fuego y éter, resulta plenamente acorde con la naturaleza de su autor, quien une, de modo poco frecuente, su condición de artista, doctor en Bellas Artes y docente universitario de Historia del Arte. El logro del libro no es la resolución de la pregunta inicial, sino la aportación de una serie de miradas, variadas, enriquecedoras y lúcidas, sobre la presencia, literal y metafórica, de los citados elementos en las más diversas formas de creación estética, desde la pintura, la escultura, o la arquitectura, hasta el cine o el siempre mal llamado “arte contemporáneo”.

El resultado no es una historia construida cronológicamente, sino una rica meditación sobre cómo, en cualquier momento histórico, aflora la esencia simbólica y poética unida al sentido de cada elemento, de modo que las rígidas y compactas sucesiones estilísticas, que parecían aspirar a *superar* cada etapa anterior, en busca de la supuestamente definitiva vanguardia, dejan paso a una red de conexiones que convierten cada obra en la manifestación de la creatividad humana, entendida como un impulso inagotable que, aunque se adapte a las peculiares circunstancias materiales, económicas, ideológicas o sociales de cada momento histórico, es en realidad un pulso formal con lo eterno de la condición humana.

Las cinco categorías-elementos no están rígidamente separadas entre sí, sino que forman parte de una red de pensamiento que se nutre tanto de Platón o de Heidegger como de Gombrich, Eco o Rilke, los cuales sirven igualmente para iluminar, en uno de los más esclarecedores capítulos del libro, la relación de la pintura barroca española con la tierra, entendida como realidad tanto más poética cuanto más se apega a lo real, que para constatar el permanente anhelo y la imposibilidad de la belleza ideal, o como autobiografía sobre las transformaciones del gusto y sus juicios, entre otras muchas dimensiones que atraviesan las páginas del libro, y que,

además, tienden puentes entre los diferentes capítulos, puesto que el texto no está concebido tanto para una lectura lineal, como para un recorrido laberíntico que permita transitar de una *estancia elemental* a otra.

Otro aspecto que añade particular interés al libro es la ya citada condición dual de su autor, artista antes que historiador y profesor. Su acercamiento a la materia, emoción, intelecto y espíritu de cada obra revela una familiaridad con el proceso creativo que no suele ser común entre los estudiosos más teóricos. Por ello, las páginas dedicadas a las materias, los colores, o las dificultades creadoras de los artistas, se cuentan entre lo más enriquecedor del libro. Esa condición se aprecia también en el deseo de concentrar la carga reflexiva en el propio texto, para reducir a su mínima expresión un aparato crítico que, desde hace un tiempo, parece más una obsesión fetichista de numerosos historiadores antes que un medio para fundamentar y enriquecer trabajos que, como este, renuncian a una excesiva demostración de erudición para sustituirlo por un apasionado ejercicio de reflexión y amor por el arte, que viene a enriquecer el campo expandido de la permanente caza de Acteón entre la palabra y la forma, entre el logos y el icono, entre lo compuesto por los cinco elementos y el *Sentido*.

César García Álvarez

DOI: 10.18002/da.i22.7693

DE ARTE. NORMAS PARA EL ENVÍO DE ORIGINALES

De Arte publicará, desde su número 13 (2014) únicamente en edición electrónica, a través de la plataforma OJS, accesible en <https://revpubli.unileon.es/index.php/dearte/>

1. Los artículos, originales e inéditos, tendrán una extensión máxima de 20 folios, mecanografiados a 1,5 espacios -1 para las notas-, con un máximo de 45 000 caracteres, incluidos gráficos, notas y la bibliografía citada en el artículo, que se incluirá al final del texto.
2. Las colaboraciones podrán remitirse en cualquiera de las lenguas oficiales de la Unión Europea, antes del 15 de abril de cada año. Cada número será publicado siempre antes de la finalización del año en curso.
3. Los trabajos serán examinados por el Consejo de Redacción. Éste someterá los artículos al dictamen de evaluadores externos especialistas en el tema de estudio para que emitan un informe que avale su calidad científica, tras el cual el Consejo de Redacción decidirá sobre su publicación. La aceptación, rechazo o petición de modificación del artículo, siempre tomando como base las recomendaciones contenidas en los informes de los revisores, se comunicará a los autores junto con los argumentos que han motivado la decisión final. Los artículos aceptados deberán incorporar las recomendaciones de los revisores externos para su publicación.
4. En los artículos publicados constará la fecha de recepción y la fecha de aprobación por parte del Consejo de Redacción.
5. Para presentar un trabajo el autor deberá registrarse en la página web de la revista, <http://revpubli.unileon.es/ojs> y seguir los pasos indicados en la misma, subiendo los archivos necesarios (texto, imágenes, pies de foto, ...), así mismo deberá incluir la bibliografía utilizada en la pestaña "Referencias". La aplicación generará de manera automática un e-mail de respuesta como acuse de recibo del artículo. A partir de ese momento el autor podrá seguir, a través de la misma página web, todos los pasos del proceso -aceptación, revisión, corrección de pruebas, maquetación, publicación final-.
6. Texto del trabajo:
 - Se encabezará con el título, sin el nombre del autor, en español (en minúscula y negrita) e inglés (en minúscula). A continuación, irán un resumen no superior a diez líneas, en castellano y en inglés, y un máximo de diez palabras clave en los mismos idiomas anteriores. Las palabras clave se elegirán teniendo en cuenta su uso para indizar y clasificar el artículo, por lo que deberán ser lo suficientemente descriptivas. En la versión final se añadirá el nombre y filiación profesional del autor o autores. Si el autor quiere añadir alguna referencia a la pertenencia del artículo a proyectos o grupos de investigación, deberá hacerlo sólo en la versión final, incluyendo una nota al pie tras el primer punto y seguido del texto, siguiendo el formato "El presente artículo se ha elaborado en el marco del proyecto/grupo -título en redonda y entrecomillado, referencia y organismo financiador-".
 - Deberá utilizarse preferentemente el programa de textos Word para Windows, usando como fuente Times New Roman de 12 para el texto y de 10 para las notas. El texto debe ir justificado tanto en el cuerpo del trabajo como en las notas.
 - Si el texto incluye epígrafes estos deben ir en mayúscula y redonda, separados del texto por un espacio y sin numeración.

- No se podrá agregar espacio entre párrafos ni ningún tipo de marca de separación.
- Si se incluyen textos literales, tanto en el cuerpo del trabajo como en notas, estos deberán ir en redonda y entre comillas, excepto las palabras en otros idiomas, títulos de obras literarias o artísticas y temas específicos, que irán en cursiva.
- En el texto se incluirán, siguiendo el formato (Fig.x), las referencias a las ilustraciones que el autor considere oportunas, siempre en orden sucesivo. Estas indicaciones se utilizarán durante la maquetación del artículo para incluir las imágenes en el texto del mismo.

7. Ilustraciones:

- Cada trabajo podrá acompañarse de un máximo de 12 ilustraciones que se presentarán en archivos independientes, preferiblemente en formato JPG de la máxima resolución posible, no inferior a 300 ppp. Además, el autor debe adjuntar un archivo en pdf con las imágenes y sus pies de foto correspondientes. Estos elementos se subirán a la plataforma como archivos complementarios.
 - En archivo aparte se incluirá un listado de las ilustraciones, gráficos, cuadros, etc. Estará compuesto por la indicación "Fig." seguida de un número correlativo en caracteres arábigos y de un texto que los identifique y en el que se debe citar las fuentes y créditos correspondientes siguiendo el formato: "Fig. x. Autor de la obra. Título de la obra. Fecha de creación de la obra. Ubicación de la obra (en caso de bienes muebles). Propietario de los derechos (si lo es el autor debe figurar como "Foto del autor/a)". Todas las ilustraciones deberán contar con los permisos y créditos correspondientes; los autores deberán firmar una declaración de responsabilidad al respecto antes de la publicación de la revista.
8. Las notas deberán ir numeradas correlativamente, en caracteres arábigos, voladas sobre el texto antes de punto, coma o punto y coma e insertas a pie de página.
9. Las referencias bibliográficas seguirán el sistema nota-bibliografía del ESTILO CHICAGO, que puede consultarse en el siguiente enlace: <http://uc3m.libguides.com/guias-tematicas/citas-bibliograficas/chicago>

Pueden servir como modelo los siguientes ejemplos:

Libro de un autor

Nota a pie de página (en primera cita): Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (Madrid: Alianza, 1997), 71-74.

Nota a pie de página (en citas posteriores): Panofsky, *Renacimiento...*, 71-74.

Bibliografía: Panofsky, Erwin. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza, 1997.

Libro de dos o tres autores

Nota a pie de página (en primera cita): Isidro G. Bango Torviso y Gonzalo M. Borrás Gualis, *Arte bizantino y arte del Islam* (Madrid: Historia 16, 1996), 10.

Nota a pie de página (en citas posteriores): Bango Torviso y Borrás Gualis, *Arte bizantino...*, 15-17.

Bibliografía:): Bango Torviso, Isidro G. y Gonzalo M. Borrás Gualis. *Arte bizantino y arte del Islam*. Madrid: Historia 16, 1996.

Libro de cuatro o más autores

Nota a pie de página (en primera cita): Adolfo Domínguez Monedero et al., *Historia del mundo clásico a través de sus textos: Grecia* (Madrid: Alianza, 1999), 24.

Nota a pie de página (en citas posteriores): Domínguez Monedero et al., *Historia del mundo clásico...*, 24.

Bibliografía (se incluye la totalidad de autores): Domínguez Monedero, Adolfo, Domingo Plácido Suárez, Javier Gómez Espelosín y Fernando Gascó de la Calle. *Historia del mundo clásico a través de sus textos: Grecia*. Madrid: Alianza, 1999.

Libros con editor, traductor o compilador en lugar de autor

Nota a pie de página (en primera cita): Richmond Lattimore, trans., *The Iliad of Homer* (Chicago: University of Chicago Press, 1951), 91–92.

Nota a pie de página (en citas posteriores): Lattimore, *The Iliad...*, 67.

Bibliografía: Lattimore, Richmond, trans. *The Iliad of Homer*. Chicago: University of Chicago Press, 1951.

Libros con editor, traductor o compilador además de autor

Nota a pie de página (en primera cita): Jacobo de Vorágine, *La Leyenda dorada*. Ed. por José Manuel Macías (Madrid: Alianza, 1982), 91–92.

Nota a pie de página (en citas posteriores): De Vorágine, *La Leyenda...*, 91.

Bibliografía: Vorágine, Jacobo de. *La Leyenda dorada*. Editado por José Manuel Macías. Madrid: Alianza, 1982.

Libro electrónico

Nota a pie de página (en primera cita): Nelson Pierrotti, *Roma y China en la antigüedad: los contactos a través de la ruta de la seda* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008), <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5m6p1>

Nota a pie de página (en citas posteriores): Pierrotti, *Roma y China en la antigüedad...*

Bibliografía: Pierrotti, Nelson. *Roma y China en la antigüedad: los contactos a través de la ruta de la seda*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5m6p1>.

Capítulo de libro

Nota a pie de página (en primera cita): Manuel Valdés Fernández, “Reyes y obispos en las ceremonias de coronación real en el reino de León y en la corona de Castilla y León”, en *Reyes y prelados: la creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, coord. por M^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 recensiones elaboradas por doctores de aquellos libros, de reciente publicación, que lleguen como donación y sean seleccionados por el Consejo de Redacción.

