

# *De Arte*

Revista de Historia del Arte



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

2025 / n.º 24



# *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

2025 nº 24



universidad  
de león

▪ Facultad de Filosofía y Letras

Facultad de Filosofía y Letras



## ÍNDICE

### ARTÍCULOS

SARAY GARCÍA MARTÍNEZ	11
<i>Efigies femeninas en relieve: identitas imperial y recepción de la Antigüedad a través de la colección Despuig.</i>	
PAOLA CORTI BADÍA	31
<i>Un exemple de dévotion à la Passion du Christ à la fin du Moyen Âge : Les « heures de la compassion » ou « heures de la miséricorde » dans le Livre d'Heures de Catherine de Clèves.</i>	
ARIANNA VIGNATI	51
<i>El pórtico de la catedral de Oviedo: una aproximación a través del análisis de los viajes de arquitectos en el tardogótico.</i>	
MARÍA DEL AMOR RODRÍGUEZ MIRANDA	71
<i>Un guadamecí dedicado a Cleopatra en el Palacio de Viana de Córdoba.</i>	
JUAN LUQUE CARILLO	87
<i>Mecenazgo, clientela y gestión artística en la Córdoba del Quinientos. Un ejercicio de enriquecimiento cultural y patrocinio en la pintura.</i>	
FRANCISCO HIDALGO DE RIVAS	105
<i>Significado y función de las cabezas cortadas de santos en la pintura barroca sevillana.</i>	
JOÃO GADELHO NOVAIS TAVARES	123
<i>Convento de São José e Santa Teresa (Oporto, Portugal): permanencia y cambios en el espacio (siglos XVIII-XIX).</i>	
AITOR MERINO MARTÍNEZ	139
<i>Estrategias decorativas en la arquitectura cultural franquista. El Teatro Real como espacio escénico e ideológico.</i>	
LUCREZIA ADAMO	153
<i>El Cretto de Burri como escenario entre danza y memoria.</i>	
ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ	169
<i>La tutela patrimonial de los conjuntos urbanos históricos aragoneses durante el franquismo: el caso de Uncastillo, Zaragoza.</i>	

- Senra Gabriel y Galán, José Luis y Laura Rodríguez Peinado (eds.). *Homo viator. Expresiones artísticas e itinerarios de ida y vuelta*. Gijón: Trea, 2024. 480 páginas, 112 imágenes.
- Laborde Marqueze, Ana (coord.). *La Restauración del Pórtico de la Gloria. Catedral de Santiago de Compostela. Documentación, estudios y Conservación*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2021. 526 páginas.
- Calleja-Puerta, Miguel (autor principal); Álvarez Castrillón, José Antonio (colaborador), Fernández Ortiz, Guillermo (col.); Ledesma, Antonio (col.), Murcia Nicolás, Fuensanta (col.); Ruiz de la Peña González, Isabel (col.); Sanz Fuentes, María Josefa (col.), *El monasterio de San Salvador de Cornellana en la Edad Media (1024-1536). Fundación regia, abadía cluniacense, encomienda nobiliaria*. Gijón: Trea y Fundación Valdés Salas, 2024, 253 páginas, 25 figuras, acompañado por un anexo de Calleja-Puerta, Miguel, *El monasterio de San Salvador de Cornellana en la Edad Media (1024-1536). Cinco siglos en cinco pergaminos*, Gijón: Trea y Fundación Valdés Salas, 2024, 46 páginas y 6 documentos facsímil.
- Romero Medina, Raúl. *La fábrica de las casas del infantado en Guadalajara (1376-1512). Los usos y las funciones artísticas de la temprana Edad Moderna en España*. Guadalajara: Excma. Diputación Provincial, 2024. 506 páginas, 28 ilustraciones.
- Santos Márquez, Antonio Joaquín. *El altar de plata de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2023. 341 páginas, 101 ilustraciones.
- Roca Cabrera, María. *Fortuny. Edad de oro del coleccionismo textil*. Valencia: Tirant Humanidades, 2024. 401 páginas, 153 figuras.
- Salas Mirat, Carlos. *Gaudí, un genio precursor de la sostenibilidad y biomimética arquitectónica con un siglo de antelación*. Madrid. Editorial Aula Magna, 2023. 199 páginas. 77 imágenes.
- Del Canto Mínguez, Irene. *Imágenes fuera de sí. La imagen reflejada: el arte a través del espejo*. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 2025. 462 páginas, 563 figuras.
- Cabrera García, María Isabel; Martín López, David y Miguel Ángel Espinosa Villegas (eds.). *Patrimonio, cultura artística y poderes autoritarios en Europa. Una lectura desde el presente*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2024. 443 páginas, 104 figuras.

### Nota editorial

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

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

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

Es de periodicidad anual.

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

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

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



## Efigies femeninas en relieve: identitas imperial y recepción de la Antigüedad a través de la colección Despuig.

### Female Effigies in Relief: Identitas Imperial and the Reception of Antiquity through the Despuig Collection.

SARAY GARCÍA MARTÍNEZ

Universitat Autònoma de Barcelona

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6818-602X/> Saray.Garcia@uab.cat

DOI: 10.18002/da.i24.9232

Recibido: 15/IV/2025

Aceptado: 2/VII/2025

**RESUMEN:** En la colección del cardenal Antoni Despuig se conservan dos medallones con efigies femeninas cuya interpretación resulta desconocida hasta la fecha. Este estudio analiza las piezas desde un punto de vista formal y de conservación. Los resultados revelan una práctica escultórica compleja sobre la evolución del retrato femenino, condicionado por la diversidad de referencias iconográficas disponibles de las efigies de las *antiquae feminae*, así como la evolución histórica de la recepción y función del retrato femenino en la cultura visual de la modernidad. Este enfoque contribuye a una comprensión más profunda de la recepción del retrato femenino antiguo, de su iconografía y de la práctica escultórica de finales de época moderna.

**Palabras claves:** retrato femenino, recepción de la Antigüedad, relieve escultórico, coleccionismo, cardenal Despuig.

**ABSTRACT:** Two medallions depicting female effigies are preserved in the collection of Cardinal Antoni Despuig, the interpretation of which remains uncertain to this day. This study examines the works from both a formal and conservation perspective. The analysis reveals a sophisticated sculptural practice underlying the development of the female portrait, shaped by the plurality of iconographic references associated with the *antiquae feminae*, as well as by the historical evolution of the reception and function of the female portrait within the visual culture of modern era. This approach offers a more nuanced understanding of the reception of ancient female portraiture, its iconography, and the sculptural practices of the late modern period.

**Keywords:** Female portraiture, Reception of antiquity, Sculptural relief, Collecting, Cardinal Despuig.

#### SOBRE LA DIFUSIÓN DE LAS ANTIQUAE FEMINAE

En la colección del cardenal Antonio Despuig se conservan dos medallones de factura moderna que representan efigies femeninas cuya identificación no se ha deter-

minado (Figs. 1 y 2)<sup>1</sup>. Formaban parte de un

<sup>1</sup> Manuela Domínguez Ruiz, "La colección de escultura clásica del cardenal Despuig en Palma de Mallorca". (Tesis Doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2015), cat. nº 85 y 87. Actualmente se conservan en el Museu de Història de la Ciutat de Palma de Mallorca



▪ Fig. 1. Autor desconocido. Medallón con efigie femenina de perfil. Finales del siglo XVIII. Museu de Història de la Ciutat, Palma de Mallorca, nº inv. 111. Foto de la autora.



▪ Fig. 2. Autor desconocido. Medallón con efigie femenina de perfil con fíbula discoidal. Finales del siglo XVIII. Museu de Història de la Ciutat, Palma de Mallorca, nº inv. 118. Foto de la autora.

grupo de medallones de emperadores, algunos identificados mediante una inscripción en la misma pieza. La representación de figuras históricas y antiguas en las primeras manifestaciones artísticas del Humanismo se basó en fuentes textuales y materiales arqueológicos, especialmente, monedas, esculturas y entalles, fundamentales para la caracterización individual de emperadores, filósofos u otros personajes célebres. Las monedas, en particular, desempeñaron un papel clave como objeto de colección, pero también de estudio. A través de su copia en manuscritos y obras ilustradas se favoreció la difusión de las efigies de los personajes antiguos. Entre los primeros ejemplos destaca *Historia Imperialis*<sup>2</sup>, de Giovanni de Matociis, quien complementó el texto con efigies

con número de inventario 111 y 112.

<sup>2</sup> Anne Huijbers, "The fortune of imperial history: Giovanni Mansionario's *Ystorie imperiales* and Benvenuto da Imola's *Libellus augustalis*" en *Emperors and imperial discourse in Italy, c. 1300-1500: new perspectives*, ed. por Anne Huijbers (Publications de l'École française de Rome, 2022), 232-262.

inspiradas en las monedas antiguas<sup>3</sup>, o la bien conocida obra de Andrea Fulvio, *Illustrium Imagines*<sup>4</sup>. El interés por la iconografía femenina no quedó al margen. Obras como *De mulieribus claris* de Boccaccio, publicada en 1361, ofrece una descripción de alguna de estas figuras<sup>5</sup>. Aunque, más que una descripción fidedigna de los rasgos característicos, Boccaccio empleó la figura femenina de la Antigüedad como *exempla* moralizante en los relatos. A partir del siglo XVI, se difunden los retratos de ciertas emperatrices y sus

<sup>3</sup> Damiano Acciarino, "The nature of renaissance antiquarianism: History, methodology, definition". *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, 57(4) (2017): 488. Sobre el enriquecimiento del texto histórico a partir de ilustraciones ver Giulio Bodon, "L'interesse numismatico ed antiquario nel primo Trecento Veneto. Disegni di monete antiche nei codici delle *Historiae imperiales* di Giovanni Mansionario". *Xenia Antiqua*, nº 2 (1993), 111-125.

<sup>4</sup> Andrea Fulvio, *Illustrium imagines*. (Collegium Graphicum, 1972).

<sup>5</sup> Susan Gaylard, "De mulieribus claris and the Disappearance of Women from Illustrated Print Biographies." *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 18(2) (2015), 287-318.

tipologías retratísticas, junto a la de los *virii illustrtes*. El ejemplo más relevante ya mencionado es *Illustrium imágenes* de Andrea Fulvio publicado en 1517, seguido del *Pronuario [de le medaglie de piu illustri, & fulgenti huomini & donne]* de Guillaume Rouillé en 1553<sup>6</sup> o *Le immagine delle donne Auguste [...]* de Enea Vico publicado en 1557<sup>7</sup>, entre otros ejemplos manuscritos que incluían imágenes de personajes históricos femeninos como el Codex h.I.4. de El Escorial<sup>8</sup>.

Esta incipiente práctica renacentista en torno a la moneda antigua se vincula también al desarrollo de colecciones de escultura, donde los retratos femeninos romanos se convirtieron en objeto de estudio para eruditos como Alfonso Chacón, quien ilustró más de 260 retratos femeninos en la segunda parte de sus *Antiquitates Romanae*<sup>9</sup>, o Jacopo

6 Guillaume Rouillé, *Prima parte del prontuario de le medaglie de piu illustri & fulgenti huomini & donne dal principio del Mondo infino al presente tempo con le lor vite in compendio raccolte*. (Appresso Guglielmo Rouillio, 1553).

7 Enea Vico, *Le imagini delle donne auguste intagliate in istampa di rame; con le vite et isposizioni sopra i riuersi delle loro medaglie antiche. Libro primo – terzo* (Appresso Enea Vico Parmigiano & Vincenzo Valgrisi, 1557); Maria Elisa Micheli, “*Augustae mulieres et Caesares tra Roma e la Spagna*”, en *Roma e la Spagna in dialogo. Interpretare, disegnare, collezionare l’antichità classica nel Rinascimento*, ed. por Beatrice Cacciotti. (CSIS, 2022), 83-90.

8 Beatrice Cacciotti, “Una galleria di *Foeminae* illustri alla corte di Filippo II: Il códice h.I.4 dell’Escorial”, en *Roma e la Spagna in dialogo. Interpretare, disegnare, collezionare l’antichità classica nel Rinascimento*, ed. por Beatrice Cacciotti, (CSIC, 2022), 71-82.

9 Christian Vorster, “Aufstellung, Deutung und Ergänzung antiker Skulpturen in Sammlungen des 16. Jahrhunderts”, en *Die Antikenalben des Alphonsus Ciacconius in Braunschweig, Rom und Pesaro: Dokumentation und Deutung antiker Skulpturen im 16. Jahrhundert*, ed. Christian Vorster et. al (Herzog Anton Ulrich-Museum, 2018), 144–167; Beatrice Cacciotti, “Le antichità di Annibale e Ottavio Caro nei disegni di Alonso Chacón”, en *Die Antikenalben des Alphonsus Ciacconius in Braunschweig, Rom und Pesaro: Dokumentation und Deutung antiker Skulpturen im 16. Jahrhundert*, ed. Christian Vorster et. al (Herzog Anton Ulrich-Museum, 2018), 118–143; Ingo Herklotz, “*Ornatus muliebris. Frauenköpfe im antiquarischen Diskurs*”, en *Die Antikenalben des Alphonsus Ciacconius in Braunschweig, Rom und Pesaro: Dokumentation und Deutung antiker Skulpturen im 16. Jahrhundert*,

Strada, quien trabajó para Alberto V de Baviera tras entrar en contacto con la colección Gonzaga en Mantua<sup>10</sup>.

La representación de las *antiquae feminae* también inspiró réplicas escultóricas a lo largo de la época moderna, al igual que sucedía con los retratos de los *virii antiqui*<sup>11</sup>. La convergencia de fuentes como monedas, tratados ilustrados y esculturas constituye un *corpus* de gran valor para el estudio del retrato femenino romano. De este modo, bajo el influjo de la Antigüedad, proliferaron obras que conjugaban el formato de la moneda con materiales pétreos en mayores dimensiones<sup>12</sup>. Esta tipología de objeto, los medallones marmóreos con efigies formaron parte de un lenguaje visual anticuario cuya difusión se extendió a lo largo de la Edad Moderna, consolidando la presencia de referentes clásicos en el coleccionismo. El estudio de este tipo de obra no solo permite una aproximación directa a las fuentes visuales, sino también posibilita una reflexión sobre su función y recepción. El análisis de estas efigies revela estrategias de reinterpretación desplegadas por artistas y coleccionistas modernos. Para ello, el enfoque metodológico de su análisis debe ser amplio y transversal,

ed. Christian Vorster et. al (Herzog Anton Ulrich-Museum, 2018), 168–189; Maria Grazia Picozzi, “*Ritratti di greci illustri nei manoscritti di Alonso Chacón*”, en *Roma e la Spagna in dialogo. Interpretare, disegnare, collezionare l’antichità classica nel Rinascimento* (CSIC, 2022), 59–69.

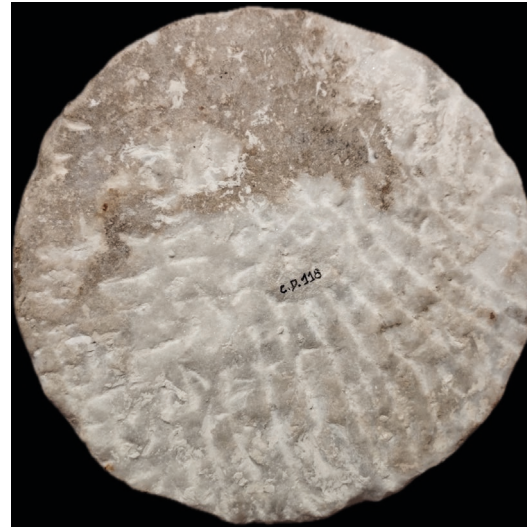
10 Riccomini, “Non solo Augustae: le donne degli imperatori nei disegni di Jacopo Strada”, en *Roma e la Spagna in dialogo. Interpretare, disegnare, collezionare l’antichità classica nel Rinascimento*, ed. por Beatrice Cacciotti (CSIC, 2022), 91-101.

11 Montserrat Claveria, *Antiguo o moderno: Encuadre de la escultura de estilo clásico en su periodo correspondiente* (Universitat Autònoma de Barcelona, 2013); Montserrat Claveria, *Virii Antiqui* (Universidad de Sevilla, 2017).

12 Es posible ampliar esta cuestión Francesca M. Bacci y Andrea Nesi, *Ritratti di imperatori e profili all’antica. Scultura del Quattrocento nel Museo Stefano Bardini*. Ediz. Illustrata, (Centro Di, 2012); Montserrat Claveria, “Medallones marmóreos masculinos del Museo Nacional del Prado,” en *Virii Antiqui*, ed. Por Montserrat Claveria (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017), 269-282.



▪ Fig. 3. Autor desconocido. Reverso del medallón con efigie femenina de perfil. Finales del siglo XVIII. Museu de Història de la Ciutat, Palma de Mallorca, n<sup>o</sup> inv. 111. Foto de la autora.



▪ Fig. 4. Autor desconocido. Reverso del medallón con efigie femenina de perfil con fíbula discoidal. Finales del siglo XVIII. Museu de Història de la Ciutat, Palma de Mallorca, n<sup>o</sup> inv. 118. Foto de la autora.

basado en un estudio integral de la pieza que va desde el material, el estado de conservación y las referencias iconográficas diversas que la imagen integra en su realización y concepción. En este contexto, la colección Despuig, ofrece un caso singular para examinar la recepción de las efigies femeninas en relieve escultórico.

#### CONTEXTO Y ESTADO DE CONSERVACIÓN

Antonio Despuig y Dameto nació en Palma de Mallorca en 1745. Eclesiástico y diplomático, su carrera lo vinculó con Italia, siendo nombrado cardenal en 1803<sup>13</sup>. Despuig formó una interesante colección de Antigüedades para su colección<sup>14</sup>, entre ellas destacan los dos medallones que centran este estudio, actualmente conservados en el Museu d'Història de la Ciutat de Palma de

13 Marià Carbonell i Buades, *El cardenal Despuig: col·leccionisme, Grand Tour i cultura il·lustrada* (Palma de Mallorca: Consell de Mallorca, 2013); Domínguez Ruiz, "La colección de escultura clásica...".

14 Catalina Cantarellas, "Raixa, una ampliación de la idea de villa italiana en Mallorca," *Mayrqua* 17 (1978): 81; Carbonell i Buades, *El cardenal Despuig...*, 119.

Mallorca<sup>15</sup>, que anteriormente se encontraban en el palacio de Raixa, formando parte de una serie mayor junto a relieves de emperadores<sup>16</sup>. Ambos medallones, labrados en mármol blanco, presentan dimensiones de entre 20 y 22 cm de diámetro y 4 y 6 cm de profundidad, y se hallan en buen estado de conservación. El primer medallón (Fig. 1) muestra una superficie frontal pulida y limpia, sin apenas alteraciones, salvo leves manchas anaranjadas en los bordes, una pequeña grieta en el manto inferior y discretas alteraciones cromáticas en el cabello y hombro. En contraste, el reverso del relieve presenta un trabajo de talla e incisiones que compone bandas de unos 0,8 cm de ancho, organizadas en tres molduras entrelazadas que generan formas irregulares y cruzadas (Fig. 3), cubiertas por una pátina amarillenta ausente en el anverso, así como concreciones

15 Con número de inventario 111 y 118. Quiero agradecer a la directora, Magdalena Roselló, su disposición por haber facilitado el acceso a los relieves de dicha colección para su estudio.

16 Domínguez Ruiz, "La colección de escultura clásica...", 282-284, n<sup>o</sup> cat. 88, 89 y 90.

oxálicas, restos de masilla y depósitos de polvo, lo que indica que el reverso ha sido expuesto a un proceso de envejecimiento diverso. La diferencia en el tratamiento de ambas caras es notable, hasta el punto de que en el reverso no es posible apreciar las características del material del mármol, como las vetas de la propia piedra que sí se observan en el anverso. El motivo de esta faz de la pieza recuerda a fragmentos de material pétreo decorativo en iglesias, como dinteles, por ejemplo, de período altomedieval de las zonas de Abruzzo o la Toscana, destinados como elementos ornamentales lapidarios eclesiásticos<sup>17</sup>, evidenciando la reutilización de material procedente de un contexto cronológico e iconológico diverso. El segundo medallón (Fig. 2), también presenta una superficie pulida, con mínimas manchas rojizas en los bordes y la sección. Muestra algunos golpes superficiales, y el mármol empleado, más oscuro y vetado, acentúa el contraste con el primer relieve. El reverso conserva marcas de desbaste a cincel, una común en los relieves de colecciones modernas (Fig. 4), así como restos de mortero o masilla en proceso de degradación, con zonas en las que aún se distinguen las vetas y cromatismo originales del mármol.

## ESTUDIO FORMAL E ICONOGRÁFICO

Las efigies de ambos medallones (Figs. 1 y 2) presentan rostros desprovistos de rasgos fisionómicos claramente individualizados. A nivel iconográfico, Bover las interpretó respectivamente como una matrona romana (Fig. 1) y una emperatriz (Fig. 2)<sup>18</sup>. La pri-

17 Gino Vinicio Gentili, "Elementi decorativi scultorei altomedievali da Sarsina (Forlì)", *Antichità Alt Adriatiche VI*, (Edizione Università di Trieste, 1974), 443-552; Miljenko Juckovic, "Un raro motivo iconográfico sulla scultura Altomedievale – i Senmurv Di Arbe e Nevidane", *Scripta in Honorem Igor Fiskovic, Dissertationes et Monographiae 7* (Universidad de Zagreb, 2015), 43-52.

18 Joaquín María Bover, *Noticia histórico-artística de los Museos del eminentísimo señor Cardenal Despuig existentes en Mallorca* (Imprenta de Don Felipe Gusap, 1945),

mera de ellas muestra un perfil idealizado, aunque con ciertos rasgos robustos, como la anchura del cuello y las mejillas, además de una nariz ligeramente curvada. El peinado está compuesto por un moño doble o trenzado que recoge mechones ondulados, de los cuales alguno cae suelto, o bien podría ser la cinta de la diadema. La segunda, presenta un perfil más estilizado y un peinado recogido en un moño bajo (tipo *chignon*) situado por encima de la nuca. Ambas figuras se representan con diadema (*διαδέω*) o *stephānai*<sup>19</sup>, una suerte de corona que se ciñe alrededor de la cabeza. Desde la Antigüedad griega, este elemento se ha interpretado como símbolo de dignidad y estatus en los peinados femeninos. Su introducción en Roma durante el período helenístico reforzó su valor como atributo de realeza y alta posición social. Aunque se asocia frecuentemente con divinidades -Artemisa u Olimpia-, su uso no se restringe a lo divino: aparece también como símbolo de rango. Así lo atestiguan algunas de las primeras monedas de la reina Arsinoë II de Egipto<sup>20</sup>, así como en numerosas emisiones monetarias de emperatrices romanas y retratos escultóricos<sup>21</sup>.

Las dos efigies aparecen cubiertas por un ropaje que deja el cuello al descubierto y cubre los hombros, como una *palla*. Esta

106 y 108.

19 Federica Grossi, "Coronae, stephanai e diademata. Manufatti per il capo e simboli del potere femminile (da Livia a Elia Ariadne)" (Tesis doctoral, Università Cattolica del Sacro Cuore, 2017), 19-21.

20 Willilam E. Metcalf, *The Oxford handbook of Greek and Roman coinage* (Oxford University Press, 2012), 217.

21 Para los ejemplos en moneda ver Grossi, "Coronae, stephanai e diademata...", 143 y ss.; Bussemi, *La monetazione imperiale...*, fig. 55; Para los ejemplos en escultura ver Klaus Fittschen y Paul Zanker, *Katalog der römischen Porträts in der Capitolinischen Museen und der anderen Kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. Band III: Kaiserinnen und Prinzessinnenbildnisse Frauenporträts*, vol. III (Mainz am Rhein: 1983), n° 12, 23, 25, 62, 65, 73; Beatrice Cacciotti, "Ritratti femminili della collezione Despuig", *Homenaje a Ricardo Olmos. Per Speculum in aenigmate. Miradas sobre la Antigüedad*, ed. Por Pedro Bádenas de la Peña et al. (Asociación Cultural Hispano-Helénica, 2014), 465-472.

prenda constituía parte del atuendo femenino romano y se asocia comúnmente a las matronas: se trataba de un manto rectangular ornamental, confeccionado con tejidos ricos, que se envolvía alrededor del cuerpo dejando los brazos libres<sup>22</sup>. Autores como Varrón (LL 5.131) atestiguan su uso en espacios públicos, consolidando así su valor simbólico como prenda de prestigio y decoro. Respecto a la vestidura, la segunda efigie presenta dos elementos diferentes (Fig. 2). Por un lado, la *palla* se remata con flecos, un detalle poco frecuente en paralelos antiguos, a excepción de un busto femenino del período antonino vinculado con el culto isíaco conservado en Roma y un busto de Faustina la Menor hallado recientemente en Styberra<sup>23</sup>. Sin embargo, el *paludamentum frangiato* es más común en bustos masculinos de la segunda mitad del II d.C.<sup>24</sup>. El motivo se relaciona con la religión isíaca asociada a la introducción de cultos orientales en tiempos de Marco Aurelio<sup>25</sup>. Por otro lado, la *palla* se cierra con una fíbula discoidal. Este detalle es inusual en escultura femenina, donde las fíbulas se utilizaban en las prendas interiores de la vestimenta (*indutus*) y no en las ex-

teriores<sup>26</sup>. Un posible paralelo se encuentra en un busto de Agripina la Menor, donde un broche de tipo *penannular* cierra el manto<sup>27</sup>. En ilustraciones de monedas antiguas reproducidas en las obras de Fulvio o Vico, hay algunas representaciones de damas y emperatrices con fíbulas discoidales, entre ellas una imagen de Faustina la Menor<sup>28</sup>. Sin embargo, este detalle no tiene correspondencia con las efigies de las monedas acuñadas de dicha emperatriz. Este tipo de motivo parece más bien un elemento añadido en las reinterpretaciones de época moderna, como las realizadas por Enea Vico<sup>29</sup>.

#### LA EFIGIE FEMENINA Y SU IDENTIDAD: PROPUESTAS PARA SU LECTURA

Determinar si una representación de época moderna responde a un retrato individualizado o a un modelo tipológico concreto de la antigüedad no siempre es posible y exige considerar las características formales de la pieza, las posibles fuentes, así como su contexto. En primer lugar, el esquema principal del peinado en ambos casos remite a un tipo de recogido sencillo presente en algunos retratos de período julio-claudio y antonino<sup>30</sup>. Por ejemplo, evoca efigies del primer tercio del siglo I d.C., con peinados simples, con moños y una raya central<sup>31</sup>, como los pri-

22 Jan Radicke, *Roman Women's Dress: Literary Sources, Terminology, and Historical Development* (De Gruyter, 2023), 286.

23 Para el busto de Roma ver Carlo Gasparri, *Le sculture Farnese. III. Le sculture delle Terme di Caracalla*, (Electa, 2010), nº 70, 103; Para el de Styberra ver Aleksandra Nikoloska et al., "Faustina the Younger, Isis, and the grain trade in Styberra", *Contextualizing Oriental Cults. New Lights on the Evidence between the Danube and the Adriatic* (2024): figs. 5-10: <https://doi.org/10.17234/9789533791074>

24 Gasparri, *Le sculture Farnese. III. Le sculture delle Terme di Caracalla...*, 78 y 103.

25 M<sup>a</sup> Amparo Arroyo de la Fuente, "El culto isíaco en el Imperio Romano. Cultos diarios y rituales iniciáticos: iconografía y significado", *Boletín de la Asociación Española de Egiptología*, nº 12 (2002): 207; Se conserva otro ejemplo de una dama de período antonino en los museos Capitolinos y que se representa con un manto rematado en flecos (Fittschen y Zanker, *Katalog der römischen Porträts...*, vol. III, nº cat. 92, lám. 114; Riccomini, "Non solo Augustae: le donne degli imperatori nei disegni di Jacopo Strada", fig. 4a, 96).

26 Este detalle se aprecia en bustos como el de Sabina, en el que la fíbula o botón del *indutus* se aprecia por debajo la *palla*: Fittschen y Zanker, *Katalog der römischen Porträts...*, vol. III, nº cat. 12, lám. 14 y 15.

27 M<sup>a</sup> Rosaria Coppola, *Terracina. Il museo e le collezioni* (Quasar, 1989), nº6.

28 Enea Vico, *Le immagini delle donne auguste...*, 38 y 136.

29 En una reproducción de la figura de Messalina la profesora Cacciotti ya advirtió que no se corresponde en ningún caso con la moda de época julio-claudia: Cacciotti, "Una galleria di *Foeminae...*", 73.

30 Stephan F. Schöder, *Catálogo de la escultura clásica: Museo del Prado I*, (Museo Nacional del Prado, 1993), 230, nº cat. 66.

31 Elizabeth Bartman, "Hair and the Artifice of Roman Female Adornment." *American Journal of Archaeol-*



▪ Fig. 5. Aureo de Faustina la Menor (RIC III n°494 a), 147-161 d.C. Berlin, Münzkabinett der Staatlichen Museen. © CC BY-SA 4-0.



▪ Fig. 6. Denario de plata con Faustina la Menor, 161-176 d.C. (RIC III Marcus Aurelius 712). American Numismatic Society ©American Numismatic Society. Public Domain Mark.

meros retratos de Livia, en los que su imagen renovada, inspirada en esquemas clásicos, se caracteriza además por el uso de la diadema en algunos casos<sup>32</sup>. La sencillez de estos peinados encuentra también paralelos de período antonino, a partir de mediados del siglo II d.C., particularmente en las efigies de Faustina la Menor<sup>33</sup>, que a su vez reproducirán sus sucesoras como Lucilla, con ciertas variaciones<sup>34</sup>. En concreto, se observan similitudes con las medallas de Faustina la Menor, especialmente con los tipos retratísticos

ogy 105, n° 1 (2001): 8. <https://doi.org/10.2307/507324>

32 Ver por ejemplo el esquema de Livia tipo Ceres en el que los mechones delanteros se recogen atrás con un moño bajo: Fittschen y Zanker, *Katalog der römischen Porträts...*, vol. III, n° cat. 3; Trinidad Nogales, "Moda romana: símbolo de estatus y actividad vital en una sociedad multicultural", *Vinculos de la Historia*, n° 6 (2017): 55; Fittschen y Zanker, *Katalog der römischen Porträts...*, vol. IV, n° cat. 68, lám. 87 y 89.

33 Stephan F. Scrhöder, *Catálogo de la escultura clásica: Museo del Prado I*, (Museo Nacional del Prado, 1993), 230, n° cat. 66.

34 Ver paralelo en Fittschen y Zanker, *Katalog der römischen Porträts...*, vol. III, n° cat. 24-25, lám. 33-35; Stephan F. Scrhöder, *Entre dioses y hombres: esculturas clásicas del Albertinum de Dresde y el Museo del Prado* (Museo Nacional del Prado, 2008), 298-301, n° cat. 51.

V y VII<sup>35</sup>, cuyas características se reproducen tanto en la numismática como en escultura antigua (Fig. 5)<sup>36</sup>. En algunos ejemplos, este

35 Cabe decir que estos tipos retratísticos fueron relacionados por Fittschen con diferentes etapas vitales, aunque no sea posible documentar su teoría por completo según Walter Ameling, "Die Kinder des Marc Aurel und die Bildnistypen der Faustina Minor", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 1992, 90 (1992): 149 - 151. Mientras el tipo V se relaciona con los primeros hijos en 157 d.C., el tipo VII se vincula al nacimiento de Commodo y Fulvio Antonino, hacia 162 d.C. y conmemora también su condición de *augusta*. Ver en Klaus Fittschen, *Die Bildnistypen der Faustina Minor und die Fecunditas Augustae* (Vandenhoeck und Ruprecht, 1982), lám. 12, 24-27; Niederhuber, "Roman Imperial Portrait...", 17-18, fig. 30-31, 113 y fig. 33, 114; Laura Buccino, "Morbidi capelli e acconciature sempre diverse. Linee evolutive delle pettinature femminili nei ritratti scultorei dal secondo triumvirato all'età costantiniana", en *Ritratti. Le tante facce del potere* (catálogo de la muestra, Roma, Musei Capitolini, 10 marzo - 25 settembre 2011), ed. por Eugenio La Rocca et. al. (Mondo Mostre, 2011), 377; Alessio Busseni, *La monetazione imperiale di Faustina II. Storia, caratteristiche, tematiche, cronologia*, 59; Niederhuber, "Roman Imperial Portrait...", 20.

36 Christian Niederhuber, "Roman Imperial Portrait Practice in the II century AC. Marcus Aurelius and Faustina the Younger", *Oxford Monographs on Classical Archaeology*, XXIV, (Oxford University Press, 2022), fig. 6, 111 y fig. 31, 113.

peinado también se acompaña de una diadema (Fig. 6)<sup>37</sup>. Respecto a los mechones que cuelgan del moño, puede ponerse en paralelo con la cabeza escultura conservada en los Museos Capitolinos, procedente de Isola Sacra y adquirida en 1750 por Benedicto XIV a los Museos Capitolinos, en el que se representa a la emperatriz como Venus y a Marco Aurelio como Marte (Fig. 7)<sup>38</sup>. Si bien existen notables divergencias entre los modelos de las esculturas romanas, los esquemas presentes en las monedas y los reinterpretados en los medallones modernos de la colección Despuig, la base del recogido es sencilla y se mantiene reconocible. En definitiva, este tipo de recogido fue una solución de peinado recurrente durante diferentes momentos del imperio, adoptado especialmente en representaciones de augustas por su sencillez y claridad formal. Cabe tener en cuenta que el grado de idealización podría compararse con representaciones de divinidades, especialmente con el esquema de peinado habitual de Venus basado en modelos clásico<sup>39</sup>. No obstante, su identificación en estas efigies debe descartarse, ya que aparecen con los hombros cubiertos, mientras que dicha divinidad suele representarse semidesnuda. En relación con el formato, conviene señalar también que en época moderna no era común encontrar efigies ideales o mitológicas dentro del formato de medallón<sup>40</sup>.

Siguiendo por la interpretación de los motivos de los ropajes, a través de la *palla* se hace alusión a la imagen femenina como matrona, vinculada al poder simbólico del Im-

perio<sup>41</sup>. Respecto a la fíbula que cierra la *palla*, supone la introducción libre de un motivo del cual existen escasos ejemplares en retratística femenina antigua. El uso de la fíbula discoidal para cerrar un manto es más frecuente en la retratística imperial masculina y, generalmente, tiene connotaciones militares. Existen dos posibles lecturas al respecto. La primera, que el artífice del relieve tomara este detalle de las ilustraciones de monedas antiguas realizadas en época moderna como las de Enea Vico o Fulvio en las que aparece este motivo<sup>42</sup>. En este sentido, podría tratarse de una interpretación moderna del elemento para subrayar visualmente el rango de la figura femenina representada, introduciendo así una licencia creativa por parte del artista. La segunda se vincula a la posibilidad de que hiciera referencia a algún detalle histórico más concreto. En este sentido, y con el respaldo de los paralelos retratísticos, se podría vincular con Faustina la Menor y el *tituli* que ostentó de *mater castrorum* asociado al seguimiento de la campaña bélica que realizó junto al emperador en Siria<sup>43</sup>. Esta idea se refuerza con el detalle del *paludamentum frangiato*, que se ha podido poner en paralelo con algunos paralelos escultóricos de la

37 Fittschen, *Die Bildnistypen der Faustina Minor...*, lám. 40, lám. 41 n° 3-4, lám. 43 n° 3-4; Niederhuber, "Roman Imperial Portrait...", fig. 33, 114 y fig. 47, 117.

38 Fittschen, *Die Bildnistypen der Faustina...*, lám. 12, n° 1 y 2.

39 Angelos Delivorrias, "Aphrodite," en *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), vol. 2 (Zürich: Artemis Verlag, 1984), 71, n° 627.

40 Saray García-Martínez, "La fortuna de la antigüedad. A propósito de los medallones báquicos conservados en el Museo Nacional del Prado", *Archivo Español de Arte*, 96, 382 (2023), 33 y ss.

41 Rosa M<sup>a</sup> Cid López, "La matrona y las mujeres de la Roma antigua. Un estereotipo femenino a través de las imágenes religiosas y las normas legales", en *Mujeres en la historia, el arte y el cine. Discursos de género, variantes de contenidos y soportes: de la palabra al audiovisual*, ed. por David Hidalgo Rodríguez et al., (Universidad de Salamanca, 2011), 57; Radicke, *Roman Women's Dress...*, 385.

42 Enea Vico, *Le imagini delle donne auguste...*, 38 y 136; En una reproducción de la figura de Messalina la profesora Cacciotti ya advirtió que no se corresponde en ningún caso con la moda de época julio-claudia (Cacciotti, "Una galleria di Foeminae...", 73); Fulvio, *Illustrium imagines...*, fol. LXXIII.

43 Pedro David Conesa Navarro, "Faustina la Menor y Julia Domna como *matres castrorum*. Dos mujeres al servicio de la propaganda imperial de las dinastías antonina y severa" *Lucentum*, 38 (2019): 283; Dolores Donarini, "Tradizione ed originalità nella monetazione di Faustina Minore", *Numismatica e antichità clissche. Quaderni Ticinesi* (1974): 160.



▪ Fig. 7. Autor desconocido. Marco Aurelio y Fasutina la Menor como Marte y Venus, 187-189 d.C. Museos Capitolinos de Roma. © Sailko, Wikimedia Commons, CC 3.0.

emperatriz<sup>44</sup>. En definitiva, la interpretación iconográfica de ambos medallones pone de manifiesto el uso de diferentes fuentes visuales para la representación de dos efigies que comparten un esquema retratístico muy semejante inspirados en modelos basados en las formas clásicas y que, por la conjunción con la vestimenta, buscarían representar un ideal de dama roma. Si bien es cierto que entre las dos imágenes se aprecia una diferenciación jerárquica o simbólica, como ya advirtió Bover<sup>45</sup>, determinar la identificación concreta de las efigies femeninas es más complejo. Por todo lo expuesto, la identificación más probable, al menos para el segundo medallón (Fig. 2), se vincula con las fuentes visuales que reproducen la imagen de Faustina la Menor, una de las más difundidas de la Antigüedad, ofreciendo además una gran variedad de tipos retratísticos, a través de monedas y escultura<sup>46</sup>. En cualquier caso, la representación de estas figuras se vincula con el papel de las *augustae*, identificables por un peinado equilibrado y la vestimenta que evoca dignidad. Pero, además, no solo el análisis iconográfico y formal resulta esencial para la lectura de estas imágenes, sino que debe tenerse en cuenta también el contexto de conservación. Ambas efigies formaban parte de un grupo de medallones con retratos de emperadores, lo que refuerza la hipótesis de que se tratara de emperatrices romanas.

44 Nikoloska et al., "Faustina the Younger, Isis, and...", fig. 5-10.

45 Bover, *Noticia histórico-artística de los Museos...*, 108.

46 Para ampliar esta cuestión se recomienda la lectura de Donarini, "Tradizione ed originalità nella monetazione di Faustina Minore...": 160; M<sup>a</sup> Dolores González Velarde, "Faustina II a través de la colección del Museo Arqueológico Nacional", en *Tesoros y hallazgos monetarios: protección, estudio y musealización: actas XVI Congreso Nacional de Numismática. Barcelona, 28, 29 y 30 de noviembre de 2018*, ed. por Albert Estrada Rius et al. (Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2021), 385-402.

## EL LEGADO CLÁSICO A TRAVÉS DEL ARTISTA DE ÉPOCA MODERNA

Son varios los elementos evidenciados hasta aquí que confirman que no se trata de objetos de factura antigua. En primer lugar, el estado de conservación revela que ambos medallones no han pasado por un proceso de envejecimiento severo, como se puede identificar en otro tipo de objetos arqueológicos. Además, se aprecia a través del reverso de uno de estos medallones como se trata de material reaprovechado, con seguridad de época medieval. En segundo lugar, y un aspecto en el que no nos detendremos, el formato de la pieza, esto es un medallón mármoleo, responde a una tipología escultórica que tendrá una notable difusión a partir del siglo XV en contextos artísticos de la época y de coleccionismo<sup>47</sup>. En tercer lugar, el acabado técnico y la aplicación de algunos motivos iconográficos revela una cierta disonancia con los paralelos antiguos, confirmando su factura en época moderna, como Hübner apuntó<sup>48</sup>. Más concretamente, Domínguez Ruiz los catalogó como producciones de estilo neoclásico<sup>49</sup>. Ambas efigies presentan un acabado pulido que resalta el color natural del mármol. Estilísticamente, los rostros de rasgos serenos se caracterizan por un modelado suave, sin surcos acentuados, y con un trabajo de volumen sutil para moldear mejillas, nariz, labios y ojos. El trépano se ha utilizado de forma puntual para marcar el pabellón de la oreja, el lagrimal, la nariz visible y la comisura de los labios. La ligera sonrisa y la mirada baja refuerzan una estética idealizada, inspirada en los cánones de la Grecia clásica y propia de los valores morales y políticos promovidos durante la Ilustración, contexto en el que probablemente se labraron estos medallones.

47 Saray García-Martínez, "La fortuna de la antigüedad...", 33.

48 Hübner, *Die antiken Bildwerke in Madrid...*, 304-305.

49 Domínguez Ruiz, "La colección de escultura clásica...", 282-283.

Como objeto artístico y de colección, ejemplifica el vínculo entre la imagen, la ideología y las virtudes de la época. La búsqueda de armonía y simplicidad compositiva denota la asimilación consciente de formas neoclásicas desarrolladas desde mediados del siglo XVIII, en una escultura que no solo pretende imitar el lenguaje antiguo, sino que mediante la forma reinterpreta y recupera ciertos valores simbólicos. El tratamiento del peinado ofrece un campo de observación privilegiado para detectar la copia y reelaboraciones formales. En la escultura antigua el cabello aparece trabajado con una elaboración volumétrica detallada y en las emisiones monetales se traduce a un lenguaje más lineal y esquemático. En cambio, en estos relieves *all'antica* de la colección Despuig, el cabello ha sido representado de forma más simplificada o esquemática, en la justa medida para ofrecer un significado concreto. El cabello desde la antigüedad se constituye como un marcador cultural y expresivo, elemento donde converge estética, moral y política, de modo que no es raro que indirectamente esto también se recupere en la reiteración de ciertas imágenes en otras épocas, como es posible ver en otros ejemplares modernos, más allá de las dos efigies de la colección Despuig<sup>50</sup>. Respecto al resto de motivos iconográficos, se identifica una *transmedialidad* en el uso de las fuentes, como se ha expuesto en el apartado anterior. Es posible que el artífice combinara rasgos tomados de distintos tipos retratísticos presentes tanto en escultura como en monedas de diferentes épocas, conservadas en colecciones romanas. Esta *representatio syncretica* se identifica también en manuscritos ilustrados de época moderna, donde se yuxtaponen elementos no del todo coincidentes con los retratos monetales originales<sup>51</sup>. Aún y así, los

50 Bartman, "Hair and the Artifice on Roman...", 7, 22; Ver paralelos modernos en Fittschen, *Die Bildnistypen der Faustina Minor...*, n° 53; Bernard Andreae, *Museo Chiaramonti. Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums I, 2* (Berlín 1995), lám. 621.

51 Por ejemplo, Cacciotti advierte que un retrato de Messalina no corresponde con los atributos de su perío-

paralelos más cercanos permiten vincular estas dos efigies (Figs. 1 y 2) con bustos conservados en colecciones romanas asociados al título de *Augusta*<sup>52</sup>, y en concreto para el segundo medallón, con determinados tipos retratísticos de Faustina la Menor, ocasionalmente representada con tiara o diadema<sup>53</sup>.

El empleo de patrones estilísticos y técnicos inspirados en la Antigüedad, aunque con licencias creativas, sitúa estos medallones en el contexto artístico de época moderna, en el que el mercado anticuario impulsaba la producción de copias bajo el gusto y la demanda del momento<sup>54</sup>. Además, esta tipología de relieve, el medallón marmóreo de formato mediano, se popularizó entre los objetos artísticos y anticuarios del mercado, accesibles para su adquisición y transporte<sup>55</sup>.

---

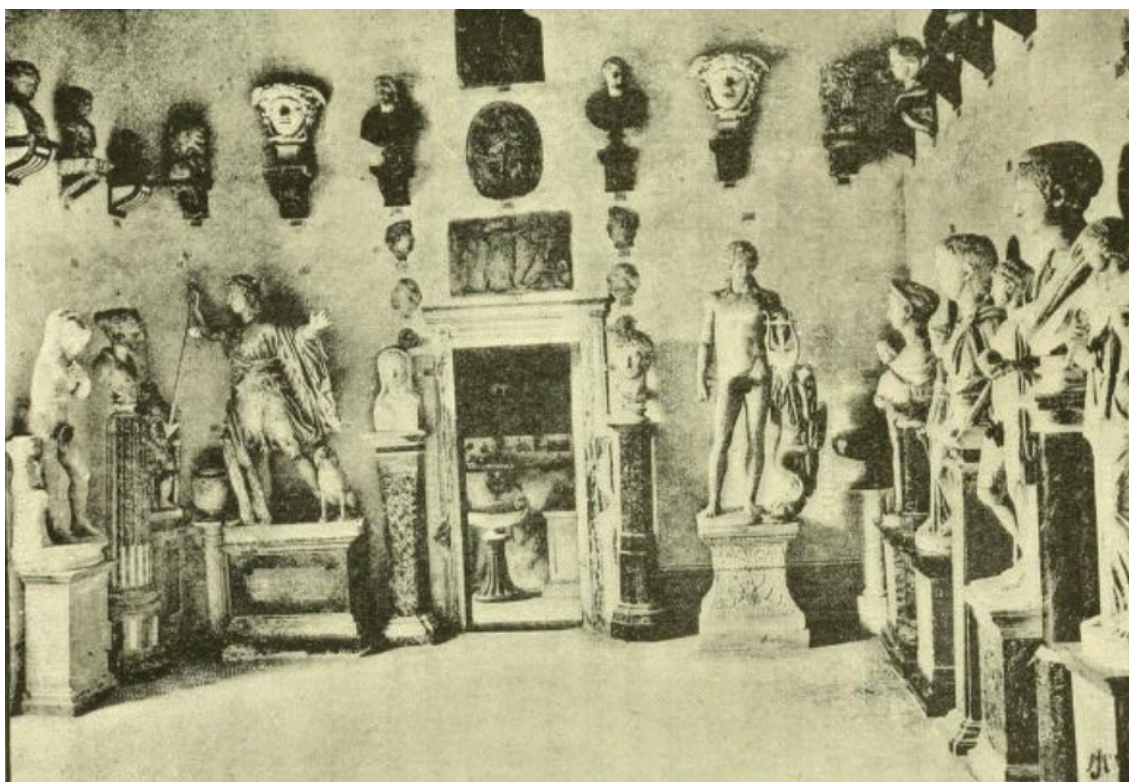
do histórico (Cacciotti, "Una galleria di *Foeminae* illustri alla corte di Filippo II: Il códice h.I.4 dell'Escorial", 73). Ciertos errores ya han sido también estudiados en la obra de Enea Vico en sus varias publicaciones (José Ignacio San Vicente González de Aspuru, *Monedas romanas en los grabados de Enea Vico. Análisis histórico y numismático, facsímil y traducción de Le Imagini con tutti i riversi trovati et le vite de gli Imperatori tratte dalle medaglie et dalle Historie de gli Antichi de Enea Vico y Antonio Zantani*. (Universidad de Oviedo, 2018), concluyendo incluso que la mayor parte de las efigies reproducidas en *Le immagine delle donne Auguste* son copias de las ilustraciones de la obra de Andrea Fulvio (Cecilia Cavalca, "Un contributo alla cultura antiquaria del XVI secolo in area padana: Le imagini delle donne Auguste di Enea Vico", *Arte Lombarda*, 113/115, n° 2-4 (1995), 44).

52 Fittschen, *Die Bildnistypen der Faustina Minor...*, lám. 43, n° 3-4.

53 Bussen, *La monetazione imperiale...*, figs. 26, 55, 65.

54 Sobre el coleccionismo de Antigüedades durante el siglo XVIII ver Gloria Mora y Beatrice Cacciotti, "Coleccionismo de Antigüedades y recepción del clasicismo", *Hispania: Revista española de historia*, vol. 56, n° 192 (1996), 63-75.

55 Álvarez González-Palacios, "Souvenirs de Rome", en *Ricordi dell'antico: sculture, porcellane e arredi all'epoca del Grand Tour*, ed. por Andreina d'Aglilano et. al., (Silvana Ed., 2008), 20; Gloria Mora, "Faunos, tanagras y otros souvenirs del mundo clásico: sobre la popularización de la Antigüedad en la época contemporánea", en *Del clasicismo de élite al clasicismo de masas*, ed. por Antonio Duplá et. al., (Polifemo, 2022), 77-100.



▪ Fig. 8. Fotografía de una de las salas de Raixa. Pablo Pifferer y Jose M. Quadrado, *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Islas Baleares*. (Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y Cia, 1888), 973.

El cardenal Despuig, como parte de la aristocracia que frecuentaba y experimentaba el bullicioso mercado de la ciudad de Roma, participó de este ambiente y gusto artístico<sup>56</sup>. Todo ello sugiere que su anhelo por las artes no era simplemente una cuestión de moda o de emulación, sino que su presencia en esos entornos respondía a una sensibilidad cultivada durante años<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> El interés por el arte y las Antigüedades, así como su aproximación a talleres de artistas, queda reflejado en los diferentes trabajos biográficos de Jaume Salvà, *El Cardenal Despuig*, (Palma de Mallorca: Imprenta Mossèn Alcover, 1964), 105; Carbonell i Buades, *El cardenal Despuig...*, 121; Domínguez Ruiz, "La colección de escultura clásica...", 12, cit. nº 42.

<sup>57</sup> Cantarellas, "Raixa, una ampliación de la idea de villa...", 463; Mora y Cacciotti, "Coleccionismo de Antigüedades y recepción...", 74; Carbonell i Buades, *El cardenal Despuig...*, 58; Domínguez Ruiz, "La colección de escultura clásica...", 15.

#### ANTIGÜEDAD Y COLECCIÓN: CONTEXTOS DE RECEPCIÓN

Para adecuar el conjunto de las adquisiciones artísticas y hallazgos arqueológicos que había realizado en Italia, el cardenal ordenó la remodelación del Palacio de Raixa a varios escultores, entre los cuales estaban Giovanni Lazzarini y Francesco Trivelli<sup>58</sup>. Despuig no alcanzó a ver el resultado del montaje final, organizado en 1826 por su sobrino el conde de Montenegro<sup>59</sup>. Según

<sup>58</sup> Catalina Cantarellas, *La arquitectura mallorquina desde la Ilustración a la Restauración*, (Palma de Mallorca: Universidad de las Islas Baleares, 1981), 64-73.

<sup>59</sup> Margalida Albertí Cabot, "Las colecciones privadas del Cardenal Despuig", en *Modelos, intercambios y recepción artística*, ed. por Comité Español de Historia del Arte y Universidad de las Islas Baleares (Palma, 2008), 1061-1067. En un principio, Despuig realizó el museo para su disfrute personal, pero en el testamento de su muerte dejó por escrito su voluntad de que esas

Bover, en el salón general se conservaban varias piezas de notable valor histórico y artístico donde se encontraba el medallón de Vespasiano, debajo el de una emperatriz y el de Tiberio Claudio<sup>60</sup>. Luego se cita dos piezas mayores, que es el mosaico de Jano y los relieves del Sacrificio de Egisto para seguir citando un relieve de un César con laurel, un bajorrelieve de matrona romana y un relieve de Galba. La descripción de Bover se corresponde con una fotografía publicada en 1888 que permite reconstruir parcialmente el modo en que los relieves se integraban en el espacio arquitectónico (Fig. 8)<sup>61</sup>. Concretamente, los dos medallones ocupaban una disposición central dentro de una columna de relieves masculinos dispuestos verticalmente. A finales del XIX la sala se remodeló, manteniendo un orden similar, en este caso los relieves de emperatrices se dispusieron sobre el marco de la puerta en horizontal y los medallones femeninos centrando la composición. Delante de la efigie con la fíbula (Fig. 2) se encontraba un medallón masculino de menores dimensiones con la representación de Galba y detrás de la efigie que representaría la matrona romana (Fig. 1), el medallón de Vespasiano<sup>62</sup>. Flanqueando la serie de 4 medallones encontraríamos dos bajos relieves con las efigies recortadas de dos césares laureados (Fig. 9). La disposición no parece obedecer a un criterio estrictamente cronológico. Una primera hipótesis sugiere que la inclusión de las efigies femeninas buscara asociarlas con las emperatrices correspondientes de los emperadores representados<sup>63</sup>;

colecciones pasaran al servicio público.

60 Bover, *Noticia histórico-artística de los Museos...*, 106 y 108 n° 72, 73 y 81.

61 Pablo Piferrer y Jose M. Quadrado, *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Islas Baleares* (Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y Cia, 1888), 972-973.

62 Bover, *Noticia histórico-artística de los Museos...*, 108, n° 81.

63 Cacciotti, "Ritratti femminili della collezione Despuig", 469: en el estudio sobre retratos escultóricos femeninos de la misma colección Despuig se ha podido concluir como existía un programa retratístico dinástico

sin embargo, la sencillez de sus peinados se distancia de los complejos tocados característicos de las mujeres de la corte de los emperadores identificados bajo inscripción de la dinastía Flavia. Más plausible resulta interpretar que la selección y disposición de estos medallones respondiera a motivos estéticos y simbólicos. Es posible que quienes lo organizaron ignoraran la identidad precisa de las efigies femeninas, pero sí reconocieran en ellas el significado de la emperatriz romana en las líneas sucesorias imperiales. Además, la calidad formal y un tamaño que justificaban su ubicación en el centro de la composición, así como el mensaje que emanaban. Aunque el poder efectivo en la Antigüedad recaía sobre los emperadores, las representaciones de emperatrices ocupaban lugares destacados para reforzar el mensaje de la continuidad dinástica, fecundidad y estabilidad del imperio. Ello, en su contexto, adquiere una clara identificación de la mujer, como esposa o hija, en relación con la cuestión sucesoria<sup>64</sup>. Este vínculo e importancia en el programa propagandístico de la *domus* imperial cobra importancia durante el período antonino<sup>65</sup>. Este uso simbólico se proyecta también en contextos modernos, en los que el retrato femenino funcionaba como un recurso visual de legitimación, siempre subordinado a la narrativa donde el centro último de poder seguía siendo el emperador. Todo ello evidencia cómo la práctica neoclásica combinaba la fidelidad por las fuentes y modelos antiguos con la sensibilidad moderna. En este sentido, la disposición final podría interpretarse como una combinación de criterios estéticos -que buscaban generar armonía y simetría visual- y una cierta intención de evocación histórica o dinástica,

de los personajes construido para celebrar la continuidad y legitimidad de la dinastía imperial.

64 Judith P. Hallett, *Fathers and Daughters in Roman Society: Women and the Elite Family*, (Princeton University Press, 1984).

65 M<sup>a</sup> José Hidalgo de la Vega, "Plotina, Sabina y las dos Faustinas. La función de las Augustas en la política imperial", *Studia histórica. Historia antigua*, n° 18 (2000), 193.



▪ Fig. 9. Fotografía del salón de las estatuas en Raixa, Bunyol. Fotografía cedida por MHC, del editor Parera, 1897.

aunque sin seguir un programa iconográfico sistemático, priorizando la evocación de la Antigüedad clásica por encima de la rigurosidad histórica<sup>66</sup>. En el caso del cardenal, existía una clara voluntad de crear un primer museo en Palma de Mallorca que, como tal, su contenido sirviera como objeto de estudio y memoria<sup>67</sup>. El resultado final refleja una mentalidad ilustrada de los precursores del resultado final, a medio camino entre la tradición y la modernidad: un prototipo de museo incipiente, concebido para alimentar la curiosidad del saber. Así, la presencia de estas efigies en su colección no solo revela el interés de la época por las Antigüedades, sino también el conocimiento respecto al valor simbólico que las efigies femeninas habían adquirido a lo largo del tiempo.

## CONCLUSIONES

Los estudios recientes sobre retratística femenina antigua evidencian que determinadas mujeres del mundo clásico fueron objeto de interés y coleccionismo en época moderna, lo que revela el valor simbólico e histórico que se les atribuía<sup>68</sup>. La colección del cardenal Despuig constituye un caso paradigmático para abordar esta cuestión desde una perspectiva material. Los dos medallones femeninos conservados en ella permiten examinar la recepción de las efigies

66 Para bibliografía relacionada con el diseño de espacios con exhibición de Antigüedades Ann Kuttner, "(Re)presenting Romanitas at Sir John Soane's House and Villa", en *Housing the New Romans: Architectural Reception and Classical Style in the Modern World*, ed. por Katharine T. von Stackelberg et. al., (Oxford Academia, 2017), 24-53.

67 Domínguez Ruiz, "La colección de escultura clásica...", 24 y 26: Domínguez Ruiz señala que la formación del Museo de Raixa respondió a la voluntad del cardenal. No debe pasarse por alto la influencia que este pudo recibir de los primeros museos romanos, especialmente si se considera que en su biblioteca conservaba publicaciones clave como la descripción del Museo Pio Clementino realizada por Visconti.

68 Ver los recientes estudios ya citados: Cacciotti, "Una galleria di Foeminae..."; Riccomini, "Non solo Augustae: le donne degli imperatori nei disegni di Jacopo Strada".

antiguas en un contexto anticuario de finales del XVIII. El análisis formal pone de manifiesto la *transmaedialidad* de fuentes empleadas por el artista, la coexistencia de elementos heredados de la Antigüedad con detalles tomados de fuentes diversas en consonancia con la práctica artística del momento. Esta combinación de fuentes bidimensionales y tridimensionales pone de manifiesto la capacidad del artífice para reinterpretar los arquetipos clásicos, adaptándolos a las nuevas sensibilidades estéticas y culturales<sup>69</sup>.

Por otro lado, la ubicación central de estas figuras en colecciones cortesanas no fue fortuita. Al igual que en la Roma imperial, donde las emperatrices encarnaban la continuidad dinástica y la legitimación del poder, las representaciones de la *antiqua femina* en época moderna conservaron su carga simbólica, ahora vinculado al prestigio ilustrado y al ideal femenino de virtud y fertilidad. Estudios recientes como los de Riccomini y Cacciotti, asocian este renovado interés tanto al gusto erudito por las *augustae* como al creciente protagonismo social de la mujer en el siglo XVIII<sup>70</sup>.

En síntesis, las representaciones femeninas desempeñaron un papel activo en los programas iconográficos, funcionando como instrumentos de legitimación y de afirmación simbólica. El escultor de estos medallones integró con rigor elementos procedentes de fuentes antiguas en un lenguaje formal neoclásico, reafirmando la vigencia conceptual de la imagen femenina. Este con-

69 Autores como Beckmann y Fejfer, ya advirieron en sus trabajos que los tipos retratísticos escultóricos en realidad no eran derivados de aquellos acuñados en monedas, sino independientes en: Jane Fajfer, *Roman portraits in context* (Walter de Gruyter, 2008), 407-419; Martin Beckmann, "The Relationship Between Numismatic Portraits and Marble Busts: The Problematic Example of Faustina the Younger", en 'Art in the Round': *New Approaches to Ancient Coin Iconography*, ed. por Nathan T. Elkins et. al. (Rahden/Westf.: Leidorf, 2014), 39.

70 Riccomini, "Non solo Augustae: le donne degli imperatori nei disegni di Jacopo Strada", 92; Cacciotti, "Una galleria di Foeminae illustri alla corte di Filippo II: Il códice h.I.4 dell'Escorial", 78-79.

junto demuestra que las *antiquae feminae* no constituyeron un motivo secundario, sino un vehículo de reinterpretación del pasado, reflejo de la percepción de la transformación del papel social de la mujer en la cultura ilustrada.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Acciarino, Damiano. "The nature of renaissance antiquarianism: History, methodology, definition". *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, 57 (4) (2017), 485-502. <https://doi.org/10.1556/068.2017.57.4.8>
- Acciarino, Damiano. *Atlas of Renaissance Antiquarianism*. Venice: Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press, 2022. <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-538-4>
- Albertí Cabot, Margalida. "Las colecciones privadas del Cardenal Despuig". En *Modelos, intercambios y recepción artística*. Palma: Comité Español de Historia del Arte y Universidad de las Islas Baleares, 2008.
- Arroyo de la Fuente, M<sup>a</sup> Amparo. "El culto isíaco en el Imperio Romano. Cultos diarios y rituales iniciáticos: iconografía y significado". *Boletín de la Asociación Española de Egiptología*, n<sup>o</sup> 12 (2002), 207-232.
- Ameling, Walter. "Die Kinder des Marc Aurel und die Bildnistypen der Faustina Minor." *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 1992, 90 (1992), 147-166.
- Andreae, Bernard. *Museo Chiaramonti. Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums I, 2*. Berlin, 1995.
- Bacci, Francesca M., y Andrea Nesi. *Ritratti di imperatori e profili all'antica. Scultura del Quattrocento nel Museo Stefano Bardini. Ediz. illustrata*. Centro Di, 2012.
- Bartman, Elisabeth. "Hair and the Artifice of Roman Female Adornment." *American Journal of Archaeology* 105, n<sup>o</sup> 1 (2001), 1-25. <https://doi.org/10.2307/507324>
- Bassoli, Fernando. "A Case of Numismatic Plagiarism in the Sixteenth Century". En *Antiquarian Books on Coins and Medals from the Fifteenth to the Nineteenth Century*, editado por Fernando Bassoli. London: Spink&Son, 2001.
- Beckmann, Martin. "The Relationship Between Numismatic Portraits and Marble Busts: The Problematic Example of Faustina the Younger". En *'Art in the Round': New Approaches to Ancient Coin Iconography*, editado por Nathan T. Elkins y Stefan Krmnicek. Verlag Marie Leidorf GmbH, Rahden/Westf., 2014.
- Bodon, Giulio. "L'interesse numismatico ed antiquario nel primo Trecento Veneto. Disegni di monete antiche nei codici delle *Historiae imperiales di Giovanni Mansionario*". *Xenia Antiqua*, n<sup>o</sup> 2 (1993), 111-125.
- Bover, Joaquín María. *Noticia histórico-artística de los Museos del eminentísimo señor Cardenal Despuig existentes en Mallorca*. Palma de Mallorca: Imprenta de Don Felipe Gusap, 1945.
- Buccino, Laura. "Morbidi capelli e acconciature sempre diverse. Linee evolutive delle pettinature femminili nei ritratti scultorei dal secondo triumvirato all'età costantiniana". En *Ritratti. Le tante facce del potere* (catalogo della mostra, Roma, Musei Capitolini, 10 marzo - 25 settembre 2011), editado por Eugenio La Rocca, Claudio Parisi Presicce y Annalisa Lo Monaco. Roma: Mondo Mostre, 2011.
- Busseni, Alessio Busseni, "La monetazione imperiale di Faustina II. Storia, caratteristiche, tematiche". *Presentación en el V Convegno Numismatico di Venezia*, Venezia, 19 de octubre de 2019. [https://www.academia.edu/40309810/La\\_monetazione\\_imperiale\\_di\\_Faustina\\_II\\_Storia\\_caratteristiche\\_tematiche\\_cronologia](https://www.academia.edu/40309810/La_monetazione_imperiale_di_Faustina_II_Storia_caratteristiche_tematiche_cronologia).
- Cacciotti, Beatrice. "Ritratti femminili della collezione Despuig". En *Homenaje a Ricardo Olmos. Per Speculum in aenigmate. Miradas sobre la Antigüedad*, editor por Pedros Bádena de la Peña, Cabrera Bonet, Margarita Moreno Conde, et. al. Madrid:

- Asociación Cultural Hispano-Helénica, 2014.
- Cacciotti, Beatrice. "Le antichità di Annibale e Ottavio Caro nei disegni di Alonso Chacón." En *Die Antikenalben des Alphonse Ciacconius in Braunschweig, Rom und Pesaro. Dokumentation und Deutung antiker Skulpturen im 16. Jahrhundert*, editado por Christian Vorster. Herzog Anton Ulrich-Museum, 2018.
- Cacciotti, Beatrice. "Una galleria di *Foeminae* illustri alla corte di Filippo II: Il códice h.I.4 dell'Escorial". En *Roma e la Spagna in dialogo. Interpretare, disegnare, collezionare l'antichità classica nel Rinascimento*, editado por Beatrice Cacciotti. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científica, 2022.
- Cantarellas, Catalina. "Raixa, una ampliació de la idea de villa italiana en Mallorca". *Mayrqua*, nº 17 (1978), 79-83.
- Cantarellas, Catalina. *La arquitectura mallorquina desde la Ilustración a la Restauración*. Palma: Universidad de las Islas Baleares, 1981.
- Carbonell i Buades, Marià. *El cardenal Despuig: col·leccionisme, Grand Tour i cultura il·lustrada*. Mallorca: Consell de Mallorca, 2013.
- Cavalca, Cecilia. "Un contributo alla cultura antiquaria del XVI secolo in area padana: Le immagini delle donne Auguste di Enea Vico". *Arte Lombarda*, 113/115, nº 2-4 (1995), 43-52. <http://www.jstor.org/stable/43132358>
- Cid López, Rosa M<sup>a</sup>. "La matrona y las mujeres de la Roma antigua. Un estereotipo femenino a través de las imágenes religiosas y las normas legales". En *Mujeres en la historia, el arte y el cine. Discursos de género, variantes de contenidos y soportes: de la palabra al audiovisual*, coordinado por David Hidalgo Rodríguez, Noemí Cubas Martín y M<sup>a</sup> Esther Martínez Quintero. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.
- Claveria, Montserrat, *Antiguo o moderno: Encuadre de la escultura de estilo clásico en su periodo correspondiente*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2013.
- Claveria, Montserrat, *Viri Antiqui*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017.
- Claveria, Montserrat. "Medallones marmóreos masculinos del Museo Nacional del Prado." En *Viri Antiqui*, coordinado por Montserrat Claveria. Universidad de Sevilla, 2017.
- Conesa Navarro, Pedro David. "Faustina la Menor y Julia Domna como *matres castrorum*. Dos mujeres al servicio de la propaganda imperial de las dinastías antonina y severa". *Lucentum*, 38 (2019), 281-299.
- Coppola, M<sup>a</sup> Rosaria. *Terracina. Il museo e le collezioni*. Terracina: Quasar, 1989.
- Delivorrias, Angelos. "Aphrodite". En *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), vol. 2. Dusseldorf: Artemis Verlag, 1984.
- Domínguez Ruiz, Manuela. "La colección de escultura clásica del cardenal Despuig en Palma de Mallorca". Tesis Doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.
- Donarini, Dolores. "Tradizione ed originalità nella monetazione di Faustina Minore". *Numismatica e antichità calisse. Quaderni Ticinesi*, (1974), 147-169.
- Fejfer, Jane. *Roman portraits in context*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008.
- Fittschen, Klaus. *Die Bildnistypen der Faustina Minor und die Fecunditas Augustae*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1982.
- Fittschen, Klaus, y Paul Zanker. *Katalog der römischen Porträts in der Capitolinischen Museen und der anderen Kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. Band III: Kaiserinnen und Prinzessinnenbildnisse Frauenporträts*. Mainz am Rhein, 1983.
- Fittschen, Klaus, Paul Zanker y Gisela Fittschen-Badura. *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen*

- und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. Band IV. Boston: W. de Gruyter, 2014.
- Fulvio, Andrea. *Illustrium imagines*. 1517. Portland: Collegium Graphicum, 1972.
- García-Martínez, Saray. "La fortuna de la antigüedad. A propósito de los medallones báquicos conservados en el Museo Nacional del Prado". *Archivo Español de Arte*, 96 (382) (2023), 129–146. <https://doi.org/10.3989/aearte.2023.18>
- Gasparri, Carlo. *Le sculture Farnese. III. Le sculture delle Terme di Caracalla*. Napoli: Electa, 2010.
- Gaylard, Susan. "De mulieribus claris and the Disappearance of Women from Illustrated Print Biographies", *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 18(2) (2015), 287–318. <https://doi.org/10.1086/683138>
- González-Palacios, Álvaro. "Souvenirs de Rome". En *Ricordi dell'antico: sculture, porcellane e arredi all'epoca del Grand Tour*, coordinado por Andreina d'Agliano y Luca Melegati. Roma: Silvana Ed., 2008.
- González Velarde, M<sup>a</sup> Dolores. "Faustina II a través de la colección del Museo Arqueológico Nacional". En *Tesoros y hallazgos monetarios: protección, estudio y musealización: actas XVI Congreso Nacional de Numismática. Barcelona, 28, 29 y 30 de noviembre de 2018*, coordinado por Albert Estrada Rius y Maria Clua Mercadal. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2021.
- Grossi, Federica. "Coronae, stephanai e diademata. Manufatti per il capo e simboli del potere femminile (da Livia a Elia Ariadne)". Tesis doctoral. Università Cattolica del Sacro Cuore, 2017. <http://hdl.handle.net/10280/50918>.
- Budé, Guillaume. *De asse et partibus eius*. Josse Bade, 1514.
- Hallett, Judith P. *Fathers and Daughters in Roman Society: Women and the Elite Family*. Princeton: Princeton University Press, 1984. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt7ztskd>
- Herklotz, Ingo. "Ornatus muliebris. Frauenköpfe im antiquarischen Diskurs." En *Die Antikenalben des Alphonsus Ciacconius in Braunschweig, Rom und Pesaro. Dokumentation und Deutung antiker Skulpturen im 16. Jahrhundert*, editado por Christian Vorster, Georg Satzinger, Jochen Luckhardt, et.al., Herzog Anton Ulrich-Museum, 2018.
- Hidalgo de la Vega, M<sup>a</sup> José. "Plotina, Sabina y las dos Faustinas. La función de las Augustas en la política imperial". *Studia histórica. Historia antigua*. n<sup>o</sup> 18 (2000), 191-224.
- Hübner, Emil. *Die antiken Bildwerke in Madrid: Nebst einem Anhang, enthaltend die übrigen antiken Bildwerke in Spanien und Portugal*. Berlin: Reimer, 1862.
- Huijbers, Anne. "The fortune of imperial history: Giovanni Mansionario's Ystorie imperiales and Benvenuto da Imola's Libellus augustalis". En *Emperors and imperial discourse in Italy, c. 1300-1500: new perspectives*, editado por Anne Huijbers. Rome: Publications de l'École française de Rome, 2022. <https://doi.org/10.4000/books.efr>.
- Juckovic, Miljenko. "Un raro motivo iconográfico sulla scultura Altomedievale – i Senmurv Di Arbe e Nevidane". En *Scripta in Honorem Igor Fiskovic, Dissertationes et Monographiae 7*. Universidad de Zagreb, 2015. <https://doi.org/10.17234/97895317558875>
- Kuttner, Ann. "(Re)presenting Romanitas at Sir John Soane's House and Villa". En *Housing the New Romans: Architectural Reception and Classical Style in the Modern World*, coord. por Katharine T. von Stackelberg y Elizabeth Macaulay-Lewis. Oxford: Oxford University Press, 2017. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190272333.003.0002>.

- Metcalf, William. E. *The Oxford handbook of Greek and Roman coinage*. Oxford University Press, 2012.
- Micheli, Maria Elisa. "Augustae mulieres et Caesares tra Roma e la Spagna". En *Roma e la Spagna in dialogo. Interpretare, disegnare, collezionare l'antichità classica nel Rinascimento*, editado por Beatrice Cacciotti. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científica, 2022.
- Mora, Gloria y Cacciotti, Beatrice. "Coleccionismo de Antigüedades y recepción del clasicismo". *Hispania: Revista española de historia*, vol. 56, nº 192 (1996), 63-75.
- Mora, Gloria. "Faunos, tanagras y otros souvenirs del mundo clásico: sobre la popularización de la Antigüedad en la época contemporánea". En *Del clasicismo de élite al clasicismo de masas*, coordinado por Antonio Duplá Ansuátegui, Amalia Emborrujo Salgado y Óskar Aguado Cantabrana. Madrid: Polifemo, 2022.
- Niederhuber, Christian. "Roman Imperial Portrait Practice in the II century AC. Marcus Aurelius and Faustina the Younger", *Oxford Monographs on Classical Archaeology*, XXIV. Oxford University Press, 2022.
- Nikoloska, Aleksandra, Inga Vilogorac y Gabrielle Kremer. "Faustina the Younger, Isis, and the grain trade in Styberra" *Contextualizing Oriental Cults. New Lights on the Evidence between the Danube and the Adriatic* (2024), 93-114. <https://doi.org/10.17234/9789533791074>
- Nogales, Trinidad. "Moda romana: símbolo de estatus y actividad vital en una sociedad multicultural", *Vínculos de la Historia*, nº 6 (2017), 40-70.
- Picozzi, Maria Grazia. "Ritratti di greci illustri nei manoscritti di Alonso Chacón." En *Roma e la Spagna in dialogo: Interpretare, disegnare, collezionare l'antichità classica nel Rinascimento*, editado por Beatrice Cacciotti. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2022.
- Piferrer, Pablo y Quadrado, Jose M. *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Islas Baleares*. Madrid: Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y Cia, 1888.
- Radicke, Jan. *Roman Women's Dress: Literary Sources, Terminology, and Historical Development*. Berlin-Boston: De Gruyter, 2023.
- Riccomini, Anna Maria. "Non solo Augustae: le donne degli imperatori nei disegni di Jacopo Strada". En *Roma e la Spagna in dialogo. Interpretare, disegnare, collezionare l'antichità classica nel Rinascimento*, editado por Beatrice Cacciotti. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científica, 2022.
- Rouillé, Guillaume. *Prima parte del prontuario de le medaglie de piu illustri & fulgenti huomini & donne dal principio del Mondo infino al presente tempo con le lor vite in compendio raccolte*. Appresso Guglielmo Rouillio, 1553. <https://archive.org/details/ARes203141/page/n1/mode/2up>.
- Salvá, Jaume. *El Cardenal Despuig*. Palma de Mallorca: Imprenta Mossèn Alcover, 1964.
- San Vicente González de Aspuru, José Ignacio. *Monedas romanas en los grabados de Enea Vico. Análisis histórico y numismático, facsímil y traducción de Le Imagini con tutti riversi trovati et le vite de gli Imperatori tratte dalle medaglie et dalle Historie de gli Antichi de Enea Vico y Antonio Zantani*. Universidad de Oviedo, 2018.
- Schröder, Stephan F. *Catálogo de la escultura clásica: Museo del Prado I*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1993.
- Schröder, Stephan F. *Entre dioses y hombres: esculturas clásicas del Albertinum de Dresde y el Museo del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.
- Vico, Enea. *Le imagini delle donne auguste intagliate in istampa di rame; con le vite et esposizioni sopra i riversi delle loro medaglie antiche. Libro primo – terzo*. Appresso Enea

Vico Parmigiano & Vincenzo Valgrisi, 1557.

Vinicio Gentili, Gino. "Elementi decorativi scultorei altomedievali da Sarsina (Forlì)". En *Antichità Altoadriatiche* VI. Edizione Università di Trieste, 1974.

Vorster, Christian. "Aufstellung, Deutung und Ergänzung antiker Skulpturen in

Sammlungen des 16. Jahrhunderts", In *Die Antikenalben des Alphonsus Ciacconius in Braunschweig, Rom und Pesaro: Dokumentation und Deutung antiker Skulpturen im 16. Jahrhundert*, edición de Christian Vorster, Georg Satzinger, Jochen Luckhardt, et. al. Herzog Anton Ulrich-Museum, 2018.

## Un exemple de dévotion à la Passion du Christ à la fin du Moyen Âge : Les « heures de la compassion » ou « heures de la miséricorde » dans le Livre d’Heures de Catherine de Clèves

Un ejemplo de devoción a la Pasión de Cristo en la Edad Media tardía :  
las « horas de la compasión » u « horas de la misericordia » en el Libro de  
Horas de Catherine de Cleves<sup>1</sup>

PAOLA CORTI BADÍA

Universidad Adolfo Ibáñez, Chile

paola.corti@uai.cl

DOI: 10.18002/da.i24.8635

Recibido: 31/I/2024

Aceptado: 9/IV/2025

*RESUMEN:* El *Libro de Horas de Catalina de Cleves* es una obra excepcional de la iluminación del norte de los Países Bajos. Notable, entre otras cosas, por la presencia de las horas semanales, que incluyen oficios y misas para cada día y que se distinguen aquí por sus iluminaciones para cada hora canónica, una característica poco común en libros de horas. Entre estas, son especialmente destacables las “horas de la compasión” dedicadas al oficio semanal del día viernes, que incluyen de modo excepcional miniaturas y textos para la hora de laudes. Esta prominente devoción de la duquesa de Guelres a la pasión de Cristo y a la Santa Cruz estaría bien documentada y refleja una tradición familiar en la que sus *horae* se inscriben. El ciclo de las “horas de compasión” invita a comprender mejor el modo en que este particular libro de horas colaboraba en la promoción de la meditación interior, uniendo imágenes y textos para fomentar la oración y la conversión de la dueña de este libro de horas.

*Palabras clave:* Devoción medieval, libros de horas, *devotio moderna*, Catalina de Cleves, manuscritos iluminados.

*ABSTRACT:* The *Hours of Catherine of Cleves* is an exceptional work of northern Netherlandish illumination. It is notable, among other things, for the presence of the weekly hours, which include offices and masses for each day and which are distinguished here by their illuminations for each canonical hour, a rare feature. Particularly noteworthy among these are the ‘hours of compassion’ dedicated to the weekly office on Friday, which exceptionally include miniatures and texts for the hour of Lauds. This prominent devotion of the Duchess of Guelders to the Passion of Christ and the Holy Cross is well documented and reflects a family tradition in which her *horae* are inscribed. The cycle of the ‘hours of compassion’ provides a better understanding of how this particular book of hours helped to promote interior meditation, bringing together images and texts to encourage prayer and conversion in the owner of these *horae*.

*Keywords:* Medieval devotion, books of hours, *devotio moderna*, Catherine of Cleves, medieval manuscripts.

*Livre d'heures de Catherine de Clèves* (New York, Morgan Library & Museum, M 917/945)<sup>1</sup> est un joyaux de l'enluminure des Pays-Bas septentrionaux et sa composition excelle dans tous les sens<sup>2</sup>. Une de particularités de ce livre la constitue la présence des heures hebdomadaires, qui réunissent l'ensemble des offices et messes pour chaque jour de la semaine<sup>3</sup>. Cet ensemble d'heures mineures ne figure pas toujours dans un livre d'heures, et, quand il s'y trouve, il n'est guère commun d'y incorporer des enluminures pour les heures canoniques de chaque jour. C'est le cas, par exemple, de deux manuscrits

1 Cet article fait partie du projet Fondecyt Iniciación n° 11170706 financé par l'Agencia de Investigación y Desarrollo (ANID) du Chili.

2 Ce livre d'heures a été enluminé par le Maître de Catherine de Clèves environ le 1440-1445 et il se compose de 157 enluminures à pleine et à demi page. Pour une reproduction entière de ces miniatures voir l'exhibition en ligne proposée par le Morgan Library & Museum dans <https://www.themorgan.org/collection/Hours-of-Catherine-of-Cleves> (consulté le 10 janvier 2025). Parmi les principales études du présent livre d'heures il faut citer celle de John Plummer, *The Hours of Catherine of Cleves. Introduction and Commentaries* (New York : George Braziller, 1966 ; il existe une réimpression de 1975) ; Friedrich Gorissen, *Das Studienbucher Katharina Von Kleve. Analyse und Kommentar* (Berlin : Gebr. mann Verlag, 1973) ; Robert G. Calkins, *Distribution of Labor: The Illuminators of the Hours of Catherine of Cleves and their Workshop*, (Philadelphia : The American Philosophical Society, volume 69, part 5, 1979) ; Henri L. M. Dafoer et al., *The Golden Age of Dutch Manuscripts Painting*, (New York: George Braziller, Inc., 1990), cat. n° 45 et 46 150-157. À propos des expositions réalisées à Nimègue (octobre 2009- janvier 2010) et à New York (février - mai 2010) sont parus des études autour les *Heures de la duchesse de Gueldre* et un catalogue, réunis et édités par Rob Dückers et Ruud Priem, *The Hours of Catherine of Cleves. Devotion, Demons and Daily Life in the Fifteenth Century* (Nijmegen-New York-Lucerne : Abrams, 2009) ; d'autre part, une étude, qui accompagne le catalogue, *From the Hands of the Master. The Hours of Catherine of Cleves*, éditée par Anne Margreet W. As-Vijvers (Nijmegen-New York-Lucerne : Ludion, 2009). Finalement, l'étude de Roger Wieck, « The Hours of Catherine of Cleves : The Manuscript that changed the World » dans Sandra Hindman, James Marrow (dir.), *Books of Hours reconsidered* (London/Turnhout : Harvey Miller/Brepols, 2013), 51-61.

3 New York, Morgan Library & Museum, M 945, ff. 77v-108r, 109r-150v ; M 917, 52-72, 75-118, 121-178.

associés à l'entourage familial de Catherine de Clèves, le *Livre d'heures et de prières d'Agnès de Bourgogne* (Paris, BnF, ms. lat. 1183, ff. 13r-89v) et les *Heures de Philippe le Bon* (La Haye, KB, 76 F 2). Ces deux livres qu'appartenaient, d'une part à Agnès, duchesse de Bourbon, tante maternelle de Catherine, et l'autre au puissant oncle maternel de la duchesse de Gueldre, Philippe le Bon, duc de Bourgogne, contiennent ces heures hebdomadaires, mais ne présentent la profusion d'images que nous trouvons dans les *Heures de Clèves*<sup>4</sup>.

Dans les *Heures* de la duchesse de Gueldre, en revanche, un programme iconographique complexe accompagne tous les offices de la semaine, introduisant chacun d'eux avec l'heure des matines précédée d'une enluminure à pleine-page et d'une deuxième sur demi-page, tandis qu'une autre enluminure à demi-page figure au début de chaque heure canonique suivante. Chaque office est suivi de sa messe votive respective. Dans six des sept offices de la se-

4 Dans le cas des *Heures* de la duchesse de Bourbon, chaque office de la semaine s'ouvre avec une enluminure à demi-page (fol. 13r (Trinité), fol. 23r (messe de défunts), fol. 35r (Pentecôte), fol. 45 (La Vierge couronnée et la cour des saints), fol. 55r (donatrice en prière devant le Saint Sacrement), fol. 65r (Crucifixion), fol. 80r (la Vierge et l'Enfant dans un jardin), suivie des hymnes, versets, répons et oraisons pour chaque heure canonique à l'exception des laudes ; toutes les heures se terminent par une « *recommendatio* ». Cependant, aucune messe votive pour ces offices n'est incluse. Pour sa part, les *Heures de Philippe le Bon*, présentent entre ses folios 54-115v les heures pour les jours de la semaine, mais cette section correspond à une addition postérieure à l'époque de Philippe le Bon. Les *Grandes Heures de Philippe le Hardi*, dans son volume de Cambridge, comprennent des messes votives pour chaque jour de la semaine, destinées à être prières à la Sainte-Chapelle, mais les heures hebdomadaires y sont absentes (Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. 3-1954, ff. 109r-120v). Cf. Francis Wormald, *A Descriptive Catalogue of the Additional Illuminated Manuscripts in the Fitzwilliam Museum, acquired between 1895 and 1979*, vol. 2, (Cambridge : Cambridge University Press, 1982), 483 ; Stella Panayotova (éd.) *A Catalogue of Western Book Illumination in the Fitzwilliam Museum and the Cambridge Colleges*, (Londres-Turnhout : Harvey Miller Publishers, 2009), Part one, vol. 2 : « The Meuse Region – Southern Netherlands », 90, catalogue n° 175.

maine, sont présents, comme il est usuel, les hymnes, antiennes, versets, répons et prières pour chaque heure canonique, à l'exception de celle des laudes<sup>5</sup>. Cependant, ce schéma est rompu par les heures de la compassion du vendredi<sup>6</sup>, où sont incorporés également une miniature et les textes relatifs à l'heure de laudes<sup>7</sup>, situation extraordinaire qui confère une place privilégiée à ces « heures de la compassion » dans le *Livre d'heures* de la duchesse de Gueldre, leur donnant un statut proche à celui des heures de la Vierge qui est le seul autre office dans ces *horae* qui, comme il est d'usage, est prié aux huit heures canoniques<sup>8</sup>. Les hymnes de l'office de la compassion, qui sont contenus dans cet ouvrage, correspondent selon l'identification de F. Gorissen, au « *Cursus misericordiae domini* »<sup>9</sup>

5 Il existe une abondante bibliographie sur les livres d'heures et leur composition. Je me permets de renvoyer à l'étude classique de Roger Wieck, *Time Sanctified The Book of Hours in Medieval Art and Life* (New York: George Braziller Inc., 1988), ainsi qu'à l'incontournable travail de Victor Léroquais, *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale* (Paris: 1927), 3 tomes.

6 New York, Morgan Library & Museum, M 917, 75-118. Dans le folio précédent (M 945, fol. 150v) ces heures sont introduites par la rubrique: "*horae misericordiae Dei*".

7 New York, Morgan Library & Museum, M 917, 85-90.

8 New York, Morgan Library & Museum, M 945, ff. 1v-46v. Bien que quelques enluminures de ce cycle aient été citées et étudiées par Barbara Baert dans son remarquable ouvrage sur la représentation de la Légende de la Sainte Croix, les images et les textes dans leur ensemble n'ont pas encore fait l'objet d'une étude globale. Pourtant, Baert souligne l'importance exceptionnelle de ce cycle : au XVe siècle, seuls deux cycles de la Légende de la Croix ont été illustrés dans les Pays-Bas septentrionaux, à savoir les *Heures de Catherine de Clèves* et, plus tardivement, le *Boec van den Houste*, dont le titre complet était *Geschiedenis van het heylighe Cruys* (vers 1483). Ce dernier est un incunable de Jean Valdener dont les modèles dériveraient d'un xylographe (*blockbook*) possiblement perdu, daté d'environ 1450. Voir notamment: Barbara Baert, *A Heritage of Holy Wood. The Legend of the True Cross in Text and Images* (Leiden-Boston: Brill, 2004), 430 et ss.

9 Gorissen, *Das Stundenbuch...*, 105. Ce cursus est inclus dans le répertoire de Guido Maria Dreves, *Analecta Hymnica* [AH], 30, n° 12.

pour chaque heure canonique et qui commence avec l'hymne des matines: « *O lux misericordiae* »<sup>10</sup>. Cette séquence d'hymnes met en vers tout le drame de la passion souffert par le Christ dès son agonie à Gethsémani et jusqu'à sa mise au tombeau. Il s'agit d'une série de brèves pièces poétiques à réciter à chaque heure canonique ; l'ensemble fonctionne comme une méditation progressive sur la miséricorde et la redemption du Christ sur la Croix, une sorte de catéchèse condensée sur la passion dans l'économie du salut. Les "heures de la compassion" (ou de la Miséricorde) du vendredi constituent le cycle iconographique le plus profond et impressionnant du *Livre d'heures de Catherine de Clèves*. Leur composition complexe et leur portée symbolique évoquent directement le drame de la Rédemption, centré sur la Croix de la Passion, et sont en accord avec le sens dévotionnel des hymnes du *Cursus Misericordiae*.

Ce cycle est entièrement enluminé, à l'instar de la tradition dévotionnelle médiévale qui trouve son origine, principalement, dans la *Légende dorée* de Jacques de Voragine (1230-1298)<sup>11</sup>. Parmi ces narrations dévotionnelles, celle de la sainte Croix ou *Invention de la Sainte Croix* occupe une place particulière. Cette tradition remonte déjà au IV<sup>e</sup> siècle, avec la figure de sainte Hélène, mère de l'empereur Constantin, à qui l'Église attribue le miracle de la découverte de la

10 AH, 30, n° 12, 30-32

11 À l'instar des travaux menés par Barbara Baert et Robin M. Jensen, il est essentiel de tenir compte de l'influence de certaines narrations apocryphes. Des textes tels que l'*Évangile de Nicodème* et la *Vie d'Adam et Ève* (*Vita Adae et Evae*) circulaient amplement et étaient très diffusés dans les régions du Bas-Rhin. Ces narrations ont d'ailleurs été accueillies et intégrées au récit de la Légende de la Croix par Jacques de Voragine dans sa *Légende dorée* (Baert, *A Heritage of Holy Cross...*, 12-13; Jensen, *The Cross. History, Art and Controversy* (Cambridge-London: Harvard University Press, 2017) 142-144. Sur l'influence exercée par la diffusion de la *Légende dorée* dans l'occident médiéval, voir Barbara Fleith et Franco Morenzoni, (éds.), *De la sainteté à l'hagiographie. Genèse et usage de la Légende Dorée* (Genève: Droz, 2001).



▪ Fig. 1. Seth envoyé au paradis. Heures de la compassion, matines. *Livre d'heures de Catherine de Clèves* (New York, ML&M, M 917, 75). © Morgan Library & Museum.

croix de la passion du Christ. A partir de cet évènement, la légende de l'invention de la Croix se construisit, mêlant des personnages de l'Ancien Testament et des traditions du Nouveau. Ce cycle<sup>12</sup> se compose de neuf en-

12 « ... The legend of the Holy Cross was chosen, which was known through various wall paintings and altarpieces. But does not appear in full in any other Book of Hours », Saskia Van Bergen, « Passion, Salvation and Deliverance in *The Hours of Catherine of Cleves* » dans *From the Hand of the Master...*, 9-26 (22). Avis qui partagent John Plummer, dans le commentaire de l'image de matines (*The Hours of Catherine of Cleves...*, n° 79), et Robert Calkins, « Parallels between Incunabula and Manuscripts from the Circle of the Master of Ca-

therine of Cleves », *Oud-Holland*, vol. 92 (1978), 137-160, 148. Ce dernier mentionne la parenté qui existe entre quelques images de ce cycle et certaines qui apparaissent dans les manuscrits et incunables d'œuvres dévotionnelles très répandues à partir du XIII<sup>e</sup> siècle dans le contexte hollandais, comme c'est le cas du *Geschiedenis van het heylighe Cruys*, qui contient la légende de la Croix, inspirée de Jacques de Voragine et de *l'Histoire Ecclésiastique* de Rufin, dont la première impression apparaîtra en 1483, à Gueldre. De son côté, Friedrich Gorissen (*Das Stundenbuch ...*, 149, n. 19) mentionne que ce cycle a pu également s'inspirer de quelques textes littéraires de l'époque comme le *Tafel van den Kersten Ghelove* de Dirc van Delft, la *Chronique* de Jean d'Outremeuse qui contient la légende de la Croix, et d'un *Mystère* de Bruxelles. Il est possible, comme le mentionne Saskia

luminures sur demi-page<sup>13</sup>. La première est dédiée aux matines<sup>14</sup> et nous y voyons, dans une chambre simple, Adam moribond gisant sur un lit. A ses côtés, son fils Seth, qu'il a appelé, reçoit l'ordre de chercher l'huile de l'arbre de la miséricorde. De fait, par la petite fenêtre ouverte, apparaît un arbre, probablement celui du paradis, ou, peut-être, la préfiguration de l'arbre de la Croix qui naîtra de

Van Bergen (« Passion, Salvation and Deliverance... », 22, fig. 13), que le choix de la thématique de la sainte Croix fut fait sur ce cycle du vendredi dans les *Heures de Catherine de Clèves*, à cause de la présence dans la messe de ce jour d'une séquence en l'honneur de la sainte Croix. Il s'agit de « *Laudes crucis attolamus, nos qui crucis exultamus* » (M 917, 125-129) attribuée traditionnellement à Adam de Saint-Victor (RH, n° 10360 ; AH 54, n° 120) mais restitué récemment à Hugues d'Orléans (Michel Huglo, *Chant grégorien et musique médiévale*, Ashgate Variorum, 2005, 73). Ajoutons au commentaire de Van Bergen, que dans les *Heures de Catherine de Clèves*, cette séquence est précédée du verset : « *Dulce lignum, dulces clavos dulcia ferens pondera, que sola fuisti digna portare regem celorum et dominum* » (M 917, 125) ; il faut rappeler que ce verset, « *Dulce lignum, dulces clavos...* », figure aussi dans le *Missel de la chapelle ducale de Kleve* (Düsseldorf, HSTA, Hs. G III 3, fol. 113r), et que la séquence de « *Laudes crucis attolamus...* » nous la trouvons aussi dans le *Missale Plenarium* de la chapelle de Kleve pour la fête de l'Exaltation de la Croix, le 14 septembre (Düsseldorf, HSTA, Hs. G III 2, ff. 365r/v) ; ces deux missels, qui appartenaient à l'origine à Adolphe I de Clèves-La Marck et Marguerite de Juliers-Berg, les grands-parents paternels de Catherine de Clèves, témoignent d'une dévotion profondément enracinée à la Sainte Croix au sein de la famille de la duchesse de Gueldre.

13 À l'origine, onze images devaient composer ce cycle ; la première, ouvrant ces heures, devait être à pleine page mais elle est perdue. Selon J. Plummer, celle-ci comprenait, probablement, une enluminure de l'arbre de la connaissance du bien et du mal et de la chute de l'Homme (*The Hours of Catherine of Cleves...*, n° 79). Égarée également est l'image de la messe de l'office de ces heures que selon Calkins, *Distribution of Labor...*, 71, comprenait probablement une enluminure dédiée à l'Invention de la sainte Croix ; selon J. Plummer (*ibidem*, n° 87), la miniature devait être à page complète. Voir Calkins, « Parallels between Incunabula... », 149, n. 18, où il compare le programme iconographique de ce cycle avec celui qui apparaît dans l'édition imprimée de 1483 du *Geschiedenis van het heylighe Cruys* réalisée par Veldeker : il y a des ressemblances dans les thèmes représentés, mais pas dans les motifs, ni dans l'iconographie.

14 New York, Morgan Library & Museum, M 917, 75.

la tombe d'Adam. Sur la même image, est représentée une autre figure de Seth – comme dédoublée de la précédente – qui, sur l'ordre de son père, se dispose à partir au paradis (Fig. 1). Dans la marge inférieure, un dragon rouge et un lion se font face, menaçants<sup>15</sup>.

Sur l'image de laudes<sup>16</sup>, nous voyons Seth à la porte du paradis recevant dans sa main droite, de la part de l'archange saint Michel, une branche de l'arbre de la miséricorde (Fig. 2)<sup>17</sup> ; Seth est vêtu, comme sur

15 Cette enluminure se fonde sur le passage suivant : « *On lit dans l'Évangile de Nicodème que, un jour que le vieil Adam était malade, son fils Seth se rendit jusqu'à la porte du Paradis et demanda de l'huile de l'arbre de miséricorde, afin d'en froter le corps de son père et de lui rendre aussi la santé* », dans Jacques de Voragine, *La Légende Dorée*, traduite du latin par Teodor de Wyzewa (Paris: Perrin et C<sup>ie</sup>, Libraires-Éditeurs, 1905, 259). Eberhard König affirme que ce dédoublement traduisant la simultanéité est très rare dans les représentations du XV<sup>e</sup> siècle (Dücker et Priem, *The Hours of Catherine of Cleves...*, 320, cat. n° 89). L'hymne de matines de ces heures demande la miséricorde et annonce le drame de la passion qui va se dérouler : « 1. *O lux misericordiae/Tu primo mortis tempore/Ad patrem precem supplicem/Fundendo sudas sanguinem./2. Sic, pie doctor, instruis,/Ut suis in angustiis/Turbatum cor te anxium/Tuum petat auxilium./3. Salutis fons et gratiae,/Splendor supernae patriae,/De nocte nos miseriae/Perduc ad diem gloriae./4. Sit trinitati gloria,/Quae pia nos clementia/Donet post transitoria/Sui frui praesentia* » (Morgan Library & Museum, M 917, 78-79; AH, 30, n° 12 : *Ad matutinam*).

16 New York, Morgan Library & Museum, M 917, 85. La légende de l'invention de la sainte Croix poursuit : « *Une autre chronique raconte que l'archange Michel offrit cependant à Seth un rameau de l'arbre miraculeux en lui ordonnant de le planter sur le mont Liban. Une autre histoire, en vérité apocryphe, ajoute que cet arbre était le même qui avait fait pécher Adam, et que l'ange, en donnant le rameau à Seth, lui dit que, le jour où ce rameau porterait des fruits, son père recouvrerait la santé* », dans *Légende Dorée*, 259-260.

17 Eberhard König, cependant, identifie l'ange comme saint Gabriel, étant donné que ses vêtements sont similaires à ceux que celui-ci porte sur les images de l'Annonciation (Ms. M 945, fol. 31v; Dücker et Priem, *The Hours of Catherine of Cleves...*, 320, cat. n° 89). Cependant, il nous semble qu'une similitude frappante apparaît entre l'ange du Paradis (M 917, 85) et celui qui accompagne Dieu le Père dans la scène de l'Annonciation (M 945, fol. 28). Dans cette dernière, issue du cycle des heures de la Vierge, Dieu envoie l'archange Gabriel, qui se trouve à sa droite, vers la Vierge, et une banderole sort de sa bouche avec l'inscription : « *Dicite filie*



▪ Fig. 2. Seth reçoit le rameau de l'arbre de la miséricorde (New York, ML&M, M 917, 85). © Morgan Library & Museum.

l'enluminure précédente, d'une tunique rouge, d'une cape bleue et de bottes, portant une houlette et un chapeau dans l'autre main ; le paradis a été représenté comme un lieu entouré d'une enceinte derrière laquelle se devinent à peine deux arbres, qui dépassent des murailles couleur mauve. Un cours d'eau, provenant de l'intérieur de l'enceinte, coule à travers une petite canalisation, où apparaît la figure d'un animal menu, que F. Gorissen identifie comme un tigre, en relation au nom du Tigre, l'un des quatre fleuves du Paradis<sup>18</sup>. Dans la marge inférieure, Caïn et Abel – frères de Seth – offrent leurs sacrifices respectifs à Yahvé, dont la main des cieux, indique sa prédilection pour l'offrande – l'agneau – d'Abel ; Caïn, quant à lui, offre un ballot d'épis de blé ; alors qu'Abel demeure dans l'attitude d'une humble prière, Caïn cache dans sa main droite l'os avec lequel il tuera son frère (*Gén.*, 4, 3-11)<sup>19</sup>. Rappelons que la mort d'Abel, victime innocente, préfigure typologiquement le sacrifice du Christ innocent, victime de Rédemption<sup>20</sup>.

*Syon ecce rex tuus venit* ». À la gauche de Dieu trônant en majesté se tient un autre ange vêtu, comme un diacre, d'une tunique blanche et d'une étole croisée sur la poitrine. Sa tenue est donc très semblable à celle de l'ange du Paradis. Ce dernier se distingue toutefois par un détail unique : il porte sur sa tête une fine tiare couronnée d'une croix d'or, absente des autres représentations.

18 Gorissen, *Das Stundenbuch...*, 958, figs. 412 et 413. Selon l'auteur, ce motif serait repris de celui qui apparaît sur le revers de la médaille de Constantin. Pour Saskia Van Bergen, la position de cet animal suggère plutôt le mouvement réalisé pour faire tourner la roue d'un moulin d'eau. (« Passion, Salvation and Deliverance... », 22, fig. 13).

19 Concernant le motif du fratricide de Caïn, voir l'article de Meyer Shapiro, « Cain's Jaw-Bone that Did the First Murder » dans Meyer Shapiro, *Late Antique, Early Christian and Mediaeval Art. Selected Papers*, (New York: George Braziller, Inc., 1979), 249-265.

20 Simultanément, l'hymne de laudes met en avant les douleurs subies durant son emprisonnement (M 917, 87) : « 1. *Per signum pacis traderis, Ut latro vincetus duceris/Sacrilegorum manibus/Sistendus pontificibus.*//2. *Consputus tunc blasphemias/Et caesus contumelias/Velato vultu passus es/Mortisque reus dictus es.*//3. *Nostrae noctis caligine/Contenebratus, Domine/Tu nostri cordis intimal Diei lux illumina...*//4. *Sit trinitati gloria, Quae pia nos cle-*

Lorsque Seth revient du Paradis, il retrouve son père mort et il lui donne sépulture, enterrant, dans sa bouche, la branche que l'ange lui a remise ; ceci constitue le thème de l'enluminure de prime<sup>21</sup> (Fig. 3). Adam, enveloppé dans un linceul blanc repose étendu dans un pré ouvert, alors que Seth plante dans sa bouche la branche de l'arbre de la miséricorde. Derrière ces deux figures, un large fleuve sépare les rives ; sur chacune d'elles s'élève un château ; à gauche, des portes d'un château de tons ocres, s'échappe un chemin qui rejoint l'endroit où se trouvent Seth et Adam ; à droite, un autre de couleur bleue se dresse, sur le bord d'une colline, paraissant s'élever jusqu'aux cieux. Entre la tête d'Adam, au premier plan et cette ville ou château suspendu, s'étend un petit village aux tons verts foncés. Dans la marge inférieure, une femme trait une vache<sup>22</sup>.

L'enluminure de tierce est, sans doute, la miniature la plus remarquable que le maître de Clèves ait imaginée dans ces *horae*, et, probablement aussi, parmi toutes les enluminures auxquelles il a participé. Elle se distingue par sa simplicité, son économie et son symbolisme, sans oublier son sens es-

*mental/Donet post transitoria/Sui frui praesentia* ».

21 New York, Morgan Library & Museum, M 917, 91. « Invention de la Sainte Croix », *Légende dorée*, 260 : « Et Seth, de retour chez lui trouva son père déjà mort ; il planta le rameau sur la tombe d'Adam, et le rameau devint un grand arbre qui vivoit encore au temps de Salomon ».

22 Comme le signalent les commentaires de John Plummer (*The Hours of Catherine of Cleves...*, n° 81) et de König (dans Dückers et Priem, *The Hours of Catherine of Cleves...*, 324, cat. n° 91), cette image au bas-de-page ne semble pas faire une allusion directe au texte. Sa signification, serait-elle à chercher sur le plan allégorique moral, comme la plupart des bas-de-page de ce cycle ? Quant à l'hymne de prime de cet office, il continue : « 1. *O diei diluculum, Quam flebile spectaculum, Pilato praesentatus es, Malorum palmis caesus es.*//2. *Ad Herodem transmitteris, Accusatus condemneris, Alba veste deluderis, Pilato sie reduceris.*//3. *Benigne rex iustitiae, Pater misericordiae, Cum iudicare veneris, Tunc parce nobis miseris.*//4. *Sit trinitati gloria, Quae pia nos clemencia/Donet post transitoria/Sui frui praesentia* » (M 917, 92 ; AH, 30, n° 12 : *Ad primam*).



▪ Fig. 3. Seth plante le rameau dans la bouche d'Adam. Heures de la compassion, prime. (New York, ML&M, M 917, 91). © Morgan Library & Museum.

thétique qui a conduit Albert Châtelet à affirmer du maître de Clèves, que la maîtrise de son art se résume dans le modernisme de cette image<sup>23</sup>. À travers la tombe d'Adam, imaginée ici comme une pierre d'un violet pâle, presque mauve, sur laquelle

<sup>23</sup> Albert Châtelet, *Early Dutch Painting*, translated by C. Brown – A. Turner (New York: Rizzoli, 1981) 57. La miniature est celle qui se trouve au M 917, 97. Cette image a également été mise en avant en lien avec l'arbre de la Croix et la Légende de la Sainte Croix par B. Baert, *A Heritage of the Holy Wood...*, 424-425 et par R. Jensen, *The Cross...*, 142.

se distingue le crâne du premier homme—, un arbre jeune et délicat, à la cime touffue, se dresse avec force et vitalité ; il s'agit de l'Arbre de Vie, dont le bois, paradoxalement, sera celui de la Croix de la passion du Christ. La scène se déroule dans un endroit désolé, légèrement surplombant ; l'horizon rouge indique peut-être le crépuscule ; le ciel, en revanche, autour de la cime frondoyante est d'un bleu intense (Fig. 4)<sup>24</sup>. Dans la marge in-

<sup>24</sup> Cette image est également mentionnée par B. Baert dans son analyse des programmes monumentaux

férieure, l'artiste a placé Abraham et Isaac au moment où, le sacrifice étant prêt, la main de Dieu descend des cieux et retient l'épée du patriarche<sup>25</sup> ; image, sans doute, typologique, vu que le sacrifice d'Isaac préfigure le sacrifice du Christ sur la croix, thème final de l'enluminure centrale, éclairé par l'indice apporté par la scène marginale (Fig. 5)<sup>26</sup>. C'est ici qu'apparaît ce qui nous semble être un nouveau schéma et motif iconographique : alors que, au niveau du sol, se trouve le monde de la mort, symbolisé par les rats et les os d'Adam ; au-dessus de la cime frondoyante est représentée la vie, avec ses fruits abondants, toujours jeunes et verts. À l'horizon, luit une lumière de crépuscule ou d'aurore ; de crépuscule, annonçant la fin du jour ancien, symbole de la mort du vieil homme ; d'aurore d'un jour nouveau, amenant la vie, aube de la vie de l'homme nouveau annoncé par saint Paul<sup>27</sup>. Cette contraposition signale, alors, symboliquement, la relation allégorique entre la vie qui donne la mort –Adam–

et la mort qui communique la vie –le Christ. Ainsi donc sont représentés le vieil et le nouvel Adam, la mort du premier, la vie du second. Quant à la croix, elle est figurée dans l'intersection entre la tombe (horizontal) et l'arbre (vertical), alors que le sacrifice christique est annoncé typologiquement dans la marge inférieure par le sacrifice d'Isaac. Si la chute s'est produite par l'arbre de la science du bien et du mal, c'est un autre arbre, celui de la passion et de l'amour miséricordieux, qui octroie la vie, annoncé par la puissante vitalité de l'arbre qui se dresse vers les cieux, destiné à la transcendance et à l'éternité<sup>28</sup>.

La *Légende dorée* affirme que la beauté et la noblesse du bois de l'arbre attirèrent Salomon, si bien qu'il voulut le couper pour l'incorporer à la construction du temple de Jérusalem<sup>29</sup>. L'enluminure de sexte<sup>30</sup> reprend ce passage. Sur celle-ci, Salomon, accompagné de trois membres de sa suite, observe le bûcheron qui donne le premier coup à l'arbre. L'endroit où il se trouve est fermé par une petite défense de bois, similaire à celle du « Jardin des Oliviers »<sup>31</sup>. En même temps, dans la marge inférieure, un jeune homme grille ce qui semble être des poulets<sup>32</sup>. Une

de la *Légende de la Croix* (*A Heritage of Holy Wood...*, 442-446), ainsi que par Robin M. Jensen, *The Cross...*, 142 (fig. 6.7). Le thème de l'arbre poussant sur la tombe d'Adam provient, comme signalé précédemment, de la légende de « L'Invention de la Croix » qui affirme : « et le rameau devint un grand arbre qui vivait encore du temps de Salomon » dans *Légende dorée*, 260. Le motif iconographique, avec une légère variante, apparaît dans le *Geschiedenis van het heylighe Cruys* (Londres, British Library, IA 48300, fol. 3r dans Calkins, « Parallels between Incunabula... », fig. 21). Sur cette gravure, cependant, trois arbres grandissent, à l'instar d'une tradition du XV<sup>e</sup> siècle selon laquelle Seth aurait planté, dans la bouche d'Adam, trois graines qui devinrent ensuite trois arbres. Calkins, « Parallels between Incunabula... », 149.

25 *Gén.*, 22, 1-14.

26 Eberhard König, dans le commentaire à cette image (Dückers et Priem, eds. *The Hours of Catherine of Cleves...*, 326, cat. N° 92.) rappelle un autre passage véterotestamentaire (*Juges*, 11, 37-40) et le sacrifice de la fille de Jephtah, qui serait mis en scène ici, vu que les vêtements du jeune homme semblent, selon Eberhard König, être plutôt ceux d'une fille. Cependant, à notre avis, le fait que l'épée d'Abraham soit arrêtée des cieux, semble indiquer que l'histoire illustrée ici fait référence au sacrifice d'Isaac.

27 *Ef.* 4, 22-24 ; *Col.* 3, 9-11.

28 Le hymne de terce met l'accent sur le Christ flagellé, condamné à mort et son chemin de croix : « 1. *Flagellis dire caesus es/Et sanguine perfusus es,/Corona punctus spinea/Rideris veste rubea.*//2. *Data mortis sententia/Cum magna patientia/Crucem portans in humeris/Ad mortem sponte graderis.*//3. *Haec tua contumelia/Sit nostra semper gloria,/Tuam fac nos ferre crucem/Et te sequi vitae ducem.*//4. *Sit trinitati gloria,/Quae pia nos clementia/Donet post transitoria/Sui frui praesentia* » (M 917, 98 ; AH, 30, n° 12 : *Ad terciam*)

29 « Ce prince, frappé de la beauté de cet arbre, le fit couper afin qu'il servit à la construction du temple... », « L'Invention de la Sainte Croix », *Légende dorée*, 260.

30 New York, Morgan Library & Museum, M 917, 101. Plummer, *The Hours of Catherine of Cleves...*, n° 83 ; Dückers et Priem (eds.), *The Hours of Catherine of Cleves...*, 328-329, cat. n° 93.

31 New York, Morgan Library & Museum, M 917, 120.

32 New York, Morgan Library & Museum, M 917, 101. Cf. Dückers et Priem (eds.), *The Hours of Catherine of Cleves...*, 328, cat. n° 93. Encore une fois, le sens de cette scène marginale nous reste énigmatique. Pour sa



▪ Fig. 4. L'Arbre de Vie. Heures de la compassion, tierce. (New York, ML&M, M 917, 97). Source : [www.themorgan.org](http://www.themorgan.org)



▪ Fig. 5. L'Arbre de Vie. Heures de la compassion, tierce. (New York, ML&M, M 917, 97). Marge : Sacrifice d'Isaac. © Morgan Library & Museum.

fois l'arbre abattu, Salomon ordonna de faire de son tronc une poutre pour le temple. Cependant, malgré les multiples mesures et coupes, la poutre sera toujours, ou trop longue, ou trop courte, si bien qu'il sera impossible de l'utiliser selon les desseins du

roi<sup>33</sup>. C'est justement ce passage qui a été enluminé par le maître de Clèves sur le folio qui ouvre l'office de none<sup>34</sup>. Le même roi Salomon de l'enluminure précédente y apparaît – accompagné de deux membres de son cortège – surveillant la coupe et la mesure de la poutre que réalise un charpentier. Quant

part, le hymne de sexte fait référence à la Crucifixion et le Christ pendu : « *In cruce tendens brachia/Et ad te trahis omnia,/Fundens salutis flumina/Per vulnera sanctissima.//2. Suspensus cum latronibus,/Orans pro confixoribus,/Compassus nobis miseris/Fleuisse pie crederis.//3. Quam dura, quam crudelia,/Sed nobis salutifera/Sunt facta confixoria,/Quae membra pungunt regia.//4. Sit trinitati gloria,/Quae pia nos clementia/Donet post transitoria/Sui frui praesentia* » (AH, 30, n° 12: Ad sextam).

<sup>33</sup> « L'invention de la sainte Croix », *Légende dorée*, 260: « mais là, on ne pu trouver aucun endroit où le placer : car tantôt il paraissait trop long et tantôt trop court; et quand les ouvriers essayaient de le couper à la longueur voulue, ils s'apercevaient ensuite qu'ils avaient trop coupé : de telle sorte que, impatientés, ils le rejetèrent en travers d'un lac, pour servir de pont ».

<sup>34</sup> New York, Morgan Library & Museum, M 917, 105.

à cette scène, elle a lieu dans un espace ouvert, similaire au précédent, mais d'où ont disparu les défenses de bois. Dans la marge inférieure, un nain joue de la harpe, sur le dos d'un dragon<sup>35</sup>.

Cette image, tout comme dans le récit de Jacques de Voragine, est suivie du passage concernant la visite de la reine de Saba à Salomon et le moment où, en traversant le fleuve, celle-ci reconnaît, dans la poutre qui sert de pont, le futur bois de la croix, devant lequel, entrant dans l'eau, elle s'agenouille<sup>36</sup>. Sur l'image, la reine, au milieu de l'eau, légèrement inclinée, lève ses vêtements pour traverser<sup>37</sup>. Sur la rive droite, Salomon et un

35 La mort du Christ et la blessure du côté sont rappelées par l'hymne de none : « 1. *O vitae fons dulcissime, /Bellator invictissime, /Vincens morte diabolum /Patri commendans spiritum. //2. Expavescunt caelestia, /Contremiscunt terrestria. /Tua potenter anima /Vadit praedari tartara //3. Latus apertum lancea /Cruore manat et aqua, /Quae Sacra stillicidia /Dant vitae beneficia. //4. Sit trinitati gloria, /Quae pia nos dementia /Donet post transitoria /Sui frui praesentia » (Morgan Library & Museum, M 917, 106 ; AH, 30, n° 12 : ad nonam).*

36 Le texte de la *Légende dorée*, 260, signale que : « Or, la reine de Saba, venant à Jerusalem pour consulter la sagesse de Salomon, et ayant à traverser le susdit lac, vit en esprit que le Sauveur du monde serait un jour attaché au bois de cet arbre. Elle refusa donc de mettre le pied sur lui, et, au contraire s'agenouilla pour l'adorer ». Quant à l'hymne de vêpres, il met l'accent sur le salut apporté par la mort de Christ en croix, ainsi que par les douleurs de la Vierge au pied de la croix : « 1. *Nostrae salutis hostia, /In ara crucis torrida, /Devicto mortis stimulo /Deponeris patibulo. //2. O quanta lamentatio, /Quae lacrimarum fusio /Piae matris et omnium /Te, Christe, diligentium. //3. Corda tuorum arida /Fac lacrimis irrigua, /Ut mortem tuam defleant /Et sordes suas abluant. //4. Sit trinitati gloria, /Quae pisa nos clementia /Donet post transitoria /Sui frui praesentia » (Morgan Library & Museum, M 917, 111 ; AH, 30, n° 12 : ad visperas).*

37 New York, Morgan Library & Museum, M 917, 109. Dans les *Heures Turin-Milan*, la scène de la reine de Saba traversant la rivière, avec un geste similaire, apparaît en bas de la page du fol. 49. Celle-ci présente comme enluminure centrale le Christ mort dans les bras de la Vierge, au pied de la Croix, accompagnée du texte suivant : « *Sainte vraie crois par laquelle me vien ta memoire celle tres precieuse croiz en laquelle nostre sire Ihesucrist par sa mort de la croix...* », dans Paul Durrieu, *Heures de Turin. Quarante-cinq feuillets à peintures provenant des Très Belles heures de Jean de France, duc de Berry* (Paris: 1902),

autre homme l'attendent. Friedrich Gorissen affirme que le personnage derrière Salomon pourrait être Adolphe II de Clèves-La Marck, père de Catherine, en raison du collier de la Fraternité de saint Antoine qu'il porte dans cette image, un ordre fondé par le premier duc de Clèves<sup>38</sup>. Si nous acceptons la suggestion de Gorissen, la présence du duc dans cette image témoignerait de l'importance que la dévotion à la Sainte Croix revêtait pour la duchesse de Gueldre et sa famille. En arrière-plan, se dresse un château similaire à celui du folio M 917 91 ; tandis que le pont, ainsi que la poutre, se distingue clairement derrière la Reine de Saba. Dans la marge inférieure droite, une fileuse offre ses produits dans une échoppe<sup>39</sup> (Fig. 6).

Selon une autre tradition, « la reine de Saba ait vu le bois miraculeux dans le temple même, et de retour dans son pays elle ait écrit à Salomon qu'à ce bois serait un jour attaché l'homme dont la mort mettrait fin au royaume des Juifs; sur quoi Salomon aurait fait enlever l'arbre et aurait ordonné de l'enfouir profondément sous terre. Et, à l'endroit où l'arbre était enfoui, se forma plus tard la piscine probatique : si bien que ce n'était pas seulement la descente d'un ange, mais aussi la vertu du bois caché sous terre, qui produisait, dans cette piscine, la commotion de l'eau et guérissait les malades »<sup>40</sup>. Le récit légendaire est complété par l'évangéliste qui ajoute : « Or il existe à Jérusalem, près de la Probatique, une piscine qui s'appelle en hébreu Bethesda et qui a cinq portiques. Sous ces portiques gisaient une multitude

lam. xxix.

38 Cf. Gorissen, *Das Stundenbuch der Katharina von Kleve...*, 752-753. De plus, le même collier est également porté par la duchesse de Gueldre dans l'image qui ouvre ce livre d'heures, où elle est représentée en prière devant la Vierge et l'Enfant (Morgan Library & Museum, M 945, fol. 1v).

39 Voir le commentaire de cette image d'Eberhard König dans Dückers et Priem (éds.), *The Hours of Catherine of Cleves...*, 332, cat. n° 95.

40 « L'invention de la sainte Croix », *Légende dorée*, 260.



▪ Fig. 6. La reine de Saba, le roi Salomon et un courtisan (Adolphe II de Clèves-La Marck ?) : Heures de la Compassion (New York, ML&M, M 917, 109). © Morgan Library & Museum.

d'infirmités, aveugles, boiteux, impotents, qui attendaient le bouillonnement de l'eau. Car l'ange du Seigneur descendait par moments dans la piscine et agitait l'eau; le premier alors à y entrer, après que l'eau avait été agitée, se trouvait guéri, quel que fût son mal »<sup>41</sup>.

L'enluminure des complies qui décrit les miracles de la « piscine de Bethesda »<sup>42</sup>

<sup>41</sup> *Jn.*, 5, 2-4 ; le texte biblique poursuit dans les versets 5-9, avec le miracle accompli par le Christ.

<sup>42</sup> New York, Morgan Library & Museum, M 917, 114. Sur ce motif et cette tradition voir l'étude séminale de Barbara Baert, "The Pool of Bethesda. The Cultural

est fidèle aux deux narrations. On y observe le drame de deux pauvres invalides essayant, en vain, d'entrer dans la piscine, alors qu'un troisième, porté par un homme sain, y est baigné, juste au moment où l'ange du Seigneur est descendu agiter, de sa main, les eaux de la piscine. Le tronc de l'arbre, qui confère à la piscine sa vertu curative, est à moitié immergé – à différence du récit de la *Légende dorée*, selon lequel le tronc est enterré dans les profondeurs de cette piscine (fig. 7). Dans la marge inférieure, le Christ lave les

History of a Holy Place in Jerusalem", *Viator* (California University Press, 36: 2005) 1-22.



▪ Fig. 7. La piscine de Bethesda. Heures de la compassion, complies. *Livre d'heures de Catherine de Clèves* (New York, ML&M, M 917, 114). © Morgan Library & Museum.

pieds de saint Pierre<sup>43</sup>. Cette scène marginale semble établir un lien typologique entre la guérison du corps et celle de l'âme : le Christ, lavant les pieds de Pierre, lave aussi l'âme de ses péchés et la guérit, tout comme la piscine de Bethesda soignait le corps des malades<sup>44</sup>.

Les heures de la compassion sont suivies par la messe votive de la croix, qui s'ouvre avec l'enluminure dédiée à la messe de l'office<sup>45</sup>. Dans cette image, le Christ apparaît avec son corps lacéré montrant toutes ses plaies, debout sur la Croix qui est posée, allongée, sur une petite colline (Fig. 8)<sup>46</sup>. Les abords, absolument désolés –

43 Selon Châtelet, *Early Dutch Painting*, 57 et Léon Delaissé, *A Century of Dutch Manuscript Illumination*, (London: Cambridge University Press, 1968) 84, le motif iconographique de cette enluminure provient d'un motif parisien et a été repris des *Grandes Heures de Rohan*. Cf. commentaire d'Eberhard König, dans Dücker et Priem (éds.), *The Hours of Catherine of Cleves...*, 334, cat. n° 96.

44 L'hymne de complies supplie le Christ, mort et enterré, pour la gloire et le salut des âmes rachetées par sa passion : « *Post cursum tandem temporis/Passionis et operis/Conditus aromatibus/Sepultus es a fratribus.* //2. *In manu tua, Domine,/Nostrae serventur animae,/Sit nobis in te requies,/Quos sanguine mercatus es.* //3. *Gubernans salubriter/Conserveque feliciter,/Ut veniam et gratiam/Consequamur et gloriam.* //4. *Sit trinitati gloria,/Quae pia nos clemential/Donet post transitoria/Sui frui praesentia* » (Morgan Library & Museum, M 917, 116; AH, 30, n° 13: *ad complectorium*).

45 New York, Morgan Library & Museum, M 917, 121.

46 Il est très intéressant de remarquer que la croix semble être construite de trois bois différents. Seule, la partie verticale correspond au bois de l'arbre de la tombe d'Adam, alors que le *patibulum* et la plaque portant l'inscription « INRI » proviennent clairement d'une autre essence de bois. Il est possible que le Maître de Clèves se soit, en cela, basé également sur la légende de la Croix citée par Jacques de Voragine, qui fait référence à une tradition dans ce sens : « Enfin l'on raconte que, aux approches de la passion du Christ, le bois sortit de terre, et que les Juifs, le voyant surnager à la surface de l'eau, le prirent pour en faire la croix du Seigneur. Mais la tradition affirme, d'autre part, que la croix du Christ fut faite de quatre bois différents, à savoir de palmier, de cyprès, d'olivier et de cèdre, chacune de ces espèces servant à l'une des quatre parties de la croix, c'est-à-dire la poutre verticale, l'horizontale, la tablette placée au sommet, et le tronc soutenant la croix, ou encore, selon

il s'agit peut-être du Golgotha désert – sont dominés par un ciel où l'horizon se décline d'un blanc radieux à un bleu, en mesure de l'altitude. Seul, un jeune arbre, à l'extrême gauche de l'image, accompagne le Christ et sa croix ; son apparence rappelle l'arbre de la tombe d'Adam<sup>47</sup>. La position de la croix, étendue sur une petite colline, sur laquelle le Christ montre ses blessures, rappelle subtilement les images de la miniature hollandaise dont le thème était l'invention ou la découverte de la Croix par sainte Hélène. Ainsi, par exemple, on peut voir dans les *Heures Turin-Milan* (fol. 118) la Sainte Croix récemment détournée, ou dans une miniature du Maître Boucicaut<sup>48</sup>. En ce sens, et pensée dans cette optique, cette enluminure est une véritable synthèse visuelle qui s'inscrit également dans la tradition des représentations de l'Invention de la Croix.

Dans la marge inférieure, le Christ est représenté dans le pressoir mystique, mettant

Grégoire de Tours, la tablette placée sous les pieds du Christ. Mais jusqu'à quel point sont vraies les diverses légendes que nous venons de rapporter, c'est ce dont le lecteur jugera par lui-même car le fait est qu'on ne les trouve mentionnées dans aucune chronique ni histoire authentique » (« L'invention de la sainte Croix », *Légende dorée*, 260-261). Même si sur cette enluminure, ne se distinguent que trois types de bois – le quatrième, de fait, manque, vu qu'il devrait ou soutenir la croix ou constituer la tablette, ici absente, où reposèrent les pieds du Sauveur-, d'autres miniatures dans ce livre d'heures présentent les caractéristiques mentionnées par la légende, c'est le cas tout particulièrement de la « Crucifixion symbolique », consacré à la messe de l'office sabbatin (New York, Morgan Library & Museum, M 917, 160) ; les quatre types de bois y sont clairement représentés, le quatrième étant celui sur lequel repose la croix. De plus, dans l'image de la « Préparation de la Croix » (New York, Morgan Library & Museum, M 945, fol. 64r), deux menuisiers, en face du Christ et de sa mère, construisent la Croix, assemblant deux poutres dont il est évident que les origines sont différentes. Voir la même différence sur les folios 63v –où le Christ monte au Calvaire en portant la croix– et le 66v de la « Crucifixion » ; la Croix ici est la même que celle de la miniature que nous commentons.

47 New York, Morgan Library & Museum, M 917, 97.

48 Baltimore, WAM, W. 271, fol. 110v.



▪ Fig. 8. Le Christ en détresse et le pressoir mystique. Messe des heures de la compassion (New York, ML&M, M 917, 121). © Morgan Library & Museum.

en relief le caractère eucharistique du sacrifice du Christ, renouvelé lors de la célébration de la messe<sup>49</sup>. Cet thème marginal complète le sens typologique de l'enluminure centrale, représentant le Christ aussi comme *vitis vitae*, la vigne de la Vie<sup>50</sup>, et dialogue avec le texte de l'*oratio* contenue dans l'enluminure : « *Nos autem gloriam oportet in cruce domini noster Ihesu Christi in quo est salus, vita et resurrectio nostra per quem salvati et liberati sumus* »<sup>51</sup>. Ainsi, cette image présentait-elle à Catherine de Clèves une synthèse parfaite du mystère eucharistique, célébré dans le texte de la messe de cet office du vendredi.

## CONCLUSIONS

Le cycle hebdomadaire du vendredi dans ce livre d'heures exalte, donc, d'une part, la compassion profonde que doit susciter dans l'âme chrétienne la passion du Christ sur la croix, et, d'autre part, il participe de la dévotion à la sainte croix, accentué notamment durant le Moyen Âge tardif par la *devotio moderna*, et consacrée par la festivité de l'invention de la Croix<sup>52</sup>. Aux côtés de

ces deux dimensions, émerge une signification à la fois symbolique et théologique, suggérée par l'accent typologique de certaines des images du cycle et sur lesquelles la lectrice du livre devait méditer au fil de ces pages.

La profonde dévotion de la duchesse de Gueldre pour la Passion du Christ, en général, et la Sainte Croix, en particulier, était partagée et enracinée, au moins dès la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, à la cour de Clèves, comme en témoignent les deux missels de la chapelle ducale ayant appartenu à ses parents<sup>53</sup>. Dans tous deux, la fête de l'exaltation de la croix contient des séquences, présentes également dans la messe de la sainte croix des *Heures* de Catherine de Clèves<sup>54</sup>. Aussi cette dévotion de la duchesse s'inscrit-elle dans une tradition familiale, qui présente des racines tant paternelles que maternelles<sup>55</sup>. Au même temps, une telle dévotion

49 Nous avons commenté cette image dans l'article Paola Corti, "Voir le corps saignant du Christ: invitation visuelle à la méditation de la Passion dans quelques livres d'heures du XVe siècle" *Quaestiones Medii Aevi Novae* (Societas Vistulana: 2017).

50 Nous faisons référence à l'ouvrage du franciscain, saint Bonaventure, *Vitis Mystica*, qui médite sur l'allégorie du Christ comme « Vigne mystique », selon l'*Évangile de saint Jean* (15, 1) : « Je suis la vigne véritable et mon Père est le vigneron » (« *Ego sum vitis vera, et Pater meus agricola est* ») ; ainsi que la méditation pieuse et l'extase que suscite en lui la vision de Christ crucifié. *Lignum Vitae*, n. 29, tome VIII, 79, cité dans Pierre Pourrat, *La Spiritualité chrétienne* (Paris: Librairie Leclerc, 1951), tome II, 276.

51 "Nous devons donc glorifier la croix de notre Seigneur Jésus-Christ, en qui se trouve notre salut, notre vie et notre résurrection, par qui nous sommes sauvés et libérés". New York, Morgan Library & Museum, M 917, 121.

52 La commémoration liturgique du culte et de la dévotion à la sainte Croix se synthétise, finalement, dans deux fêtes, la première d'origine orientale, et la seconde, gallicane, reconnue plus tard par l'Église romaine. La première tire son origine du IV<sup>e</sup> siècle, sous

Constantin le Grand, à l'occasion de la dédicace du *Martyrium* et de l'*Anastasis*, le 14 septembre, après le pèlerinage en Terre Sainte, qu'avait réalisé sa mère, sainte Hélène, qui, selon la tradition, avait, à cette occasion, trouvé la croix de la passion, enterrée sur le Golgotha. Cette festivité était connue, au VI<sup>e</sup> siècle déjà, sous le nom d'*Exaltatio Sancta Crucis*, l'« Exaltation de la Sainte Croix », et durant le VII<sup>e</sup> siècle, Rome la reçut solennellement. D'autre part, l'église gallicane commença, à la même époque, à célébrer, le 3 mai (date mentionnée dans la *Légende dorée*), une fête similaire, sous le nom de *De Inventione S. Crucis*, qui reprend la tradition légendaire de la découverte de la croix par sainte Hélène. Cette festivité fut finalement étendue à Rome, durant l'époque carolingienne. C'est ainsi que la dévotion à la croix de la passion comporta deux solennités durant le Moyen Âge: celle du 3 mai, consacrée à l'Invention de la sainte Croix, et celle du 14 septembre qui célébrait l'« Exaltation de la sainte Croix ». Cf. Mario Righetti, *Historia de la Liturgia*, (Madrid: B.A.C., 1955) 877 et ss.

53 *Missale Plenarium* (Düsseldorf, HSTA, Hs. G III 2) et *Missale* de la chapelle ducale de Kleve (Düsseldorf, HSTA, Hs. G III 3).

54 New York, Morgan Library & Museum, M 917, 136. C'est une prière composée par Heribertus de Rothenburg. AH 50, n° 223. Cette prière figure comme séquence *De sancta cruce* dans le *Missale Plenarium* de la chapelle ducale de Kleve (Düsseldorf, HSTA, Hs. G III 2, fol. 353v).

55 Paola Corti, "Passion and Compassion in a Ma-

avait aussi une tradition importante à la cour des comtes et ducs de Gueldre depuis le XIV<sup>e</sup> siècle<sup>56</sup>.

Selon Margaret Manion<sup>57</sup>, la tendance à privilégier une expérience de dévotion personnelle et privée se manifeste dans les livres d'heures par le développement accru d'offices mineurs – absents des livres d'office monastiques – dont la présence et l'inclusion dépendent de la volonté et de la piété du destinataire des *Horae*. La représentation toujours plus riche et autonome de ces cycles, parallèlement à la personnalisation du livre – facilitée par l'intégration de marques identitaires telles que les armoiries, les devises et les portraits – traduit un processus d'autonomisation progressive des dévotions particulières au sein des livres d'heures. La richesse iconographique et symbolique des "heures de la compassion" ou de la miséricorde dans le *Livre d'Heures de Catherine de Clèves*, s'inscrit dans cette dynamique de personnalisation et d'identité.

Enfin, signalons que, dans ce cycle, se tisse aussi une trame visuelle et textuelle

intéressante, qui exigeait, sans doute, de la lectrice qu'elle établisse des relations constantes entre le *vu* sur les images et le *lu* dans le texte. Ces relations lui demandaient un effort pour unir dans son esprit, d'une part, les allégories et métaphores visuelles suggérées par les images, et d'autre part, les méditations sur la passion, le caractère rédempteur du sacrifice de la croix, ainsi que les prières pour obtenir la miséricorde divine, exprimées par les textes. Cela disposait sans doute son esprit à la méditation intérieure et le préparait à la componction et à la conversion.

Ainsi, ces « heures de la compassion » dédiées à l'office des vendredis émergent comme un cycle valorisant l'usage du livre d'heures, objet privilégié pour façonner la prière et la méditation de la duchesse de Gueldre. Le statut unique de ce cycle au sein de ce livre d'heures, en raison de sa profusion iconographique, sa densité théologique et de son accent typologique, en fait un exemple remarquable de l'importance du culte de la passion du Christ dans la société de cour de la fin du Moyen Âge.

#### BIBLIOGRAPHIE

manuscript of Mary of Cleves, Duchess of Orleans: Reading, Seeing and Feeling Pain in the Fifteenth Century" dans Flocel Sabaté, *Defining and Perceiving Feelings in the Late Middle Ages* (Leiden: Brill, 2025) et *eadem*, "Los libros de horas y de oraciones como depósito de memoria e identidad: una propuesta de estudio" dans Josefina Planas (ed.), *Més enllà de les pregàries. Llibres d'hores a l'ideari espiritual dels segles medievals i inicis del Renaixement* (Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2021), 145-177. Dans notre thèse doctorale, encore inédite, nous avons étudié les possibilités d'analyser les livres d'heures en tant que véhicules de mémoire et d'identité qui s'inscrivent dans le contexte vaste de la parenté et le lignage. Paola Corti, « Identité, mémoire et dévotion dans les livres d'heures et de prières de l'entourage familial de Catherine de Clèves, duchesse de Gueldre. XIV-XV siècle » (Poitiers : Université de Poitiers, 2014), sous la direction de M. Martin Aurell et la co-direction de Mme. Anne-Marie Legaré (inédite).

<sup>56</sup> Barbara Baert, *A Heritage of Holy Wood...*, 431.

<sup>57</sup> Margaret Manion, « Women, Art and Devotion: Three French fourteenth-century royal Prayer Books », dans Manion, M. And Muir, B. (eds.), *The Art of the Book. Its Place in Medieval Worship*, (Exeter: University of Exeter Press 1998) 21-66 (28).

Baert, Barbara. "The Pool of Bethsàida. The Cultural History of a Holy Place in Jerusalem". *Viator*, 36 (2005), 1-22.

Baert, Barbara. *A Heritage of Holy Wood. The Legend of the True Cross in Text and Images*. Leiden-Boston: Brill, 2004.

Calkins, Robert. *Distribution of Labor: The Illuminators of the Hours of Catherine of Cleves and their Workshop*. Philadelphia: The American Philosophical Society, volume 69, part 5, 1979.

Calkins, Robert. « Parallels between incunabula and manuscripts from the circle of the Master of Catherine of Cleves ». *Oud-Holland* vol. 92 (1978), 137-160.

Châtelet, Albert. *Early Dutch Painting*, translated by C. Brown – A. Turner. New York: Rizzoli, 1981.

- Corti, Paola. "Voir le corps saignant du Christ: invitation visuelle à la méditation de la Passion dans quelques livres d'heures du XV<sup>e</sup> siècle". *Quaestiones Medii Aevi Novae*. Societas Vistulana: 2017.
- Corti, Paola. "Los libros de horas y de oraciones como depósito de memoria e identidad: una propuesta de estudio" dans Josefina Planas (ed.), *Més enllà de les pregàries. Llibres d'hores a l'ideari espiritual dels segles medievals I inicis del Renaixement*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2021, 145-177.
- Corti, Paola. "Passion and Compassion in a Manuscript of Mary of Cleves, Duchess of Orleans: Reading, Seeing and Feeling Pain in the Fifteenth Century" dans Flocel Sabaté, *Defining and Perceiving Feelings in the Late Middle Ages*. Leiden : Brill, 2025.
- Dafoer, Henri L. M. et Korteweg, Anne (dir.). *The Golden Age of Dutch Manuscripts Painting*. New York: George Braziller, Inc., 1990.
- Délaisée, Léon M. J. *A Century of Dutch Manuscript Illumination*. London: Cambridge University Press, 1968.
- Dückers, Rob et Priem, Ruud. *The Hours of Catherine of Cleves. Devotion, Demons and Daily Life in the Fifteenth Century*. Nijmegen-New York-Lucerne: Abrams, 2009.
- Durrieu, Paul. *Heures de Turin. Quarante-cinq feuillets à peintures provenant des Très Belles heures de Jean de France, duc de Berry*. Paris: 1902.
- Fleith, Barbara et Morenzoni, Franco (éds.). *De la sainteté à l'hagiographie. Genèse et usage de la Légende Dorée*. Genève : Droz, 2001.
- As-Vijvers, Anne Margreet W (ed.). *From the Hands of the Master. The Hours of Catherine of Cleves*. Nijmegen-New York-Lucerne: Ludion, 2009.
- Gorissen, Friedrich. *Das Studienbuch der Katharina Von Kleve. Analyse und Kommentar*. Berlin: Gebr.mann Verlag, 1973.
- Huglo, Michel. *Chant grégorien et musique médiévale*. Ashgate Variorum, 2005.
- Jensen, Robin M. *The Cross. History, Art and Controversy*. Cambridge-London : Harvard University Press, 2017.
- Manion, Margaret. « Women, Art and Devotion : Three French fourteenth-century royal Prayer Books », dans Manion, M. And Muir, B. (eds.), *The Art of the Book. Its Place in Medieval Worship*. Exeter: University of Exeter Press, 1998, 22-66.
- Panayotova, Stella (éd.). *A Catalogue of Western Book Illumination in the Fitzwilliam Museum and the Cambridge Colleges*. Londres-Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2009, Part one, vol. 2 : « The Meuse Region – Southern Netherlands ».
- Plummer, John. *The Hours of Catherine of Cleves. Introduction and Commentaries*. New York: George Braziller, 1966.
- Pourrat, Pierre. *La Spiritualité chrétienne*. Paris: Librairie Leçoffre, 1951.
- Righetti, Mario. *Historia de la Liturgia*. Madrid: B.A.C., 1955.
- Shapiro, Meyer. « Cain's Jaw-Bone that Did the First Murder » dans Meyer Shapiro, *Late Antique, Early Christian and Mediaeval Art. Selected Papers*. New York: George Braziller, Inc., 1979, 249-265.
- Voragine, Jacques de. *La Légende Dorée*, traduite du latin par Teodor de Wyzewa. Paris: Perrin et C<sup>ie</sup>, Libraires-Éditeurs, 1905.
- Wieck, Roger. *Time Sanctified The Book of Hours in Medieval Art and Life*. New York: George Braziller Inc., 1988.
- Wieck, Roger. « The Hours of Catherine of Cleves : The Manuscript that changed the World » dans Sandra Hindman, James Marrow (dir.), *Books of Hours Reconsidered*. London/Turnhout: Harvey Miller/Brepols, 2013, 51-61.
- Wormald, Francis. *A Descriptive Catalogue of the Additional Illuminated Manuscripts in the Fitzwilliam Museum, acquired between 1895 and 1979*, vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.



## El pórtico de la Catedral de Oviedo: una aproximación a través del análisis de los viajes de arquitectos en el tardogótico

### The towers of the Cathedral of Oviedo: an approach through the analysis of the travels of late gothic architects

Arianna Vignati

*Investigadora independiente*

ORCID:0009-0003-9560-7365/ arianna.vignati@estudiante.uam.es

DOI: 10.18002/da.i24.8731

Recibido: 13/III/ 2025

Aceptado: 30/IV/2025

*RESUMEN:* El viaje fue un medio fundamental para la difusión de las novedades arquitectónicas en el tardogótico hispano. El estudio de estos desplazamientos nos puede ayudar en la atribución de obras de autoría incierta. En este artículo nos centramos en las confluencias de maestros hacia un centro destacado, profundizando en la junta que se convocó en 1500 para la remodelación de la fachada de la Catedral de Oviedo. Para ello, hemos analizado los comienzos profesionales de los arquitectos que participaron en ella –Bartolomé de Solórzano y Juan de Badajoz– evidenciando sus contactos con los focos artísticos más relevantes del momento. A partir del conocimiento de los elementos arquitectónicos más frecuentes en las respectivas obras, aclaramos qué partes del proyecto ovetense pertenecen a cada uno, atribuyendo al primero el tramo meridional del pórtico y al segundo el septentrional.

*Palabras clave:* Arquitectura, Siglo XV, Viaje, Intercambio, Catedral de Oviedo, Bartolomé de Solórzano, Juan de Badajoz, Bóvedas.

*ABSTRACT:* Travel was a fundamental means of disseminating architectural novelties in the late Gothic period in Spain. The study of these journeys can help us in the attribution of works of uncertain authorship. In this article we focus on the confluences of masters towards an outstanding artistic centre, delving into the meeting that was convened in 1500 for the remodelling of the façade of Oviedo Cathedral. We analyse the professional beginnings of the architects who took part in it (Bartolomé de Solórzano and Juan de Badajoz), highlighting their contacts with the main contemporary artistic centres. Taking into account the most frequent architectural elements in their works, we have clarified which parts of the portico of Oviedo belong to each of them. We therefore attribute the southern section to Solórzano and the northern one to Badajoz.

*Key words:* Architecture, 15th century, Travel, Exchange, Cathedral of Oviedo, Bartolomé de Solórzano, Juan de Badajoz, Vaults

INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

El interés por el viaje del arquitecto como medio para la difusión de novedades artísticas es relativamente reciente en la historiografía<sup>2</sup>. Aunque ya en estudios pioneros sobre la arquitectura gótica hispana se puso de relieve el origen ultrapirenaico de numerosos maestros, ha sido últimamente cuando se ha empezado a analizar de manera sistemática cómo el desplazamiento de artistas favoreció la circulación de novedades entre varios territorios. A través del viaje las soluciones se difunden y se reinterpretan, dando lugar a conjuntos originales donde es posible rastrear la presencia de elementos propios de una zona u otra, advirtiendo en ellos el papel transmisor del maestro. El objetivo principal de este trabajo es analizar el replanteo de las torres de la Catedral de Oviedo en 1500 a partir del viaje del arquitecto como medio para la transmisión del saber arquitectónico y para el intercambio transregional de novedades en el contexto tardogótico ibérico. Atendiendo a estos factores, proponemos una revisión de atribuciones para la obra del pórtico catedralicio.

## EL VIAJE DEL ARQUITECTO EN EL TARDOGÓTICO: MODALIDADES, CONDICIONANTES Y CONSECUENCIAS

El viaje del maestro de obras es una constante en el paisaje arquitectónico europeo<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> El presente artículo deriva de una investigación dirigida por el Dr. Francisco de Asís García García.

<sup>2</sup> A tal propósito, Enrique Rabasa Díaz, Ana López Mozo y Miguel Ángel Alonso Rodríguez, eds., *Obra congrua* (Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2017) y Joan Domenge Mesquida y Jacobo Vidal Franquet, eds., *Visurar l'arquitectura gòtica. Inspeccions, consells i reunions de mestres d'obra* (s. XIV-XVIII) (Palermo: Caracol, 2018).

<sup>3</sup> Para profundizar: Encarna Montero Tortajada, *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2015), 41-42; Víctor Daniel López Lorente, *La trasmisión del saber técnico de los arquitectos en la Corona de Aragón en el tardogótico* (Lleida: Pagès editors, 2019), 67; Begoña Alonso Ruiz, "Los tiempos y los nombres del Tardogótico castellano", en *Arquitectura*

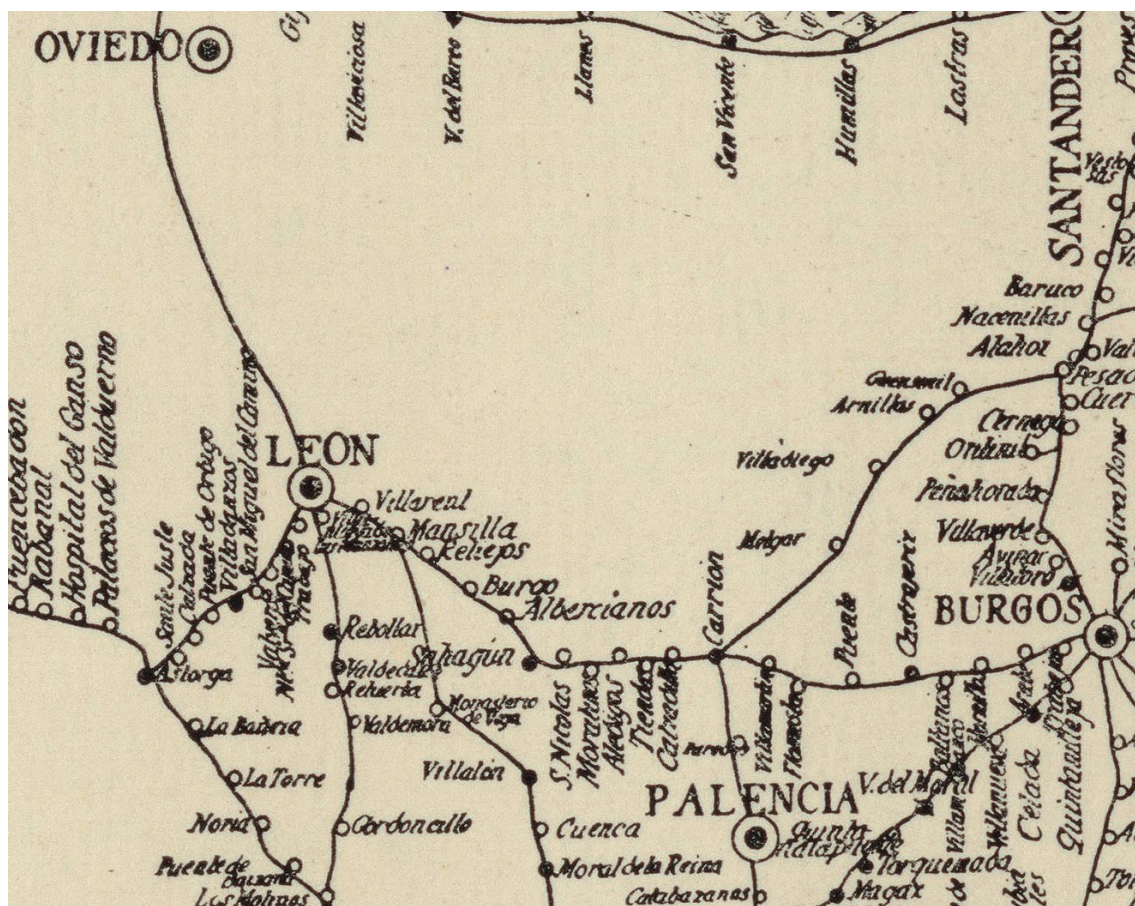
Podemos destacar dos categorías de viaje en función de quiénes lo llevaban a cabo: el primer tipo es el desplazamiento cumplido por aprendices como parte de su formación en el taller de algún maestro, mientras que el segundo es el realizado por arquitectos ya plenamente formados y con cierta reputación para buscar comisiones. Esta última categoría se articula ulteriormente en otros dos: por un lado, encontramos el viaje costeado por los promotores para el estudio de obras lejos del lugar de origen y, por otro, la contratación de un arquitecto de otro lugar por parte de un promotor para realizar una obra específica.

Es importante recordar que el impacto del traslado siempre afecta en dos sentidos: si bien es cierto que un arquitecto acomete viajes para ver, conocer y estudiar edificios, es igualmente obvio que exporta los rasgos que caracterizan su producción arquitectónica al territorio de destino. Esto genera un dúplice efecto de asimilación y transmisión de formas, de modelos y de conocimientos esencial para la arquitectura tardogótica. Así, los equipos que colaboraron ocasionalmente con un maestro foráneo aprendieron nuevos rasgos y técnicas de él que luego difundieron en sus propios talleres<sup>4</sup>.

Para poder valorar mejor las consecuencias artísticas del viaje, es imprescindible reconstruir el marco en el cual tuvieron lugar estos movimientos y, especialmente, destacar la importancia que cobra el maestro de obra y la reorganización del trabajo en

*tardogótica castellana entre Europa y América*, coord. por Begoña Alonso Ruiz (Madrid: Sílex, 2011), 44 y Ama-deo Serra Desfilis, "Conocimiento, traza e ingenio en la arquitectura valenciana del siglo XV", *Anales de Historia del Arte*, nº 22 (2012), 184-185.

<sup>4</sup> Esta práctica es utilizada para explicar la difusión de las novedades del tardogótico a principios del siglo XV, como demuestra Javier Ibáñez Fernández, "Con el correr del sol: Isambart, Pedro Jalopa y la renovación del Gótico final en la Península Ibérica durante la primera mitad del siglo XV", *Biblioteca*, nº 26 (2011), especialmente 204. A nuestro parecer, es posible extenderla a todo el siglo XV, caracterizado por dinámicas parecidas.



▪ Fig. 1. Pedro Juan Villuga. *Reportorio de todos los caminos de España en el año de gracia de 1543*. Medina del Campo: Pedro de Castro, 1546 (detalle). <https://cartotecadigital.icgc.cat/digital/collection/espanya/id/2618/> (consultado el 09-08-2024).

el propio taller<sup>5</sup>. En esta época, del sistema “por maestría” gradualmente se pasó al sistema “por destajo”, en el cual cada parte podía ser contratada de manera independiente, si bien bajo una traza genérica. Esto facilitó la movilidad de los maestros<sup>6</sup>. Por otra parte, la unidad territorial que caracteriza la península ibérica tardomedieval favoreció los movimientos en su interior. Estos seguían tendencialmente caminos preestablecidos,

cartografiados en el mapa elaborado por Pedro Juan Villuga en 1543<sup>7</sup>. (Fig. 1) El conocimiento de las rutas más frecuentes nos resulta indudablemente provechoso, pues nos permite trazar un hipotético recorrido cumplido por el maestro y, por lo tanto, tener

5 Mercedes Gómez-Ferrer Lozano y Arturo Zaragoza Catalán, “Lenguajes, fábricas y oficios en la arquitectura valenciana del tránsito entre la Edad Media y la Edad Moderna (1450-1550)”, *Artígrama*, n° 23 (2008), 149.

6 Begoña Alonso Ruiz, “El maestro de obras catedralicio en Castilla a finales del siglo XV”, *Anales de Historia del Arte*, vol. extraordinario n° 1 (2012), 226-232.

7 Juan Pedro Villuga, *Reportorio de todos los caminos de España en el año de gracia de 1543* (Medina del Campo: Pedro de Castro, 1546). El potencial de este mapa para la discusión de las conexiones en la arquitectura tardogótica peninsular ha sido destacado por Patrícia Ferreira-Lopes y Francisco Pinto Puerto, “Intercambio de maestros, saberes y técnicas entre las fábricas de la Baja Andalucía y Portugal en los siglos XV y XVI. Aportación a partir de un modelo digital de la información”, en *Da traça à edificação: a arquitetura dos séculos XV e XVI em Portugal e na Europa. Estudos sobre o tardogótico*, coord. por Fernando Grilo, Joana Balsa De Pinho y Ricardo J. Nunes Da Silva (Lisboa: Theya Editores: Artis – Instituto de História da Arte, 2020), 519.



▪ Fig. 2. Autores varios. Fachada occidental de la catedral de Oviedo. Desde 1500. Foto de la autora.

en cuenta los sitios por donde pasó, además de los lugares donde trabajó, para evaluar las obras con las cuales entró en contacto<sup>8</sup>. Así, los posibles caminos recorridos por los maestros pueden ser un factor explicativo de los rasgos que caracterizaron su obra y un indicio para atribuirles obras cuya paternidad sigue siendo incierta<sup>9</sup>.

#### CONFLUENCIAS DE MAESTROS E IRRADIACIÓN DE SOLUCIONES: EL EJEMPLO DE LA CATEDRAL DE OVIEDO

La Catedral de Oviedo en su etapa tardogótica bien puede resumir cuanto se ha dicho en el apartado precedente. Tras la conclusión del cuerpo de naves, en mayo de 1500, se convocó una junta de maestros para el proyecto de la fachada occidental del templo, (Fig. 2) que comprendía un pórtico rematado por dos torres a los lados, de las cuales solo una llegó a materializarse. En la junta de 1500 fueron convocados el maestro de la propia catedral ovetense (Bartolomé de Solórzano), el maestro de la Catedral de León (Juan de Badajoz) y el de la Catedral de Burgos (Simón de Colonia), que no se presentó. Se elaboró un proyecto seguido hasta el remate del primer cuerpo de ambas torres, al cual sucedió un nuevo replanteo en 1510, a la hora de empezar el cuerpo alto de la torre meridional, tras una nueva consulta de maestros que tuvo lugar en 1507<sup>10</sup>. Sin

8 Víctor Daniel López Lorente, *La trasmisión...*, 169. El análisis del entramado viario coevo para entender la difusión de modelos artísticos ya ha sido aplicado en el estudio de otras épocas y se ha revelado clave para conocer los intercambios pictóricos en los Pirineos durante el románico: Milagros Guardia, "De camins i circulacions pels Pirineus", en *Pirineus romànics, espai de confluències artístiques*, ed. por Milagros Guardia y Carles Mancho (Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2020), 17-31.

9 Patrícia Ferreira-Lopes y Francisco Pinto Puerto, "Intercambio de maestros...", 522.

10 María Pilar García Cuetos, "Turrís Babylon: asimilación y creación del lenguaje tardogótico en la torre de la Catedral de Oviedo", *Studium Ovetense*, nº 32 (2004), 75-76; María Pilar García Cuetos, "De maestros,

embargo, las atribuciones de los diferentes elementos a los principales maestros que dirigieron la obra han suscitado posiciones dispares por parte de los investigadores. Para contribuir a este debate con nuevos argumentos, partiremos de un repaso a la trayectoria de los maestros involucrados para poder abordar, seguidamente, las cuestiones relativas a la autoría.

#### BARTOLOMÉ DE SOLÓRZANO

Bartolomé de Solórzano nació hacia 1440 probablemente en Solórzano (Cantabria), trasladándose a Palencia muy pronto<sup>11</sup>. Sobre su formación profesional planea una gran incertidumbre: si, por un lado, algunos afirman que fue exclusivamente local, en el taller palentino<sup>12</sup>, una segunda postura supone un contacto muy intenso con Simón de Colonia<sup>13</sup>. En cualquier caso, Bartolomé

bóvedas, pórticos y torres. Tradición e innovación en el tardogótico de la fábrica catedralicia ovetense", *De Arte*, nº 5 (2006), 95-102 y María Pilar García Cuetos, "Una síntesis de la arquitectura de torres europea: la fachada de la Catedral de Oviedo y la llegada de las flechas caladas a Castilla", *Ars Longa*, nº 22 (2013), 33-34.

11 Gemma Rumoroso Revuelta, "Bartolomé de Solórzano. Maestro de obras en la catedral de Palencia", en *Los últimos arquitectos del Gótico*, coord. por Begoña Alonso Ruiz (Madrid: Marta Fernández-Rañada, 2010), 368-369; Rafael Martínez González, "En torno a Bartolomé de Solórzano", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº 57, (1987), 295.

12 Rafael Martínez González, "En torno a Bartolomé...", 296; Gemma Rumoroso Revuelta, "Consideraciones acerca de los Solórzano y su actividad en la catedral de Palencia", *Altamira*, nº 65 (2004), 80 y Gemma Rumoroso Revuelta, "Bartolomé de Solórzano...", 368-370.

13 Javier Gómez Martínez, *El gótico español de la Edad Moderna: bóvedas de crucería* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1998), 46; María Pilar García Cuetos, "De maestros, bóvedas...", 93. José Fernando González Romero, *El gótico alemán en España y la dinastía de los Colonias: la cristalización de las torres caladas, Eriburgo, Burgos y Oviedo* (Gijón: Trea, 2016), 95, apuntan a un contacto entre los dos. Sin embargo, ninguno de ellos propone posibles fechas o modalidades mediante las cuales tuvo lugar este intercambio. Creemos posible suponer que este tuvo lugar antes de la intervención de Solórzano en Oviedo, donde ya aparecen elementos propios de



▪ Fig. 3. Bartolomé de Solórzano. Bóvedas de la nave central de la catedral de Oviedo. 1490. Foto de la autora.

de Solórzano se documenta como pedrero de la catedral palentina por primera vez en 1466<sup>14</sup>, volviéndose a citar entre los canteros solamente en 1483. En estos años no constan menciones al maestro como obrero en la catedral, aunque desde 1472 hay citas a él en las actas concejiles, donde aparece como vecino de la ciudad<sup>15</sup>. Finalmente, en 1488, se lo nombró maestro mayor de la catedral palentina<sup>16</sup>. El vínculo con esta siguió hasta su muerte, aunque a la vez trabajó en

Colonia como señala María Pilar García Cuetos, "De maestros, bóvedas...", 93.

14 Rafael Martínez González, "En torno a Bartolomé...", 296.

15 Gemma Rumoroso Revuelta, "Bartolomé de Solórzano...", 368-370.

16 Matías Vielva Ramos, *Monografía acerca de la Catedral de Palencia* (Palencia: [s.n.], 1923), 19 y Clementina Julia Ara Gil "La actividad artística en la catedral de Palencia durante los obisposados de Diego Hurtado de Mendoza y Fray Alonso de Burgos", en *Jornadas sobre la catedral de Palencia. Universidad de Verano "Casado de Alisal"*, dir. por Juan José Martín González (Palencia: Diputación provincial, 1989), 93.



▪ Fig. 4. Juan y Simón de Colonia. Bóvedas de la capilla de la Concepción en la catedral de Burgos. Antes de 1483. Foto de la autora.

varias ciudades. Entre estas, un primer encargo documentado, entre 1489 y 1490, es el de maestro mayor de la Catedral de Oviedo, tras la muerte de Juan de Candamo. Aquí, posiblemente, en el mes de septiembre de 1490 cerró los primeros dos tramos de la nave central<sup>17</sup> (Fig. 3) con bóvedas provistas de tímidos combados. El maestro permaneció allí probablemente hasta 1502<sup>18</sup>, interviniendo también en el proyecto del pórtico rematado por las dos torres. Finalmente, entre 1489 y 1492, lo encontramos probablemente trabajando en el Colegio de San Gregorio de Valladolid<sup>19</sup>.

17 María Pilar García Cuetos, "De maestros, bóvedas...", 93-94.

18 María Pilar García Cuetos, "De maestros, bóvedas...", 95-102.

19 Diana Olivares Martínez, *El Colegio de San Gregorio de Valladolid. Saber y magnificencia en el tardogótico castellano* (Madrid: CSIC, 2020), 224-225. Pese a la ausencia de documentación, la autora considera muy probable su intervención por comparaciones estilísticas y estar documentado en la ciudad inicialmente como vecino –a partir de 1489– y posteriormente trabajando en otras



▪ Fig. 5. Simón de Colonia. Nártex de la capilla de la Purificación en la catedral de Burgos. 1483 aprox. Foto de la autora.

En nuestra opinión, en estos años precedentes al encargo ovetense se podría situar el primer contacto formativo con Simón de Colonia<sup>20</sup>, pudiéndose barajar diferentes opciones. Una primera posibilidad es que Solórzano cumpliera una estancia más o menos prolongada en Burgos, en los años de vacío documental en la sede palentina, siendo parte de su formación inicial como aprendiz. Como alternativa, podríamos pensar en un viaje de breve duración cuando era un maestro ya formado antes de que su intervención fuera requerida por la fábrica ovetense.

Determinar cuándo pudo tener lugar este viaje resulta fundamental a la hora de

precisar qué obras pudo conocer en Burgos. Antes de 1483, Simón de Colonia ya había concluido la capilla de la Concepción en la Catedral de Burgos (Fig. 4) y las obras en la iglesia de la Cartuja de Miraflores, ambas posiblemente empezadas por su padre<sup>21</sup>. Además, en 1481, se lo había nombrado maestro mayor de la Catedral de Burgos, posición que al año siguiente le permitió recibir el encargo de su obra maestra: la capilla de la Purificación en la propia Catedral, cuyo acceso desde la girola debió de estar levantándose hacia 1483<sup>22</sup>. (Fig. 5) Estas serían las

21 Nicolás Menéndez González, "Los Colonia en la Catedral de Burgos. Nuevos datos para la historia del templo en los siglos XV y XVI", en *El mundo de las Catedrales. Pasado, presente y futuro*, coord. por José Luis Barriocanal Gómez et al. (Burgos: Fundación VIII Centenario de la Catedral, 2021), 57.

22 Elena Martín Martínez De Simón, "Las primeras bóvedas de combados. Simón de Colonia y la escuela

obras.

20 Véase nota 14.



▪ Fig. 6. Simón de Colonia y Bartolomé de Solórzano. Bóveda del crucero de la catedral de Palencia. 1495-1496. Foto de la autora.

obras de Colonia que Solórzano pudo ver si efectuó el viaje hacia Burgos en su etapa de aprendiz. Por otro lado, antes de 1489 ya se encontraba concluido el nártex de la capilla de la Purificación y estaban en marcha las obras de la propia capilla, cuya bóveda se cerró hacia 1494<sup>23</sup>. Además, en 1485, Colonia empezó a trabajar también en la iglesia de San Gil Abad de Burgos<sup>24</sup>. Entonces, si el viaje tuvo lugar en un segundo momento, des-

pués de la etapa formativa pero antes de la maestría en Oviedo, puedo conocer también estas obras.

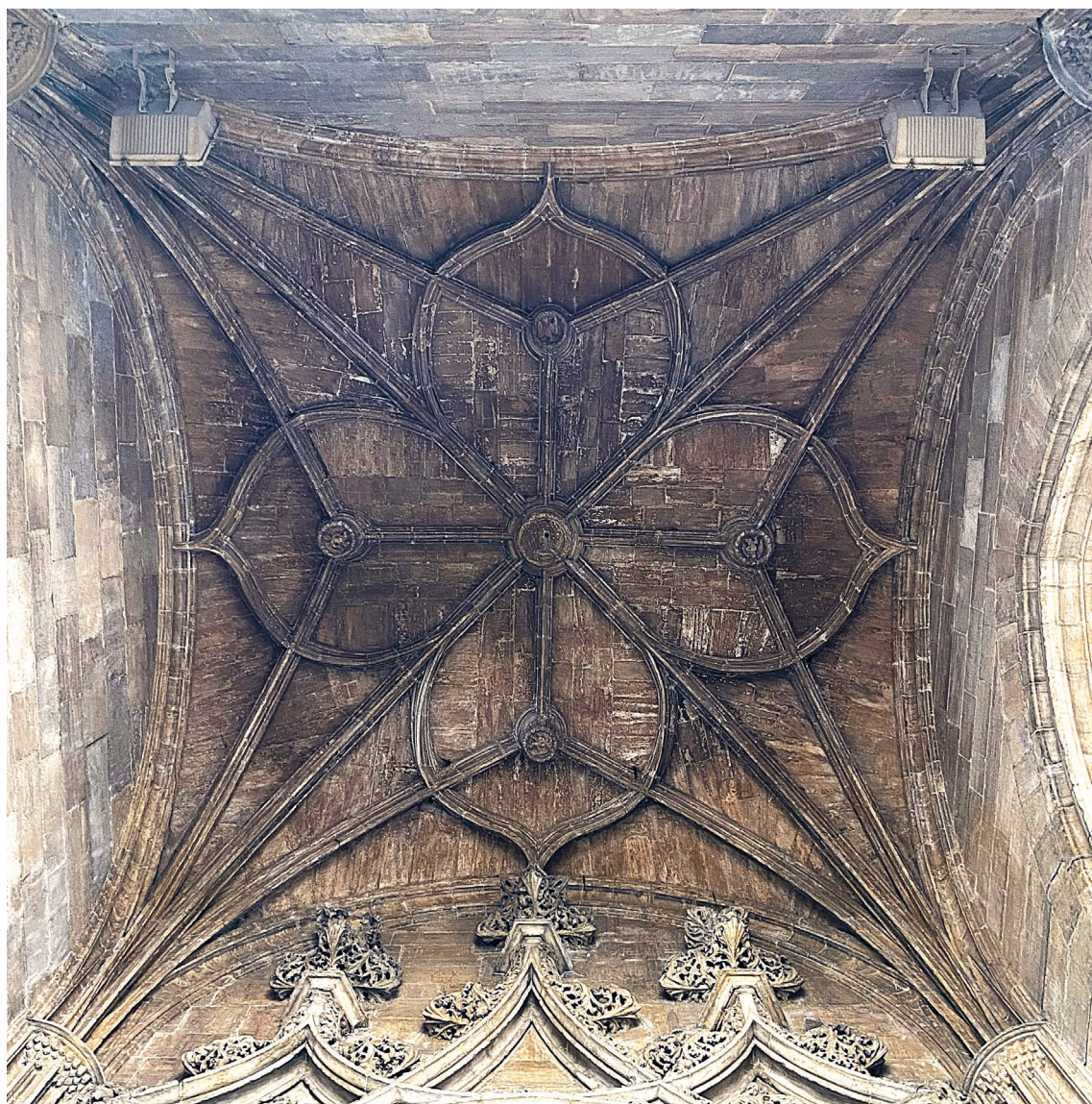
Como hemos dicho, en los tramos atribuidos a Solórzano en la Catedral de Oviedo aparecen bóvedas con combados en la zona polar. Estos presentan semejanza con los del nártex de la capilla de la Purificación (Fig. 5) al compartir una disposición semejante de los combados, de discreto desarrollo, cuyo conocimiento por parte del maestro palentino podemos suponer<sup>25</sup>. Las bóvedas de Oviedo presentan también elementos adosa-

burgalesa", en *Nuevas aportaciones de jóvenes medievalistas*, ed. por Jesús Brufal Sucarrat (Murcia: Compobell, 2014), 107-110. El nártex se cerró en 1488, constituyendo el primer paso para la construcción de la capilla.

<sup>23</sup> Elena Paulino Montero, *Arquitectura y nobleza en la Castilla bajomedieval. El patrocinio de los Velasco entre al-Andalus y Europa* (Madrid: La Ergástula, 2020), 242.

<sup>24</sup> Elena Martín Martínez De Simón, "Arquitectura religiosa tardogótica en la Provincia de Burgos (1440-1511)" (Tesis doctoral, Universidad de Burgos, 2013), 235.

<sup>25</sup> María Pilar García Cuetos, "De maestros, bóvedas...", 94, los considera los primeros antecedentes de la bóveda del crucero palentino. En nuestra opinión, constituyen más bien una evolución del nártex de la capilla de la Purificación, sin llegar a introducir un paso fundamental hacia la bóveda palentina, que Colonia pudo desarrollar directamente desde el ejemplo burgalés.



▪ Fig. 7. Bartolomé de Solórzano o Juan de Badajoz. Bóveda septentrional del pórtico de la catedral de Oviedo. 1500-1502. Foto de la autora.

dos a los nervios que recuerdan los caireles empleados por Colonia, por ejemplo, en la propia capilla de la Concepción, (Fig. 4) aunque en una versión mucho más simplificada. Todos estos elementos nos demuestran la importancia del contacto entre Bartolomé de Solórzano y el foco burgalés.

Por otro lado, es posible que ambos maestros tuviesen otra ocasión para entrar en contacto nuevamente hacia 1495, cuando probablemente Simón de Colonia viajó hacia Palencia para trazar la bóveda del crucero catedralicio, que materializó el propio

Solórzano. (Fig. 6) Tampoco en este caso el contacto entre los dos es aceptado a nivel general, pues la intervención palentina de Simón no está documentada. Si, por un lado, algunos autores afirman el papel de Solórzano como artífice material de las trazas dadas por Colonia, otros sostienen que estas bóvedas fueron trazadas por el propio Solórzano<sup>26</sup>, maestro mayor de la Catedral

<sup>26</sup> La hipótesis de Colonia como tracista del crucero catedralicio fue propuesta por John D. Hoag, *Rodrigo Gil de Hontañón: Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI* (Madrid: Xarait, 1985), 32. Desde

por aquella época. Quien acepta la intervención de Simón de Colonia en Palencia utiliza como elemento clave el singular cruce de las jarjas, muy típico del maestro burgalés, y el hecho de que su diseño se configura como la evolución de la bóveda del nártex de la capilla de la Purificación de Burgos, extendiendo los combados hasta los polos externos en los cuatro lados. Se trata de un tipo de bóveda que Solórzano no repetirá en ninguna de sus intervenciones entre Palencia y Valladolid, pero que sí aparece en el pórtico de la Catedral de Oviedo, (Fig. 7) cuya atribución es incierta, como veremos a continuación.

Contemporáneamente, en Valladolid, pudo entrar en contacto con la obra de Juan Guas y nuevamente con Simón de Colonia<sup>27</sup>. Por un lado, Guas llevó a cabo una bóveda con cuadrados rotados en la capilla del Colegio de San Gregorio antes de 1490, con tímidos combados que no sobresalen del polo central. Se trata de una bóveda que combina dos de las soluciones más típicas del maestro toledano: las ligaduras dispuestas formando una serie de cuadrados rotados entre los terceletes y los combados alrededor del polo central, que Bartolomé de Solórzano pudo conocer trabajando aquí. Por otro lado, a Colonia se lo documenta trabajando en la sacristía de la capilla del Colegio de San Gregorio desde 1496, aunque no conservamos esta bóveda<sup>28</sup>.

entonces fue retomada por varios autores en oposición a la teoría tradicional que ve a Solórzano como autor material y a la vez tracista de la obra. Entre ellos: Miguel Ángel Zalama, *La arquitectura del siglo XVI en la provincia de Palencia* (Palencia: Diputación Provincial, 1990), 171; Javier Gómez Martínez, *El gótico español...*, 92 y Begoña Alonso Ruiz, "Los tiempos y los nombres...", 58. Por otro lado, sostienen la autoría completa de Solórzano autores como Rafael Martínez, *La Catedral de Palencia. Historia y arquitectura* (Palencia: R. Martínez, 1988), 52 y Fernando Díaz-Pinés Mateo, "La catedral gótica de Palencia: un esquema de las transformaciones de la 'Bella Desconocida'", en *Medievalismo y Neomedievalismo en la arquitectura española*, coord. por Pedro Navascués Palacio y José Luis Gutiérrez Robledo (Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1994), 132.

<sup>27</sup> Véase nota 19.

<sup>28</sup> Diana Olivares Martínez, *El Colegio...*, 216-223.

Bartolomé de Solórzano se encontraba trabajando en Palencia cuando en 1489 fue llamado a Oviedo para dirigir las obras catedralicias. Observando el mapa de caminos de Juan Villuga, (Fig. 1) vemos cómo Palencia y Oviedo están conectadas por un camino que pasa por León, ciudad en la cual se ha destacado la participación de los Colonia, en particular en las flechas de la Catedral<sup>29</sup>. (Fig. 8) Por lo tanto, Solórzano debió de conocer esta obra que en muchos casos se ha considerado antecedente de las torres ovetenses<sup>30</sup>. Esto resulta aún más evidente si pensamos que a lo largo de más de una década dirigió conjuntamente las fábricas catedralicias palentina y ovetense, viajando frecuentemente entre una y otra.

## JUAN DE BADAJOZ

Juan de Badajoz nació probablemente en la ciudad homónima, en la cual pudo comenzar su formación profesional. No es descartable su conocimiento de las novedades introducidas por el foco toledano habida cuenta de la difusión de estas en tierras extremeñas<sup>31</sup>. Aparece documentado por primera vez en León, trabajando en la librería catedralicia desde 1499 hasta 1505<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> Juan Luis Blanco Mozo, "La torre sur de la catedral de León: del maestro Jusquín a Hans de Colonia", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 11 (1999), 49-50.

<sup>30</sup> María Pilar García Cuetos, "Una síntesis...", 32-33.

<sup>31</sup> Ángela Franco Mata, "Elementos decorativos secundarios en la catedral de León a finales del siglo XV y comienzos del XVI durante el maestrazgo de Juan de Badajoz el Viejo", *Archivo Español de Arte*, nº 59, 200 (1977), 418.

<sup>32</sup> Eduardo Carrero Santamaría, "Una alegoría y un sarcasmo en la librería de la catedral de León", en *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, ed. por María Luisa Melero Moneo et al. (Barcelona: Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2001), 289-291. En su opinión, el proyecto se empezó en 1492, antes de la muerte de Alfonso Ramos, maestro catedralicio por aquella época. En 1499 se debió de proceder con un replanteo de la zona superior, que preveía sobrelevar el proyecto original y el desarrollo de peculiares soportes



▪ Fig. 8. Juan de Colonia. Torre sur de la catedral de León. 1458 – años '70 del siglo XV. Foto de la autora.

Contemporáneamente, se lo menciona en la junta de maestros que tuvo lugar en Oviedo en 1500 para definir el nuevo proyecto de la fachada de la Catedral, de la que fue nombrado maestro mayor pocos años después<sup>33</sup>.

En ambas obras aparecen elementos propios tanto del foco toledano como del burgalés. En los primeros, destaca el empleo de jarjas entrecruzadas de la misma manera que las de Guas<sup>34</sup> o el uso de bóvedas de cuadrados inscritos, (Fig. 9) mientras que entre los elementos burgaleses señalamos el uso de molduras entrecruzadas para vanos, un singular tipo de pináculo como remate de exteriores austeros<sup>35</sup> o bóvedas con combados de cuatro hojas (Fig. 10). Más complejo de determinar resulta el empleo de los mocárabes, utilizados en las ménsulas de la librería leonesa, ya presentes en la ciudad de Toledo y empleados allí por Simón de Colonia<sup>36</sup>. Si el conocimiento por parte de Badajoz de elementos propios del gótico toledano puede encontrar justificación en su formación extremeña, más complicado resulta determinar contactos entre él y Simón de Colonia a lo largo de estos años. Es posible que los Colonia trabajaran en la Catedral de León,

cuyas ménsulas de arranque se sitúan en un nivel mucho más bajo de la bóveda por esta razón.

33 María Pilar García Cuetos, "De maestros, bóvedas...", 95-96.

34 Waldo Merino Rubio, *Arquitectura hispano-flamenca en León* (León: Institución "Fray Bernardino de Sahagún", CSIC, 1974), 102-103.

35 Carmen Labra González, "El impulso constructivo de la catedral de Oviedo durante el reinado de Isabel la Católica: el pórtico y obras contemporáneas", *De arte*, nº 5 (2006), 112; María Pilar García Cuetos, "Juan de Badajoz, el Viejo, entre Oviedo y León: nuevas hipótesis sobre maestros y torres en el tardogótico hispano", en *Congreso Internacional "La Catedral de León en la Edad Media"*. Actas, ed. por Joaquín Yarza Luaces, María Victoria Herráez Ortega y Gerardo Boto Varela (León: Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 2004), 566; Pablo De La Riestra, *La Catedral de Astorga y la arquitectura del gótico alemán* (Astorga: Museo de la Catedral de Astorga, 1992), 25-30.

36 Sin embargo, autores como Carmen Labra González, "El impulso constructivo...", 112, afirman su descendencia del foco toledano.

pero intervendrían entre 1458 y la década de los setenta<sup>37</sup>, mucho tiempo antes de la llegada de Badajoz. Además, la bóveda con combados de cuatro hojas no había sido empleada aún entonces por Simón. Por lo tanto, todas estas razones nos llevan a pensar en la posibilidad de un contacto posterior entre ambos. Si bien no se conocen otros contactos directos entre Colonia y Badajoz, es cierto que este último pudo conocer por su trabajo en Oviedo a Bartolomé de Solórzano, cuya vinculación con el taller burgalés hemos señalado en el apartado anterior. Además, Solórzano es quien puede considerarse como el autor material de la primera bóveda de combados de cuatro hojas en 1496. (Fig. 6) De hecho, una bóveda parecida aparece también en el pórtico de la Catedral ovetense, en el tramo septentrional, (Fig. 7) cuya autoría se considera de Solórzano o de Badajoz según el autor<sup>38</sup>.

A continuación, entre 1510 y 1512, Juan de Badajoz trabajó conjuntamente en la Catedral de León y en el proyecto de la salamantina, siendo también maestro de la ovetense hasta 1511<sup>39</sup>. Dos años más tarde se le encargó la reforma de la capilla mayor de San Isidoro de León<sup>40</sup> y en el mismo año viajó junto con otros arquitectos por diferentes ciudades andaluzas, para consultas relativas al cimborrio catedralicio sevillano<sup>41</sup> y

37 Juan Luis Blanco Mozo, "La torre sur...", 49-50.

38 Afirman que Badajoz llegó a Oviedo y dirigió la fábrica catedralicia desde 1500 Waldo Merino Rubio, *Arquitectura hispano-flamenca...*, 99-170 y Francisco De Caso Fernández, *La construcción de la Catedral de Oviedo (1293-1587)* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1981), 413. Por otro lado, María Pilar García Cuetos, "De maestros, bóvedas...", 95, y Carmen Labra González, "El impulso constructivo...", 110, sostienen que Juan de Badajoz dirigió el taller catedralicio no antes de 1502.

39 María Pilar García Cuetos, "Juan de Badajoz...", 569. La misma hipótesis –aunque con algunas diferencias– será aceptada también por Carmen Labra González, "El impulso constructivo...", 112-113.

40 Waldo Merino Rubio, *Arquitectura hispano-flamenca...*, 139-140.

41 Begoña Alonso Ruiz, "El cimborrio de la 'magna hispalense' y Juan Gil de Hontañón", en *Actas del Cuar-*



▪ Fig. 9. Juan de Badajoz. Bóveda del tramo central de la Librería de la catedral de León. 1499-1505. Foto de la autora.



▪ Fig. 10. Juan de Badajoz. Bóveda del tramo septentrional de la Librería de la catedral de León. 1499-1505. Foto de la autora.

a la Capilla Real de Granada<sup>42</sup>, entre otras. También se conoce una visita suya al Hospital Real de Santiago de Compostela<sup>43</sup>. Por lo tanto, vemos cómo en todas estas obras Juan de Badajoz tuvo ocasión de entrar en contacto tanto con la obra de Juan Guas como con la de Simón de Colonia, gracias a sus discípulos u otros maestros que los conocieron directamente.

#### LAS TORRES DE LA CATEDRAL DE OVIEDO Y EL REPLANTEO DE 1500

Como hemos visto, definir qué partes de la obra ovetense se corresponden con cada arquitecto resulta bastante complejo, pues no queda claro hasta qué fecha Bartolomé de Solórzano la dirigió y, por consiguiente, desde qué año pasó el cargo a Juan de Badajoz. Los estudios de García Cuetos han puesto de relieve que el primero fue maestro de la Catedral de Oviedo hasta 1502, aunque se documentan visitas suyas hasta 1504 y fue solamente a partir de 1505 cuando Juan de Badajoz asumió el cargo<sup>44</sup>. Según otros autores, el maestrazgo de Solórzano acabó en 1500, año en el cual empezó el de Badajoz<sup>45</sup>. Establecer esta fecha tiene una importancia fundamental, pues fue justo en 1502 cuando se remató el primer cuerpo del tramo septentrional del pórtico, cuya autoría viene atribuyéndose a uno u otro maestro según los autores. Conocemos esta fecha gracias a que en él se colocó el escudo del obispo Juan Daza en mayo de 1502, (Fig. 11) justo antes de la

llegada del nuevo obispo García Ramírez de Villaescusa<sup>46</sup>. Sin embargo, en la parte alta de este cuerpo aparece también el escudo de este último, (Fig. 11) que permaneció en Oviedo hasta 1508, desconociendo en qué fecha se emplazaron, aunque sabemos que a partir de 1502 las obras se pararon, volviéndose a reanudar solamente en 1510, cuando este obispo ya no se encontraba en Oviedo<sup>47</sup>.

Si aceptamos la primera hipótesis de la extensión del maestrazgo de Solórzano en los primeros años del siglo XVI, la torre septentrional sería obra suya, algo que confirmaría también el repertorio decorativo, muy diferente de la meridional y mucho más próximo a Simón de Colonia, con el uso de arquillos entrecruzados<sup>48</sup>. En nuestra opinión, otro elemento que debería asegurarnos la maestría de Bartolomé con relación a este tramo del pórtico es la bóveda de combados. (Fig. 7) Se trata de un modelo de bóveda que en unas décadas se difundiría entre los arquitectos castellanos, pero que para aquella fecha solamente había sido empleado por Simón de Colonia en escasos ejemplos, con su primera aplicación en el crucero palentino (finalizado en 1496), (Fig. 6) materializado por el propio Solórzano<sup>49</sup>. Esto, junto al hecho de que no se conozcan contactos directos entre el maestro burgalés y Juan de Badajoz –e incluso contactos indirectos precedentes al propio trato con Bartolomé de Solórzano–, nos llevaría a excluir la autoría de Badajoz para esta bóveda de Oviedo. Es cierto que el mismo Badajoz realizó una bóveda parecida en la librería de la Catedral de León, (Fig. 10) cuya semejanza con la anterior se ha uti-

to Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Cádiz, 27-29 enero 2005, coord. por Santiago Huerta Fernández (Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2005), 22.

42 Begoña Alonso Ruiz, "Un nuevo proyecto para la capilla Real de Granada", *Goya*, nº 318 (2007): 140.

43 Fernando Chueca Goitia, *La Catedral Nueva de Salamanca* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1951), 213.

44 María Pilar García Cuetos, "De maestros, bóvedas...", 95-96.

45 Gemma Rumoroso Revuelta, "Consideraciones acerca de los Solórzano...", 83-84; Waldo Merino Rubio, *Arquitectura hispano-flamenca...*, 99-170; Francisco De Caso Fernández, *La construcción de la Catedral...*, 413.

46 María Pilar García Cuetos, "Turrus Babylon:...", 75.

47 María Pilar García Cuetos, "Juan de Badajoz...", 570-571.

48 María Pilar García Cuetos, "Una síntesis...", 34.

49 Si bien Juan Guas empleó combados en obras como el claustro de la Catedral de Segovia o la capilla del Colegio de San Gregorio de Valladolid, se trata de un trazado diferente, pues los combados se desarrollan exclusivamente en la zona central de la bóveda, sin llegar en ningún caso a los arcos que la delimitan.



▪ Fig. 11. Autores varios. Detalle de los escudos en la fachada occidental de la catedral de Oviedo. Desde 1500. Foto de la autora.

lizado para justificar su autoría del ejemplo ovetense, considerando la leonesa como un directo antecedente de la asturiana<sup>50</sup>. Sin embargo, no podemos asegurar que el ejemplo leonés sea precedente al ovetense, pues la librería se concluyó en 1505, fecha en la cual también el tramo septentrional del pórtico de Oviedo debió de estar completado, como hemos visto<sup>51</sup>.

Tras la reanudación de las obras en 1510, en 1512 se remató el cuerpo bajo de la torre meridional. Esta, por lo tanto, se empezó bajo la maestría de Juan de Badajoz y se completó bajo Pedro de Bueras, cantero del primero vinculado a la fábrica ovetense como maestro mayor a partir de 1511, fecha en la cual se despidió a Badajoz<sup>52</sup>. A él, por lo tanto, correspondería el comienzo de la torre meridional. En esta, además de un cambio en la decoración, se puede observar una bóveda (Fig. 12) que, como en la librería leonesa, (Fig. 9) sigue fórmulas que había empleado Guas, aunque el resultado sea distinto entre sí. Sin embargo, en este caso sí podemos considerar la librería leonesa antecedente directo del pórtico ovetense por su cronología. Se trata de una bóveda obtenida a través de cuadrados inscritos, propia de Guas, que Badajoz debió de conocer tras su formación inicial y que reelaboró tanto aquí como en León. A continuación, la torre meridional se remató con dos cuerpos – obras de Pedro de Bueras– y una aguja introducida en 1551 por Rodrigo Gil de Hontañón, ambos de clara raigambre burgalesa. Vemos, por lo tanto, una clara combinación de elementos de raíz toledana con otros burgaleses, que

50 Carmen Labra González, "El impulso constructivo...", 113.

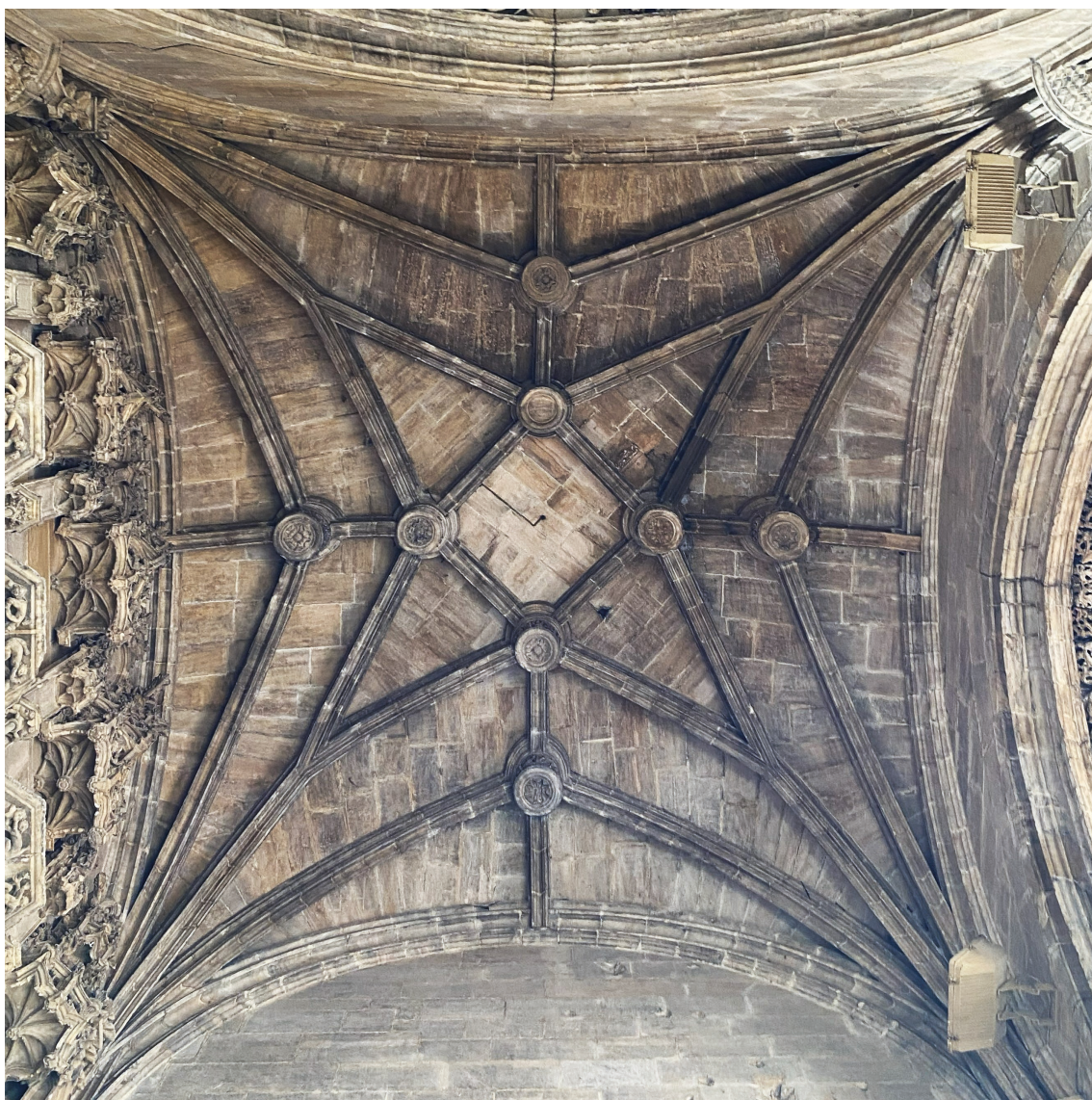
51 No sabemos si la bóveda corresponde a la fase del obispo Deza –y, por lo tanto, se levantaría como tarde en 1502– o a las reformas realizadas inmediatamente después de la llegada de su sucesor, pues según María Pilar García Cuetos, "Turrís Babylon...", 75-76, a partir del propio 1502 empezó un paro de las obras, reanudadas en 1510. En ambos casos, por lo tanto, nos encontraríamos aún bajo la maestría de Solórzano.

52 María Pilar García Cuetos, "Turrís Babylon...", 76-77.

tanto Solórzano como Badajoz pudieron aportar y utilizar tras su formación en mayor o menor directo contacto con ambos focos.

## CONCLUSIONES

Las grandes fábricas tardogóticas constituyen verdaderos centros de intercambio, en los cuales diferentes maestros provenientes de ámbitos muy distintos podían entrar en contacto y poner en común modelos y soluciones. Para destacar este hecho, hemos analizado un ejemplo muy significativo debido a la importancia y al número de arquitectos que se dieron cita en él: el replanteo de las torres de la Catedral de Oviedo. Aquí podemos observar cómo su nuevo proyecto, en 1500, presenta muchos elementos propios del área burgalesa, empleados inicialmente por Simón de Colonia. Sin embargo, tras descartar su intervención en la obra, advertimos que sus rasgos están presentes en las obras de varios maestros que trabajaron junto con él. Entre estos destacan, sin duda, Bartolomé de Solórzano y Juan de Badajoz. Creemos que es posible atribuir al primero el tramo meridional del pórtico y al segundo el septentrional, pues no solamente el repertorio decorativo es muy diferente entre uno y otro, sino que hay que tener en cuenta cómo a la hora de acabar el primero, en 1500, aún no se registran contactos –ni directos ni indirectos– entre Colonia y Badajoz, mientras que es más cierto el contacto entre el maestro burgalés y Solórzano –bien por un posible viaje llevado a cabo por Solórzano a la ciudad de Burgos o bien por coincidir en ciudades como Palencia o Valladolid–. Por otro lado, el tramo meridional, si bien se puede adscribir a la órbita de Colonia, presenta elementos más propios de Guas, que Badajoz pudo conocer tras su formación inicial extremeña. Es cierto que también Bartolomé de Solórzano pudo conocer y proponer este elemento, pero su autoría en relación al tramo meridional del pórtico ovetense queda descartada por cuestiones cronológicas.



▪ Fig. 12. Juan de Badajoz y Pedro de Bueras. Bóveda meridional del pórtico de la catedral de Oviedo. 1510-1512. Foto de la autora.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Ruiz, Begoña. "El cimborrio de la 'magna hispalense' y Juan Gil de Hontañón". En *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Cádiz, 27-29 enero 2005*, coordinado por Santiago Huerta Fernández, 21-33. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2005.
- Alonso Ruiz, Begoña. "Un nuevo proyecto para la capilla Real de Granada". *Goya*, nº 318 (2007), 131-140.
- Alonso Ruiz, Begoña. "Los tiempos y los nombres del Tardogótico castellano". En *Arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, coordinado por Begoña Alonso Ruiz, 43-80. Madrid: Sílex, 2011.
- Alonso Ruiz, Begoña. "El maestro de obras catedralicio en Castilla a finales del siglo XV", *Anales de Historia del Arte*, nº extraordinario 1 (2012), 225-243. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ANHA.2012.39086](https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2012.39086)
- Ara Gil, Clementina Julia. "La actividad artística en la catedral de Palencia durante

- los obispados de Diego Hurtado de Mendoza y Fray Alonso de Burgos". En *Jornadas sobre la Catedral de Palencia: universidad de verano Casado de Alisal*, dirigido por Juan José Martín González, 67-104. Palencia: Diputación provincial, 1989.
- Blanco Mozo, Juan Luis. "La torre sur de la catedral de León: del maestro Jusquín a Hans de Colonia". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 11 (1999), 29-57. <http://hdl.handle.net/10486/894>
- Carrero Santamaría, Eduardo. "Una alegoría y un sarcasmo en la librería de la catedral de León". En *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, editado por María Luisa Melero Moneo *et al.*, 289-298. Barcelona: Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2001.
- Chueca Goitia, Fernando. *La Catedral Nueva de Salamanca*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1951.
- De Caso Fernández, Francisco. *La construcción de la Catedral de Oviedo (1293-1587)*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1981.
- De La Riestra, Pablo. *La Catedral de Astorga y la arquitectura del gótico alemán*. Astorga: Museo de la Catedral de Astorga, 1992.
- Díaz-Pinés Mateo, Fernando. "La catedral gótica de Palencia: un esquema de las transformaciones de la 'Bella Desconocida'". En *Medievalismo y Neomedievalismo en la arquitectura española*, coordinado por Pedro Navascués Palacio y José Luis Gutiérrez Robledo. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1994.
- Domenge Mesquida, Joan y Jacobo Vidal Franquet, eds. *Visurar l'arquitectura gòtica. Inspeccions, consells i reunions de mestres d'obra (s. XIV-XVIII)*. Palermo: Caracol, 2018.
- Ferreira-Lopes, Patrícia y Francisco Pinto Puerto. "Intercambio de maestros, saberes y técnicas entre las fábricas de la Baja Andalucía y Portugal en los siglos XV y XVI. Aportación a partir de un modelo digital de la información". En *Da traça à edificação: a arquitetura dos séculos XV e XVI em Portugal e na Europa. Estudos sobre o tardogótico*, coordinado por Fernando Grilo, Joana Balsa De Pinho y Ricardo J. Nunes Da Silva, 513-529. Lisboa: Theya Editores: Artis – Instituto de História da Arte, 2020.
- Franco Mata, Ángela. "Elementos decorativos secundarios en la catedral de León a finales del siglo XV y comienzos del XVI durante el maestrazgo de Juan de Badajoz el Viejo". *Archivo Español de Arte*, vol. 59, nº 200 (1977), 417-422.
- García Cuetos, María Pilar. "Turrís Babylon: asimilación y creación del lenguaje tardogótico en la torre de la Catedral de Oviedo". *Studium Ovetense*, nº 32 (2004), 67-102. <http://hdl.handle.net/10651/24694>
- García Cuetos, María Pilar. "Juan de Badajoz, el Viejo, entre Oviedo y León: nuevas hipótesis sobre maestros y torres en el tardogótico hispano". En *Congreso Internacional "La Catedral de León en la Edad Media"*. *Actas*, editado por Joaquín Yarza Luaces, María Victoria Herráez Ortega y Gerardo Boto Varela, 565-574. León: Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 2004.
- García Cuetos, María Pilar. "De maestros, bóvedas, pórticos y torres. Tradición e innovación en el tardogótico de la fábrica catedralicia ovetense". *De Arte*, nº 5 (2006), 87-106. <http://hdl.handle.net/10612/1184>
- García Cuetos, María Pilar. "Una síntesis de la arquitectura de torres europea: la fachada de la Catedral de Oviedo y la llegada de las flechas caladas a Castilla". *Ars Longa*, nº 22 (2013), 27-42.
- Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes y Arturo Zaragoza Catalán. "Lenguajes, fábricas y oficios en la arquitectura valenciana del tránsito entre la Edad Media y la Edad Moderna (1450-1550)". *Artigrama*, nº 23

- (2008), 149-184. [https://doi.org/10.26754/ojs\\_artigrama/artigrama.2008237798](https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2008237798)
- Gómez Martínez, Javier. *El gótico español de la Edad Moderna: bóvedas de crucería*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1998.
- González Romero, José Fernando. *El gótico alemán en España y la dinastía de los Colonias: la cristalización de las torres caladas, Friburgo, Burgos y Oviedo*. Gijón: Trea, 2016.
- Guardia, Milagros. "De camins i circulacions pels Pirineus". En *Pirineus romànics, espai de confluències artístiques*, editado por Milagros Guardia y Carles Mancho, 17-31. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2020.
- Hoag, John D. *Rodrigo Gil de Hontañón: Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*. Madrid: Xarait, 1985.
- Ibáñez Fernández, Javier. "Con el correr del sol: Isambart, Pedro Jalopa y la renovación del Gótico final en la Península Ibérica durante la primera mitad del siglo XV". *Biblioteca*, nº 26 (2011), 201- 226.
- Labra González, Carmen. "El impulso constructivo de la catedral de Oviedo durante el reinado de Isabel la Católica: el pórtico y obras contemporáneas". *De arte*, nº 5 (2006), 107-123. <http://hdl.handle.net/10612/1199>
- López Lorente, Víctor Daniel. *La transmisión del saber técnico de los arquitectos en la Corona de Aragón en el tardogótico*. Lleida: Pagès editors, 2019.
- Martín Martínez De Simón, Elena. "Arquitectura religiosa tardogótica en la Provincia de Burgos (1440-1511)". Tesis doctoral, Universidad de Burgos, 2013. <http://hdl.handle.net/10259/5191>
- Martín Martínez De Simón, Elena. "Las primeras bóvedas de combados. Simón de Colonia y la escuela burgalesa". En *Nuevas aportaciones de jóvenes medievalistas*, editado por Jesús Brufal Sucarrat, 101-118. Murcia: Compobell, 2014.
- Martínez González, Rafael. "En torno a Bartolomé de Solórzano". *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº 57 (1987), 293-302.
- Martínez, Rafael. *La Catedral de Palencia. Historia y arquitectura*. Palencia: R. Martínez, 1988.
- Menéndez González, Nicolás. "Los Colonia en la Catedral de Burgos. Nuevos datos para la historia del templo en los siglos XV y XVI". En *El mundo de las Catedrales. Pasado, presente y futuro*, coordinado por José Luis Barriocanal Gómez et al., 51-65. Burgos: Fundación VIII Centenario de la Catedral, 2021.
- Merino Rubio, Waldo. *Arquitectura hispano-flamenca en León*. León: Institución "Fray Bernardino de Sahagún", C.S.I.C., 1974.
- Montero Tortajada, Encarna. *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2015.
- Olivares Martínez, Diana. *El Colegio de San Gregorio de Valladolid. Saber y magnificencia en el tardogótico castellano*. Madrid: CSIC, 2020.
- Paulino Montero, Elena. *Arquitectura y nobleza en la Castilla bajomedieval. El patrocinio de los Velasco entre al-Andalus y Europa*. Madrid: La Ergástula, 2020.
- Rabasa Díaz, Enrique, López Mozo, Ana y Alonso Rodríguez, Miguel Ángel, eds. *Obra congrua*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2017.
- Rumoroso Revuelta, Gemma. "Consideraciones acerca de los Solórzano y su actividad en la catedral de Palencia". *Altamira*, nº 65 (2004), 79-116.
- Rumoroso Revuelta, Gemma. "Bartolomé de Solórzano. Maestro de obras en la catedral de Palencia". En *Los últimos arquitectos del Gótico*, coordinado por Begoña Alonso Ruiz, 363-398. Madrid: Marta Fernández-Rañada, 2010.

Serra Desfilis, Amadeo. "Conocimiento, traza e ingenio en la arquitectura valenciana del siglo XV". *Anales de Historia del Arte*, vol. 22 (nº especial) (2012), 163-196. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ANHA.2012.39084](https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2012.39084)

Vielva Ramos, Matías. *Monografía acerca de la Catedral de Palencia*. Palencia: [s.n.], 1923.

Villuga, Pedro Juan. *Reportorio de todos los caminos de España en el año de gracia de 1543*. Medina del Campo: Pedro de Castro, 1546.

Zalama, Miguel Ángel. *La arquitectura del siglo XVI en la provincia de Palencia*. Palencia: Diputación Provincial, 1990.

## Un guadamecí dedicado a Cleopatra en el Palacio de Viana de Córdoba

### A guadamecí dedicated to Cleopatra in the Palace of Viana in Córdoba

María del Amor Rodríguez Miranda

Universidad de Córdoba

<https://orcid.org/0000-0002-0898-1902/> mdarmiranda@gmail.com

DOI: 10.18002/da.i24.8567

Enviado: 28/XII/2024

Aceptado: 9/IV/2025

**RESUMEN:** El presente trabajo estudia un guadamecí pintado con el tema “Las Exequias de Cleopatra a Marco Antonio”, conservado en el Palacio de Viana de Córdoba. Su origen entronca con los estilos de la pintura del Quattrocento italiana y su importancia radica principalmente en que se trata de uno de los ejemplares conservados más antiguos en España y el único de su tamaño, aunque se encuentra en un estado de conservación bastante lastimoso. Se trata además de la única representación pictórica donde Cleopatra venera a Marco Antonio con una actitud mucho más cercana al cristianismo que a la religión y a las tradiciones ptolomeas del siglo II a.C.

*Palabras clave:* Italia, guadamecí, Cleopatra, pintura.

**ABSTRACT:** The present work studies a guadamecí painted with the theme “The Funeral of Cleopatra to Marco Antonio”, preserved in the Viana Palace in Cordoba. Its origin is linked to the styles of Italian Quattrocento painting and its importance lies mainly in the fact that it is one of the oldest preserved specimens in Spain and the only one of its size, although it is in a rather pitiful state of conservation. It is also the only representation where Cleopatra venerates Mark Antony with an attitude much closer to Christianity than to the religion and Ptolemaic traditions of the 2nd century BC.

*Key words:* Italy, guadamecí, Cleopatra, paint.

#### INTRODUCCIÓN: DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

En el Palacio de Viana de Córdoba se conserva un cuero pintado que tiene por título “Las exequias de Cleopatra a Marco Antonio”. Se trata de una pintura realizada con la técnica del temple sobre plata y con soporte de cuero (Fig. 1). Está compuesta por 28 fragmentos cosidos, cuyo resultado asemeja el de un tapiz. Se estructura alrededor de una gran escena central, con 3 x 4 paneles del mismo tamaño y una bordura externa, constituida por el resto de escenas, con me-

didias dispares y una cenefa alrededor. Sus dimensiones son bastante grandes, ya que mide 256x250 cm. con el marco incluido. En el cuadro principal se desarrolla un episodio cuya protagonista es la mencionada faraona egipcia y está dividido en dos zonas. A la izquierda puede verse a Cleopatra arrodillada en actitud orante portando un cáliz, con la mano izquierda velada y va acompañada por su dama. Ambas dirigen su mirada hacia un túmulo hexagonal sobre el que se está quemando un cordero, bajo la atenta vigilancia de un soldado, que sujeta una alabarda con la mano derecha y cubre su cabeza



▪ Fig. 1. Cuero de Cleopatra, Palacio de Viana. Foto cedida por el Palacio de Viana.

con un casco medieval. En la secuencia de recuadros que lo rodean se representa un paisaje montañoso, en el que se distinguen ciertos animales junto con figuras humanas, cuyo significado está relacionado con Egipto, el río Nilo y el romance que mantuvieron Marco Antonio y Cleopatra.

Actualmente, la ficha catalográfica del archivo del Palacio de Viana lo data en los siglos XVI-XVII y menciona que los materiales pictóricos utilizados fueron el temple, aunque posee también algunos retoques posteriores realizados al óleo: “Cuero (no

de Córdoba) juntado y decorado con una escena representando a Cleopatra en las exequias de Marco Antonio. Fines del siglo XVI o principios del XVII”<sup>1</sup>.

El presente estudio propone una datación más temprana basada en el análisis de sus elementos artísticos y estilísticos, la iconografía que presenta, así como de las técnicas y los materiales empleados, que las conectan el guadamecí con la pintura del

<sup>1</sup> Archivo del Palacio de Viana de Córdoba (en adelante APVC), ficha catalográfica.

Quattrocento italiano. Don José de Saavedra y Salamanca, II Marqués de Viana, fue el primero en creer que el origen del cuero pintado objeto de este estudio podía no ser cordobés, comunicándose así el 11 de mayo de 1926 al Marqués de Valderrey, don Manuel Pidal y Bernaldo de Quirós: “Este cuero, que por cierto está algo velado (...) No tiene repujado ni relieve alguno, y por eso dudamos que sea de Córdoba, pues todas las manufacturas cordobesas tienen esas características en sus obras (...)”<sup>2</sup>.

#### EL CUERO DE CLEOPATRA Y EL PALACIO DE VIANA

La historia del cuero comienza con su adquisición por el marqués de Viana en 1926, tal y como se relatará a continuación. Este episodio refleja el interés por el coleccionismo de la época por piezas artísticas singulares y el esfuerzo por conservarlas. En mayo de 1924 el Ayuntamiento de Córdoba organizó una exposición de Guadameciles y cordobanes en el Real Círculo de la Amistad, comisariada por Enrique Romero de Torres e impulsada por el entonces alcalde de la ciudad, José Cruz Conde. Se contó con la colaboración del arqueólogo de Toledo, don Anastasio Páramo, que poseía la más curiosa y completa colección de guadameciles cordobeses que se conocía en aquellos años y remitió sus obras a la capital cordobesa para deleite de todos los que se acercaron a la muestra: “La Exposición de guadameciles ha de ser una de las notas más interesantes de la próxima feria. Trátase de la primera de esta clase que se celebra en España (...)”<sup>3</sup>. En agosto de ese mismo año se publicaba un catálogo con una introducción redactada por el cronista de la ciudad, José María Rey, que dijo: “En el aparecen reproducidas las principales piezas expuestas, piezas que hubiere sido de desear quedaran en Córdoba formando parte principalísima del Museo

Municipal que ahora se organiza, en el que hubieran dado perenne testimonio, andando los años y los siglos, de la que fue un día producto de nuestro arte y de nuestra industria peculiar”<sup>4</sup>.

En enero de 1926, don José de Saavedra compró la colección de cueros a Anastasio Páramo por 15.000 pesetas<sup>5</sup>. Este hecho fue alabado por el pueblo cordobés con estas palabras: “Un ilustre prócer, el marqués de Viana, ha realizado la aspiración de los amantes del arte patrio, adquiriendo la expresada colección de guadameciles y muy en breve, en un magnífico salón convenientemente dispuesto para ello, de esa hermosa casa solariega que puede considerarse como uno de los monumentos valiosos de esta población, el palacio de Don Gome, el cual está siendo objeto de restauraciones importantísimas por el cita prócer, será instalada la soberbia colección de cueros que perteneció al señor Páramo, notablemente ampliada con otros bellos ejemplares de la antigua guadamecilería cordobesa”<sup>6</sup>. El ayuntamiento, además, procedió a dedicar unas letras en homenaje y agradecimiento al marqués por la adquisición en una carta: “Tengo el honor de comunicarle que esta Corporación en sesión celebrada en 27 de febrero último acordó, a petición de Don Enrique Romero de Torres hacer a V.E., patente la satisfacción con que he visto su generoso desprendimiento al adquirir la colección de cueros del Sr. Páramo (...)”<sup>7</sup>. Este acto trascendió, pues, los límites propios administrativos, para convertirse en un hecho social de importancia en la sociedad de la época y que muchas personas fueran conocedoras de la compra.

4 Enrique Romero de Torres, *Catálogo ilustrado de la exposición de guadameciles* (Madrid: Fototipia de Hauser y Menet, 1924), s/f.

5 Fernando Moreno Cuadro, *El Palacio de Viana de Córdoba: el prestigio de coleccionar y exhibir* (Córdoba: CajaSur, Obra Social y Cultural, 2009), 130-131.

6 *Diario de Córdoba*, 17 de enero de 1925.

7 Archivo del Palacio de Viana de Córdoba (APVC), correspondencia, caja L0708, Exp. E0001, Legajo 0203, 28 de junio de 1926.

2 APVC, dossier Guadameciles y Museo de Córdoba, carta de 11 de mayo de 1926.

3 *Diario de Córdoba*, sábado 24 de mayo de 1924, fol. 1.

En una fecha imprecisa entre febrero y mayo, tuvo lugar un encuentro entre el marqués de Viana y el marqués de Valderrey en una jornada de tiro a pichón, en la que mantienen una conversación acerca de un cuero que este último había adquirido. El día 11 de mayo, don José de Saavedra escribe a don Manuel Pidal y Bernaldo de Quirós dándole su opinión sobre la pieza, alegando que no es de Córdoba pero que resulta muy interesante por el tema que presenta, además le pide también precio por él: "Este cuero, que por cierto está algo velado, lleva pintado como asunto Cleopatra en las exequias de Marco Antonio. No tiene repujado ni relieve alguno, y por eso dudamos que sea de Córdoba, pues todas las manufacturas cordobesas tienen esas características en sus obras; el cuero habrá que restaurarlo y pegarlo"<sup>8</sup>. Esta será la primera de una serie de cartas que se intercambian ambos marqueses con motivo del cuero de Cleopatra.

Don Manuel Pidal había comenzado en el mundo del coleccionismo y se dedicaba a recorrer el país buscando piezas para su colección, sobre todo libros. Siguiendo consejos de otras personas, no dudaba en adquirir otras tipologías cuando veía algo novedoso o de interés: "(...) cuando caen piezas como esa, rara, rarísima, aunque para mí no tenga valor porque no es de mi afición, la guardo como cosa (...)". Admite el de Valderrey que no entiende de cueros y que por eso le había puesto en conocimiento del citado cuero: "(...) yo no entiendo de cueros ni están dentro de mis aficiones, decidí estudiarlo, y el asegurarme que tú eres de los más conocedores e inteligentes en la materia no dudo en molestarse pidiéndote tu opinión"<sup>9</sup>. Termina la misiva invitando al de Viana a un intercambio del cuero por un libro antiguo: "El cuero es de mi propiedad, por mi adquirido, valga lo que valiese para mí no tiene objeto. Sí para ti lo tiene y deseas adquirirlo y tienes

cosas que tú ni dices ni usas, yo no tendría inconveniente en cambiar. Ahora mudo por libros antiguos".

El marqués de Viana recibe el cuero en su palacio y tras estudiarlo, le responde el 15 de mayo. Sus afirmaciones acerca del cuero aportaron pistas para comenzar este estudio y poder averiguar su procedencia y fecha: "El cuero que me has enviado y que te devuelvo, es un cuero muy curioso, bajo el punto de vista de la pintura que tiene sobre el mismo, pero no es de la colección de los guadamecíes o cuero labrado que son los auténticos de Córdoba, (...) es un cuadro pintado sobre cuero en lugar de estar pintado sobre lienzo. (...) Bueno sería saber, si en ello no tienes inconveniente el precio que designas al repetido cuero". Vuelve a insistir en la idea de la primera carta en que creía que el cuero no era cordobés y le solicita además una tasación para comprarle la pieza porque no disponía de ningún libro para poder hacer un cambio: "(...) Siento mucho por ahora no tener ningún ejemplar raro de libro para cambiártelo por el mencionado cuero, pues aunque he adquirido recientemente toda la biblioteca venatoria de Laurencin, no hay ningún libro repetido (...)".

El marqués de Valderrey decide regalar el cuero al de Viana: "(...) mucho agradezco tu valiosa opinión sobre el cuero, que vuelvo a enviarte con esta carta (...) no porque no tengas libro antiguo para establecer cambio, quiero, ni privarte a ti de tenerlo, ni a mí la satisfacción de ofrecértelo con sincero afecto. Sujetadlo, pues, y recibe un abrazo de tu buen amigo. Manolo Pidal"<sup>10</sup>. Cuando don José recibe el cuero, contesta al de Valderrey agradeciendo su detalle y muestra su decisión no sólo de conservarlo sino de restaurarlo: "He de confesarte que aunque creo que el cuero no es de Córdoba, me inspira curiosidad su pintura, y voy a ver si lo mando a restaurar por estar toda ella velada

8 APVC, dossier Guadamecíes y museo de Córdoba, carta, 11 de mayo de 1926.

9 APVC, dossier Guadamecíes y museo de Córdoba, carta, 13 de mayo de 1926.

10 APVC, dossier Guadamecíes y museo de Córdoba, carta sin fecha.

(...)”<sup>11</sup>. El marqués de Viana muere apenas un año después, el 5 de abril de 1927 y el cuero quedó guardado a la espera de su deseada restauración<sup>12</sup>.

### ANÁLISIS ARTÍSTICO, ESTILÍSTICO E ICONOGRÁFICO

El estudio de los materiales empleados en la elaboración de esta pintura, así como la técnica utilizada aportan datos acerca de la fecha de su realización. Como se ha mencionado anteriormente, según la ficha catalográfica, el cuero fue pintado al temple sobre una base de plata, que ha podido ser vista a través de luz ultravioleta.

La técnica del temple consiste en la mezcla de distintos aceites y resinas, y necesita de un soporte sólido para que no haya grietas ni la pintura se desescame. Normalmente se empleaba sobre madera y fue un procedimiento de pintar que tuvo una finalización en el tiempo concreta y reconocida. Fue muy utilizado durante la Edad Media, su uso disminuyó a lo largo del siglo XV para ser sustituido poco a poco por el óleo<sup>13</sup>. De hecho, fueron diversos los artistas del quattrocento italiano que lo manejaron, desde Miguel Ángel en su famoso *Tondo Doni* del año 1506, Leonardo da Vinci en *Retrato de un músico* de la colección Ambrosiana, 1485, o Botticelli en su *Nacimiento de Venus*, 1484. El temple no sólo se realizaba sobre madera, sino que también se llevó a cabo con soporte de cuero. Pero durante el cuatrocientos no sólo dejó de usarse, sino que incluso en algunos lugares quedó prohibido por ley, aunque no se especifica en ninguna de las fuentes consultadas la razón de dicha prohibición. En Córdoba se imponía una multa de 1000 maravedíes por su utilización, estando este

delito contemplado ya en las ordenanzas de 1529<sup>14</sup>. Fue una normativa generalizada y su prohibición no apareció sólo en Córdoba, sino también en Toledo en 1502, Valencia en 1513 o Madrid, algo más tarde, 1587<sup>15</sup>.

En cuanto al soporte sobre el que está pintado este cuadro es cuero. Se trata de un guadamecí, o sea, piel curtida, posteriormente dorada o/plateada y policromada. Las técnicas decorativas eran muy diversas y dependía del objeto a ornamentar. En el caso de la pieza estudiada, aparece una cenefa con un dibujo que se encuentra en otras obras realizadas por el mismo momento, como el caso del *Rostro de Cristo* del mismo Palacio de Viana<sup>16</sup> (Fig. 2), que en una serie de ondas repetidas. En el caso del cuero de Cleopatra ornamenta toda la cenefa y en el caso del *Rostro de Cristo*, todo el fondo del retrato.

El guadamecí fue una de las artesanías con mayor desarrollo en España, destacando precisamente los llamados “cueros de Córdoba”. Aunque su producción comenzó en época de dominación musulmana, siguió a lo largo de toda la etapa medieval y su fama se internacionalizó, propiciando que, a través del comercio con Génova, los cueros españoles llegaran a diferentes países europeos<sup>17</sup>. Mientras la capital cordobesa mantuvo durante mucho tiempo su hegemonía en este tipo de trabajos, los gremios de guadamacileros fueron surgiendo en otras ciudades como Madrid, Barcelona, Valencia o To-

14 Teresa Alors Bersabé, *El gremio cordobés de guadamacileros y su producción durante los siglos XVI y XVII* (Tesis doctoral, Córdoba, 2012), 136 y 213.

15 Ramón Genís Bayés, “Guadamecíes y cordobanes”, *Ausa*, nº 6 (1953), 249.

16 En el mismo Palacio de Viana se conserva un guadamecí con la cara de Cristo, cuyo fondo es exactamente igual al del cuero de Cleopatra, fechado hacia comienzos del siglo XVI y realizado en la ciudad de Córdoba.

17 Teresa Alors Bersabé, “Guadamecíes del archivo histórico provincial de León”, *De Arte*, nº 9 (2010), 59 y 72.

11 APVC, dossier Guadamecíes y museo de Córdoba, carta, 17 de mayo de 1926.

12 Moreno Cuadro, *El Palacio...*, 97.

13 Corrado Maltese (coord.), *Las técnicas artísticas* (Madrid: Cátedra, 2006), 298 y Javier Rivera, Ana Ávila y María Luisa Martín Anson, *Manual de técnicas artísticas* (Madrid: Historia 16, 1997), 176.



▪ Fig. 2. Cuero del rostro de Cristo, Palacio de Viana. Foto cedida por el Palacio de Viana.

ledo<sup>18</sup> e incluso otros países, como Francia, Italia o Países Bajos<sup>19</sup>.

Hasta el momento, no se han encontrado ejemplares del siglo XIV realizados en Córdoba y, menos aún, que aplicaran el temple sobre el cuero como base, por lo que la obra de Cleopatra es una pieza de singular factura por su antigüedad y por los materiales empleados en su realización. En el resto de España, aparece uno citado en un artículo del que no se detalla con qué técnica está realizado, que está conservado en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid. Este autor resalta también la escasez de ejemplares antiguos preservados<sup>20</sup>. En la búsqueda bibliográfica se ha hallado uno en la colección catalana, Genís y Bayés. Estos ejemplares están decorados con elementos geométricos inspirados en el arte hispanomusulmán y uno de ellos incluso con una inscripción árabe y en algunos casos, son tan sólo fragmentos. En cuanto a piezas del siglo XV, también son muy escasas, existiendo tan sólo una en la Colección privada de Ramón i Bayés<sup>21</sup>, un panel de guadamecí que guarda el Palacio de Viana<sup>22</sup>, otro del Museo de Artes Decorativas de Madrid<sup>23</sup>, así como un trozo decorativo, una cenefa, un guadamecil, dos frontales de altar de la Colección privada de Colomer Munmany<sup>24</sup>.

18 *Exposición de cueros de arte, Catálogo ilustrado* (Barcelona: III Congreso Internacional y Asociaciones de químicos de la industria del cuero, 1953), 15.

19 Alors, *El gremio...*, 71 y Baron CH. Davillie, *Notas sobre los cueros de Córdoba, guadameciles de España* (Girona: Imprenta del Hospicio Provincial, 1879), 4.

20 Genís Bayés, "Guadameciles...", 246-247.

21 Ferran i Salvador, *Codovans i guadamassils de la colección Ramón Genís i Bayés* (Girona: Fundació Caixa de Girona, 2004), 24 y 25.

22 Alors Bersabé, "Guadameciles...", 324.

23 <https://ceres.mcu.es/pages/Main>, ficha de inventario CE00321.

24 *L'Art en la pell. Cordovans i guadamassils de la colección Colomer Munmany* (Barcelona: Generalitat de Catalunya y Fundació La Caixa, 1992), 80, 81, 86 y 88.

Entre las obras cordobesas más antiguas catalogadas y conocidas hay otro guadamecí en el mismo Palacio de Viana, de tipo decorativo con ornamentación floral y vegetal<sup>25</sup>. En la Catedral de Córdoba se conservan dos frontales de altar y un lienzo; y en el convento del Corpus, podría haber otro<sup>26</sup>. Destaca la cantidad tan escasa de ejemplares, a pesar de haber sido uno de los gremios que más tempranamente recibió aprobación para poseer Ordenanzas propias en el año 1529.

Su producción era abundante y estaban muy cotizadas por la alta sociedad, ya que veía en ellos un modo de exhibir su poder, luciendo este tipo de obras en las estancias más importantes de sus viviendas, así como tapices o cuadros. En testamentos de la época aparecen los listados de objetos y es frecuente encontrar menciones acerca de la existencia de guadameciles decorados<sup>27</sup>, aunque ninguno haya llegado a nuestros días. Los clientes solían ser nobles, Papas e incluso reyes, españoles y extranjeros<sup>28</sup>. Mientras los temas religiosos se circunscribían a los templos y otros edificios de culto, la demanda de la clase noble incluía retratos, historias mitológicas y galerías de personas ilustres, cercanos o no. Eran un objeto muypreciado, tal y como denotan las palabras del Barón de Davillier: "Los altos personajes le tienen al presente en grande estima, y está en gran uso en Roma, en Nápoles, en Sicilia, en Bolonia, en Francia, en España y en otros puntos"<sup>29</sup>. El cuadro del Palacio de

25 Alors Bersabé, "Guadameciles...", 326.

26 José Fernández Márquez, *El arte de labrar los guadameciles y cueros de Córdoba* (Córdoba: Imprenta provincial, 1953), 13-14.

27 Antonio Urquizar Herrera, *El Renacimiento en la periferia. La recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del quinientos cordobés* (Tesis doctoral, Córdoba, 2001), 33 y 206.

28 Manuel Nieto Cumplido, *Cordobanes y guadameciles de Córdoba* (Córdoba: Excma. Diputación de Córdoba, 1973), 19; Urquizar Herrera, *El Renacimiento...*, 206 y Antonio Manuel Ocaña Riego, *El cuero artístico cordobés* (Córdoba: Imprenta Luque, 2003).

29 Davillier, *Notas sobre...*, 10.

Viana contiene una de estas historias, la de Cleopatra y su gran tamaño también podría indicar que se trata de una pieza destinada a una estancia principal.

El hecho de que el cuero estudiado en el presente artículo esté realizado con la técnica del temple, así como el tipo de ferreteo que contiene la cenefa exterior, vendrían a corroborar la teoría de que fue realizado entre los últimos años del XV y el año 1529, momento en que en las ordenanzas del gremio se establece la prohibición de utilizar este método pictórico. Esta tesis será apoyada por un pormenorizado estudio estilístico de las escenas que lo componen, cuyo resultado vendrá a confirmar esta hipótesis.

### ANÁLISIS ESTILÍSTICO

El estilo de la pintura central recuerda a obras del Quattrocento de las Escuelas italianas de Florencia y Padua, con grandes similitudes en vestimentas y posturas a las representaciones religiosas de la época. El uso de elementos como el cáliz, la corona y el velo refuerzan la reinterpretación cristianizada de Cleopatra. De hecho, está vestida a la manera medieval y no a la egipcia, con una saya de manga larga de tonos claros, sobre el que lleva un brial con manga francesa, en tonos anaranjado y carmesí. La túnica tiene una abertura lateral y es más corta que el vestido, llegando justo por encima de las rodillas, con un broche. Adorna su cuello con collar de cuentas de colores y quedan restos de algún tipo de pendiente (Fig. 3). Podemos contemplar ejemplos parecidos en la *Coronación de la Virgen María* de Altichiero de Zevio para el oratorio de San Antonio en la ciudad de Padua, donde los ángeles que aparecen a la derecha están vestidos de la misma manera (Fig. 4), así como la *Madonna adorando al Niño* de Andrea del Verrocchio<sup>30</sup>.

Sobre la cabeza recoge el pelo con un lazo y se adorna con una diadema y un velo. En ninguna de las representaciones mencio-

nadas con anterioridad de época romana, Cleopatra es representada con una corona, un velo y un lazo, sino con una diadema. Una corona parecida terminada en puntas aparece en *La Anunciación* de Piero del Donzello en la capilla Frescobaldi de la iglesia del Santo Espíritu en Florencia, fechado en el siglo XV<sup>31</sup>. Esta diadema se repetirá en obras posteriores como un grabado de la *Muerte de Marco Antonio* fechado 1778 y el cuadro que sigue al grabado, *Muerte de Marco Antonio*, ambos de Pompeo Girolamo Batoni, de la segunda mitad del siglo XVIII, del museo de Bellas Artes de Brest en Francia<sup>32</sup>.

En cuanto al velo es propio de las representaciones de la Virgen María de todo el Quattrocento italiano, como la *Adoración de los pastores* de Francesco Botticini en la Galería Estense de Módena, la *Virgen adorando al niño* de Biagio D'Antonio en la Colección Chigi en Siena<sup>33</sup> o el cuadro mencionado antes *la Virgen adorando al Niño* de Andrea del Verrocchio, actualmente en el Museo Ruskin<sup>34</sup>. En el rostro que se presenta de perfil, destaca el carmín en los labios y el ligero rubor de las mejillas. Recuerda mucho a los rostros italianos, como el de Santa Lucía del retablo de *La Virgen y el Niño con santos* de la Galería de los Uffizi en Florencia, firmado por Dominico Veneziano en 1445<sup>35</sup>.

La postura de perfil arrodillada está inspirada en algunos cuadros de temática religiosa fechados de nuevo en el Quattrocento italiano. Entre ellos la *Coronación de la Virgen* de Cosimo Rosselli en la iglesia de Santa María Magdalena de Florencia, donde puede verse en la parte inferior a María Magda-

31 Mina Grigori et alli, *Maestri e botteghe, pittura a Firenze all' fine del Quattrocento* (Firenze: ed. Silvana, 1992), 101.

32 Véase la obra y una pequeña ficha catalográfica en el siguiente enlace, consultado el 2 de abril de 2024: <https://app.fta.art/es/artwork/d3c4b393a57707808915bfc59fb86c28a4e3927>

33 Grigori, *Maestri e botteghe...*, 75.

34 Berenson, *Italian pictures...*, fig. 70.

35 Berenson, *Italian pictures...*, fig. 50.

30 Bernard Berenson, *Italian pictures of the Renaissance*. Tomo II (Londres: Ed. Phaidon, 1968), fig. 70.



▪ Fig. 3. Detalle de Cleopatra y su dama de compañía. Cuero de Cleopatra, Palacio de Viana. Foto de María del Amor Rodríguez Miranda.



▪ Fig. 4. Fresco de la Coronación de la Virgen María, Altichiero de Zevio, oratorio de San Antonio, Padua. Foto cedida por José Antonio Peinado Guzmán.

lena arrodillada de perfil portando un cáliz en sus manos; obra fechada en el siglo XV<sup>36</sup>. Es también habitual encontrar a los donantes de las obras retratados en esta posición, como el matrimonio Nerli en el cuadro *La Virgen con Santa Catalina de Alejandría y San Martín de Tours* de la iglesia del Espíritu Santo de Florencia, pintado por Filippino Lippi (h. 1494)<sup>37</sup>. Esta cristianización de una imagen pagana se afianza con la aparición de un cáliz en las manos de Cleopatra, cuya identificación del uso y tipología del objeto queda revelado gracias a la aparición de la mano izquierda velada, simbolizando que se trata de un vaso sagrado. La transfiguración de la Virgen María en la figura de Cleopatra, que reza por la sangre derramada por su hijo y recogida en el cáliz, que está siendo sacri-

ficado y se escenifica a través del sacrificio del Cordero, mientras que la reina egipcia lo hace por su amado.

A la izquierda de Cleopatra aparece una mujer, con vestiduras nobles, pelo recogido, pendientes y collar, que formaría parte de las damas de la reina, tal y como ocurría en todas las cortes europeas en el medievo.

Al otro lado de la imagen, puede vislumbrarse a un soldado custodiando un túmulo funerario. El altar tiene forma hexagonal levantado sobre un pedestal cuadrangular, adornado con elementos renacentistas y con fondo que simula el mármol. En el centro hay un gran óvalo que parece contener algún tipo de imagen, pero cuyo estado de conservación no permite su identificación. En el cuenco superior, puede verse una hoguera ardiendo donde un carnero está siendo sacrificado rodeado de llamas ascenden-

<sup>36</sup> Grigori, *Maestri e botteghe*, 117.

<sup>37</sup> Grigori, *Maestri e botteghe...*, 121.

tes. La representación de este animal parece estar más cercana al Cordero Místico que al sacrificio del animal por la muerte de Marco Antonio. A mediados de siglo la simbología del cordero estaba presente en la Italia del Quattrocento. En el vestíbulo de la capilla de los Magos del Palacio de los Medici Riccardi en Florencia hay un fresco justo encima de la entrada, que representa al Cordero del Apocalipsis sobre un altar<sup>38</sup>. La obra fue pintada por Benozzo Gozzoli hacia 1459. Otro autor italiano que también haría referencias al Cordero, en este caso, como símbolo de Cristo, fue Giovanni di Paolo en su obra *Ecce Agnus Dei*, actualmente en el Museo de Arte de Chicago, que fue pintado h. 1460<sup>39</sup>.

El soldado romano aparece de perfil, con el brazo izquierdo doblado hacia la pira mostrando la mano, en una actitud que parece estar dirigiéndose a la faraona, ya que puede trazarse una línea recta entre las miradas de ambos. Viste una panoplia propia de un soldado de los tercios de Flandes del siglo XV o comienzos del XVI, tanto en el calzón como en la roza, así como el casco o morrión, que llevaban estos soldados y que adoptaron posteriormente otros países del resto de Europa a partir de 1530 (Fig. 5)<sup>40</sup>. El casco lleva un plumaje de color rojo, que es propio de las huestes de los Austrias. Porta una alabarda en la mano derecha, arma de procedencia china que fue extendida por Europa a lo largo del siglo XIV y los comienzos del XV, y que era muy típica de los soldados españoles de los tercios de Flandes del siglo XV<sup>41</sup>. Concretamente la que aparece en el cuadro era utilizada por los soldados para las ceremonias. Botticelli pinta una alabarda

en su cuadro *Palas y el centauro* entre 1482 y 1483 y Perugino en *Virtudes y héroes*, pintado entre 1445 y 1448<sup>42</sup>.

El fondo de la escena se encuentra demasiado deteriorado para conjeturar en qué consiste. Aun así, es posible vislumbrar que Cleopatra y su dama quedan restos de algún tipo de estructura habitacional y tras el soldado junto con la pira funeraria, algún paisaje que se extiende en la lejanía. Esta estructura pictórica vuelve a ser la tónica del Quattrocento italiano.

Según Torre Vasconi, la industria del guadamecí musulmán había desaparecido de la ciudad de Córdoba tras la reconquista cristiana y no volvió a aparecer hasta finales del siglo XV de la mano de artistas llegados de fuera<sup>43</sup>. Documentos de finales de dicha centuria y comienzos del XVI sitúan a diversos maestros de origen italiano en la ciudad de Córdoba ejerciendo el oficio de guadamacilero, como por ejemplo Antón Rodríguez de Licontra<sup>44</sup> o Andrés Moreno<sup>45</sup>. Incluso uno está registrado como guadamacilero y pintor<sup>46</sup>. Se trata de Lorenzo Fernández, que en 1506 vivía en Collación de Santa María<sup>47</sup> y llegó a disfrutar de gran fama, lo que demuestran los importantes encargos que firmó con el Obispo de Plasencia o el rey de Portugal en 1525<sup>48</sup>. Por lo que en esta eviden-

42 Berenson, *Italian pictures...*, 95 y 203.

43 José Rafael de la Torre Vasconi, *El guadamecí* (Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, 1952), 8.

44 Torre Vasconi, *El guadamecí...*, 19.

45 Archivo Municipal Córdoba, sección padrones vecinales, año 1536, caja 1085, doc. 001.

46 Rafael Ramírez de Arellano, "Arte industrial. Guadamecíes", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 101 (1901), 14-23; y Rafael Ramírez de Arellano, "Arte industrial Guadamecíes", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 102-103 (1901), 21-24.

47 Archivo Protocolos Notariales de Córdoba (en adelante APNC), P/14121, Escritura de arrendamiento, Oficio 14, tomo 42, fol. 12vº., Oficio 14, tomo 54, fol. 12vº.

48 APNC, Venta al rey de Portugal, P/14153, Oficio 14, tomo 50, fol. 332 y fol.332vº.

38 Véase la obra en el siguiente enlace, consultado el 21 de marzo de 2024: [https://www.wga.hu/index\\_search.html](https://www.wga.hu/index_search.html)

39 Timothy Hyman, *World of Art. Siene painting* (Londres: Thames & Hudson, 2022), 188-189.

40 Véase estas referencias en: <https://bellumartishistoriamilitar.blogspot.com/2018/04/el-morrión-y-otros-cascos-de-los-tercios.html>

41 Véase: <https://ejercitodeflandes.blogspot.com/2009/11/alabardero.html>



▪ Fig. 5. Detalle del soldado y la pira funeraria. Cuero de Cleopatra, Palacio de Viana. Foto de María del Amor Rodríguez Miranda.

cia podría hallarse la explicación de las similitudes del cuero de Cleopatra con la pintura italiana.

### ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

El cuero presenta una transfiguración única de la reina egipcia, ya que la alinea con las virtudes cristianas, alejándola de las descripciones negativas que sobre ella hay en las fuentes clásicas. Y las escenas del marco vienen a reforzar los símbolos del amor, de la fidelidad y de la abundancia. Virtudes que no aparecen en la bibliografía antigua acerca de esta figura. Al contrario, recibía epítetos como manipuladora y devoradora de hombres<sup>49</sup>. El propio Plutarco escribió sobre ella: "(...) el carácter de Antonio, se le agregó por último mal el amor de Cleopatra, porque despertó e inflamó en él muchos afectos hasta entonces ocultos e inactivos, y si había algo de bueno y saludable con que estas se hubiese contenido lo borró y destruyó completamente"<sup>50</sup>. No sólo Plutarco utilizó estos epítetos, sino que fueron varios autores clásicos los que escribieron sobre Cleopatra, como Cicerón u Horacio<sup>51</sup>.

En época medieval continuó siendo normal encontrar este tipo de calificativos, como se puede ver en la obra de Giovanni Boccaccio. Giovanni Boccaccio, escritor y humanista, está considerado otro de los padres del Humanismo y de la literatura en italiano. El autor del famoso *Decameron* escrito en 1348, redactó entre 1361 y 1362 *De claris mulieribus* -Acerca de las mujeres ilustres-, una versión del libro de Petrarca *De viris illustribus*, dedi-

cado a biografías de mujeres ilustres, donde aparece un episodio dedicado a Cleopatra. Se trata de la primera obra dedicada a preservar la memoria de un grupo de mujeres que pasaron a la historia por sus hechos, fueran estos hechos considerados buenos o malos, y fue redactada en época medieval. En el capítulo LXXXVIII dice sobre Cleopatra: "(...) ni alcanzó tanta fama por ser de linaje tan alto y muy festejada por muchos grandes señores, quanto por haber sido muy hermosa; antes, por la contra, por su avaricia, luxuria, disolución, cruera y desorden fue por todo el mundo más conocida"<sup>52</sup>.

Boccaccio conoció a Petrarca en Florencia, otro gran poeta, filósofo y filólogo, también considerado como uno de los padres del Humanismo y uno de los protagonistas más importantes de la literatura italiana. En el siglo XIV escribió su célebre obra *Cancionero*, en donde quedan reflejados los sinsabores del amor que sintió por su esposa, Laura. Unos sentimientos que idealiza y convierten a su cónyuge en un ideal de belleza y virtudes cristianas. En la primera parte del poema, incluso llega a equiparar dicho amor con un amor divino, sabio y moralmente correcto, que lo aleja de todo aquello que pueda inspirar lo profano. Otro volumen que tendrá especial relación con la iconografía relacionada con esta pintura es *De viris illustribus* del año 1341. Se trata de una relación de biografías sobre diversos personajes de la historia de Roma<sup>53</sup> por la versión ya mencionada sobre mujeres de la historia firmada por Boccaccio.

Existe una versión del libro de Boccaccio *De claris mulieribus*, que contiene una escena desarrollada en una estancia con ventanales compuestas por arcos ojivales de estilo gótico y en la que se puede observar a la pareja formada por Cleopatra y Marco Antonio

49 María de la Luz García Fleitas, "Plutarco y Cleopatra. Apuntes sobre el personaje de Cleopatra VII en el drama europeo del siglo XVI", *XI Simposio Internacional de la Sociedad Española de Plutarquistas* (Madrid: Ed. Clásicas, 2013), 321.

50 Véase la fuente, consultada el 15 de mayo de 2024: [https://www.mercaba.es/roma/marco\\_antonio\\_de\\_plutarco.htm](https://www.mercaba.es/roma/marco_antonio_de_plutarco.htm)

51 Ana Valtierra Lacalle, "Mitología y manipulación iconográfica de la muerte de Cleopatra en la pintura occidental", *Asparkia: investigación feminista*, n° 37 (2020), 30-31.

52 <https://pamaseo.uv.es/lemir/textos/Mujeres/Index.html> consultado 4 de mayo de 2024.

53 Iñigo Ruiz Arzálluz, "Petrarca y los *De viris illustribus*", *Las biografías griega y latina como género literario: de la Antigüedad al Renacimiento* (Madrid: Valcárcel Martínez, 2009), 152.

esculpidos sobre una tumba cristiana, que recuerda los sepulcros góticos conservados en muchas catedrales de esta etapa artística realizados en piedra, en los que los difuntos están tallados en la tapa de la sepultura<sup>54</sup>.

Estos datos vendrían a explicar la versión de Geoffrey Chaucer sobre la figura de Cleopatra. Geoffrey Chaucer fue escritor, filósofo y diplomático inglés, conocido por ser el autor de los *Cuentos de Canterbury*. En su misión como diplomático al servicio de la corona, realizó varios viajes por Francia, España, Flandes e Italia. La primera vez que visitó el país italiano fue en el año 1368 para una boda y posteriormente, estuvo también en Génova y Florencia en 1373. Los biógrafos más destacados sostienen que conoció a Petrarca y a Boccaccio, conociendo a través de ellos las principales obras de poesía italiana. Su obra *Leyenda de las buenas mujeres* fue escrito entre 1386 y 1387, unos años después de haber visitado Italia y del supuesto encuentro entre los tres escritores. Este ejemplar está compuesto, al igual que la obra de Boccaccio *De claris mulieribus*, por una serie de poemas biográficos acerca de diversas mujeres de la historia, entre ellas Cleopatra. La gran diferencia entre la obra de Boccaccio y de Chaucer es el tratamiento que este último concede a Cleopatra. Mientras Boccaccio afirma la maldad de la reina egipcia, Chaucer alaba sus virtudes, la idealiza como mártir y equipara el amor que sintió por Marco Antonio con un sentimiento puro y limpio, su poema dedicado a Cleopatra, se titula *Incipit Legenda Cleopatrie, Martiris, Egipti Regine* y dice así: "Aquí podéis ver mujeres de verdad... amó tanto a este caballero, (...) era, de persona y de gentileza y de discreción y dureza, y era hermosa como lo es la rosa de mayo"<sup>55</sup>. Por el momento es la única obra poética del medievo que trata de manera vehemente la figura de la reina.

54 Javnie Anderson, *Tiepolo's Cleopatra* (Melbourne: Macmillan, 2003), 53-54.

55 <http://mcllibrary.org/GoodWomen/cleopatra.html>: consultado 14 marzo de 2024.

## ESCENAS DEL MARCO

La gran escena central, donde aparece Cleopatra, se rodea de pequeños recuadros que constituyen una especie de cenefa que lo rodea por completo. Su estructura recuerda los tapices del momento y su estado de conservación es aún peor, muy oscurecidos y habiendo sido montados sin orden. Tanto la parte superior como la inferior muestran una cenefa carmesí y dorada que indican que su posición no es la original, lo de arriba debería estar abajo y al contrario. Así mismo, la existencia de un borde lateral en uno de ellos, concretamente el situado en la zona superior izquierda, indica que o bien faltan trozos del cuero o están ocultos tras el marco de madera. Esto podría ser la explicación al porqué la cartela con la leyenda del título de la escena no está centrada. El epígrafe dice lo siguiente: "HAC, I CLEOPTR I A LAS OSEQUIAS DE MARCO ANTONIO".

Las diferentes escenas representan el Nilo, como la mariposa de la seda y sus capullos, situados en el recuadro superior derecha, están íntimamente relacionados con la introducción del comercio de la seda entre Oriente y Occidente, siendo Egipto un punto geográfico estratégico para la distribución de tan preciado tejido. Pero además podría ser símbolo de la abundancia<sup>56</sup>. El ibis, ave blanca y negra, concede carácter sagrado y buen augurio<sup>57</sup>, y junto al cocodrilo y la iguana, están todos ellos vinculados al país del Nilo.

Otro grupo de pinturas argumentan el amor profundo y verdadero de Cleopatra hacia Marco Antonio. Por ejemplo, la garza es la alianza, mientras que el caballo blanco sería el valor, el conejo siendo la fertilidad daría validez a los hijos de la pareja y el caracol la paciencia<sup>58</sup>. Una unión bendecida por

56 Cesare Ripa, *Iconología* (Madrid: Ed. Akal, 1996), tomo I, 54.

57 Federico Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología* (Madrid: Cátedra, 2003), 182.

58 Ripa, *Iconología*, 79, 93, 177 y 158; Chevalier, *Notas sobre...*, 249.

la divinidad, representada en el ganso, animal que según los egipcios era el mensajero entre el mundo espiritual y la Tierra<sup>59</sup>. Pero también por los hombres, representados por el noble que aparece a la izquierda, con sombrero de plumas y ropajes lujosos, y por un pastor, situado justo al otro lado, con un cayado en la mano.

## CONCLUSIONES

El estudio pormenorizado de las características artísticas y estilísticas ha hecho posible una datación más cercana y creíble del cuero a mediados del siglo XV o a lo largo de la segunda mitad de dicha centuria.

Esto ha dado lugar a la confirmación de que se trata de uno de los cueros pintados más antiguos conservados en España, ya que hasta el momento tan sólo había cuatro. Se han consultado tanto el resto de la colección de guadamecíes del Palacio de Viana, los del ayuntamiento de Córdoba, el Museo de Bellas Artes de Córdoba, el Museo de Artes decorativas de Madrid, la Colección de Ramón Genís en Vic (Barcelona). A esto habría que añadirle que es único en cuanto a su gran tamaño, de más de 2 m. tanto de altura como de anchura, y que ninguno de los otros ejemplares mencionados llega al metro de longitud.

Destacar la rareza del tema representado, en que Cleopatra simula la imagen de la Virgen María, que está rezando por la muerte de su hijo cuya sangre está en el cáliz sagrado y que está siendo sacrificado delante de ella. Mientras que Cleopatra hace lo propio con su amado Marco Antonio. Dicha iconografía está inspirada en el poema de Geoffrey Chaucer, que alababa las virtudes de la faraona. Esta iconografía convierte aún más en único a este, ya que en el siglo XVI se vuelve a encontrar a una reina más cercana a lenguajes claramente sexuales y sobresaliendo la parte perversa de la historia entre Marco Antonio y la egipcia.

La relación entre este cuadro e Italia es evidente. En las visitas de búsqueda de documentación en el archivo municipal de Córdoba, en protocolos notariales y en el propio Palacio de Viana se ha puesto de manifiesto la existencia en la ciudad de un foco de producción de guadamecí desde finales del siglo XV y que entre los artífices se hallaban artistas procedentes del país italiano. Esto sería lo que permitiría al autor de la obra haber conocido con tanto detalle la pintura italiana, así como las gestas militares españolas y sus uniformes.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alors Bersabé, Teresa. *El gremio cordobés de guadamacileros y su producción durante los siglos XVI y XVII*. Tesis doctoral. Universidad de Córdoba, 2012. <https://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/8656>
- Alors Bersabé, Teresa. "Guadamecíes del archivo histórico provincial de León". *De arte*, nº 9 (2019), 69-82, <https://doi.org/10.18002/da.v0i9>
- Anderson, Jaynie. *Tiepolo's Cleopatra*. Melbourne: Macmillan, 2003.
- Berenson, Bernard. *Italian pictures of the Renaissance*. Tomo II. Londres: Ed. Phaidon, 1968.
- Catálogo ilustrado de la exposición de guadamecíes*. Córdoba: Ayuntamiento, 1924.
- Cordovans i guadamassils de la colección Ramón Genís i Bayés*. Girona: Fundació Caixa de Girona, 2004.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Ed. Herder, 1986.
- CH. Davillier, Baron. *Notas sobre los cueros de Córdoba, guadamaciles de España*. Girona: Imprenta del Hospicio provincial, Girona: 1879.
- Exposición de cueros de arte, Catálogo ilustrado*. Barcelona: III Congreso internacional e Asociaciones de químicos de la industria del cuero, 1953.

<sup>59</sup> Revilla, *Diccionario...*, 158.

- Fernández Márquez, José. *Arte de labrar los guadamecés y cueros de Córdoba*. Córdoba: Imprenta provincial, 1953.
- García Fleitas, María de la Luz. 2013. "Plutarco y Cleopatra. Apuntes sobre el personaje de Cleopatra VII en el drama europeo del siglo XVI". En *Plutarco y las artes. XI Simposio Internacional de la Sociedad Española de Plutarquistas*, coord. por Germán Santana Henríquez, 321-327. Madrid: Ed. Clásicas, 2013.
- Genís Bayés, Ramón. 1953. "Guadameciles y cordobanes". *Ausa* nº 6 (1953), 246-256.
- Grigori, Mina, Cristina Acidini Luchinat y Antonio Paolucci *Maestri e botteghe, pittura a Firenze all' fine del Quattrocento*. Firenze: Ed. silvana, 1992.
- Hyman, Timothy. *World of Art. Sienese painting*. Londres: Thames & Hudson, 2022.
- Cordovans i Guadamassils de la Co-lecció Ramon Genís i Bayés*. Girona: Fundació Caixa, 2004.
- L' Art en la pell, cordovans i guadamessils de la Colecció Colomer Munmany. Barcelona: Generalitat de Catalunya y Fundació La Caixa, 1992.
- Maltese, Corrado (Coord.). *Las técnicas artísticas*. Madrid: Manuales Arte Cátedra. Ed. Cátedra, 2006.
- Moreno Cuadro, Fernando. *El Palacio de Viana de Córdoba. El prestigio de coleccionar y exhibir*. Córdoba: Fundación social Cajatur, 2009.
- Nieto Cumplido, Manuel. *Cordobanes y guadamecés de Córdoba*. Córdoba: Excma. Diputación de Córdoba, 1973.
- Ocaña Riego, Antonio Manuel. *El cuero artístico cordobés*. Córdoba: Imprenta Luque, 2003.
- Ramírez de Arellano, Rafael. "Arte industrial. Guadamecés". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 101 (1901), 14-22.
- Ramírez de Arellano, Rafael. "Arte industrial. Guadamecés II". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 102-103 (1901), 21-33.
- Revilla, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Rippa, Cesare. *Iconología*. Madrid: Ed. Akal, 1996.
- Rivera, Javier, Ávila Ana y Martín Anson, María Luisa. *Manual de técnicas artísticas*. Madrid: Historia 16, 1997.
- Ruiz Arzálluz, Iñigo. "Petarca y los De viris illustribus". En *Las biografías griega y latina como género literario: de la Antigüedad al Renacimiento*, coord. por Vitalino Valcárcel Martínez, 151-174. Madrid: Universidad del País Vasco, 2009.
- Torre Vasconi, José Rafael de la. *El guadamecil*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, 1952.
- Urquizar Herrera, Antonio. *El renacimiento en la periferia. La recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del quinientos cordobés*. Córdoba: Ucopress, 2001.
- Valtierra Lacalle, Ana. "Mitografía y manipulación iconográfica de la muerte de Cleopatra en la pintura occidental". *Asparkia: investigació feminista*, nº 37 (2020), 27-49.
- Walker, Susan. *Cleopatra de Egipto: de la historia al mito*. Londres: Princeton University press, 2001.

## Mecenazgo, clientela y gestión artística en la Córdoba del Quinientos. Un ejercicio de enriquecimiento cultural y patrocinio en la pintura

Patronage, clientele and artistic management in Cordova during the  
16th Century. An exercise in cultural enrichment and patronage in the  
painting

Juan LUQUE CARRILLO

Universidad de Córdoba

<https://orcid.org/0000-0001-8705-0307/juanluque317@gmail.com>

DOI: 10.18002/da.i24.8630

Recibido: 27/1/2025

Aceptado: 2/X/2025

*RESUMEN:* El mecenazgo artístico y los procesos creativos en la sociedad cordobesa del siglo XVI ponen de relieve el impacto de los códigos estéticos italianos en sus principales manifestaciones plásticas, principalmente en aquellas de temática religiosa. Esta circunstancia influyó en el desarrollo del ejercicio artístico en la ciudad y enriqueció los contenidos de sus tradicionales programas iconográficos de la pintura. En el siguiente trabajo abordaremos el fenómeno del mecenazgo en Córdoba a partir de 1500, atendiendo a algunos aspectos relativos a los pintores y a sus clientes, a los tipos de encargos y a los temas demandados con mayor frecuencia.

*Palabras clave:* Córdoba, siglo XVI, pintura del Renacimiento, mecenazgo artístico, Pablo de Céspedes.

*ABSTRACT:* Artistic patronage and creation processes in the Cordovan society during the 16th Century highlight the impact of Italian humanist aesthetic models on its main plastic manifestations, mainly those with religious themes. This circumstance marked the development of art in the city and enriched the contents of its traditional iconographic programs, especially the pictorial ones. In this work we will address the phenomenon of patronage in Cordova from 1500, taking into account some aspects relating to painters and their patrons, the works and finally to topics mainly in demand.

*Keywords:* Cordova, 16th Century, Renaissance painting, artistic patronage, Pablo de Céspedes.

Durante las décadas centrales del siglo XVI la ciudad de Córdoba experimentó uno de sus períodos de mayor actividad y florecimiento cultural en Época Moderna, gracias a la proliferación de artistas que trabajaron al servicio de las numerosas corporaciones y empresas artísticas locales del momento, muchas de ellas vinculadas al estamento religioso. Algunos de estos maestros de reconocido prestigio nacieron y se formaron

en la ciudad, desarrollando sus trayectorias profesionales en sus ambientes y círculos cercanos; otros, en cambio, migraron desde tierras extranjeras, especialmente de las regiones del norte y centro de Italia, introduciendo en nuestro país las modas y códigos estéticos del clasicismo romano<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> El presente artículo se ha elaborado en el marco del proyecto I+D "Tras la Frontera. Transformaciones

Estas operaciones artísticas estuvieron generalmente apoyadas por la Iglesia “indiscutible mecenas y cliente por excelencia (...)”<sup>2</sup> y por algunos mecenas de las élites asentadas en la urbe. Dentro del ámbito eclesiástico, la Catedral de Santa María -antigua mezquita aljama- reunió la colección pictórica más rica y expectante, tanto en número de piezas como por su categoría artística, junto con los principales monasterios repartidos entre los populares barrios cordobeses de la Medina y la Axerquía, como el de San José y Santa Ana (de carmelitas descalzas) o el de San Agustín, hoy habitado por una comunidad de padres dominicos<sup>3</sup>.

Por otra parte, tanto la nobleza como los comerciantes, los militares de alto rango y algunas corporaciones sociales sufragaron importantes proyectos y encargos pictóricos, ya fuera para el sector doméstico, es decir para el embellecimiento de sus ricas mansiones y casas solariegas, o bien para decorar sus capillas funerarias fundadas en las principales capillas catedralicias, parroquias y conventos. En ocasiones, la autoridad que los mecenas ejercían sobre los artistas llegó a ser tan decisiva, que algunas soluciones formales de los pintores locales fueron apoyadas, y a veces incluso condicionadas, por los gustos de los comitentes, quienes demandaban una posición estética<sup>4</sup>.

---

socioeconómicas e institucionales en el sur del Reino de Córdoba. 1492-1650”, ref. PID2023-150304NB-I00, financiado por la Agencia Estatal de Investigación (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades).

2 María Ruíz Ortiz, “El espacio de trabajo: una mirada sobre la vida cotidiana de los menestreses y artistas”, *Trocajero*, nº 20 (2008), 187-198.

3 Antonio Urquizar Herrera, “Modelos y principios. Canales de difusión del arte en la Edad Moderna y transformación en la recepción de la práctica artística”, en *Modelos, intercambios y recepción artística. De las rutas marítimas a la navegación red*, edición de la Universidad de las Islas Baleares (Palma de Mallorca: Universidad de las Islas Baleares, 2004), 507-522.

4 Ángel Justo Estebanz, “Clientela y patronazgo artístico en la Córdoba del Seiscientos”, en *Antonio del Castillo en la ciudad de Córdoba*, coord. por Paula Revenega Domínguez y José María Palencia Cerezo (Córdoba: Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 2016), 43-63.

Ahora bien, esta situación se dio con frecuencia no sólo en Córdoba, sino también en otros muchos focos y urbes de la España del Quinientos, pudiéndose corroborar cómo muchas veces fue el propio cliente quien fijaba las hechuras, el tipo de soporte plástico y sus representaciones iconográficas, de modo que a menudo los pintores se redujeron a unos meros ejecutores de la idea del promotor. De esta manera, se entiende el gusto por determinadas soluciones formales, así como por ciertos temas que gozaron de gran éxito entre los mecenas locales, fundamentalmente aquellos lienzos de carácter devocional que tuvieron gran repercusión en la devoción popular cordobesa a partir de 1600-1620<sup>5</sup>.

En este proceso de recepción artística italiana desempeñó una influencia vital el pintor de origen piemontés Cesare Arbasia (Ca. 1547-1607), maestro que se encontraba activo en Córdoba durante el último tercio del Quinientos, dirigiendo los trabajos de decoración mural del templo parroquial de El Sagrario de la Catedral, tras una breve estancia en Málaga, en torno a 1580-1582, donde se ocupó del dorado de la capilla mayor catedralicia y las escenas de la Pasión que presiden su cabecera. Su estilo, decididamente moderno, italianizado y tendente al empleo de gamas frías, debió impactar a los canónigos y religiosos malagueños y cordobeses, educados en la tradicional concepción hierática y plana de marcado medievalismo cuyos últimos ecos sucumbieron con éxito en Andalucía en torno a 1550<sup>6</sup>.

---

5 Clara Sánchez Merino, “La producción de imágenes como capital simbólico: artistas y patrocinadores de la mesocracia cordobesa en la época moderna” (tesis doctoral, Córdoba, 2024), 75.

6 Diego Angulo Iñiguez, “Los frescos de Céspedes en la iglesia de la Trinidad de los Montes de Roma”, *Archivo Español de Arte*, nº 160 (1967), 305-308.

## LOS PINTORES Y LOS TIPOS DE ENCARGO

A lo largo del segundo tercio del siglo XVI la economía cordobesa experimentó uno de sus mayores crecimientos, gracias al desarrollo y expansión de su agricultura, lo que favoreció sin duda la aparición de un importante foco artístico en la ciudad, competidor en cierto modo de la gran escuela de arte de Sevilla, vinculada al monopolizado comercio con las Indias desde los orígenes de la colonización americana. Este crecimiento económico cordobés se patentó particularmente en el desarrollo de su arquitectura, de un modo muy singular en la construcción del crucero y nueva capilla mayor y coro catedralicios, además de numerosas reformas en otros templos de la diócesis, decoraciones retabísticas y dotación de mobiliario y ajuar litúrgico.

En el caso concreto de la pintura, Córdoba logró evolucionar gracias a una generación de maestros que suprimieron en sus composiciones los tradicionales elementos goticistas e incorporaron los nuevos códigos romanistas del Renacimiento Pleno, como puede advertirse en las producciones de los pintores Antonio Mohedano (Ca. 1563-1626) o Juan de Peñalosa (1579-1633), ambos artistas muy preocupados por las leyes espaciales y por la definición de la perspectiva en composiciones de marcado carácter narrativo, sin profundizar en efectos tenebristas ni marcados contrastes cromáticos<sup>7</sup>.

Bajo estas premisas socio-artísticas, los maestros cordobeses fundaron sus talleres en los barrios más populares y conocidos de la ciudad, donde acogieron a jóvenes aspirantes para aprender el oficio de la pintura, instruyéndolos teóricamente durante un período de tiempo concertado ante notario público. En otros casos, se documentan pintores venidos de diferentes latitudes de

España, como el baezano Antón Becerra (activo a mediados del siglo XVI), o Alonso de Aguilar (1520-1580), natural de Zamora, si bien también se debe destacar la actividad de otros artistas procedentes de países de gran tradición pictórica, como Alejo Fernández (1475-1545), de origen alemán; Pedro de Campaña, bruselense nacido hacia 1503 y muerto en Sevilla en 1580, o Fray Juan de la Miseria, lego carmelita napolitano que profesó sus votos y vivió en el eremitorio de los Arenales de la localidad de Hornachuelos<sup>8</sup>.

Entre todos los artífices asentados en la ciudad, hubo algunos que contaron con el beneplácito de la clientela cordobesa durante este periodo, y que gozaron pues de los mejores encargos, como el mencionado Pedro de Campaña o, más avanzada la centuria, Juan Luís Zambrano. Otros pintores, como Pablo de Céspedes, contaron también con el favor de la oligarquía civil y eclesiástica, aprovechándose en este caso de su limpieza de sangre certificada en 1577 y que trajo consigo la posesión de su ración en la Catedral de Córdoba. Esta preferencia por determinados artistas para trabajar en los encargos más prestigiosos y mejor remunerados llevaría aparejada una desigual posición económica entre los pintores cordobeses del Quinientos<sup>9</sup>. Los había, por tanto, que tenían una situación más acomodada, con bienes inmuebles, rentas, cantidades en efectivo y objetos de valor; mientras que otros vivieron en circunstancias más desfavorecidas, a veces incluso en situaciones de extrema pobreza. Algunos desempeñaron sus profesiones pictóricas junto a otras actividades que les suponían unos ingresos complementarios y les permitieron una mejor calidad de vida. Sirvan de ejemplo el pintor Miguel Ruíz de Espinosa, quien compaginó a partir de 1539 sus encargos pictóricos con otras labo-

<sup>7</sup> Rafael González Zubieta, *Vida y obra del artista andaluz Antonio Mohedano de la Gutierrez (1563-1626)* (Córdoba: Excma. Diputación provincial de Córdoba, 1981), 26.

<sup>8</sup> Elena Escudero Barrado, "Aportación documental al catálogo de Pedro de Campaña: un retablo para la devoción privada", *Archivo Español de Arte*, nº 366 (2019), 161-174.

<sup>9</sup> Antonio Urquizar Herrera, "Recepción y demanda de modelos artísticos en la pintura del siglo XVI en Córdoba" (tesis doctoral, Córdoba, 2000), 43.

res vinculadas a la preparación del cuero; o Agustín del Castillo, padre del reconocido pintor del siglo XVII Antonio del Castillo y Saavedra, quien durante sus últimos años de profesión también trabajó en la fundición de metales para piezas orfebres<sup>10</sup>.

Los encargos de mayor éxito en esta época fueron los retablos y los lienzos de carácter devocional, destinados a embellecer los templos, estancias monásticas, casas solariegas particulares y oratorios familiares. El encargo podía realizarse directamente a un pintor, o bien mediante concurso público. El primer caso muestra una profunda confianza del patrocinador en el artista, lo que además redundaba en una mayor rapidez de las gestiones. En la Córdoba del siglo XVI, encargos como el del lienzo de *Cristo atado a la columna con San Pedro y donantes*, realizado por Alejo Fernández hacia 1510, corresponden a esta tipología (Fig. 1). En cambio, otros casos como la contratación de las pinturas para el retablo de la capilla del Santo Nombre de Jesús, en la Catedral, necesitaron de un concurso previo en 1558.

Sin embargo, las subastas como procedimiento para el encargo de pinturas en esta época fueron poco frecuentes. No faltaron tampoco las ocasiones en que los propios artistas subcontratasen obras con otros maestros y colegas de la ciudad. Un ejemplo interesante es el que, en 1585, puso en relación a Cesare Arbasia con Luís de Valdivieso, pintor paisajista, para que éste se encargase de la decoración de escenas naturales en los lunetos superiores de los muros de la capilla sacramental catedralicia<sup>11</sup>.

Los encargos podían venir a menudo a través de mandas testamentarias. En este

10 José Valverde Madrid, "Tres pintores barrocos cordobeses: Agustín del Castillo, Juan Luis Zambrano y Acisclo Leal Gahete", *Boletín de Bellas Artes*, nº 3 (1975), 167-206.

11 Antonio Ojeda Carmona, "César Arbasia en Córdoba, durante el reinado de Felipe II", en *Córdoba en tiempos de Felipe II*, coord. por Juan Rafael Vázquez Lesmes y Miguel Ventura Gracia (Córdoba: Cajasur, 1998), 393-414.

caso, generalmente las referencias son muy escuetas, pero aportan luz suficiente sobre la naturaleza de la obra encargada, su ubicación y la cantidad destinada para su ejecución, lo que suponía a veces una tarea de gran responsabilidad para los albaceas. En cambio, otras veces las instrucciones eran más precisas. Un caso evidente de esta práctica fue el encargo que mediante manda testamentaria hizo en 1577 don Andrés Pérez de Buenrostro, canónigo, fundador de la Capilla de la Natividad de Nuestra Señora en la Catedral. En el documento notarial, el religioso expresa su deseo de terminar la decoración del retablo que preside dicha capilla con la pintura de *El Árbol de Jesé*, encargando su ejecución al pintor Gabriel Rosales<sup>12</sup> (Fig. 2).

Finalmente, junto a los encargos de la Iglesia y de mecenas particulares, un pequeño número de ventas de pinturas se llevó a cabo en los propios obradores de los pintores, sin mediar contrato previo. Esta modalidad alcanzó, sin embargo, su mayor éxito a partir de 1635-1640, gracias a figuras de reconocido renombre como el ya mencionado Antonio del Castillo, cuyos ingresos durante su primera etapa profesional procedieron precisamente de las pinturas vendidas en su taller. En estos obradores pictóricos debieron venderse sobre todo pinturas de carácter devocional, de reducidas dimensiones, fáciles de trasladar y mover hasta sus destinos. Por último, en otras ocasiones, las piezas artísticas se vendían también en ferias de pueblos de la provincia, en localidades de gran índice poblacional como Priego de Córdoba, Cabra, Aguilar de la Frontera o Lucena, e incluso en ferias de otras ciudades, a través de mercaderes que se dedicaban a este oficio y recibían un porcentaje del beneficio de la obra, previamente acordado con el pintor. De esta manera, no sería el encargo directo de la obra, sino el trabajo del comerciante, lo que primaría<sup>13</sup>.

12 María de los Ángeles Raya Raya, *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Córdoba* (Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987), 32.

13 Antonio Urquizar Herrera, "Aproximación me-



▪ Fig. 1. Alejo Fernández. *Cristo atado a la columna con San Pedro y donantes*, circa 1510. Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes, Córdoba. Fotografía del autor.



▪ Fig. 2. Gabriel Rosales. *El Árbol de Jesé*, 1558. Óleo sobre lienzo. Capilla de la Natividad de Nuestra Señora, Catedral de Córdoba. Autor de la fotografía: Xosé Garrido.

## EXPRESIÓN DEL PODER ECLESIASTICO

Durante todo el siglo XVI se llevó a cabo en Córdoba buena parte de la decoración pictórica de las principales capillas de la catedral, iglesias parroquiales y algunos conventos. Las comunidades religiosas establecidas en la ciudad aprovecharon este momento para encargar series de lienzos sobre la vida de sus santos fundadores y de otros miembros destacados de la orden, a veces con ocasión de finalización de los claustros. Prácticamente todos los artistas afamados de la ciudad trabajaron para las órdenes religiosas. El pintor Antonio Mohedano, que terminaría instalándose en Antequera (Málaga) hacia 1585, había realizado varios encargos para la comunidad de hermanos franciscanos de su localidad natal, Lucena, y un apostolado al fresco para el convento de Santa Ana de la misma población<sup>14</sup>. Para las jerónimas del convento de Santa Marta de Córdoba, Baltasar del Águila y Andrés de Ocampo realizaron en 1582 las pinturas del retablo mayor de la iglesia, incluyendo la serie hagiográfica que decora la predela<sup>15</sup>. Pablo de Céspedes, tras su regreso del primer viaje a Roma en 1577, pintó para la iglesia de la Compañía de Jesús una serie de cuadros desaparecidos en la actualidad, así como para las clarisas de Santa Inés y el convento cisterciense de los Santos Mártires<sup>16</sup>.

todo lógica al estudio de la pintura del siglo XVI en Córdoba", en *Arte e identidad culturales*, coord. por José Antonio Gómez (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998), 519-534.

14 Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica* (Madrid: Aguilar, 1947), 56.

15 Juan Dobado Fernández y María Yllescas Ortiz, *Córdoba, ciudad conventual* (Córdoba: Excm. Diputación Provincial, 2014), 22.

16 Juan Luque Carrillo, "La Asunción de la Virgen del pintor Pablo de Céspedes en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid", en *Assumpta in coelum*, coord. por Ramón de la Campa Carmona (Sevilla: Antigua, Fervorosa y Real Hermandad de Nuestra Señora de la Asunción y Santísimo Rosario de Cantillana, 2025), vol. 1, 535-546.

Uno de los conjuntos pictóricos más importantes de la provincia se encuentra en la localidad de Baena, en la comarca de la Campiña Este-Guadajoz, al sur del antiguo reino cordobés. Se trata de la serie de pinturas al óleo sobre cobre que decora la iglesia conventual de Madre de Dios, anónima, aunque de indudable influencia italiana. Se compone la serie de diez cuadros con representaciones de los principales pasajes de la vida de la Virgen María, desde su infancia y presentación en el templo, hasta su Asunción y Coronación. Otras pinturas importantes, también anónimas, que decoran el tramo de la nave correspondiente al lado de la Epístola representan los temas de la *Adoración de los pastores*, *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen* y *Santo Domingo de Guzmán*, composiciones de gran detallismo donde sobresalen el exquisito tratamiento de las telas de las indumentarias de los personajes, el simbolismo de sus rostros y la monumentalidad de sus figuras y siluetas<sup>17</sup>.

De un modo similar, el cabildo de la Catedral y el Obispado también patrocinaron muchas de las más importantes colecciones pictóricas de la Córdoba del siglo XVI. La decoración de las capillas catedralicias vivió, sin duda, uno de sus periodos de mayor actividad y auge. En el último tercio de la centuria, los ya mencionados artistas Cesare Arbasia y Pablo de Céspedes habían trabajado en numerosos encargos patrocinados por los canónigos y párrocos de algunas iglesias y templos de la capital cordobesa<sup>18</sup>. No obstante, años antes, artistas como Miguel Ruiz de Espinosa, Gabriel Rosales o Pedro de Campaña, entre otros, ya habían intervenido en la decoración pictórica de algunas otras capillas del templo mayor cordobés, entre las cuales debe mencionarse de un modo es-

17 Francisco Manuel Carmona Carmona, "Parámetros nobiliarios y política de prestigio en el convento de Madre de Dios de Baena (Córdoba)", *Hispania Sacra*, nº 143 (2019), 191-208.

18 Eduardo Blázquez Mateos y Juan Antonio Sánchez López, *Cesare Arbassia y la literatura artística del Renacimiento* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002), 57.

pecial la capilla de *Ieshu Verde* y San Nicolás de Bari, cuyo retablo fue diseñado en 1555 por el arquitecto Hernán Ruiz II (Ca. 1514-1569) y terminado de pintar y decorar por Campaña dos años después (Fig. 3)<sup>19</sup>. Los temas seleccionados para la predela fueron *El lavatorio de los pies*, *la Santa Cena* y *la Oración en el Huerto*. En el cuerpo inferior Campaña dispuso los lienzos de *la Anunciación* y *la Epifanía*, a ambos lados de la imagen de bulto redondo con representación del titular de la capilla, San Nicolás de Bari. A continuación, para el segundo cuerpo se encargaron los cuadros que representan *la Batalla de los Ángeles*, *la Virgen con el Niño* y *el Martirio de San Bartolomé*, composiciones de mayor tensión y aparatosidad donde el juego y contraste de diagonales, rectas y líneas curvas rompen el marcado equilibrio de los lienzos anteriores.

Finalmente, en el centro del ático se representa la escena del *Calvario*, con las figuras de María, San Juan y la Magdalena arrodillada a los pies del Crucificado; una composición exenta de dramatismo donde el autor parece centrar su interés en la recreación del espacio natural donde se desarrolla la escena, y no tanto en el simbolismo de los rostros de los personajes o en la anatomía inerte de Cristo. Finalmente, flanqueando la pintura, aparecen dos tondos con los retratos de San Pedro (a la izquierda) y San Pablo (a la derecha), cada uno singularizado con sus tradicionales atributos iconográficos y con rostros de marcada influencia foránea<sup>20</sup>.

Concluida la intervención de Campaña en esta capilla, la decoración pictórica de la Catedral de Córdoba recibió un mayor impulso aún, sobre todo a partir de la década de 1580, con motivo de la consagración del nuevo templo sacramental en el espacio que anteriormente había ocupado la librería capitular, en el ángulo suroriental del conjunto. Su decoración pictórica al fresco,

dirigida por Arbasia, constituye probablemente el legado más importante de pintura mural de toda la región andaluza occidental, pues en ella todas las paredes se encuentran decoradas con pinturas al óleo, así como las cabeceras, los laterales y los intercolumnios que seccionan los tramos de las naves.

En primer lugar, el presbiterio se decoró con la monumental pintura de *la Santa Cena*, tema eucarístico que cobró una particular importancia a partir de las últimas sesiones conciliares en Trento<sup>21</sup>. En un nivel inferior, a ambos lados del tabernáculo con el sagrario, Arbasia representó al *rey David* y al *profeta Isaías*, en sencillas hornacinas bícromas que pretenden crear sensación espacial (Fig. 4).

A la izquierda del presbiterio, la nave del Evangelio quedó presidida por la pintura con representación de *Jesús despidiéndose de su madre en Betania*, obra de gran esmero que revela la impronta italiana del autor, con características específicas de los modelos romanos de mediados del Quinientos como la ampulosidad de los ropajes y las telas, o los tipos de poses y expresiones de los personajes. De semejante calidad es la arquitectura fingida que enmarca la composición; un retablo que incorpora -hacia 1585- la columna salomónica como elemento articulador, y que soporta un frontón curvo partido con las figuras recostadas de las virtudes de la Obediencia y la Caridad<sup>22</sup>.

En el lado opuesto, Arbasia representó la escena de *la Oración de Cristo en Getsemani*, obra de inferior calidad donde posiblemente el autor delegó parte del trabajo en su taller, concretamente en lo referente al tipo de atmósfera nocturna que envuelve la escena y a la vegetación del primer plano. Como en el caso anterior, la obra se enmarca en otro retablo fingido que incorpora los mismos elementos arquitectónicos, incluyendo aho-

19 Manuel Nieto Cumplido, *La Catedral de Córdoba* (Córdoba: Cajasur, 2007), 364.

20 Juan Luque Carrillo, *El arquitecto Juan de Ochoa, 1554-1606* (Córdoba: Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 2020), 74.

21 Manuel Pérez Lozano, "Los programas iconográficos de la capilla del Sagrario de la Catedral de Córdoba", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 8 (1991), 57-64.

22 Ana Isabel Barrera Herrera, "Pinturas murales en el Sagrario de la Mezquita-Catedral", *Arte, arqueología e historia*, nº 6 (1999), 11-13.



▪ Fig. 3. Hernán Ruiz II (arquitecto) y Pedro de Campaña (pintor). *Retablo de la capilla de Ieshu Verde y San Nicolás de Bari*, 1555-1557. Autor de la fotografía: Xosé Garrido.



▪ Fig. 4. Cesare Arbasia. Pinturas de *la Cena*, *Rey David* y *Profeta Isaías*, en presbiterio de la capilla sacramental, Catedral de Córdoba. Circa 1585. Autor de la fotografía: Xosé Garrido.

ra en el remate las figuras de las virtudes de la Firmeza y la Fortaleza.

El resto del programa iconográfico de la capilla del Sagrario es producto del descubrimiento, en aquellos años, de las reliquias de los Santos Mártires cordobeses, halladas en la iglesia parroquial, hoy Basílica Menor, de San Pedro. De este modo, se representan los principales mártires naturales de la ciudad, de épocas romana y medieval-mozárabe, que murieron por su fe en Cristo. Agrupados de tres en tres, decoran las paredes de los testeros laterales: San Acisclo, Santa Victoria, San Zoilo, San Fausto, Santa Flora, San Pelagio o Santa Leocricia, entre otros. Bajo sus representaciones, aparecen cartelas donde se narran en caracteres latinos sus martirios, extraídos del *Memorial de los Santos* de San Eulogio. Por último, en los lunetos superiores, sobre cada grupo de mártires, encontramos interesantes representaciones paisajísticas donde intervino el pintor Luís de Valdivieso, como ya se indicó anteriormente. Algunas de estas obras, sobre todo las de la nave occidental, recuerdan las escenas rurales de temática pastoril que triunfaron en las regiones del norte y centro de Italia durante las décadas centrales del Quinientos, especialmente por el tipo de pincelada pastosa y su selección cromática fría<sup>23</sup>.

En este ambiente propiciado por la Contrarreforma y el Humanismo, otra importante capilla catedralicia, la del Espíritu Santo, fundada por los hermanos Francisco, Juan y Diego de Simancas en 1568, albergó un impresionante despliegue visual centrado en la exaltación de las resoluciones dogmáticas adoptadas años antes en el Concilio de Trento<sup>24</sup>. Gravísimamente deteriorada a principios de los años 2000, se presentó en 2017 un complejo proyecto de restauración íntegra de todo el espacio, que consistió en la

<sup>23</sup> Bartolomé Menor Borrego, *El templo parroquial de El Sagrario de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba* (Córdoba: Cajasur, 2003), 32.

<sup>24</sup> María de los Ángeles Jordano Barbudo, "Nuevas pinturas de Cesare Arbasia en la catedral de Córdoba", *Archivo Español de Arte*, nº 374 (2021), 163-171.

reposición de los elementos arquitectónicos perdidos, fijación de sus soportes, restablecimiento de la cubierta y, lo más llamativo, ocurrido durante el proceso de intervención, el descubrimiento y recuperación de tres pinturas murales en los nichos del segundo cuerpo, que se estudiaron y atribuyeron a César Arbasia (circa 1590). Estas pinturas representan a los profetas del Antiguo Testamento Moisés, David e Isaías y, durante décadas, permanecieron ocultas bajo numerosos repintes aplicados (sin acertado criterio) para impermeabilizar la piedra de los paramentos y evitar su deterioro a causa de la excesiva humedad del lugar<sup>25</sup>.

Llama poderosamente la atención la riqueza cromática de las vestimentas de los tres personajes, con ricos y muy variados colores rojizos, azules y gamas de verdes, además del abundante uso del oro en algunos elementos, como las aureolas, motivos decorativos textiles y atributos iconográficos, lo que confiere a la capilla una imagen de riqueza excepcional. El proceso de intervención duró cuatro años y culminó con la inauguración oficial del nuevo espacio el día 10 de mayo de 2021, a la que asistió -entre otras personalidades de estado- el Nuncio de Su Santidad el Papa Francisco en España don Bernardito Auza<sup>26</sup>. En la actualidad, esta capilla del Espíritu Santo representa uno de los enclaves más visitados y nobles de todo el templo catedralicio, donde se advierte el esplendor del arte del renacimiento italianizado vinculado nuevamente al maestro Arbasia.

Finalmente, la Inquisición también debió contribuir al desarrollo de la pintura cordobesa en el siglo XVI, aunque en menor

<sup>25</sup> María de los Ángeles Jordano Barbudo, *La capilla del Espíritu Santo de la mezquita catedral de Córdoba: estudio histórico-artístico y restauración* (Córdoba: UCOPress, 2021), 49.

<sup>26</sup> Natividad Gavira Rivero "Inaugurada la restauración de la capilla del Espíritu Santo", *Diócesis de Córdoba*, 10 de mayo de 2021, <https://www.diocesisdecordoba.es/noticias/el-nuncio-inaugura-la-restauracion-de-la-capilla-del-espiritu-santo>



▪ Fig. 5. "Maestro de la Flagelación". *Retablo de la Flagelación*, primer tercio del siglo XVI. Óleo sobre tabla. Museo de Bellas Artes, Córdoba. Colección fotográfica del Museo de Bellas Artes de Córdoba.

medida respecto a las comunidades religiosas y, sobre todo, a la Catedral. Además, los principales encargos del santo tribunal en Córdoba corresponden al siglo XVII, como es el caso del famoso *Calvario* del pintor Antonio del Castillo, procedente de la capilla de la Inquisición del Alcázar cordobés, actualmente en el Museo de Bellas Artes de la ciudad, o los desaparecidos lienzos de los mártires inquisidores *San Pedro de Verona* y *San Pedro Arbués*, también ejecutados para la capilla del Alcázar<sup>27</sup>. El contexto profundamente religioso en que se desarrolló la pintura cordobesa en el siglo XVI y la proliferación de temas y pasajes con las vidas de Cristo, María y los santos, unidos a la técnica pictórica cada vez más perfeccionada, mues-

tran el poder de los miembros del estamento eclesiástico en el patrocinio del arte, en un esfuerzo por fortalecer y depurar la fe católica, como ocurriera también en el resto de ciudades y antiguos reinos de la corona hispana.

#### OTROS COMITENTES: LOS HOSPITALES Y MECENAS PARTICULARES

Junto a este bloque de pinturas procedente del estamento clerical, habría que sumar los encargos que sufragaron algunas corporaciones y mecenas particulares para ennoblecer y decorar sus propiedades e inmuebles. Precisamente, al ascenso social de algunas familias establecidas en la ciudad se debieron varias de las joyas pictóricas de la Córdoba quinientista, como es el caso del famoso *retablo de la Flagelación* del Museo de Bellas Artes provincial, procedente del an-

<sup>27</sup> Mindy Nancarrow, "Pinturas de Antonio del Castillo en el Museo de Bellas Artes de Córdoba", *Goya. Revista de Arte*, nº 286 (2002), 39-48.

tiguo hospital fundado en 1505 por Antón Cabrera y su esposa doña Beatriz Heredia, compuesto de banco y cuerpo con tres calles que acogen las pinturas de *la Flagelación*, *San Antonio Abad*, *San Juan Evangelista*, *San Antonio de Padua* y *la Estigmatización de San Francisco de Asís*, todas ellas ambientadas en escenarios rurales donde se advierten figuras de gran hieratismo y misticismo en sus rostros (Fig. 5)<sup>28</sup>.

La tabla principal, la de *la Flagelación*, es sin duda una de las pinturas cordobesas más importantes del primer tercio del siglo XVI; probablemente la más perfecta en cuanto a la técnica y fiel al deseo de plasmación del espacio, atribuida por algunos historiadores a Juan de Zamora, o a Alonso de Aguilar según otros, aunque lo más correcto sería citarla como obra del pseudónimo “Maestro de la Flagelación”, como ya hiciera el profesor Angulo Iñiguez en 1944 ante la incógnita de su autoría<sup>29</sup>.

Además de los hospitales debemos reconocer el apoyo de otros grandes mecenas locales, bajo cuyo patrocinio se realizaron en este siglo pinturas destinadas a ornar templos, capillas funerarias y espacios públicos cordobeses. Algunos de estos encargos estuvieron vinculados con las imágenes -especialmente marianas- de mayor devoción en la ciudad. Así, en su época de esplendor, se encomendaría a Pablo de Céspedes una pintura de gran relevancia no solo por la posición del comitente, sino también por la particular carga devocional del tema representado: *la Virgen de la Antigua* perteneciente al retablo de la capilla homónima en la catedral cordobesa. La obra debió ser encargada entre 1595 y 1596 por don Alonso de Cazalla, jurado de Córdoba, quien fundó



▪ Fig. 6. Pablo de Céspedes. *Nuestra Señora de la Antigua*, finales del siglo XVI. Temple y óleo sobre tabla. Capilla de Nuestra Señora de la Antigua, Catedral de Córdoba. Fotografía del autor.

y dotó en febrero de 1597 la referida capilla en el muro norte del templo (Fig. 6)<sup>30</sup>.

Lógicamente, se trata de una copia de la representación original conservada en la Catedral de Sevilla; una de las más recientes incorporaciones al catálogo de obras pictóricas de Pablo de Céspedes<sup>31</sup>. De hecho, hasta fechas muy recientes no se había planteado

28 Teodomiro Ramírez de Arellano y Gutiérrez, *Paseos por Córdoba, o sean apuntes para su historia*. Edición de Diario Córdoba (Córdoba: Diario Córdoba, 2001), 420.

29 Diego Angulo Iñiguez, “Pintores cordobeses del Renacimiento”, *Archivo Español de Arte*, nº 64 (1944), 226-244.

30 Pedro Manuel Martínez Lara, “Pablo de Céspedes, la Virgen de la Antigua y su copia para la Catedral de Córdoba”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 46 (2015), 15-31.

31 Benito Navarrete Prieto, “La aportación de Pablo de Céspedes al primer naturalismo en Sevilla: Juan de Roelas y Francisco de Herrera el Viejo”, en *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, AA. VV. (Madrid: Museo del Prado, 2007), 247-254.

la autoría de esta pintura, que por su carácter especial no debía mostrar rasgos propios y personales de su autor. No obstante, tras su restauración llevada a cabo entre 2009 y 2011, se pudo corroborar lo que la documentación del archivo catedralicio cordobés estaba certificando acerca de una pintura de la Virgen y su retablo realizados por Céspedes para don Alonso de Cazalla<sup>32</sup>.

A lo largo de los siglos, esta pintura ha sido intervenida en numerosas ocasiones, habiendo modificado sustancialmente su aspecto y apariencia primitivos, enmascarando los elementos identificables de la manera de pintar del racionero, como ocurrió de un modo muy particular con la túnica del Niño Jesús, cuyo color y textura habían sido completamente alterados para semejarlos más al original sevillano. Y es que, para Céspedes, realizar una copia de una obra que en su tiempo se consideraba hecha por maestros bizantinos previos al siglo VIII, no sólo no constituiría una dificultad, sino que muy al contrario un estímulo, pues, tanto en sus escritos como en las fuentes bibliográficas, se advierte el interés que el cordobés siempre mostró por el estudio y copia de los modelos bizantinos<sup>33</sup>.

No obstante, Pablo de Céspedes impuso su propio estilo en la pintura, algo que se puede comprobar particularmente en la morfología de los ángeles y en la representación del Niño, especialmente en los plegados de su túnica, donde el maestro se permitió ciertas libertades al alejarse del modelo a copiar. Además, tras la restauración de 2011 indicada, se ha logrado recuperar la textura y tonalidad originales de la pintura, lo que concuerda aún mucho más con la forma de operar del pintor cordobés.

El contrato con la hechura del retablo y la pintura de la Virgen de la Antigua también incluyó, por deseo del comitente, un retrato

32 Archivo de la Catedral de Córdoba (ACC), Actas Capitulares, lib. 24, fol. 17r.

33 Jonathan Brown, "La teoría del arte de Pablo de Céspedes", *Revista de ideas estéticas*, nº 90 (1965), 19-29.

de Cristo en formato oval para coronar el ático del retablo<sup>34</sup>. Se trata igualmente de una pintura al óleo sobre tabla realizada, como su compañera, entre 1595 y 1596, donde el racionero manifiesta su gusto por el retrato gracias al particular modelo fisionómico que repitió en otros ejemplos de retratos cristíferos como el del retablo de *la Santa Cena*, o el del *Bautismo de Cristo*, ambos también en la catedral cordobesa<sup>35</sup>. Probablemente, se trate del retrato más naturalista pintado por Céspedes, donde los detalles de la anatomía del rostro, el cabello y parte de la túnica y ornamentos de la misma, están cuidados con máxima delicadeza, pese a estar pensados para una ubicación donde difícilmente son apreciables. La potencia visual de la imagen es muy poderosa y está concentrada en la mirada profunda, cristalina y penetrante de Cristo, a lo cual contribuye la pose, con el rostro de frente y el torso levemente girado en tres cuartos, matizando la naturalidad de la figura.

Otros ejemplos de series pictóricas, u obras sueltas, que algunos cordobeses influyentes encargaron a pintores del Quinientos con destino a las iglesias y conventos de la ciudad, fueron las tablas con escenas de la vida de Cristo de la sacristía de la iglesia de San Francisco, pintadas por Simón Muñiz; o la decoración de la predela del retablo de la iglesia conventual de San Agustín, hoy en el Museo de Bellas Artes de la ciudad, y que incluyó las representaciones de *San Juan Evangelista*, *San Francisco de Asís*, *la Anunciación*, *San Antón* y *San Agustín*, atribuidas al discípulo de Pedro Romana Luís Fernández<sup>36</sup>.

34 Pedro Manuel Martínez Lara, "Pablo de Céspedes y la incorporación de las influencias italianas al retablo cordobés", en *El Barroco: universo de experiencias*, coord. por María del Amor Rodríguez Miranda y José Antonio Peinado Guzmán (Córdoba: Asociación para la Investigación de la Historia del Arte y del Patrimonio Cultural Hurtado Izquierdo, 2017), 500-516.

35 Jesús Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco* (Granada: Universidad de Granada, 1989), 31.

36 Purificación Espejo Calatrava, "Pintura del Rena-

Asimismo, el retablo de la capilla de San Juan de Letrán del antiguo convento de Santo Domingo de la localidad de Cabra, pintado por Baltasar del Águila, fue un encargo del regidor Diego Fernández de Córdoba por el que pagó 75 ducados en 1562. El retablo, actualmente incompleto y en forma de tríptico, muestra en el banco los retratos del fundador y de su segunda esposa doña Inés de Ávila, ambos en lienzos diferentes, posando sobre paisajes rurales donde puede advertirse la fauna característica de la zona del picacho egabrense. Los temas representados originariamente fueron *el Bautismo de Cristo, la Transfiguración, San Juan Evangelista, Santo Domingo, San Jerónimo y la Asunción*. Sin embargo, a principios del siglo XX el retablo, que se encontraba en la capilla del antiguo hospital de la localidad, fue mutilado y se le extrajeron las tablas de *Santo Domingo, San Jerónimo y San Juan Evangelista*<sup>37</sup>, como sigue de hecho aún en nuestros días en su ubicación actual: la capilla de san José de la iglesia de Santo Domingo, en Cabra<sup>38</sup>.

Finalmente, dentro de los encargos realizados por clientes particulares, también habría que destacar aquellas pinturas destinadas a ornamentar los domicilios familiares de las principales élites de la sociedad cordobesa quinientista, quienes, además de pinturas de carácter devocional, patrocinaron algunas otras de temáticas diferentes como paisajes, retratos y, en menor porcentaje, asuntos mitológicos. Sirva de ejemplo la colección pictórica de la antigua casa de los

cimiento en Córdoba”, en *Córdoba y su provincia*, coord. por Marcel Guarinos (Sevilla: Geber, 1986), vol. 3, 255-271.

37 Recientemente, el Museo de Bellas Artes de Córdoba ha adquirido en una sala de subastas de Bilbao una tabla con representación de *San Juan Evangelista* atribuida a Baltasar del Águila. La obra mide 125 x 90 centímetros, exactamente el mismo tamaño que las tablas que componen el retablo de San Juan de Letrán de Cabra.

38 Alberto Villar Movellán, María Teresa Dabrio González y María de los Ángeles Raya Raya, *Guía artística de Córdoba y su provincia* (Córdoba: Fundación José Manuel Lara, 2006), 301.

Gómez de Figueroa, actual Palacio de Viana, que custodia la interesante serie con los cinco retratos de los miembros de la rama familiar de los Arias de Saavedra, todos ellos del primer tercio del siglo XVI y firmados por López Mexías. También debe mencionarse el retrato pintado en 1597 por el maestro vallisoletano Juan Pantoja de la Cruz y que representa a una dama de corte, probablemente la infanta Isabel Clara Eugenia, un retrato por tanto ajeno al linaje familiar, en este caso emparentado con la casa real de los Austria. Excepcionalmente, la rica colección de tapices adquirida por esta familia cordobesa conserva, entre sus obras más señeras del Quinientos, el monumental tapiz de la *Resurrección*, tejido en el taller del maestro bruselense Willen de Pannemaker hacia 1570<sup>39</sup>.

Por último, volvemos a referirnos a la figura del racionero Pablo de Céspedes, en este caso por su faceta de coleccionista de piezas artísticas, ya que en sus últimos años de vida logró reunir varios cuadros con paisajes de diferentes tamaños, un monumental lienzo con un mapa y un retrato masculino (posiblemente un autorretrato), además de numerosas pinturas de asunto religioso, piezas de orfebrería y mobiliario, según se detalla en un inventario de bienes elaborado entre el 27 de julio y el 24 de agosto de 1608 por sus albaceas testamentarios, el doctor y canónigo Álvaro Piñazo de Palacios y Andrés Fernández de Bonilla<sup>40</sup>.

## CONCLUSIONES

Finalmente, a modo de conclusión, destacaremos la importante labor de mecenazgo artístico y protección de la pintura en Córdoba durante el siglo XVI, momento de gran actividad y auge cultural en que la Iglesia y algunas élites civiles patrocinaron

39 Fernando Moreno Cuadro, *El Palacio de Viana de Córdoba: el prestigio de coleccionar y exhibir* (Córdoba: Cajasur, 2009), 125.

40 Pedro Manuel Martínez Lara, “Sedimento material de una vida humanista. El inventario de bienes de Pablo de Céspedes”, *Boletín de Arte*, nº 33 (2012), 437-455.

muchas de las obras de arte más relevantes de la ciudad. Ya sea para la propia institución eclesial o bien para clientes particulares, los cuadros de contenido religioso gozaron de una singular aceptación y difusión en el mercado artístico cordobés del Quinientos, de modo que los principales artistas, y también los más humildes artesanos, se debieron a la demanda de este tipo de temática en una época de gran religiosidad y proyección del estamento clerical.

No obstante, entre las élites cordobesas también hubo un cierto espacio para la adquisición y disfrute de otros géneros, entre ellos el retrato o el paisaje, que se desarrollaron como claros signos de estatus y categoría social, ya sea de manera independiente o aislada, o bien en pinturas de contenido nuevamente religioso, en las que los mecenas solían aparecer a menudo como donantes o figurando ser algún personaje del episodio que asumía sus rasgos faciales. Este tipo de pintura profana fue, ciertamente, mucho más escaso y sus obras pertenecieron a un estamento muy reducido y selecto.

En este contexto, las ventas de pinturas en la Córdoba del siglo XVI se produjeron de diversas maneras, ya fuera mediante contrato ante notario, bien directamente entre el artista y el cliente, o bien a través de la compra en el propio taller del pintor, donde figuraban los principales temas e iconografías. Entre todos los maestros de la pintura, algunos gozaron del particular patrocinio de las élites, que reclamaron sus trabajos como signo de prestigio, mientras que otros debieron conformarse con encargos menos relevantes y sin esa oportunidad de evolucionar estilísticamente. Aun así, todos colaboraron en la difusión del ejercicio artístico cordobés y en el enriquecimiento cultural de su población en una de las etapas más fecundas y culturalmente conocidas de la historia de la ciudad, en palabras del profesor Marías Franco, “el largo siglo XVI”<sup>41</sup>.

41 Fernando Marías Franco, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del renacimiento español* (Madrid: Taurus, 1989), 21.

## BIBLIOGRAFÍA

- Angulo Iñiguez, Diego. “Pintores cordobeses del Renacimiento”. *Archivo Español de Arte*, nº 64 (1944), 226-244.
- Angulo Iñiguez, Diego. “Los frescos de Céspedes en la iglesia de la Trinidad de los Montes de Roma”. *Archivo Español de Arte*, nº 160 (1967), 305-308.
- Archivo de la Catedral de Córdoba. Actas Capitulares. Libro 24.
- Barrena Herrera, Ana Isabel. “Pinturas murales en el Sagrario de la Mezquita-Catedral”. *Arte, arqueología e historia*, nº 6 (1999), 11-13.
- Blázquez Mateos, Eduardo y López Sánchez, Juan Antonio. *Cesare Arbassia y la literatura artística del Renacimiento*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002.
- Brown, Jonathan. “La teoría del arte de Pablo de Céspedes”. *Revista de ideas estéticas*, nº 90 (1965), 19-29.
- Carmona Carmona, Francisco Manuel. “Parámetros nobiliarios y política de prestigio en el convento de madre de Dios de Baena (Córdoba)”. *Hispania Sacra*, nº 143 (2019), 191-208.
- Diócesis de Córdoba. <https://www.diocesis-decordoba.es/noticias/el-nuncio-inaugura-la-restauracion-de-la-capilla-del-espiritu-santo>
- Dobado Fernández, Juan e Yllescas Ortiz, María. *Córdoba. Ciudad Conventual*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 2014.
- Escudero Barrado, Elena. “Aportación documental al catálogo de Pedro de Campaña: un retablo para la devoción privada”. *Archivo Español de Arte*, nº 366 (2019), 161-174.
- Espejo Calatrava, Purificación. “Pintura del Renacimiento en Córdoba”. En *Córdoba y su Provincia*, coordinado por Marcel Guarinos, vol. 3, 255-271. Sevilla: Geber, 1986.

- González Zubieta, Rafael. *Vida y obra del artista Andaluz Antonio Mohedano de la Gutierra (1563-1626)*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 1981.
- Jordano Barbudo, María de los Ángeles. *La capilla del Espíritu Santo de la mezquita catedral de Córdoba: estudio histórico-artístico y restauración*. Córdoba: UCOPress, 2021.
- Jordano Barbudo, María de los Ángeles. "Nuevas pinturas de Cesare Arbasia en la catedral de Córdoba". *Archivo Español de Arte*, nº 374 (2021), 163-171.
- Justo Estebananz, Ángel. "Clientela y patronazgo artístico en la Córdoba del Seiscientos". En *Antonio del Castillo en la ciudad de Córdoba*, coordinado por Paula Revenga Domínguez y José María Palencia Cerezo, 43-63. Córdoba: Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 2016.
- Luque Carrillo, Juan. *El arquitecto Juan de Ochoa. 1554-1606*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 2020.
- Luque Carrillo, Juan. "La Asunción de la Virgen del pintor Pablo de Céspedes en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid". En *Assumpta in coelum*, coordinado por Ramón de la Campa Carmona, vol. 1, 535-546. Sevilla: Antigua, Fervorosa y Real Hermandad de Nuestra Señora de la Asunción y Santísimo Rosario de Cantillana, 2025.
- Mariás Franco, Fernando. *El largo siglo XVI: los usos artísticos del renacimiento español*. Madrid: Taurus, 1989.
- Martínez Lara, Pedro Manuel. "Sedimento material de una vida humanista. El inventario de bienes de Pablo de Céspedes". *Boletín de Arte*, nº 33 (2012), 437-455.
- Martínez Lara, Pedro Manuel. "Pablo de Céspedes, la Virgen de la Antigua y su copia para la Catedral de Córdoba". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 46 (2015), 15-31.
- Martínez Lara, Pedro Manuel. "Pablo de Céspedes y la incorporación de las influencias italianas al retablo cordobés", en *El Barroco: universo de experiencias*, coordinado por María del Amor Rodríguez Miranda y José Antonio Peinado Guzmán, 500-516. Córdoba: Asociación para la Investigación de la Historia del Arte y del Patrimonio Cultural Hurtado Izquierdo, 2017.
- Menor Borrego, Bartolomé. *El templo parroquial de El Sagrario de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba*. Córdoba: Cajasur, 2003.
- Moreno Cuadro, Fernando. *El Palacio de Viana de Córdoba: el prestigio de coleccionar y exhibir*. Córdoba: Cajasur, 2009.
- Nancarrow, Mindy. "Pinturas de Antonio del Castillo en el Museo de Bellas Artes de Córdoba". *Goya. Revista de Arte*, nº 286 (2002), 39-48.
- Navarrete Prieto, Benito. "La aportación de Pablo de Céspedes al primer naturalismo en Sevilla: Juan de Roelas y Francisco de Herrera el Viejo". En *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. AA. VV. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007.
- Nieto Cumplido, Manuel. *La Catedral de Córdoba*. Córdoba: Cajasur, 2007.
- Ojeda Carmona, Antonio. "Cesar Arbasia en Córdoba, durante el reinado de Felipe II". En *Córdoba en tiempos de Felipe II*, coordinado por Juan Rafael Vázquez Lesmes y Miguel Ventura Gracia, 393-414. Córdoba: Cajasur, 1998.
- Palomino, Antonio Acisclo. *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Aguilar, 1947.
- Pérez Lozano, Manuel. "Los programas iconográficos de la capilla del Sagrario de la Catedral de Córdoba". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 8 (1991), 57-64.
- Ramírez de Arellano y Gutiérrez, Teodomiro. *Paseos por Córdoba, o sean apuntes para su historia*, edición de Diario Córdoba. Córdoba: Diario Córdoba, 2001.
- Raya Raya, María de los Ángeles. *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Córdoba*. Córdoba: Cajasur, 2007.

- doba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1987.
- Rubio Lapaz, Jesús. *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*. Granada: Universidad de Granada, 1989.
- Ruiz Ortiz, María. "El espacio de trabajo: una mirada sobre la vida cotidiana de los menestrales y artistas". *Trocadero*, nº 20 (2008), 187-198.
- Sánchez Merino, Clara. "La producción de imágenes como capital simbólico: artistas y patrocinadores de la mesocracia cordobesa en la época moderna". Tesis doctoral. Universidad de Córdoba, 2024.
- Urquizar Herrera, Antonio. "Aproximación metodológica al estudio de la pintura del siglo XVI en Córdoba". En *Arte e identidades culturales*, edición de José Antonio Gómez, 693-699. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998.
- Urquizar Herrera, Antonio. "Recepción y demanda de modelos artísticos en la pintura del siglo XVI en Córdoba". Tesis doctoral. Universidad de Córdoba, 2000.
- Urquizar Herrera, Antonio. "Modelos y principios. Canales de difusión del arte en la Edad Moderna y transformación en la recepción de la práctica artística". En *Modelos, intercambios y recepción artística. De las rutas marítimas a la navegación red*, edición de la Universidad de las Islas Baleares, vol. 1, 507-522. Palma de Mallorca: Universidad de las Islas Baleares, 2004.
- Valverde Madrid, José. "Tres pintores barrocos cordobeses: Agustín del Castillo, Juan Luís Zambrano y Acisclo Leal Gaete". *Boletín de Bellas Artes*, nº 3 (1975), 167-206.
- Villar Movellán, Alberto, Dabrio González, María Teresa y Raya Raya, María de los Ángeles. *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Córdoba: Fundación José Manuel Lara, 2006.

## Significado y función de las cabezas cortadas de santos en la pintura barroca sevillana

### Meaning and function of the severed heads of saints in Sevillian baroque painting

Francisco Hidalgo De Rivas

*Investigador independiente*

ORCID: 0000-0001-8363-1948/ hidalgoderivas@hotmail.com

DOI: 10.18002/da.i24.9202

Recibido: 14/IV/2025

Aceptado: 15/IX/2025

*RESUMEN:* Desde la antigüedad clásica, la representación de las cabezas cortadas ha tenido una especial importancia por su significado valeroso, honorífico y ritual. Una tradición que, de manera análoga, viene a acaparar cuestiones doctrinarias, impregnándose del sentimiento que mostraban como elementos religiosos, persuasivos y teóricos; un catecismo de instrucción al fiel. Así, se ofrecía al devoto un objeto para obtener la calma, el perdón de los pecados y el beneficio de afrontar la muerte a su llegada. En este trabajo pretendemos justificar el resurgir de esta iconografía, sus elementos identitarios dentro de la escuela sevillana de pintura y su acierto en un complejo contexto como fue el Barroco. Sus características ponen de manifiesto unos conocimientos que van más allá de cuestiones de moda, con elementos visuales que reciclan patrones ya conocidos, ilustrando una pervivencia de la simbología clásica.

*Palabras clave:* Cabezas, Santos, Pintura sevillana, Arte Barroco, Iconografía.

*ABSTRACT:* Since classical antiquity, the representation of severed heads has had a special importance due to its courageous, honorific and ritual significance. A tradition that, in a similar way, came to embrace doctrinal questions, impregnated with the sentiment that they showed as religious, persuasive and theoretical elements; a catechism of instruction for the faithful. Thus, the devotee was offered an object to obtain calm, the forgiveness of sins and the benefit of facing death on its arrival. In this work we aim to underline the resurgence of this iconography, its identifying elements within the Sevillian school of painting and its success in the complex context of the Baroque. Its characteristics reveal a knowledge that goes beyond questions of fashion, with visual elements that recycle already known patterns. Classical symbology survives.

*Keywords:* Heads, Saints, Sevillian painting, Baroque Art, Iconography.

#### INTRODUCCIÓN

En la pintura española de finales del siglo XVI y principios del XVII, particularmente en la escuela sevillana, los artistas tuvieron que ceñirse a las exigencias imperantes en la representación de sus obras

religiosas. Este requerimiento, establecido por la Reforma Católica y desarrollado con mayor precisión en la tratadística posterior, implicó no solo una transformación significativa en la producción artística, sino también un notable impulso para los gremios de pintores y escultores. A través de complejos

programas iconográficos y fundamentos filosófico-teológicos, la imagen devino en un instrumento esencial, adquiriendo un papel central en la transmisión de los valores y principios de la religiosidad en este periodo Barroco. Se desarrolla la temática hagiográfica desde una nueva perspectiva, donde las representaciones asumen objetivos más claros, sin dejar de apuntar que, como expresaba Mâle, la imagen, “en el siglo XVII lucha contra la herejía [...] traduce ahora el impulso de todo ser hacia Dios; si huía de la expresión de dolor, lo que ahora representa es el martirio con todo su horror”<sup>1</sup>. Algunas obras muestran sutilmente esas sugerencias e indicaciones, que son, en definitiva, las que llevaron al pintor a adoptar modelos ya definidos, con una iconografía específica que se aplicaba al lienzo, en el mayor de los casos, por decisión del promotor<sup>2</sup>. Esto corrobora, en cierta medida, un modelo iconográfico de las cabezas cortadas de santos, surgidas bajo unas directrices concretas y unos discursos moralizantes.

La apuesta representativa de la efigie, trazada durante este periodo artístico, gravita, de manera decisiva, alrededor de la composición de estas vanitas; es en este espacio donde encontramos un mejor encuadre estas testas degolladas. Aquí son resignificadas y reorganizadas con una serie de elementos y objetos que las cargan de un lenguaje muy determinado. Esta iconografía se enmarca en la tendencia de crear mensajes instructivos y espirituales, invitando al espectador a proyectar la mirada a la historia de la propia religión, como promovieron, por ejemplo, los *Ejercicios Espirituales* ignacianos o la propia *Devotio Moderna* medieval a través de la introducción del tiempo y la verdad. Es una dualidad situada entre la realidad y la apariencia, consumándose al focalizar en la

importancia de la memoria y el recuerdo del fin de la vida<sup>3</sup>. La adaptación de lo cotidiano, visto desde la extraordinaria y singular proeza pagana, se llena de significados complejos, por los que solo se puede acceder a ellos por medio de la devoción. Se obtiene, así, una transformación de la propia existencia del hombre, de experiencias y pensamientos que han acompañado desde la Antigüedad al ser humano<sup>4</sup>.

## LOS ORÍGENES ICONOGRÁFICOS Y SU EVOLUCIÓN

La imagen de las cabezas cortadas de santos muestra una enorme singularidad en el ámbito sevillano, con evidentes diferencias, sobre todo, en las escasas pinturas realizadas en el resto del territorio peninsular y europeo. La cantidad de obras conocidas, en los países del centro de Europa<sup>5</sup>, han supuesto un buen ejemplo para la escultura de estas cabezas, que, posteriormente, tendrían su reflejo en los siglos XVII y XVIII. En nuestro caso, tanto los cuadros como las esculturas<sup>6</sup>, salidas de artistas hispalenses, son un fiel testimonio de su proliferación que, en muchos casos, rozan lo mágico-religioso, una consideración ya adquirida en tiempos de Grecia y Roma<sup>7</sup>.

3 Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, *Vanitas: Retórica visual de la mirada* (Madrid: Encuentro, 2011), 375.

4 Elena Andrés Paló, “La cultura de lo macabro en el Barroco español: La vanitas de la Seo de Zaragoza y la personificación de la muerte a través de la pintura del Siglo de Oro”, en *Eros y Thánatos, Reflexiones sobre el gusto III. Actas del simposio celebrado en Zaragoza en abril de 2015*, ed. por Alberto Castán y Concha Lomba (Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2017), 431.

5 Bárbara Baert, “The Johannesschüssel as Andachtsbild: The Gaze, the Medium and the Senses”, en *Disembodied Heads in Medieval and Early Modern Culture*, ed. por Catrien Santing, Bárbara Baert y Anita Traninger (Leiden-Boston: Brill, 2013), 117-161.

6 Javier Baladrón Alonso, “Las cabezas escultóricas de santos degollados”, *Read & Made*, n.º 6 (2018), 18-23.

7 Guadalupe López Monteagudo, “Las cabezas cortadas en la península Ibérica”, *Gerión, Revista de Historia Antigua*, n.º 5 (1987), 247.

1 Emile Mâle, *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios de la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII* (Madrid: Encuentro, 2001), 22-23.

2 Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998), 33.

Su origen más certero hay que buscarlo en el ámbito de los sacrificios humanos, en la tradición de los pueblos guerreros, cuestión que José María Blázquez<sup>8</sup> referencia en un estudio basado en obras de Estrabón (63 a.C.-23 d.C.), poniendo como ejemplo a los lusitanos<sup>9</sup>, quienes les atribuyen una especie de ritual. De esta misma manera, Tito Livio (59 a.C.-17 d.C.) lo describe como una forma de sellar las alianzas mediante este sacrificio<sup>10</sup>. El historiador Romano Cayo Salustio Crispo (86-34 a.C.), en su obra *Bellum Iugurthinum*, nos recuerda el sentido de las *maiorum imágenes*, una especie de máscaras mortuorias, retratos de ilustres antepasados, que eran exhibidos en los atrios de las casas, y que hacían referencia a la valía y honor de ciertos personajes: "Pues yo he oído muchas veces que Quinto Máximo, Publio Escipión y otros ilustres varones de nuestra sociedad solían decir que cuando contemplaban estos retratos se les inflamaba el espíritu con gran vehemencia, instándoles a practicar la virtud"<sup>11</sup>. Y es que, además, no podemos olvidar los otros usos derivados que tienen su enfoque en lo cómico grotesco<sup>12</sup>, muy unido al alma de su veneración, donde queda fuertemente expuesta una suerte de violencia como artefacto en el teatro o la literatura<sup>13</sup>,

8 José María Blázquez, "Sacrificios humanos y representaciones de cabezas en la Península Ibérica", *Latomus XVII* (1958), 27.

9 Estrabón, *Geografía de Iberia*. Trad. por Francisco Javier Gómez Espelósín, Marco V. García Quintela y Andrés Cruz (Madrid: Alianza, 2015), 3, 6.

10 Tito Livio, *Periocs y otros textos*. Trad. por José Antonio Villar Vidal (Barcelona: Gredos, 1994), 49.

11 Cayo Salustio Crispo, *La guerra de Jugurta. La conjuración de Calitina*. Trad. por José Torrens Béjar (Madrid: Sarpe, 1985), 4, 5-6.

12 Pedro Calderón de la Barca, *El Mágico Prodigioso*. Ed. por Bruce W. Wardropper (Madrid, Cátedra, 1985), 170. Pedro Calderón de la Barca, *Los dos amantes del cielo*, Verdadera quinta parte de comedia de don Pedro Calderón de la Barca, 1682. Ed. por Juan de Vera Tassis y Villarroel (Madrid: Heredera de Juan García Infanzón, 1730), 1100-1101.

13 Ignacio Arellano Ayuso, "Aspectos de la violencia en los dramas de Calderón", *Anuario calderoniano*, 2,

que la convierte en caricatura y deshumanización<sup>14</sup>, probablemente como expresión práctica para el observador.

Para el contexto religioso que exponemos, hemos de centrarnos en la veneración de aquellas cabezas que han venido a recuperar esta tradición histórica y que han perdurado dentro de la representación de los santos cristianos, donde se pueden otorgar las mismas consideraciones que se han citado con anterioridad. Esto ocurre, independientemente y de la misma manera, en personajes cuyas cabezas son separadas o se mantienen unidas a sus cuerpos con los signos de disección, así como las representaciones de santos que la portan entre las manos y que se ajustan más a los modelos clásicos, como el *Brutus Barberini* (siglo I a.C.), de Roma, representando a un patricio togado sujetando dos cabezas (fig. 1).

Los primeros antecedentes cristianos importados a la península son unos alabastros ingleses de los siglos XIV y XV, realizados en los talleres de Nottingham<sup>15</sup>. Junto con Alemania, y en general con otros países centroeuropeos, son los iniciadores de estas representaciones, que, con la Reforma protestante, pasarían a ocupar, de manera renovada, el terreno religioso italiano y español. Lo que ha llegado hasta la iconografía del siglo XVII sevillano se presenta diferencialmente de modo lacónico, empleándose exclusivamente los cráneos de los santos representados, dispuestos como si se tratara de una ceremonia o ritual. No todos los san-

(2009), 15-49. Ignacio Arellano Ayuso, "Cabezas cortadas y otros espectáculos: violencia, patetismo y truculencia en el teatro de Calderón", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, nº 44, 1, (2014), 199-213.

14 José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro* (Madrid: Castalia Ediciones, 2000), 313-316.

15 José Luis Requena Bravo de Laguna, "Arte, devoción e iconografía en torno a la cabeza cortada de San Juan Bautista en el Barroco hispano", *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: La construcción de una imagen clasicista*, coord. por José Policarpo Cruz Cabrera (Granada: Ediciones Universidad de Granada, 2014), 300-301.



▪ Fig. 1. Anónimo romano, Brutus Barberini, siglo I a.C. Museos Capitolinos, Roma. Foto del autor

tos cefalóforos vienen a ocupar este plano, sino aquellos que, tras haber sido decapitados, fueron protagonistas de prodigios o milagros<sup>16</sup>, un símil de lo que sucedía con la veneración y respeto a estas representaciones de cabezas de valerosos en la Antigüedad. La evolución de estos modelos a lo largo de los siglos XVI y XVII revelan un carácter

16 Manuel María Medrano Marqués, "Cabezas sagradas, cabezas emblemáticas", *Emblemata*, 23 (2017), 164-165. <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/3641>

intensamente evocador, en tanto que constituye una manera de entender el sentimiento de un estado de desencanto propio de la época. Estas representaciones se articulan en composiciones donde la aparición de otros elementos obedece a una carga simbólica de referencia moral o espiritual.

No podemos olvidarnos de la conservada en la iglesia de San Juan, en la localidad sevillana de Marchena, y anteriormente en su palacio de los Ponce de León<sup>17</sup>. Esta cabeza cortada muestra parentescos con modelos italianos, citándose un dibujo de Francesco Salviati y cabezas de Pompeo Leoni, a quien estuvo atribuida. Según Vicente Lleó "podría resultar viable" esta autoría<sup>18</sup>. Algunos modelos sevillanos de testas<sup>19</sup>, parecen deudores de este alabastro y otros anónimos de origen genovés<sup>20</sup>. Documentada en un inventario de 1642, Rosario Coppel Aréizaga, la ha atribuido, finalmente, al tardorenacentista Nicolas Cordier (Saint Michel, Nancy, h.1567 - Roma, 1612), aunque francés, lo vincula estilísticamente a la escuela romana<sup>21</sup>.

El sentido estético e iconográfico es una labor de reinención y reorganización de los artistas. Las obras son una exaltación que va más allá de la propia imagen en sí, de lo concreto y cotidiano, suscitando una manera interesada de utilidad y pervivencia de lo infinito<sup>22</sup>. Sin esta carga moralizante

17 Juan Luis Ravé Prieto, *La parroquia de San Juan Bautista de Marchena*. (Sevilla: Codexsa, 2006), 61.

18 Texto ya publicado en el catálogo de la exposición Velázquez y Sevilla. Juan Luis Ravé Prieto, "La cabeza de San Juan Bautista. Notas sobre los cambios de uso en el patrimonio mueble", *Actas de las V Jornadas sobre la Historia de Marchena, octubre de 1999* (Marchena: ACUOPAMAR, 1999), 114.

19 Cabeza de San Juan Bautista, atribuida a Murillo (no expuesta). Museo Nacional del Prado, Madrid. Cabeza cortada de San Juan Bautista, 1656. Valdés de Leal, Iglesia de Ntra. Sra. Del Carmen de Córdoba.

20 Juan Luis Ravé, "La cabeza de San Juan Bautista...", 115.

21 Juan Luis Ravé, "La parroquia de San Juan Bautista...", 61.

22 Enrique Valdivieso González, *Vanidades y des-*

y concerniente, una simple cabeza cortada nos remitiría a una imagen tradicional con un sentido triunfal. Por tanto, no sería un tema iconográfico que emerge de manera independiente en el siglo XVII, ya que está intensificado por una fuerte carga moral, emocional y filosófica, recuperando, a modo de encuadre recurrente, un concepto ya adoptado en la Antigüedad clásica<sup>23</sup>. Se trata de una herencia, que hubiera resultado insignificante de no haber sido por el contexto postridentino. Esta evolución habría que enmarcarla a partir de los acontecimientos y primeras representaciones, que, de manera interesada, comienzan a introducirse en los talleres sevillanos. Tales formas buscan un nuevo significado adoptado por el cambio y el trasvase de elementos de un lugar a otro. Como dice Maravall; "...es posible que esos elementos se repitan en el tiempo, se den en siglos muy distantes; pero en su articulación conjunta en una situación política, económica y social, forman una realidad única"<sup>24</sup>. En Sevilla esta se comprende y se vive de una forma muy barroca<sup>25</sup>.

A través del puerto hispalense, y por medio de los primeros pintores caravagistas napolitanos, había llegado el modelo pictórico de cabeza cortada, proveniente de las interpretaciones lombardas del siglo XVI<sup>26</sup>. Se ha dicho que la versión conservada de la *Cabeza cortada de San Juan Bautista* de José de Ribera (1644), de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (fig. 2), muestra gran parecido con los mode-

los sevillanos<sup>27</sup>. Sin embargo, también existen otros antecedentes, como apunta Mina Gregori<sup>28</sup>, a un posible original de Leonardo Da Vinci (1452-1519), que sirvió como fuente principal por medio de copias repartidas por diferentes puntos de Europa, o a la versión de Caracciolo, de la colección Koelliker de Milán y fechada entre 1618-1620, con una segunda versión en una colección particular española<sup>29</sup>.

No queda del todo claro que la obra de José de Ribera sea la más influyente en los artistas sevillanos, pues la pintura resulta tardía. Según parece, en Sevilla, otros pintores tomaron la delantera. No creemos que esto sucediera porque pudieron haber conocido la fuente grabada de Theodor Caspar von Fürstenberg (1615-1675), que posiblemente circularía por la capital, al igual que otros muchos dibujos y grabados, sino porque la obra del pintor alemán está fechada en 1650 y, para entonces, ya hubo de estar consolidado el carácter modélico de esta iconografía. Así se ha podido confirmar por medio de obras existentes o reseñas a pinturas desaparecidas<sup>30</sup>. Tampoco podemos omitir las posibles referencias en las colecciones del duque de Alcalá (Casa de Pilatos), estudiadas por Vicente Lleó, Jonathan Brown o Richard Kagan<sup>31</sup>, de las que, desafortunadamente y por su dispersión anterior, no se recogen en los documentos de sus bienes libres, citándose

engaños en la pintura española del Siglo de Oro, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002), 41.

23 Julián Gállego Serrano, *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro* (Madrid: Aguilar, 1972), 22-30.

24 Maravall Casesnoves, *La cultura del Barroco* (Barcelona: Ariel, 1975), 34.

25 Entiéndase la expresión como algo con mucho sentimiento y pasión, adaptándose a la sociedad a pesar del sufrimiento y de lo enrevesado de la situación.

26 Requena Bravo, "Arte, devoción e iconografía...", 327.

27 Requena Bravo, "Arte, devoción e iconografía...", 327-328.

28 Mina Gregori, "La trayectoria del tema desde Leonardo hasta Caravaggio: la Cabeza de San Juan Bautista", en *Sapientia libertas, escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007), 354.

29 Vendida en Subastas Segre (Madrid), en octubre de 2008.

30 *Cabeza de San Pablo*, Francisco de Herrera el Viejo (Colección particular), o las extraviadas de Zurbarán, que había observado en Sevilla Antonio Ponz (cit. 32).

31 Vicente Lleó Cañal, *La Casa de Pilatos. Biografía de un palacio sevillano* (Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2017), 59-89. Jonathan Brown y Richard L. Kagan, "The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution", *The Art Bulletin*, vol. 69, nº 2 (1987), 231-255.



▪ Fig. 2. José de Ribera, Cabeza cortada de San Juan Bautista, 1644. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Foto Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

muchas de las obras de arte del aristócrata, sin mencionar ni una sola representación de la cabeza cortada de San Juan Bautista<sup>32</sup>.

#### REPRESENTACIÓN Y FUNCIONALIDAD ICONOLÓGICA

Se ha apuntado la especial predilección por un santo degollado en concreto<sup>33</sup>. San Juan Bautista ha sido muy estimado por par-

te de los moribundos, porque encontraban en él la consideración de un eficaz intercesor del alma para alcanzar la vida eterna<sup>34</sup>, y porque en su efigie hallaban la representación del *Confiteor*<sup>35</sup>, es decir, una imagen en la que podían realizar el acto de confesión de los pecados. También representa el *Ordo Commendationis Animae*, una oración litúrgica de índole funerario, de origen romano, usada para invocar el favor divino hacia los enfermos en sus últimos instantes de vida, o incluso hacia los fallecidos, como aquellos

32 Documentos de embargos de los bienes muebles del III duque de Alcalá al mayordomo don Juan de Arroyo: A.H.P.S., Real Audiencia, legajo 29337, s.f.; 29338/1, s.f.; 29339, fols. 216, 218, 442, 456, 458, 475.

33 Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la biblia, Antiguo Testamento*, tomo 1, vol. 1. Trad. por Daniel Alcoba (Madrid: Ediciones del Serbal, 1996), 49-94.

34 Requena Bravo, "Arte, devoción e iconografía...", 302.

35 José Antonio Rivas Álvarez, *Miedo y piedad: testamentos sevillanos del siglo XVIII*. (Diputación de Sevilla, 1986), 107-108.

personajes bíblicos que se habían enfrentado a pruebas de fidelidad a Dios<sup>36</sup>.

En esta iconografía, en el caso del Bautista, la más popular de estas cabezas cortadas, se muestra, habitualmente, con la cara de lado o hacia arriba, colocada sobre una bandeja, exenta y constituyendo un motivo iconográfico por sí mismo. Fue un tema muy común tras los años finales del siglo XV; de hecho, era el emblema de las cofradías de la Misericordia y de los penitentes negros que asistían a los condenados a muerte<sup>37</sup>. En el arte español prolifera especialmente durante el siglo XVII. Los ejemplos, que resultan impactantes, estremecen por su crudeza y exacerbado realismo, sobre todo por su cuello diseccionado. Esto responde a una reformulación sobre la defensa de la fe cristiana: “Después del Concilio de Trento los mártires luchan bajo nuestra mirada; es preciso que veamos el color de su sangre, que seamos testigos de su agonía [...] un mundo nuevo había nacido de la sangre de los fieles inmolados; los mártires de otros tiempos se convertían en un ejemplo para el cristiano, que debía estar dispuesto, tanto en Europa como en las dos indias, a dar su vida por su fe”<sup>38</sup>.

Las obras pintadas por Juan Valdés Leal, *Cabeza cortada de San Juan Bautista* (Fig. 3) y *Cabeza cortada de San Pablo*, conservadas en el retablo de la iglesia del Carmen Calzado de Córdoba, proporcionan uno de los muchos ejemplos que conocemos en la pintura sevillana, si bien el tema tratado no cuajó especialmente en el pintor, a pesar de las atribuciones, poco fundamentadas, que la historiografía tuvo a mal adjudicarle<sup>39</sup>.

36 Jonathan Gómez Narros, “Un ordo litúrgico latino convertido en literatura romance: el Ordo Commendationis Animae en la épica española”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 33, nº Especial (2015), 90-92.

37 Louis Rèau, *Iconografía del Arte cristiano. Iconografía de los santos*, tomo II, vol. 3. Trad. por Daniel Alcoba (Madrid: Ediciones del Serbal, 1997), 517.

38 Mâle, *El arte religioso de la Contrarreforma...*, 146.

39 Enrique Valdivieso González, *Valdés Leal* (Sevilla: Ediciones Guadalquivir 1988), 64.

El resultado es quizás más austero y menos teatralizado que en las obras de sus coetáneos hispalenses. Expresa cierta sensación de placidez y serenidad para mayor inspiración devocional del espectador. Todo queda recogido en un primer plano: la cabeza sobre una bandeja que apoya sobre un alfeizar; el fondo oscuro, tal vez un cielo gris y tormentoso que invita a un mayor dramatismo. Le acompañan los atributos propios de su iconografía que remiten a la túnica roja, como símbolo de la sangre derramada y al cuchillo ensangrentado, instrumento de su martirio. Una cruz de caña se representa en segundo plano, con la filacteria parcial del *Ecce Agnus Dei qui tollis peccata mundi*. El modelo tomado en este caso, aunque con variaciones, podría responder al adoptado por Herrera el Viejo a finales de la primera mitad del siglo XVII. Así lo observamos en la *Cabeza degollada de santo*, del Museo Nacional del Prado o la *Cabeza cortada de San Pablo*, de una colección privada, fechada hacia 1640 (fig. 4).

Es habitual que estos dos santos aparezcan formando pareja por las similitudes de su muerte, ambos degollados. La contemplación directa de estas imágenes sanguinolentas, estimulaban, en los fieles, la devoción por su fuerte contenido dramático, a veces impregnado de cierta sensualidad. La pintura barroca sevillana también nos presenta esta fusión hiriente y excitadora, capaz de penetrar en cualquier sentimiento manifiesto. Esto llevaba al fiel al reconocimiento de sí mismo a través del sufrimiento reflejado en la excelsa imagen.

¿Y que motivó la representación de las cabezas cortadas en el siglo XVII sevillano? La respuesta no parece fácil, y va más allá de un repunte de la tradición, de la transformación causada por las circunstancias de este periodo, atendiendo a su popularidad y a factores de uso<sup>40</sup>: exaltación y contexto espiritual<sup>41</sup>. Además de los

40 Juan José Martín González, “Cabezas de santos degollados en la escultura barroca española”, *Goya: revista de arte*, nº 16 (1957), 210-213.

41 Requena Bravo, “Arte, devoción e iconogra-



▪ Fig. 3. Juan de Valdés Leal, Cabeza de San Juan Bautista, 1668. Iglesia del convento del Carmen Calzado, Córdoba. Foto del autor.

elementos circundantes, ha de haber otro ingrediente en el que hallar respuesta a la creación de estas obras. Es tal la admiración, que se comienzan a representar santos que nunca habían sido efigiados de esta manera, como la *Cabeza de San Laureano* (1645), colección particular, *Cabeza de San Dionisio* (1640), del Museo del Greco, Toledo, o la *Cabeza de Santa Úrsula* (1640-1650), también en una colección privada, todas ellas del entorno sevillano. Santa Catalina (Fig. 5) es otro de

los ejemplos de santas decapitadas, que generalmente no se representan de esta forma peculiar. Aquí sí tenemos que buscar el modelo en una versión realizada por Battistello Caracciolo (1578-1637) hacia 1615<sup>42</sup>.

Queda despejado que el claroscuro traspasó el propio sentido de la imagen; este la impregnó de un sufrimiento calmo por medio de la figuración y proyección de la luz, quizás, en Sevilla, heredado de Francis-

fía...”, 310.

<sup>42</sup> Gregori, “La trayectoria del tema...”, 360.



▪ Fig. 4. Herrera el Viejo (atrib.), Cabeza de San Pablo, 1640. Colección particular, Sevilla. Foto del autor.

co de Zurbarán<sup>43</sup>. No podemos olvidar que el de Fuente de Cantos había pintado, en la ciudad, una importante serie de *Cabezas de santos degollados* para la decoración del retablo mayor de la iglesia de San José de los Mercedarios Descalzos, hoy desaparecido. Antonio Ponz (1725-1792) lo cita en su obra *Viage de España*<sup>44</sup>, también recogido por Delenda en su catálogo razonado<sup>45</sup>. Teniendo en cuenta las fechas de realización de este retablo (1639-1641)<sup>46</sup>, estaríamos ante unas de las primeras representaciones de cabezas de santos conocidas en la escuela sevillana del siglo XVII.

Sevilla consignó esta iconografía para abordar una nueva manera de representación de los santos decapitados, llevando incluso testas de clérigos a formar parte de esta producción, como la, ya citada, Cabeza de San Dionisio, de Sebastián de Llanos y Valdés, u otras pinturas en colecciones particulares<sup>47</sup> o desaparecidas recogidas en

43 Enrique Valdivieso González, *Historia de la pintura sevillana* (Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1992), 194.

44 Antonio Ponz Piquer, *Viage de España*, tomo 9 (Madrid: Edición de Joaquín Ibarra, 1786), 108.

45 Odile Delenda, *Zurbarán, Los conjuntos y el obrador*, vol. II (Fundación Arte hispánico, 2009), 462.

46 José M. Carrascal Muñoz, "La Merced Descalza de Sevilla. Noticias sobre su historia y las pinturas de Zurbarán", *Goya: revista de arte*, n.º 47 (1995), 14.

47 *Cabeza de San Blas*, Sebastián de Llanos y Valdés,

los fondos del archivo del fotógrafo Joaquín Ruiz Vernacci (1892-1975)<sup>48</sup>. En este caso la clave podría estar en sus promotores y en el gusto unificador de lo bello y lo macabro. Las funciones litúrgicas que adquirieron estas cabezas cortadas son bien conocidas en el ámbito conventual hispano, y en Sevilla se han documentado varios encargos relacionados con ellas<sup>49</sup>. La colocación de altares efímeros, dispuestos en plazas y calles para las celebraciones obligatorias en la cual se conmemoraban el *Martirio de San Juan*, también conocido como la *Degollación del Bautista*, celebrada el 29 de agosto, promovían su difusión. Igualmente, el 2 de junio de 1594, en la parroquia de El Salvador de Sevilla<sup>50</sup>, "Una cabeza de San Juan el Bautista, que en esta ciudad el virtuoso Gaspar Delgado tiene, que merece título de reliquia. Estaba ésta en una fuente de plata rica, con mucha sutileza puesta"<sup>51</sup>. Esta obra escultórica, conservada en el Museo de Bellas Artes de la ciudad, al igual que su homónima salida de las gubias de Juan de Mesa, expuesta en la Catedral sevillana, pudieron servir de inspiración para representaciones coetáneas y posteriores. "La composición y la expresión de la cabeza reflejan la influencia de los modelos escultóricos romanos difundidos en el

vendido en Setdart (noviembre de 2022); *Cabeza de obispo*, Sebastián de Llanos y Valdés, vendida en Subastas Isbilya (enero de 2017) o *San Laureano*, anónimo, Museo de Bellas Artes de Córdoba.

48 Joaquín Ruiz Vernacci, Archivo fotográfico, *Cabeza cortada*, siglo XVII, n.º inventario: vn-18020, consultado el martes 7 de septiembre de 2024. [http://www.mcu.es/fototeca\\_patrimonio/ImageServlet?accion=41&callback=N&txt\\_id\\_imagen=1&txt\\_rotar=0&txt\\_contraste=0&txt\\_zoom=10&appOrigen=](http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio/ImageServlet?accion=41&callback=N&txt_id_imagen=1&txt_rotar=0&txt_contraste=0&txt_zoom=10&appOrigen=)

49 Requena Bravo, "Arte, devoción e iconografía...", 313.

50 José Luis Romero Torres, "Cabeza de San Juan Bautista", en *Velázquez y Sevilla: Catálogo de la exposición*, tomo II, Estudios (Sevilla: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 1999), 71.

51 Jesús Miguel Palomero Páramo, "La cultura artística de la Ciudad de la Giganta (Notas sobre pintores y escultores en la Sevilla de Cervantes)", *La Ciudad de Cervantes (1587-1600)* (Sevilla: Ayuntamiento y Fundación el Monte, 2006), 214.



▪ Fig. 5. Sebastián de Llanos y Valdés, *Cabeza de Santa Catalina*, 1652. Musee Goya, Castres. Foto del autor.

siglo XVI a través de los grabados o dibujos, como la cabeza de Alejandro moribundo y el grupo de Laocoonte”<sup>52</sup>.

Surge la idea de que algunas de las composiciones llevadas a los lienzos pudieron beber directamente de estos altares efímeros, como el caso de Llanos y Valdés, según Valdivieso, el gran productor de cabezas cortadas en la ciudad hispalense<sup>53</sup>. La obra *Cabezas degolladas de San Pablo, San Juan Bautista y Santiago el Mayor* (Fig. 6) expone de tal manera los cráneos que bien podría decirse que, a tal efecto, muestran al público diferentes opciones para la veneración. Es un altar, y todo queda reforzado por la distribución. En primer plano coloca las bandejas doradas

sobre las que descansan las testas, apoyadas sobre un paño blanco que cubre la mesa. Los atributos son solo una referencia para identificar a los santos. Y la cortina, de un carmesí menos sangriento, es el telón del gran teatro Barroco. Todo está dispuesto para unos espectadores, cuan comensales de milagros y prodigios, que se acercan a la mesa, no para comer, sino para orar. Carlos Castilla del Pino ha visto en estas representaciones un vínculo con las vanitas de naturalezas muertas. Justifica un carácter temporal e inmutable por tener “la virtud de conferir eternidad a lo que es más perecedero que la representación de alguien vivo, es decir, de un retratado”<sup>54</sup>. Además, viene a indicar que estas cabezas, colocadas sobre las bandejas, no son retratos, sino que pasan a ser consi-

<sup>52</sup> José Luis Romero, “Cabeza de San Juan Bautista...”, 70-71.

<sup>53</sup> Valdivieso González, *Valdés Leal*, 64.

<sup>54</sup> Carlos Castilla del Pino, *Teoría de los sentimientos* (Tusquets Editores S.A., 2000), 81.



▪ Fig. 6. Sebastián de Llanos y Valdés, *Cabezas degolladas de San Pablo, San Juan Bautista y Santiago el Mayor*. 1655-60. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde. Foto web Gemäldegalerie Alte Meister.

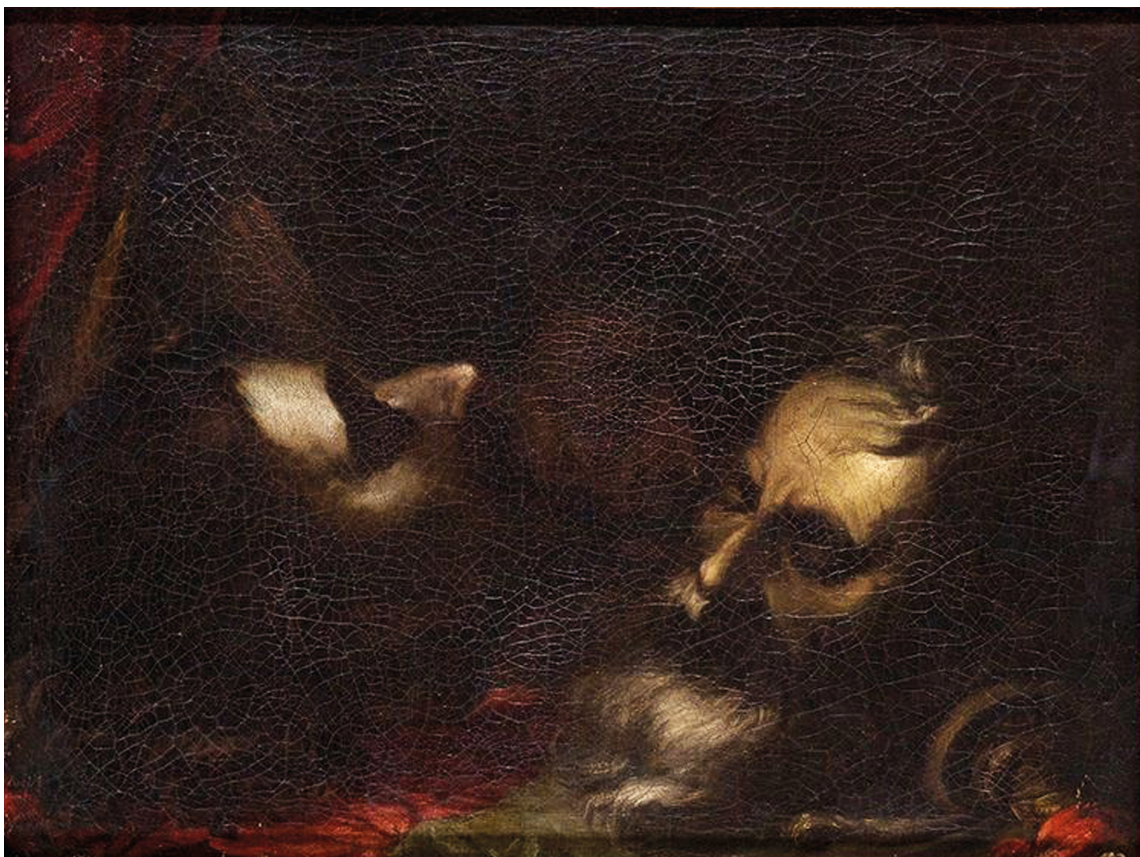
deradas objetos, como los dispuestos en un bodegón: “El bodegón es un monumento al muerto”<sup>55</sup>. La escena es amplificada por la triple presencia de degollados, y esta novedosa composición se escapa de las representaciones habituales, destinadas a los lugares de culto que individualizaban las figuras principales de los santos para su veneración. Tal vez corresponda a un encargo particular en el que ofrecer la diversidad por el gusto del comitente. Otra de estas composiciones múltiples, y en este caso algo extraña, por introducir una cabeza que no pertenece a un santo, *Cabezas de San Juan Bautista, San pablo y Goliat*, atribuida a Llanos y Valdés (fig. 7), documenta su procedencia particular desde finales del siglo XVII, lo que permitiría dar

crédito a la hipótesis sobre el destino de estas variantes. Y es que también debemos dejar constancia de que muchas de estas pinturas estaban destinadas a la devoción privada. Así se recoge en *The Citty Provenance Index*, con más de diez registros de colecciones personales madrileñas, en las que había alguna pintura de cabezas degolladas de santos, como señala Requena Bravo<sup>56</sup>.

Son, cuando menos, curiosas, las palabras que el fraile dominico Antonio Feo escribe en sus *Sermones* (1617), recomendando lo siguiente a quienes meditan sobre la cabeza decapitada de San Juan Bautista: “...Y por tanto conviene que cada uno de nosotros con la consideración lleve a casa esta cabeza cor-

<sup>55</sup> Castilla del Pino, *Teoría de los sentimientos*, 81.

<sup>56</sup> Requena Bravo, “Arte, devoción e iconografía...”, 326.



▪ Fig. 7. Sebastián de Llanos y Valdés (atrib.), *Cabezas de San Juan Bautista, San Pablo y Goliat*, 1640-1650. Colección particular, Madrid. Foto del autor.

tada del glorioso Precursor, y la traiga siempre delante de los ojos, para que lo refrene por cuanto ella sin vida está persuadiendo, y predicando odio y aborrecimiento al jurar<sup>57</sup>.

Queda entonces claro, en este modo, el sentido de estas imágenes en la iconografía barroca de la muerte. Ellas, en sí mismas, crean un eslabón que las une a una prolífica fuente de cura y salvación, dando paso a un trascendental ejercicio de refugio, donde el contemplador convalida su práctica espiritual por un pasional descanso. Una muestra interesante, que nos da una clave de la función específica que poseían estas representaciones, es una característica obra sevillana, *Cabeza de San Juan Bautista* (Fig. 8), del pri-

mer tercio del siglo XVII<sup>58</sup>, en la que, además, encontramos una inscripción latina que reza lo siguiente: *ASPI.CIV FVGARI, DEMONES. MORBOS QVE, PELLI.* (vi que los demonios eran ahuyentados y las enfermedades destruidas). Es una alusión directa al poder atribuido a la cabeza de San Juan, capaz de alejar el mal del demonio. En un sentido más profundo, la asociamos a la mediación entre lo terrenal y lo celestial, al demon platónico o hesiódico, este que es capaz de interferir en los enfermos, moribundos y pecadores para cazarlos y enviar sus almas a la salvación<sup>59</sup>.

La expresión serena que observamos en esta obra sevillana, con los habituales

<sup>57</sup> Fray Antonio Feo, *Sermones de los tratados y vidas de los santos*. Trad. por Don Alonso Mexia Galeote (Baeza: ed. Mariana de Montoya, 1617), 165.

<sup>58</sup> Esta obra, en colección particular, posee una etiqueta adherida en la parte trasera del lienzo con datos de atribución.

<sup>59</sup> Hesíodo, *Teogonía: Trabajos y días*. Trad. por Adelaida Martín Sánchez (Madrid: Alianza, 2013), 121-127.



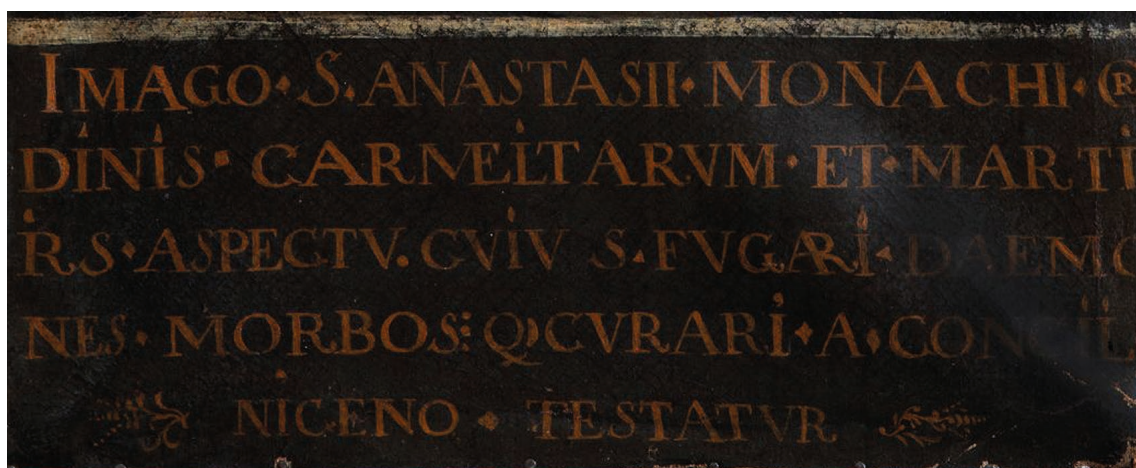
▪ Fig. 8. Pedro de Camprobín (atrib.), Cabeza de San Juan Bautista. Colección particular. Foto del autor.

elementos compositivos en las pinturas análogas de esta escuela, no dejaría indiferente al observador. Se trata de una versión iconográfica particular en la que se inserta un dato iconológico claro, destinado a la función religiosa que prestaba la imagen de San Juan como elemento de devoción y persuasión. En la obra *El Timeo*, Platón vuelve a desarrollar la teoría de los demonios, donde revela la hipótesis del genio, un guardián dado por Dios que vive en la cabeza. Este ser fue identificado con una especie de alma racional. Ante él estaría lo irracional, ya no un demonio, sino una clase mortal sujeta a pasiones terribles e inestables<sup>60</sup>. Precisamente es la imagen la que nuevamente nos apunta a un

<sup>60</sup> Platón, *El Timeo*, *Obras completas*, tomo X. Trad. por Albert Ribaud (París: Societé d'édition "Les belles lettres", 1970), 31b, 40d., 41b-c.

simbolismo formado por la piedad, capaz de ofrecernos ayuda para salvarnos, algo que implica una idea de racionalidad, frente al carácter intransigente de odio y venganza, devengado por las pasiones más fútiles, superfluas y pecaminosas. Es decir, se nos muestra la unificación de los dos lados de la balanza; la cabeza de Juan, como hecho incontestable de heroicidad que ha sido fruto de la inmisericorde e irracionalidad de Judith<sup>61</sup>. Está claro que estos demonios van a aparecer en el pensamiento platónico como seres intermedios entre el hombre y la divinidad, quedando íntimamente relacionados con el

<sup>61</sup> "Yo soy la voz que grita en el desierto: «Allanad el camino del Señor», como dijo el profeta Isaías" (Jn. 1, 19-28). "Trajeron la cabeza en una bandeja, se la entregaron a la joven y ella se la llevó a su madre" (Mt. 14, 11).



▪ Fig. 9. Anónimo, Cabeza de San Anastasio (detalle cartela), s. XVII. Antigüedades el Campillo, Madrid. Foto web del anticuario

mundo fundado: “Interpreta y transmite los asuntos humanos a los dioses y los divinos a los hombres, de unos súplicas y sacrificios, y de otros órdenes y recompensas para ellos. Al estar en medio de unos y otros, completan el espacio entre ambos, de manera que el Todo queda unido consigo mismo”<sup>62</sup>. Igualmente están relacionados con la magia y las artes adivinatorias, actúan como verdaderos consejeros de las personas virtuosas, primero durante su existencia y luego como guías hacia el Hades<sup>63</sup>. También Sócrates, en la *Apología*, nos habla de ellos como los hijos bastardos de los dioses nacidos de un mortal y una ninfa, características que los lleva a esa naturaleza intermedia, tanto en el orden jerárquico<sup>64</sup>, como en el espacial: “¿No

consideramos a los *demonios* como dioses o como hijos de dioses? ¿Dices que sí o no? -Sí, naturalmente. Entonces, si creo en los demonios, como tú mismo afirmas, y los demonios son una especie de dioses, como acabamos de admitir, sería como decir que, al creer en demonios, creo también en dioses. En consecuencia, tú estás bromeando al afirmar que yo no creo en los dioses, si al mismo tiempo sostienes que creo en demonios. Y si los demonios son, como suele decirse, hijos bastardos de los dioses y de ninfas o de otras madres semejantes...”<sup>65</sup>. Quizás el valor *apotropaico* de este *cuadro amuleto* derive del texto recogido en las *Actas del II Concilio de Nicea*, según consta en algunas representaciones de la cabeza del carmelita San Anastasio (Fig. 9), como valedor de estos atributos mágicos<sup>66</sup>.

En Sevilla, el papel de la literatura clásica y de los tratados han sido otra de las fuentes vitales para la perduración, recuperación o renovación de estas representaciones. No solo los protectores debían conocer

62 Platón, *Banquete*, 202 e - 203 a; Ramos Jurado Enrique Ángel, *Lo platónico en el siglo V p. C. Proclo*, Anales de la Universidad hispalense, vol. 51 (Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 1981), 43-46. Carlos García Gual, Marcos Martínez Fernández y Emilio Lledó Íñigo. *Platón: Diálogos III, Fedón, Banquete y Fedro*. (Madrid: Gredos, 1988), 247.

63 Inmaculada Rodríguez Moreno, “Démones y otros seres intermedios entre el hombre y la divinidad en el pensamiento platónico”, *Fortunatae: Revista canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas*, n.º 6, (1994), 193.

64 Los pitagóricos distinguían entre dioses, demonios, héroes y hombres, siendo las dos entidades centrales las que ocupaban el espacio entre el plano divino y el humano.

65 Sócrates, *Apología*, (339 a.C.), 27 c-d. Platón, *Apología de Sócrates, Obras completas*, vol. I. Trad. por Luis Gil Fernández (Gredos, 1981), 207-208.

66 Así consta en las leyendas de varias obras de los siglos XVII y XVIII: *Cabeza decapitada de San Anastasio*, en el Museu del Pueblu de Asturias; Subastas Fernando Durán, Vendido el 20 de marzo de 2024 y en Antigüedades el Campillo, Madrid.

estas obras, como es el caso de Miguel Mañara o del III Duque de Alcalá<sup>67</sup>, que poseía una gran biblioteca en la sevillana Casa de Pilatos<sup>68</sup>. También los pintores frecuentaban o se proveían de pequeñas bibliotecas para su juicio, luego trasladado para proporcionar un correcto significado a sus cuadros<sup>69</sup>. De hecho, conocemos los títulos de algunos de estos libros que poseían los artistas, y que son reflejo, en muchos casos, de las prácticas y los mensajes que pretendían sus pinturas<sup>70</sup>.

## CONCLUSIONES

Siendo un tema de gran proliferación en la capital andaluza, las cabezas cortadas de santos, se merecen un apunte de insistencia en la particularidad con la que se represen-

67 Juan José Martín González, "El artista en Sevilla en el siglo XVII", *Archivo Hispalense, Revista Histórica, Literatura y Artística*, tomo 78, n.º 23 (1995), 140-141.

68 "En los estantes que en ella ai, ai dusientas e sesenta divisiones [...] que ubo seis mill y quinientos cuerpos de libros grandes y pequeños de diferentes géneros y materias y enquadernaciones [...], (Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS), Real Audiencia, 29337, s.f.)

69 La presencia de Pacheco pudo facilitar el acercamiento de otras personalidades al entorno ducal tal y como debió de ser el caso del artista Pablo de Céspedes, el del pródigo poeta Juan de Arguijo – poseedor de una biblioteca cuyos techos pintados por Alonso Vázquez en 1601 inspirarían directamente a los del Camarín Grande – y el del poeta-pintor Juan de Jáuregui, quien dedicó a Alcalá la edición traducida al castellano del drama pastoril *Aminta* del escritor sorrentino Torquato Tasso, hecho que coincidió con la fecha de la adquisición de los fondos de la biblioteca de la Casa de Pilatos en 1606. David Mayen Herráiz, "La biblioteca del III Duque de Alcalá y el ambiente intelectual sevillano en el siglo XVIII", *Scripta Artium in Honorem*, coord. por Alejandro Cañestro Donoso (Alicante: Universidad de Alicante, 2018), 400.

70 Juan Interián de Ayala. *El pintor christiano, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse frequentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas* (1656-1730). Trad. por Luis de Duran y de Bastéro (Madrid: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001).

<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-pintor-christiano-y-erudito-o-tratado-de-los-errores-que-suelen-cometerse-frequentemente-en-pintar-y-esculpir-las-imagenes-sagradas--0/html/>

taron en un momento tan complejo. Hay que añadir la fijación con la que sus creadores obtuvieron un subgénero de la vanitas en Sevilla. Su importancia iconográfica, si bien podría haberse situado en otras fuentes anteriores, hunde sus raíces en los modelos napolitanos que llegaban por su conexión con el puerto, siendo rápidamente absorbidos y caracterizados por esta escuela pictórica. Los referentes iniciales pudieron encontrarse en las creaciones escultóricas que llegaban, principalmente, de Italia, así como de aquellas que eran conformadas a partir de estos y en esta tierra. Para la gran producción, a partir de 1636, también habría que tener en cuenta los prototipos tempranos de las pinturas de cabezas cortadas realizadas por Francisco de Zurbarán, por ello, estos habría que buscarlos en la propia ciudad y no en fuentes posteriores, como ha pervivido en la historiografía durante mucho tiempo. Existe una forma personal de representarlas, caracterizarlas e interpretarlas, pues, muestran elementos comunicativos que se ajustan a una demanda conocedora y, a pesar de su estética macabra, tiene un papel fundamental en la atracción y gusto sublime de la sociedad hispalense. El sentido de estas se ha concebido para aunar muerte y salvación en una misma figura, redefinida con propiedades estéticas, religiosas, espirituales, rituales, valerosas, de alivio y purificación; al menos es lo que se desprende en su lectura iconológica y simbólica. Creemos que se fundamentan, además, en el conocimiento de otras fuentes literarias, clásicas y filosóficas, amén de las cristianas, y en las que se evidencia la transversalidad que ofrecen sus celebraciones onomásticas: dicotomías del Barroco y su buen entender.

## BIBLIOGRAFÍA

Andrés Paló, Elena. "La cultura de lo macabro en el Barroco español: La vanitas de la Seo de Zaragoza y la personificación de la muerte a través de la pintura del Siglo de Oro". En *Eros y Thánatos, Reflexiones sobre el gusto III. Actas del simposio celebrado en*

- Zaragoza en abril de 2015*, editado por Alberto Castán y Concha Lomba, 419-432. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2017.
- Arellano Ayuso, Ignacio. "Aspectos de la violencia en los dramas de Calderón". *Anuario calderoniano*, 2, (2009): 15-49
- Arellano Ayuso, Ignacio. "Cabezas cortadas y otros espectáculos: violencia, patetismo y truculencia en el teatro de Calderón". *Mélanges de la Casa de Velázquez*, nº 44 (2014), 199-213.
- Baert, Bárbara "The Johannesschüssel as Andachtsbild: The Gaze, the Medium and the Senses". En *Disembodied Heads in Medieval and Early Modern Culture*, editado por Catrien Santing, Bárbara Baert y Anita Traninger, 117-161. Leiden-Boston: Brill, 2013.
- Baladrón Alonso, Javier. "Las cabezas escultóricas de santos degollados." *Read & Made*, nº 6 (2018), 18-23.
- Blázquez Martínez, José María. "Sacrificios humanos y representaciones de cabezas en la Península Ibérica". *Latomus*, XVII (1958), 27-38.
- Brown, Jonathan y Richard L. Kagan. "The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution". *The Art Bulletin*, vol. 69, nº 2 (junio 1987), 231-255.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El Mágico Prodigioso*. Editado por Bruce W. Wardropper. Madrid: Cátedra, 1985.
- Castilla Del Pino, Carlos. *Teoría de los sentimientos*. Barcelona: Tusquets Editores S.A., 2000.
- Delenda, Odile. *Zurbarán, Los conjuntos y el obrador, vol. II*. Madrid: Fundación Arte hispánico, 2009.
- Estrabón, *Geografía de Iberia*. Traducido por Francisco Javier Gómez Espelosín, Marco v. García Quintela, Andrés Cruz, Madrid: Alianza, 2015.
- Feo, Antonio Fray. *Sermones de los tratados y vidas de los santos*, trad. Don Alonso Mexía Galeote. Baeza: ed. Mariana de Montoya, 1617.
- Gállego Serrano, Julián. *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Aguilar, 1972.
- García Gual, Carlos; Marcs Martínez Fernández y Emilio Lledó Íñigo. *Platón: Diálogos III, Fedón, Banquete y Fedro*. Madrid: Gredos, 1988.
- Gómez Narros, Jonathan. "Un ordo litúrgico latino convertido en literatura romance: el Ordo Commendationis Animae en la épica española". *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 33, Núm. Especial (2015), 89-104.
- Gregori, Mina. "La trayectoria del tema desde Leonardo hasta Caravaggio: la Cabeza de San Juan Bautista". En *Sapientia libertas, homenaje a Alfonso E. Pérez Sánchez*, 353-364. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007.
- Hesíodo. *Teogonía: Trabajos y días*. Traducido por Adelaida Martín Sánchez. Madrid: Alianza, 2013.
- Interián De Ayala, Juan. *El pintor christiano, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas (1656-1730)*. Traducido por Luis de Duran y de Basté-ro. Madrid: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. <https://www.cervantes-virtual.com/obra-visor/el-pintor-christiano-y-erudito-o-tratado-de-los-errores-que-suelen-cometerse-frequentemente-en-pintar-y-esculpir-las-imagenes-sagradas--0/html/>
- Lleó Cañal, Vicente. *La Casa de Pilatos. Biografía de un palacio sevillano*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2017.
- Livio, Tito. *Periocas y otros textos*. Madrid: Gredos, 1994.
- López Monteagudo, Guadalupe. "Las cabezas cortadas en la península Ibérica". *Gerión, Revista de Historia Antigua*, nº 5 (1987), 245-252.

- Mâle, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios de la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001.
- Maravall Casesnoves, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1975.
- Martín González, Juan José. "Cabezas de santos degollados en la escultura barroca española". *Goya, revista de arte*, n.º 16 (1957), 210-213.
- Martín González, Juan José. "El artista en Sevilla en el siglo XVII". *Archivo Hispalense, Revista Histórica, Literaria y Artística*, tomo 78, n.º 23 (1995), 135-152.
- Mayen Herráiz, David. "La biblioteca del III Duque de Alcalá y el ambiente intelectual sevillano en el siglo XVIII". En *Scripta Artium in Honorem*, coordinado por Alejandro Cañestro Donoso, 387-404. Alicante Universidad de Alicante, 2018.
- Medrano Marqués, Manuel María. "Cabezas sagradas, cabezas emblemáticas". *Emblema*, 23 (2017), 157-192. <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/3641>
- Navarrete Prieto, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Edición Fundación de apoyo a la Historia del Arte hispano, 1998.
- Palomero Páramo, Jesús Miguel. "La cultura artística de la Ciudad de la Giganta (Notas sobre pintores y escultores en la Sevilla de Cervantes)". En *La Ciudad de Cervantes (1587-1600)*, 199-221. Sevilla: Ayuntamiento y Fundación el Monte, 2006.
- Platón, *Apología de Sócrates, Obras completas*, vol. I. Traducido por Luis Gil Fernández. Madrid: Gredos, 1981.
- Platón, *Banquete*, 202 e - 203 a; Ramos Jurado Enrique Ángel, *Lo platónico en el siglo V p. C: Proclo, Anales de la Universidad hispalense*, n.º 51. Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla, 1981.
- Platón. *El Timeo, Obras completas*, tomo X. Traducido por Albert Ribaud. París: Societé d'edition "Les belles lettres", 1970.
- Ponz Piquer, Antonio. *Viage de España*, t. 9. Madrid: Edición de Joaquín Ibarra, 1786.
- Ravé Prieto, Juan Luis. *La parroquia de San Juan Bautista de Marchena*. Sevilla: Codexsa, 2006.
- Ravé Prieto, Juan Luis "La cabeza de San Juan Bautista Notas sobre los cambios de uso en el patrimonio mueble". En *Actas de las V Jornadas sobre la Historia de Marchena, octubre de 1999*, 113-123. Marchena: ACUPAMAR, 1999.
- Reau, Louis. *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de la biblia, Antiguo Testamento*, tomo 1, vol. 1. Traducido por Daniel Alcoba. Madrid: Ediciones del Serbal, 1996.
- Reau, Louis. *Iconografía del Arte cristiano: Iconografía de los santos*, tomo 2, vol. 3. Madrid: Ediciones del Serbal, 2006.
- Requena Bravo, José Luis. "Arte, devoción e iconografía en torno a la cabeza cortada de San Juan Bautista en el Barroco hispano". En *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: La construcción de una imagen clasicista*, coordinado por José Policarpo Cruz Cabrera, 295-336. Granada: Ediciones Universidad de Granada, 2014.
- Rivas Álvarez, José Antonio. *Miedo y piedad: testamentos sevillanos del siglo XVIII*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1986.
- Rodríguez Moreno, Inmaculada. "Démones y otros seres intermedios entre el hombre y la divinidad en el pensamiento platónico". *Fortunatae: Revista canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas*, n.º 6, (1994), 186-197.
- Romero Torres, José Luis. "Cabeza de San Juan Bautista". En *Velázquez y Sevilla: Catálogo de la exposición*, tomo II, Estudios. Sevilla: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 1999.

- Ruano de la Haza, José María. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia Ediciones, 2000.
- Ruiz Vernacci, Joaquín. Archivo fotográfico. Consultado el 7 de febrero de 2024. [http://www.mcu.es/fototeca\\_patrimonio/ImageServlet?accion=41&cabecera=N&txt\\_id\\_imagen=1&txt\\_rotar=0&txt\\_contraste=0&txt\\_zoom=10&appOrigen=](http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio/ImageServlet?accion=41&cabecera=N&txt_id_imagen=1&txt_rotar=0&txt_contraste=0&txt_zoom=10&appOrigen=)
- Salustio Crispo, Cayo. *La guerra de Jugurta. La conjuración de Calitina*. Traducido por José Torrens Béjar. Madrid: Sarpe, 1985.
- Sócrates, *Apología de Sócrates, Obras completas*, vol. I. Traducido por Luis Gil Fernández. Gredos: 1981.
- Valdivieso González, Enrique. *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, S.L., 1992.
- Valdivieso González, Enrique. *Valdés Leal*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, S.L., 1988.
- Valdivieso González, Enrique. *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.
- Vives-Ferrándiz Sánchez, Luis. *Vanitas: retórica visual de la mirada*. Madrid: Encuentro, 2011.

## Convento de São José e Santa Teresa (Oporto, Portugal): permanencia y cambios en el espacio (siglos XVIII-XIX)

### Convent of São José and Santa Teresa (Porto, Portugal): permanences and changes in space (18th-19th centuries)

---

João Gadelho Novais Tavares

*Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória*

*Universidade do Porto*

ORCID: 0000-0002-1152-7129/ joao.gnovaistavares@gmail.com

DOI: 10.18002/da.i24.9183

Recibido: 31/III/2025

Aceptado: 2/VII/2025

*RESUMEN:* El estudio del Barrio Carmelita (Porto) se ha centrado en el análisis de su arquitectura como resultado de una cultura artística particular, fruto de la transformación de la zona en el siglo XIX. Sin embargo, se ha omitido la relevancia del Convento de São José e Santa Teresa en el proceso de urbanización de la región. El propósito de este estudio es, por consiguiente, comprender la vida del convento carmelita, su influencia en la evolución urbana y el proceso de secularización portugués de los edificios religiosos, considerando también las diversas adaptaciones postnacionalización del convento y la construcción prevista. La investigación se fundamenta en el análisis de fuentes escritas e iconográficas, las cuales son comparadas con la bibliografía pertinente al objeto de estudio y la evolución urbana de la ciudad. Este estudio contribuye a una visión integrada de los cambios experimentados entre 1702 y 1882, interpretando-los como el resultado de un contexto particular.

*Palabras clave:* Barrio Carmelita; Convento de São José e Santa Teresa; Porto; Orden de los Carmelitas Descalzos; Desarrollo urbano; Proceso de secularización.

*Abstract:* The study of the Carmelite Quarter (Porto) has focused on analysing its architecture as the result of a particular artistic culture, which emerged from the transformation of the area in the 19th century. Nevertheless, the significance of the Convent of São José e Santa Teresa in the urbanisation process of the area has been disregarded. The objective of this study is therefore to comprehend the Carmelite convent lifetime, its impact in the urban development and the Portuguese secularisation process of religious assets, also considering the various post-nationalisation adaptations of the convent and the planned construction. The research is grounded in analysis of written and iconographic sources, which are juxtaposed with the bibliography on the subject of study and the urban development of the city. This study contributes to an integrated view of the changes that took place between 1702 and 1882, interpreting them as the result of a particular context.

*Keywords:* Carmelite Quarter; Convent of São José and Santa Teresa; Porto; Discalced Carmelite Order; Urban development; Secularisation process.

## INTRODUÇÃO

O Quarteirão das Carmelitas é resultante de uma série de mutações, embora permaneçam aspetos diacrónicos plasmados na própria área urbana e na toponímia, sendo devedor do Convento de S. José e Santa Teresa. Este é edificado no início do séc. XVIII e permanecerá ativo até 1833, a partir do qual receberá novos usos do espaço, depreendendo adaptações no mesmo.

Note-se que o Quarteirão das Carmelitas tem vindo a ser maioritariamente estudado no seu período contemporâneo, nomeadamente com a construção do *novo Bairro das Carmelitas*, no qual se implanta o Palacete Conde de Vizela, da autoria de Marques da Silva, assim como as *Galerias de Paris*. Urge assim uma análise atualizada deste quarteirão, integrando-a concomitantemente com a evolução urbana da cidade, pelo que se destaca a tese de doutoramento de Joaquim J. Ferreira-Alves (1987) e as dissertações de Elvira Rebelo (2001) e de Ana Pereira (2017), relativamente ao estudo do convento das Carmelitas Descalças; bem como o artigo de Nuno Ferreira e Manuel Joaquim Moreira da Rocha (2013), o trabalho de Rui Tavares (2013), de Bernardo Ferrão e Fernando Távora (1989) e a supracitada dissertação de J. Ferreira-Alves, referentes à evolução urbana do Porto, particularmente do período compreendido entre a época dos Almadas e o final do séc. XIX. Mais, atender-se-á às plantas e licenças de obras relativas à área em estudo, disponíveis no Arquivo Histórico Municipal do Porto. Neste sentido, o presente trabalho pretende analisar a evolução do quarteirão das carmelitas até à projeção da destruição do Convento de S. José e Santa Teresa, procurando entender as suas implicações na urbanização desta área, as razões da sua implantação extramuros e posterior extinção, previamente ao decreto de extinção das ordens religiosa de 1834, bem como a organização do espaço conventual enquanto tal e posterior adaptação a novas funções, tendo sido o *penúltimo convento do*

*Porto a ser construído*<sup>1</sup>, mas a *primeira extinção da cidade*.

## O PENÚLTIMO CONVENTO DO PORTO

O burgo do Porto desenvolve-se na Idade Média entre dois núcleos, o Morro da Sé e a zona ribeirinha, cercados pela muralha dita fernandina. Contudo, devido ao crescimento urbano e à hipertrofia do casario no interior da cerca, há a necessidade de se expandir extramuros, sendo o Morro do Olival um destes focos. Embora não seja urbanizado sob uma direção reguladora forte, terá um impulso de desenvolvimento tendencialmente ordenado com a afóra de *courelas* e a fiscalização das dimensões, tornando-se num novo bairro dissemelhante à envolvente da Sé<sup>2</sup>. É de notar que o *Campo do Olival*, extramuros, pertencera à mitra portuense, passando em 1331 para a posse do concelho, sendo imposto que nesta área não se deveria edificar uma nova cordoaria<sup>3</sup>, igrejas, feiras e matadouros, conquanto estas imposições sejam transgredidas, excetuando a última<sup>4</sup>. Urbanisticamente, o Porto conhece um *volte-face* no final do séc. XVI, com a implantação de novas ordens religiosas, as quais edificam complexos de grandes dimensões, como o Convento de S. João Novo, dos agostinianos, ou o Convento de S. Bento da Vitória, dos beneditinos<sup>5</sup>. Quanto ao *Campo do Olival*, a sua importância no crescimento da cidade é atestada no período filipino, construindo-se, junto ao Convento de S. Bento da Vitória, a

1 Ana Cristina da Cunha Pereira, "Os conventos do Porto. Descontinuidades, transformação e reutilização" (tesis de máster, Porto, 2017), 299.

2 Arnaldo Sousa Melo, "Trabalho e Produção em Portugal na Idade Média: o Porto, c. 1320 – c. 1415" (tesis doctoral, Minho, 2009), 246.

3 O Bispo detinha o rédito de uma cordoaria já existente no Olival.

4 Eugénio da Cunha e Freitas, *Toponímia portuense* (Matosinhos: Contemporânea, 1999), 227-228.

5 Rui Tavares, *Recentrocidade. Memória e Refundação Urbana – Território. Cidade. Arquitectura* (Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2013), 391.

Casa da Relação e Cadeia do Porto e uma alameda, o que contribui para a urbanização do *Olival*<sup>6</sup>. Note-se que a Porta do Olival é considerada uma das principais da cerca, dividindo as freguesias da Vitória (intramuros) e de Santo Ildefonso (extramuros)<sup>7</sup>, partindo daqui as estradas para a Província do Minho.

Nesta área situar-se-ão paulatinamente diversos complexos monásticos e estabelecimentos assistenciais, nomeadamente o Mosteiro de São Bento da Vitória (1598), o Convento dos Religiosos Eremitas de Santo Agostinho, o Convento dos Carmelitas Descalços (1619), o Colégio de Nossa Senhora da Graça (1651), o Recolhimento do Anjo (1672), o Convento de S. José e Santa Teresa das Carmelitas Descalças (1704) e a Igreja e Hospital da Irmandade dos Clérigos (1732-1758), afirmando-se como um dos novos polos de desenvolvimento extramuros. Destaca-se ainda a existência do Correio-Mor, instalado ao longo do tempo em edifícios sitos entre a Rua da Fábrica e a Calçada dos Clérigos<sup>8</sup> até 1833, nomeadamente no palácio de João Soares de Carvalho desde o final do século XVII, fixando-se na própria toponímia do local – *Largo do Correio, Rua do Correio-Mor* – até ao XIX.

A fundação do Convento de S. José e Santa Teresa surge na sequência do pedido expresso de Frei Pedro de Jesus, Padre Geral dos Carmelitas Descalços, a D. Pedro II, que permite a sua construção por alvará de 26 de abril de 1701<sup>9</sup>. O convento inicia o seu funcionamento a 12 de junho de 1712, com a

<sup>6</sup> Tavares, *Recentricidade...*

<sup>7</sup> Note-se que no séc. XVIII a cerca delimitava as duas paróquias, não correspondendo à extensão atual das freguesias homónimas, visto que a *Cordoaria* e o bairro das Carmelitas passaram a pertencer à freguesia da Vitória com o *Plano de divisão e arredondamento das paróquias* (1841).

<sup>8</sup> F. Oliveira Pinto, “Casas do Correio no Porto”, *O Tripeiro*, Série Nova, ano XXII (2003), 277.

<sup>9</sup> Joaquim Jaime Ferreira-Alves, “O Porto na Época dos Almadás (1757-1804) – Arquitetura e Obras Públicas (tesis doctoral, Porto, 1987), 135.

chegada das primeiras religiosas, da ordem das Carmelitas Descalças, das quais a Madre Maria Teresa de Jesus, proveniente do Convento de Carnide, conjuntamente com quatro religiosas provenientes de outros conventos<sup>10</sup>, entrando posteriormente em clausura<sup>11</sup>.

A Ordem das Carmelitas Descalças, fundada por Santa Teresa d’Avila em 1562, é uma reforma da Ordem das Carmelitas, tendo-se implantado em Portugal em 1584, no Convento de Santo Alberto de Lisboa<sup>12</sup>, sendo a primeira priora Madre Maria de S. José<sup>13</sup>. Seguiram-se outros conventos, como o Convento de Santa Teresa de Jesus de Carnide (1642), Convento de S. João Evangelista de Aveiro (1657), o Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição dos Cardais, em Lisboa (1681), entre outros (Fig. 1).

Perante o pedido da Madre Maria Teresa de Jesus para demarcação da cerca e do convento, o Senado portuense acorda a sua construção, a 19 de julho de 1702<sup>14</sup>, em terrenos baldios do Olival, no *Campo da Via-Sacra* (ou *Calvário Velho*), onde existia a ermida de São Sebastião<sup>15</sup>, com a condição de que “as molheres que admitirem para religiosas serão preferidas as fidalgas e nobres desta cidade”<sup>16</sup>, vindo a ser fundado pelo D. Frei

<sup>10</sup> Manuel da Mota e Silva, *Galeria das Ordens Religiosas e Militares desde a mais remota antiguidade até aos nossos dias* (Porto: Typographia na Rua Formosa, 1843), 190.

<sup>11</sup> Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), *Santo Ildefonso, Porto*. Memórias Paroquiais, vol. 30, n.º 231a, 2649-1696, fl. 4

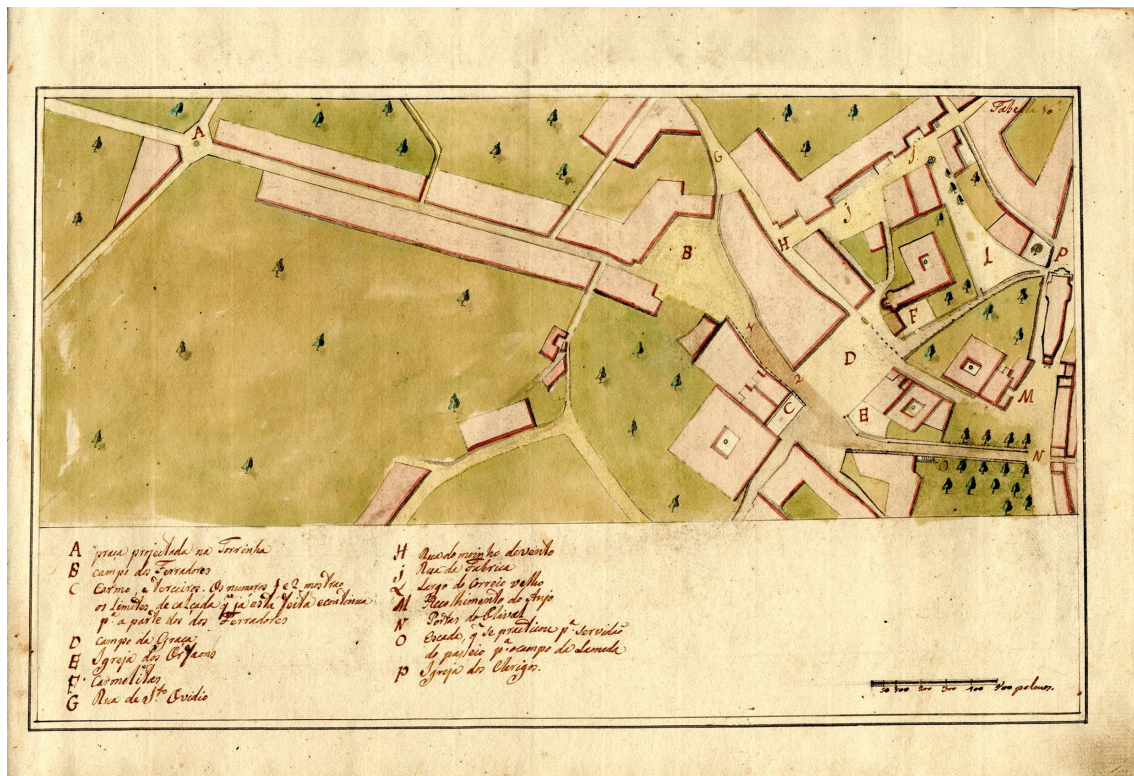
<sup>12</sup> Belchior de Santa Ana, *Chronica de carmelitas descalços: particular da província de S. Philippe do reyno de Portugal [...]*, Tomo I (Lisboa: Oficina de Henrique Valente de Oliveira, 1675), 123-128.

<sup>13</sup> João do Sacramento, *Chronica de carmelitas descalços: particular da província de S. Philippe do reyno de Portugal [...]*, Tomo II (Lisboa: Oficina Ferreyrenciana, 1721), 545-547.

<sup>14</sup> Pereira, “Os conventos do Porto...”, 298.

<sup>15</sup> Elvira Maria Almeida Rebelo, “Da clausura ao século: o destino de dois espaços conventuais do Porto” (tesis de máster, Porto, 2001), 71.

<sup>16</sup> Ferreira-Alves, “O Porto na Época dos Almadás...”, 135.



▪ Fig. 1. Implantação do Convento das Carmelitas (letra F) (1789). Teodoro de Sousa Maldonado. Fonte: AHMP, Mapas das obras públicas que estiveram em ação neste presente ano de 1789, fl. 11, Junta das Obras Pública. TG-a/687 (Id. 378330).

José de Saldanha em 1704<sup>17</sup>. Em 1738 aumentam a área por doação, devendo-se deixar livre trinta palmos de distância do muro para “serventia e estrada pública”<sup>18</sup>. O convento teria capacidade para vinte religiosas, ultrapassando a vontade de Sta. Teresa de comunidades de pequena dimensão, com um máximo de treze elementos<sup>19</sup>.

A sua implantação extramuros prender-se-á com a necessidade de uma área vasta que agregue o convento e respetiva cerca, visto o centro urbano portuense estar sobrelotado. No entanto, mantem-se próximo da muralha da cidade, pelo que auferia maior proteção às religiosas, assim como situa-se perto do convento dos carmelitas descalços,

seus irmãos monásticos. Note-se que os conventos mendicantes, embora relegados para os arrabaldes das cidades, necessitam de estar próximos da população para poderem prestar serviços de assistência e caridade aos mais pobres. Denota-se assim uma tendência de crescimento urbano centrífugo, já indiciada pela localização do Convento de Monchique e da Serra do Pilar<sup>20</sup>.

A sua construção dilata-se entre 1702, quando se iniciam os dormitórios a nascente e dois coros, e 1732, com a conclusão da capela-mor em pedraria, sendo mestre rebocador das abobadas de tijolo e dos telhados, Domingos dos Santos<sup>21</sup>, e madeireiro, Francisco da Silva<sup>22</sup>. Existia ainda uma enfermaria, cozinha e sacristia.

<sup>17</sup> Silva, *Galeria das Ordens Religiosas* ..., 190.

<sup>18</sup> *Idem*, 136.

<sup>19</sup> Isabel Tavares de Pinho, “As Carmelitas do Desterro de Viana do Castelo”, *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património*, I série, vol. VII-VIII (2009), 325.

<sup>20</sup> Tavares, *Recentrocidade* ..., 391

<sup>21</sup> Ferreira-Alves, “O Porto na Época dos Almadás...”, 137.

<sup>22</sup> Rebelo, “Da clausura ao século...”, 72

A capela-mor do convento, construída na ala noroeste do complexo em 1704<sup>23</sup>, possuía uma planta em cruz latina, sendo o transepto pouco profundo e arredondado, facto que Paulo Varela Gomes aponta como sendo influência da coetânea construção da Basílica de Mafra<sup>24</sup>. Era composta por quatro altares, estando colocada no altar-mor uma imagem de Cristo Crucificado proveniente do Mosteiro de Santa Clara<sup>25</sup>.

À semelhança dos restantes conventos femininos, a entrada na igreja era realizada lateralmente, na fachada sul, de modo a poder albergar dois coros, apesar de não possuir o coro-baixo em frente ao altar-mor, sendo este espaço substituído por uma porta fronha de acesso à portaria de servidão geral do convento. Esta opção replica a tipologia arquitetónica do Convento das Albertas (Lisboa), reproduzida sequentemente no Convento dos Cardais (Lisboa) e no Convento Novo (Évora), a qual abre duas portas para o pátio que intermeia com o exterior, uma *de fora* e outra *de dentro*, com a portaria a localizar-se sob o coro alto, com entrada a eixo para a igreja<sup>26</sup>. Assim, a portaria do convento em estudo era acedida através de um pátio a sul, no qual um portal com grades de ferro demarcava a rua das carmelitas<sup>27</sup>. Este sucessivo condicionamento da entrada corrobora a ideia de clausura e a separação entre *religião* e *século*, podendo funcionar como vestíbulo a quem visitasse o convento<sup>28</sup>. Im-

porta salientar que a separação do convento e da via pública através de pátios cerrados é uma característica associada às igrejas carmelitas espanholas<sup>29</sup>, ou construídas em Portugal durante a União Ibérica, como é o caso do convento masculino de Nossa Senhora dos Remédios (ou de São Filipe), em Lisboa, característica esta que terá influenciado o léxico formal dos conventos carmelitas portugueses.

Em 1704 delimitam a cerca<sup>30</sup>, na qual existia um cruzeiro e uma sineta. Embora esta não assumisse uma dimensão vasta, visto o número de religiosas não o exigir, permitia, contudo, a existência de árvores de fruto e canteiros ou hortas ordenadas, a julgar pela planta de Joaquim da Costa Lima (1839). Era dividida em dois patamares, vencendo o desnível do terreno, existindo uma escadaria de lanço duplo. Neste sentido, possibilitaria a subsistência alimentar do convento, indo ao encontro do princípio asceta que rege a Ordem dos Carmelitas Descalços<sup>31</sup> (Fig. 2).

Por sua vez, o claustro, localizado a norte, albergava um chafariz oitavado ao centro, no qual figurava uma escultura em granito de um menino abraçado a uma águia<sup>32</sup>. A água é essencial à vida do claustro, assumindo-se igualmente enquanto elemento simbólico (analogia à *fonte da sabedoria* ou aos *quatro rios do Paraíso*), com um sentido de purificação<sup>33</sup>. Os claustros reinvocam assim a ideia de *ortus conclusus*, difundida

23 Teve como mestres pedreiros: José Rodrigues, Agostinho Rebelo, Manuel Moreira, João Moreira e Manuel Mendes. Ferreira-Alves, "O Porto na Época dos Almadás...", 137.

24 Paulo Varela Gomes, "As igrejas conventuais de Freiras Carmelitas Descalças em Portugal e algumas notas sobre arquitectura de igrejas de freiras", *Musev*, nº 9 (2000), 92.

25 ANTT, *Santo Ildelfonso, Porto*. Memórias Paroquiais, vol. 30, nº 231a, 2649-1696, fl. 4

26 Gomes, "As igrejas conventuais ...", 90-92.

27 Henrique Sousa Reis, *Apontamentos para a verdadeira história antiga e moderna da cidade do Porto*. Vol. IV (Porto: Biblioteca Municipal, 1999), 177-178.

28 Maria Luísa Jacquinet, "Corpos de clausura. Re-

flexões sobre a arquitectura monástica feminina na época moderna", *Revista digitAR*, nº 2 (2015), 233.

29 Gomes, "As igrejas conventuais ...", 87.

30 Ferreira-Alves, "O Porto na Época dos Almadás...", 137.

31 Teresa Andresen y Teresa Portela Marques, "A Cerca: uma paisagem entre o sagrado e o profano", *Monumentos: Revista semestral de edifícios e monumentos*, nº 20 (2004), 12-13.

32 Reis, *Apontamentos...*, 178.

33 Constanza Ronchetti, "Do jardim místico ao jardim profano: para uma leitura dos jardins medievais portugueses", *Revista de História da Arte*, nº 7 (2009), 268.



postura e ordem na disposição das alfaias, mais que pela sua riqueza, pois era de todos os mosteiros do Porto o mais pobre, e em que menos ostentação se desejava impor”<sup>39</sup>.

Desconhece-se o autor do traçado do convento, embora Joaquim Ferreira-Alves avance a possibilidade de se tratar de um arquiteto residente no Porto, por se discriminar no contrato de obras que em caso de dúvidas no projeto dever-se-ia consultar o autor; podendo-se tratar de João Pereira dos Santos<sup>40</sup>, testemunha do mesmo contrato e afamado arquiteto portuense, autor da nova Casa do Cabido<sup>41</sup>.

O convento reflete assim os votos de pobreza na sua sobriedade volumétrica e despojamento ornamental, bem como na vida austera das freiras carmelitas, plasmado na disposição e dimensão das celas e na escassez e pequena abertura dos vãos<sup>42</sup>, potenciando um ambiente pouco arejado e parcamente iluminado, mas de misticismo, propício ao recolhimento e à oração – a ascese<sup>43</sup>. Ainda é visível na sobriedade que pauta os dois níveis do convento, concentrando a decoração exterior exclusivamente no portal de entrada, rematado por um frontão triangular interrompido e encimado por um nicho. Tal vai ao encontro das disposições da regra carmelita relativamente à arquitetura e decoração das igrejas<sup>44</sup>, as quais deveriam

39 Reis, *Apontamentos...*, 177.

40 Ferreira-Alves, “O Porto na Época dos Almadinos...”, 136-137.

41 Joaquim Jaime Ferreira-Alves, “Arquitetos/Riscadores, Artistas e Artífices que trabalharam na Sé do Porto nas obras promovidas pelo Cabido durante a Sede Vacante de 1717 a 1741”, em *Artistas e Artífices e sua Mobilidade no Mundo de Expressão Portuguesa*, coord. por Natália Marinho Ferreira-Alves (Porto: CEPESE, 2007), 195.

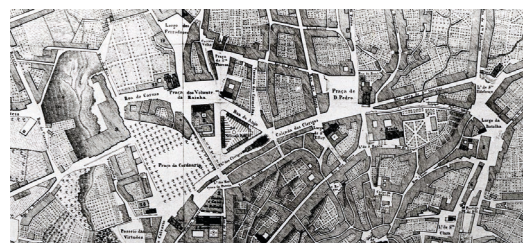
42 Reis, *Apontamentos...*, 175.

43 Jacquinet, “Corpos de clausura...”, 231.

44 Relativamente às diferentes constituições da Congregação dos Carmelitas Descalços, leia-se Lúcia Marinho, “Santa Teresa de Jesus na azulejaria e pintura do século XVIII” (tesis doctoral, Lisboa, 2018), 98-101



▪ Fig. 3. Vista do Convento das Carmelitas (1857-1864). Atribuída a Antero de Seabra. Fonte: Coleção Privada de Nuno Borges de Araújo



▪ Fig. 4. Pormenor da planta do Porto de Joaquim da Costa Lima (1839). Fonte: AHMP, *Planta topográfica da cidade do Porto*, Fotografia F-P/CMP/11/65 (Id. 315549).

ser simples, demonstrando a pobreza e austeridade em que vivam<sup>45</sup>.

“A sua Igreja, he hum devotíssimo Santuario: as festividades que nella se celebrão, o aceio, a gravidade, o silencio, e a modéstia tudo infunde hum sagrado terror”<sup>46</sup>. (Fig. 4).

A partir da segunda metade do séc. XVIII, o Porto recebe uma intervenção urbana mais significativa, com impulso de João de Almada e Melo e Francisco de Almada e Mendonça, sob a égide da Junta das Obras Públicas, no que ficou conhecido como *Porto Almadino*, contando com o apoio da Companhia da Agricultura das Vinhas do

45 Gomes, “As igrejas conventuais ...”, 83-84;

46 Agostinho Rebelo da Costa, *Descrição topográfica, e histórica da cidade do Porto* (Porto: Officina de Antonio Alvarez Ribeiro, 1789), 120.

Alto Douro<sup>47</sup>. A ação de João de Almada e Melo é herdeira da reconstrução pombalina de Lisboa, por se reconhecer a necessidade de modernização da cidade, em franca expansão comercial e demográfica, criando-se para tal a Junta de Obras Públicas (1763<sup>48</sup>), por si presidida<sup>49</sup>. Assim, constroem-se praças, traçam-se eixos ortogonais e regulariza-se a malha urbana segundo uma planificação prévia, particularmente nos novos bairros extramuros<sup>50</sup>, habitados essencialmente pela elite portuense, podendo-se para tal recorrer a expropriações<sup>51</sup>. O projeto é continuado por Francisco de Almada e Mendonça, seu filho, enquanto Inspetor das Obras Públicas nas Províncias do Norte<sup>52</sup>. À semelhança da reforma urbanística da baixa pombalina, a expansão do burgo portuense, fora do núcleo central da cidade, será realizada através de pequenos focos de urbanização, segundo os mesmos princípios de clareza, ordem e racionalidade (iluminismo), pelo que entre as décadas de 1760-1780, irão: 1) definir novo eixo radical de expansão; 2) reconstruir o núcleo medieval preexistente; e 3) abrir e articular os novos eixos de expansão<sup>53</sup>. No entanto, apesar das condições políticas e socioeconómicas serem semelhantes entre Lisboa e Porto, o processo urbanístico encontra dissemelhanças, uma vez que a pri-

meira encontra-se totalmente destruída pelo terramoto, exigindo necessariamente a sua reconstrução, enquanto o Porto pressuporá a destruição de parte do antigo burgo, havendo a necessidade de justificá-lo ideologicamente, nomeadamente com a vontade de dotar a cidade de condições que fomentem o seu desenvolvimento futuro. Ainda, enquanto em Lisboa seguem-se planos e diretrizes de Manuel da Maia e Eugénio dos Santos; no Porto, existe uma prática mais empírica, sem um programa global pré-definido e sem visão de conjunto até 1784, com o *Plano de Melhoramentos*<sup>54</sup>.

Neste sentido, o aglomerado urbano que se vinha a desenvolver junto à Porta do Olival recebe uma ação regularizadora ao ser um dos novos eixos de expansão. Esta zona, embora próxima do centro da cidade, demarcar-se-á pela existência de arruamentos mais retilíneos e de quarteirões de maiores dimensões, bem como por várias praças que permitem o arejamento urbano e regularização do espaço, como é o caso da Praça da Cordoaria, o Largo de Santa Teresa e o *Campo da Graça* (Praça do Carmo), nas imediações do Convento das Carmelitas. Embora estas não possuam a escala e ortogonalidade que caracterizam as novas expansões da zona alta da cidade, permitem o desafogo urbanístico. Com a edificação da nova Cadeia e Tribunal da Relação (1752-1796) e de passeios públicos, e com o derrube de parte da muralha, o Olival passará a ser, na segunda metade do séc. XVIII, uma das zonas de maior prestígio da cidade, com um traçado urbano modernista, diverso da escala anterior (Fig. 5).

No início do séc. XIX constrói-se igualmente um novo aqueduto, com desenho de Carlos Amarante, vindo do Largo do Mirante (atual Praça Coronel Pacheco) até à testeira da igreja das Carmelitas<sup>55</sup>, na qual existia uma fonte para abastecimento de água pú-

47 Nuno Ferreira y Manuel Joaquim Moreira da Rocha, "Etapas de consolidação da paisagem urbana do Porto contemporâneo da programação dos Almadás ao plano de 1952", *Revista CEM*, nº 5 (2013), 191.

48 Embora a sua criação seja apontada para 1758, apenas entra em funcionamento em 1763. Ferreira-Alves, "O Porto na Época dos Almadás...", 393.

49 *Idem*, 53.

50 Ferreira y Rocha, "Etapas de consolidação da paisagem urbana...", 192.

51 Permitido por Carta Régia, de 4 de janeiro de 1769.

52 Ferreira-Alves, "O Porto na Época dos Almadás...", 86.

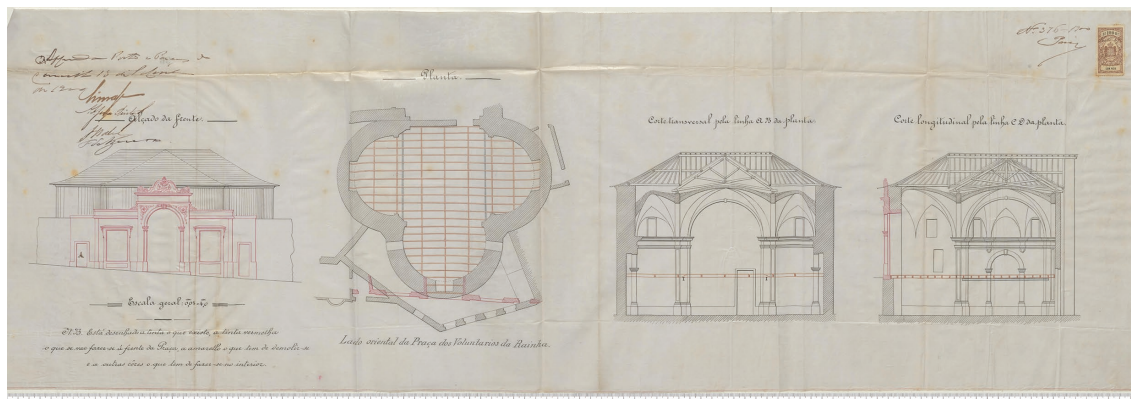
53 Bernardo Ferrão y Fernando Távora, *Projecto e transformação urbana do Porto na época dos Almadás: 1758-1813: uma contribuição para o estudo da cidade Pombalina* (Porto: FAUP Publicações, 1989), 107-108.

54 *Idem*, 174-175.

55 Arquivo Histórico Municipal do Porto (AHMP), *Planta e perfil do novo aqueduto [...]*, 1809, Livros de plantas, D-CDT/A5-11 (id. 331960).







▪ Fig. 7. Alçados e planta do projeto de aformoseamento da igreja no extinto Convento de S. José e Santa Teresa (1900). Fonte: AHMP, *Licença de obra n.º: 214/1900, 1900, Plantas de casas, D-CMP/7(163) - f. 93-97 (id. 72781), fl. 94.*

mento e à cedência de várias parcelas, contribuindo para agravar o seu estado de conservação. Entre 1833 e 1857, fixa-se na antiga igreja do convento uma repartição do Correio, instalando-se posteriormente a estação da Malaposta, que inicia as remodelações em 1861<sup>64</sup> para albergar cavaliças e escritórios<sup>65</sup>. Relega-se assim a função religiosa do edifício, passando a incorporar exclusivamente funções civis e comerciais. Note-se que em 1900 é requerido à Câmara a alteração do interior da antiga capela e de parte da fachada voltada para a *Praça dos Voluntários da Rainha*, de modo a *aformosear* e adaptar a mesma a um “negócio de fazendas brancas e miudezas”<sup>66</sup>. O convento é ainda ocupado na mesma altura pela “Escola Normal; uma estação de policia; o telegrafo; a direcção das Obras Publicas; uma associação academica; o collegio de Patricio Teodoro Alvares Ferreira”, mas também o afamado botequim “salão Americano”<sup>67</sup>.

Concomitantemente, assiste-se à vontade de urbanização desta área segundo uma planificação regularizadora, sendo já visível em 1834, com a aprovação do corte de parte

<sup>64</sup> Rebelo, “Da clausura ao século...”, 82-84.

<sup>65</sup> Firmino Pereira, *O Porto d’Outros Tempos* (Porto: Livraria Chardron, 1914), 116.

<sup>66</sup> AHMP, *Licença de obra n.º: 214/1900, 1900, Plantas de casas, D-CMP/7(163) - f. 93-97 (id. 72781), fl. 94.*

<sup>67</sup> Pereira, *O Porto...*, 116.

da cerca e da igreja para estabelecimento do Correio<sup>68</sup>, e em 1838, quando o Governo cede parte do pátio e da cerca à Câmara para alargamento da rua das Carmelitas<sup>69</sup>. Note-se que o terreno de privados adjacente ao convento, no gaveto entre o Largo de Santa Teresa e a Rua da Fábrica, a norte, fora já parcelado na década de 1830, construindo-se um conjunto de edifícios de gaveto, substituindo os poucos edifícios que existiriam nesta área.

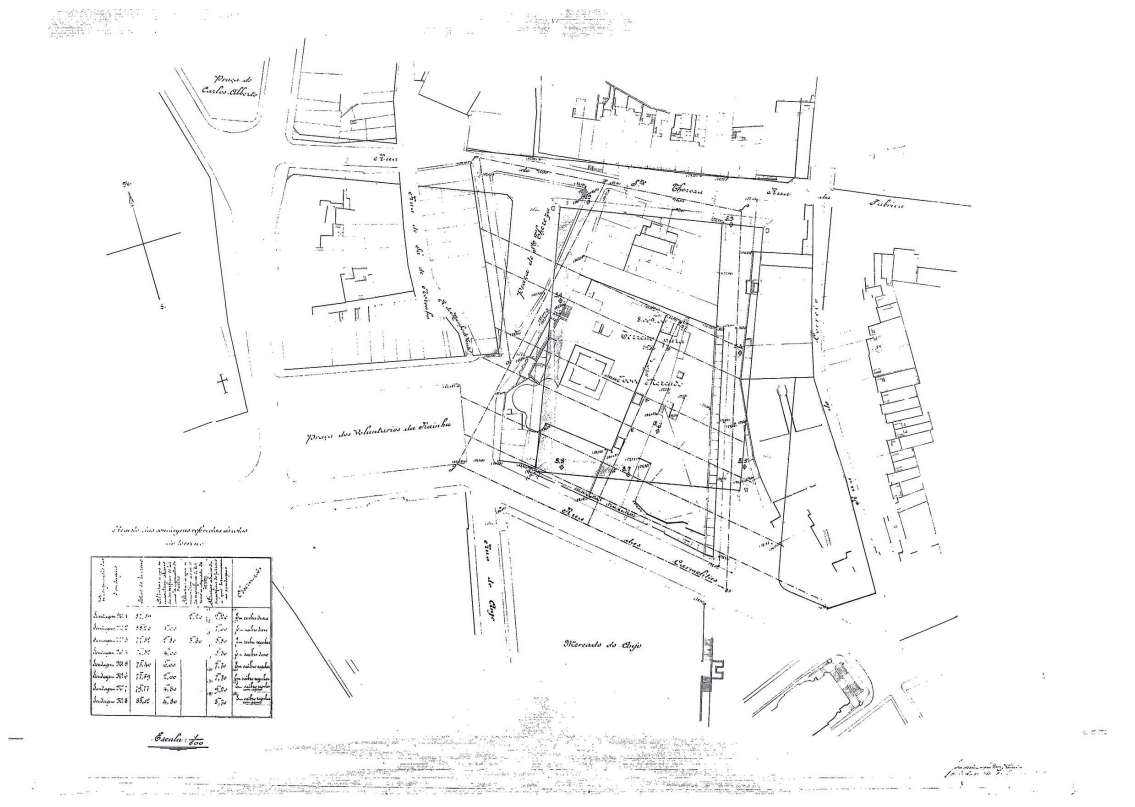
Apesar da venda em hasta pública de determinadas parcelas do convento e respetiva cerca ocorrerem já entre 1837 e 1842<sup>70</sup>, a Câmara Municipal acabará por ser a detentora da sua totalidade, através da aquisição de edifícios e terrenos e da arrematação de outros. Pretende assim reestruturar a área urbana com vista ao *aformoseamento* e à modernização da cidade, como é o caso do *Plano de Melhoramentos da cidade* de 1881, no qual se evidencia a vontade em melhorar as vias de circulação e a salubridade das habitações e em construir-se novos mercados<sup>71</sup>, centran-

<sup>68</sup> AHMP, *Plano topográfico exigido pela Ilustríssima Câmara Municipal [...] para mostrar alguns alinhamentos em projeto e aprovados, 1834, Livros de plantas, D-CDT/A3-186 (id. 333131).*

<sup>69</sup> Note-se que no terreno oposto à Rua das Carmelitas encontrava-se o Mercado do Anjo. Rebelo, “Da clausura ao século...”, 94.

<sup>70</sup> *Idem*, 85.

<sup>71</sup> Tavares, *Recentrocidade...*, 55-57.



▪ Fig. 8. Projeto para o Mercado das Carmelitas (1888). Joaquim Augusto da Costa Oliveira. Fonte: AHMP, *Projeto para o Mercado das Carmelitas, 1888*, [Plantas e projetos diversos], D-CDT/A5-25 (id. 538804).

do-se em determinadas zonas da cidade<sup>72</sup>, como é o caso do *Bairro das Carmelitas*<sup>73</sup>. Integrado numa estratégia municipal de mercados públicos, projeta-se para aqui um mercado coberto de grandes dimensões<sup>74</sup>, no qual agregar-se-iam “os adelos, os trapeiros, e os vendedores de sapatos que actualmente estacionam junto á igreja dos Clérigos”<sup>75</sup>, num primeiro nível, assim como o comércio existente no mercado do Anjo, no nível superior.

<sup>72</sup> Ferreira y Rocha, “Etapas de consolidação da paisagem urbana...”, 202-203.

<sup>73</sup> Sobre os projetos urbanísticos para o novo Bairro das Carmelitas, no início do século XX, consulte-se José Pedro de Galhano Tenreiro, “O Bairro das Carmelitas, no Porto: notas sobre o seu processo de loteamento”, *Romanthis*, nº 2 (2023), 156-189.

<sup>74</sup> AHMP, *Projeto para o Mercado das Carmelitas, 1888*, [Plantas e projetos diversos], D-CDT/A5-25 (id. 538804).

<sup>75</sup> José Augusto Correia de Barros, *Plano de Melhoramentos da cidade do Porto* (Porto, 1881), 8.

Existe uma vincada vontade camarária em edificar o referido mercado, um edifício-quarteirão em ferro e vidro, seguindo as tendências artístico-culturais, permitindo o *aformoseamento* de uma das áreas urbanas mais centrais da cidade e a disponibilização à comunidade de uma grande área comercial. O projeto será consecutivamente revisto e ampliado, inclusivamente por Marques da Silva, sendo definitivamente abandonado na viragem do século, com a decisão, em 1902, pela alienação do terreno e início do seu processo de parcelamento, aprovando-se a planta do novo ordenamento em 1903. Apesar de o próprio plano ser alterado várias vezes, resulta na abertura de uma via perpendicular à Rua das Carmelitas e no loteamento da área em 35 terrenos, a leiloar. Daqui surgirão, rapidamente, projetos para a construção dos novos edifícios no bairro, como é o caso da Livraria Chardron (atual Livraria Lello),

o primeiro a ser apresentado a licenciamento, logo em março de 1904<sup>76</sup>.

No entanto, anteriormente a este processo de loteamento, é de notar a permanência da ocupação de estabelecimentos comerciais no lado norte e este do complexo, voltados para o Largo de Santa Teresa e para a Rua da Fábrica, respetivamente, onde “em casas terreas achavam-se estabelecidas varias tabernas com o competente ramo de loureiro á (sic) porta, e seus estábulo anexos, onde os recoveiros, padeiros e lavradores que negociavam na *Feira do Pão*, comiam e guardavam os seus machos”<sup>77</sup>.

Apesar da cedência de parte da cerca, em 1839, para a implantação de um Teatro Nacional, e posteriormente, em 1845, à Sociedade Filarmónica Portuense<sup>78</sup>, o espaço de espetáculo que mais se afirmou na história da cidade foi o teatro-barraca (ou circo) que aqui funcionou a partir da década de 1860. Ocupava um barracão junto ao convento, no qual Paul Barbanot (ou Barnabó) apresenta em 1865 animais selvagens, prática continuada por Marcelo Servini<sup>79</sup>. A partir de 1869 passam a apresentar-se espetáculos de variedade, sendo estes barracões arquiteturas efémeras em madeira e lona.

“As paredes e a cobertura do teatro nem pareciam de pinho. Estavam profusamente revestidas de bandeiras. Junto ao palco e na plateia, viam-se de um lado e outro grandes vasos com flores. Do tecto pendiam varios lustres abundantemente illuminados. Nos intervalos tocavam uma banda marcial colocada em um coreto por cima da porta de entrada. Damascos, tapetes e outros adornos completavam o aspecto garrido que offerecia o recinto onde se celebrava a festa do tenor portuguez”<sup>80</sup>.

76 Tenreiro, “O Bairro das Carmelitas...”, 159-170.

77 Pereira, *O Porto...*, 115.

78 Rebelo, “Da clausura ao século...”, 85.

79 Pereira, *O Porto...*, 116-117.

80 “Theatro das Carmelitas”, *O Comércio do Porto*, 12 de enero de 1871.

Com a crescente afluência a este espaço de espetáculos, e elevado risco de incêndio, o que sucede de facto a 20 de março de 1872<sup>81</sup>, Agostinho A. Lopes Cardoso constrói um novo em alvenaria, com a fachada em madeira e zinco, projetando-se a inserção de uma ordem de camarotes, permitindo acolher espetáculos de um teatro de 3ª classe<sup>82</sup>. É inaugurado a 28 de dezembro de 1872 com um espetáculo dos irmãos Dallot, ginastas e acrobatas afamados que se instalaram em Portugal na segunda metade do século XIX. Renomeado em 1975 como Teatro de Variedades, passará a exhibir peças de teatro até à década de 1890, acolhendo vários atores que trabalhavam no Teatro da Trindade, que sofrera um incêndio nesse ano<sup>83</sup>.

Em 1882 é alocada a Cozinha Económica, servindo-se refeições diárias acessíveis, cofinanciadas pelo município<sup>84</sup>. No interior da cerca instala-se igualmente o Mercado dos Ferros Velhos, substituindo a Feira da Ladra existente junto à Porta do Olival, onde se comercializavam velharias<sup>85</sup>, havendo já uma proposta anterior, no seguimento do *Plano de Melhoramentos da Cidade* de 1881<sup>86</sup>, o supramencionado mercado coberto.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O convento das Carmelitas, enquanto complexo arquitetónico de dimensões consideráveis, contribui para a formação e transformação da área urbana em que se insere, correspondendo às diferentes fases de evolução da cidade. Construído no período de expansão extramuros, correspondente à

81 “Efemérides portuenses: novembro”, *O Tripeiro*, série VI, ano XII (1972), 92.

82 Daniel Rodrigues Micaelo Rosa, “O Bairro Teatral: Recreio da Vida Portuense”, (tesis doctoral, Lisboa, 2013), 131.

83 António Sousa Bastos, *Carteira do Artista*, (Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1898).

84 José Rio Fernandes. “O Bairro das Carmelitas”, *O Tripeiro*, 7ª série, ano 12, n.º 11 (1993), 346.

85 *Ibidem*.

86 Pereira, “Os conventos do Porto...”, 294, 301-302.

construção dos demais mosteiros no bairro do Olival, entre o final do século XVI e o início do XVIII, o Convento de S. José e de Santa Teresa é iniciado em 1702, com a sua cerca a ser delimitada em 1704. Permanecerá ativo no início das transformações urbanas da cidade, conhecido como a *época dos Almadás*, sendo várias as ações empreendidas junto ao convento, destacando-se a regularização das vias e a edificação de moradias, nomeadamente através da construção municipal de vinte e seis barracas para a prática de comércio, a nascente da cerca, no primeiro quartel do século XIX; e de um conjunto de moradias, a sul, patrocinadas pelas religiosas carmelitas, em 1829, assumidas como prédios de rendimento, contribuindo para a estruturação urbana. Com o fim do antigo regime e o início de um novo período sociopolítico, o convento acompanha igualmente a mudança de paradigma, sendo nacionalizado, em 1833, e posteriormente arrendado a instalações e serviços vários, entre as décadas de 1830 e 1890, com destaque para a instalação do teatro-barraca, em 1860, substituído por um edifício mais condigno, em 1872, e funcionará até 1890. Destaca-se igualmente o parcelamento de terrenos privados confrontantes a norte com o terreno das carmelitas, em 1830, originando a construção de prédios de rendimentos entre a Praça de Santa Teresa e a Rua da Fábrica.

O estudo contribui assim para a compreensão da organização espacial do convento, seguindo princípios gerais dos conventos femininos e da ordem a que pertence, assim como as campanhas de *aformoseamento* e modernização da cidade, atendendo à salubridade, circulação e qualidade de vida dos cidadãos, plasmados no *Plano de Melhoramentos* e nos projetos associados, como é o caso do Mercado das Carmelitas. Embora este projeto não seja concretizado, o quarteirão vem a ser arrasado e reorganizado, com projeto de 1903, dando lugar ao *novo Bairro das Carmelitas*, respondendo a novos ideais e estilos de vida.

Neste sentido, contribuem para a transformação urbana tanto a construção de com-

plexos conventuais, através da dinamização da área em que se implantam, servindo de elemento atrativo, como a desamortização dos bens das Ordens Religiosas, através da posterior venda em hasta pública ou desmantelamento, possibilitando novas edificações e a urbanização/parcelamento da área.

#### FONTES

- Arquivo Histórico Municipal do Porto. *Cópia de planta para a construção de oito moradas de casas que a Madre Priora e mais religiosas do Convento das Carmelitas [...] pretendem fazer [...]*, 1829. Plantas de casas. D-CMP/7(1) - f. 36 (id. 422325).
- Arquivo Histórico Municipal do Porto. *Editais de 29 de Dezembro de 1841*, 1841. Próprias. A-PUB/833 - fl. 157 (id. 754443).
- Arquivo Histórico Municipal do Porto. *Licença de obra n.º: 214/1900*, 1900. Plantas de casas. D-CMP/7(163) - f. 93-97 (id. 72781).
- Arquivo Histórico Municipal do Porto. *Plano do extinto Convento das Carmelitas e cerca imediata*, 18??. [Projetos sem seguimento e duplicados]. D-CDT/A3-550 (id. 424494).
- Arquivo Histórico Municipal do Porto. *Plano topográfico exigido pela Ilustríssima Câmara Municipal [...] para mostrar alguns alinhamentos em projeto e aprovados*, 1834. Livros de plantas. D-CDT/A3-186 (id. 333131).
- Arquivo Histórico Municipal do Porto. *Planta baixa que mostra a figura que tem a Praça do Pão, Rua do Moinho de Vento e Praça de Santa Teresa*, 1818. Livro de plantas. D-CDT/A3-38 (id. 327989).
- Arquivo Histórico Municipal do Porto. *Planta da fonte e tanque que se vão construir junto ao muro das Religiosas Carmelitas*, 1822. Livros de plantas. D-CDT/A3-38 (id. 328185).
- Arquivo Histórico Municipal do Porto. *Planta e perfil do novo aqueduto [...]*, 1809. Livros de plantas. D-CDT/A5-11 (id. 331960).
- Arquivo Histórico Municipal do Porto. *Projeto para o Mercado das Carmelitas*, 1888.

- [Plantas e projetos diversos]. D-CDT/A5-25 (id. 538804).
- Arquivo Nacional da Torre do Tombo. *Nossa Senhora da Vitória, Porto*. Memórias Paroquiais, vol. 30, n.º 231b, 1697-1720.
- Arquivo Nacional da Torre do Tombo. *Santo Ildefonso, Porto*. Memórias Paroquiais, vol. 30, n.º 231a, 2649-1696.
- Barros, José Augusto Correia de. *Plano de Melhoramentos da cidade do Porto*. Porto, 1881.
- Costa, Agostinho Rebelo da. *Descrição topográfica, e histórica da cidade do Porto*. Porto: Oficina de Antonio Alvarez Ribeiro, 1789.
- Costa, João Thomaz. *Relatorio da comissão nomeada pela Exc.ma Camara Municipal do Porto para dar parecer sobre a escolha do local mais conveniente para a construcção d'um edificio destinado aos Paços do Concelho e sobre a construcção de um mercado no terreno das Carmelitas*. Porto, 1891.
- Pereira, Firmino. *O Porto d'Outros Tempos*. Porto: Livraria Chardron, 1914.
- Sacramento, João do. *Chronica de carmelitas descalços: particular da província de S. Philippe do reyno de Portugal [...], Tomo II*. Lisboa: Officina Ferreyrenciana, 1721.
- Santa Ana, Belchior de. *Chronica de carmelitas descalços: particular da província de S. Philippe do reyno de Portugal [...], Tomo I*. Lisboa: Officina de Henrique Valente de Oliveira, 1675.
- Silva, Manuel da Mota e. *Galeria das Ordens Religiosas e Militares desde a mais remota antiguidade até aos nossos dias*. Porto: Typographia na Rua Formosa, 1843.
- "Theatro das Carmelitas". *O Comércio do Porto*, 12 de enero de 1871.
- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS
- Andresen, Teresa y Marques, Teresa Portela. "A Cerca: uma paisagem entre o sagrado e o profano". *Monumentos: Revista semes-*
- tral de edificios e monumentos*, nº 20 (2004), 8-19.
- Bastos, António Sousa. *Carteira do Artista*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1898.
- "Efemérides portuenses: novembro". *O Tripeiro*, série VI, ano XII (1972).
- Ferrão, Bernardo y Távora, Fernando. *Projecção e transformação urbana do Porto na época dos Almadás: 1758-1813: uma contribuição para o estudo da cidade Pombalina*. Porto: FAUP Publicações, 1989.
- Fernandes, José Rio. "O Bairro das Carmelitas". *O Tripeiro*, 7ª série, ano 12, nº 11 (1993).
- Ferreira-Alves, Joaquim Jaime. "O Porto na Época dos Almadás (1757-1804) – Arquitetura e Obras Públicas". Tesis doctoral. Universidade do Porto, 1987.
- Ferreira-Alves, Joaquim Jaime. "Arquitectos/Riscadores, Artistas e Artífices que trabalharam na Sé do Porto nas obras promovidas pelo Cabido durante a Sede Vacante de 1717 a 1741". En *Artistas e Artífices e sua Mobilidade no Mundo de Expressão Portuguesa*, coordinado por Natália Marinho Ferreira-Alves. Porto: CEPES, 2007.
- Ferreira, Nuno y Rocha, Manuel Joaquim Moreira da. "Etapas de consolidação da paisagem urbana do Porto contemporâneo da programação dos Almadás ao plano de 1952". *Revista CEM*, nº 5 (2013).
- Freitas, Eugénio da Cunha e. *Toponímia portuense*. Matosinhos: Contemporânea, 1999.
- Gomes, Paulo Varela. "As igrejas conventuais de Freiras Carmelitas Descalças em Portugal e algumas notas sobre arquitectura de igrejas de freiras". En *Musev*, 4.ª série, n.º 9 (2000).
- Jacquinet, Maria Luísa. "Corpos de clausura. Reflexões sobre a arquitectura monástica feminina na época moderna". *Revista digitAR*, nº 2 (2015).
- José Pedro de Galhano Tenreiro. "O Bairro das Carmelitas, no Porto: notas sobre o

- seu processo de loteamento". *ROMANTHIS – História, Arte, Cultura e Património do Romantismo*, n.º 2 (2023).
- Marinho, Lúcia. "Santa Teresa de Jesus na azulejaria e pintura do século XVIII". Tesis doctoral. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018.
- Marçal, Horácio. "Os antigos serviços postais do Porto". *O Tripeiro*, série V, ano XV (1959).
- Melo, Arnaldo Sousa. "Trabalho e Produção em Portugal na Idade Média: o Porto, c. 1320 – c. 1415". Tesis doctoral. Universidade do Minho, 2009.
- Moynihan, Elizabeth B.. *Paradise as a garden in Persia and Mughal India*. New York: George Braziller, 1979.
- Pereira, Ana Cristina da Cunha. "Os conventos do Porto. Descontinuidades, transformação e reutilização". Tesis de máster. Universidade do Porto, 2017.
- Pinho, Isabel Tavares de. "As Carmelitas do Desterro de Viana do Castelo". *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património*, I série, vol. VII-VIII (2009).
- Pinto, F. Oliveira. "Casas do Correio no Porto". *O Tripeiro*, Série Nova, ano XXII (2003).
- Rebelo, Elvira Maria Almeida. "Da clausura ao século: o destino de dois espaços conventuais do Porto". Tesis de máster. Universidade do Porto, 2001.
- Reis, Henrique Sousa. *Apontamentos para a verdadeira história antiga e moderna da cidade do Porto*. Vol. IV. Porto: Biblioteca Municipal, 1999.
- Ribeiro, Maria do Carmo y Melo, Arnaldo Sousa. "A influência das atividades económicas na organização da cidade medieval portuguesa". En *Evolução da Paisagem Urbana: sociedade e economia*, coordenado por Ribeiro, Maria do Carmo Franco y Melo, Arnaldo Sousa. Braga: CITCEM, 2012.
- Rodrigues, Rute Massano. "Entre a salvaguarda e a destruição: a extinção das ordens religiosas em Portugal e as suas consequências para o património artístico dos conventos (1834-1868)". Tesis doctoral. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2017.
- Ronchetti, Constanza. "Do jardim místico ao jardim profano: para uma leitura dos jardins medievais portugueses". *Revista de História da Arte*, n.º 7 (2009). 264-281.
- Rosa, Daniel Rodrigues Micaelo. "O Bairro Teatral: Recreio da Vida Portuense". Tesis doctoral. Universidade de Lisboa, 2013.
- Silva, António Martins. "A venda dos bens nacionais: a Carta de Lei de 15 de Abril de 1835". *Revista Portuguesa de História*, tomo XIX. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1981.
- Tenreiro, José Pedro de Galhano, "O Bairro das Carmelitas, no Porto: notas sobre o seu processo de loteamento". *Romantthis*, n.º 2 (2023). 156-189.
- Tavares, Rui. *Recentricidade. Memória e Re-fundação Urbana – Território. Cidade. Arquitectura*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2013.

## Estrategias decorativas en la arquitectura cultural franquista. El Teatro Real como espacio escénico e ideológico

### Decorative strategies in francoist cultural architecture. The Teatro Real as a Scenic and Ideological Space

Aitor Merino Martínez

Universidad Autónoma de Madrid

<https://orcid.org/0000-0001-7981-3108/> aitor.merino@uam.es

DOI: 10.18002/da.i24.8705

Recibido: 5/III/2025

Aceptado: 2/X/2025

*RESUMEN:* Este artículo investiga la función instrumental de los espacios culturales en la construcción, articulación y difusión de discursos ideológicos durante el franquismo. Para demostrarlo, se analiza el proyecto decorativo desarrollado en el Teatro Real de Madrid con motivo de su reapertura en 1966. La decoración del edificio no solo supuso la recuperación de obras preexistentes procedentes de diversas entidades públicas, sino también la realización de cuatro encargos a cuatro artistas españoles que representaban sensibilidades estéticas muy dispares: Juan Antonio Morales, Joaquín Vaquero Palacios, Joaquín Vaquero Turcios y Carlos Pascual de Lara. Mediante el análisis de estas piezas y el estudio de documentación inédita, se examina cómo el régimen utilizó estratégicamente el arte para proyectar una doble imagen de modernidad y continuidad histórica. El estudio del Teatro Real permite, en última instancia, comprender el rol de los espacios culturales como escenarios de representación ideológica en la España franquista y propone la necesidad de revisar críticamente el patrimonio como un lugar de memoria, construcción simbólica y legitimación institucional.

*Palabras clave:* Teatro Real, ópera, programa decorativo, encargos, franquismo.

*ABSTRACT:* This article investigates the instrumental role of cultural spaces in the construction, articulation, and dissemination of ideological discourses during Franco's regime. To demonstrate this, it analyzes the decorative project carried out at the Teatro Real in Madrid on the occasion of its reopening in 1966. The building's decoration not only involved the recovery of pre-existing works from various public entities but also the commissioning of four pieces from four Spanish artists who represented markedly different aesthetic sensibilities: Juan Antonio Morales, Joaquín Vaquero Palacios, Joaquín Vaquero Turcios, and Carlos Pascual de Lara. Through the analysis of these works and the study of unpublished documentation, the article examines how the regime strategically used art to project a dual image of modernity and historical continuity. Ultimately, the study of the Teatro Real sheds light on the role of cultural spaces as stages for ideological representation in Francoist Spain and argues for the need to critically reassess heritage as a site of memory, symbolic construction, and institutional legitimization.

*Keywords:* Teatro Real, opera, decorative program, commissions, Francoism.

## INTRODUCCIÓN

En contextos autoritarios, los espacios culturales dejan de ser simples escenarios de producción artística para convertirse en herramientas al servicio del poder. Su arquitectura, y las obras que la decoran, se instrumentalizan para difundir sus principios ideológicos y reforzar los discursos oficiales. El caso del Teatro Real de Madrid resulta, en este sentido, especialmente revelador. Su reapertura en 1966, tras más de cuatro décadas de clausura, no solo supuso la recuperación de un escenario emblemático de la ciudad, sino también la puesta en marcha de un ambicioso proyecto decorativo que entrelazó discursos estéticos y políticos.

Este artículo propone una revisión crítica de dicho proceso, atendiendo tanto a las dificultades que rodearon la rehabilitación del edificio como al conjunto de intervenciones artísticas que lo transformaron en un símbolo del régimen. A partir de fuentes documentales, fotografías inéditas y obras plásticas poco estudiadas, se exploran las conexiones entre el programa decorativo y las estrategias de legitimación cultural del franquismo, en un momento en que el régimen buscaba proyectar una imagen de modernidad sin renunciar a su aparente legitimación histórica.

La investigación combina el análisis documental con una lectura crítica de las obras realizadas en el Teatro Real en la década de 1960, apoyándose en fuentes inéditas procedentes de archivos institucionales y colecciones privadas. Esto nos permite reconstruir con mayor precisión el proceso de rehabilitación y entender el alcance simbólico del proyecto. Este trabajo adopta un enfoque interdisciplinar que permite analizar las obras desde distintos ángulos: su dimensión artística, su valor patrimonial y su función como instrumentos de representación ideológica en el marco de la política cultural del franquismo.

## LA CLAUSURA DEL TEATRO REAL

El 8 de noviembre de 1925, el Teatro Real de Madrid fue clausurado debido a una combinación de problemas arquitectónicos y geológicos que comprometían seriamente la estabilidad estructural del edificio<sup>1</sup>. Esta decisión interrumpió la ya consolidada tradición operística de la ciudad y afectó directamente al Conservatorio de Música y Declamación, instalado en las plantas superiores desde 1852, que se vio obligado a iniciar una larga peregrinación por distintos espacios de Madrid<sup>2</sup>. El cierre del Teatro reconfiguró el mapa teatral madrileño, desplazando la ópera a escenarios alternativos como el Teatro Apolo, el Teatro Calderón o el Teatro de la Zarzuela, e incluso a espacios no concebidos originalmente para representaciones escénicas, como la Plaza Mayor, el Parque del Retiro o la Plaza de Toros.

A comienzos de los años sesenta, con el objetivo de resolver la ausencia de un teatro de ópera en Madrid, la Fundación Juan March impulsó la construcción de un nuevo edificio en el cruce de la calle Raimundo Fernández Villaverde con la avenida del Generalísimo —actual Paseo de la Castella-

1 “Expediente incoado con motivo de la inseguridad en que se encuentra el edificio del Teatro Real”, *Gaceta de Madrid*, 8 de noviembre, 1925, 741-742.

2 Las oficinas, la biblioteca y el archivo del Conservatorio se trasladaron al Teatro de la Princesa —posteriormente denominado Teatro Nacional María Guerrero—, mientras que los concursos y oposiciones se celebraron en el Teatro Cómico. Las clases de órgano se impartían en el Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos, mientras que la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado acogía tanto las clases de historia de la música como los ensayos grupales, vocales e instrumentales. Tras la orden de disolución de la Compañía de Jesús en España, dictada por Manuel Azaña el 23 de enero de 1932, el Conservatorio se trasladó a uno de los edificios que la orden poseía en el número 2 de la calle Zorrilla. Posteriormente, tuvo como sede el Teatro Alcázar (1939-1940) y, más adelante, el Palacio Bauer de la calle San Bernardo, donde permaneció más de veinte años, a la espera de la ansiada reapertura del Teatro Real; Federico Sopeña Ibáñez, *Historia crítica del conservatorio de Madrid* (Madrid: Artes Gráficas Soler, 1967), 134.

na—, ofreciendo para ello una inversión de 400 millones de pesetas. El concurso internacional fue ganado por los arquitectos polacos Jan Bogusławski, Marcin Bogusławski y Bohdan Gniowski, en colaboración con la escultora Marja Leszczynska. Sin embargo, el proyecto fue finalmente descartado, no por motivos técnicos o artísticos, sino por consideraciones políticas relacionadas con la nacionalidad de los arquitectos y sus supuestas filiaciones comunistas<sup>3</sup>. De este modo, este episodio evidencia cómo el espacio teatral fue instrumentalizado como símbolo de poder y control cultural por parte del régimen.

Paralelamente, el Ministerio de Educación promovió la rehabilitación del antiguo Teatro Real con la intención de convertirlo en sede del Conservatorio de Música y Declamación<sup>4</sup>. No obstante, el arquitecto Manuel González Valcárcel, en connivencia con el Director General de Bellas Artes, Gratiano Nieto, desarrolló una estrategia encubierta para preservar la funcionalidad escénica del edificio. Mediante la elaboración de planos ambiguos y la utilización de denominaciones genéricas<sup>5</sup>, lograron que se aprobara la restauración de la sala principal sin revelar su verdadero propósito. Aunque González Valcárcel recibió órdenes que comprometían el futuro del edificio como espacio escénico —como la demolición de la torre escénica construida en 1932 por Pedro Muguruza y Antonio Flórez Urdapilleta, o el relleno del foso de la orquesta con hormigón<sup>6</sup>—, decidió desobedecerlas deliberadamente y conservar estos elementos<sup>7</sup>. Gracias a esta manio-

bra, el Teatro Real mantuvo latente su vocación escénica, lo que permitió su posterior recuperación como teatro de ópera.

## PROYECTO DECORATIVO

El proyecto decorativo desarrollado durante la rehabilitación del Teatro Real no debe entenderse únicamente como una operación estética. Fue, ante todo, una intervención cargada de intención política. Bajo la dirección del arquitecto Manuel González Valcárcel y de Antonio de las Heras —secretario técnico de la Comisaría de la Música—, se diseñó un ambicioso programa que combinaba la recuperación de elementos patrimoniales preexistentes con encargos contemporáneos, en un intento por construir una narrativa nacional que enlazara tradición y modernidad.

De este modo, el proyecto decorativo se caracterizó por su eclecticismo, reuniendo obras de distintas procedencias, épocas y estilos. La recuperación de piezas históricas —como el retrato de Julián Romea de Federico de Madrazo o los lienzos de Vázquez Díaz dedicados a María Guerrero y Manuel de Falla— respondía a una estrategia de legitimación patrimonial. Estas obras no solo rendían homenaje a figuras emblemáticas de la escena y la música nacional, sino que también servían como puntos de anclaje simbólico.

También se incorporaron objetos de gran valor histórico, como el violín Stradivarius que Pablo Sarasate donó al Conservatorio de Madrid en 1908. Junto a él se instaló el monumento escultórico que Mariano Benlliure realizó en homenaje al violinista, protagonizado por un imponente ángel alado que sostiene entre sus manos un busto de Sarasate. Ambas piezas no solo celebraban su talento y virtuosismo, sino que también

<sup>3</sup> Joaquín Turina, *Historia del Teatro Real* (Madrid: Alianza Editorial, 1997), 253.

<sup>4</sup> Manuel Lora-Tamayo, *Lo que yo he conocido* (Cádiz: Diario de Cádiz, 1970), 57.

<sup>5</sup> Ángel Díez González, *Crónica de la recuperación del Teatro Real para Teatro de ópera* (Madrid: Esteyco, 2017), 35

<sup>6</sup> Antonio Fernández-Cid, *Historia del Teatro Real como sala de conciertos* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1991), 24-25.

<sup>7</sup> Así se contaba en el *microsite* que elaboraron conjuntamente el Teatro Real y RTVE con motivo del 200

aniversarios de su fundación, incluyendo vídeos del arquitecto Jaime Valcárcel que corroboraban aquella narración; "El Teatro Real: el edificio," *RTVE*, 19 de marzo, 2018, <https://lab.rtve.es/teatro-real/es/arquitectura/> [Consultado: 21 de enero de 2025].

remitían a un periodo cultural que el régimen aspiraba a recuperar y reivindicar como ejemplo de excelencia nacional.

Asimismo, la inclusión de tapices alegóricos y medallones musicales procedentes del Palacio de Aranjuez, junto con grabados de la Calcografía Nacional, aportaba al conjunto cierto carácter monumental<sup>8</sup>. Estas piezas, cuidadosamente seleccionadas, contribuían a crear una atmósfera solemne, orientada a recuperar el esplendor fundacional del Teatro Real. Como señaló el crítico Antonio Fernández-Cid, «con todas estas obras se advertía una preocupación por la autenticidad, por establecer un nexo con el pasado», subrayando el esfuerzo por dotar al nuevo Teatro Real de una atmósfera que, aunque renovada, mantenía un profundo respeto por su historia y legado<sup>9</sup>.

Más allá del valor histórico y artístico de las obras, el proyecto decorativo debe entenderse como una operación ideológica. Todo el conjunto buscaba reforzar una narrativa oficial que exaltaba el arte español, la continuidad histórica y el papel de Madrid como capital cultural. En este sentido, el Teatro Real se convirtió en un escenario donde el régimen proyectaba su visión de la cultura nacional, legitimando su poder a través de la estética y la memoria.

## LOS ENCARGOS

En el marco del proyecto decorativo del Teatro Real, se realizaron diversos encargos artísticos que contribuyeron a definir la nueva identidad visual del edificio. Entre ellos destaca el monumental telón de boca de 260 m<sup>2</sup> pintado por Juan Antonio Morales, artista vallisoletano cuya trayectoria, a pesar de su riqueza y complejidad, ha sido escasamente atendida por la historiografía española.

<sup>8</sup> Gaspar Gómez de la Serna, *Gracias y desgracias del Teatro Real* (Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976), 122-132.

<sup>9</sup> Antonio Fernández-Cid, *Historia del Teatro Real como sala de conciertos* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1991), 26.

Durante la década de 1930, Morales exploró diversas corrientes de vanguardia, como el surrealismo —*Marinero ciego* (1932)— y el cubismo —*Composición cubista* (1933)—, y desarrolló una intensa actividad como cartelista e ilustrador. Su compromiso político con la República se manifestó en colaboraciones con revistas como *El Mono Azul* y en obras gráficas como el cartel *Los Nacionales*<sup>10</sup> —atribuido por Valeriano Bozal al pintor<sup>11</sup>—, así como en ilustraciones para *Crónica del pueblo en armas* de Ramón J. Sender y el *Romancero Gitano* editado por Nuestro Pueblo en 1937.

Tras la Guerra Civil, Morales fue sometido a un largo proceso judicial. Superada esta etapa, adoptó un estilo más conservador, próximo al academicismo dieciochesco, lo que le permitió consolidarse como retratista de la alta sociedad madrileña. No obstante, su obra siguió incorporando elementos de raíz surrealista, una característica que llevó a Laura Arias Serrano a establecer un paralelismo entre su producción y la del pintor Giorgio de Chirico<sup>12</sup>. El telón que elaboró para el Teatro Real —del que se conserva un boceto en una colección privada madrileña (Fig. 1)<sup>13</sup>— presenta un entorno arquitectónico idealizado, sin elementos narrativos explícitos, y dos figuras de inspiración goyesca tocando la guitarra en la esquina inferior izquierda de la composición (Fig. 2). Aunque el boceto recuerda vagamente la obra de De Chirico por su pincelada suelta y la gama cromática empleada, el resultado final, más minucioso y dominado por una paleta ocre, se aproxima de manera más evidente al es-

<sup>10</sup> Una de las copias se conserva en el Museo Reina Sofía con el número de registro AD07337.

<sup>11</sup> Valeriano Bozal, *Arte del siglo XX en España*, volumen 1 (Madrid: Espasa Calpe, 1995), 582-583.

<sup>12</sup> Laura Arias Serrano, "Italia como referente de modernidad. El eco de la revista *Valori Plastici* y del grupo Novecento en el arte español de postguerra", *De Arte. Revista de Historia del Arte*, nº 6 (2007), 239-258.

<sup>13</sup> Este boceto está firmado, dedicado por el pintor y, en su parte inferior, aparece descrito como "boceto para el telón del Teatro Real".



▪ Fig. 1. Boceto para el telón de boca del Teatro Real realizado por Juan Antonio Morales (1965-1966). Colección particular.



▪ Fig. 2. Telón de boca del Teatro Real realizado por Juan Antonio Morales (1966). Foto de archivo de Alamy.



▪ Fig. 3. *Avenida de los leones* de Joaquín Vaquero Palacios (1965). Fotografía del autor.

tilo metafísico del artista italiano. Este telón no solo cumplía una función práctica —reducir el tamaño del escenario para adaptarlo a recitales o conciertos de cámara—, sino que también operaba como una alegoría de la pervivencia de la tradición artística española en la creación contemporánea.

El programa decorativo se completó con dos grandes murales ubicados en el fo-

yer, realizados por Joaquín Vaquero Palacios y su hijo, Joaquín Vaquero Turcios. La obra de Vaquero Palacios, instalada en la escalera principal, representaba la Avenida de los Leones de la isla de Delos (Fig. 3), y se inscribe en su etapa romana (1950–1965), durante la cual desarrolló una serie de pinturas dedicadas a recintos arqueológicos romanos, griegos y egipcios. Con su característico es-



▪ Fig. 4. *Apolo* de Joaquín Vaquero Turcios (1965). Gaspar Gómez de la Serna, *Gracias y desgracias del Teatro Real* (Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976), 133.

tilo de volúmenes rotundos y una paleta dominada por tonos terrosos, Vaquero Palacios logró con esta obra evocar la grandeza de las antiguas civilizaciones mediterráneas.

Como sugería el crítico Francisco Egaña Casariego, estas creaciones reflejan ciudades cristalizadas y petrificadas, desprovistas de vida, pero eternas en su esencia, simbolizando sociedades que, aunque desaparecidas, perviven a través de sus vestigios arqueológicos y los valores que transmitieron<sup>14</sup>. Esta visión monumental del pasado se alinea con la voluntad del régimen franquista de proyectar una imagen de continuidad histórica y grandeza cultural. La estrecha relación entre la obra de Vaquero Palacios y los principios ideológicos del régimen explica que esta no fuera su única intervención en un proyecto

de carácter oficial, tal y como demuestran sus trabajos para el Valle de los Caídos o el asturiano Salto de Salime<sup>15</sup>.

A diferencia de su padre, la trayectoria de Joaquín Vaquero Turcios se desarrolló principalmente en el ámbito privado<sup>16</sup>, sin un alineamiento explícito con los valores del régimen. No obstante, participó puntualmente en proyectos decorativos vinculados indirectamente al aparato franquista. Entre ellos destaca su intervención en la sede de la

<sup>15</sup> Natalia Tielva García, "Arte, diseño y arquitectura industrial en la labor de Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998)" *Norba: Revista de arte*, nº 31 (2011), 111-131.

<sup>16</sup> Teresa Fernández Pereyra, "Los murales madrileños de Joaquín Vaquero Turcios," *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 71 (1998), 155-172 o "Pintura mural de Vaquero Turcios en Salzburgo" *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)* (1963), 14-27.

<sup>14</sup> Francisco Egaña Casariego, *Vaquero* (Madrid: Trea, 2008), 118.



▪ Fig. 5. Boceto para el techo del Teatro Real de Madrid de Rafael Pellicer (1954). Subastado en Ansorena el 22 de mayo de 2018, adquirido por el Estado y depositado en el Teatro Real.

Fundación Juan March de Madrid<sup>17</sup> y el gran mural de 100 m<sup>2</sup> que realizó para el foyer del renovado Teatro Real (Fig. 4).

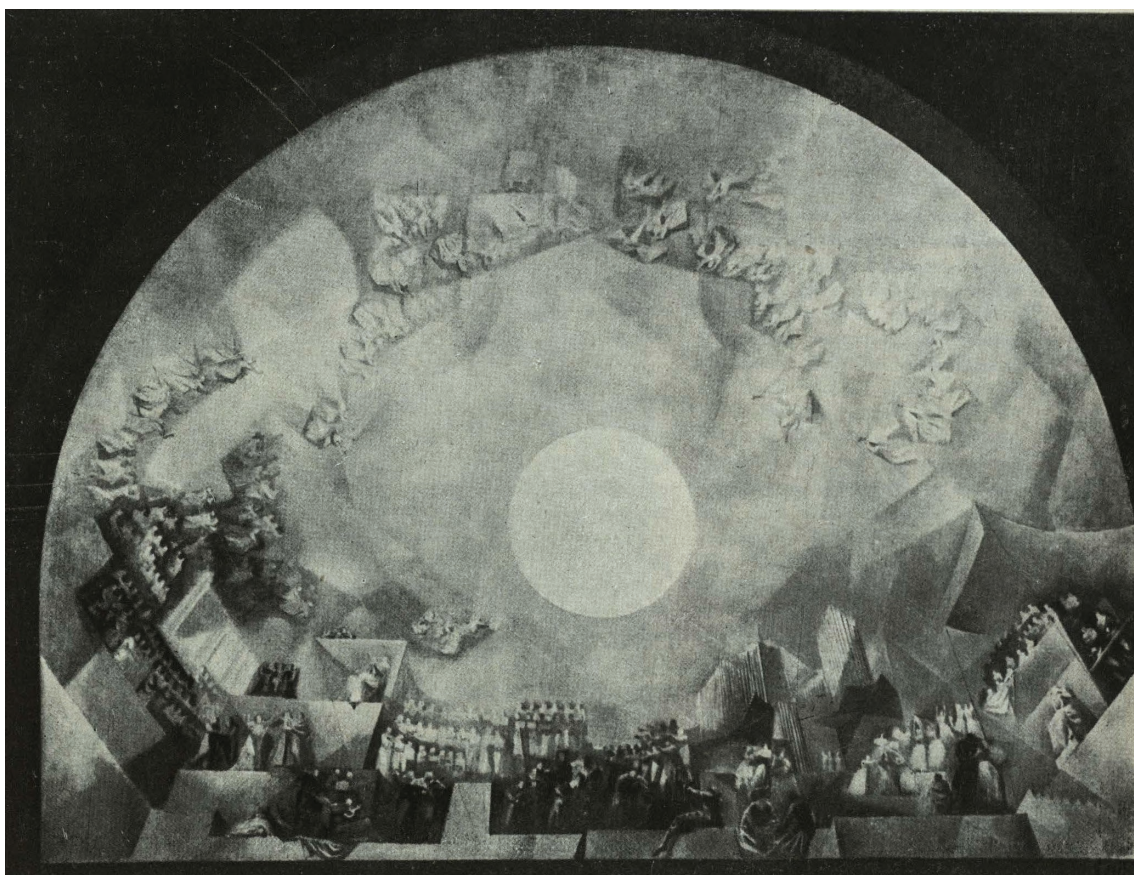
En esta obra, Vaquero Turcios representó un espacio arquitectónico onírico, presidido por unos restos escultóricos que, aplicando el método iconográfico, podrían identificarse con Apolo gracias a la lira que reposa a sus pies. Aunque no se inspira en un yacimiento concreto, la composición puede interpretarse como una alegoría de una civilización arcaica mediterránea que, al igual que el público madrileño de los años sesenta, encontraba en la música una forma de deleite y expresión cultural. Su lenguaje visual, más libre y evocador que el de su pa-

dre, introduce en el conjunto una dimensión poética que establece un vínculo entre el presente y un pasado mitológico y mitificado, subrayando la universalidad de la experiencia musical.

Tanto la obra de Vaquero Palacios como la de Vaquero Turcios dotaron al Teatro Real de una dimensión atemporal, evocando un pasado grandioso y, al mismo tiempo, invitando a reflexionar sobre la pervivencia de la cultura grecorromana en el imaginario contemporáneo. En conjunto, los murales del foyer reforzaron el carácter simbólico del edificio como lugar de memoria, representación y proyección cultural.

Como demuestra el análisis precedente, el programa decorativo del renovado Teatro Real dejó sin resolver una cuestión fundamental: el techo de la sala principal. Tras la convocatoria de un concurso público

<sup>17</sup> "Nueva sede de la fundación Juan March en Madrid: José Luis Picardo, Joaquín Vaquero Turcios," *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, nº 194-195 (1975), 35-44.



▪ Fig. 6. Boceto realizado por Carlos Pascual de Lara para el proyecto de decoración del techo del Teatro Real (1957-1958). Colección del autor.

en 1954, una comisión designada por la Dirección General de Bellas Artes<sup>18</sup> seleccionó como finalistas a los pintores Ricard Arenys i Galdón, Rafael Pellicer, Miguel Rodríguez-Acosta y Mariano Sánchez San José. Las propuestas fueron expuestas al público y sometidas a votación popular, en un gesto que buscaba legitimar el proceso mediante la participación ciudadana<sup>19</sup>. Aunque la obra de Pellicer (Fig. 5) recibió elogios por parte de la crítica especializada, el 14 de febrero de 1955 el jurado declaró desierta la adjudicación al no alcanzar ninguna propuesta el apoyo mínimo requerido<sup>20</sup>. Dos años más

tarde, el concurso fue nuevamente convocado, resultando seleccionado el proyecto del pintor madrileño Carlos Pascual de Lara. Su propuesta, de carácter lírico y simbólico, contrastaba notablemente con la de Pellicer, lo que pone de manifiesto la coexistencia de lenguajes estéticos diametralmente opuestos dentro del aparato cultural franquista<sup>21</sup>.

Museo del Prado y del Teatro Real”, en *Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas*, nº 3-4 (1955), 95.

21 Esto quedó igualmente explicitado en los pabellones españoles presentados en la Bienal de Venecia de 1964 y en la Bienal de São Paulo de 1965. En ambos casos, España realizó una selección completamente ecléctica que mezclaba figuración con distintas formas de abstracción. En el caso veneciano, España seleccionó a pintores informalistas como Luis Feito o Magda Ferrer, matéricos como Salvador Soria o Ignacio Yraola, geométricos como Manuel Barbadillo o José María Iglesias, y aquellos que representaban una nueva concepción de la figuración, como Josep María Subirats o Francisco Val-

18 “Jurado del concurso para decorar el Real”, *Pueblo: Diario del Trabajo Nacional*, Madrid, 22 de noviembre, 1954, 10.

19 “Bellas Artes. Bocetos para la decoración del Real”, *Revista de Educación*, nº 29 (1955), 222.

20 Laetitia Carretero Antoniazza, “Las reformas del



▪ Fig. 7. Boceto realizado por Carlos Pascual de Lara para el proyecto de decoración del ábside de la basílica de Arantzazu (1954). Colección Institut Valencià d'Art Modern.

Gracias a una pequeña reproducción del boceto, localizada en el transcurso de esta investigación (Fig. 6), ha sido posible identificar ciertas similitudes entre este proyecto y el que Pascual de Lara había concebido en 1954 para el ábside de la basílica de Arantzazu —proyecto que tampoco llegó a ejecutarse<sup>22</sup>— (Fig. 7). En ambos casos, el ar-

buena; Paula Barreiro López, *La abstracción geométrica en España, 1957-1969* (Madrid: CSIC, 2009), 289.

22 Si previamente analizamos cómo, en 1964, el régimen franquista respaldó simultáneamente a artistas pertenecientes a corrientes estilísticas antitéticas, una situación similar se dio en el proyecto de reforma del santuario de Arantzazu. En 1950, este conjunto fue renovado por los arquitectos Luis de Laorga y Javier Sáenz de Oíza, quienes diseñaron una propuesta arquitectónica marcadamente racionalista. Como señaló María José Arribas, el proyecto se caracterizó por una robustez que rehuía las «líneas femeninas del academicismo»; María José Arribas, *40 años de arte vasco (1937-1977)* (San Sebastián: Erein, 1979), 45. Para la decoración del nuevo edificio se encargaron pinturas y esculturas a artistas como Oteiza, Néstor Basterrechea, Xavier de Eulate, Agustín Ibarrola y Carlos Pascual de Lara, quienes representaban enfoques estilísticos diametralmente opuestos.

tista plantea la representación de una gloria celestial en la que la arquitectura parece descomponerse de manera centrípeta. Pascual de Lara distribuye a los personajes en balcones, creando una estructura escalonada en la que, en el caso del Teatro Real, cada balcón corresponde a un conjunto instrumental.

Lamentablemente, la repentina muerte del artista impidió la culminación del proyecto. Los fragmentos que logró ejecutar fueron trasladados al Auditorio Nacional de Música de Madrid (Fig. 8), donde se conservan como testimonio de los principios artísticos y conceptuales que guiaron su obra durante sus últimos años de vida. En estas piezas se aprecia claramente su tendencia a geometrizar y desdibujar la composición, generando una confusión deliberada entre

Estas propuestas abarcaron desde la abstracción pura y el expresionismo hasta un realismo híbrido que se inspiraba tanto en el muralismo de Siqueiros como en la figuración lírica; Michelle Vergniolle Delalle, *La palabra en silencio. Pintura y oposición bajo el franquismo* (Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2008), 83.



▪ Fig. 8. Fragmento del techo proyectado por Carlos Pascual de Lara para el Teatro Real (1957-1958). Fotografía del autor.

las figuras y el espacio circundante. Este enfoque, unido a su característico uso de colores vibrantes y contrastados, confiere a su obra un marcado carácter expresionista, alejado del academicismo que predominaba en otros encargos oficiales ejecutados en el mismo periodo.

## CONCLUSIONES

El programa decorativo del renovado Teatro Real combinó una sorprendente diversidad de estilos: desde la monumentalidad arqueológica de Joaquín Vaquero Palacios hasta la lírica expresionista de Carlos Pascual de Lara, pasando por la reinterpretación metafísica de Juan Antonio Morales y la poética mediterránea de Joaquín Vaquero Turcios. Esta variedad demuestra que el franquismo no promovía una estética única, sino que integraba corrientes muy distintas según el contexto, la función del espacio y los objetivos simbólicos de cada proyecto.

El análisis realizado permite entender el Teatro Real no solo como un espacio escé-

nico, sino como un instrumento ideológico que reflejaba las tensiones del sistema político y cultural de la España franquista. Este estudio contribuye a ampliar el conocimiento sobre las políticas culturales del régimen y sobre el papel del arte en la construcción de narrativas oficiales. También invita a mirar los espacios patrimoniales como lugares donde se cruzan discursos estéticos, históricos y políticos. En este sentido, el Teatro Real debe entenderse no solo como un edificio emblemático, sino como un espacio de memoria activa que nos ayuda a reflexionar sobre las contradicciones de nuestra historia reciente.

Por último, este trabajo abre nuevas líneas de investigación sobre la relación entre arte, arquitectura y política durante el franquismo, y sobre cómo los espacios escénicos pueden leerse como archivos visuales de una época. El Teatro Real, más allá de su función operística, se revela como un palimpsesto cultural que conserva las huellas de un proyecto de nación, con sus ambiciones, contradicciones y silencios.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar Fernández, Paloma. *Políticas de la memoria y memorias de la política*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- Arias Serrano, Laura. "Italia como referente de modernidad. El eco de la revista *Valori Plastici* y del grupo Novecento en el arte español de postguerra". *De Arte. Revista de Historia del Arte*, nº 6 (2007): 239-258.
- Arribas, María José. *40 años de arte vasco (1937-1977)*. San Sebastián: Erein, 1979.
- Barreiro López, Paula. *La abstracción geométrica en España, 1957-1969*. Madrid: CSIC, 2009.
- Bozal, Valeriano. *Arte del siglo XX en España*. Volumen 1. Madrid: Espasa Calpe, 1995.
- Carretero Antoniazza, Laetitia. "Las reformas del Museo del Prado y del Teatro Real". *Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas*, nº 3-4 (1955): 94-96.
- Castro, Asunción y Díaz, Julián. *XXV Años de Paz franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964*. Madrid: Sílex Ediciones, 2017.
- Company i Mateo, Rafael (eds.) *¿25 años de paz? el llavat d'imatge del franquisme el 1964*. Catálogo de la exposición celebrada entre el 27 de abril de 2022 y el 2 de octubre de 2022. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2022.
- Díaz del Campo Martín Mantero, Ramón Vicente. "1964: XXV años de paz." En *V Jornadas de Historia de Daimiel*, editado por Diego Clemente Espinosa. Daimiel: Ayuntamiento de Daimiel, 2020.
- Díez González, Ángel. *Crónica de la recuperación del Teatro Real para Teatro de ópera*. Madrid, Esteyco: 2017.
- Egaña Casariego, Francisco. *Vaquero*. Madrid, Trea: 2008.
- Fernández-Cid, Antonio. *Historia del Teatro Real como sala de conciertos*. Madrid, Ministerio de Cultura: 1991.
- Fernández-Cid, Antonio. "Se dice que la Fundación Juan March dotará a Madrid de un teatro de la ópera". *El adelantado*, 19 de febrero, 1963: 3.
- Fonseca, José. *El proyecto de un teatro de ópera y sus problemas*. Madrid: Colegio Oficial de arquitectos de Madrid, 1963.
- Gómez de la Serna, Gaspar. *Gracias y desgracias del Teatro Real*. Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia: 1976.
- Llorente, Ángel. "Pertrechos visuales de una posguerra." En *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*, editado por Jaime Brihuega y Ángel Llorente, 41-63. Madrid, Caja de Madrid: 1999.
- Lora-Tamayo, Manuel. *Lo que yo he conocido*. Cádiz: Diario de Cádiz, 1970.
- Merino Martínez, Aitor. *Y cuanto menos musical, mejor... La escena operística madrileña entre 1925 y 1965*. Madrid: Ápeiron Ediciones, 2025.
- Turina, Joaquín. *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Vergniolle Delalle, Michelle. *La palabra en silencio. Pintura y oposición bajo el franquismo*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2008.

## HEMEROGRAFÍA SIN FIRMAR

- "Decreto por el que se establece una Comisión de dirección, gestión y fiscalización de la construcción del Teatro Nacional de la Ópera (Fundación Juan March) y se determina su composición, funciones y competencias". *Boletín Oficial del Estado*, 14 de mayo, 1965: 6885.
- "El concurso para construir el Teatro de la Ópera, ganado por un arquitecto polaco". *Pueblo*, 20 de junio, 1964: 30.
- "Mendoza Lasalle escribe sobre el Teatro de la ópera". *Pueblo*, 14 de marzo, 1963: 14.

“Bellas Artes. Bocetos para la decoración del Real”. *Revista de Educación*, nº 29 (1955): 222.

“Jurado del concurso para decorar el Real”. *Pueblo*, 22 de noviembre, 1954:10.

“Expediente incoado con motivo de la inseguridad en que se encuentra el edificio del Teatro Real”. *Gaceta de Madrid*, 8 de noviembre, 1925: 741-742.



## El Cretto de Burri como escenario entre danza y memoria

### Burri's Cretto as a Performative Landscape of Dance and Memory

Lucrezia Adamo

Universidad de Córdoba

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7842-6226/> z12adadl@uco.es

DOI: 10.18002/da.i24.8659

Recibido: 15/II/2025

Aceptado: 20/V/2025

**RESUMEN:** Partiendo de la obra de *land art* de Alberto Burri en Gibellina, el artículo explora la intersección entre la danza contemporánea *site-specific* y el valor simbólico del Cretto. Nacido como monumento para fijar en piedra la memoria histórica del terremoto de Belice, el Cretto ha ido más allá de su función original para convertirse en un extraordinario escenario para las artes escénicas. Mediante la práctica de la danza *site-specific*, los artistas han reinterpretado este espacio, transformándolo en un lugar de resiliencia y renacimiento. Esta transformación no sólo ofrece herramientas para procesar el trauma colectivo, sino que también redefine el papel del arte público como actor activo en el diálogo entre la experiencia individual y la memoria compartida. El artículo contribuye a la reflexión académica analizando cómo la interacción entre movimiento, espacio y memoria reconfigura la identidad simbólica del Cretto, proponiéndolo como paradigma de la interacción dinámica entre arte, comunidad y relato histórico.

*Palabras claves:* Burri, Cretto, danza, *site specific*, memoria.

**ABSTRACT:** Starting with Alberto Burri's land art work in Gibellina, this article investigates the intersection between site-specific contemporary dance and the symbolic significance of the Cretto. Originally conceived as a memorial to crystallize the historical memory of the Belice earthquake in stone, Burri's work has transcended its initial purpose, evolving into an extraordinary stage for performing arts. Through the practice of site-specific dance, artists have reimagined this space, transforming it into a place of resilience and renewal. This transformation not only offers a tool for processing collective trauma but also redefines the role of public art as an active participant in the dialogue between personal experience and collective memory. The article contributes to the scholarly discussion by examining how the interplay of movement, space, and memory reshapes the symbolic identity of the Cretto, proposing it as a paradigm for the dynamic interaction between art, community, and historical narrative.

*Key words:* Burri, Cretto, dance, site specific, memory.

#### INTRODUCCIÓN

El Cretto de Alberto Burri en Gibellina (Sicilia) constituye una de las obras de *land art* más significativas del siglo XX. Nacido como monumento conmemorativo tras el terremoto de 1968, ha trascendido su función original para convertirse en un escenario de

experimentación artística. Diversos estudios han abordado su valor como *teatro total*, es decir, como un lugar donde confluyen las artes visuales, la arquitectura, el paisaje y las artes escénicas. Autoras como Valentina Garavaglia y Camilla Guaita han analizado cómo la obra de Burri se convierte en un dispositivo escénico activo que propicia ex-

perencias artísticas participativas y rituales colectivos<sup>1</sup>. No obstante, la dimensión coreográfica ha sido explorada de forma menos sistemática. En este sentido, el presente artículo busca aportar una reflexión específica sobre el diálogo entre danza contemporánea *site-specific*, cuerpo y espacio en el contexto del Cretto. Desde el punto de vista teórico, el análisis se inscribe en el cruce entre geografía del espacio, fenomenología del habitar, arquitectura simbólica y prácticas performativas. La noción de espacio como producción social, formulada por Henri Lefebvre, constituye el eje fundamental para entender cómo el Cretto deja de ser una estructura abstracta para convertirse en un lugar vivido y cargado de sentido<sup>2</sup>. A esta perspectiva se suma la dimensión poética y emocional del espacio desarrollada por Gaston Bachelard, quien subraya cómo el habitar genera imágenes profundas que transforman la materia arquitectónica en espacio íntimo<sup>3</sup>. Bryan Lawson, desde la arquitectura, sostiene que la percepción espacial está determinada tanto por el diseño físico como por las experiencias subjetivas que en él se producen<sup>4</sup>, lo cual resulta esencial en entornos escénicos no convencionales como el Cretto. Asimismo, Christian Norberg-Schulz introduce la noción de *genius loci*<sup>5</sup>, que permite entender cómo la atmósfera de un lugar configura identidades simbólicas y comunitarias. Finalmente, Michel de Certeau aporta, desde una perspectiva crítica, la idea del espacio como lugar practicado, una categoría clave para comprender cómo la danza transforma

el territorio al ser recorrida por cuerpos que lo habitan de manera performativa<sup>6</sup>.

Un aspecto clave en esta resignificación escénica es la labor del Festival delle Orestiadi di Gibellina, activo desde 1981. Este festival no solo ha articulado una programación continua en el antiguo y nuevo tejido urbano de Gibellina, sino que ha favorecido la creación de obras *site-specific* que dialogan directamente con el entorno, potenciando una interacción intensa entre arte, territorio y comunidad. La relación del Cretto con el festival ha permitido que artistas, coreógrafos y performers reactiven el espacio cada año, contribuyendo a su evolución como lugar simbólico.

El presente estudio tiene como objetivo analizar cuatro intervenciones coreográficas realizadas entre 2015 y 2024 (*The Dance of the Living Stones*, Pina, *Paradise Now* y *La scomparsa*), con el fin de comprender de qué modo la danza *site-specific* resignifica el Cretto de Burri como espacio escénico y lugar de memoria compartida. Para ello, se ha adoptado una metodología cualitativa basada en el análisis comparado de las piezas seleccionadas. Las fuentes incluyen: visionado de videodanza y grabaciones escénicas disponibles en plataformas públicas y archivos de los festivales; análisis de documentación complementaria (críticas, entrevistas, programas de mano); y revisión bibliográfica especializada. En los casos en que ha sido posible, se ha contrastado la información con declaraciones de los creadores o instituciones organizadoras. Se ha prestado especial atención a distinguir entre experiencias in vivo y representaciones audiovisuales, dado que el carácter *site-specific* implica condiciones materiales, sensoriales y simbólicas que no pueden replicarse completamente fuera del contexto original. Este enfoque pretende ofrecer una contribución a la reflexión interdisciplinar sobre los vínculos entre arte, espacio y memoria, proponiendo al Cretto de Burri como paradigma de lugar transforma-

1 Véase: Valentina Garavaglia, *L'effimero e l'eterno. L'esperienza teatrale di Gibellina* (Roma: Bulzoni, 2012); Camilla Guaita, *Gibellina: Città Nuova, Città d'Arte. Identità e memoria nei luoghi del terremoto* (Milano: FrancoAngeli, 2008).

2 Henri Lefebvre, *La produzione dello spazio* (Sesto San Giovanni: Pgreco, 2018).

3 Gaston Bachelard, *Lo spazio poetico* (Bari: Dedalo, 1975, 40).

4 Bryan Lawson, *How Designers Think: The Design Process Demystified* (Oxford: Architectural Press, 2005).

5 Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* (New York: Rizzoli, 1980).

6 Michel de Certeau, *L'invenzione del quotidiano* (Roma: Ed. Lavoro, 2001).



▪ Fig. 1. Foto del autor Pietro Alfano. *The Dance of the Living Stones*, 2015.

dor, donde la danza activa un proceso simbólico de duelo, presencia y reapropiación comunitaria.

#### EL NUEVO CLASICISMO EN GIBELLINA: EL NACIMIENTO DEL CRETTO

El terremoto de Belice (provincia de Trapani), en Sicilia, en enero de 1968, fue otro acontecimiento que golpeó la isla con toda su furia. Tras la pérdida, la reconstrucción. Sí, pero ¿dónde? La ciudad de Gibellina se convirtió en un símbolo de renacimiento, pero también de experimentación artística donde su director, el alcalde Ludovico Corrao, recurrió a artistas contemporáneos para dar un nuevo rostro a la ciudad. El nuevo plan de reconstrucción supuso la transformación total de toda la zona, con la construcción del nuevo centro a unos 20 km del antiguo emplazamiento. Artistas de renombre internacional contribuyeron al renacimiento de la nueva ciudad de Gibellina. En 1981, Alberto Burri fue invitado por el alcalde a aportar

su contribución; durante su inspección de la ciudad, Burri, casi vencido por un sentimiento de impotencia, se negó a abandonar una de sus obras y se dio la vuelta, buscando el lugar donde se había producido el trauma.

“En efecto, Gibellina nuova era un lugar ajeno a sí mismo, las obras de los artistas apenas convivían con las necesidades de los habitantes, que siempre habían estado ligados a su economía campesina (...) Nada de lo que se había hecho agradó a Burri, que pidió en cambio visitar las ruinas del antiguo pueblo, donde la gente iba los domingos a lamentar lo que habían perdido. Con su simplicidad un poco loca, Burri propuso una idea extraordinaria: cubrir el pueblo perdido con una mortaja de hormigón, de la que saldrían las calles, las plazas, los cruces y todo lo que había sido, para erigir con el dinero disponible un “cretto” de doce hectáreas, un increíble monumento a la memoria”.

7 (...) Fuimos a Gibellina con el arquitecto Zanmatti, que había sido designado por el alcalde para ocuparse de ello. Cuando fui a visitar el lugar, en Sicilia, la nue-



▪ Fig. 2. Foto de escenario. *November Steps*, Ópera de Roma, 1973. Roma, Archivo Histórico.

Considerada una de las mayores obras de *land art* del mundo, es la summa poética del pensamiento de Burri capaz de generar por sí misma una escena total, constituyendo la culminación de la expansión espacial de las intervenciones del artista, transmitiendo, con desarmante esencialidad, todo su universo artístico. Es el último paso del mismo *clímax* emprendido por el artista con el *Teatro Continuo* y los *Grandi Ferri*, que ex-

va ciudad estaba casi terminada y llena de obras. Aquí seguro que no hago nada, dije inmediatamente (...) vamos a ver dónde estaba el casco antiguo. Estaba a casi veinte kilómetros. Una carretera sinuosa y quemada por el sol serpentea hacia el interior de Trapani hasta conducirnos, tras kilómetros de desoladora ausencia humana, a un montón de ruinas (...). Me quedé realmente impresionado. Casi me entraron ganas de llorar (...) e inmediatamente me vino la idea: aquí siento que podría hacer algo. Esto es lo que yo haría: compactemos los escombros, que son un problema para todos, armémoslos bien, y con el cemento hagamos un inmenso cretto blanco, para que quede -un recuerdo perenne- de este acontecimiento (traducción personal). Véase Stefano Zorzi, *Parola di Burri. I pensieri di una vita* (Milano: Mondadori Electa, 2016, 62).

plora el espacio público y derrumba las separaciones entre pintura, escultura, arquitectura, urbanismo y teatro: la obra de arte en Gibellina se hace total. Con el Cretto de Gibellina, el artista consigue definitivamente que “forma” y “existencia” coincidan y se superpongan para formar una unidad total: por un lado, el impulso dionisiaco de la destrucción y, por otro, el equilibrio apolíneo de la recomposición: el estruendo del terremoto y el silencio se funden para generar un sentimiento trágico capaz de conmover. El Cretto se convierte así en teatro total no sólo por su extensión espacial, sino porque es capaz de suscitar un sentimiento trágico inmediato, en una perspectiva inédita de silencio. Por voluntad del propio Burri, el lugar debía estar desprovisto de tiendas de recuerdos, de puntos de información y, en su concepción de la pureza y la integridad absolutas, se negó incluso a utilizar el Cretto como decorado teatral<sup>8</sup>: quería que apareciera como un

<sup>8</sup> Durante una entrevista con Stefano Zorzi, el artista declaró que “el teatro me disgusta muy poco. No me



▪ Fig. 3. Foto del escenario, *November Steps*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, The Guggenheim Archives.

bache inesperado en el agreste interior siciliano, donde el silencio sólo se ve interrumpido por el pastoreo de los rebaños, el gorjeo de los pájaros, el viento y las raras manifestaciones humanas espontáneas. Como en una danza, no sólo recoge y congela los caminos urbanos, las casas, los objetos y los recuerdos de la ciudad destruida, englobados por el cemento blanco, sino que repite sin cesar el momento del resquebrajamiento del suelo generado por el terremoto, que se convierte a su vez en la matriz de la obra. Movimiento que intenta fijarse, en su emplazamiento en el punto de equilibrio entre naturaleza y artificio. Burri sustrae así incluso la materia antropológica, reduciendo el teatro a su raíz etimológica griega de visión<sup>9</sup>. Emilio Villa escribió al respecto:

“Escenario de iconomachas invisibles, la escena crea y define para Burri un horizon-

gusta nada el teatro moderno: es todo una exageración, roza lo ridículo (...). Me gusta más la música que la obra en sí, la interpretación” (en Stefano Zorzi, *Parola di Burri...*, 63). (traducción personal).

<sup>9</sup> Del latín *theatrum*, y éste del gr. *θέατρον*, der. del tema de *θεάομαι* ‘mirar, ser espectador’.

te indefinido, una esfera donde reposa y se extingue la materia antropológica, o existencial, o lingüística; reposa, sin más colgajos ni flecos de fictio psíquica teatral, sin gesticulaciones cortesanas, sin funciones descriptivas o figurales. Habiendo reinventado los límites de los enflures acústicos, habiendo devuelto el cuerpo del silencio a su urna de fondo, es la “escena” misma la que genera un teatro entero, total, donde se ejerce la percepción pura, la incumbencia despiadada inmóvil e inalterada, con sus modulaciones y salientes en los límites de la expansión de la comedia primordial”<sup>10</sup>.

La acción-inacción se repite sin cesar. Al fijar el momento, Burri lo eleva a la dignidad apolínea de la forma al permanecer en un tiempo puro, separado una vez más de la historia, en un “tiempo de la escena”<sup>11</sup>. La restauración de la ciudad destruida pondría de relieve el tiempo ilusorio del pasado,

<sup>10</sup> Emilio Villa, (a cura di) *Alberto Burri Teatri e scenografie* (Pesaro: Teatro Rossini, Rossini Opera Festival, 10 de septiembre-30 de novembre de 1981), Pesaro 1981.

<sup>11</sup> Valentina Garavaglia, *L'effimero e l'eterno. L'esperienza teatrale di Gibellina* (Roma: Bulzoni, 2012, 53).



▪ Fig. 4 Foto del autor Gianfranco Spatola. *Pina*, 2019.

la demolición de los escombros el tiempo igualmente ilusorio del presente. Si la obra clásica expresa, al menos en apariencia, el ideal de plenitud y armonía, la obra moderna expresa la incompletud y la angustia existencial subyacentes a la creación artística. El clasicismo de Burri es, en efecto, “un nuevo clasicismo, desligado de la naturaleza y del cosmos y que representa únicamente, pero de manera total, la conciencia”<sup>12</sup>. No tiende a la perfección enmascarando la imperfección, sino que es belleza clásica, lograda precisamente gracias a la imperfección. Podría asociarse a lo que Busoni, en el ámbito de la música, denominó “nuevo clasicismo” (que difiere del ideal neoclásico), a saber:

“Continuidad absoluta con la historia, en el compromiso de llevar adelante toda adquisición de la misma revelando su virtualidad y orientándola así, sin cesar, hacia lo nuevo. De este modo, la interpretación de la tradición se convierte en eminentemente

activa, en un llamamiento a una revolución permanente que debe llevarse a cabo en el seno mismo de los medios de expresión”<sup>13</sup>.

Alberto Burri consigue, con el Cretto de Gibellina, injertar eficazmente lo contemporáneo en una tradición atávica a menudo hostil a la experimentación, precisamente porque, como ya había hecho con alquitranes, sacos, maderas, plásticos y hierros, sólo alcanza la gracia a través de los restos:

“Es nuestra antigua y mediterránea necesidad de transformar el llanto en lamento consolador, el luto en espectáculo, la pobreza en gracia; de hacer de la vida, por dura y cruel que sea, un simulacro de alegría y vigor. Burri no se opone a esta herencia, sino que la redime, la purifica de su énfasis, negando sus falsificaciones hedonistas y llevándola, para salvarla, a su punto de crisis extrema, al límite de la desintegración, del

<sup>12</sup> Giuliano Serafini, *Burri. La misura e il fenomeno* (Milano: Charta 1999, 40).

<sup>13</sup> Fedele D’Amico, *Introduzione a Busoni, Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti* (Milano: il Saggiatore 1977, 13).



▪ Fig. 5. Foto de la autora Stefania Mazzara. *Paradise Now*, 2021.

insulto, de la burla. Y, sin embargo, es de esta belleza dilapidada pero exorcizada de donde resurge violentamente -como ha escrito Arcangeli- “un rostro antiguo, casi ciegamente italiano”<sup>14</sup>.

Aunque la obra de Burri nace como homenaje a las víctimas del terremoto, no puede obviarse el carácter vertical de su concepción y realización. El gesto de cubrir la ciudad destruida con una mortaja de hormigón blanca no fue resultado de un proceso participativo, sino una decisión personal del artista, promovida por la voluntad política del entonces alcalde Corrao. En este sentido, el Cretto no solo cristaliza una memoria, sino que también impone una lectura particular del trauma, silenciando otras posibles formas de duelo o reconstrucción simbólica. Este tipo de “monumentalización del dolor” responde a una lógica que, si bien puede entenderse dentro del arte contemporáneo y del *land art*, ha sido cuestionada por teóricas

<sup>14</sup> Lorenza Trucchi, *Nobilis et humilis*, en Piero Palumbo, Burri. Una vita (Milano: Electa 2007, 167-169).

como Miwon Kwon o Claire Bishop, quienes advierten sobre la imposición estética que ciertas obras ejercen sobre territorios y comunidades<sup>15</sup>. La obra de Burri, al erigirse sobre las ruinas sin intervención directa de los habitantes, puede considerarse una forma de apropiación del trauma desde el lenguaje del arte, que corre el riesgo de invisibilizar las memorias vivas, múltiples y contradictorias de quienes vivieron el desastre.

#### TOPOGRAFÍA DEL CRETTO Y SU IMPACTO EN LA ACCIÓN COREOGRÁFICA *SITE-SPECIFIC*

Desde el principio, la experiencia de Gibellina se ha basado en la memoria colectiva e histórica, concebida como experiencias vivas que adoptan la forma de un ritual capaz de transformar la identidad individual en testimonio de la identidad de grupo. Los aconte-

<sup>15</sup> Kwon Miwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (MIT Press, 2002); Bishop Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (Verso, 2012).



▪ Fig. 6. Autores de la foto Michele Milazzo, Marta Vultaggio. *La scomparsa*, 2024.

cimientos del pasado, en el presente, adquieren una dimensión teatralizada: un “pasado escenificado” que se renueva a través de representaciones rituales, donde el decir se une al hacer en el teatro de la vida cotidiana. La memoria, de este modo, se entrelaza profundamente con la comunidad, convirtiéndose en una herramienta para comprender la experiencia social del recuerdo. Gibellina representa así un ejemplo de acción a través del arte, capaz de tender un puente entre el pasado y el presente y, al mismo tiempo, “mantener vivas las fracturas”<sup>16</sup>. En 1982, comenzó en las ruinas de la antigua ciudad la primera edición del Festival “Gibella del Martirio” de Emilio Isgrò<sup>17</sup>, cuyos protagonistas, locales y desplazados, se mezclaban

<sup>16</sup> Elio Franzini, *I simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico* (Milano: Il Saggiatore, 2008, 9).

<sup>17</sup> El texto, en versión poética modificada, está publicado en Emilio Isgrò, *Oratorio dei ladri* (Milano: Mondadori, 1996, 17-47), ahora también en Martina Treu, *L'Orestea di Gibellina e gli altri testi per il teatro* (Firenze: Le Lettere, 2011, 93-114).

con un público, local y no local, creando un teatro participativo. Junto con el teatro, es la danza la que ha animado el espacio escénico del Cretto. Si la coreografía en sí misma pone en marcha el cambio, la coreografía en un lugar específico también pone en marcha el cambio topológico al alterar la dimensión espacial cotidiana del lugar y proyectarla en la dimensión extra-ordinaria propia de la representación. El lugar específico se transforma así en un espacio ofrecido a la imaginación del artista. El imaginario coreográfico se ve influido por él porque el lugar, con sus características, lo dirige y orienta hacia determinadas soluciones y no hacia otras. Como observa Bachelard, “el espacio llama a la acción y, antes de la acción, trabaja la imaginación”<sup>18</sup>. La imaginación poética y la acción de la danza son las fuerzas del campo que actúan y transforman el lugar específico a través de un proceso que Schechner

<sup>18</sup> Gaston Bachelard, *Lo spazio poetico* (Bari: Dedalo, 1975, 40).

denomina “duplicación transformadora”<sup>19</sup> y que, en palabras de Fontanille, se refiere a la “doble identidad del actante”<sup>20</sup>. Aquí sucede algo muy especial entre la danza, el espacio y el lugar de actuación. En el *site-specific*, la coreografía, creada para “ese” lugar concreto, acaba forjándose de tal manera en él que replicarla en otro lugar, aun siendo posible, la privaría de un rasgo tan distintivo que no es exagerado definir como identitario del género<sup>21</sup>. Las definiciones procedentes de la teoría y la práctica de la danza, pero también, de forma más general, de la teoría y la práctica de la *performance*, coinciden en que *site-specific* es aquello que tiene una relación característica con el lugar en el que tiene lugar el evento escénico, ya sea coreografía, instalación, *happening* u otro. A este respecto, investigaciones recientes, como las de Alessandro Pontremoli<sup>22</sup>, insisten en el valor del espacio como coautor de la obra: el lugar no solo alberga la danza, sino que condiciona sus posibilidades y se convierte en interlocutor creativo. Esta dimensión relacional convierte la *performance site-specific* en una práctica que no puede desligarse del entorno físico y simbólico en el que se desarrolla. El Cretto, con sus texturas, alturas y grietas, actúa así como partitura silenciosa que desafía e inspira la escritura escénica.

Gracias a esa relación intrínseca de significado que ha vinculado la solución coreográfica a la situación topológica, el sentido “histórico” de ese lugar, su “memoria cultu-

ral”<sup>23</sup> de estructura espacial y su “memoria figurativa”<sup>24</sup> llevarán las huellas de haber sido, aunque sea temporalmente, otros. Hablando de imágenes coreográficas, escénicas y visuales, el coreógrafo, al dar forma al lugar específico con su arte durante el proceso coreográfico, lo “graba” con su propia imaginación poética incluso antes de la danza y el movimiento. Llegados a este punto, si los intérpretes consiguen volver a poner en juego la relación “interna” con el público, entonces, en la percepción de la diferente naturaleza que asume el lugar performativo, ya no se tratará simplemente de una “diversidad superficial”, como la del escenario urbano utilizado como telón de fondo, sino que se reconocerá como una diversidad mucho más “profunda”, en la medida en que está producida por un programa artístico preciso<sup>25</sup>.

El Cretto presenta una estructura laberíntica y fragmentada, con desniveles, surcos y plataformas de hormigón que alteran drásticamente la movilidad convencional. Esta configuración no solo condiciona las decisiones coreográficas, sino que también influye directamente en la relación entre intérpretes, espacio y público. Las rutas de acceso, los escalones abruptos y la organización en “islas” generan recorridos no lineales y obligan a repensar tanto la escena como la percepción.

23 Franciscu Sedda, Pierluigi Cervelli, “Zone, frontiere, confini. La città come spazio culturale”, *E/C-Rivista dell’Associazione Italiana di Studi Semiotici online*, <http://www.ec-aiss.it>, 2006, 5. Sedda también señala que la “memoria del espacio” fue uno de los temas recurrentes en la conferencia de la AISS de 2005 sobre la semiótica de la ciudad.

24 Jacques Fontanille, *Figure del corpo...*, 259.

25 Peter Brook, *Lo spazio vuoto* (Roma: Bulzoni, 1998, 136). Apliquemos lo que observa Brook a nuestro caso. En cuanto a la relación con el público, señala cómo puede situarse en diferentes lugares si se quieren ensayar nuevas posibilidades (“Un proscenio, una arena, una sala con todas las luces encendidas, un cobertizo abarrotado o una sala abarrotada”), haciendo hincapié en cómo estos espacios ya crean “acontecimientos diferentes”. Sin embargo, dice Brook, si los actores no consiguen que el público participe de manera profunda, la diversidad sólo será superficial.

19 Richard Schechner, *Magnitudini della performance*. Editado por Fabrizio Deriu (Roma: Bulzoni, 1999, 18-19).

20 Jacques Fontanille, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta* (Milano: Booklet, 2004, 32-33).

21 El tema de la danza como práctica identitaria fue uno de los debatidos en la conferencia “Répenser pratique et théorie” (París: CND, 21-24 de junio de 2007). Retomamos el concepto de caracterización identitaria sugerido por ese contexto para aplicarlo al espacio *site-specific* objeto de nuestra reflexión aquí.

22 Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio* (Roma-Bari: Laterza, 2018, 104).

Los intérpretes deben por lo tanto adaptar sus movimientos a una geografía que no es neutra: caminar, saltar, detenerse o desaparecer tras un bloque de cemento forma parte del vocabulario impuesto por el terreno. Este carácter táctil, inestable y exigente convierte el suelo del Cretto en un partícipe activo del discurso coreográfico. Como señala Brian Lawson, el diseño físico del espacio condiciona profundamente el significado producido en él; en este caso, el cuerpo que danza se encuentra en una negociación constante con una memoria que se materializa en forma de grieta y volumen.

La experiencia de danza *site-specific* en el Cretto de Burri representa un complejo diálogo entre cuerpo, espacio y memoria, en el que el movimiento performativo no solo interpreta el lugar, sino que lo transforma en un campo de significados nuevos y estratificados. *The Dance of the Living Stones* (2015) (Fig. 1) surge como un ejemplo emblemático de esta práctica. Concebido para celebrar el centenario del nacimiento de Burri, el proyecto se desarrolla como una obra de arte total que combina música, danza, teatro, escultura y *land art*, encarnando el principio de intersección entre lenguajes artísticos típico de la obra del artista. En la creación de un videoclip, los bailarines, cubiertos de barbotina (arcilla líquida), se funden visualmente con la superficie del Cretto, se mueven en un juego coreográfico que dialoga con el contraste entre la parte más reciente de la obra -todavía blanca y "fresca"- y la parte más antigua, gris y ahora cubierta de vegetación. Los movimientos rotos y contrastados de la coreografía representan simbólicamente las grietas de la memoria y el hormigón, al tiempo que evocan el proceso de fractura y recomposición que caracteriza el trauma colectivo y su superación. La coreografía del dúo MÓSS<sup>26</sup> se basa en una estética que hace hincapié en el cuerpo como medio para transmitir una narrativa colectiva. A través de movimientos que alternan dinamismo y

estatismo, los bailarines encarnan la tensión entre pasado y presente. Las grietas del Cretto se convierten en metáforas de las heridas de la memoria, pero también del potencial regenerador del lugar, que acoge nuevas interpretaciones y nuevas vidas a través del gesto danzado. La performance no se limita a una operación artística autorreferencial, sino que implica activamente a la comunidad de Gibellina, que participó en la presentación final de la obra. Este diálogo entre artistas y habitantes hace del Cretto un lugar vivido y participado, capaz de remendar el vínculo entre la memoria histórica del terremoto y la identidad contemporánea de la comunidad. La danza se convierte así en un instrumento de reconexión y resiliencia, que ofrece a los habitantes una nueva perspectiva de su patrimonio cultural. La experiencia de *The Dance of the Living Stones* también abre una reflexión más amplia sobre el papel de las representaciones *site-specific* en lugares cargados de memoria histórica. El Cretto, de mortaja silenciosa, se convierte en escenario donde se entrecruzan emociones, recuerdos y visiones de futuro. La danza, con su capacidad para subvertir las categorías de espacio y tiempo, redefine el lugar, transformándolo en un laboratorio para la creación de nuevas conexiones culturales y simbólicas.

La obra *November Steps* (1973) (Fig. 2), coreografiada por Minsa Goldberg Craig con escenografía y vestuario de Alberto Burri, comparte elementos clave con *The Dance of the Living Stones*. Ambas destacan la poética de la materia, la esencialidad visual y la idea del cuerpo como extensión del arte, eliminando ornamentos para resaltar el movimiento y la forma. En *November Steps*, los bailarines se integran al decorado, mientras que en *The Dance of the Living Stones*, los cuerpos cubiertos de arcilla se fusionan con el concreto del Cretto, reflejando un arte total sin barreras entre cuerpo y espacio. Ambas obras exploran la transformación: en el segundo caso, la del Cretto como símbolo de memoria que renace a través de la performance. Además, comparten una estética basada en la neutralidad, suprimiendo género,

<sup>26</sup> El dúo está formado por Loredana Tarnovschi y Gabriele Albanese Gerets.

color y sombras para crear una experiencia visual pura y continua, en la que la luz y el color se funden<sup>27</sup> (Fig. 3).

En 2019, los *Orestyadi de Gibellina* rindió homenaje a una de las coreógrafas más famosas de la danza contemporánea: Pina Bausch. Este homenaje, dirigido por Alfio Scuderi<sup>28</sup>, no se limita a celebrar a la coreógrafa alemana, sino que reinterpreta sus temas clave -lo grotesco, lo poético, lo vitalista y lo doloroso- situándolos en el contexto único del Cretto. El Cretto de Burri, con su monumentalidad y su carga simbólica de memoria y resistencia, se transforma en un “escenario natural” que amplifica el universo dramático de Bausch. La disposición de los bailarines en las “islas” del Cretto no es sólo una elección escenográfica, sino una forma de fragmentar y recomponer la narración, recordando la estructura asociativa y no lineal de la danza-teatro de Bausch. Los cuerpos de los intérpretes<sup>29</sup>, en constante diálogo con las grietas y volúmenes del hormigón, dan vida a un espacio que, de otro modo, estaría quieto y silencioso, creando un poderoso contraste entre memoria histórica y presencia vital. Uno de los elementos más originales de la representación fue la

<sup>27</sup> Como escribió Cesare Brandi en su artículo *Un affresco danzante di Burri*: “la luz se convertía en color y el color se convertía en luz; la ausencia de sombras hacía que la levadura del conjunto apareciera también como fondo”, un concepto transversal que abarca las dos representaciones. Véase Cesare Brandi, *Un affresco danzante di Burri*, Il Corriere della Sera, Milano, 1 de junio de 1973.

<sup>28</sup> Coreógrafo y director artístico siciliano, conocido por su enfoque innovador de la danza contemporánea y su intensa actividad investigadora en el campo de la coreografía. Fundador de la compañía “Sindrome da Palcoscenico” (Síndrome Escénico), Scuderi ha desarrollado un lenguaje coreográfico que combina la danza tradicional con la experimentación más moderna. Su obra se distingue por la fusión de elementos teatrales, performativos y visuales, explorando la relación entre cuerpo, espacio y tiempo.

<sup>29</sup> Giovanna Velardi y Chicca Riccobono interpretan un dúo, Giuseppe Muscarello, Patrizia Veneziano y Silvia Giuffrè un solo, mientras que Simona Miraglia, Amalia Borsellino, Luigi Geraci Vilotta y Valeria Zampardi interpretan juntos una coreografía.

inclusión del dialecto siciliano y los gestos típicos mediterráneos, dando un toque de autenticidad y arraigo territorial al homenaje. Más allá del homenaje, *Pina* representa un ejercicio de reescritura espacial a través del lenguaje físico y simbólico característico de la danza-teatro. El Cretto, con sus “islas” y fisuras, se transforma en una extensión dramática de los cuerpos, que no reproducen el estilo de Bausch sino que lo resignifican en diálogo con la geografía emocional del lugar. Este uso de la espacialidad fragmentada como soporte narrativo vincula el universo de Bausch con la memoria del terremoto, activando un nuevo código gestual enraizado en la identidad siciliana (Fig. 4). Estos fragmentos de sicilianidad no sólo hacen la representación accesible y significativa para la comunidad local, sino que también demuestran la capacidad universal del lenguaje de Bausch para adaptarse a nuevos contextos culturales. Es como si la ironía y la poesía de la danza-teatro de Bausch encontraran una nueva voz en los ritmos y gestos de Sicilia. Los cinco fragmentos coreográficos propuestos por los nueve bailarines reflejan diferentes facetas de la poética de Bausch:

Lo grotesco, cargado de ironía y crítica social, se entrelaza con el contraste entre los movimientos de los intérpretes y la austera estática del Cretto; lo poético surge en los momentos de silencio y lirismo, donde la relación entre el cuerpo y el espacio cuenta historias sin necesidad de palabras; el vitalismo celebra la fuerza y la resistencia, tanto de los cuerpos danzantes como del propio Cretto, símbolo de una memoria que resiste al tiempo; lo doloroso, por último, se expresa en la fragilidad y el sufrimiento, temas centrales para Bausch, que encuentran un poderoso reflejo en las grietas del hormigón.

La música en directo de Gianni Gebbia, que colaboró con la propia Bausch en el pasado, añade un nivel adicional de intensidad emocional a la representación<sup>30</sup>. Los sonidos

<sup>30</sup> Músico y compositor italiano, conocido por su trabajo en los campos de la música improvisada,

interpretados en directo crean un vínculo inmediato y vibrante entre los bailarines, el público y el espacio, amplificando la sensación de inmersión y diálogo entre arte y entorno. La obra escenifica un profundo diálogo entre la inmovilidad física del Cretto y el dinamismo de los cuerpos danzantes. Este contraste representa simbólicamente la relación entre la memoria histórica -fijada en la piedra- y el presente, que encuentra nuevas formas de expresión a través del movimiento. Al igual que los bailarines animan las islas del Cretto, la obra de Burri se transforma de memorial en espacio vivo, capaz de acoger nuevas historias y nuevas emociones. A través del universo dramático de Bausch, reinterpretado por los creadores del homenaje, y la monumentalidad del Cretto, este espectáculo demuestra cómo el arte puede ser un medio para redescubrir y renovar los vínculos entre identidad cultural, memoria colectiva y creación artística.

*Paradise Now*<sup>31</sup>, la última creación del coreógrafo Virgilio Sieni<sup>32</sup>, una obra que reinterpreta el Paraíso de Dante a la luz de los temas de la memoria, la comunidad y la natu-

---

la vanguardia y los sonidos experimentales. Nacido en Palermo, se formó inicialmente como clarinetista, pero a lo largo de su carrera ha ampliado su campo de investigación, explorando distintas tradiciones musicales e incorporando técnicas innovadoras a su trabajo. Su música abarca desde la música contemporánea hasta la improvisación libre, con un fuerte compromiso con la interacción entre sonido y movimiento.

31 "Paradise Now fue concebido expresamente para el Cretto de Burri, y forma parte de un proyecto más amplio de Virgilio Sieni sobre la poética del gesto y el espacio público. Aunque existen adaptaciones de la obra en otros lugares, esta versión se diseñó específicamente para dialogar con la topografía accidentada del Cretto, aprovechando sus desniveles, sus trazados y su condición memorial. Por tanto, puede considerarse una coreografía site-specific, si bien con elementos reproducibles en otros contextos

32 Bailarín y coreógrafo italiano, trabaja a escala internacional para grandes instituciones teatrales y musicales, fundaciones artísticas y museos. Su investigación se basa en la idea del cuerpo como lugar de acogida de la diversidad y como espacio para desarrollar la complejidad arqueológica del gesto.

raleza, se estrenará en 2021. Concebida para un quinteto de bailarines y una comunidad de ciudadanos, la coreografía readaptada para este lugar encuentra en el Cretto de Burri el marco ideal para explorar la relación entre el gesto poético y el espacio aurático<sup>33</sup>. La reinterpretación del Paraíso de Dante se desarrolla como un viaje espiritual en el que el movimiento hacia el otro, visto por Dante como el gesto esencial de la supervivencia, se traduce aquí en la práctica del amor y la amistad. En el Cretto de Gibellina, este viaje implica un abandono de las posturas habituales para vislumbrar nuevos silencios y redescubrir una polis recompuesta a través de la escucha, la proximidad y los gestos meditados. El Cretto, lugar de memoria y encuentro, cobra vida con un diálogo entre pasado y presente, naturaleza y cultura, memoria y futuro. Los movimientos de los bailarines, contruidos como *endecasílabos gestuales*, se desarrollan en un ritmo poético que recuerda la estructura armoniosa y musical de los tercetos de Dante. Cada gesto se convierte en una sílaba de un continuo poético que resuena en el espacio como una rima visual. Este manipular, acariciar y presionar lo invisible en torno a los cuerpos transforma el vacío en expectativa y la memoria en acción, confiando a los gestos una cualidad geométrica, matemática y cósmica. La danza no sólo dialoga con la monumentalidad del Cretto, sino que la reanima, transformándola del sudario de la vieja Gibellina en terreno fértil para un renacimiento imaginario (Fig. 5). La implicación de la comunidad se convierte en un elemento central de esta representación: los ciudadanos, alternándose con los bailarines, no se limitan a observar, sino que participan activamente en el diálogo de gestos. Se crea así una nueva forma de proximidad que no toca la piel, sino que explora el espacio aurático de los cuerpos, evocando una cone-

---

33 *Paradise Now* ya se había presentado en el Centro Pecci de Prato siempre en 2021 y contemporáneamente en las ciudades de Udine y Mantova. En esta versión para el Cretto de Gibellina ha juntado las tres experiencias unidas al tema de la distancia.

xión empática y respetuosa. Su contribución convierte la representación en una reflexión democrática sobre el compartir y las formas del gesto poético, tejiendo vidas individuales en una red colectiva que celebra el poder del arte como lenguaje universal. El suelo del Cretto, trazado por los escalones, toma la forma de un jardín imaginario: cada movimiento es una plantación simbólica, un acto de cuidado hacia el pasado y el futuro. Como Dante al concluir su viaje por el Paraíso en un espacio atemporal, *Paradise Now* nos invita a reflexionar sobre un estado de felicidad compartida, alcanzado mediante la práctica de la escucha y el encuentro. La monumentalidad del Cretto se transforma, acogiendo no sólo el recuerdo de lo que ha sido, sino también el aliento del presente y la promesa del futuro. Además, *Paradise Now* despliega una poética gestual que traduce en movimiento la musicalidad y armonía estructural del *Paraíso* dantesco. Cada secuencia coreográfica está construida como un “endecasílabo físico”, en el que el ritmo y la pausa se alternan para generar un discurso corporal que encarna el tránsito hacia lo invisible. La participación de la comunidad no solo activa el espacio, sino que subraya el carácter coral del mensaje: el paraíso no es un lugar lejano, sino una posibilidad presente, construida desde el gesto compartido. En este sentido, la coreografía no solo transforma el Cretto, sino que también ofrece una relectura del mismo como jardín simbólico de lo posible, donde el recuerdo y la esperanza se entrelazan.

En 2024, Davide Enia<sup>34</sup> debuta con *La scomparsa*, una performance site-specific

34 Davide Enia es un actor, director y escritor italiano conocido por su profundo y atractivo enfoque de la narración. Su investigación artística se centra a menudo en la memoria colectiva, las historias de resiliencia y el diálogo entre pasado y presente. Enia ha combinado su pasión por el teatro con la escritura, con obras que exploran las heridas de la historia y la sociedad. Entre sus obras más significativas figuran *Appunti per un naufragio*, que aborda el tema de la inmigración, y *La scomparsa*, un espectáculo que fusiona teatro, danza y música para reflexionar sobre las tragedias del pasado y el presente. Su obra destaca por su capacidad

concebida para el Cretto de Burri (Fig. 6). El propio título encierra el tema central: partir de la desaparición de Gibellina para reflexionar sobre las ciudades que desaparecen hoy bajo las bombas.

“¿Qué supone la desaparición de todo un país con la suma de sus habitantes, sus recuerdos, sus sueños?”<sup>35</sup>, se pregunta Enia, que entrelaza la tragedia del terremoto con la de Gaza, una ciudad que se desintegra bajo el peso de la guerra. La historia se desarrolla a través de un complejo tejido de lenguajes: la narración oral de Enia, la música de Serena Ganci y la conmovedora danza del coreógrafo francés Olivier Dubois<sup>36</sup>. Este diálogo multidisciplinar hace visible lo invisible, transformando el Cretto en un teatro de la memoria donde pasado y presente se encuentran. Las tres figuras que avanzan lentamente desde lo alto del Cretto encarnan la idea misma de la memoria que emerge del silencio y la distancia. A medida que llegan, la narración de Enia se entrelaza con voces susurradas de fondo, un mosaico de palabras, nombres y fechas pronunciadas en varios idiomas. Este coro de voces amplifica el sentido de universalidad de la representación, recordándonos que la desaparición de

para mezclar las dimensiones personal y colectiva, dando voz a historias que trascienden lo individual para hablar a toda una comunidad.

35 La cita procede de la página de la Fondazione Orestiad di Gibellina. <https://www.fondazioneorestiadi.it/eventi/la-scomparsa/>

36 Olivier Dubois es un coreógrafo y bailarín francés conocido por su estilo audaz y físicamente exigente, que mezcla danza contemporánea y teatro. Su carrera se caracteriza por un gran interés por la intensidad emocional y la extrema fisicidad del cuerpo, explorando a menudo la frontera entre la belleza y el dolor. Dubois es famoso por su investigación de la relación entre el cuerpo y el espacio, creando coreografías que transmiten una fuerte sensación de desorden y tensión. Entre sus creaciones más conocidas se encuentran *Révolution*, un espectáculo que escenifica la desintegración del individuo, y *Tragédie*, en la que los bailarines se enfrentan al concepto de la muerte y la derrota. Su obra es notoriamente intensa, con un fuerte impacto visual y una constante investigación de la expresión corporal como medio de comunicación y reflexión social.

un lugar nunca es sólo local, sino global. La danza de Dubois añade un nivel visceral a la narración. Con movimientos entrecortados, agarres por encima de la cabeza y tumbadas en el suelo, las bailarinas parecen traducir en gestos el dolor y la desolación que evocan las palabras. Sus cuerpos se convierten en instrumentos para percibir la ausencia y constatar la desaparición. Su fisicidad, a veces rabiosa y desesperada, contrasta con la naturaleza estática de otras figuras, inmóviles y mudas, creando un contraste que amplifica la sensación de pérdida. El final es especialmente poderoso: un bucle musical acompaña a los cinco intérpretes mientras se mueven en direcciones opuestas, fragmentados y dispersos, antes de componerse en filas diagonales y frontales, para desaparecer uno a uno. Este gesto final, casi una disolución en el vacío, representa la frágil fugacidad de la memoria humana, pero también una advertencia: recordar es un acto colectivo, necesario para dar sentido a lo que queda. En esta representación, el Cretto no es sólo un decorado, sino un protagonista silencioso: sus fisuras, símbolo de la memoria y la ausencia, acogen las historias de Gibellina y Gaza, haciéndolas resonar en el presente. La representación no se limita a relatar la pérdida, sino que nos invita a reflexionar sobre el papel de la comunidad, el arte y la memoria como herramientas para resistir al olvido. La inclusión de narración oral, danza y música en vivo genera una estructura escénica tridimensional en la que el público no solo observa, sino que participa emocionalmente en la reactivación de una memoria compartida. La coreografía de Dubois, al articular una fisicidad desgarradora con el paisaje roto del Cretto, intensifica el sentido de duelo y denuncia. Así, la obra no solo reflexiona sobre la desaparición como pérdida física, sino como fractura histórica, ética y política. La activación del lugar mediante esta obra lo convierte en una caja de resonancia para memorias múltiples y presentes heridos. La condición física del Cretto, con sus desniveles, grietas y recorridos angulosos, determina no solo la puesta en escena sino también la experiencia del público. La recepción no se produce des-

de una perspectiva frontal ni fija, sino desde múltiples puntos de vista: a pie de obra, en altura, desde las "islas" de cemento o desde la periferia. Este carácter fragmentado obliga al espectador a asumir un rol activo, moviéndose, eligiendo su ángulo y su relación con los intérpretes. En este sentido, el Cretto se convierte no solo en escenografía, sino en co-autor de la experiencia artística. La danza *site-specific* aquí no solo habita el lugar, sino que lo revela, lo activa y lo transforma, también a través de la mirada de quienes lo observan. La participación del público no se limita a una recepción pasiva del espectáculo, sino que implica un verdadero acto de co-creación. En performances como *The Dance of the Living Stones* o *Paradise Now*, los habitantes de Gibellina no sólo fueron espectadores, sino que participaron activamente en el desarrollo de la representación, tejiendo una red de significados compartidos entre arte, territorio y comunidad. Esta interacción directa refuerza la dimensión performativa de la memoria, donde el lugar ya no es sólo el "decorado" del recuerdo, sino el espacio donde se actualiza y se reactiva colectivamente.

#### CONCLUSIONES: LA DANZA COMO RESPUESTA AL TRAUMA

Gibellina no es la típica ciudad siciliana. Abordar Gibellina significa considerar el sentido del tiempo, la memoria y su acción tanto sobre el presente como sobre el futuro, y relacionarlo con la reacción del hombre ante el tema de las ruinas<sup>37</sup>. A diferencia de obras como *Spiral Jetty* de Robert Smithson o *The Lightning Field* de Walter De Maria, que dialogan con el paisaje natural en clave geológica o astronómica, el Cretto se impone sobre un espacio urbano arrasado, fijando la huella de la catástrofe. Esta transformación del territorio produce un nuevo *ethos*, un paisaje simbólico que

37 Valentina Garavaglia, *Il video-testamento: come promuovere arte, teatro e territorio. Il caso di Gibellina, Il capitale culturale*, Supplementi O4 (2016), 153-162 ISSN 2039-2362 (online).

remite siempre a otra cosa y que funciona como un museo al aire libre, en el sentido descrito por Malraux: un espacio donde las metamorfosis simbólicas se reactivan y donde la memoria adquiere nuevas posibilidades de significación. El Cretto, entendido como escenografía, constituye asimismo una dramaturgia que reconfigura la percepción del lugar. No se trata tanto de integrar el entorno como de preservar su ausencia. Su condición de monumento-ruina convierte el lugar en un espacio activo de memoria, capaz de articular una relación crítica entre historia, percepción y práctica artística. En este contexto, la danza *site-specific* se revela como una herramienta privilegiada para reactivar el potencial simbólico del Cretto, reescribiendo sus capas de significado a través del gesto corporal y la participación comunitaria. Las performances analizadas -*The Dance of the Living Stones*, *Pina*, *Paradise Now* y *La scomparsa*- revelan que el Cretto no funciona solo como escenario, sino como coautor. Su topografía fragmentada impone un vocabulario físico específico: desniveles, discontinuidades y recorridos obligan al intérprete a reinventar su relación con el suelo, generando una tensión constante entre movimiento y detención, exposición y ocultamiento. Este condicionamiento espacial convierte cada intervención en un acontecimiento irrepetible, profundamente ligado a la identidad material del lugar. La dimensión comunitaria constituye otro eje fundamental. En varias de las performances, los habitantes de Gibellina participan como intérpretes o colaboradores, lo que transforma el acto artístico en un proceso de relectura colectiva del trauma. Esta participación refuerza la dimensión fenomenológica del espacio: el público no recibe pasivamente el lugar, sino que lo experimenta desde la proximidad, la escucha y la movilidad. Como señalan Lefebvre y De Certeau<sup>38</sup>, el espacio se convierte en lugar solo cuando es practicado, y en el Cretto esta práctica se renueva con cada

performance. La danza, entendida como experiencia encarnada, intensifica la relación entre cuerpo, memoria y paisaje. En términos bachelardianos, las grietas del Cretto actúan como cavidades poéticas donde la ausencia se vuelve presencia. Merleau-Ponty permite comprender esta dinámica como un acto perceptivo en el que la memoria no es solo representación, sino gesto corporal que reconstruye el sentido del lugar<sup>39</sup>. Así, las obras presentadas no solo evocan el pasado, sino que lo reactivan, convirtiendo la ruina en matriz generadora de futuros posibles. En su conjunto, estas prácticas revelan cómo la danza contemporánea, al habitar un territorio herido, puede funcionar como dispositivo de elaboración simbólica del trauma. El Cretto, concebido inicialmente como mortaja monumental, se convierte en un laboratorio de recomposición cultural donde el arte no solo recuerda, sino que propone nuevas formas de relación entre comunidad, paisaje y memoria. Así, Gibellina ofrece un paradigma fecundo para pensar cómo los lenguajes performativos pueden activar procesos de resiliencia colectiva y transformar un espacio de duelo en un escenario de renovación.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Brandi, Cesare. *Un affresco danzante di Burri*. Il Corriere della sera, Milano 1giugno 1973.
- Bachelard, Gaston. *Lo spazio poetico*. Bari: Dedalo, 1975.
- Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012.
- Brook, Peter. *Lo spazio vuoto*. Roma: Bulzoni, 1998.
- De Certeau, Michel. *L'invenzione del quotidiano*. Roma: Ed. Lavoro, 2001.
- D'Amico, Fedele. *Introduzione a Busoni, Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, Milano: il Saggiatore, 1977.

<sup>38</sup> Henri Lefebvre, *La produzione dello spazio* (Sesto San Giovanni: Pgreco, 2018); Michel De Certeau, *L'invenzione del quotidiano* (Roma: Ed. Lavoro, 2001).

<sup>39</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (Milano: Il Saggiatore, 1966).

- Fontanille, Jacques. *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*. Roma: Booklet, 2004.
- Franzini, Elio. *I simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico*. Milano: il Saggiatore, 2008.
- Garavaglia, Valentina. *L'effimero e l'eterno. L'esperienza teatrale di Gibellina*. Roma: Bulzoni, 2012.
- Garavaglia, Valentina. *Il video-testamento: come promuovere arte, teatro e territorio. Il caso di Gibellina*, in *Il Capitale culturale, Studies on the Value of Cultural Heritage Supplementi 4*, 2016.
- Guaita, Camilla. *Gibellina: Città Nuova, Città d'Arte. Identità e memoria nei luoghi del terremoto*. Milano: FrancoAngeli, 2008.
- Isgro, Emilio. *Oratorio dei ladri*. Milano: Mondadori, 1996.
- Lawson, Brian. *How Designers Think: The Design Process Demystified*. Oxford: Architectural Press, 2005.
- Lefebvre, Henri. *La produzione dello spazio*. Sesto San Giovanni: Pgreco, 2018.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia della percezione*. Milano: Il Saggiatore, 1966.
- Miwon, Kwon. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. MIT Press, 2002.
- Norberg-Schulz, Christian. *Genius loci. Paesaggio Ambiente Architettura*. Milano: Electa, 1992.
- Pontremoli, Alessandro. *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*. Roma-Bari: Laterza, 2018.
- Treu, Martina. *L'Orestea di Gibellina e gli altri testi per il teatro*. Firenze: Le Lettere, 2011.
- Schechner, Richard, a cura di Fabrizio Deriu. *Magnitudini della performance*. Roma: Bulzoni, 1999.
- Sedda, Franciscu. Cervelli, Pierluigi. *Zone, frontiere, confini. La città come spazio culturale*. E/C-Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici online, <http://www.ec-aiss.it>, 2006.
- Serafini, Giuliano. Burri. *La misura e il fenomeno*. Milano: Charta, 1999.
- Trucchi, Lorenza. *Nobilis et humilis*, in Piero Palumbo, Burri. *Una vita*. Milano: Electa, 2007.
- Villa, Emilio (a cura di). *Alberto Burri Teatri e scenografie*. (Pesaro: Teatro Rossini, Rossini Opera Festival, 10 de septiembre-30 de noviembre de 1981), Pesaro, 1981.
- Zorzi, Stefano. *Parola di Burri. I pensieri di una vita*. Mondadori: Electa, 2016.

## La tutela patrimonial de los conjuntos urbanos históricos aragoneses durante el franquismo: el caso de Uncastillo, Zaragoza.

The patrimonial protection of historic urban ensembles in Aragón during Franco's regime: the case of Uncastillo, Zaragoza

Ascensión Hernández Martínez

Universidad de Zaragoza

ORCID: 0000-0003-3630-2476/ ashernan@unizar.es

DOI: 10.18002/da.i24.9242

Recibido: 30/V/2025

Aceptado: 18/IX/2025

**RESUMEN:** La tutela de los centros históricos españoles experimentó un notable impulso en los años 60 del siglo pasado, en gran parte gracias a su declaración como conjuntos histórico-artísticos. En el contexto del desarrollismo franquista, que amenazó gravemente la preservación del patrimonio artístico nacional, esta figura sirvió no sólo para promover importantes campañas de intervención en la arquitectura histórica, sino también para fomentar el desarrollo del turismo cultural. El caso de Uncastillo, en Zaragoza, es un significativo ejemplo del impacto que tuvieron estas declaraciones en el ámbito rural.

**Palabras clave:** Aragón, Uncastillo, conjunto histórico, patrimonio, restauración monumental.

**ABSTRACT:** The protection of Spain's historic centres experienced a notable boost in the 1960s, largely thanks to their declaration as historic-artistic sites. In the context of Franco's *desarrollismo*, posed a serious threat to the preservation of the national artistic heritage, this designation not only helped promote major intervention campaigns in historic architecture but also encouraged the development of cultural tourism. Uncastillo (Zaragoza), as a relevant case of study, is a significant example of the impact these declarations had in rural areas.

**Key words:** Aragón, Uncastillo, historical site, heritage, monumental restoration.

### LA TUTELA DE LOS CONJUNTOS HISTÓRICO ARTÍSTICOS DURANTE EL FRANQUISMO

El acelerado proceso de transformación urbana experimentado por las ciudades europeas durante las décadas de los años 60 y 70 del siglo pasado, que en España se manifestó como efecto del denominado *desarrollismo* franquista, conllevó la destrucción de notables conjuntos monumentales suscitando

una creciente preocupación entre expertos e instituciones. En un contexto de paulatina alerta y sensibilización hacia la conservación del patrimonio cultural europeo se desarrollaron varias reuniones, entre ellas la XII Conferencia de la UNESCO (París, 1962), la V Reunión del Consejo de Europa (Estrasburgo, 1964), y se redactaron documentos como la *Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico* y la *Declaración de Ámsterdam*, ambas de 1975.

España también se hizo eco de este debate, puesto que la salvaguarda y revitalización de los centros históricos fue el tema del Congreso ICOMOS celebrado en (1967)<sup>1</sup>. A nivel institucional, la reacción de las autoridades españolas se tradujo en la publicación de una serie de monografías que reflejaban un cambio de actitud por parte de la Dirección General de Bellas Artes, quien a través del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, se encargaba de la conservación de los monumentos nacionales. Si hasta este momento había primado el interés por la restauración de los grandes hitos históricos de la arquitectura española, la percepción de que, además del monumento aislado, los centros históricos tenían un valor considerable y constituían una riqueza para la nación, llevó a la redacción de varias publicaciones precedidas por las *Instrucciones para la defensa de los conjuntos histórico-artísticos*. Entre ellas se encuentra la *Política de Principios para la Protección de las Antiguas Ciudades Españolas*, obra del arquitecto y urbanista Gabriel Alomar, Comisario General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional<sup>2</sup>. En este documento, que para los expertos constituye una relevante innovación en el campo de la tutela patrimonial de los conjuntos históricos en España<sup>3</sup>, se incluyen numerosos aspectos interesantes, destacándose la reflexión en torno a la singularidad de nuestro patrimonio. Otro argumento de peso para conservar los centros históricos era “la explosión insospechada del fenómeno turístico (...) que para la economía nacional ha pasado a constituir el sumando equilibrador de la balanza de pagos y la fuente principal de divisas.”<sup>4</sup> Es

1 ABC, 15 marzo 1967, 95.

2 Gabriel Alomar, *Política de Principios para la Protección de las Antiguas Ciudades Españolas* (Madrid: Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1964).

3 José Castillo Ruiz, “Las instrucciones para la defensa de los conjuntos histórico-artísticos: el inicio de la moderna protección de la ciudad histórica en nuestro país”, *Cuadernos de Arte*, nº 27 (1996), 241-254.

4 Gabriel Alomar, *Política de Principios ...*, 27.

fácil intuir aquí que a mediados de los años 60 España se encontraba en el momento de despegue de la gran industria nacional: el turismo, circunstancia que con certeza espoleó no sólo la declaración de conjuntos histórico-artísticos que atraerían a un número creciente de turistas extranjeros, sino sobre todo su restauración para presentarlos de manera adecuada frente a los posibles visitantes<sup>5</sup>.

Entrando en algunos detalles de estas instrucciones, el texto reflexionaba acerca de la necesidad de preservar los entornos de los conjuntos histórico artísticos, así como clasificaba en diferentes tipos las zonas urbanas y rurales a efectos de su delimitación. Asimismo, en las zonas declaradas quedaba excluida cualquier edificación de tipo contemporáneo y estaban previstas, además, medidas de “restauración”, “dignificación” y “vitalización”<sup>6</sup>. En el caso de las primeras, se incluían actuaciones de liberación de los monumentos demoliendo las construcciones añadidas a los mismos, la reforma de las fachadas que perturbasen la armonía del conjunto, la restauración de los elementos característicos y la ordenación de pavimentos de calles y plazas para ambientar los conjuntos. Por “dignificación” se entendía el conjunto de obras e instalaciones que contribuían a la puesta en valor de las zonas históricas como jardinería, arbolado, alumbrado urbano e iluminación de los monumentos. Por último, la “vitalización” se refería a la inserción de nuevos usos, generalmente culturales, compatibles con el carácter específico de los monumentos: bibliotecas, museos, conservatorios y escuelas de arte, además de artesanías locales.

Para los impulsores de estas instrucciones estaba claro que era imposible tutelar

5 Sobre la relación entre patrimonio y turismo durante el franquismo puede consultarse: Esther Almarca Núñez-Herrador, María Pilar García Cuetos y Rafael Villena Espinosa, *Spain is different. La restauración monumental durante el segundo franquismo* (Cuenca: Genieve Ediciones, 2019).

6 Gabriel Alomar, *Política de Principios...*, 35-36.

el patrimonio histórico español sin la concurrencia de diversos organismos públicos. En el texto se mencionaba no sólo al Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional dependiente de la Dirección General de Bellas Artes y encargado de la restauración de los monumentos españoles, sino que se insistía en que la tutela patrimonial afectaba directamente a otros ministerios como el de la Vivienda y el de Información y Turismo. En la práctica la implicación del Ministerio de la Vivienda, a través de la Dirección General de Arquitectura, fue fundamental en la recuperación y acondicionamiento no sólo de numerosos edificios históricos, sino también de ambientes urbanos. El caso de Uncastillo es buena muestra de la beneficiosa acción coordinada y simultánea de ambas Direcciones Generales. En cuanto al Ministerio de Información y Turismo, su papel era fundamental para desactivar la estacionalidad del turismo.

Este no era el único efecto buscado por la declaración y protección de los conjuntos histórico artísticos españoles, puesto que uno de los objetivos primordiales era precisamente la reactivación de pequeñas poblaciones muertas (recordemos que en esta década se estaba produciendo un traspase de población muy relevante en nuestro país que terminaría abocando a numerosas localidades históricas al abandono y a la desaparición). Aquí se pone en evidencia el interés social y la filosofía de este conjunto de instrucciones, que perseguían la recuperación de pequeños pueblos “de Castilla, de Aragón o de Extremadura”<sup>7</sup>, pueblos olvidados que tuvieron “un pasado mejor”, con iglesias y construcciones históricas que “podrían resultar interesantes si se pusieran en valor”. Para ellos, Gabriel Alomar consideraba que la declaración como conjunto histórico artístico, daba ocasión al Estado para actuar restaurando los edificios históricos, arreglando las calles, pavimentado las calles y plazas, y por tanto estimulando nueva vida a las poblaciones.

<sup>7</sup> Gabriel Alomar, *Política de Principios...*, 42.

El documento *Política de Principios para la Protección de las Antiguas Ciudades Españolas* fue completado en 1965 con la aprobación de unas Instrucciones para Poblaciones de Carácter Histórico-Pintoresco<sup>8</sup>, en el que se concretaban las obras que podían realizarse en cualquiera de los conjuntos históricos declarados en nuestro país. Este documento, firmado por Gratiano Nieto Gallo como Director General de Bellas Artes, establecía la necesidad de delimitar una zona semi-rural o de anillo verde de 500 metros en torno a la población, además de prohibir determinados usos industriales dentro del conjunto. Asimismo se fijaban estrictas normas edificatorias y condiciones de estilo para las obras nuevas, entre ellas la obligatoriedad de ajustarse “al estilo general tradicional de la población o región”<sup>9</sup>, recomendándose el uso de materiales locales. La estricta filosofía conservadora de las formas y materiales que destila este documento, era compartida por numerosos profesionales, entre ellos arquitectos como Fernando Chueca Goitia<sup>10</sup>, o el historiador del arte Juan José Martín González<sup>11</sup>, como reacción a los excesos que el progreso vinculado al desarrollismo había introducido en las ciudades históricas españolas, y conecta con un debate europeo de más amplio calado como es la introducción

<sup>8</sup> Dirección General de Bellas Artes, *Instrucciones para la defensa de los conjuntos histórico-artísticos. Poblaciones de carácter histórico-pintoresco* (Madrid: Ministerio de Educación Nacional, Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, 1965). En esta publicación se recogía la *Orden de 20 de noviembre de 1964 por la que se aprueban las Instrucciones formuladas por la Dirección General de Bellas Artes para la aprobación de los proyectos de obras en las poblaciones declaradas <conjunto histórico-artístico>*, que fue concebida en exclusiva para la regulación de las poblaciones de carácter histórico-pintoresco.

<sup>9</sup> Dirección General de Bellas Artes, *Instrucciones...*, 5.

<sup>10</sup> Fernando Chueca Goitia, *La destrucción del legado urbanístico español* (Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1977).

<sup>11</sup> Juan José Martín González, *El ayer, ante nosotros. Sobre la conservación y ambientación de nuestros monumentos y conjuntos histórico-artísticos* (Valladolid: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975).

de la arquitectura contemporánea en los centros históricos que en este momento sólo podemos apuntar.

En suma, la redacción de las *Instrucciones para la defensa de los conjuntos histórico-artísticos* en 1964 impulsó sin duda las declaraciones de conjuntos históricos-artísticos y la restauración de los monumentos y los espacios públicos que los integraban<sup>12</sup>. Es preciso recordar que hasta este momento no existía una figura similar en la normativa española, a pesar de que la Ley de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional de 1933, que regía todavía en los años 60, preveía la redacción de “una lista de villas y pueblos cuyas agrupaciones urbanas, total o parcialmente, tengan señalado interés artístico, histórico o pintoresco”<sup>13</sup>.

En la práctica, la intervención en estos conjuntos histórico artísticos fue realizada por dos organismos: la Dirección General de Bellas Artes, dependiente del Ministerio de Educación Nacional, organismo que tradicionalmente se había ocupado de la restauración de los monumentos españoles<sup>14</sup>,

12 M<sup>a</sup> Antonia Pardo Fernández, “Una ‘Toledo Extremeña’. Contribución del Servicio de Ordenación de Ciudades Históricas a la monumentalización de Trujillo (Cáceres) durante el desarrollismo franquista”, *De Arte*, nº 16 (2017), 167-187; José Manuel Almansa Moreno, “La recuperación de los centros históricos durante el franquismo. El caso de Jaén”, *Imafronte*, nº 26 (2019), 29-58.

13 Artículo 29 del Reglamento de aplicación de la Ley de 13 de mayo de 1933 relativa al Patrimonio Artístico Nacional, publicada en la *Gaceta de Madrid*, nº 145, 1933, 1393-1399.

14 Sobre la actuación de este organismo durante el franquismo pueden consultarse: María Pilar García Cuetos, Esther Almarcha Núñez-Herrador y Ascensión Hernández Martínez (coords.), *Restaurando la memoria. España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra* (Gijón: Ediciones Trea, 2010); María Pilar García Cuetos, Esther Almarcha Núñez-Herrador y Ascensión Hernández Martínez (coords.), *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española* (Madrid, Abada Ediciones, 2012). Pueden citarse asimismo estudios de ámbito autonómico en los que se analiza la praxis de este organismo: M<sup>a</sup> Pilar Mogollón Cano-Cortés, *Praxis de la restauración monumental durante el desarrollismo en Extremadura (1959-1975)* (Cáceres: Servicio

y la Dirección General de Arquitectura, subordinada al Ministerio de la Vivienda. En esta última Dirección se había creado en 1950, la Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional, transformada en los años 70 en el Servicio de Monumentos y Conjuntos Arquitectónicos<sup>15</sup>, que fue la responsable de numerosas actuaciones desarrolladas en los conjuntos históricos españoles en las décadas de los 60 y 70. En el caso de Aragón, a ella se debe la realización de los itinerarios histórico-artísticos de Albarracín (declarado conjunto monumental en 1961<sup>16</sup>), Uncastillo (declarado conjunto histórico-artístico en 1966<sup>17</sup>), Calatayud (declarado conjunto histórico-artístico en 1967<sup>18</sup>), Sos del Rey Católico<sup>19</sup> y Daroca<sup>20</sup> (declarados conjuntos histórico-artístico en 1968).

de Publicaciones Universidad de Extremadura, 2017).

15 Este servicio ha sido estudiado en especial por Belén Castro Fernández, a través de la figura del arquitecto Francisco Pons Sorolla, que fue su director entre 1958-1983. Belén Castro Fernández, *Francisco Pons Sorolla. Arquitectura y restauración en Compostela (1945-1985)* (Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago y Universidad de Santiago de Compostela, 2013).

16 Albarracín, en la provincia de Teruel, fue la primera ciudad de Aragón en ser declarada Conjunto Monumental. Dicha declaración se llevó a cabo mediante el Decreto 1234/1961, de 22 de junio, del Ministerio de Educación Nacional, publicado en el «Boletín Oficial del Estado» el 20 de julio de 1961.

17 Uncastillo, situado en la provincia de Zaragoza, fue declarado Conjunto Histórico-artístico mediante el Decreto 1367/1966, de 12 de mayo, del Ministerio de Educación Nacional, publicado en el «Boletín Oficial del Estado» el 7 de junio de 1966

18 Calatayud, en la provincia de Zaragoza, fue declarado Conjunto Histórico-artístico mediante el Decreto 243/1967, de 2 de febrero, del Ministerio de Educación Nacional, publicado en el «Boletín Oficial del Estado» el 13 de febrero de 1967.

19 Sos del Rey Católico, en la provincia de Zaragoza, fue declarado Conjunto Histórico-artístico mediante el Decreto 1449/1968, de 6 de junio, del Ministerio de Educación Nacional, publicado en el «Boletín Oficial del Estado» el 2 de julio de 1968.

20 Daroca, en la provincia de Zaragoza, fue declarada Conjunto Histórico-artístico mediante el Decreto 1450/1968, de 6 de junio, del Ministerio de Educación



▪ Fig. 1. Vista de Uncastillo desde la peña Ayllón donde se sitúa la fortaleza, estado actual. Fotografía: Irene Ruíz Bazán

#### VALORES PATRIMONIALES Y DECLARACIÓN DE UNCASTILLO COMO CONJUNTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

Situado en una posición periférica respecto a los principales centros urbanos aragoneses, en la Comarca de las Cinco Villas localizada en la parte norte de la provincia de Zaragoza, muy próxima a los Pirineos, e históricamente mal comunicado lo que contribuyó a un cierto aislamiento, Uncastillo permanecía sin alteraciones sustanciales en su fisonomía hasta bien entrado el siglo XX. Esta circunstancia condujo a considerarlo como uno de los ejemplos más relevantes del urbanismo medieval en la península ibérica, constituyendo su integridad uno de los principales valores patrimoniales de la población. (Fig. 1) A ello se añade el valor histórico artístico de sus monumentos: seis iglesias románicas, un castillo, dos torres góticas y

Nacional, publicado en el «Boletín Oficial del Estado» el 2 de julio de 1968.

varios palacios renacentistas, testimonio de un floreciente pasado en las edades media y moderna. La explicación a este fenómeno es sencilla. Su posición estratégica desde el siglo X, en la frontera con el reino de Navarra, próximo a Francia y muy cercano al trazado del Camino de Santiago en Aragón, hizo de este lugar un espacio de confluencia de artistas y estilos hasta tal punto que la existencia de numerosos talleres escultóricos trabajando en la localidad es objeto de un intenso debate historiográfico<sup>21</sup>.

Fruto del del mecenazgo y la protección de reyes y nobles, la escultura románica de Uncastillo ha llamado la atención de los expertos desde hace más de un siglo; de hecho resulta sorprendente la extraordinaria cantidad de trabajos publicados sobre ella desde

<sup>21</sup> Javier Martínez de Aguirre, "Arte románico en la provincia de Zaragoza", en *Zaragoza: Enciclopedia del románico en Aragón*, vol. 1 (Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, 2011), 49-80.

la segunda década del siglo XX, empezando por los estudios del prestigioso medievalista norteamericano Arthur Kingsley Porter<sup>22</sup>, a recientes publicaciones como las de los historiadores del arte Juan Antonio Olañeta Molina<sup>23</sup> o José Luis García Lloret<sup>24</sup>. Sin ánimo de exhaustividad, puesto que un estado de la cuestión excede los límites y fines de este trabajo, es preciso mencionar a historiadores del arte españoles como Francisco Abbad<sup>25</sup>, Juan Antonio Gaya Nuño<sup>26</sup>, Ángel Canellas y Ángel San Vicente<sup>27</sup>, así como notables investigadores extranjeros como René Crozet<sup>28</sup>, Jacques Lacoste<sup>29</sup> o David L. Simon<sup>30</sup>. Todos ellos han reforzado con sus

22 Arthur Kingsley Porter, *Spanish Romanesque Sculpture* (Firenze: Pantheon Casa Editrice, 1928).

23 Juan Antonio Olañeta Molina, "Una revisión a la escultura románica de la comarca zaragozana de las Cinco Villas: últimas aportaciones y nuevas propuestas", en *Enclaves del románico hispano: conjuntos, peculiaridades y nuevas aportaciones*, coord. por Pedro Luis Huerta Huerta (Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, 2023), 127-177.

24 José Luis García Lloret, *Una escuela de escultura románica en Aragón* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2025).

25 Francisco Abbad Ríos, *Las iglesias románicas de Santa María y San Miguel de Uncastillo* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1955); Francisco Abbad Ríos, *El románico en Cinco Villas* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1979).

26 Juan Antonio Gaya Nuño y José Gudiol Ricart, *Arquitectura y escultura románicas, Ars Hispaniae*, vol. 5 (Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1948); Juan Antonio Gaya Nuño, "Tímpanos románicos españoles", *Goya. Revista de Arte*, nº 43-45 (1961), 32-43.

27 Ángel Canellas y Ángel San Vicente, *Aragon Roman* (Paris: Zodiaque, 1971).

28 René Crozet, "Statuaire monumentale dans quelques ábsides romanes espagnoles", *Cahiers de civilisation médiévale*, 12e année, nº 47 (juillet-septembre 1989), 291-295.

29 Jacques Lacoste, "La décoration sculptée de l'église romane de Santa María de Uncastillo (Aragón)", *Annales du Midi*, LXXXIII (1971), 149-172; Jacques Lacoste, "La sculpture romane n'avait pas de frontière: l'oeuvre d'un sculpteur béarnais en Aragon", *Revue de Pau et du Béarn*, nº 32 (2005), 81-93.

30 David L. Simon, "L'art roman, source de l'art

estudios el conocimiento del extraordinario valor artístico y cultural del patrimonio artístico de esta población y de la singular concentración de artistas y talleres en un ámbito tan reducido.<sup>31</sup>

En paralelo, desde los años 30 del siglo pasado Uncastillo ha suscitado una creciente atención en publicaciones de carácter turístico y cultural como las revistas *Aragón Turístico y Monumental*<sup>32</sup>, *Zaragoza*<sup>33</sup> o el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*<sup>34</sup>. Otra muestra evidente de la atracción creada en torno a los monumentos de esta población es la amplísima producción de folletos turísticos y de postales que, desde comienzos del siglo XX, recogían vistas generales de la villa y detalles de sus principales monumentos. Todo lo cual creaba un 'caldo de cultivo' que reforzó el sentir de los habitantes quienes, en torno a los años 60, y después de comprobar el éxito que había supuesto para Sos del Rey Católico, una población vecina, la realización de un itinerario histórico-artístico, reclamaban la declaración de Uncastillo como Conjunto histórico artístico.

Así, en un escrito fechado el 30 de abril de 1965 dirigido a Miguel Ángel García Lomas, Director General de Arquitectura, el Alcalde, Isidoro Abadía, y el párroco (no se indica el nombre pero probablemente era

roman", *Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, nº 11 (juillet, 1980), 249-268.

31 Juan Antonio Olañeta Molina, "Una revisión...", 130.

32 Pascual Galindo Romeo, "Uncastillo y su iglesia de San Juan", *Aragón Revista Gráfica de Cultura Aragonesa*, nº 61 (1930), 184-185; Cristobal Guitart Aparicio, "Uncastillo", *Aragón Turístico y Monumental*, nº 307 (1976), sin pp.

33 Guillermo Fatás Cabeza, "Uncastillo, monumento entre monumentos", *Zaragoza*, nº XVI (1962), 65-67; Jesús Fernández Cortes, "Uncastillo", *Zaragoza*, nº XXV-XXXVI (1972), 75-76.

34 Isidoro Escagüés y Javierre, "Castillos olvidados de España", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones: arte, arqueología, historia*, nº 51 (1947), 3º-4º trimestre, 211-222.

Emilio Bayarte Arbuniés, sacerdote y experto conocedor del patrimonio artístico local<sup>35</sup>), solicitaban la protección del pueblo por esta institución<sup>36</sup>. El escrito iba a acompañado de una prolija memoria en la que se daba cuenta de la historia y riqueza monumental de la villa, subrayando el tipismo de la misma y describiendo de manera sintética todas las construcciones históricas de interés. Del texto se desprende una sensación de urgencia, puesto que se da cuenta de lo mucho que ya se había perdido (la famosa portada románica de San Miguel<sup>37</sup>, por ejemplo), y de la necesidad de frenar el proceso de abandono y deterioro de Uncastillo, “rescatándolo así de la prostración y ruina que hoy le amenaza”<sup>38</sup>.

Para entender las demandas de esta comunidad, hay que aludir al proceso de descenso demográfico experimentado por esta histórica localidad. Si en 1930 la población llegaba a 3.730 habitantes, a partir de los años cuarenta se produce una progresiva y sostenida caída, en concreto en 1970 Uncastillo contaba con 1.408 habitantes y 862 en 1981, cifrándose en casi 3.000 la pérdida de habitantes en cuatro décadas<sup>39</sup>. En una situación tal el patrimonio artístico, seña de identidad de la población y elemento de co-

hesión social, constituía además una poderosa herramienta de desarrollo territorial, tal y como preveían las *Instrucciones para la defensa de los conjuntos histórico-artísticos*. Uncastillo constituye, en este sentido, un significativo ejemplo de la situación que atravesaban numerosos conjuntos histórico-artísticos españoles en las décadas de los años 60 y 70 del siglo pasado.

La respuesta por parte de las autoridades no se hizo esperar y al año siguiente se produjo la deseada declaración como Conjunto Histórico-Artístico de la villa de Uncastillo. En el texto publicado en el *Boletín Oficial del Estado* en mayo de 1966, se describían de manera somera los monumentos, insistiendo asimismo en el pintoresquismo e interés del ambiente y del entorno urbano: “Esta riqueza histórico-artística, el primitivo trazado urbanístico que se conserva casi intacto, la fisonomía y perfil de sus casonas, ornadas de escudos heráldicos, sus tortuosas y accidentadas calles, que mantienen todo su sabor y ambiente medieval, hacen de Uncastillo una villa digna de ostentar la categoría de Conjunto Histórico-Artístico.”<sup>40</sup>

La declaración marcó un decisivo hito en la historia de la tutela patrimonial de esta población. No sólo frenó el progresivo deterioro que amenazaba la extensa colección de monumentos localizados en ella, sino que impulsó la puesta en marcha de obras de restauración de las principales construcciones históricas, así como la adecuación de las vías y espacios públicos, financiadas en parte por instituciones locales como la Diputación Provincial de Zaragoza, ya que el Ayuntamiento no tenía la capacidad económica para afrontarlas.

35 Emilio Bayarte Arbuniés, “El arte en la villa de Uncastillo”, *Boletín de la Academia Aragonesa de Nobles y Bellas Artes de San Luis y del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza*, n.º 2 (1942), 53-72.

36 Expediente de Ordenación del itinerario histórico-artístico, Uncastillo, Archivo General de la Administración (AGA), IDD (04) 117, Signatura 51/11975.

37 La portada románica de la iglesia de San Miguel fue vendida en 1915 por el Obispo de Jaca, un acontecimiento que produjo ya en su momento gran escándalo en la población. Eva M<sup>a</sup> Alquézar Yáñez, “La portada de San Miguel de Uncastillo: nuevas aportaciones a la historia de un patrimonio desaparecido”, *Seminario de Arte Aragonés*, n.º 48 (1999), 117-150.

38 Alquézar Yáñez, “La portada de San Miguel de Uncastillo...”, 117-150.

39 La población actual se cifra en 614 habitantes, aunque como sucede a muchas otras localidades de interés histórico artístico, en verano pasa a duplicarse. Fuente: <https://www.foro-ciudad.com/zaragoza/uncastillo/habitantes.html>

40 Decreto 1367/1966 de 12 de mayo, del Ministerio de Educación Nacional, publicado en *Boletín Oficial del Estado*, 7 junio 1966.

## INTERVENCIONES EN EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DE LA VILLA DE UNCASTILLO EN LOS AÑOS 60 Y 70

Hasta la declaración como conjunto histórico-artístico en 1966, los monumentos de Uncastillo no habían recibido atención alguna por parte de las autoridades competentes (la Dirección General de Bellas Artes), salvo una actuación puntual de emergencia para reparar la cubierta de la iglesia de San Juan en 1944<sup>41</sup>. Es a partir de mediados de la década de los 60 cuando se constata una verdadera campaña de intervenciones en los principales edificios históricos, en los que observamos la puesta en práctica de criterios similares a los desarrollados en las restauraciones monumentales del resto de Aragón, que tenían como fin devolver a los edificios al esplendor de su fase original (generalmente la medieval, de gran interés en particular en esta población), eliminando para ello los añadidos y transformaciones de épocas posteriores. Ejemplos singulares de este tipo de actuaciones en este período en nuestra comunidad son las restauraciones de las iglesias de San Miguel y San Juan en Daroca<sup>42</sup>, realizadas por el arquitecto Manuel Lorente Junquera, o las de Fernando Chueca Goitia en las iglesias mudéjares de San Felix de Torralba de Ribota y San Miguel de Zaragoza<sup>43</sup>.

41 Proyecto de reparación de la iglesia de San Juan en Uncastillo, marzo de 1944, aprobado en 26.4.1945, arquitecto Manuel Lorente Junquera, Dirección General de Bellas Artes, AGA, IDD (03)115 signatura 26/296.

42 Ascensión Hernández Martínez, "La iglesia de San Juan de Daroca, Zaragoza, restaurada por el arquitecto Manuel Lorente Junquera: de la ruina a la reconstrucción (1964-1969)", *Artígrama*, nº 25 (2010), 607-629; Ascensión Hernández Martínez, "Contradicciones y paradojas de la restauración monumental en España en el siglo XX: las intervenciones del arquitecto Manuel Lorente Junquera en la iglesia de San Miguel, Daroca (Zaragoza, 1961-1968)", *Ars Longa*, nº 23 (2014), 271-284.

43 Ascensión Hernández Martínez, "Fernando Chueca Goitia y el arte mudéjar aragonés: arquitectura, historia y restauración. La intervención en la iglesia de San Félix de Torralba de Ribota (1953-1972)", *Erph: revista electrónica del patrimonio histórico*, nº 10 (2012), 37-

Precisamente fueron estos dos arquitectos, Manuel Lorente Junquera<sup>44</sup> y Fernando Chueca Goitia<sup>45</sup>, quienes al servicio de la Dirección General de Bellas Artes intervinieron en numerosos edificios históricos de Uncastillo entre 1964 y 1979. Junto a ellos actuaron otros profesionales que dependían de la Dirección General de Arquitectura: los arquitectos Ramiro Moya y Francisco Pons Sorolla (éste último, responsable en buena medida de las restauraciones acometidas al mismo tiempo en Sos del Rey Católico<sup>46</sup>).

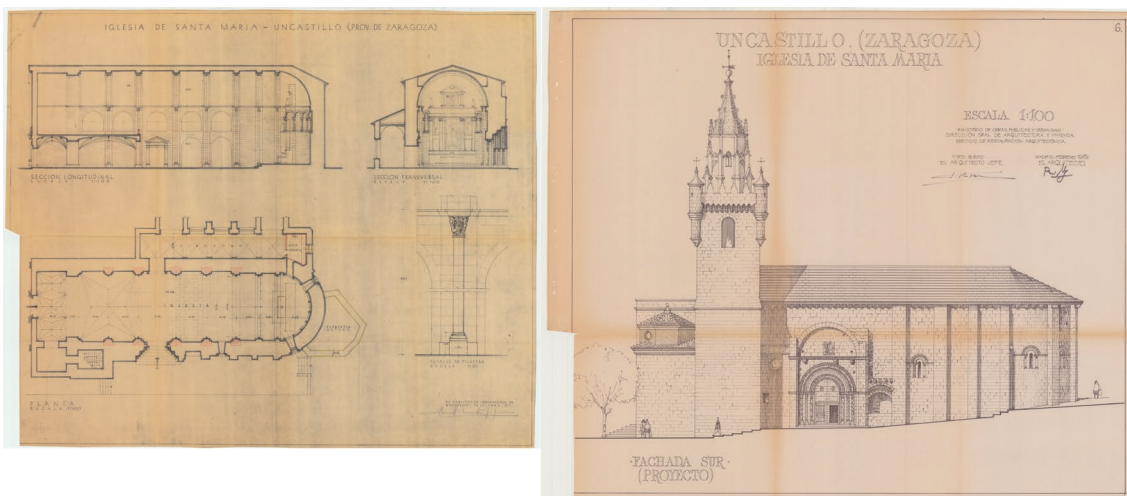
Concretando las intervenciones realizadas, en primer lugar destaca la iglesia de Santa María que se remonta a mediados del siglo XII, denominada la Mayor y considerada el templo más importante de la ciudad, en la que se situaba una de las portadas románicas con decoración escultórica más originales del arte español, uno de los principales motivos que condujo a su declaración como Monumento Nacional en 1931. Este edificio experimentó entre 1964 y 1967 una reforma integral tanto al exterior como al interior bajo la dirección del arquitecto Loren-

68; Ascensión Hernández Martínez, "La intervención del arquitecto Fernando Chueca Goitia en la iglesia de San Miguel de los Navarros, Zaragoza, 1971-1978", en *Estudios de Historia del Arte: libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, coord. por M<sup>º</sup> Isabel Álvaro Zamora, Concha Lomba Serrano y José Luis Pano Gracia (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2013), 385-398.

44 Irene Ruiz Bazán, *Manuel Lorente Junquera: arquitecto restaurador* (Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2022).

45 Ascensión Hernández Martínez, "El arquitecto Fernando Chueca Goitia y la restauración monumental en España en la segunda mitad del siglo XX", en *Actas del Congreso Internacional De Viollet le Duc à la Carta de Venezia. Teoria e prática do restauro no Espaço Ibero-Americano* (Lisboa: Universidade de Lisboa, 2014), 339-346.

46 Ascensión Hernández Martínez y Belén Castro Fernández, "Patrimonio monumental y turismo. La ordenación de conjuntos monumentales en Aragón: el caso de Sos del Rey Católico (Zaragoza)", *Erph: revista electrónica de patrimonio histórico*, nº 13 (2013), 79-117; Ascensión Hernández Martínez, *Sos del Rey Católico. Un ejemplo de recuperación de la arquitectura románica aragonesa* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2018).



- Fig. 2. Iglesia de Santa María, Uncastillo, planos antes de la restauración (arquitecto Manuel Lorente Junquera), y alzado de la iglesia ya restaurada (arquitectos Pons Sorolla y Ramiro Moya). Fuente: Archivo General de la Administración, referencia (03) 115 signatura 26/214 y (04) 117 signatura 51/12429.

te Junquera<sup>47</sup>, que se encontró con una construcción muy estratificada históricamente, lo que le condujo a adoptar soluciones un tanto radicales. (Fig. 2)

La iglesia de una nave con ábside semicircular fue reformada y ampliada en los siglos XV, momento en el que se concluye la torre, y XVI, cuando probablemente se construye la sacristía adosada al ábside, el coro a los pies y un amplio claustro con capillas funerarias decoradas con elementos renacentistas. En el interior, un retablo barroco y unos púlpitos adosados a los muros laterales ocultaban la disposición inicial de la iglesia. Para Lorente Junquera esta disposición era en realidad un error, “una suma de desdichadas modificaciones, que constituían verdaderos desatinos”<sup>48</sup>, que debía ser corregido a través de la restauración. (Fig. 3)



- Fig. 3. Iglesia de Santa María, Uncastillo, vista exterior con el ábside restaurado, estado actual. Fotografía de la autora.

Desarrollada en varios proyectos entre 1964 y 1967, la intervención consistió en la demolición de los elementos adosados al exterior (la sacristía añadida al ábside) y en el interior (retablos y púlpitos barrocos que ocultaban la cabecera y los muros del templo), para sacar a la luz los muros originales y el ábside, cuya arquería debió ser restaurada. Asimismo se reparó el pavimento y se restauró la bóveda del coro situada a los pies de la iglesia. El objetivo -según Lorente-, era eliminar “los elementos postizos” (el retablo barroco y la sacristía obviamente), conside-

signatura 26/135.

<sup>47</sup> Proyecto de restauración parcial de la iglesia de Santa María de Uncastillo, mayo de 1966, aprobado en 25.8.1966, arquitecto Manuel Lorente Junquera, Dirección General de Bellas Artes, AGA, IDD (03)115 signatura 26/214; Proyecto de restauración parcial de la iglesia de Santa María de Uncastillo, 1967, aprobado 26.2.1968, arquitecto Manuel Lorente Junquera, Dirección General de Bellas Artes, AGA, IDD (03)115 signatura 26/135.

<sup>48</sup> Memoria del Proyecto de restauración parcial de la iglesia de Santa María de Uncastillo, 1967, aprobado 26.2.1968, arquitecto Manuel Lorente Junquera, Dirección General de Bellas Artes, AGA, IDD (03)115



▪ Fig. 4. Iglesia de Santa María, Uncastillo, vista interior del templo antes de la restauración de los años 60. Fuente: Fundación Uncastillo.

rados “verdaderos obstáculos para contemplar el ábside”. La actuación se completó con la iluminación exterior<sup>49</sup>, proyectada también por Lorente, que tenía como objetivo destacar los elementos más interesantes del templo: la torre gótica, la portada románica y el ábside original. (Figs. 4 y 5)

Años después, en 1979, el arquitecto Ramiro Moya abordaría la restauración del claustro, renovando también las cubiertas de la iglesia, “en las que se volvió a la disposición original de losas de piedra análoga a la conservada en parte sobre el ábside”<sup>50</sup>. Es en este momento cuando se limpia y restaura la portada que, tal y como evidencian las fotografías históricas conservadas, se encontraba

<sup>49</sup> Proyecto de iluminación exterior de la iglesia de Santa María de Uncastillo, agosto 1967, aprobado en 28.9.1967, arquitecto Manuel Lorente Junquera, Dirección General de Bellas Artes, AGA, IDD (03) 115 signatura 26/120.

<sup>50</sup> Proyecto de restauración de cubiertas y claustro de la iglesia de Santa María, 1979, arquitecto Ramiro Moya, Dirección General de Arquitectura, AGA, IDD (04)117 signaturas 51/11975 y 51/12428.

en mal estado (en particular la parte inferior y algunos de las basas de las columnas). Todas estas obras implicaban la restauración de sillares, algunos de los cuales fueron sustituidos, reponiéndolos con otros nuevos de piedra “y labra igual a la de los extraídos”, y el repaso de todos los paramentos interiores y exteriores, que fueron rejuntados con mortero de cemento como se indica en las memorias de los proyectos. El fin último de la intervención era “ver los paramentos pétreos interiores y poder contemplar el interior del monumento en su unidad estilística”<sup>51</sup>, un concepto este (el de la unidad de estilo) que dominaba todavía en buena medida la restauración monumental en España, a pesar de los criterios más conservadores auspiciados a partir de la redacción de la *Carta de Venecia* de 1964.

Una operación similar se realizó en la iglesia de San Martín entre 1969 y 1979, también declarada Monumento Nacional en 1931. Esta construcción, datada gracias a una inscripción hallada en el ábside con la fecha de consagración (1298), originalmente constaba de una sola nave con bóveda de cañón y ábside semicircular (disposición similar a la de Santa María), pero había sido profundamente modificada a mediados del siglo XVI, convirtiéndose en un templo de tres naves con bóveda de crucería. Fue en este momento cuando se adosó un cuerpo externo al ábside, con función de sacristía. El claustro existente se rehizo completamente en el siglo XVIII (Figs. 6 y 7).

Del edificio medieval original sólo quedaban dos portadas, una de ellas de gran interés por sus capiteles historiados y su tímpano, que parece ser una imitación del de la catedral de Jaca, pero lo realmente importante era la cabecera: “un ábside mutilado, pieza insigne del románico que es casi lo único que queda -en unión de una portada y

<sup>51</sup> Proyecto de reparación parcial de la iglesia de Santa María de Uncastillo, 1964, aprobado en 7.7.1964, arquitecto Manuel Lorente Junquera, Dirección General de Bellas Artes, AGA, IDD (03) signatura 115 26/371.



▪ Fig. 5. Iglesia de Santa María, Uncastillo, vista interior del templo restaurado, estado actual. Fotografía: Irene Ruiz Bazán.

poco más- del primitivo templo<sup>52</sup>, que contenía un apostolado incompleto de figuras pareadas.

La existencia de estas esculturas, descubiertas en 1934 y estudiadas por la historiadora Anne de Egry quien las relacionaba con las del Pórtico de la Gloria de Compostela y las esculturas de la Cámara Santa de Oviedo<sup>53</sup>, condicionó sin duda la intervención a realizar en el interior de la iglesia. En el mismo Pons Sorolla decidió adelantar el retablo barroco para dejar a la vista el magnífico ábside románico con el conjunto escultórico del apostolado, reacondicionando todo este espacio para mostrar las obras de arte que

contenía la iglesia. Se trataba de una actuación muy moderna para el momento, en la que se conciliaba el uso religioso con el cultural, insertando “un pequeño museo presidido por el apostolado románico y en el que se guardarán las valiosas pinturas y esculturas hoy desperdigadas y mal colocadas en la iglesia y además la importante colección de platería y orfebrería, que se colocará en vitrinas sencillas con los modernos dispositivos de visibilidad y seguridad.”<sup>54</sup> La intervención se completaba con la restauración integral del interior del templo, retacando y limpiando todos los paramentos y bóvedas, la renovación del pavimento de enlosado de piedra y la reparación de las cubiertas que como en el caso precedente recuperaban su disposición original con piedra. (Fig. 8)

<sup>52</sup> Oficio con fecha 28 de noviembre de 1968, del arquitecto Pons Sorolla al Obispo de Jaca, remitiéndole el primer proyecto de restauración de San Martín, Dirección General de Arquitectura, AGA, IDD (04) 117 signatura 51/11975.

<sup>53</sup> Anne de Egry, “Esculturas románicas inéditas en San Martín de Uncastillo”, *Archivo Español de Arte*, tomo XXXVI, nº 143 (1963), 181-187.

<sup>54</sup> Proyecto de restauraciones en el ábside de la iglesia de San Martín, Uncastillo, septiembre 1969, Dirección General de Arquitectura, AGA, IDD (04) 117 signatura 51/11975. La memoria de este proyecto no está firmada, pero sí los planos donde aparecen las firmas de los arquitectos Francisco Pons Sorolla y Ramiro Moya.



▪ Fig. 6. Iglesia de San Martín, Uncastillo, detalle del ábside antes de la restauración. Fuente: Fundación Uncastillo.

En el exterior del templo, el objetivo de la intervención fue recuperar el ábside, demoliendo la sacristía añadida en el siglo XVI, lo que exigió restaurar los muros y ventanas primitivos y cerrar la ventana abierta arbitrariamente.

Pocos años después, en 1974, se proyectaba la restauración completa del claustro, incluyendo el desmonte de cubiertas y la demolición de bóvedas postizas, la limpieza de paramentos “que posteriormente se retacarán y completarán en su forma primitiva”<sup>55</sup>, es decir, con los mismos criterios empleados en la actuación de Santa María la Mayor. Una restauración mimética o estilística, que tenía como fin no sólo eliminar las suciedades y reparar los daños, sino devolver el claustro y la iglesia de San Martín a un estado de esplendor original, aunque en este caso por

<sup>55</sup> Proyecto de obras de restauración en el claustro de la iglesia de San Martín, en el Palacio anejo y sus accesos, Uncastillo, abril 1974, sin firma, Dirección General de Arquitectura, AGA, IDD (04) 117 signatura 51/11975.



▪ Fig. 7. Iglesia de San Martín, Uncastillo, vista del ábside en abril de 1972, tras concluir su restauración. Fuente: Archivo constructor Jesús Tricás.

razones obvias (la reforma del templo en edad moderna había sido tan profunda que no tenía sentido volver al estado medieval original excepto en el ábside), no se eliminaron elementos de cronología posterior, a los que los arquitectos responsables (Pons Sorolla y Ramiro Moya), atribuyeron gran valor artístico. La restauración del ábside de San Martín fue reconocida profesionalmente con la concesión en 1971, del Premio de Arquitectura Ricardo Magdalena otorgado por la Diputación Provincial de Zaragoza.

Otra intervención relevante por su impacto en el perfil urbano fue la del castillo. (Fig. 9) Esta fortificación, una de las más extensas de la zona, se encontraba situada en la parte alta de la población denominada peña Ayllón. De fundación islámica, el *Unocastello* mencionado en la más antigua documentación histórica había dado nombre a la población. Conquistado por Sancho II Garcés, rey de Pamplona, en el año 940, y utilizado desde entonces como una estratégica pieza de control territorial, para los habitantes era el monumento clave en torno al cual nace la localidad y gira todo su pasado; sin embargo, su relevancia histórica no iba acompañada de la integridad material de sus restos. Demolido en parte durante los conflictos bélicos del siglo XIX (la invasión napoleónica y las guerras carlistas), en los años 60 esta zona estaba muy abandonada. De las dos torres originales existentes sólo se conservaba



▪ Fig. 8. Iglesia de San Martín, Uncastillo, vista interior de la cabecera donde se localizan el conjunto escultórico del apostolado, estado actual. Fotografía de la autora.



▪ Fig. 9. Castillo, Uncastillo, fotografía con autoridades y habitantes de la población, primeras décadas del siglo XX. Fuente: Fundación Uncastillo.

una en estado de ruina inminente, mientras el palacio de Pedro IV, una singular construcción civil de estilo gótico francés, se había derrumbado probablemente en los años 50. Por todo ello y teniendo en cuenta la relevancia histórica, social y urbanística de esta construcción, este monumento fue objeto de varias restauraciones entre 1970 y 1971.

La primera intervención se debe a Lorente Junquera quién se encargó de la consolidación de los restos existentes, reconstruyendo gran parte de los muros en cantería y sillería. Entre otras actuaciones, levantó el muro de la fachada sur de la única torre fortaleza conservada hasta un total de 12 metros<sup>56</sup>. Al año siguiente, Chueca Goitia continuó los trabajos planteando una “re-

construcción total de la fortaleza”<sup>57</sup>, utilizando “la misma piedra arenisca con la que se construyó el castillo y el mismo tipo de construcción a base de sillería irregular pero careada tanto en el paramento exterior como en el interior y mampostería en los rellenos del grueso de los muros”. Al interior, se reconstruyeron los pisos de la torre, completando los restos de bóvedas existentes. Resulta curioso que en este caso Chueca Goitia se apartó de los habituales criterios miméticos, actuando con un espíritu más moderno, puesto el hormigón no se ocultó y en el caso de los paramentos de piedra reconstruidos, la diferencia de tono en la piedra y el recurso a un ligero *sottosquadro* (el rehundimiento de la piedra en la zona reconstruida respecto a la superficie original), permite diferenciar lo añadido en la restauración del original, por tanto Chueca utilizó aquí la notoriedad

<sup>56</sup> Proyecto de restauración del castillo de Uncastillo, Madrid, junio 1970, aprobado en 30.11.1970, arquitecto Manuel Lorente Junquera, Dirección General de Bellas Artes, AGA, signatura IDD (03) 115 signatura 26.184.

<sup>57</sup> Proyecto de restauración del castillo de Uncastillo, Madrid, septiembre 1971, aprobado en 18.3.1972, arquitecto Fernando Chueca Goitia, Dirección General de Bellas Artes, AGA, IDD (03) 115 signatura 26/024.



▪ Fig. 10. Torre fortaleza del castillo tras la restauración de los arquitectos Lorente y Chueca, Uncastillo, estado actual. Fotografía de la autora.

visual, uno de los criterios sostenidos en la restauración del patrimonio artístico por la *Carta de Venecia*. (Fig. 10)

En este mismo proyecto se incluía la restauración parcial del palacio de Pedro IV, “una construcción originalísima y que podemos considerar casi única en su género”, de la que Chueca proponía la reconstrucción de la planta baja que incluía los ventanales y las tres bóvedas de crucería de las que sólo quedaban los arranques. Como justificación de estas obras el arquitecto afirmaba: “Bien lo merece el monumento por sus singulares características y su buen arte, pues no obstante su sobriedad se advierte que su construcción fue debida a un gran maestro posiblemente francés o del Círculo de Navarra correspondiente a la primera mitad del siglo XIV”<sup>58</sup>. Sin embargo esta parte del proyecto no llegó

a realizarse y, finalmente, la reconstrucción del palacio se acometería décadas después, entre 2002 y 2007, dentro del programa de actuación de la Fundación Uncastillo Centro del Románico.

Entre las últimas actuaciones realizadas en el período estudiado se encuentra la restauración del Ayuntamiento de Uncastillo. Este edificio, construido en el siglo XVI, es un singular ejemplo de una tipología (las casas consistoriales), que alcanzó una extraordinaria difusión en edad moderna en Aragón. Testimonio histórico de primer orden, estos edificios sorprenden en muchos casos por la monumentalidad, modernidad y calidad artísticas de sus formas, especialmente cuando se trata de localidades de reducido tamaño como es Uncastillo, lo que nos conduce a pensar que se trata de construcciones de elevado valor simbólico a través de las cuales se fortalecía la imagen pública del gobierno

<sup>58</sup> *Ibidem*.



▪ Fig. 11. Ayuntamiento de Uncastillo, imagen de su estado en las primeras décadas del siglo XX. Fundación Uncastillo.

municipal en las poblaciones aragonesas. Desde el punto de vista artístico, ponen de manifiesto las conexiones entre Aragón e Italia y la influencia del renacimiento italiano en nuestra comunidad. Esta pudo llegar por diversas vías: la presencia de artistas italianos en Aragón, los artistas españoles formados en Italia, las fuentes impresas (grabados y tratados arquitectónicos), y a través de algunas personalidades, importantes humanistas y mecenas locales de las artes, como el obispo Pedro del Frago en Uncastillo.

La casa consistorial de Uncastillo, (Fig. 11) declarada Monumento Histórico Artístico Nacional en 1966, se ajusta de manera precisa a esta situación y constituye en opinión de los expertos uno de los más bellos ejemplos de arquitectura renacentista aragonesa. Esta construcción forma parte de la eclosión de este estilo en la villa zaragozana, donde se encuentran otros valiosos edificios de dicha época como la casa de Félix Canales

o la iglesia de San Andrés<sup>59</sup>. Su construcción se sitúa hacia la mitad del siglo XVI, y responde en su diseño a las características establecidas para esta tipología: construcción de planta rectangular con fachada en piedra sillar de tres cuerpos, con dos puertas de acceso en arco de medio punto, primer piso separado por una potente imposta en el que se disponen cuatro ventanas enmarcadas por pilastras toscanas con frontones triangulares, y el tercer piso decorado no con la tradicional galería de arquillos de medio punto, sino con una serie de ventanas adinteladas, rematado con una delicada crestería de piedra, saliendo del mismo unas gárgolas escultóricas voladas que representan figuras zoomorfas. Lo más significativo del monumento, que integra en su construcción una torre medieval preexistente de tres plantas, es el programa iconográfico que decora la fachada, basado en alegorías religiosas que representan las virtudes cardinales y teologales. Este programa habría estado inspirado por el círculo humanista de los Hermanos del Frago (el mencionado obispo Pedro del Frago entre ellos), con la intención de reforzar la idea del consistorio como Palacio de Justicia, a través de la representación de las virtudes morales que deben caracterizar la labor de los gobernantes.

Cuando en 1976 Chueca Goitia redacta el proyecto de restauración parcial del Ayuntamiento, en colaboración con el arquitecto aragonés Ángel Peropadre, que fue quien llevó la dirección técnica de las obras, el edificio se encontraba en estado "aceptable" (así se calificaba en la memoria del proyecto), sin graves problemas estructurales, excepto en la escalera que comunicaba con la planta noble. El zaguán en planta baja, carac-

<sup>59</sup> Carmen Morte García, "La iglesia de San Andrés de Uncastillo (Zaragoza), edificio funerario del siglo XVI del Obispo Pedro del Frago", *Artigrama*, n.º 1 (1984), 147-177. Esta notable iglesia fue objeto de una intervención de urgencia para reparar una bovedilla hundida y una rotura en el tejado; cfr. Proyecto de reparación de la iglesia de San Andrés de Uncastillo, junio 1967, arquitecto Manuel Lorente Junquera, Dirección General de Bellas Artes, AGA, IDD (03) 115, signatura 26/120.

terizado por un típico suelo de enmorrillado, había sido alterado al compartimentarse el espacio original, por lo que las obras a realizar en el interior del edificio se centraban en este espacio. Los arquitectos proponían la demolición de los muros divisorios y la restauración del pavimento “de un morrillo muy fino”, y del techo “de un envigado muy fino, casi un artesonado”, y asimismo, la eliminación de revocos y enlucidos (una constante en las restauraciones de la época), para recuperar en zaguán y escalera “la primitiva calidad de sus muros”.

Respecto al exterior, la fachada no presentaba grietas ni desplomes, pero requería “una profunda limpieza, el cajeo oportuno en puntos en que los sillares están deteriorados y la sustitución de algunas piezas de basas y cornisas que se observan excesivamente deterioradas. Convendrá además reponer piezas de la crestería que es la parte más deteriorada de la fachada y sustituir las gárgolas más erosionadas antes de que su decoración escultórica desaparezca por completo.” La decoración escultórica se restauraba, reconstruyendo pináculos y crestería de piedra labrada “similar a los existentes en el monumento”, y sustituyendo los elementos deteriorados por otros nuevos. Tres gárgolas se restauraban, completando las formas desaparecidas, y seis se labraban nuevas, llevando las originales al interior del zaguán donde se exponen desde aquel momento. En este caso, el criterio de restauración era la imitación y mimesis con los elementos existentes, en consonancia con las restauraciones de los templos de esta localidad realizadas pocos años antes.

En paralelo a la restauración de edificios se fueron desarrollando diversos proyectos para ordenar y embellecer las vías públicas y el entorno de los monumentos. De hecho, en 1969 se planificó un itinerario histórico-artístico<sup>60</sup>, (Fig. 12) similar a los realizados en

<sup>60</sup> Se conservan varios planos y croquis de este itinerario, fechado en diciembre de 1969, firmado por los arquitectos Francisco Pons Sorolla y Ramiro Moya, además de una extensa colección de fotos de Uncastillo pre-

otros conjuntos histórico-artísticos aragoneses. Complementando este itinerario, se proyectaron las adecuaciones de los entornos de los más relevantes monumentos históricos. En 1970 se proyectó la ordenación del área alrededor de la iglesia de San Martín, que incluía la regularización del solado, incluyendo cambio de rasantes y renovación del alumbrado, y la plantación de árboles para ornamentar el espacio en torno al templo, y de la plaza alrededor de la iglesia de Santa María<sup>61</sup>. El objetivo era unificar los ambientes a través del tratamiento de los pavimentos, de las escaleras y de otros elementos puntuales como mobiliario (bancos), junto con la iluminación y el tratamiento de la vegetación.

Es notable la circunstancia de que en todas estas actuaciones se seguían escrupulosamente los criterios establecidos en las *Instrucciones para Poblaciones de Carácter Histórico-Pintoresco* aprobadas en 1965. Así, en relación a los pavimentos en Uncastillo se establecía el uso “del clásico enmorrillado, análogo al antiguo”<sup>62</sup>, y respecto al alumbrado se utilizaron “faroles en forma de apliques de tipo popular en las fachadas de las casas”, medidas que aseguraban la continuidad del pintoresquismo de este conjunto histórico tal y como establecía la normativa estatal.

Curiosamente, la atención prestada por la administración pública para mejorar el aspecto de la población estimuló a la ciudadanía, que se esforzó en mantener un aspecto cuidado de la localidad reparando las fachadas de numerosas viviendas. Uncastillo

vías a la intervención, que constituyen un documento de primer orden para conocer el aspecto de la localidad antes de la puesta en marcha de todas estas actuaciones. Dirección General de Arquitectura, AGA, IDD (04) 117 signatura 51/11975.

<sup>61</sup> Proyecto de restauración de la iglesia de San Martín y de ordenación de sus alrededores y los de la iglesia de Santa María, 1970, sin firma, Dirección General de Arquitectura, AGA, IDD (04) 117 signatura 51/11975.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

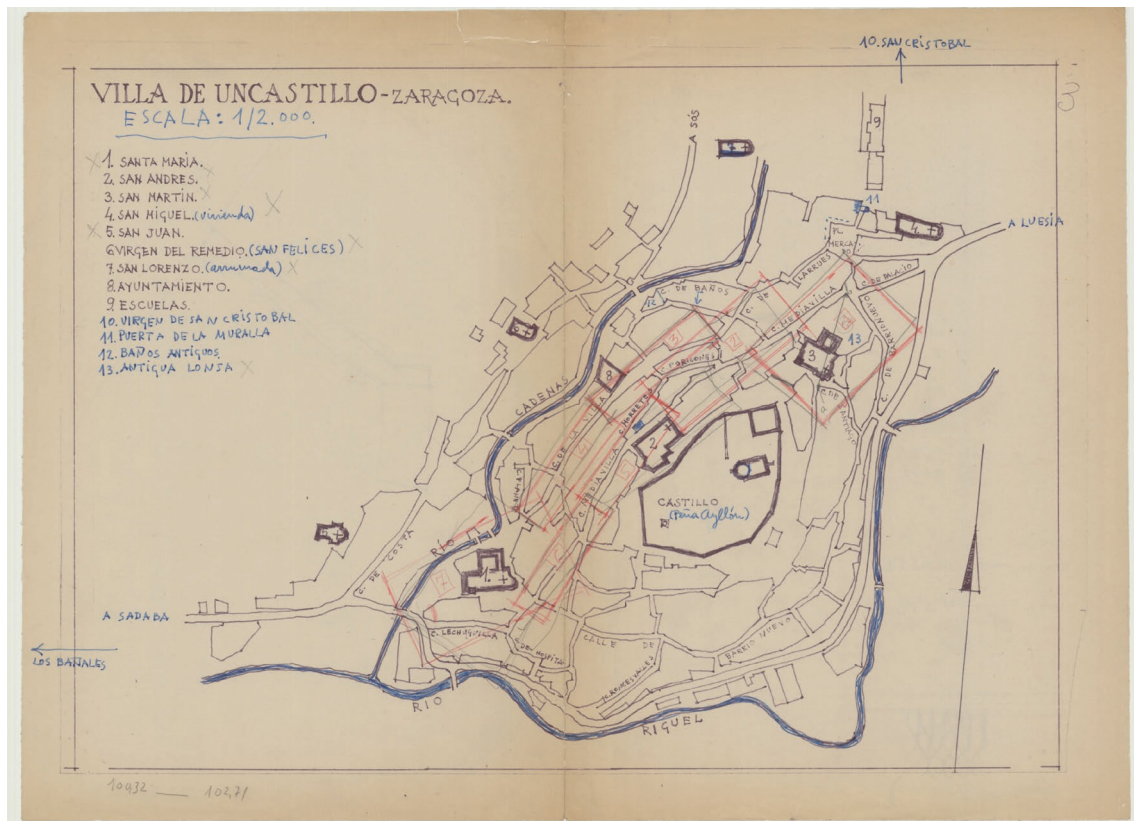


Fig. 12. Plano de trabajo con la identificación del itinerario histórico-artístico de Uncastillo. Fuente: Archivo General de la Administración, referencia (04) 117 signatura 51/11977.

manifestaba de esta manera su voluntad de convertirse en “un pueblo progresivo y culto, higiénico, agradable, acogedor.”<sup>63</sup>

## CONCLUSIONES

La declaración de Uncastillo como conjunto histórico-artístico impulsó la realización de una serie de intervenciones en los principales monumentos de la población, asegurando su pervivencia a lo largo del tiempo y convirtiendo a esta población en el símbolo de una villa medieval aragonesa por excelencia. Si el impulso inicial se debe a las autoridades locales que en 1965 solicitaron a la Dirección General de Arquitectura esta declaración, fue el trabajo conjunto de las Direcciones Generales de Bellas Artes y de Arquitectura el que materializó la monumentalización de esta localidad a través de

diversas actuaciones que a menudo implicaron un profundo cambio en los edificios históricos restaurados. El objetivo, como en conjuntos históricos similares (el paralelismo con Sos del Rey Católico es más que evidente, tanto por su proximidad geográfica como temporal, así como por la coincidencia de profesionales que intervinieron en ambas poblaciones, en especial Francisco Pons Sorolla como responsable del Plan de Ordenación de Ciudades de Interés Artístico Nacional), era crear un ambiente medieval en el que las construcciones históricas, en especial las numerosas iglesias y el castillo, lucieran en todo su esplendor. Para ello fue necesario eliminar construcciones accesorias que distorsionaban los ábsides románicos, así como las decoraciones interiores de edad moderna que impedían percibir la disposición original de los templos. El arreglo de pavimentos y la ordenación de los espacios públicos en torno a los monumentos fue otro de los ob-

<sup>63</sup> Boletín *Ecos de la Virgen de San Cristobal de Uncastillo*, nº 15, 1969, 3.

jetivos prioritarios, diseñándose una ruta de visita de la población (el denominado itinerario histórico-artístico), que pasaba delante de los principales edificios históricos.

En suma, la declaración como conjunto histórico artístico de la localidad, una herramienta de tutela patrimonial profusamente utilizado en nuestro país durante los años 60 y 70 del siglo pasado, constituyó un instrumento decisivo para conservar el patrimonio artístico de Uncastillo. Por otro lado, el proceso de declaración y monumentalización de esta singular localidad aragonesa no hace más que reflejar lo sucedido a nivel nacional. El estudio de este caso sirve por tanto como un ejemplo de microhistoria que completa el conocimiento de la tutela del patrimonio artístico español en un período que en los últimos años ha comenzado a suscitar gran interés entre los investigadores.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abbad Ríos, Francisco. *Las iglesias románicas de Santa María y San Miguel de Uncastillo*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1955.
- Abbad Ríos, Francisco. *El románico en Cinco Villas*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1979.
- Alquézar Yáñez, Eva M<sup>a</sup>. "La portada de San Miguel de Uncastillo: nuevas aportaciones a la historia de un patrimonio desaparecido". *Seminario de Arte Aragonés*, n.º 48 (1999), 117-150.
- Almansa Moreno, José Manuel. "La recuperación de los centros históricos durante el franquismo. El caso de Jaén". *Imafronte*, n.º 26 (2019), 29-58.
- Almarcha Núñez-Herrador, Esther, María Pilar García Cuetos y Rafael Villena Espinosa. *Spain is different. La restauración monumental durante el segundo franquismo*. Cuenca: Genuve Ediciones, 2019.
- Alomar, Gabriel. *Política de Principios para la Protección de las Antiguas Ciudades Españolas*. Madrid: Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1964.
- Bayarte Arbuniés, Emilio. "El arte en la villa de Uncastillo". *Boletín de la Academia Aragonesa de Nobles y Bellas Artes de San Luis y del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza*, n.º 2 (1942), 53-72.
- Canellas, Ángel y Ángel San Vicente. *Aragon Roman*. Paris: Zodiaque, 1971.
- Castillo Ruiz, José. "Las instrucciones para la defensa de los conjuntos histórico-artísticos: el inicio de la moderna protección de la ciudad histórica en nuestro país". *Cuadernos de Arte*, n.º 27 (1996), 241-254.
- Castro Fernández, Belén María. *Francisco Pons Sorolla. Arquitectura y restauración en Compostela (1945-1985)*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago y Universidad de Santiago de Compostela, 2013.
- Crozet, René. "Statuaire monumentale dans quelques ábsides romanes espagnoles". *Cahiers de civilisation médiévale*, 12e année, n.º 47 (juillet-septembre 1989), 291-295.
- Chueca Goitia, Fernando. *La destrucción del legado urbanístico español*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1977.
- Dirección General de Bellas Artes. *Instrucciones para la defensa de los conjuntos histórico-artísticos. Poblaciones de carácter histórico-pintoresco*. Madrid: Ministerio de Educación Nacional, Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, 1965.
- Dirección General de Bellas Artes. *Inventario de Protección del Patrimonio Cultural Europeo (IPCE). España. Conjuntos Histórico-Artísticos. Sitios mixtos urbano-rurales*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1967.
- Egry, Anne de. "Esculturas románicas inéditas en San Martín de Uncastillo". *Archivo Español de Arte*, tomo XXXVI, n.º 143 (1963), 181-187.
- Escagüés y Javierre, Isidoro. "Castillos olvidados de España". *Boletín de la Sociedad*

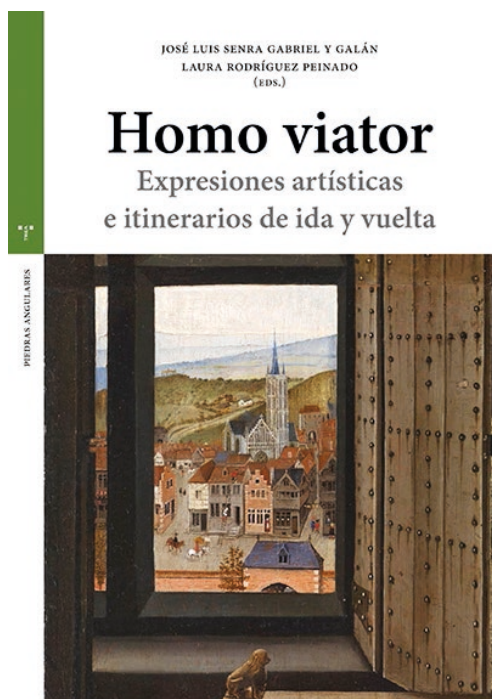
- Española de Excursiones: arte, arqueología, historia*, nº 51 (1947), 211-222.
- Fatás Cabeza, Guillermo. "Uncastillo, monumento entre monumentos". *Zaragoza*, nº XVI (1962), 65-67.
- Fernández Cortes, Jesús. "Uncastillo". *Zaragoza*, nº XXV-XXXVI (1972), 75-76.
- Galindo Romeo, Pascual. "Uncastillo y su iglesia de San Juan". *Aragón Revista Gráfica de Cultura Aragonesa*, nº 61 (1930), 184-185.
- García Cuetos, María Pilar, Esther Almarcha Núñez-Herrador y Ascensión Hernández Martínez, coords. *Restaurando la memoria. España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*. Gijón: Ediciones Trea, 2010.
- García Cuetos, María Pilar, Almarcha Núñez-Herrador, Esther, y Hernández Martínez, Ascensión, coords. *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*. Madrid: Abada Ediciones, 2012.
- García Lloret, José Luis. *Una escuela de escultura románica en Aragón*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2025.
- Gaya Nuño, Juan Antonio. "Tímpanos románicos españoles". *Goya. Revista de Arte*, nº 43-45 (1961), 32-43.
- Gaya Nuño, Juan Antonio y José Gudiol Ricart. *Arquitectura y escultura románicas, Ars Hispaniae*, vol. 5. Madrid: Editorial Plus-Ultra, 1948.
- Guitart Aparicio, Cristobal. "Uncastillo". *Aragón Turístico y Monumental*, nº 307 (1976), sin pp.
- Hernández Martínez, Ascensión y Belén Castro Fernández. "Patrimonio monumental y turismo. La ordenación de conjuntos monumentales en Aragón: el caso de Sos del Rey Católico (Zaragoza)". *Erph\_Revista electrónica de patrimonio histórico*, nº 13 (2013), 79-117.
- Hernández Martínez, Ascensión. "La iglesia de San Juan de Daroca, Zaragoza, restaurada por el arquitecto Manuel Lorente Junquera: de la ruina a la reconstrucción (1964-1969)". *Artigrama*, nº 25 (2010), 607-629.
- Hernández Martínez, Ascensión. "Fernando Chueca Goitia y el arte mudéjar aragonés: arquitectura, historia y restauración. La intervención en la iglesia de San Félix de Torralba de Ribota (1953-1972)". *Erph: revista electrónica del patrimonio histórico*, nº 10 (2012), 37-68.
- Hernández Martínez, Ascensión. "La intervención del arquitecto Fernando Chueca Goitia en la iglesia de San Miguel de los Navarros, Zaragoza, 1971-1978". En *Estudios de Historia del Arte: libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, coord. por M<sup>a</sup> Isabel Álvaro Zamora, Concha Lomba Serrano y José Luis Pano Gracia, 385-398. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2013.
- Hernández Martínez, Ascensión. "Contradicciones y paradojas de la restauración monumental en España en el siglo XX: las intervenciones del arquitecto Manuel Lorente Junquera en la iglesia de San Miguel, Daroca (Zaragoza, 1961-1968)". *Ars Longa*, nº 23 (2014), 271-284.
- Hernández Martínez, Ascensión. "El arquitecto Fernando Chueca Goitia y la restauración monumental en España en la segunda mitad del sigloXX". En *Actas del Congreso Internacional De Viollet le Duc à la Carta de Venezia. Teoria e pratica do restauro no Espaço Ibero-Americano*, 339-346. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2014.
- Hernández Martínez, Ascensión. *Sos del Rey Católico. Un ejemplo de recuperación de la arquitectura románica aragonesa*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2018.
- Kingsley Porter, Arthur. *Spanish Romanesque Sculpture*. Firenze: Pantheon Casa Editrice, 1928.
- Lacoste, Jacques. "La décoration sculptée de l'église romane de Santa María de Uncastillo (Aragón)". *Annales du Midi*, LXXXIII (1971), 149-172.

- Lacoste, Lacoste. "La sculpture romane n'avait pas de frontière: l'oeuvre d'un sculpteur béarnais en Aragon". *Revue de Pau et du Béarn*, nº 32 (2005), 81-93.
- Martín González, Juan José. *El ayer, ante nosotros. Sobre la conservación y ambientación de nuestros monumentos y conjuntos histórico-artísticos*. Valladolid: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.
- Martínez de Aguirre, Javier. "Arte románico en la provincia de Zaragoza". En *Zaragoza: Enciclopedia del románico en Aragón*, vol. 1, 49-80. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, 2011.
- Mogollón Cano-Cortés, M<sup>a</sup> Pilar. *Praxis de la restauración monumental durante el desarrollismo en Extremadura (1959-1975)*. Cáceres: Servicio de Publicaciones Universidad de Extremadura, 2017.
- Morte García, Carmen. "La iglesia de San Andrés de Uncastillo (Zaragoza), edificio funerario del siglo XVI del Obispo Pedro del Frago". *Artigrama*, nº 1 (1984), 147-177.
- Pardo Fernández, M<sup>a</sup> Antonia. "Una 'Toledo Extremeña'. Contribución del Servicio de Ordenación de Ciudades Históricas a la monumentalización de Trujillo (Cáceres) durante el desarrollismo franquista". *De Arte*, 16 (2017), 167-187;
- Olañeta, Juan Antonio. "Una revisión a la escultura románica de la comarca zaragozana de las Cinco Villas: últimas aportaciones y nuevas propuestas". En *Enclaves del románico hispano: conjuntos, peculiaridades y nuevas aportaciones*, coordinado por Pedro Luis Huerta Huerta, 125-177. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María La Real de Patrimonio Histórico, 2023.
- Ruiz Bazán, Irene. *Manuel Lorente Junquera: arquitecto restaurador*. Granada, Editorial de la Universidad de Granada, 2022.
- Simon, David L. "L'art roman, source de l'art roman". *Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, nº 11 (1980), 249-268.



## Recensiones

- Senra Gabriel y Galán, José Luis y Laura Rodríguez Peinado (eds.). *Homo viator. Expresiones artísticas e itinerarios de ida y vuelta*. Gijón: Trea, 2024. 480 páginas, 112 imágenes.
- Laborde Marqueze, Ana (coord.). *La Restauración del Pórtico de la Gloria. Catedral de Santiago de Compostela*. Documentación, estudios y Conservación. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2021. 526 páginas.
- Calleja-Puerta, Miguel (autor principal); Álvarez Castrillón, José Antonio (colaborador), Fernández Ortiz, Guillermo (col.); Ledesma, Antonio (col.), Murcia Nicolás, Fuensanta (col.); Ruiz de la Peña González, Isabel (col.); Sanz Fuentes, María Josefa (col.), *El monasterio de San Salvador de Cornellana en la Edad Media (1024-1536). Fundación regia, abadía cluniacense, encomienda nobiliaria*. Gijón: Trea y Fundación Valdés Salas, 2024, 253 páginas, 25 figuras, acompañado por un anexo de Calleja-Puerta, Miguel, *El monasterio de San Salvador de Cornellana en la Edad Media (1024-1536). Cinco siglos en cinco pergaminos*, Gijón: Trea y Fundación Valdés Salas, 2024, 46 páginas y 6 documentos facsimil.
- Romero Medina, Raúl. *La fábrica de las casas del infantado en Guadalajara (1376-1512). Los usos y las funciones artísticas de la temprana Edad Moderna en España*. Guadalajara: Excma. Diputación Provincial, 2024. 506 páginas, 28 ilustraciones.
- Santos Márquez, Antonio Joaquín. *El altar de plata de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2023. 341 páginas, 101 ilustraciones.
- Roca Cabrera, María. Fortuny. *Edad de oro del coleccionismo textil*. Valencia: Tirant Humanidades, 2024. 401 páginas, 153 figuras.
- Salas Mirat, Carlos. *Gaudí, un genio precursor de la sostenibilidad y biomimética arquitectónica con un siglo de antelación*. Madrid. Editorial Aula Magna, 2023. 199 páginas. 77 imágenes.
- Del Canto Mínguez, Irene. *Imágenes fuera de sí. La imagen reflejada: el arte a través del espejo*. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 2025. 462 páginas, 563 figuras.
- Cabrera García, María Isabel; Martín López, David y Miguel Ángel Espinosa Villegas (eds.). *Patrimonio, cultura artística y poderes autoritarios en Europa. Una lectura desde el presente*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2024. 443 páginas, 104 figuras.



- Senra Gabriel y Galán, José Luis y Laura Rodríguez Peinado (eds.). *Homo viator. Expresiones artísticas e itinerarios de ida y vuelta*. Gijón: Trea, 2024. 480 páginas, 112 imágenes.

La monografía coral *Homo viator. Expresiones artísticas e itinerarios de ida y vuelta. Homenaje a Juan Carlos Ruiz Souza* nace de una emoción compleja: el reconocimiento a una trayectoria intelectual brillante y, a la vez, la necesidad de honrar la memoria de Juan Carlos Ruiz Souza (1969-2021). El libro “que nunca querían haber editado” José Luis Senra Gabriel y Galán y Laura Rodríguez Peinado, compañeros y amigos, se ha convertido en un lugar de encuentro para sus autores y lectores, quienes compartimos con él investigaciones, debates, aulas, complicidades y visiones renovadoras de la Historia del Arte. En definitiva, estamos ante un verdadero *maǵlis* de papel en el que se retoman no solo algunos de los temas que el propio Ruiz Souza abordó en el marco de los varios proyectos de investigación que dirigió, sino que también se exponen otras cuestiones en las que su impronta resulta imborrable.

Ruiz Souza fue todo un *homo viator*: un viajero constante entre orillas culturales, capaz de establecer conexiones insospechadas entre la Europa medieval y el islam mediterráneo o de dar explicación a problemas tan complejos como las dinámicas de poder por medio de los escenarios arquitectónicos donde se celebraban y exhibían. Su forma de trabajar, su manera de ver la historia, creó un verdadero ecosistema intelectual a su alrededor. Este pensamiento rompió con visiones compartimentadas del arte medieval e impulsó lecturas comparativas basadas en procesos de circulación, préstamo y transformación desde la interculturalidad. Ese espíritu se percibe en la diversidad metodológica del volumen, cuyos diecinueve capítulos -estructurados a partir de cinco bloques- abordan temas y métodos intrínsecamente vinculados a la prolija y variada producción de quien ha sido (y continuará siéndolo a través de su legado) maestro de muchos.

La primera parte, *Mare Nostrum y Koiné*, se sitúa en un terreno de conexiones técnicas y conceptuales a partir de la arquitectura. Alexandra Uscatescu, en continuidad con las publicaciones realizadas junto a Ruiz Souza, ofrece un estudio profundo sobre la cúpula de Santa María de Melque, insertándola en una tradición mediterránea más amplia de lo que la historiografía suele admitir. En una línea semejante, Susana Calvo Capilla y Matilde Miquel Juan comparan técnicas de estereotomía y construcción de bóvedas entre El Cairo y Valencia, poniendo sobre la mesa la existencia de un lenguaje artístico internacional que se expandió a través de las rutas comerciales, migratorias y artesanales. Francesco Paolo Tocco, por su parte, revisa la Zisa de Palermo desde las fuentes escritas y defiende su uso como centro cultural y sapiencial, ampliando la funcionalidad del edificio más allá del tradicional desempeño como espacio político y recreativo.

Una segunda parte, titulada *Espacios privilegiados: palacios y residencias*, enlaza con los postulados de Ruiz Souza en su proyecto en torno al “palacio especializado”. En este

bloque participa Ricardo Izquierdo Benito, quien explica cómo Toledo, tras el año clave de 1085, fue reorganizando su mapa religioso transformando las mezquitas en iglesias a partir de un proceso que evidencia tanto continuidad cultural como adaptación litúrgica. Begoña Alonso Ruiz reconstruye la extraordinaria red de alcázares y demás espacios de poder vinculada a Isabel I de Castilla, poniendo de manifiesto sus estrategias propagandísticas y territoriales. Elena Paulino Montero, partiendo del estudio de la Sala de la Justicia del alcázar sevillano, analiza el programa simbólico de Alfonso XI y desvela cómo integró elementos andalusíes como parte del proyecto de virtud y legitimación al frente de la monarquía castellana. La dimensión más íntima del poder aparece en el estudio de Ángel Fuentes Ortiz, dedicado al palacio del obispo Pedro Solier en Córdoba: un espacio no solo residencial, sino también destinado a la pedagogía moral y la pervivencia de su memoria. Por su parte, Beatriz Campderá Gutiérrez reexamina la tradición y la información existente relativa a la existencia de un palacio de los Reyes Católicos en el convento de Santo Tomás de Ávila para tratar de esclarecer este punto.

En tercer lugar se ubica el epígrafe *Mundo islámico*, en el que la complejidad cultural de la Edad Media adquiere un matiz especialmente sugerente en el caso hispano. El capítulo de Jerrilynn Dodds estudia las implicaciones y consecuencias generadas durante la transformación de la antigua mezquita de Bāb al-Mardūm en la iglesia de Santa Cruz, poniendo de manifiesto los complejos procedimientos entonces existentes debido al arraigado poso islámico. Desde la perspectiva de la historiografía contemporánea, José Miguel Puerta Vilchez ofrece una revisión de los estudios árabes modernos sobre arte islámico, destacando su importancia creciente desde la Nahda y su contribución al diálogo internacional sobre patrimonio islámico. A su vez, Antonio Orihuela Uzal evalúa las investigaciones de Ruiz Souza sobre la Alhambra, mostrando cómo sus lecturas -especialmente en torno a los espacios

de Comares y Leones- abrieron nuevas vías interpretativas de enorme impacto historiográfico.

*Paisaje monumental y maestros constructores* es la cuarta parte de la monografía, la cual amplía la reflexión sobre las pervivencias, reinterpretaciones y la construcción de imágenes urbanas con un carácter simbólico. El trabajo de Marta Poza Yagüe, contextualizado en la Extremadura de inicios de la Baja Edad Media, aboga por una historia del arte cultural y no estilística, ya que esta última nos ha conducido ocasionalmente a comprender el patrimonio de manera errónea. Olga Pérez Monzón aborda la representación pictórica de ciudades en las postrimerías de la Edad Media, diferenciando entre unas vistas verosímiles o con una determinada intencionalidad realista y otras, alegóricas y altamente codificadas, así como sus usos en la construcción de las narrativas visuales. María Victoria Herráez Ortega revisita los orígenes del llamado gótico final en Castilla y el debatido papel desempeñado en este sentido por Ysambart en la catedral de Palencia, retomando, de este modo, una problemática tratada por Ruiz Souza. Mientras, Miguel Sobrino González y Carlos Feito Martínez reconstruyen un itinerario estilístico entre Juan Guas y Lorenzo Vázquez, proponiendo la atribución de un edificio inédito a este último y enriqueciendo la comprensión del tránsito hacia el Renacimiento castellano.

El último punto está dedicado a *Otras áreas temáticas: mundo textil, pintura y musealización*, que, lejos de ser asuntos ajenos al cálamo de Ruiz Souza, estuvieron presentes de un modo u otro en sus investigaciones y perspectivas de trabajo. José Luis Senra Gabriel y Galán y Laura Rodríguez Peinado realizan un amplio recorrido por la cultura textil medieval, mostrando la dicotomía existente entre la austeridad monástica y la fastuosidad litúrgica, y cómo los tejidos se convirtieron en objetos fundamentales para la comprensión de la cultura de las reliquias. El capítulo de Carmen Rallo Gruss se centra en las alteraciones cromáticas en obras de

arte, recordando que los colores observables hoy pueden no corresponder a los originales, lo que altera la lectura iconográfica y, consecuentemente, dando lugar a postulados equivocados. En el ámbito de la pintura moderna, Carmen García-Frías Checa identifica una Piedad inédita de Luca Cambiaso en las colecciones reales, reconstruyendo su recorrido histórico y mostrando cómo la revisión documental sigue arrojando sorpresas relevantes. El volumen concluye con un capítulo que enlaza directamente con el legado de Ruiz Souza: el análisis de Jesusa Vega sobre su propuesta museográfica para el Museo de las Colecciones Reales. Su proyecto, más que una muestra de arte, había sido concebido desde una mirada orgánica de la historia, apostando por un relato que integrara paisaje, arquitectura, memoria y didáctica. Así reflejó su manera de entender el patrimonio, como un entramado vivo y relacional, y evidenció que sus preocupaciones trascendían la investigación y la docencia, abanderando la defensa de la profesión del historiador del

arte por medio de su papel y compromiso social.

En su conjunto, *Homo viator* es una obra que expresa, con amplitud y rigor, “las bondades de la diversidad sin prejuicios”. Los capítulos demuestran que la historia del arte -especialmente- medieval no se construye desde compartimentos estancos, sino desde el reconocimiento de la circulación de ideas, técnicas y símbolos, desde los contactos interculturales y las visualidades compartidas. El volumen es, a la vez, un testimonio del impacto del profesor Ruiz Souza en varias generaciones de investigadores y un depósito de nuevas lecturas para el futuro. Su legado continúa inspirando la mirada de quienes, como él, creen que el viaje intelectual más valioso no es hacia nuevas obras, paisajes o contextos, sino hacia diferentes maneras de ver.

Víctor Rabasco García

Universidad de León

DOI: 10.18002/da.i24.9455



- Laborde Marqueze, Ana (coord.). *La Restauración del Pórtico de la Gloria. Catedral de Santiago de Compostela. Documentación, estudios y Conservación*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2021. 526 páginas.

Para la correcta restauración de un bien patrimonial, independientemente de sus características, tamaño o dificultades, es preciso contar con un equipo multidisciplinar y organizar el trabajo en fases consecutivas y relacionadas. Las fases o procesos generan en su diversidad un grueso de información y de datos que han de cruzarse y compararse. Estos contenidos resultantes tienen un interés que trasciende el propio proyecto restaurador. Más allá de esto, el acercarse a la obra desde todas las perspectivas posibles y con la mayor atención al detalle favorece el hallazgo de datos que anteriormente habrían pasado desapercibidos.

Adecuada y originalmente organizado en fases equiparables a las antes mencionadas, este libro, supone una magnífica memoria de los trabajos y, por las características del objeto de estudio, un punto de referencia para investigadores, restauradores y conser-

vadores, entre otros profesionales, que en el futuro se enfrenten a empresas semejantes o equiparables.

Comienza este libro con un escrito de Ana Laborde Marqueze que funciona como perfecta presentación de los distintos trabajos que conformaron la restauración del Pórtico de la Gloria. El siguiente texto, firmado por Concha Cirujano, conecta directamente con la faceta humana mencionada, en este caso desde la perspectiva de los restauradores. Sigue, en un formato que aúna la anécdota y la experiencia personal con un bello retrato del patrimonio cultural inmaterial, un episodio narrado por María Pía Timón Tiemblo. Se cuenta un suceso que ilustra a la perfección la importancia central que tiene la Catedral de Santiago y su Pórtico para toda la sociedad compostelana y para todo aquel que se acerca a ella siguiendo el Camino.

Abre el primer gran bloque de este libro, *Historia, Técnicas y Estudios*, un escrito de Miguel Taín Guzmán. En él se lleva a cabo una verdadera historia de las distintas policromías que se han ido superponiendo sobre el Pórtico de la Gloria y sus colores originales, datados entre la finalización de la propia obra en 1188 y la consagración llevada a cabo por el arzobispo Pedro Muñiz en 1211. Además del retrato de esta "auténtica enciclopedia de pigmentos, materiales y técnicas pictóricas europeas", el autor no se limita a esto y amplía su objeto de estudio a otras cuestiones relacionadas que conectan con los avatares que sufrió el Pórtico con posterioridad a su construcción: desde su arquitectura hasta sus funciones y espacialidad. Todo ello gracias al hilo conductor del color y de su influencia muchas veces subestimada en este tipo de esculturas y arquitecturas.

A continuación, el estudio firmado por Mercedes Cortázar García de Salazar y Andrés Sánchez Ledesma aporta una visión que se integra a la perfección con el texto de M. Taín Guzmán. Si el anterior trabajo exhibía una excelente labor de documentación histórico-artística, en este estudio encontramos la aplicación de los datos y la informa-

ción obtenida a una cuidadosa y magnífica observación de los colores y policromías del Pórtico desde una perspectiva científico-técnica propia de la restauración.

M.<sup>a</sup> Camino Roberto Amieva analiza el uso de decoraciones de brocado sobre láminas metálicas en el Pórtico de la Gloria. Con el cruzado de diferentes datos, entre los que destaca el estudio comparativo de los motivos presentes en el Pórtico con otros ejemplos históricos, la autora llega a determinar una cronología para estos trabajos decorativos e incluso dos formas de trabajo diferenciadas durante el siglo XVI. Siguen Stefanos Krostallis y Rocío Bruquetas con un verdadero compendio de las principales técnicas de policromía y colores utilizados en época medieval. Presentan, además, una auténtica geografía comentada de los pigmentos usados en el Pórtico.

María Dolores Vila firma un análisis de los personajes del Pórtico de la Gloria desde un campo concreto al que hasta el momento no se le había prestado la debida atención. A partir del estudio de las indumentarias de las figuras del portal compostelano realiza apreciaciones de gran interés sobre la relación entre los representados, su jerarquía interna, los gustos y características de la sociedad para la que fueron esculpidos o incluso la iconografía y el historial de intervenciones sobre el monumento.

A continuación, Ramón Yzquierdo Peiró aborda la polémica de la existencia o inexistencia de una fachada anterior a la ejecutada por el equipo del Maestro Mateo. Desarrolla así una serie de análisis desde lo arquitectónico a lo escultórico que nos permiten visualizar este desaparecido cuerpo de la catedral a través de las piezas y huellas constructivas que de él conservamos.

Sigue Rodrigo De la Torre Martín-Romo con un examen de la historia del Pórtico y de la fachada occidental de la catedral compostelana a la luz de los detalles en su técnica constructiva. De nuevo se estudia la posibilidad de un cuerpo occidental anterior al planteado en tiempos del Maestro Mateo

y se determina que no existen evidencias constructivas que apunten hacia tal planteamiento.

A continuación, se recogen los resultados obtenidos por el equipo conformado por los siguientes profesionales vinculados al IPCE: María Antonia García Rodríguez, Pedro Pablo Pérez, Livio Ferraza, María Teresa Pastor Valls, Consuelo Ímaz Villar y Noelia Yanguas. Se describe el trabajo de asesoramiento llevado a cabo por la institución y las decisiones que la aplicación del método científico por parte de estos profesionales llevó a realizar en las restauraciones del Pórtico.

Primero Víctor Hugo López Borges y a continuación Montserrat Lasunción Ascanio ejecutan dos textos diferentes, pero que funcionan como perfecto complemento el uno del otro. Concentrando su atención en el vaciado en yeso del Pórtico de la Gloria que se exhibe en el Victoria and Albert Museum de Londres, estos dos estudios llaman la atención por concederle a esta copia británica un papel protagónico y no analizarla colateral o únicamente a través del original compostelano.

Cristina Cabodevila Ros, Sofía Portela Teijeiro y Estefanía Gradín Carbajal inauguran el siguiente gran tema del libro, *La conservación de los materiales*, con el relato de los trabajos llevados a cabo sobre las policromías del Pórtico. Estas profesionales narran el modo en que consolidaron, fijaron y limpiaron las pinturas de la obra mateana respetando la compleja, pero homogénea superposición de épocas y estilos que es característica del color del Pórtico de la Gloria.

Leire Marcos Mugartegui y I. Patrocínio Jimeno Victori señalan a continuación la necesidad de contar con una adecuada metodología de trabajo para la limpieza de este tipo de bienes patrimoniales. Mediante la descripción de las principales técnicas que se barajaron para ser usadas sobre el Pórtico y las pruebas y análisis previos a su efectiva utilización, conducen al lector de una forma razonada y explicativa en la comprensión de

cómo ha de funcionar esta clase de intervenciones.

José Morillo y Uxía Aguiar centran su atención sobre los morteros del Pórtico de la Gloria y la solución a la que llegaron y el tipo de mortero a emplear para evitar problemas como las filtraciones.

Olga Gago Muñiz ejecuta un estudio de las reintegraciones volumétricas presentes en el Pórtico de la Gloria, clasificándolas y ordenándolas por tipología y datación. Tras la valoración de su entidad y de la manera en que afectan a la obra en su conjunto, se explican los criterios usados para proceder a su eliminación y a la conservación de dos testigos históricos como evidencia histórica que facilite el complejo historial y vida del proyecto mateano.

Para abrir el apartado de *El mantenimiento*, Julia Montero Delgado y Asunción de los Ríos Murillo nos muestran la parte más viva, en un sentido literal, del Pórtico de la Gloria, advirtiéndolo sobre la necesidad de llevar un seguimiento del particular.

José Antonio Galiano estudia las variaciones y desajustes que el Pórtico de la Gloria sufre por mor de las condiciones ambientales. Mediante tablas, mapas de calor y otros recursos, ilustra nítidamente el modo en el que factores como la iluminación, la temperatura o la acumulación de suciedades pueden llegar a dañar el bien patrimonial.

Noelia Márquez Grille incide sobre el beneficio de establecer una serie de protoco-

los que permitan el mantenimiento y la vigilancia de todos los factores ambientales que pudieran dañar el Pórtico. La colocación de filtros en las ventanas exteriores, el control de los visitantes con distintas estrategias o la presencia de deshumidificadores son algunos de los métodos que han de proteger al Pórtico de la Gloria tras los trabajos de restauración y permitir que esta saneada y revitalizada imagen permanezca.

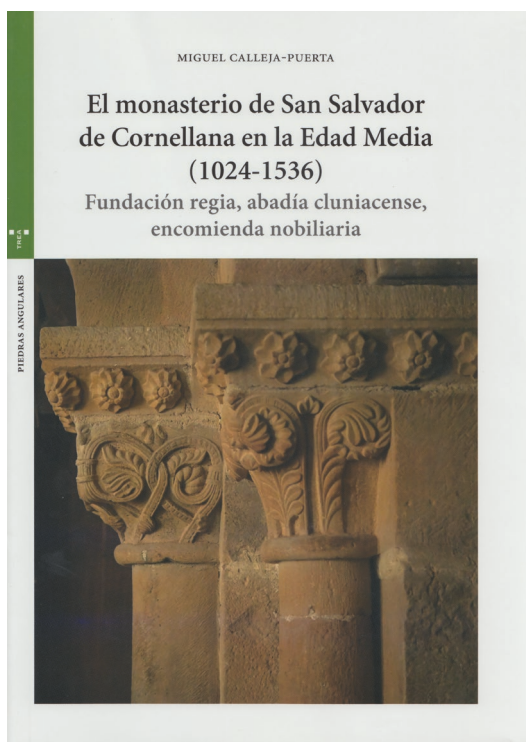
Inicia el último tema del libro, *La documentación*, Iñaki Koroso Arriaga con un texto en el que presenta los métodos que se emplearon para organizar la enorme cantidad de información resultante del Pórtico de la Gloria y de los trabajos de restauración. José Manuel Lodeiro, por su parte, concluye los estudios de este libro con la narración de los procesos de toma de datos que permitieron la generación de un modelo 3D del Pórtico de la Gloria, hoy accesible a todos.

Este libro, finalmente, no solo permite acercarse a los trabajos de restauración sobre el Pórtico de la Gloria. Su enfoque multidisciplinar, su organización por temas complementarios, la calidad de sus textos y la contrastada experiencia profesional de sus autores permiten al lector alcanzar una comprensión total de esta obra maestra del románico hispano que sigue viva y creciendo en la mente del público más de ochocientos años después de su finalización.

Victoriano Nodar Fernández

Universidade de Vigo

DOI: 10.18002/da.i24.8486



- Calleja-Puerta, Miguel (autor principal); Álvarez Castrillón, José Antonio (colaborador), Fernández Ortiz, Guillermo (col.); Ledesma, Antonio (col.), Murcia Nicolás, Fuensanta (col.); Ruiz de la Peña González, Isabel (col.); Sanz Fuentes, María Josefa (col.). *El monasterio de San Salvador de Cornellana en la Edad Media (1024-1536). Fundación regia, abadía cluniacense, encomienda nobiliaria*. Gijón: Trea y Fundación Valdés Salas, 2024, 253 páginas, 25 figuras, acompañado por un anexo de Calleja-Puerta, Miguel, *El monasterio de San Salvador de Cornellana en la Edad Media (1024-1536). Cinco siglos en cinco pergaminos*, Gijón: Trea y Fundación Valdés Salas, 2024. 46 páginas y 6 documentos facsímil.

Este libro aborda, a lo largo de seis capítulos, la historia del monasterio de San Salvador de Cornellana, ubicado junto al río Narcea (Concejo de Salas, Asturias), a partir del documento más antiguo conservado, del 31 de mayo del año 1024 y donde se da noticia de esta fundación familiar, propia de la Alta Edad Media hispana. La infanta Cristina, hija del monarca Vermundo II (985-999)

y la reina Velasquita de León realizó por entonces una importante donación de tierras y otras propiedades, donde destaca también la mención de objetos litúrgicos y domésticos que compondrían el ajuar del monasterio.

A través de esos seis bloques que estructuran la publicación se recupera el pasado milenario del cenobio, remarcando su protagonismo como espacio privilegiado de la fundación monástica, desde la Antigüedad tardía y altomedieval, a su comprensión en el marco de otros monasterios cercanos, el papel de la infanta Cristina y la realeza, su naturaleza familiar y la transformación en abadía cluniacense para, al final del medievo, integrarse en la sociedad local del señorío monástico. Así, enlazando con las visiones más actuales y los nuevos enfoques de estudio se subraya la comitencia femenina, encuadrando dicha fundación en un escenario general donde las féminas del reino astur-leonés tuvieron un peso esencial en el patronazgo de los monasterios, su configuración, construcción y ornato, además de su gestión y administración.

El relato histórico, de corte clásico, se inicia con los orígenes altomedievales -siempre complejos de estudiar ante la falta de diplomas-, para llegar a las primeras décadas del siglo XII. El conde Suero Vermúdez, que era biznieto de la fundadora, cedió la institución, el día 7 de marzo de 1122 a la abadía borgoñona de Saint-Pierre de Cluny, consolidándose como monasterio benedictino masculino, pasando a ostentar un poder relevante en todo el espacio del centro y occidente de Asturias. Además, el año 1126 el rey Alfonso VII de León fijará los límites del coto monástico, adentrándose la investigación en los escenarios propios de la Baja Edad Media, cuando a finales del siglo XII y principios del XIII el monasterio salió de la órbita cluniacense. En su etapa final la institución hubo de encarar a la aristocracia local, cerrando el estudio con su integración en la congregación de San Benito de Valladolid, a partir del año 1536.

Debemos remarcar que el volumen muestra un estudio paleográfico e histórico riguroso de las fuentes diplomáticas y los epígrafes, que recaen especialmente en la labor realizada por el Dr. Calleja-Puerta, el coordinador de este importante libro, donde se percibe, a lo largo de todas y cada una de sus páginas, su amplia trayectoria académica como estudioso de la paleografía y la diplomática, los archivos y los documentos.

Además hay que subrayar la buena edición del libro, conformado por dos volúmenes. Por una parte el texto fruto de la investigación y, además, se acompaña de otro cuaderno donde se incluyen reproducciones facsímiles de 6 pergaminos esenciales en la historia del enclave, su transcripción y traducción al castellano.

En tiempos donde siempre se habla de interdisciplinaridad y trabajo en equipo, es importante que a este estudio hayan contribuido otros profesores e investigadores, muchos de ellos miembros del grupo de investigación que dirige el profesor Calleja-Puerta, el *Laboratorio de documentación histórica (DOCULAB)*. Así, colaboran la Dra. María José Sanz Fuentes, afrontando el análisis de los documentos. Por su parte, la Dra. Isabel Ruiz de la Peña González estudia los monumentos funerarios conservados en el

edificio y, junto a la Dra. Fuensanta Murcia Nicolás y el Dr. Antonio Ledesma abordan los procesos histórico-artísticos, la escultura y otros elementos patrimoniales que llegaron hasta nuestros días, contextualizando la fábrica en un panorama artístico del entorno, reflexionando sobre el edificio como epicentro visual de poder a partir de sus volúmenes constructivos, la dotación de sus altares, la liturgia y los manuscritos utilizados para realizarla. El Dr. José Antonio Álvarez Castrillón indaga, para cerrar el libro, en el señorío y las relaciones del monasterios con las iglesias y las parroquias de la comarca. Mientras que el Dr. Guillermo Fernández Ortiz estudia Cornellana a partir de la primera historia de Asturias y la obra de Luis Alfonso de Carvallo.

Estamos ante un libro de gran calidad, elaborado a partir de un análisis documental y epigráfico minucioso y donde el trabajo grupal refleja cómo para entender la historia global de un monasterio es necesaria una visión multidisciplinar que no sólo clarifica la historia local de Cornellana, sino que permite comprenderla en un contexto global de la Edad Media hispana.

José Alberto Moráis Morán

Universidad de León

DOI: 10.18002/da.i24.9430



- Romero Medina, Raúl. *La fábrica de las casas del infantado en Guadalajara (1376-1512). Los usos y las funciones artísticas de la temprana Edad Moderna en España*. Guadalajara: Excma. Diputación Provincial, 2024. 506 páginas, 28 ilustraciones.

El conjunto palaciego que los Mendoza crearon en Guadalajara y que conocemos como Palacio del Infantado, puede remontarse a la octava década del siglo XIV, pues en 1376 el concejo de la ciudad concedía a Pedro Díaz de Mendoza, mayordomo del rey Juan I, un caño de agua “para las vuestras casas mayores que vos agora fecistes”. Sin embargo, fueron el segundo duque del Infantado, don Íñigo López de Mendoza, y su esposa doña María de Luna quienes lo convirtieron en una de las mayores construcciones civiles de la nobleza castellana a finales de la decimoquinta centuria.

Francisco Layna Serrano publicó en 1941 un trabajo titulado *El Palacio del Infantado de Guadalajara. Obras hechas a finales del siglo XV y artistas a quien se deben*, en el que aportaba un importante conjunto de noti-

cias documentales. A pesar de tratarse de un estudio modélico para su época, dejaba muchos aspectos del edificio sin explorar, aspectos en los que ahora se adentra el libro de Raúl Romero Medina para hacer una nueva lectura de un monumento singular de fines de la Edad Media. Los espacios que formaron parte de las casas del Infantado son objeto de un análisis minucioso, que parte de una exhaustiva revisión documental y contempla todas las perspectivas que convergen en la actual disciplina de la Historia del Arte. Por tanto, atiende a los elementos formales propios de la arquitectura gótica de finales del siglo XV y comienzos del XVI y de su principal maestro ejecutor, Juan Guas, pero también se detiene en las labores de patronazgo masculino y femenino y se acerca a las lecturas visuales y simbólicas que ofrecen la estructura y la decoración de los diferentes espacios.

Palacio, poder y territorio se encuentran íntimamente relacionados en un estudio que Raúl Romero estructura en cuatro partes. En la primera trata sobre las obras del palacio y sus dependencias anejas. Comienza revisando en profundidad la documentación del edificio levantado por Pedro de Mendoza, el de Aljubarrota, y analizando los restos conservados, a pesar de la gran transformación que llevó a cabo el II Duque del Infantado un siglo después, lo que le permite replantear las fechas de la fachada y los corredores del patio. El punto de partida para el estudio de esta segunda fase de construcción es la información que aportan las cuentas de los años 1493 a 1497, a la que se suman otras noticias anteriores, puesto que las obras comenzaron hacia 1483. No se tratan las reformas realizadas a partir de 1569, tema del que se ocupó este mismo autor, junto a Fernando Marías, en una publicación de 2004 titulada “Juan Guas y la obra del Palacio del Infantado en su contexto constructivo: intervenciones y restauraciones de un edificio finimiedieval (Siglos XVI-XVIII)”. El objetivo del presente libro es el estudio del legado de la tradición hispana, compuesta en este momento final de la Edad Media por una arquitectura gó-

tica de raigambre extranjera mezclada con particularidades propias, “lo morisco”, y con las formas de adaptación, interpretación o remodelación de los artistas que trabajaban en Castilla.

En la segunda parte se aborda la participación de los diferentes maestros, especialmente Juan Guas, a quien se debe el diseño de la fachada y el patio, y Egas Cueman, que tendría un papel fundamental en las soluciones estereotómicas y en los trabajos decorativos de alta calidad. Se estudian también las relaciones contractuales con canteros como Lorenzo de Trillo, la importante labor de los alarifes y la de tapiadores, carpinteros, herreros, yeseros, azulejeros o pintores.

La tercera parte se dedica al léxico artístico relacionado con trabajos especializados (materiales, herramientas, técnicas, transporte) y a los aspectos sociales y económicos de la historia de la construcción.

Por último, Raúl Romero se adentra en la semántica y la iconografía de unos espacios que han sufrido importantes transformaciones a lo largo de la Edad Moderna y, posteriormente, graves destrucciones, especialmente con los bombardeos de 1936. La denominación de los distintos ambientes dependía de sus elementos iconográficos (por ejemplo, el Cuarto de los Salvajes), de los objetos que contenían o de su finalidad

representativa. Así, se pone de manifiesto la importancia de conocer la denominación, no solo para hacer una correcta caracterización histórica, sino también para comprender los usos y funciones, lo que nos conduce hacia un claro reflejo del mundo cortesano y suntuario que la nobleza castellana importó desde Borgoña y los Países Bajos, al mismo tiempo que heredaba el refinamiento propio de Al Andalus. Don Íñigo de Mendoza, II duque del Infantado y promotor artístico del palacio, se ocupó de revestir las diferentes “cuadras” con los elementos adecuados: armaduras de madera, mobiliario y textiles que en su mayor parte han desaparecido, pero a los que el autor se aproxima a través de los encargos y contratos conservados.

Completan el volumen un generoso apéndice documental, que incluye la transcripción de cien contratos relativos a la construcción del palacio entre 1493 y 1497, un apéndice fotográfico con buen número de imágenes históricas, un glosario y una relación alfabética de los artífices. No es extraño que la obra haya sido galardonada con el Premio Provincia de Guadalajara de Investigación Histórica Layna Serrano 2023.

María Victoria Herráez Ortega

Universidad de León

DOI: 10.18002/da.i24.9402



- Santos Márquez, Antonio Joaquín. *El altar de plata de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2023. 341 páginas, 101 ilustraciones.

La historiografía actual da signos claros de haberse liberado de los complejos que se arrastraban durante el siglo XX sobre todo respecto a la mala fama de las producciones del siglo XVIII, criticadas en bastantes ocasiones como efectistas, superficiales, carentes de valor artístico o, directamente, decadentes. La centuria del setecientos, sobre todo a partir del segundo tercio, fue un periodo dominado por una explosión de creatividad y una productividad sin parangón en la historia de las artes españolas. Fue una suerte de edad de oro de las artes decorativas en la que centenares de artistas de muy diferentes disciplinas (mueble, plata, cerámica, vidrio, textil, etcétera) manejaron con soltura todo el acervo del trabajo tradicional y fueron asumiendo importantes innovaciones técnicas para conseguir productos cada vez más sofisticados y ajustados a los nuevos gustos que circulaban por Europa y eran demandados por su clientela.

En *El altar de plata de la catedral de Sevilla*, tomo publicado por la Diputación de Sevilla y firmado por el profesor Antonio Joaquín Santos Márquez, catedrático de la universidad pública de la capital andaluza, se demuestran estos aspectos y se explican con todo lujo de detalles otros relacionados con la gran riqueza cultural generada en torno al calendario litúrgico y las fechas especiales privilegiadas por la iglesia mayor sevillana. Porque este es, precisamente, el contexto espaciotemporal en el que se manifestó con todo su esplendor, en pleno siglo XVIII, el espectacular artificio argentífero que hoy conocemos como el altar de plata de la catedral de Sevilla.

Galardonado en 2021 con el accésit de la sección de Arte del concurso de monografías *Archivo Hispalense*, su autor organiza el contenido de este estudio en dos grandes bloques. En el primero de ellos, que titula “El trono del santísimo en las octavas”, precisa el origen y relata la evolución de los cultos de las octavas del Corpus, la Concepción y el triduo de las Carnes Tolendas (Carnaval), fechas especiales incorporadas al calendario litúrgico de la catedral sevillana, favorecidas por las fundaciones piadosas de diferentes personalidades de las corporaciones municipales de aquella ciudad durante el siglo XVII. En esta primera parte también trata al detalle los primeros pasos dados para la creación del altar y su evolución hasta las primeras décadas del siglo XVIII.

El segundo bloque lo dedica a trabajar sobre todos los aspectos del aparato de las octavas durante aquella centuria, que alcanzó su máximo esplendor y desarrollo con las incorporaciones que se realizaron entre 1725 y 1742 y los ajustes, restauraciones e innovaciones que se acometieron entre 1770 y 1772. El profesor Santos Márquez propone un recorrido por toda la arquitectura de esta escenografía tan impactante, describiendo con detalle cada una de sus partes y los ornamentos que la enriquecían. Hace notar sus modificaciones a lo largo del tiempo y se detiene en la obra de los principales plateros y escultores de plata que participaron en

la plenitud de esta obra coral que, como las propias catedrales, fue creciendo y cambiando, acomodándose a los gustos y las posibilidades económicas de cada momento.

El autor acierta desde la introducción, justificando la necesidad de este estudio, al describir el altar de plata de la catedral de Sevilla como una de las creaciones de la platería andaluza y española más importantes de nuestra historia del arte, que supera los aspectos concretos de la disciplina a la que adorna, entrando de lleno en otros campos como los del diseño, la arquitectura, la escultura y la escenografía. Siendo así, y tal y como demuestra a lo largo del texto, el mundo de la investigación artística española tenía una deuda con este conjunto, una obligación que el profesor Santos Márquez salda ordenando la abundante documentación que existe sobre este artefacto, revisando su lectura a lo largo de la historia y tomando distancia a la hora de hacer valoraciones que pudieran resultar subjetivas.

Se trata de un trabajo minucioso que atiende a todos y cada uno de los detalles que sirven para explicar las razones por las que la platería española y, en particular, la que se generó en torno a la catedral de Sevilla, contaron con manifestaciones de una riqueza sin parangón en la historia de esta disciplina. Deja muy claro que el aparato de las octavas, el altar de plata, es la manifestación física del esplendor del Barroco. De esta forma tiene que ser visto, buscando los ojos y el sentir del momento en el que fue creado; evitando los injertos estéticos que respecto al valor del arte sufre la mentalidad del siglo XXI, condicionada por la opinión prejuiciosa que se tenía del arte barroco hace cien

años, detrás de la que existían complejos tan comprensibles entonces como inexplicables ahora.

Este volumen monográfico sobre el altar de plata sevillano no podría llegar en mejor momento para la investigación de la platería, que atraviesa una etapa especialmente dulce desde hace casi dos décadas. Demuestra que aún queda mucho por descubrir en todo lo referente a las artes decorativas españolas, que los catálogos de piezas, que fueron necesarios en su momento y se enfrentaron con mayor o menor éxito, ya pueden dar paso a los ensayos críticos y las monografías que desarrollen las aportaciones anteriores, construyan mejor los contextos históricos y despejen las incógnitas, ajusten las cronologías y favorezcan el crecimiento de la historia de los objetos y sus creadores.

No cabe duda de que se trata una de las monografías más destacables que se han escrito sobre platería española en esta última década. Su publicación no hace más que confirmar el alto nivel de trabajos de investigación producidos tanto de su autor, reconocido especialista en la materia, como a la Universidad de Sevilla. Junto al grupo murciano de *Estudios de platería. San Eloy*, de cuyo comité editorial participa el autor, se confirman como referentes imprescindibles para el crecimiento y un estímulo para la investigación dedicada a las artes suntuarias españolas.

Javier Alonso Benito

Universidad Internacional de La Rioja

DOI: 10.18002/da.i24.9234



- Roca Cabrera, María. *Fortuny. Edad de oro del coleccionismo textil*. Valencia: Tirant Humanidades, 2024. 401 páginas, 153 figuras.

Afortunadamente, los estudios sobre coleccionismo textil cada vez son más asiduos. Avanzan a la par que los dedicados a su producción, porque los coleccionistas de estos objetos que una vez caídos en desuso dejaron de interesar y se almacenaron sin prestarles demasiada importancia, contribuyeron a ponerlos en valor. Entre estos coleccionistas sobresalió el pintor Mariano Fortuny Marsal, a quien se dedica esta monografía de María Roca Cabrera, especialista en el coleccionismo textil del siglo XIX.

Fortuny, además de pintor de gran éxito que formó parte de los círculos intelectuales más elitistas al emparentar con los Madrazo tras su matrimonio con Cecilia, hija de Federico, se convirtió en un experto en el campo de las antigüedades entre las que, además de muebles, armas, cerámicas y objetos diversos que empleó, a menudo, como atrezzo en sus pinturas, coleccionó tejidos antiguos; y es precisamente de la colección de tejidos

antiguos del pintor de la que se ocupa este libro, fruto de una laboriosa investigación que ha permitido a su autora recomponer e identificar gran parte de este conjunto que se dispersó tras su muerte, lo que permite al lector adentrarse en los entresijos del coleccionismo y comprobar como las piezas van cambiando de propietario. Porque en el texto se plantea una historia del coleccionismo y del anticuariado de la época donde salen a la luz los métodos empleados por estos buscadores de piezas y la codicia y falta de escrúpulos de importantes personajes que no tuvieron reparo en contribuir al expolio de parte del patrimonio español, como Juan Facundo Riaño, asesor del londinense South Kensington Museum, institución para la que hizo importantes adquisiciones.

Se parte de una introducción metodológica y un primer capítulo dedicado al coleccionismo textil donde se plantea, a grandes rasgos, cuál era el valor de estas piezas en el siglo XIX y el interés que despertaron en coleccionistas que recorrieron iglesias, conventos y otras instituciones en busca de tejidos antiguos que habían sido retirados y poco valorados por estar ajados y viejos. Asimismo, se analizan los tipos de coleccionistas y sus intereses diferenciando a los que valoraban su diseño con un sentido didáctico, los eruditos que apreciaban su estética y los artistas que los representaban con gran precisión en sus obras. Tras este preámbulo, el libro se divide en dos partes.

En la primera se esboza la biografía de Fortuny centrándose más en su faceta de coleccionista que en la de pintor. Es un capítulo interesante donde la autora nos introduce en su pasión por las antigüedades, que fueron fuente de inspiración en sus pinturas, donde aparecen representadas con exquisita precisión, y sus viajes en busca de objetos donde, a menudo, se acompañó de amistades que compartían sus intereses, proporcionando una visión de su círculo de acompañantes. Se describe al de Reus como un gran experto que utilizó tácticas para hacerse con las mejores piezas a los mejores precios y se presenta su taller como un lugar que semejava

un auténtico museo por el ingente número de objetos que acumulaba y su interés por contar los avances en su decoración a personajes como el barón de Davillier. Se cierra esta primera parte con un capítulo dedicado a la saga de los Madrazo, su familia política donde no solo habla de su suegro y sus cuñados, sino que se analiza el papel que Cecilia jugó en la formación de la colección y se cierra el capítulo con la figura de su hijo, Mariano Fortuny Madrazo, que heredó de sus padres el gusto por el coleccionismo textil, pero lo más importante para esta investigación es que elaboró un archivo fotográfico y listados de inventarios que han constituido para la autora una fuente documental de primer orden para la localización de tejidos dispersos de la colección de su padre.

La segunda parte del libro, la más importante, se ocupa del legado Fortuny, su inventario, tasación, venta de parte de la colección en el *Studio di Papa Giulio* en Roma, la subasta del *Atelier de Fortuny* en París y la venta a la Hispanic Society of America. Al morir sin testamento, se inventariaron y tasaron sus bienes, porque su viuda decidió su venta. En el capítulo donde se estudia la venta de Roma, se identifica a los compradores y que piezas adquirieron gracias a un catálogo manuscrito por uno de sus cuñados donde se anotaron datos de interés sobre los precios que alcanzaron las piezas y sus destinatarios, coleccionistas de los que se tenían escasas noticias. La subasta de París fue la más importante por el montante de objetos que salieron a la venta, en este caso se analizan y describen los lotes y sus compradores, siendo de esencial importancia, de nuevo, las anotaciones que Ricardo y Raimundo de Madrazo hicieron en el catálogo elaborado por Dupont-Auverbille alusivas a los compradores y precios alcanzados por las telas. Y, por último, se aborda la venta que en 1912 llevó a cabo Raimundo de Madrazo a la Hispanic Society of America de Nueva York.

Se concluye con una valoración del patrimonio textil en el mercado del arte de la

época, tanto en relación con otros objetos artísticos como teniendo en cuenta los rangos de precios según tipología, acompañados de gráficos para comprender las peculiaridades del mercado del arte textil.

Es un libro de gran interés, porque la investigación de María Roca ha permitido identificar muchos de los tejidos que formaron parte de la colección del pintor que estaban descontextualizados y en paradero desconocido, localizando tejidos inéditos en diferentes instituciones, por tanto, una de las claves de su importancia para el avance en el conocimiento del coleccionismo de la época, que la autora califica de “edad de oro”, es la documentación de estas piezas dispersas. Realiza un retrato de la sociedad artística de la época, del gusto de los pintores por esos estudios bizarros y repletos de piezas que reproducían en sus pinturas, razón por la que los coleccionaron. Su lectura permite conocer en profundidad el mundo del coleccionismo textil en sus albores, cuando la adquisición de este tipo de piezas fue creando el gusto por unos objetos que no habían llamado la atención de los anticuarios, por lo que los buscadores de piezas no solo tenían acceso a las instituciones donde se guardaron durante generaciones sin apreciar su valor, sino que entraban en contacto con chamarileros y buhoneros que vieron en ello un negocio.

El estudio documental, no solo de libros de registro e inventarios de las instituciones, sino la correspondencia epistolar de la familia, fuentes impresas donde se encuadran los catálogos de subastas y exposiciones, y las noticias en la prensa de la época aportan un enfoque metodológico que convierte este trabajo de María Roca en fundamental para quienes quieran abordar estudios de coleccionismo textil.

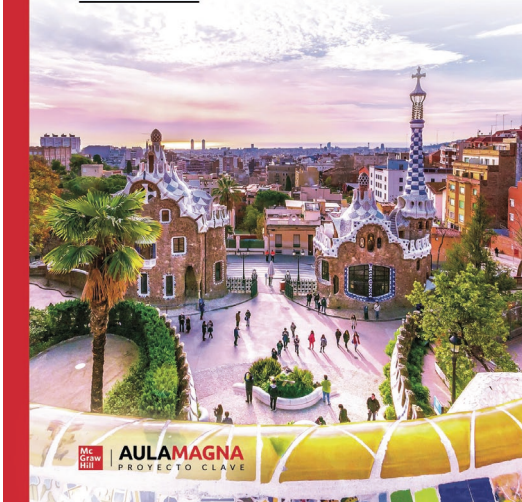
Laura Rodríguez Peinado

Universidad Complutense de Madrid

DOI: 10.18002/da.i24.8680

Carlos Salas Mirat

**Gaudí, un genio precursor de la sostenibilidad y biomimética arquitectónicas con un siglo de antelación**



- Salas Mirat, Carlos. *Gaudí, un genio precursor de la sostenibilidad y biomimética arquitectónica con un siglo de antelación*. Madrid: Editorial Aula Magna, 2023. 199 páginas, 77 imágenes.

La ingente, y creciente, bibliografía dedicada a la obra de Gaudí ha ido generando, en las últimas décadas, una pluralidad de perspectivas que han abordado su creación arquitectónica desde puntos de vista tan diversos como la técnica, la estética, la sociología, la política, la simbología, la espiritualidad, y otros muchos, que testimonian la creciente valoración, tanto desde el punto de vista académico como popular, de quien se está convirtiendo a pasos agigantados en el arquitecto más estudiado, apreciado y valorado del s. XX. Las diferentes dimensiones de sentido que se pueden encontrar en sus obras, síntesis de inspiración en las formas y procesos creativos de la naturaleza, en el empleo riguroso y armónico de la geometría emanada de ella, en la fusión expresiva entre forma y contenido simbólico, y una profunda vocación espiritual y religiosa, todas las cuales se concentran en la obra del arquitecto catalán, siguen originando nuevos puntos

de vista que enriquecen el estudio de su inagotable arquitectura.

Una de estas nuevas miradas es la que Carlos Salas, doctor en arquitectura y docente en varias universidades, realiza en esta magnífica obra, una síntesis de su tesis doctoral, dedicada de modo pionero al estudio de la presencia de valores propios de la sostenibilidad arquitectónica en la obra de Gaudí.

Los primeros capítulos están dedicados a una explicación, clara y rigurosa, del propio concepto de sostenibilidad arquitectónica, su evolución histórica, y su conversión, a lo largo del s. XX y hasta el presente, en piedra de toque para aceptar o rechazar la validez de un proyecto arquitectónico. Salas explica cómo la crisis energética, la progresiva conciencia medioambiental, la preocupación por el medio ambiente, y la necesidad de optimizar los recursos, entre otros factores, se han convertido en criterios demandados por las sociedades industrializadas para cualquier creación arquitectónica que aspire no solamente a resultar funcional o estéticamente relevante, sino también aceptable desde el punto de vista ético. La idea esencial radica en la comprensión y respeto hacia la naturaleza, complementada con una utilización de las posibilidades de una geometría cuyo fundamento último se encuentra igualmente en las formas naturales. Es en esta fusión de naturaleza y geometría donde radica, a juicio del autor, una de las claves que permiten analizar las numerosas invenciones, logros y hallazgos presentes en la arquitectura gaudiniana, y que suponen la primera manifestación de los citados criterios modernos de sostenibilidad arquitectónica.

Así, Carlos Salas desgana el modo en que las diferentes obras de Gaudí responden a una voluntad pionera por parte del arquitecto de utilizar materiales de proximidad, el uso de elementos prefabricados, la inspiración en la arquitectura popular, la búsqueda de la mayor economía de medios posible, el cuidado de la eficiencia energética, el confort, la iluminación y ventilación naturales,

el aprovechamiento de residuos, la protección del entorno natural, la salubridad, la ergonomía, y otros parámetros que permiten afirmar, como enuncia el propio título del libro, que Gaudí fue un verdadero innovador, que ofreció soluciones para los principales problemas no sólo de la arquitectura de su tiempo, sino de la de nuestro presente, para el cual la obra y el pensamiento gaudinianos funcionan cada vez con mayor exactitud

como un modelo impregnado de intemporalidad, de cuya feliz fusión entre naturaleza, geometría, economía, funcionalidad, belleza, y otras tantas elevadas categorías, da cuenta este excelente libro.

César García Álvarez

Universidad de León

DOI: 10.18002/da.i24.8482



- Del Canto Mínguez, Irene. *Imágenes fuera de sí. La imagen reflejada: el arte a través del espejo*. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 2025. 462 páginas, 563 figuras.

El interés que me ha suscitado el libro de Irene del Canto Mínguez, *La imagen reflejada – El arte a través del espejo*, no se basa solo en la calidad de la obra. Ocurre que el tema de la imagen ha sido uno de los que más me han ocupado, como se ve en muchos libros míos. No deja de ser curioso que la figura de Narciso se encuentre al comienzo del libro de Del Canto, donde leemos “Narciso no es consciente de su ser hasta que contempla accidentalmente su imagen reflejada en el agua” (pág. 28), y, también, al inicio de mi libro *La mentira social. Imágenes, mitos y conducta* (1989), en cuya primera página se puede leer: “el mercado cada vez acepta menos los productos que no estén doblados –como Narciso- por sus imágenes”. Pero mientras que ese libro mío trata, sobre todo, de las repercusiones sociales y políticas de la imagen en el mundo actual, el de Irene del Canto viene a ser una enciclopedia sobre el tema de imagen reflejada, del espejo en todas sus

manifestaciones, dada la cantidad de información temática, bibliográfica e icónica que la autora utiliza en su composición.

Como el espejo es uno de sus temas prioritarios de la investigación de Del Canto, el libro de Baltrusaitis, *El espejo, ensayo sobre una leyenda científica*, tiene un protagonismo bibliográfico que comparte, por cierto, con otros muchos libros. En cuanto al tema de la imitación, la autora tiene como referencia, entre otras obras, las de Javier Gomá (*Imitación y experiencia*) y Valeriano Bozal (*Mímesis: las imágenes y las cosas*).

El siguiente párrafo da una idea de qué va el libro. Incluso es un compendio de *La imagen reflejada. El arte a través del espejo*:

“La imagen reflejada adquiere, según los contextos y mentalidades, numerosas dimensiones de simbolismo y significado, sirviéndose para su representación de recursos iconográficos como el cristal azogado de forma genérica y, más concretamente, el espejo, la ventana o la lente. Así, la imagen reflejada puede ser utilizada como camino al conocimiento del universo circundante como de las ideas superiores, reflexión sobre la mentira y el poder fascinador y peligroso de la ilusión (que imita, copia o falsifica lo auténtico), captación de la eternidad y el reverso monstruoso, exploración científica de los efectos ópticos y los planos representativos, advertencia moral frente a la vanidad o la corrupción de los impulsos materiales efímeros, medio de reafirmación social e indagación en la interioridad y el encuentro psicológico con la personalidad”.

En efecto, la imagen reflejada que nos muestran el espejo, la fotografía, el cine lo mismo puede ser un instrumento de autococimiento, como de ilusión de conocimiento, de verdad como de mentira disfrazada de verdad, de arte –pensemos en el espejo que se ve al fondo de *Las Meninas*, espejo regio y estético donde los haya- y también de técnica científica. La imagen reflejada nos ofrece, a un tiempo, la imagen del que somos y la del que queremos ser, de ese Narciso que se enamora de sí mismo y de la calavera que,

con los años acabará viendo Narciso cuando se contemple en las aguas de la vida, o sea, de la muerte.

Una parte especialmente interesante del libro de Irene del Canto está en el "Anexo textual" que viene al final del volumen. Son citas, generalmente largas, de obras de variados autores que han tratado algunos de los temas estudiados en *La imagen reflejada*. Van desde Ovidio, Platón, Aristóteles, Séneca, Plotino, la Biblia, Dante y Dionisio Areopagita, hasta Stevenson, Valery, Zola,

Samaniego o Tolkien. También son del mayor interés las 563 imágenes que acompañan al texto. De ahí que *La imagen reflejada – El arte a través del espejo* sea, además de una enciclopedia, un museo. Una muestra palpable de erudición y de juego, de historia y de vida. Una invitación a descubrir qué es el yo y qué es el mundo a través de las imágenes reflejadas, o sea, de la reflexión..., pues ¿qué es la reflexión sino un escrutinio de imágenes reflejadas?

Ignacio Gómez de Liaño

DOI: 10.18002/da.i24.9384



- Cabrera García, María Isabel; Martín López, David y Miguel Ángel Espinosa Villegas (eds.). *Patrimonio, cultura artística y poderes autoritarios en Europa. Una lectura desde el presente*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2024. 443 páginas, 104 figuras.

El presente trabajo supone uno de los resultados alcanzados en el marco del proyecto de investigación “Patrimonio y memoria del franquismo: conservación o resignificación en la España democrática” (PID2019-111709GB-I00) – concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España y financiado por la Agencia Estatal de Investigación dentro del Plan Nacional de 2019 –, cuyo objeto de estudio fue el legado patrimonial franquista, abordando cuestiones tanto materiales como inmateriales, y los procesos de asimilación y recepción de este patrimonio “incómodo” ya en democracia, desde un punto de vista interdisciplinar. Partiendo de la idea ya establecida por Alois Riegl a comienzos del siglo XX con su obra *El culto moderno a los monumentos* (1903), en esta investigación el patrimonio es abordado no solo en cuanto a sus valores formales, estéticos y sociales, sino también en relación con su alto

valor simbólico y su capacidad de convertirse en un vehículo esencial para la transmisión de ideas, así como para la construcción de identidades y de la memoria colectiva de una comunidad. Por ello, a partir de las distintas aportaciones incluidas en la monografía, se pretende reflexionar sobre cómo los bienes culturales vinculados con conflictos armados y regímenes autoritarios en España y Europa, para tratar de arrojar luz sobre las problemáticas de gestión a las que se enfrenta la sociedad actual (destrucción, modificación, conservación, resignificación... de estos elementos).

El volumen, que aúna las aportaciones de dieciséis investigadores e investigadoras nacionales e internacionales, presenta un numeroso conjunto de casos de estudio relacionados con el conocimiento y la consiguiente gestión del patrimonio y la memoria incómoda en países europeos como España, Italia, Grecia y Alemania. En el primer capítulo, titulado “Lecturas superpuestas. Restauración monumental, ideología y recepción del patrimonio” y firmado por María Pilar García Cuetos, su autora reflexiona sobre las restauraciones, su papel en la manipulación de monumentos y la construcción de narrativas y memoria colectiva, incluyendo estudios de caso paradigmáticos en el Principado de Asturias, Cataluña y Madrid. A continuación, el capítulo elaborado por Ascensión Hernández Martínez y que lleva por título “Patrimonio incómodo, cuando el pasado sigue siendo un país extraño...”, aborda distintas posibilidades de tutela patrimonial – entre las que destacan cuestiones como la conservación y su uso didáctico, o la rehabilitación y refuncionalización monumental para la preservación de la memoria histórica – a través de distintos ejemplos en España, Francia y Alemania. Por su parte, Francisco Javier Muñoz-Fernández, con el capítulo titulado “Monumentos militares italianos de la Guerra Civil en España”, recoge la participación de la Italia fascista en el conflicto español y, como consecuencia, la erección de diversos monumentos para su conmemoración en distintas ubicaciones, como, por ejemplo, en las provincias de Burgos y Zaragoza. César Rina Simón se aproxima a la inmaterialidad patrimonial a partir de su capítulo “Sustratos y

relecturas de la Semana Santa franquista. Análisis diacrónico de un palimpsesto cultural” en el que ahonda en los rituales de Semana Santa y su papel durante la dictadura, especialmente debido a su función no solo en relación con las tradiciones en la construcción memoria, sino también por su relevancia en el espacio público. El capítulo “Aproximaciones a la copla: transgresión, nostalgia y resignificación de un emblema cultural del siglo XX”, elaborado por Consuelo Pérez Colodrero, constituye una interesante aportación con precisiones terminológicas al respecto de este género musical, así como un estado de la cuestión que ofrece la posibilidad de conocer la puesta en valor de una manifestación artística, que se ha convertido en emblema nacional, a partir de su estudio académico. La aportación de Miguel Ángel Espinosa Villegas, titulada “La imagen del hombre y la masculinidad hegemónica durante la dictadura española: la publicidad y sus modelos de género asociados”, supone un notable análisis sobre el concepto de género como agente social y el papel de la propaganda y los medios de comunicación de masas en el establecimiento y la transmisión de roles de género durante el franquismo, influidos tanto por el fascismo como por arquetipos culturales basados en la tradición cultural española. Mónica Vázquez Astorga explora en su capítulo “Significación de las visitas y de los viajes oficiales celebrados en Zaragoza durante el primer franquismo” cómo las visitas oficiales por parte del dictador a la provincia – con los ejemplos de Belchite y la Basílica del Pilar en Zaragoza el día 12 de octubre – supusieron un recurso propagandístico de gran calado para la legitimación ideológica del Régimen. A continuación, en “Comic y revistas femeninas para adolescentes en el primer franquismo: Consuelo Gil Roësset y *Mis chicas*”, firmado por Ana Isabel Guzmán Morales, se propone un análisis tanto desde el punto de vista del producto cultural, como desde la perspectiva comunicativa y propagandística en cuanto a la transmisión de valores, influidos por el contexto ideológico español. Carlos Garrido Castellano analiza en “Activismo y performance en tiempos de neoautoritarismo generalizado” el impacto del arte activista en la actualidad, es-

pecialmente en relación con los conceptos de género y alteridad. Katherina Chatzikonstantinou y Stelios Lekakis presentan un estudio relativo al sótano del edificio de la Seguridad Social en Atenas y la complicada gestión de lo inmaterial – memoria y emoción – en este “patrimonio oscuro”. Por su parte, Salvatore Fadda realiza en “Affinità e divergenze tra fascismo e franchismo nel rapporto con la vestigia dell’antichità” un análisis comparativo entre las políticas de tutela del patrimonio arqueológico en España e Italia durante los periodos de desarrollo de sendos regímenes. Carmen Sousa Pardo analiza en “¿Qué Crimen? Censura y soledad de Agustín Espinosa” la creación de la obra *Crimen* (1934), su impacto en la vida de su autor, así como su recepción y la parcial recuperación de Espinosa. En “Deutsche Kunst und Entartete Kunst. Los dos caminos del arte contemporáneo en la Alemania nazi”, Monika Keska realiza un recorrido por la doble vía del arte contemporáneo alemán, relacionándolo con su presencia tanto en galerías y de publicaciones de arte. M<sup>a</sup> Isabel Cabrera García analiza en “Escultura y conmemoración de la Hispanidad. Entre la polémica y la agresión” las problemáticas de derivadas de la recepción e interpretación de aquellos monumentos relacionados con el “descubrimiento” de América. Por último, “¿Resignificar lo resignificado? O la complejidad del patrimonio franquista en Tenerife”, de David Martín López, presenta la casuística canaria, desde la construcción de diversos monumentos de distinta índole en el contexto franquista y su posterior tutela, teniendo en consideración la existencia de puntos de inflexión, como la promulgación de legislación específica relativa a la memoria incómoda franquista y los debates desde entonces generados. En suma, este libro supone un compendio de rigurosas y profundas investigaciones, de indudable necesidad tanto desde el punto de vista teórico, como para determinar qué tipo de actuaciones han de llevarse a cabo en la tutela efectiva de nuestro patrimonio.

Noelia Fernández García

Universidad de León

DOI: 10.18002/da.i24.9431



## DE ARTE. NORMAS PARA EL ENVÍO DE ORIGINALES

**De Arte publicará, desde su número 13 (2014) únicamente en edición electrónica, a través de la plataforma OJS, accesible en <https://revpubli.unileon.es/index.php/dearte/>**

1. Los artículos, originales e inéditos, tendrán una extensión máxima de 20 folios, mecanografiados a 1,5 espacios -1 para las notas-, con un máximo de 45 000 caracteres, incluidos gráficos, notas y la bibliografía citada en el artículo, que se incluirá al final del texto.
2. Las colaboraciones podrán remitirse en cualquiera de las lenguas oficiales de la Unión Europea, antes del 15 de abril de cada año. Cada número será publicado siempre antes de la finalización del año en curso.
3. Los trabajos serán examinados por el Consejo de Redacción. Éste someterá los artículos al dictamen de evaluadores externos especialistas en el tema de estudio para que emitan un informe que avale su calidad científica, tras el cual el Consejo de Redacción decidirá sobre su publicación. La aceptación, rechazo o petición de modificación del artículo, siempre tomando como base las recomendaciones contenidas en los informes de los revisores, se comunicará a los autores junto con los argumentos que han motivado la decisión final. Los artículos aceptados deberán incorporar las recomendaciones de los revisores externos para su publicación.
4. En los artículos publicados constará la fecha de recepción y la fecha de aprobación por parte del Consejo de Redacción.
5. Para presentar un trabajo el autor deberá registrarse en la página web de la revista, <http://revpubli.unileon.es/ojs> y seguir los pasos indicados en la misma, subiendo los archivos necesarios (texto, imágenes, pies de foto, ...), así mismo deberá incluir la bibliografía utilizada en la pestaña "Referencias". La aplicación generará de manera automática un e-mail de respuesta como acuse de recibo del artículo. A partir de ese momento el autor podrá seguir, a través de la misma página web, todos los pasos del proceso -aceptación, revisión, corrección de pruebas, maquetación, publicación final-.
6. Texto del trabajo:
  - Se encabezará con el título, sin el nombre del autor, en español (en minúscula y negrita) e inglés (en minúscula). A continuación, irán un resumen no superior a diez líneas, en castellano y en inglés, y un máximo de diez palabras clave en los mismos idiomas anteriores. Las palabras clave se elegirán teniendo en cuenta su uso para indizar y clasificar el artículo, por lo que deberán ser lo suficientemente descriptivas. En la versión final se añadirá el nombre y filiación profesional del autor o autores. Si el autor quiere añadir alguna referencia a la pertenencia del artículo a proyectos o grupos de investigación, deberá hacerlo sólo en la versión final, incluyendo una nota al pie tras el primer punto y seguido del texto, siguiendo el formato "El presente artículo se ha elaborado en el marco del proyecto/grupo -título en redonda y entrecomillado, referencia y organismo financiador-".
  - Deberá utilizarse preferentemente el programa de textos Word para Windows, usando como fuente Times New Roman de 12 para el texto y de 10 para las notas. El texto debe ir justificado tanto en el cuerpo del trabajo como en las notas.
  - Si el texto incluye epígrafes estos deben ir en mayúscula y redonda, separados del texto por un espacio y sin numeración.

- No se podrá agregar espacio entre párrafos ni ningún tipo de marca de separación.
- Si se incluyen textos literales, tanto en el cuerpo del trabajo como en notas, estos deberán ir en redonda y entre comillas, excepto las palabras en otros idiomas, títulos de obras literarias o artísticas y temas específicos, que irán en cursiva.
- En el texto se incluirán, siguiendo el formato (Fig.x), las referencias a las ilustraciones que el autor considere oportunas, siempre en orden sucesivo. Estas indicaciones se utilizarán durante la maquetación del artículo para incluir las imágenes en el texto del mismo.

#### 7. Ilustraciones:

- Cada trabajo podrá acompañarse de un máximo de 12 ilustraciones que se presentarán en archivos independientes, preferiblemente en formato JPG de la máxima resolución posible, no inferior a 300 ppp. Además, el autor debe adjuntar un archivo en pdf con las imágenes y sus pies de foto correspondientes. Estos elementos se subirán a la plataforma como archivos complementarios.
  - En archivo aparte se incluirá un listado de las ilustraciones, gráficos, cuadros, etc. Estará compuesto por la indicación "Fig." seguida de un número correlativo en caracteres arábigos y de un texto que los identifique y en el que se debe citar las fuentes y créditos correspondientes siguiendo el formato: "Fig. x. Autor de la obra. Título de la obra. Fecha de creación de la obra. Ubicación de la obra (en caso de bienes muebles). Propietario de los derechos (si lo es el autor debe figurar como "Foto del autor/a)". Todas las ilustraciones deberán contar con los permisos y créditos correspondientes; los autores deberán firmar una declaración de responsabilidad al respecto antes de la publicación de la revista.
8. Las notas deberán ir numeradas correlativamente, en caracteres arábigos, voladas sobre el texto antes de punto, coma o punto y coma e insertas a pie de página.
9. Las referencias bibliográficas seguirán el sistema nota-bibliografía del ESTILO CHICAGO, que puede consultarse en el siguiente enlace: <http://uc3m.libguides.com/guias-tematicas/citas-bibliograficas/chicago>

Pueden servir como modelo los siguientes ejemplos:

#### **Libro de un autor**

Nota a pie de página (en primera cita): Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (Madrid: Alianza, 1997), 71-74.

Nota a pie de página (en citas posteriores): Panofsky, *Renacimiento...*, 71-74.

Bibliografía: Panofsky, Erwin. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza, 1997.

#### **Libro de dos o tres autores**

Nota a pie de página (en primera cita): Isidro G. Bango Torviso y Gonzalo M. Borrás Gualis, *Arte bizantino y arte del Islam* (Madrid: Historia 16, 1996), 10.

Nota a pie de página (en citas posteriores): Bango Torviso y Borrás Gualis, *Arte bizantino...*, 15-17.

Bibliografía: ): Bango Torviso, Isidro G. y Gonzalo M. Borrás Gualis. *Arte bizantino y arte del Islam*. Madrid: Historia 16, 1996.

**Libro de cuatro o más autores**

Nota a pie de página (en primera cita): Adolfo Domínguez Monedero et al., *Historia del mundo clásico a través de sus textos: Grecia* (Madrid: Alianza, 1999), 24.

Nota a pie de página (en citas posteriores): Domínguez Monedero et al., *Historia del mundo clásico...*, 24.

Bibliografía (se incluye la totalidad de autores): Domínguez Monedero, Adolfo, Domingo Plácido Suárez, Javier Gómez Espelosín y Fernando Gascó de la Calle. *Historia del mundo clásico a través de sus textos: Grecia*. Madrid: Alianza, 1999.

**Libros con editor, traductor o compilador en lugar de autor**

Nota a pie de página (en primera cita): Richmond Lattimore, trans., *The Iliad of Homer* (Chicago: University of Chicago Press, 1951), 91–92.

Nota a pie de página (en citas posteriores): Lattimore, *The Iliad...*, 67.

Bibliografía: Lattimore, Richmond, trans. *The Iliad of Homer*. Chicago: University of Chicago Press, 1951.

**Libros con editor, traductor o compilador además de autor**

Nota a pie de página (en primera cita): Jacobo de Vorágine, *La Leyenda dorada*. Ed. por José Manuel Macías (Madrid: Alianza, 1982), 91–92.

Nota a pie de página (en citas posteriores): De Vorágine, *La Leyenda...*, 91.

Bibliografía: Vorágine, Jacobo de. *La Leyenda dorada*. Editado por José Manuel Macías. Madrid: Alianza, 1982.

**Libro electrónico**

Nota a pie de página (en primera cita): Nelson Pierrotti, *Roma y China en la antigüedad: los contactos a través de la ruta de la seda* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008), <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5m6p1>

Nota a pie de página (en citas posteriores): Pierrotti, *Roma y China en la antigüedad...*

Bibliografía: Pierrotti, Nelson. *Roma y China en la antigüedad: los contactos a través de la ruta de la seda*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5m6p1>.

**Capítulo de libro**

Nota a pie de página (en primera cita): Manuel Valdés Fernández, “Reyes y obispos en las ceremonias de coronación real en el reino de León y en la corona de Castilla y León”, en *Reyes y prelados: la creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, coord. por M<sup>a</sup> Dolores Teijeira Pablos, M<sup>a</sup> Victoria Herráez Ortega y M<sup>a</sup> Concepción Cosmen Alonso (Madrid: Sílex, 2014), 33.

Nota a pie de página (en citas posteriores): Valdés Fernández, “Reyes y obispos”, 33-35.

Bibliografía: Valdés Fernández, Manuel. “Reyes y obispos en las ceremonias de coronación real en el reino de León y en la corona de Castilla y León”. En *Reyes y prelados: la creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, coordinado por M<sup>a</sup> Dolores Teijeira Pablos, M<sup>a</sup> Victoria Herráez Ortega y M<sup>a</sup> Concepción Cosmen Alonso, 17-44. Madrid: Sílex, 2014.

**Artículo de revista impresa**

Nota a pie de página (en primera cita): José Manuel Cruz Valdovinos, "El pintor don Diego de Silva que no es Velázquez", *De Arte. Revista de Historia del Arte*, nº 10 (2011), 106.

Nota a pie de página (en citas posteriores): Cruz Valdovinos, "El pintor don Diego de Silva...", 108-110.

Bibliografía: Cruz Valdovinos, José Manuel. "El pintor don Diego de Silva que no es Velázquez". *De Arte. Revista de Historia del Arte*, nº 10 (2011), 105-116.

**Artículo de revista electrónica**

Nota a pie de página (en primera cita): Raúl Romero Medina y Manuel Romero Bejarano, "La obra tardogótica de la Cartuja de la Defensa de Jerez de la Frontera. Reflexiones sobre la intervención de Diego de Riaño", *De Arte. Revista de Historia del Arte*, nº 16 (2017), 32-33, <http://dx.doi.org/10.18002/da.v0i16.4980>.

Nota a pie de página (en citas posteriores): Romero Medina y Romero Bejarano, "La obra tardogótica...", 34.

Bibliografía: Romero Medina, Raúl y Manuel Romero Bejarano. "La obra tardogótica de la Cartuja de la Defensa de Jerez de la Frontera. Reflexiones sobre la intervención de Diego de Riaño". *De Arte. Revista de Historia del Arte*, nº 16 (2017), 31-48. <http://dx.doi.org/10.18002/da.v0i16.4980>.

**Artículo de prensa**

Nota a pie de página (en primera cita): Isabel Ferrer, "Vincent van Gogh era su hermano", *El País*, 30 de noviembre de 2018.

Nota a pie de página (en citas posteriores): Ferrer, "Vincent van Gogh...".

Bibliografía: Ferrer, Isabel. "Vincent van Gogh era su hermano". *El País*, 30 de noviembre de 2018.

**Tesis doctoral y trabajos académicos**

Nota a pie de página (en primera cita): Aránzazu Oricheta García, "Juan de Juni y su escuela en León: producción escultórica en madera" (tesis doctoral, León, 1999), 243.

Nota a pie de página (en citas posteriores): Oricheta García, "Juan de Juni y su escuela...", 321-322.

Bibliografía: Oricheta García, Aránzazu. "Juan de Juni y su escuela en León: producción escultórica en madera". Tesis doctoral. Universidad de León, 1999.

**Página web**

Nota a pie de página (en primera cita): Alberto Barreto Arce "La cúpula de San Francisco de Lima", *Albanécar*, 12 de septiembre de 2018, <http://www.albanecar.es/la-cupula-de-san-francisco-de-lima/>.

Nota a pie de página (en citas posteriores): "La cúpula de San Francisco...".

Bibliografía: *Albanécar*. <http://www.albanecar.es/la-cupula-de-san-francisco-de-lima/>.

### Documento de archivo

Se citará en primer lugar el nombre archivo, biblioteca o institución y su abreviatura entre paréntesis, seguido título del documento, si procede, fondo, carpeta, sección y/o subsección con la denominación del instrumento de descripción (reg. en caso de registro, doc. en caso de documento, núm. en caso de número, c. en caso de caja, leg. en caso de legajo) y a continuación la correspondiente signatura y folio (f./ff.) indicando si es recto (r.) o vuelto (v.).

Nota a pie de página (en primera cita): Archivo Histórico Diocesano de León (AHDL), Protocolos notariales, c. 3, leg. 4, ff. 2r.-7v.

Nota a pie de página (en primera cita): Archivo de la Catedral de León (ACL), Tumbo, núm. 40, f. 117r.

Nota a pie de página (en citas posteriores): AHDL, Protocolos notariales, c. 3, leg. 4, f. 34 r.-v.

Bibliografía (sin abreviaturas): Archivo Histórico Diocesano de León. Fondo General. Caja 3, legajo 4.

10. Las pruebas de imprenta se enviarán a los autores para su corrección, que se limitará fundamentalmente a las erratas de imprenta o a cambios de tipo gramatical. No se admitirán variaciones que alteran de forma significativa el ajuste tipográfico. Serán corregidas y devueltas en un plazo máximo de quince días.
11. La revista publicará recensiones elaboradas por doctores de aquellos libros, de reciente publicación, que lleguen como donación y sean seleccionados por el Consejo de Redacción.





## ÍNDICE

### Artículos

SARAY GARCÍA MARTÍNEZ

*Efigies femeninas en relieve: identitas imperial y recepción de la Antigüedad a través de la colección Despuig*.....11

PAOLA CORTI BADÍA

*Un exemple de dévotion à la Passion du Christ à la fin du Moyen Âge : Les «heures de la compassion» ou «heures de la miséricorde» dans le Livre d'Heures de Catherine de Clèves*.....31

ARIANNA VIGNATI

*El pórtico de la catedral de Oviedo: una aproximación a través del análisis de los viajes de arquitectos en el tardogótico*.....51

MARÍA DEL AMOR RODRÍGUEZ MIRANDA

*Un guadamecí dedicado a Cleopatra en el Palacio de Viana de Córdoba*.....71

JUAN LUQUE CARILLO

*Mecenazgo, clientela y gestión artística en la Córdoba del Quinientos. Un ejercicio de enriquecimiento cultural y patrocinio en la pintura*.....87

FRANCISCO HIDALGO DE RIVAS

*Significado y función de las cabezas cortadas de santos en la pintura barroca sevillana*.....105

JOÃO GADELHO NOVAIS TAVARES

*Convento de São José e Santa Teresa (Oporto, Portugal): permanencia y cambios en el espacio (siglos XVIII-XIX)*.....123

AITOR MERINO MARTÍNEZ

*Estrategias decorativas en la arquitectura cultural franquista. El Teatro Real como espacio escénico e ideológico*.....139

LUCREZIA ADAMO

*El Cretto de Burri como escenario entre danza y memoria*.....153

ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ

*La tutela patrimonial de los conjuntos urbanos históricos aragoneses durante el franquismo: el caso de Uncastillo, Zaragoza*.....169

Recensiones .....191

- Senra Gabriel y Galán, José Luis y Laura Rodríguez Peinado (eds.). *Homo viator. Expresiones artísticas e itinerarios de ida y vuelta*. Gijón: Trea, 2024. 480 páginas, 112 imágenes.
- Laborde Marqueze, Ana (coord.). *La Restauración del Pórtico de la Gloria. Catedral de Santiago de Compostela. Documentación, estudios y Conservación*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2021. 526 páginas.
- Calleja-Puerta, Miguel (autor principal); Álvarez Castrillón, José Antonio (colaborador), Fernández Ortiz, Guillermo (col.); Ledesma, Antonio (col.), Murcia Nicolás, Fuensanta (col.); Ruiz de la Peña González, Isabel (col.); Sanz Fuentes, María Josefa (col.), *El monasterio de San Salvador de Cornellana en la Edad Media (1024-1536). Fundación regia, abadía cluniacense, encomienda nobiliaria*. Gijón: Trea y Fundación Valdés Salas, 2024, 253 páginas, 25 figuras, acompañado por un anexo de Calleja-Puerta, Miguel, *El monasterio de San Salvador de Cornellana en la Edad Media (1024-1536). Cinco siglos en cinco pergaminos*, Gijón: Trea y Fundación Valdés Salas, 2024, 46 páginas y 6 documentos facsimil.
- Romero Medina, Raúl. *La fábrica de las casas del infantado en Guadalajara (1376-1512). Los usos y las funciones artísticas de la temprana Edad Moderna en España*. Guadalajara: Excm. Diputación Provincial, 2024. 506 páginas, 28 ilustraciones.
- Santos Márquez, Antonio Joaquín. *El altar de plata de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2023. 341 páginas, 101 ilustraciones.
- Roca Cabrera, María. *Fortuny. Edad de oro del coleccionismo textil*. Valencia: Tirant Humanidades, 2024. 401 páginas, 153 figuras.
- Salas Mirat, Carlos. *Gaudí, un genio precursor de la sostenibilidad y biomimética arquitectónica con un siglo de antelación*. Madrid: Editorial Aula Magna, 2023. 199 páginas. 77 imágenes.
- Del Canto Mínguez, Irene. *Imágenes fuera de sí. La imagen reflejada: el arte a través del espejo*. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 2025. 462 páginas, 563 figuras.
- Cabrera García, María Isabel; Martín López, David y Miguel Ángel Espinosa Villegas (eds.). *Patrimonio, cultura artística y poderes autoritarios en Europa. Una lectura desde el presente*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2024. 443 páginas, 104 figuras.

