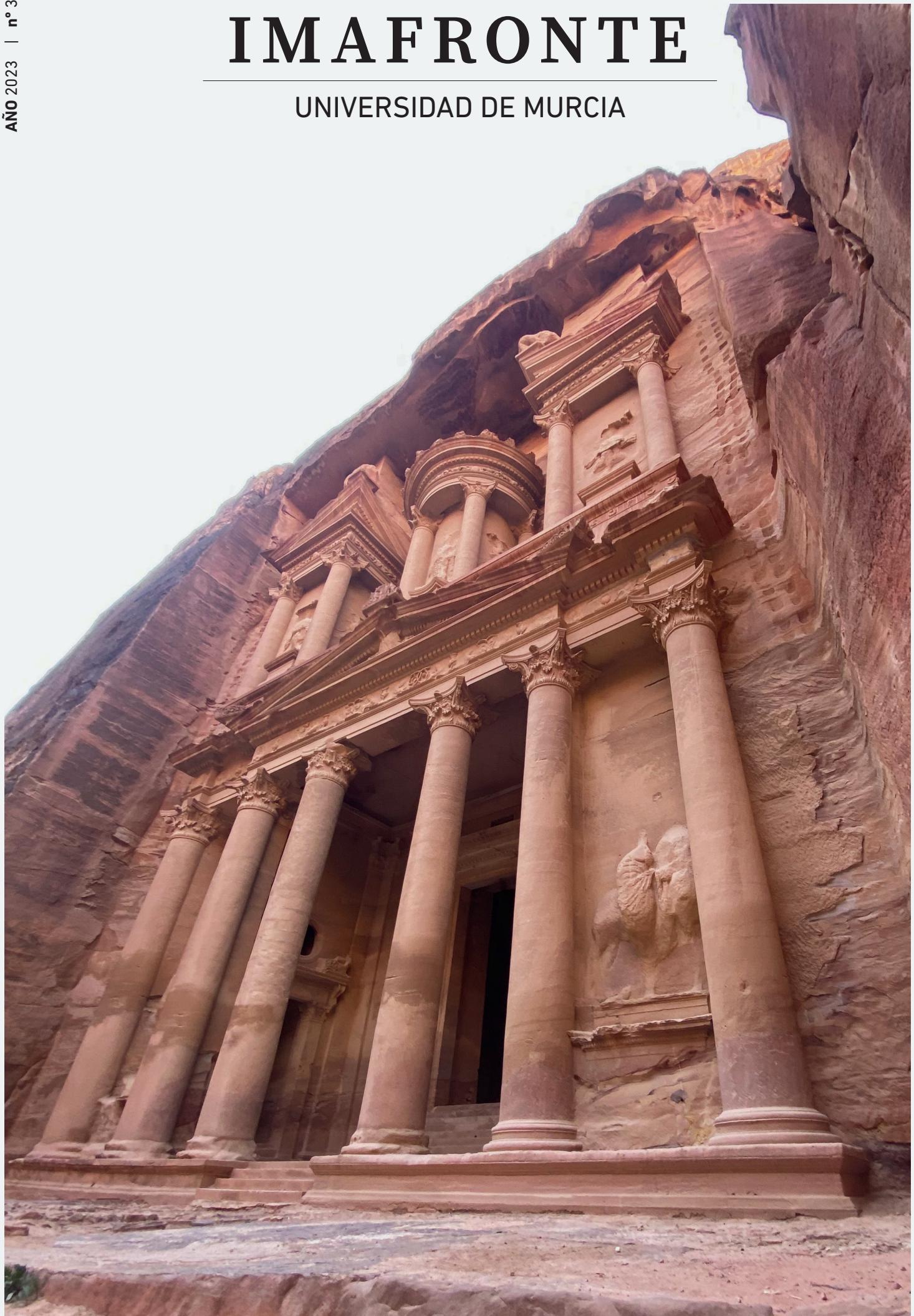


IMAFRONTE

UNIVERSIDAD DE MURCIA



Comité Científico

Raimon Graells i Fabregat, *Universidad de Alicante, España.*

Azzurra Scarci, *Leibniz-Zentrum für Archäologie de Maguncia, Alemania.*

Antonello Frongia, *Università Roma Tre, Italia.*

María del Mar Gabaldón Martínez, *Universidad CEU San Pablo, España*

Inmaculada Vivas Sainz, *Universidad Nacional de Educación a Distancia, España.*

Daniel Crespo Delgado, *Universidad Complutense de Madrid, España.*

Manuel Hernández Pérez, *School of Arts Media and Creative Technologies, University of Salford, Reino Unido.*

Isabella de Liddo, *Universtà degli Studi di Bari, Italia.*

Maria Antonella Pasculli, *Università degli studi di Bari, Italia.*

Maria Concceta Di Natale, *Università degli studi di Palermo, Italia.*

Nuria Castellano i Solé, *Universidad Oberta de Catalunya, España.*

IMAFRONT-E-Volumen nº 30: 2023
REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE.
Periodicidad: Anual.

—

Equipo editorial

Director

Carlos Espí Forcén
Universidad de Murcia, España.

Secretario

Asensio Martínez Jódar
Universidad de Murcia, España.

Consejo de Redacción

Mieke Bal, *Universiteit van Amsterdam, Países Bajos.*

Noelia García Pérez, *Universidad de Murcia, España.*

Jaime Vizcaíno Sánchez, *Universidad de Málaga, España.*

David García López, *Universidad de Murcia, España.*

Fotografía de portada

Asensio Martínez Jódar

Servicio de Publicaciones

Universidad de Murcia

I.S.S.N.: 0212-392-X

Depósito Legal: M-39.658-1985

Imprime

Servicio de Publicaciones

Universidad de Murcia

NOTA DEL EDITOR

La revista *Imafronte* comienza una nueva etapa en el presente número de 2023 con un nuevo director, Carlos Espí Forcén, y un nuevo secretario, Asensio Martínez Jódar. El actual volumen incorpora estudios de campos y períodos que tradicionalmente no se han incluido en nuestra revista, pero que consideramos de vital importancia para enriquecer el conocimiento de la Historia del Arte. De este modo, encontramos tres artículos de arte antiguo, periodo apenas explorado por los académicos de nuestro país. Uno de ellos analiza hermas en la pintura de cerámica griega, un segundo imágenes de numismática romana y un tercero grafitos de una basílica paleocristiana en Egipto. Dichos artículos suponen una novedad en nuestra disciplina, pero consideramos necesario recuperar el estudio del arte antiguo en nuestro propio ámbito académico.

La portada elegida para este número reivindica el arte antiguo por medio de una emblemática fachada: el Tesoro de Petra. Si bien es cierto que, en términos estrictos, la fachada del Tesoro no es un imafronte, puesto que estaba destinada a monumentalizar una tumba en lugar de un templo, no podemos descartar una función cultural en esta construcción. Además, se da la circunstancia de que, tanto el director como el secretario de la revista, hemos tenido la oportunidad de visitar Petra en el año 2023 en viajes distintos por circunstancias casuales, por lo que hemos querido celebrar esta feliz coincidencia en la elección de la portada. A partir de 2023, la revista *Imafronte* incorporará en sus portadas una referencia a una fachada de la Historia del Arte, bien un detalle escultórico, una fotografía o una pintura. Con ello queremos homenajear el nombre de la revista y el célebre imafronte de la catedral murciana. Entre los artículos del presente número, el lector también podrá encontrar un artículo de arte medieval, cinco sobre arte de época moderna y tres estudios del arte de los siglos XIX y XX.

Por último, la profesora Concepción de la Peña Velasco y el director de la revista hemos querido reflejar el cariño y la admiración que sentimos por nuestro compañero Germán Ramallo Asensio, catedrático jubilado del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, por medio de una entrevista personal publicada en el presente número. A través de las memorias del profesor Ramallo, el lector tendrá la oportunidad de conocer “la historia de la Historia del Arte” en nuestro país, puesto que dicho profesor se formó en la Universidad Complutense de Madrid con los grandes maestros de nuestra disciplina, contribuyó a crear la carrera de Historia del Arte en la Universidad de Oviedo y privilegió al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia con su regreso a su ciudad natal. Con la entrevista al profesor Ramallo deseamos iniciar un nuevo ciclo consistente en recordar, homenajear y dejar constancia escrita de la labor de algunos de nuestros antiguos compañeros. Los próximos números recordarán el nombre de quienes trabajaron con nosotros y a los que debemos en gran parte lo que somos.

Carlos Espí Forcén.
Director de *Imafronte*.

Índice

Artículos

“De la visualización al (con)tacto devoto. Aproximación a la interacción física con las hermas griegas” <i>Pelayo Huerta Segovia</i>	6
“Los testimonios numismáticos de Julia Mamaea: continuidad y ruptura en la política imperial de Alejandro Severo” <i>Pedro David Conesa Navarro</i>	16
“Figural graffiti from the basílica of St. Philoxenos at Oxyrhynchus (El-Bahnsa, Egypt)” <i>José Javier Martínez García, Leah Mascia</i>	34
“Maternidad, heráldica y poder. Las matriarcas bíblicas y las reinas capetas en el siglo XIII” <i>Fuensanta Murcia Nicolás</i>	48
“Un episodio en la configuración de la ciudad humanista de Écija (Sevilla) durante el quinientos. Juan de Ochoa y el proyecto de la Fuente de las Ninfas” <i>Juan Luque Carrillo</i>	62
“El patronazgo artístico de Francisco Diego López de Zúñiga, VI marqués de Gibraleón, en el convento de Nuestra Señora del Vado (Gibraleón, Huelva)” <i>José Manuel Ortega Jiménez</i>	75
“Bodegón con cofre de ébano de Antonio Pereda: una exposición de la cultura material del chocolate en la España moderna” <i>María Pilar Ruiz López</i>	88
“Ambrosio del Plano (h. 1612-1672). Pintor y dorador de su alteza Juan José de Austria: Una aproximación a su vida y obra” <i>Álvaro Vicente Romeo</i>	102
“Francisco Salzillo en las colecciones del Museo Nacional de Escultura” <i>Miguel Ángel Marcos Villán</i>	119
“Joseph-Philibert Girault de Prangey (1804-1892): El viaje a oriente de un pionero del daguerrotipo” <i>Pablo Martínez Muñiz</i>	134
“El arquetipo de la mujer pintora en la prensa gráfica española: el caso de <i>Blanco y Negro</i> (1891-1936)” <i>Isabel Rodrigo Villena</i>	149
“La colección de arte de Dimitri Tiomkin: relaciones entre arte y música” <i>Lucía Pérez García</i>	168
Entrevistas	
“Mi historia ha sido un cántico a mis maestros”. Entrevista a Germán Ramallo Asensio <i>Carlos Espí Forcén y Concepción de la Peña Velasco</i>	185
Reseñas	
“Materialidad y técnica. Una aproximación cultural a la práctica artística occidental” Carmen Bermúdez y Jesusa Vega <i>Concepción de la Peña Velasco</i>	193
“Panorama de Madrid y sus cafés como espacios para la práctica de la sociabilidad pública (1675-1939)” Mónica Vázquez Astorga <i>José María Alagón Laste</i>	195
“Fijar profundamente en el ánimo. El grabado en la España de la ilustración y el liberalismo” David García López y Jorge Maier Allende (dirs.) <i>Álvaro Cánovas Moreno</i>	197
“Un mistophoros en fragmentos: la tumba 478 de El Cigarralejo (Mula, Murcia)” Raimon Graells i Fabregat y Miguel F. Pérez Blasco <i>José Fenoll Cascales</i>	199

DE LA VISUALIZACIÓN AL (CON)TACTO DEVOTO. APROXIMACIÓN A LA INTERACCIÓN FÍSICA CON LAS HERMAS GRIEGAS

FROM VISUALIZATION TO THE WORSHIPPER'S TOUCH. APPROACHING THE PHYSICAL INTERACTION WITH THE GREEK HERMS

Pelayo Huerta Segovia
Universidad Autónoma de Madrid

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9383-6143>
Email: pelayo.huerta@uam.es

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO/ HOW TO QUOTE THIS ARTICLE:
Huerta Segovia, P. (2023). De la visualización al (con)tacto devoro.
Aproximación a la interacción física con las hermas griegas.
Imafronte, 30, pp.6-15.

RESUMEN

En el presente estudio, se subraya la importancia de adoptar como instrumento de análisis la interacción no sólo visual, sino física con la imagen divina griega denominada “herma”. Partiendo de su bifuncionalidad, se pretende esbozar una interpretación del significado del contacto físico directo del devoto griego con esta estatua a partir de la evidencia iconográfica y literaria antigua, vinculado a una funcionalidad primaria ritual de esta imagen y a su omnipresencia en el paisaje urbano y rural ateniense. En último lugar, se sugiere la adopción del término “devoto-tocador” para referir a la comprensión y percepción antigua del lenguaje visual semi-antropomorfo de estas imágenes, y de la identidad divina que cobijan.

Palabras clave: Hermes; herma; estatua de culto; imagen divina; interacción física con imágenes

ABSTRACT

In this paper, I underline the importance to focus not only on the visual but also the physical interaction with the Greek divine image called ‘herm’. On the basis of its bifunctionality, and based on the iconographic and literary evidence, I intend to give a brief interpretation of the meaning of the direct physical contact with this statue, probably linked to a ritual primary functionality and to his ubiquitous presence. Finally, I suggest the adoption of the term “toucher-worshipper” as useful to refer to the ancient comprehension, assimilation, and perception of the semi-iconic visual language and the embodied divine identity.

Keywords: Hermes; herm; cult statue; divine image; physical interaction with images

1. INTRODUCCIÓN¹

Entendida por algunos estudiosos como un artefacto “anicónico” (o incluso “parcialmente anicónico”), se hace más apropiado considerar la tipología estatuaria griega de la herma (sing. *hermes*, pl. *hermai*) como una imagen semi-antropomorfa o semi-icónica, pues esta presenta dos elementos inherentes a la figuración humana masculina: una cabeza barbada y un falo en erección. Dichos elementos son los que dotan al artefacto de un *parcial* antropomorfismo. En las últimas décadas, algunos de los estudios que abordan la herma todavía adolecen de seguir la teoría evolucionista y primitivista que acepta el desarrollo escultórico desde las representaciones anicónicas hasta la completa figuración humana.² Sin embargo, la perspectiva evolucionista, que coloca cronológicamente a las hermas (o a las “proto-hermas”) en un estado intermedio entre el aniconismo y el antropomorfismo, no puede seguir siendo aceptada en vista de la evidencia material conservada.³

Desde la segunda mitad del s. XIX hasta la actualidad, los estudios en torno a la herma han ido dirigidos no sólo a buscar su origen sino a priorizar el análisis de sus características formales en calidad de tipología estatuaria,⁴ así como intentar interpretar su función en algunos espacios en tanto que imagen de Hermes.⁵ Sin embargo, para definir los significados de esta compleja imagen, un tercer elemento de análisis fundamental es comúnmente dejado en un segundo plano: el humano. Estudiar esta compleja imagen y llegar a decodificar los significados, funciones y usos que el antiguo griego otorgó a la misma, pasa por analizarla no solo como una estatua en un contexto específico, sino teniendo presente la constante visualización e interacción que generó esta imagen divina en el antiguo devoto y en los diferentes agentes humanos en cada espacio social.

Por ello, el lenguaje visual de la estatua semi-icónica y el modo en el que este ayudó a configurar no solo una mirada devota concreta, sino un tipo de interacción física con la imagen divina única en la ritualidad griega, merecen ser valoradas y usadas como un útil instrumento de análisis. Con ello, la presente contribución va dirigida a enfatizar la importancia de concebir las hermas griegas como imágenes divinas “táctiles” y, al mismo tiempo, a esbozar una interpretación del significado del contacto físico *directo* con esta imagen a partir de la evidencia iconográfica y literaria antigua.

2. APROXIMACIÓN A LA INTERACCIÓN FÍSICA CON LA IMAGEN DE CULTO GRIEGA

La mirada devota hacia las estatuas divinas de la antigua Grecia venía articulada en función del grado de accesibilidad ciudadana a su localización, mayormente en el interior de la *naos* de un templo, a excepción de algunos casos muy concretos.⁶ En lo que respecta al ciudadano sin cargos religiosos, el acto de ver la imagen de culto tendría lugar en un contexto festivo

1 El presente artículo, posible gracias a la concesión de un contrato FPU (18/01719) en el Dpto. de Historia y Teoría del Arte de la UAM, se enmarca en el proyecto “Narración visual en la cerámica ática: las crateras de figuras rojas en contexto ibérico” (PGC2018095530-B-100: C. Sánchez Fernández y J. Tomás García).

2 A principios de siglo XX, destacan autores como: Curtius, 1903; Collignon, 1911: 45-47; Deubner, 1937: 201-204; Nilsson, 1940: 9. Más recientemente, algunos estudios siguen concibiendo al *hermes* como una imagen anicónica; siguiendo una línea evolucionista – aunque no primitivista –: Doyle, 2020. El término “parcialmente anicónico” lo usa: Fredal, 2002: 594. En lengua castellana, el estado de la cuestión de Peña 2000a; 2002b: 15-18, que estudió un grupo de pequeñas hermas romanas, también deja ver una clara postura evolucionista en línea con los anteriores estudios: “A estas primeras manifestaciones sigue una fase de una cierta antropomorfización en la imagen del dios, lo que conduce a la creación del herma tal y como lo conocemos en su forma clásica” (Peña, 2000a: 206).

3 Las tesis evolucionistas parten fundamentalmente de aceptar que las primeras hermas pétreas serían una creación de Hiparco, dependientes de imágenes de culto anteriores anicónicas y/o de madera categorizadas como “primitivas”. La herma pétreas conservada actualmente en los depósitos del Museo Arqueológico Nacional de Atenas: 4868, fechada en el primer cuarto del s. VI a.C. y procedente de Sounion, no permite seguir aceptando estas tesis. Para el aniconismo y los puntos débiles de la teoría evolucionista-primitivista en general, remito a los recientes estudios de Gaifman, 2010: 66 ss. (concretamente hermas); y a Huerta, 2023: 278-281, donde hemos podido profundizar más sobre todas estas cuestiones.

4 Lullies, 1931; Goldman, 1942: 58-68; Willers, 1967: 37-109.

5 Ágora: Harrison, 1965, que, con su catálogo de hermas, es también clasificable en la nota anterior. Hiparcos y los caminos: Cromé, 1935/1936; Osborne, 1985; Shapiro, 1989, 125-132. Para otros contextos físicos, pero sin centrarse en la interacción visual y física: Rückert, 1998.

6 Uno de estos casos únicos es la enorme imagen de bronce de Atenea *Promachos*, esculpida por Fidias, de unos 10 metros de altura, que, erigida en el área centro-oeste de la Acrópolis Ateniense, era visible desde cualquier punto de Atenas e impactaba en el visitante que traspasaba los *Propylaia* (Pausanias I, 28.2).

o en un acto ritual público ante el altar exterior en donde, una vez abiertas las puertas del templo, se proporciona un marco visivo adecuado para llevar a cabo una interacción lejana con su imagen. El carácter extraordinario de esta visualización lejana con la imagen de culto ha llevado a J. Tanner (2009: 45) a definirla como una especie de “*performance ritual*” en la que el “observador-devoto” (*viewer-worshipper*) aprovecha la ocasión para buscar establecer un vínculo visual con la estatua del dios.

En las últimas décadas, varios trabajos han centrado el análisis no sólo en la visualización sino en el contacto físico con las imágenes divinas antropomorfas. Sin embargo, las interacciones físicas mencionadas recurrentemente por los estudiosos se reducen a una serie de acciones rituales como: el vestuario y adorno, la coronación, el transporte, el baño ritual y *kósmesis* (o lavado/manutención) de la imagen (Bettinetti, 2001: 136-160; Steiner, 2001: 106-113; Weddle, 2010; Tomás 2017). Dejando a un lado sus particularidades propias, en todas estas interacciones físicas subyace, o, mejor dicho, prevalece la ausencia de un mismo concepto: son aproximaciones físicas en las que el humano contacta con la estatua del dios por medio de diferentes objetos y parafernalia ritual, pero no a través de la palma de sus manos únicamente. No existe un contacto físico directo entre la piel humana y la materialidad de la imagen divina. Ello implica que no se establezca una percepción de la imagen por medio del tacto como interacción física ritualizada y necesaria para la asimilación de las facultades divinas. La ausencia táctil nos lleva a sugerir la denominación de este tipo de contacto con la imagen de culto bajo la denominación de “interacciones físicas *indirectas*”. Estos contactos físicos son protagonizados o mediados, además, por el personal de culto específico asignado a un templo y a una divinidad concretos. Por tanto, el contacto físico indirecto con la mayoría de estatuas de culto antropomorfas es un privilegio dado a unos pocos.

Por el contrario, la percepción a través de las manos parece ser inherente a las imágenes divinas semi-antropomorfas. Este es el caso de los pilares mascarados de Dioniso (los denominados como “vasos de las Leneas”, nos transmiten la idea de artefactos efímeros de madera conformados por una cabeza o máscara colgados sobre un pilar: montables, portables y desmontables); pero, más notablemente, el de las hermas de Hermes (erigidas en el paisaje rural y urbano, inmóviles y, en el mayor de los casos, pétreas).⁷ La naturaleza semi-íónica de este tipo de artefactos, que rompe con la relación de semejanza visual propia del antropomorfismo griego, interpela al devoto a establecer un contacto físico *directo* que active la potencia divina de los mismos.

3. TOCANDO AL HERMES (II): ACTIVACIÓN DE UN CANAL DIVINO

La iconografía vascular subraya las diferentes modalidades de interacciones directas e indirectas entre humanos y herma. La evidencia de las *hermai* figuradas en los vasos áticos en este sentido es muy importante, puesto que, de hecho, se constituye como la imagen divina que aparece representada más frecuentemente en la pintura vascular (más de 217 vasos áticos) y que además lo hace con una mayor heterogeneidad de interacciones con el humano.⁸ Cuestiones que, si bien han sido brevemente anotadas por algunos académicos (Steiner, 2001: 134; McNiven, 2009: 316-325), no han sido sometidas a una definición más pormenorizada hasta el momento. En base a la evidencia iconográfica, y como veremos posteriormente, también a la literaria, podemos afirmar con relativa seguridad que el *hermes* es la única estatua divina de la Grecia antigua que se tocaba – en un marco ritual – directamente con las manos.⁹

¿Por qué únicamente esta imagen divina? Una de las principales razones reside en su ubicación exterior. Hiparco, en la definición de su gran proyecto estatuario, primero en llevar a cabo una erección a gran escala de hermas (la imagen ya existía desde principios del s. VI a.C.), (re)configuró una espacialidad y presencialidad exteriores (los caminos

7 Véase principales diferencias en Frontisi-Ducroux, 1986: 193-211; 1991: 202-230.

8 Los cálculos son fruto de mi tesis doctoral en curso: “La herma en la Atenas arcaica y clásica: espacios, funciones y visualización”.

9 Versnel, 2011: 340, ya mencionaba brevemente el tacto de las hermas, sin paralelos en las otras imágenes divinas. El caso de los ídolos dionisíacos semi-antropomorfos es controvertido pues, aunque hay motivos para creerlo así, el debate sobre su existencia – como *realia* más allá de su figuración en la pintura vascular – sigue abierto, véase: Frontisi-Ducroux, 1991: 189-230; Hedreen, 2014.

áticos) que serán características de la imagen a lo largo de toda época clásica.¹⁰ Tenemos evidencia material, literaria e iconográfica que atestiguan otras localizaciones como santuarios, gimnasios, entradas de las casas privadas atenienses, así como en el Ágora.¹¹ Esta omnipresencia de la imagen, característica que la define y diferencia respecto al resto de estatuas de dioses, favorecería no solo su visualización más inmediata y constante, sino que la hace susceptible de ser tocada. Esto nos lleva a pensar que, probablemente, la herma es la imagen divina con la que el contacto físico *directo* se hacía más necesario y el lenguaje visual semi-icónico tenía aparejado una función primaria que se repite en todas sus localizaciones complementariamente a sus otros usos secundarios y/o más específicos de cada espacio concreto.

Probablemente, esta funcionalidad primordial de la herma ha estado vinculada al ámbito del ritual del sacrificio animal griego (*thysia*).¹² El tema sacrificio animal es aquel predilecto en la iconografía vascular desde el origen de su figuración en el último cuarto del siglo VI a.C. hasta finales del siglo V a.C. En la mayor parte de escenas de la pintura ática, se representan ciudadanos con un papel protagonista en la *thysia* realizando sus actos en torno el altar, con la herma situada en un extremo de la imagen, o bien estos aparecen para acercar los diversos utensilios rituales a la estatua divina. Esta interacción próxima entre los devotos y la imagen semi-icónica ha llevado a D. Jaillard (2001: 341-363) a reconocer una función activa de esta imagen en el ritual, en calidad de supervisor o mediador divino,¹³ que se explicaría por el rol del Hermes como πρώτος εὑρέτης (“primer inventor”) del fuego de sacrificio, como se narra en el *Himno Homérico a Hermes* (*h. Merc.*: v. 108).¹⁴ El *hermes* supervisa todas las acciones rituales que tienen lugar para testimoniar su efectivo cumplimiento, acorde a la costumbre ritual, a la norma ancestral. No obstante, a esta horizontalidad debe sumarse una verticalidad inherente a las prerrogativas de Hermes como heraldo y mensajero divino, que estudiosos como P. Zanker (1965: 95), W. Furley (1996: 22-23, 139-140) y más recientemente, H. Collard (2019), atribuyen a la herma. Según sus argumentaciones, con las que concuerda plenamente, el *hermes* semi-icónico es una “imagen-comunicadora”: un medio para ponérse en contacto y ofrecer devoción al conjunto divino. Esta noción implica una bifuncionalidad de la imagen divina en términos de recepción de culto – no únicamente para venerar a Hermes – que rompe con la definición tradicional de imagen de culto,¹⁵ y que no presentan el resto de estatuas de dioses. Esta sería una de las razones que explicaría la omnipresencialidad física de esta imagen en los espacios urbanos atenienses, es decir, la constante necesidad griega por comunicarse con las divinidades. Mi propuesta en el presente texto va un paso más allá y asume que el *hermes* precisa de la interacción física directa con el agente humano para devenir en canal comunicativo válido en el acto ritual. En pocas palabras, depende del tacto directo del devoto con el artefacto semi-antropomorfo, tal y como sugiere la enorme profusión de interacciones físicas representadas en la iconografía vascular ática.

3.1. EJEMPLOS DEL TACTO RITUAL A LA HERMA EN LA ICONOGRAFÍA VASCULAR ÁTICA

Dos escenas en particular pueden ayudarnos a entender mejor estas ideas. En una pélice del 460 a. C. *circa* el denominado Pintor de Perseo representa a un joven asistente, portador

10 La evidencia literaria y material usadas para el estudio de las hermas de Hiparco son, respectivamente: Pseudo-Platon (*Hipparchus*, 228c-229d) y la herma procedente de Koropi, actualmente conservada en el Museo Arqueológico de Braurón. Para la bibliografía moderna, véase *supra* nota 3.

11 Recajo aquí únicamente algunas referencias a la evidencia antigua más destacadas. Santuarios: lécito a figuras rojas del P. de Bowdoin (Karlsruhe, Badisches Landesmuseum: 85.1), Tucídices (VI, 27.1), Pausanias (I, 27.1); Gimnasios: copa del P. de Berlin 2268 (Geneva, Musée d'Art et d'Histoire: 1529), copa del P. de Télefo (Berlin, Antikensammlung: F 2308); Casas atenienses: Tucídices (VI, 27.1), Ágora: cabeza de herma del 500 a.C. *circa* (Ágora, Museo del: S 3347), pélice del P. de Pan (Louvre, Musée du: Cp 10793), Plutarco (*Vidas Paralelas*, Cimón VII).

12 Para el sacrificio animal griego, la bibliografía es ingente. Especialmente ligado al componente social, y a los conceptos que articulan en las siguientes páginas, son siempre imprescindibles los estudios estructuralistas de la “Escuela de París”, como el de Detienne y Vernant: 1979.

13 “... sa présence vigilante, garantit la liaison des éléments de l'image qui sont aussi des éléments et des moments du rite” (Jaillard, 2001: 341-363).

14 Para el *Himno Homérico a Hermes* y el sacrificio animal, y especialmente en torno a consideraciones sobre las escenas de hermas, remito también al completo estudio de: Versnel, 2011: 309-377. Para el *H.H.H.* en lengua castellana, véase: Bernabé, 2017: 161-169.

15 Sobre la complejidad de criterios existentes para las definiciones de imagen de culto remito a: Mylonopoulos, 2010: 1-20. En lengua española: Tomás, 2017: 25-40 (con rica bibliografía).

de la cesta ritual de tres puntas (*kanoûn*) -contenedora del cuchillo sacrificial- , que gira su cuerpo para tocar el falo erecto de un *hermes*, mientras camina en la dirección opuesta (Fig. 1a).¹⁶ Este tipo de gestos pueden interpretarse como acciones que demandan buena suerte¹⁷ previamente a la realización del sacrificio en torno al altar, cuyos ritos específicos serán supervisados por la imagen tetagonal barbada.

Es interesante ver como en la cara B del vaso, el pintor representa una herma de perfil con una corona vegetal o adorno colgado del hombro, con una erección desproporcionada y un ave posada sobre el falo (Fig. 1b). Algunos especialistas han interpretado la acción de tocar el falo y la interacción del pájaro en clave caricaturesca, concluyendo que la escena responde únicamente a un sentido humorístico (Bravo, 2017: 13-14).¹⁸ Aunque estos elementos pueden tener una cierta connotación de parodia, tras ellos subyace el concepto principal de interacción física, de tocar al *hermes* con un fin ritual. Mientras que, en las escenas de palestra, efectivamente, el elemento itifálico está más vinculado a la esfera erótica (Bravo, 2017), creo conveniente no extender esta categoría semántica para toda interacción cercana con el objeto. El P. de Perseo, en una narración visual sacrificial continuada, concibe las dimensiones exageradas del falo como signo, a mi juicio, de prosperidad en este contexto ritual. La imagen semi-icónica ha sentido el contacto previo del devoto, y esa respuesta en su cuerpo es una señal divina de que el sacrificio a realizar será un éxito. El altar con el fuego sacrificial encendido, junto con el ave (animal que simboliza el mensaje divino y el nexo entre el mundo divino y el humano) que se posa sobre el falo y besa a la herma, refuerzan la interpretación y aluden a que el canal comunicativo entre ambos mundos está abierto. Para Artemidoro (Art., *La interpretación de los sueños* I, 45), la fecundidad del falo está ligada al don de la palabra.¹⁹ En este sentido, el pájaro no es un motivo extraño para la representación de estos conceptos, pues también aparece en otras iconografías sacrificiales en frente de la herma.²⁰ Entre ellas, la de una pélice de estado fragmentario conservada en el Metropolitan Museum, datada del 480-470 a.C. (Fig. 2).



Figura 1 (a y b): Pélice a figuras rojas, P. de Perseo, circa 460 a.C., procedente de Etruria (Berlin, Antikensammlung: F 2172). Fotografías: A: Creative Commons (CC), B: Berlin, Antikensammlung ©.

16 Procedente de Etruria, actualmente en Berlin, Antikensammlung: F 2172; ARV² 581.4; CVA Berlin 15, 28-29; LIMC V, pl. 214, Hermes 155; BAPD 206706.

17 Para el significado del itifalismo de la herma bajo el concepto de “buena suerte”, véase: Devambez, 1968: 148-150.

18 “Viewed in conjunction with the boy's touching of a herm's phallus on the other side, however, the bird's kiss becomes an erotic joke in which the herm stands in for a frustrated lover, who might desire physical attention from a handsome boy but must settle instead for something else” (Bravo, 2017: 14).

19 Es curioso notar que, en su interpretación del falo como elemento comunicador y del discurso, Artemidoro (I, 45) menciona la imagen anicónica fálica de Hermes en Cilene.

20 BAPD 15927; New York, The Metropolitan Museum of Art: 2011.604.2.1047.

En la cara A, como en la escena anterior, el pájaro está a punto de emprender el vuelo o de posarse (¿sobre el altar?) frente a la imagen itifálica. La inscripción *H E R M E S* sobre el cuerpo de la imagen – que no encuentra paralelos en ninguna otra escena de hermas – no debe leerse como una simple identificación de la estatua divina, la cual no es necesaria en el entorno ritual para el antiguo devoto (Huerta 2023: 280). Más bien, la voluntad de inscribir la identidad divina de la imagen busca suscitar una respuesta verbal en el visualizador del vaso (Lissarrague, 2022: 270), quien al leer el nombre de Hermes, recuerda y pone de manifiesto la funcionalidad comunicadora del artefacto que la contiene.²¹ El mismo sentido lleva el *kerykeion*, atributo de los heraldos y de Hermes, utilizado no como un signo de identificación (*contra* Devambez 1968: 152) sino para reforzar el sentido de comunicación, transmisión e intermediación entre los mundos humano y divino. En la cara B, el torso desnudo y la posición del brazo del joven, que sigue el frecuente esquema corporal del *splanchnoptés* de la iconografía sacrificial clásica, sugieren tal identificación y remiten a las ideas comentadas en la anterior escena.



Figura 2 (a y b): Pélice, 480-470 a.C. (New York, The Metropolitan Museum of Art: 2011.604.2.1047). Fotografías: MET ©.

No obstante, es necesario precisar que, si bien todos estos conceptos pueden haber sido enfatizados por el pintor, no se debe de entender la pintura vascular como una ilustración directa de la realidad ritual, sino como una evidencia visual que nos permite acercarnos parcialmente a esta.

Volviendo a centrarnos en el acto de tocar, es significativo comentar la narración visual continuada que decora un ánfora de cuello del Pintor de Pan, 480-470 a.C., ceramógrafo que – presumiblemente – ha explorado diferentes narrativas de la herma.²² En la cara A, una joven sujeta en sus manos un enócoe y una fíala, dos tipologías vasculares cuyo uso principal era la libación.²³ El tema iconográfico es el de la despedida o partida del guerrero. La mujer ofrece la fíala al joven hoplita, en un gesto que apela a la voluntad y necesidad de realizar un ritual o libación a los dioses con anterioridad a la partida hacia la guerra, para recibir cierta protección divina. En la cara B, un joven acude a dos *hermai* para dirigir sus plegarias o ponerse en contacto a los dioses (Fig. 3).

Es tentador ver en ambos sujetos a la misma persona, pero más allá de que el pintor haya concebido los jóvenes bajo una o dos identidades diferentes, la visualización conjunta que hace el consumidor etrusco del ánfora está vinculada a un mensaje común de plegaria y devoción ateniense al conjunto divino. El efebo extiende la mano derecha hasta tocar la barba

21 Para las estatuas divinas y de culto entendidas bajo el binomio continente-contenido, véase: Steiner, 2001.

22 Procedente de Nola (Etruria), actualmente en Laon, Musée d'art et d'archéologie du Pays de: 37.1023; *ARV* 553.33; *BAPD* 206308. J. Beazley atribuye al P. de Pan otros cinco vasos más con hermas, cada uno de ellos de diferente temática: *BAPD* 206290; *BAPD* 206285; *BAPD* 06331; *BAPD* 275276; *BAPD* 206335; Sin embargo, la diferencia -en términos estilísticos- a la hora de tratar las figuras, son notorias entre algunas de estas escenas, lo que invita a revisar y reactualizar la autoría propuesta por Beazley.

23 Véase fotografía de la cara A en la base de datos del archivo Beazley: *BAPD* 206308.



Figura. 3 (B): Ánfora a figuras rojas, 480-470 a.C., procedente de Nola (Laon, Musée d'art et d'archéologie: 37.1023). Fotografía: Mélanie Demarle - Musée d'art et d'archéologie du Pays de Laon ©.

del *hermes*, interpretado por McNiven (2009: 317) como un gesto de súplica, si bien no puedo concordar con el autor en lo que se refiere a Hermes como receptor único de estos actos rituales.²⁴ Lo destacado de la cara B del vaso es que el Pintor de Pan representa dos hermas enfrentadas, las cuales trata de manera diferente. La herma de la izquierda, pintada con líneas de contorno no tan marcadas, tiene un falo adherido a la superficie del bloque, apenas sin destacar. Por el contrario, la herma a la cual se dirige el joven, presenta un itifalismo más notable y sobre el cual se ha dejado una corona u oferta vegetal. Esta voluntad del pintor por destacar la erección bien puede tratarse de un recurso pictórico que busca dotar al *hermes* de un movimiento contenido, representándolo como una imagen divina viva y que siente el contacto físico del humano. En breve, la herma ha sido “activada” por medio de la interacción, del tacto, en contraposición a la otra imagen que permanece “inactiva”, inmóvil, sin ser tocada ni adornada.

Este tipo de escenas sugieren la hipótesis de que los *hermai* estarían diseminados a lo largo del paisaje urbano ateniense, “desactivados”, esperando a la llegada de un agente humano que los activase ritualmente para poder entrar en funcionamiento. Para ello, bastaría cualquier gesto, ofrenda o interacción física estrecha y acompañada del tacto, que active el canal comunicador. Es la idea de que hay que ejercer un (con)tacto con el cuerpo del *hermes*, para, literalmente, poder ponerse en contacto con los dioses.

4. TOCANDO A HERMES (II): EL RITUAL HÁPTICO EN CÍRCULO

Los límites propios de la pintura vascular ática como evidencia visual nos permiten acercarnos tan sólo parcialmente a la complejidad ritual de las imágenes semi-icónicas. Sin embargo, contamos con una obra literaria fundamental para poder continuar aproximándonos al estudio de la interacción física directa con las hermas. El *Yambo VII* de Calímaco (s. III a.C.), narra la llegada de una imagen de madera de Hermes, desde Troya a Eno, un pueblo costero de la antigua Tracia. A pesar de que el texto no menciona expresamente la tipología estatuaria de la imagen, se hace referencia a su hombro (Call., Fr. 197 [diégesis], VIII 9: *tòv óμον*), asociable a la forma semi-icónica. Esta mención, junto con la representación de una herma sobre un trono que encontramos en las monedas del siglo V-IV a.C. con ceca en *Ainos*, evidencian la existencia

²⁴ (McNiven 2009: 316): “These depictions, in which herms are often prayed to, are given direct supplication, or are offered sacrifice, suggest that the prayer is directed at Hermes present in the image”. A diferencia del académico, considero que los actos rituales del sacrificio y las súplicas, aunque se hagan a Hermes a través del contacto físico, tienen el último fin de ofrecerse al conjunto de dioses, no presentes en la imagen.

un culto eneo a Hermes bajo la forma de herma (May, 1950; Lacroix, 1949: 42-47; Tekin, 2021: 115-123) y nos legitima a sugerir la hipótesis de que el Hermes de Calímaco sería una imagen semi-icónica, vinculado a ese culto hermaico eneo de época clásica (Bettinetti, 2001, 92).²⁵

En las primeras líneas se recoge que su creador es Epeo, el artífice del Caballo de Troya, quien creó la estatua de madera de Hermes, la cual será engullida posteriormente por las aguas del río Escamandro desembocando en el mar Egeo hasta llegar a la costa de Eno. Allí unos pescadores locales la encuentran en sus redes y, descontentos con su captura, intentan cortarla para encender un fuego. Sin embargo, no consiguen hacerle mayor daño que una muesca sobre el hombro, por lo que intentan quemarla entera, pero las llamas no consumían la imagen de madera sino que giraban en torno a ella. En una última tentativa, los hombres lanzan la herma al mar, pero la estatua regresa y acaba por ser atrapada de nuevo por los pescadores. Es en ese reencuentro o segunda pesca, cuando los eneos le ofrecen el primer acto de culto previo a su instauración oficial en la ciudad. La diégesis recoge que los pescadores establecen un santuario en la misma playa, donde le ofrecen a la imagen divina las primicias de su pesca mientras se “la van pasando de uno a otro” (Call., Fr. 197 [diégesis], VIII 18-19: ἄλλος παρ’ ἄλλους αὐτὸν πείριφέρων); es decir, de mano en mano (Bettinetti, 2001: 92). Estas últimas palabras son de una significación capital puesto que testimonian la construcción de un ritual de la manipulación, de tocar con las manos, colectivamente y en círculo, la imagen de culto de Hermes. Los miembros de este círculo ritual se van haciendo poseedores y apropiando individualmente de la imagen divina a través de las manos, dejando así una impronta de su actitud devota sobre el cuerpo de madera. Concurrido con Allan (2018: 57-58), en ver este ritual colectivo como un intento por revertir la interacción física violenta anterior. Del agresivo y hostil intento de mutilación, se pasa a la necesidad de mostrar respeto y adorar al *hermes*. Si bien el yambo presenta el motivo literario de la “pesca milagrosa” de estatuas, presente en otras narraciones míticas (Delattre, 2007),²⁶ este ritual háptico²⁷ referido por Calímaco, no tiene paralelos en ninguna otra práctica de culto de la Grecia antigua.

Este episodio concreto de la narración etiológica evidencia que la necesaria comprensión de la divinidad que se cobija en la herma viene dada a partir no de la visualización, pues la extraña apariencia semi-icónica a ojos de los pescadores provocó su intento de destrucción, sino de su percepción sensorial más directa: el tacto. De este modo, el lenguaje visual de la imagen reducido al cuerpo tetagonal ha favorecido una concepción de esta más próxima a la de “imagen-objeto” de culto que a la de estatua antropomorfa divina. Una imagen que se toca, y cuya manipulación supone el establecimiento de una relación más cercana entre devoto y divinidad que la de aquellas estatuas custodiadas en el interior de los templos. De la definición de este ritual háptico deriva el origen y el nombre mismo de la epíclesis de culto de Hermes Perfereo (*Perpheraios*: *per-*= alrededor de; *pheró*= portar; Hermes “el que es portado”).

5. CONCLUSIONES

En conclusión, la evidencia iconográfica y literaria dejan ver un carácter háptico inherente a la herma, que ha sido dejado en un segundo plano hasta ahora por los académicos. En el caso de las hermas “comunicadoras” atenienses, el contacto físico se hace necesario para activar un canal comunicativo, el medio para llegar al conjunto de divinidades. En el caso concreto del Hermes *Perpheraios* tracio, la manipulación de la imagen divina es una práctica necesaria y definitoria de su culto, como condición *sine qua non* para que Hermes sienta y reciba esta veneración.

Esto nos lleva a establecer, en definitiva, la idea del tacto como *performance* ritual para la comprensión de la identidad divina que incorpora lo semi-antropomorfo, en contraste con la visualización de las estatuas de culto antropomorfas. De este modo, en la interacción con el lenguaje visual semi-icónico, el humano pasa de ser un “observador-devoto” que se

25 Más recientemente, Petrovic, 2010: 210, refiere a un culto anicónico.

26 El motivo de la “pesca milagrosa” interviene en tradiciones etiológicas de imágenes de culto como las de: Dioniso de Metimna (Paus. X, 19.3), Heracles de Eritras (Paus. VII, 5. 5-8) o Apolo Epidelion (Paus. III, 23.1-5).

27 Se hace conveniente denominar este ritual y estas interacciones físicas con la herma basadas en el tacto directo con el término “háptico”, que deriva etimológicamente del verbo griego ἄπτω (tocar, sentir, agarrar, etc.). La voz ἄπτικός (literalmente “háptico”) designa aquello que es sensible al tacto o que es referente al sentido del tacto, cfr. DGE-CSIC.

vincula con la esfera divina a través de la mirada y de una ubicación espacial concreta, para convertirse en “devoto-tocador” que establece un vínculo físico a través del tacto. Este tipo de interacción física directa define, simultáneamente, al ateniense como *perceptor haptico* (tacto activo) y al *hermes* como *perceptor táctil* (receptor/tacto pasivo)²⁸ en esa activación de la imagen para poder ponerse en contacto con los dioses.

Por lo tanto, y a modo de conclusión final, la interacción física se constituye como una categoría definitoria de la bifuncionalidad de la herma en el espacio ritual. Dicha categoría de análisis tiene la suficiente relevancia para convertirse en una línea de investigación autónoma, profundizada en posteriores estudios, teniendo en cuenta los diversos contextos y escenarios sociales de la Atenas clásica en los que se ubicaba la imagen semi-icónica de Hermes.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Allan, A. (2018). *Hermes*. London-New York: Routledge.
- Ballesteros, S. (1993). “Percepción haptica de objetos y patrones realizados: una revisión”. *Psicothema*, 5, n. 2, 1993, pp. 311-321.
- Bernabé, A. (2017). *Himnos Homéricos*. Madrid: Abada Editores.
- Bettinetti, S. (2001). *La statua di culto nella pratica rituale greca*. Bari: Levante.
- Bravo, J. (2017). “Boys, Herms, and the Objectification of Desire on Athenian Sympotic Vases”, *EuGeStA*, 7, 1-67.
- Collard, H. (2019). “Communicating with the Divine: Herms in Attic Vase Painting”. En J.F. Miller & J. Strauss Clay, *Tracking Hermes, Pursuing Mercury*. Oxford: Oxford University Press, 227-244.
- Collignon, M. (1911). *Les Statues funéraires dans l'Art grec*. Paris: Ernest Leroux.
- Crome, J. F. (1935/1936). “Hipparcheioi Ermai”. *AM*, 60-61, 300-313.
- Curtius, L (1903). *Die Antike Herme. Eine Mythologisch-Kunstgeschichtliche Studie*. Leipzig: Druck von B.G. Teubner.
- Delattre, C. (2007). “La statue sur le rivage: récits de pêche miraculeuse”. En *Objets sacrés, objets magiques de l'Antiquité au Moyen Age*, editado por C. Delattre, 65-82. Picard.
- Detienne, M. y Vernant, J.P. (1979). *La cuisine du sacrifice en pays grec*. Paris: Gallimard.
- Deubner, L. (1937). “Der ithyphallische Hermes”. En *Ludwig Curtius zum sechzigsten Geburtstag dargebracht*, Stuttgart, 201-204.
- Devambez, P. (1968). “Piliers hermaïques et stèles”. *Revue Archéologique*, 1, 1968, 139-154.
- Doyle, J. (2020). “All of a Heap. Hermes and the Stone Cairn in Greek Antiquity”, in *Cultures of Stone. An Interdisciplinary Approach to the Materiality of Stone* edited by G. Cooney – B. Gilhooly – N. Kelly – S. Mallia, 261-272. Leiden: Sidestone Press.
- Fredal, J. (2002). “Herm Choppers, the Adonia, and Rhetorical Action in Ancient Greece”. *College English*, 64, n. 5, 590-612.
- Frontisi-Ducroux, F. (1986). “Les limites de l'anthropomorphisme: Hermès et Dionysos”. En *Corps des dieux* edited by C. Malamoud & J.P. Vernant, 193-211. Paris: Gallimard.
- Frontisi-Ducroux, F. (1991) *Le Dieu-Masque: une figure du Dionysos d'Athènes*. Paris-Rome: La Découverte - Ecole Française de Rome.
- Furley, W. D. (1986) *Andokides and the Herms: A Study of Crisis in fifth-century Athenian Religion* (Bulletin of the Institute of Classical Studies. Supplement; 65). London: University of London.
- Gaifman, M. (2012) *Aniconism in Greek Antiquity*, Oxford; New York: Oxford University Press.
- Goldman, H. (1942). “The Origin of the Greek Herm”. *AJA*, 46, 58-68.
- Harrison, E. B. (1965) *Archaic and Archaistic Sculpture* (The Athenian Agora vol. 11). Princeton: American School of Classical Studies at Athens.
- Hedreen, G. (2014). “The Artificial Sculptural Image of Dionysos in Athenian Vase Painting and the Mythological Discourse of Early Greek Life”. En A. Avramidou & D. Demetriou,

²⁸ Se siguen aquí las definiciones propuestas por Ballesteros, 2013: 15: “En la percepción haptica (tacto activo) se combinan la información táctil y la kinestésica para proporcionar al perceptor una información más completa de los objetos de su medio siempre que se mueva los dedos con un propósito determinado. Por el contrario, en el tacto pasivo los componentes kinestésicos están ausentes, consistiendo la percepción resultante en la pura recepción de estimulación por parte de un perceptor pasivo en una situación estática”. El carácter inmóvil y rígido, sin capacidad de gesticular, del *hermes* receptor del tacto, se adecúa muy bien a la definición de *perceptor táctil*.

- Approaching the Ancient Artifact: Representation, Narrative, and Function. A Festschrift in honor of H. Alan Shapiro.* Berlin-Boston, 267–280.
- Huerta Segovia, P. (2023) “¿Imágenes de Hermes o Imágenes de Dioniso? Hacia una deconstrucción de la herma en la pintura vascular ática dionisíaca del s. IV a.C.” En C. Sánchez Fernández & J. Tomás García, *La cerámica ática fuera del Ática. Contextos, usos y miradas*. Roma: L’Erma di Bretschneider.
 - Jaillard, D. (2001) “Le pilier hermaïque dans l’espace sacrificiel”. *Mélanges de l’École Française de Rome. Antiquité*, 113, 341–363.
 - Lacroix, L. (1949). *Les Reproductions De Statues Sur Les Monnaies Grecques: La Statuaire Archaique Et Classique*. Liège; Paris: Faculté de Philosophie et Lettres.
 - Lissarrague, F. (2022). “Writing on Architectural Structure”. En *Image, Text, Stone: Intermedial Perspectives on Graeco-Roman Sculpture*, edited by Dietrich, Nikolaus and Fouquet, Johannes. Berlin, Boston: De Gruyter, 260–275.
 - Lullies, R. (1931). *Die Typen der griechischen Herme*, Königsberg: Gräfe and Unze.
 - May, J. M. (1950). *Ainos: Its History and Coinage*. Oxford; London: Oxford University Press; G. Cumberlege.
 - McNiven, T. J. (2009). “Things to Which We Give Service: Interactions with Sacred Images on Athenian Pottery”. En *An Archaeology of Representations: Ancient Greek Vase-Painting and Contemporary Methodologies*, edited by Dimitrios Yatromanolakis. Athens: Institut du Livre A. Kardamitsa, 298–325.
 - Mylonopoulos, J. (2010). “Divine Images versus Cult Images: An Endless Story about Theories, Methods, and Terminologies”. En *Divine Images and Human Imaginations in Greece and Rome*, edited by J. Mylonopoulos, Leiden-Boston, 1–20.
 - Nilsson, M. P. (1940). *Greek Popular Religion*. New York: Columbia University Press.
 - Osborne, R. (1985). “The erection and mutilation of the Hermai”. *Proceedings of the Cambridge Philological Society*.
 - Peña Jurado, A. (2002a). “Los hermas en el mundo clásico: estado actual de la cuestión”. *Anales de Arqueología de Córdoba*, 11, 203–216.
 - Peña Jurado, A. (2002b). *Hermas de pequeño formato del Museo Arqueológico de Córdoba*. Universidad de Córdoba: Seminario de Arqueología Córdoba.
 - Petrovic, I. (2010) “The life story of a cult statue as an allegory: Kallimachos’ Hermes Peripheraios”, in *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*, edited by Joannis Mylonopoulos. Leiden: Brill, 205–224.
 - Rückert, B. (1998). *Die Herme im öffentlichen und privaten Leben der Griechen: Untersuchungen zur Funktion der griechischen Herme als Grenzmal, Inschriftenträger und Kulturbild des Hermes*. Regensburg.
 - Shapiro, H. A. (1989). *Art and Cult Under the Tyrants in Athens*. Mayence, Ph. von Zabern.
 - Steiner, D. (2001) T. *Images in Mind: Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*. Princeton: Princeton University Press.
 - Tanner, J. (2009). *The invention of art history in ancient Greece: religion, society, and artistic rationalisation*. Cambridge: University Press.
 - Tekin, O. (2021). “Parasema of the two cities on their coins and weights: The Lion of Lysimacheia and the Hermes Throne of Ainos”. En *Thrace – Local coinage and regional identity*, edited by Ulrike Peter, Vladimir F. Stolba. Berlin: Topoi Edition, 115–123.
 - Tomás García, J. (2017) “Definición y contextos de las imágenes de culto en la Grecia antigua”. *Euphrosyne*, 45, 25–40.
 - Versnel, H. S. (2011). *Coping with the gods. Wayward readings in Greek Theology*. Leiden-Boston: Brill.
 - Weddle, P. (2010). *Touching the Gods: physical interaction with cult statues in the Roman world*. Durham University: Doctoral thesis.
 - Willers, D. (1967). “Zum Hermes Propylaios des Alkamenes”, *JDAI*, 82, 37–109.
 - Zanker, P. (1965). *Wandel der Hermesgestalt in der Attischen Vasenmalerei*. Bonn.

LOS TESTIMONIOS NUMISMÁTICOS DE JULIA MAMAEA: CONTINUIDAD Y RUPTURA EN LA POLÍTICA IMPERIAL DE ALEJANDRO SEVERO

THE NUMISMATIC TESTIMONIES OF IULIA MAMAEA: CONTINUITY AND RUPTURE IN THE IMPERIAL POLICY OF ALEXANDER SEVERUS

Pedro David Conesa Navarro

Universidad Complutense de Madrid

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8917-7296>

pedrodco@ucm.es

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO/ HOW TO QUOTE THIS ARTICLE:

Conesa Navarro, P. D. (2023). Los testimonios numismáticos de Julia Mamaea: continuidad y ruptura en la política imperial de Alejandro Severo. *Imafronte*, 30, pp. 16-33.

RESUMEN

En este trabajo pretendemos estudiar la ideología transmitida en el gobierno de Alejandro Severo a través de las monedas en las que apareció Julia Mamaea. Para ello, no solo se analizarán las leyendas, sino también los motivos iconográficos expresados en cada uno de los testimonios. Siguiendo un orden cronológico y tipológico definido, podremos comprobar cómo, aunque se siguieron empleando motivos dados con anterioridad por otras *Augustae*, también se utilizó a Julia Mamaea para cuestiones relacionadas con el ámbito militar. Ello demuestra la importancia que tuvo la madre del *princeps* durante este período, además de la situación inestable que se vivió.

Palabras clave: Dinastía Severa, numismática romana, Alejandro Severo, Julia Mamaea, mujeres romanas

ABSTRACT

This paper aims to study the ideology transmitted in Severus Alexander's government through the coins in which Julia Mamaea appeared. To this end, we will not only analyse the inscriptions, but also the iconographic motifs expressed on each of the testimonies. Following a defined chronological and typological order, we will show how, although other *Augustae* previously used motifs different to this one, Julia Mamaea was also used for issues related to the military sphere. This demonstrates the importance of the *princeps'* mother during this period, as well as the unstable situation that prevailed.

Keywords: Severan Dynasty, roman numismatic, Severus Alexander, Iulia Mamaea, roman women

1. INTRODUCCIÓN

Durante los cuarenta y tres años que duró el período severiano interrumpido por el gobierno de Macrino, los emperadores utilizaron los numerarios de las *Augustae* como un instrumento más para influenciar en la población y proyectar un mensaje de estabilidad (Saavedra – Guerrero, 2006: 719). Ello convierte a la iconografía monetaria y a sus mensajes en herramientas útiles para conocer la ideología y la realidad sociopolítica del momento. Es precisamente sobre este último aspecto en el que nos centraremos en nuestro estudio. Para ello, no solo indagaremos en las pretensiones que motivaron su fabricación, sino también en las representaciones iconográficas de los ejemplos en los que aparece Julia Mamaea o bien de manera aislada o junto a su hijo. Centrándonos en la ceca de Roma, seguiremos un orden cronológico y tipológico, incidiendo especialmente en las representaciones iconográficas. Un primer grupo estará constituido por aquellos ejemplos con virtudes convencionales que no solo se dieron en Julia Mamaea, sino también en otras *Augustae*, dejando en último lugar los batidos a consecuencia de los enfrentamientos a los que tuvo que hacer frente el *princeps*. Se estima que durante el gobierno de Alejandro se asistió a una considerable disminución en la fabricación monetaria. Para su madre se han cuantificado 115 tipos en sus reversos, lo que estadísticamente supone que una de cada seis monedas producidas estuvo dedicada a ella, correspondiendo a una quinta parte del volumen del total emitido (Nadolny, 2016: 28). En los testimonios en los que su imagen en el anverso está de manera aislada, su nombre y su condición de *Augusta* se desarrollan de dos formas: *Iulia Mamaea Aug(usta)*¹ o *Iulia Mamaea Augusta* (BMC VI, 114).

2. JULIA MAMAEA Y ALEJANDRO SEVERO EN EL CONTEXTO DE LA CONTINUIDAD DINÁSTICA

Con motivo del matrimonio de Alejandro y Orbiana (225 – 227²) se asistió a una modificación consistente en incorporar en su titulatura el apelativo de madre del emperador: *Iulia Mamaea Aug(usta) Mater Aug(usti)* (BMC VI, 39, 47 – 48 y 62 – 63; Kosmetatou, 2002: 404-405). Un caso especial lo constituye un medallón de plata con los bustos enfrentados de Alejandro Severo y Orbiana en el anverso. En la cara opuesta está Mamaea con la leyenda *Iulia Mamaea Aug(usta) Mat(er) Augusti*³. En otro también del mismo material se encuentra la misma escena, pero con una disposición contraria. En el anverso aparece la *Augusta* drapeada, girada hacia la izquierda y luciendo *stephane*. En el reverso están el *princeps* y su esposa⁴. Estos testimonios adquieren una consideración especial por mostrar a la *domus* al completo y manifestar la alegría que suponía un nuevo enlace imperial. La expresión “madre del emperador” en la leyenda del anverso se ha interpretado como una maniobra para diferenciar a las dos *Augustae* (Kosmetatou, 2002: 409). No obstante, se ha de advertir que en una gran proporción de piezas en las que la sobrina de Julia Domna está junto a su hijo persistió el mismo texto⁵. Ello permite afirmar que más que una diferenciación con la nueva integrante de la familia se trataba de una forma explícita de manifestar la relación familiar de Mamaea y Alejandro. Al no haber tenido descendencia Caracalla, las únicas personas que unían a Alejandro con Septimio Severo eran su abuela Julia Maesa y su madre

1 Una variante señalada en el *RIC* responde a una equivocación producida en un denario: *Iulia Mamias Aug.*, en cuyo reverso está dedicado a *Iuno*. Cf. *RIC* IV-2, p. 98 n.º 343; aspecto también señalado en el *BMC* con la diferencia de que en el reverso se indica que está mencionado el senado consulto: *Iuno Conservatrix S. C.* Cf. *BMC* VI, 119 n.º 50 y 120 n.º 53 y n.º 54.

2 Todos los años y siglos a los que se hace referencia en el trabajo responden a una cronología d.C.

3 Anverso: *Imp. Sev. Alexander Aug. Sall. Barbia Orbiana Aug.* Reverso: *Iulia Mamaea Aug. Mat. Augusti*. Cf. *RIC* IV-2, 96 n.º 318. En esta misma obra se indica que existió una variante en la mención al emperador en el anverso: *Imp. Severus*. Cf. *RIC* IV-2, 96 nota 318; Hekster, 2015: 155.

4 Anverso: *Iulia Mamaea Aug. Mat. Aug[usti]*. Reverso: *Imp. Sev. Alexander Aug. Sall. Barbia Orbiana Aug.* Cf. *BMC* VI, 144 n.º 308. Tal y como sostuvo Toynbee (1986, 98) no resultaría extraño que estos testimonios se produjeran con motivo del enlace.

5 Constituye una excepción un áureo de la ceca de Antioquía, en cuyo anverso está el *princeps* (*Imp. C. M. Aur. Sev. Alexand. Aug.*) y en su reverso el busto de Mamaea hacia la derecha, drapeado y con *stephane* (*Iulia Mamaea Aug.*) cf. *RIC* IV-2, 95 n.º 314, y n.º 315 (este último, la *Augusta* sin diadema) *RIC* IV-2, 94 n.º 310. En otro ejemplo, la leyenda del anverso es: *Imp. C. M. Aur. [S]ev. Alexand. Aug.* En el reverso el nombre de la *Augusta* está redactado de manera errónea: *Maisi Aug.* Por último, se tendría que mencionar un testimonio con la leyenda del anverso similar al anterior y en el reverso con el nombre de Mamaea y su condición de *Augusta*. Cf. *RIC* IV-2, 95 n.º 314.



Figura 1. As de Julia Mamaea y Alejandro Severo dedicada a *Felicitas Temporum*. RIC IV², p. 123 n.º 661.
Fuente: <http://numismatics.org/ocre/results?q=Mamaea&start=60>. Consultado: 03/11/2021

Julia Mamaea, hermana y sobrina, respectivamente, de Julia Domna, la esposa del *princeps* africano. De hecho, los textos clásicos indicaron que, en un momento dado, circuló el rumor de que tanto Heliogábalo como Alejandro nacieron fruto de relaciones extramatrimoniales entre Caracalla y las hijas de Julia Maesa (DC. 78 (79), 30, 2 – 3; 32, 2 – 4; Hdn. 5, 7, 3); siendo, por tanto, una maniobra política con el fin de legitimar la sucesión dinástica⁶. Ello nos permite considerar que, ante la ausencia de descendencia, la juventud de Alejandro Severo y al intento en todo momento de mostrar que su gobierno era una prolongación del iniciador de la saga imperial, su abuela y, especialmente su madre, tuvo un papel político muy significativo al ser las únicas mujeres que estaban relacionadas directamente con el *princeps* lepcitano por su parentesco con Julia Domna. Esta situación explicaría sin duda su presencia en la iconografía monetaria relacionada con la casa imperial.

Datado en 226, se conserva un medallón de bronce procedente de Roma en cuyo anverso están los bustos enfrentados del emperador laureado, drapeado, con coraza y girado hacia la derecha y Julia Mamaea, drapeada y luciendo *stephane*. Se creó con motivo de la construcción del Ninfeo (BMC VI, 63 – 64) que se proyectó en la *Urbs*; monumento que está presente en el reverso⁷. Otras piezas similares en cobre, plata y oro, datadas en 228, son aquellas cuyas leyendas de los reversos aluden a la *Felicitas Temporum* y a *Romae Aeternae*. En lo que respecta a las primeras, se mantiene la escena convencional de los bustos enfrentados del *princeps* laureado, con barba, drapeado y con coraza y su madre portando *stephane*. En el reverso está Alejandro sentado en una silla curul y girado a la izquierda. Sostiene un globo terráqueo y un pergaminio. A su espalda está la *Victoria*, con una palma en su mano izquierda y una corona posada sobre la cabeza del emperador. La escena la completan la *Felicitas* descansando en un gran caduceo y en un segundo plano una figura femenina que no ha sido identificada (fig. 1)⁸. De esto último existe una variante establecida a partir de la orientación del busto del emperador en el anverso, de frente, además de algunas cuestiones relacionadas con el reverso. En primer lugar, la leyenda se encuentra en una posición invertida con respecto al ejemplo precedente: *Temporum Felicitas*. Además, en el reverso están en un plano inferior cuatro figuras femeninas, identificadas con las cuatro estaciones, que avanzan hacia la derecha y

6 Sobre esta cuestión, cf. Conesa Navarro y Vinal Tenza, 2022: 191-211.

7 Anverso: *Imp. Sev. Alexander Aug. Iulia Mamaea Aug. Mat. Aug.* Reverso: *Pont. Max. Tr. V. Cos. II. P.P. cf. BMC VI, 147 n.º 327*. En el RIC se mencionan dos ases, aunque con interrogantes, cuya principal diferencia es la leyenda del reverso a partir de la presencia o no del senado consulto. cf. RIC IV-2, 123 n.º 664; sin él. Cf. RIC IV-2, 123 n.º 665.

8 RIC IV-2, 96 n.º 317 (oro); BMC VI, p. 166 n.º 539 (cobre). La leyenda del anverso es: *Imp(erator) Severus Alexander Aug(ustus). Iulia Mamaea Aug(usta) mater Aug(usti)*. Los otros tres ejemplos del BMC difieren en que en uno de ellos aparece el busto del *princeps* de frente (166 n.º 540) y en que en el otro que la leyenda del anverso está más abreviada (166 n.º 541). Ambos están elaborados en cobre. Un último testimonio citado en el RIC sería una pieza identificada con un as, aunque con interrogantes. Presenta una representación similar a la indicada en el cuerpo del trabajo. Cf. RIC IV-2, 123 n.º 661.



Figura 2. Medallón de plata de Julia Mamaea dedicada a *Aequitas Publica*.

Fuente: <http://numismatics.org/ocre/results?q=Mamaea>. Consultado: 03/11/2021

sostienen un cetro⁹. En lo concerniente al ejemplo en el que se aluda a la *Urbs*, Alejandro y su madre aparecen con idénticos atributos con la diferencia de que el primero no está de perfil sino de frente. En el reverso, el *princeps* está velado, en posición estante y realizando un sacrificio en un altar iluminado y decorado con guirnaldas. De fondo hay un templo del que solo se aprecian dos columnas y en cuyos vértices del frontón hay pequeñas acróteras. A ambos flancos de Alejandro hay una serie de figuras entre las que se distinguen dos con sus cabezas cubiertas y que portan ramas, mientras que delante de él hay dos sacerdotes y un *victimarius* conduciendo un toro¹⁰.

Un último testimonio de estas características en el que están los bustos enfrentados de madre e hijo esgrafiados en el anverso lo constituye unos medallones de cobre y plata dedicados a la *Aequitas Augusti*. Alejandro está laureado, drapeado, con coraza y girado a la derecha, mientras Julia Mamaea también drapeada, luce *stephane*. La imagen principal del reverso son las tres *Monetae* estantes¹¹, iconografía dada en otro ejemplo en el que en el anverso está la *Augusta* y en la leyenda de la cara contraria se alude a la *Aequitas Publica*¹² (fig. 2). Hay una serie de medallones fabricados en plata (228) en cuyo anverso solo está representado el busto de la *Augusta*. El primero adquiere un valor especial por sus ricos detalles y por presentar a Mamaea con apariencia de diosa. Concretamente, está girada hacia la derecha y adornada con alas. Su peinado está rematado por un amplio *stephane* y porta pendientes y collar. Con su mano derecha sostenta una cornucopia con frutos y con su contraria una antorcha decorada con espigas de maíz. Sobre su brazo izquierdo se distingue un manto y a la altura del cuello hay una media luna creciente. La leyenda está definida por su nombre y su condición de *Augusta* (*Iulia Mamaea Augusta*), mientras que la del reverso está dedicada a la

9 Anverso: *Imp. Sev. Alexand. Aug. Iulia Mamaea Aug. Mater Aug.* cf. BMC VI, 166 – 167 n.º 543.

10 Anverso: *Imp. Sev. Alexand. Aug. Iulia Mamaea Aug.* Cf. BMC VI, 166 n.º 542. Hay un testimonio en el RIC con idéntica representación y leyenda en el reverso, identificado con un as, aunque con interrogantes. La descripción ofrecida en el reverso guarda gran similitud. El emperador y un soldado estante y dispuestos hacia la izquierda realizan un sacrificio delante de un santuario en el que hay una estatua de Roma. Frente a él dos sacerdotes y detrás dos lanzas. Cf. RIC IV-2, 124 n.º 667.

11 Anverso: *Imp. Sev. Alexander Aug. Iulia Mamaea Aug. Mater Aug.* RIC IV-2, 95 n.º 316 (cobre); BMC VI, 168 n.º 556 (plata). Otro ejemplo documentado en el RIC en el que no está del todo desarrollada la leyenda del reverso (*Aequitas Aug.*) se aprecia en RIC IV-2, 85 n.º 186. Por último, aunque más tardío, pues fue fabricado en 231, se documentó otro medallón de cobre con leyenda en el anverso: *Imp. Alexander Pius Aug. Iulia Mamaea Aug. Mater Aug.* y los bustos enfrentados de Alejandro Severo y Mamaea. En el reverso está la leyenda *Aequitas Augusti* y con similar iconografía. Cf. BMC VI, 193 n.º 786. Unos ejemplos difíciles de datar, pero con la leyenda del reverso dedicado a la *Aequitas Aug.* están constituidos por unos denarios en cuyo anverso se encuentra el busto de la *Augusta* drapeado y con *stephane* (*Iulia Mamaea Aug.*). En el reverso está la *Aequitas* estante, girada hacia la izquierda, y sosteniendo una balanza y una cornucopia. Cf. RIC IV-2, 212 n.º 991; BMC VI, 100 n.º 369A.

12 RIC IV-2, 97 n.º 328; BMC VI, 168 n.º 554 - 555. Unos testimonios en los parece estar dibujada una *Moneta*, aunque también se ha especulado que podría ser la *Aequitas* estante, dispuesta hacia la izquierda, que corresponde a unos denarios de Mamaea (*Iulia Mamaea Aug.*) con la titulatura de Alejandro Severo en el reverso: *P. M. Tr. P. VI Cos. II P. P. Cf. RIC IV-2, 100 n.º 374A; BMC VI, 212 n.º 998.*



Figura 3. Medallón de bronce de Julia Mamaea dedicado a la *Felicitas Perpetua*. BMC VI, p. 165 n.º 537. Fuente: https://www.wildwinds.com/coins/ric/julia_mamaea/Gnecchi_02.jpg. Consultado: 25/03/2021

Felicitas Perpetua (fig. 3). Es precisamente Mamaea la imagen principal de este lado, solo que está sentada en un trono, dispuesto hacia la izquierda, y sus pies reposan sobre un taburete. Con la mano de ese lado sustenta un cetro y con su contraria una manzana que le ofrece una figura femenina posicionada frente a ella. Entre ambas se encuentra una mujer estante que observa la escena, mientras que, a la espalda de la *Augusta*, la *Felicitas* porta un caduceo¹³.

Con parecida iconografía en el reverso, pues persiste la representación de Mamaea sedente, se realizó otro medallón en plata con algunas diferencias con respecto al ejemplo precedente. La *Augusta* sostiene con su mano derecha una pátera y con la contraria un cetro. Delante se encuentra un altar decorado con guirnaldas en el que una mujer está haciendo un sacrificio con una pátera y con la izquierda porta un caduceo. La *Felicitas* se encuentra a la espalda sustentando también un amplio caduceo. La presencia de esta última divinidad en la escena, al igual que en el caso anterior, explicaría la leyenda desarrollada: *Temporum Felicitas*. En el anverso de este último Mamaea adopta su apariencia habitual de busto drapeado, girado hacia la izquierda y luciendo *stephane*, mientras la leyenda es *Iulia Mamaea Augusta*¹⁴. Un año después, (229), se data un medallón también de plata con la representación de la madre de Alejandro girada hacia la izquierda, drapeada y dotada de *stephane*. La leyenda del reverso es *Abundantia Temporum* y en campo está el *princeps* sedente, girado hacia la izquierda, laureado, togado y con una cornucopia. Frente a él hay un timón y en un plano inferior cuatro figuras masculinas de pequeño formato. A la izquierda está Mamaea sosteniendo una pátera con su mano diestra, mientras en su lado contrario está Minerva estante, de frente y con una lanza (BMC VI, 174 y 175 n.º 610 y n.º 611). Un último ejemplo labrado en un período más tardío corresponde a un medallón de plata en cuyo anverso está el busto de Alejandro laureado y girado hacia la derecha. En su cara contraria está la *Augusta* sin *stephane*. Los problemas que entraña esta última pieza derivan de que, si nos atenemos a la disposición de la titulatura imperial, se tendría que situar dentro de la segunda fase de monedas del *princeps*; sin embargo, el hecho de que Mamaea no luzca diadema es típico de sus primeras emisiones (BMC VI, 193).

13 BMC VI, 165 n.º 537. En el RIC, con similar iconografía, se documentó un as, aunque con interrogantes. La diferencia radica en que la leyenda del reverso se le añade al final la abreviatura de *Aug.* además de no indicar que la *Augusta* está recibiendo una manzana, sino que la figura que está posicionada frente a ella sostenta un globo. Cf. RIC IV-2, 123 n.º 660.

14 BMC VI, 165 – 166 n.º 538. Con esta misma leyenda se documentaron dos testimonios en el RIC que, aunque con interrogantes, se propuso que corresponderían a dos ases. Difieren en la representación del reverso en algunos detalles. 1) Anverso: *Iulia Mamaea Augusta*. Reverso: Felicitas estante a la izquierda y sosteniendo pátera y lanza. Delante de ella está una mujer sosteniendo lanza transversal y detrás otra figura femenina con una cornucopia. Cf. RIC IV-2, 126 n.º 692. 2) Anverso: *Iulia Mamaea Augusta* (busto hacia la izquierda y luciendo *stephane*). Mamaea sedente hacia la izquierda sosteniendo pátera y cetro. Delante hay una mujer estante con cetro y detrás está Felicitas estante y sosteniendo un caduceo. Cf. RIC IV-2, 126 n.º 693.

Los medallones analizados, además de servir para conmemorar construcciones significativas como un ninfeo, o para la celebración de acontecimientos como el matrimonio imperial, también sirvieron para expresar un sentimiento de felicidad, eternidad o continuidad a través de las alusiones a la *Felicitas Temporum*, *Temporum Felicitas*, *Felicitas Perpetua*, *Abundantia Temporum*, *Aequitas Publica* o *Aequitas Augusti*. Estos conceptos se fueron reproduciendo a lo largo de todas las dinastías, por lo que resulta muy complejo conocer sus motivaciones en el contexto del último representante de los Severos. No obstante, el deseo por volver a los patrones clásicos y lo que ello suponía, como también veremos más adelante, fue una constante. Lo que está claro es que la insistencia en resaltar que el gobierno de Alejandro respondía a un tiempo próspero y duradero era una manera de ocultar los problemas sociales y políticos que tuvo el Imperio en el momento en el que alcanzó la púrpura imperial. De esta forma, se pretendía diferenciar del período de Heliogábalo y lo que ello suponía, y proponer un regreso a los valores de la época de Septimio Severo, que fueron los que trajeron consigo la estabilidad, paz y prosperidad al Imperio y, por extensión, a la época de los Antoninos considerada como la edad dorada de Roma (Mañas Romero, 2001: 967). Bajo esta atmósfera se entenderían los ejemplos con la leyenda de *Roma Aeterna* y la representación del *princeps* vestido como *pontifex maximus*. Esta escena demostraba que el emperador era el mediador entre el mundo terrenal y el sobrenatural, y, por lo tanto, el benefactor del Estado (Noreña, 2001: 146). Para alcanzar esta estabilidad era necesario respetar a las divinidades a través de la ejecución de rituales y sacrificios marcados por los *mores maiorum*. En este sentido, es importante subrayar una vez más la presencia de Julia Mamaea como figura próxima y enlace directo con los primeros representantes de la dinastía de los Severos.

3. LOS VALORES TRADICIONALES EN LOS NUMERARIOS DE JULIA MAMAEA

La familia y el matrimonio constituyeron no solo los pilares fundamentales a los que estaban adscritas las mujeres, sino los fines últimos a los que debían aspirar. Las *Augustae* se convirtieron en verdaderos *exempla* para el resto, por lo que no debe sorprender que se aludiera a conceptos como la *Fecunditas*, siendo un verdadero honor para ellas contribuir al Estado a través de la gestación de nuevos sucesores (Muñoz y Martínez López, 2014: 161). Durante los primeros años de Alejandro se labraron monedas de su madre con alegorías habituales en mujeres como la *Pietas*, *Felicitas* o *Pudicitia*, siendo la esposa de Septimio Severo o las *Augustae* de los Antoninos las que ejercieron mayor influencia sobre Julia Mamaea (Kettenhofen, 1979: 165). Esta situación, al igual que los honores señalados en las inscripciones, respondió a un intento de evidenciar un regreso a los estándares clásicos que se vieron alterados durante el gobierno de Heliogábalo (Hidalgo de la Vega, 2012: 157).

Tras analizar los medallones en el apartado anterior, y siguiendo un orden cronológico, los testimonios más tempranos de Julia Mamaea (222) serían los dedicados a *Iuno Conservatrix*. Aunque para el caso de la madre de Alejandro en algunos ejemplos se le añadió la alusión del *senatus consultum*, o, incluso, encontramos a *Iuno* de manera aislada (RIC IV², 98 n.º 340), la iconografía expresada en todos los testimonios es similar¹⁵. La diosa está velada, drapeada, estante y con la cabeza girada hacia la izquierda. Con su mano derecha porta una pátera y con su contraria un cetro. En el margen izquierdo y en un plano inferior hay un pavo real con la cabeza erguida (Fig. 4). Esta divinidad fue muy empleada en los cuños numismáticos femeninos por ser Juno la protectora de los alumbramientos, especialmente si venía con el apelativo *Lucina*¹⁶. Ello permitió que su inclusión en las emisiones más tempranas de la *Augusta* no fuera casual (Domínguez Arranz, 2013: 263-264). Rowan (2012: 269) lo interpretó estos ejemplos como la manifestación de la felicidad que suponía la caída de Heliogábalo. Sin embargo, consideramos que su inserción también pudo deberse a una maniobra con la que escenificar la vuelta a uno

¹⁵ Dentro de la amplitud de tipos haremos una distinción a partir de las diferencias en las leyendas, el anverso, reverso y la iconografía: RIC IV-2, 98 n.º 342-344; BMC VI, 119 n.º 42-49. Las que aluden al senado consulto: *Iuno Conservatrix S.C.*, tienen la peculiaridad de que el nombre y el título de *Augusta* están desarrollados. Mamaea luce un *stephane*: RIC IV-2, 125 n.º 686-687; BMC VI, 119 n.º 51, n.º 52 y n.º 54 (este último con el busto de la *Augusta* hacia la izquierda). Un sestercio de esta tipología con el anverso *Julia Mamaea Aug.* Cf. RIC IV-2, 125 n.º 685. Por último, algunos presentan el nombre de la *Augusta* mal escrito: *Iulia Mamias (sic) Aug.*: RIC IV-2, 125 n.º 688 y nota 685; BMC VI, 119 n.º 50 y p. 120 n.º 53.

¹⁶ Sobre la importancia de la divinidad y de los cultos asociados a ella para las mujeres, cf. Cid López, 2007: 357-372.



Figura 4. Denario de Julia Mamaea dedicado a *Juno Conservatrix*. RIC IV², p. 98 n.º 343; BMC VI, 119 n.º 43.
Fuente: <https://www.wildwinds.com/coins/sear5/s8212.html>. Consultado: 25/03/2021

de los tipos femeninos más emblemáticos. Carson indicó que, aunque fue una virtud ligada a las mujeres, su iconografía habitual sería la divinidad estante y sosteniendo una pátera y un cetro, tal y como se aprecia en los primeros ejemplos de Julia Mamaea. No ocurre lo mismo en los que la diosa está sedente y portando una flor con su mano derecha y una figura humana en su contraria, identificada esta última con una escultura de *Chronos* por su rigidez. El sustrato foráneo que puede extraerse a partir de su iconografía se podría explicar por la procedencia oriental de la *Augusta*. No obstante, teniendo presente que en numerarios de Lucilla y, especialmente, en los de Julia Domna, estos motivos iconográficos también estuvieron integrados¹⁷, es posible que, más que una ruptura de los cánones convencionales, fuera precisamente todo lo contrario. En los casos de la hija de Marco Aurelio y Faustina la Menor y en los de la esposa de Septimio Severo la presencia de una figura infantil se ha vinculado con la maternidad, aunque fuera de manera abstracta y no necesariamente tenía que hacer referencia a un alumbramiento en concreto (BMC VI, 77 – 78).

En nuestro caso de estudio, hay que tener presente que estamos ante una de las emisiones más tempranas y casi contemporáneas a la proclamación de Alejandro como nuevo emperador¹⁸. Para el *princeps*, en esos momentos iniciales era necesario demostrar su generosidad a los soldados y, a la vez, mostrarse como un padre protector. En este sentido el epíteto *conservator*, que estaría asociado al título de *Pater Patriae*, fue una de dichas maniobras. Por tanto, se entendería que Julia Mamaea asumiera una de las virtudes ligadas con la maternidad como es *Juno* que, a su vez, también le permitía mostrar cierta continuidad con sus predecesoras (Kosmetatou, 2002: 406). Al igual que en el caso de Lucilla y Julia Domna, en los numerarios de la madre de Alejandro Severo con la alegoría *Juno*, más que una demostración de su lugar de origen, lo que se estaba expresando era demostrar que ella era la madre del pueblo romano que, junto a su hijo, formaban la pareja política que proporcionaba bienestar y paz a todos los habitantes que habitaban el Imperio. Aspecto que se podría poner en relación, incluso con los honores oficiales que recibió, pues fue nombrada *Augusta* y *Mater Augusti* alrededor del 14 de marzo del año 222 d.C. (Kolb, 2010: 29 n.º 28; Kienast, Eck y Heil, 2017: 174; Conesa Navarro, 2020: 307).

Un segundo tipo (223) sería el relacionado con *Venus Genetrix*¹⁹, conectado también con la maternidad y muy empleado por diferentes *Augustae* como Sabina, Faustina la Menor, Lucilla o Julia Domna (Oria Segura, 2013: 236; Boatwright, 2021: 141). La diosa estante, de frente, drapeada y con la cabeza dispuesta hacia la izquierda, sostiene con su mano derecha una

17 Sobre esta cuestión, en lo que se observa una continuidad con las *Augustae* anteriores, cf. Mañas Romero, 2021: 965.

18 El 13 de marzo de 222 d.C. fue proclamado Alejandro con tan solo 13 años de edad emperador por el ejército. Cf. Kienast, Eck y Heil, 2017: 171; Conesa Navarro, 2018: 249.

19 RIC IV-2, 126 n.º 694 - 699; BMC VI, p. 128 n.º 151 - 155. Sobre *Venus Genetrix* S.C.: RIC IV-2 126 n.º 704; BMC VI, p. 128 n.º 154.



Figura 5. Áureo de Julia Mamaea dedicado a *Venus Felix*. RIC IV², p. 96 n.º 317.
Fuente: <http://numismatics.org/ocre/results?q=Mamaea&start=20>. Consultado: 03/11/2021

manzana y con su contraria un cetro. En el margen siniestro y en un plano inferior está Cupido²⁰. En 224 se siguieron emitiendo monedas a Venus con la excepción de que la leyenda fue *Venus Felix*, encontrándolas tanto en nominativo como en dativo. La divinidad se presenta estante o sedente, y aparece sustentado en una de sus manos un cetro y en la contraria al dios alado²¹ (fig. 5). En algunos ejemplos referenciados en el RIC este último es sustituido por una pequeña estatua²². En 225 las únicas producciones desarrolladas fueron los medallones relacionados con el matrimonio del *princeps* y Orbiana. Sería entre 226 – 227 cuando se volvieron a batir testimonios con alegorías femeninas como los dedicados a Vesta. Esta última está representada estante, de frente, velada, sosteniendo con la mano derecha extendida un *palladium*, un cetro vertical con la contraria y el antebrazo de ese mismo lado está cubierto por un gran pliegue perteneciente a sus vestiduras²³. Los ejemplos más tardíos se pueden clasificar en función de su iconografía, consistente en que en la mano diestra de la diosa hay una pátera²⁴. Por último, dentro de esta serie hay un denario en el que la divinidad se muestra sedente, no pudiéndose precisar su cronología exacta²⁵. En 228 se llevó a cabo otro tipo bastante extendido entre los numerarios de Julia Mamaea, como fue el referente a la *Felicitas*, acompañada de diversos epítetos. Esta alegoría estaba encaminada a expresar el bienestar y la felicidad que supuso la realización de los valores tradicionales. En el caso de los emperadores se relacionaba con el

20 *Iulia Mamaea Aug* (busto drapeado y luciendo *stephane*): RIC IV-2, 99 n.º 354 – 355, BMC VI, 128 n.º 151 – 152; similar leyenda, pero sin diadema: RIC IV-2, 99 n.º 356; y con la leyenda en el anverso: *Iulia Mamaea Augusta* (busto drapeado y luciendo *stephane*): BMC VI, 128 n.º 154 – 155.

21 Anverso: *Iulia Mamaea Aug.* (con *stephane*). Reverso: *Venus Felix* (diosa estante): RIC IV-2, 99 n.º 353. Con la alusión al senado consulto (*Venus Felix S.C.*), la leyenda del anverso está desarrollada completamente (*Iulia Mamaea Augusta*) y la *Augusta* no luce *stephane*. Venus está sedente y girada hacia la izquierda en un trono. Con la mano derecha sostiene a Cupido y un cetro en la mano izquierda, aunque en el RIC se indica que corresponde a una estatua. Cf.; BMC VI, 133 n.º 197 – 203. Los ejemplos en dativo serían los siguientes: *Iuliae Mamaea Aug.* (sin *stephane*) y *Veneri Felici*. La diosa estante, con la cabeza girada hacia la derecha, sostiene un cetro con la mano diestra y a Cupido con la contraria. Este último presenta los brazos extendidos. Cf. BMC VI, 132 n.º 188 – 189. Con la leyenda del anverso completamente desarrollada (*Iulia Mamaea Augusta*) y similar en el reverso. Cf. BMC VI, 132 n.º 194 – 195 y 133 n.º 196. En este último habría que precisar que Venus mantiene la cabeza hacia la izquierda y Cupido en su brazo izquierdo porta un cetro. Con la alusión al senado consulto (*Veneri Felici S.C.*) encontramos las siguientes variantes: 1) En la leyenda en el anverso están desarrollados completamente el nombre y distinción de *Augusta*. En lo que se refiere a la representación *Julia Mamaea* no luce *stephane* y la diosa, situada en la cara contraria, se muestra estante con Cupido y cetro, Cf. RIC IV-2, 126 n.º 694 – 695; BMC VI, 132 n.º 190 – 193. Con el busto de la *Augusta* hacia la izquierda, cf. RIC IV-2, 126 n.º 696. Con la efigie de Mamaea hacia la derecha, pero la diosa estante y dispuesta hacia la izquierda, cf. RIC IV-2, 126 n.º 697 – 698.

22 Anverso: *Iulia Mamaea Augusta* (con *stephane*). Reverso: *Venus Felix S.C.* La diosa está sedente cf. RIC IV-2, 126 n.º 701 – 703.

23 Los ejemplos con esta iconografía (226): 1) *Iulia Mamaea Aug.* (busto hacia la derecha y luciendo *stephane*). La leyenda del reverso es *Vesta*. Cf. RIC IV-2, 99 n.º 359 – 361; BMC VI, 151 n.º 380 y 152 n.º 381 – n.º 388. Similar a la anterior, solo con la diferencia de que Mamaea no luce diadema, cf. RIC IV-2, 99 n.º 364. La *Augusta* con *stephane* y con idéntica representación en el reverso, con la diferencia de que en el anverso aparece el nombre de Mamaea completamente desarrollado (*Iulia Mamaea Augusta*) y con la mención al senado consulto (*Vesta S.C.*), cf. RIC IV-2, 127 n.º 708 – 709; BMC VI, 152 n.º 389 – 392.

24 Datazos en 227: *Iulia Mamaea Aug.* (con *stephane*). Cf. RIC IV-2, 99 n.º 362 – 363; BMC VI, 156 n.º 440 – 444. Con el nombre de la *Augusta* completamente desarrollado y luciendo *stephane* (*Iulia Mamaea Augusta*) y la mención del senado consulto. Cf. RIC IV-2, 127 n.º 710 – 711; BMC VI, 156 n.º 445 – 448. Hay que indicar que, en el RIC en vez de mencionarse cetro, se habla de lanza transversal.

25 Por los atributos que porta podríamos considerar que se produjo este tipo en 226. La leyenda del anverso: *Iulia Mamaea Aug.* (sin *stephane*) y en el reverso: *Vesta*. La divinidad está sedente, girada hacia la izquierda y sosteniendo *palladium* y cetro. Cf. RIC IV-2, 99 n.º 364.

cumplimiento político y de las exigencias propias que tenía un dignatario, mientras que para las *Augustae* estaba encaminado a ratificar el estado de felicidad que suponía el buen gobierno del *princeps* al que estaban asociadas (Ruiz Vivas, 2020: 153).

El primero de ellos, que cuenta con un número importante de variantes, es la *Felicitas Publica* (228 -230). A partir de la disposición de la divinidad se ha podido establecer un marco cronológico. En los primeros la diosa está estante, de frente, con la cabeza girada a la izquierda y las piernas cruzadas. Sostiene con la mano derecha un caduceo de forma transversal, mientras su contraria la apoya en una columna baja. De las vestiduras, sobresale un gran pliegue que lo sustenta con su brazo siniestro²⁶. En los más tardíos, por el contrario, la deidad está sedente y con la mano derecha sostiene un caduceo y con la izquierda una cornucopia²⁷. Otros también fechados en 228, corresponderían a la *Felicitas Augusta*. La divinidad está estante, de frente, con la cabeza dispuesta hacia la izquierda. Con su mano derecha sostiene una cornucopia y con la siniestra una pátera. Al igual que en ejemplos anteriores, un gran pliegue del manto que porta rodea el brazo izquierdo y en todos los cuños constatados tienen la particularidad de estar marcada la mención al senadoconsulto²⁸. Con similar posición y atributos en lo que respecta a la deidad representada en el reverso, y también fechado en 228, estarían los numerarios dedicados a la *Felicitas Temporum*. Uno de ellos es un dupondio, en cuyo anverso el busto drapeado de la *Augusta* está acompañado de una luna creciente y en su reverso se menciona el senadoconsulto. En una variante, que conocemos a partir de una nota al pie en el *RIC*, el único dato proporcionado es que en la leyenda del reverso no se alude al *senatus consultum*; no aportándose las particularidades iconográficas concernientes al anverso²⁹.

Aunque a partir del 230 se intensificaron los temas relacionados con el ámbito militar, no se dejaron de reproducir alegorías de carácter femenino como *Iuno Augusta* (fig. 6)³⁰, *Pudicitia Augustae*³¹, *Pietas Augustae*³², (231); *Fecunditas Augustae*³³, (232); *Abundantia Augustae*³⁴, *Pudicitia*³⁵, *Saeculi Felicitas*³⁶ o *Salus Augusti*³⁷ insertadas ya en

26 1) Anverso: *Iulia Mamaea Aug.* (con *stephane*). En el reverso: *Felicitas Publica*. Cf. *RIC IV-2*, 98 n.º 334 – 336; *BMC VI*, 160 n.º 483 – 486. 2) Anverso: *Iulia Mamaea Augusta* (con *stephane*). Reverso: *Felicitas Publica*. Cf. *BMC VI*, 160 n.º 487 – 488 y 161 n.º 489. Con la presencia del senado consulto se dieron 3 variantes: 1) Anverso: *Iulia Mamaea Augusta* (con *stephane*). Reverso: *Felicitas Publica S.C.* Cf. *RIC IV-2*, 125 n.º 676 – 677; *BMC VI*, 161 n.º 490 – 492 y n.º 495. 2) Similar al ejemplo anterior, solo que además de *stephane*, en el busto de Mamaea se aprecia una media luna creciente. Cf. *RIC IV-2*, 125 n.º 678; *BMC VI*, 161 n.º 493 – 494.

27 1) Anverso: *Iulia Mamaea Aug.* (con *stephane*). Reverso: *Felicitas Publica*. Cf. *RIC IV-2*, 98 n.º 337 – 339; *BMC VI*, 179 n.º 658 – 660. 2) Anverso: *Iulia Mamaea Augusta* (con *stephane*). Reverso: *Felicitas Publica S.C.* Cf. *RIC IV-2*, 125 n.º 679 – 680; *BMC VI*, 179 n.º 661 y 666. 3) Anverso: *Iulia Mamaea Augusta* (con *stephane*). Reverso: *Felicitas Publica*. Cf. *BMC VI*, 179 n.º 662 – 664. 4) Anverso: *Iulia Mamaea Augusta* (con *stephane* y luna creciente). Reverso: *Felicitas Publica S.C.* Cf. *RIC IV-2*, 125 n.º 681; *BMC VI*, 179 n.º 665.

28 *Iulia Mamaea Augusta* (con *stephane*). Cf. *RIC IV-2*, 124 n.º 670 – 672; *BMC VI*, 164 n.º 527 – 530; *Iulia Mamaea Aug.* (con *stephane*). Cf. *RIC IV-2*, 125 n.º 674; *BMC VI*, 164 n.º 531; *Iulia Mamaea Augusta* (con *stephane* y luna creciente). Cf. *RIC IV-2*, 125 n.º 673.

29 La leyenda del anverso del dupondio mencionado sería el nombre de la *Augusta* completamente desarrollado en su forma habitual. Cf. *RIC IV-2*, 125 n.º 682 y nota 682; *BMC VI*, 164 n.º 532 – 533.

30 Anverso: *Iulia Mamaea Aug.* (con *stephane*). Reverso: *Iuno Augustae*. Cf. *RIC IV-2*, 98 n.º 341; *BMC VI*, 190 n.º 755 – 758; anverso: *Iulia Mamaea Augusta* (con *stephane*). Reverso: *Iuno Augustae S.C.* Cf. *RIC IV-2*, 125 n.º 683 – 684; *BMC VI*, 190 n.º 759 – 761. La representación es Juno drapeada, sedente en un trono y girada hacia la izquierda. Aunque no está del todo claro, se ha interpretado que con su mano derecha sustenta una flor y con la izquierda un infante.

31 Responde a un medallón de cobre cuya leyenda del anverso sería *Iulia Mamaea Augusta* (con *stephane* y el busto girado hacia la izquierda). En el reverso (*Pudicitia Augustae*), la *Pudicitia* está drapeada, sedente, dispuesta hacia la izquierda y sosteniendo un cetro en la mano derecha. A su izquierda está Venus, también estante y girada hacia la izquierda, con manzana y cetro. A la derecha está la *Felicitas* estante con caduceo. Cf. *BMC VI*, 187 n.º 732A.

32 Anverso: *Iulia Mamaea Aug.* (con *stephane*). Reverso: *Pietas Augustae*. La representación está presidida por *Pietas* drapeada, estante, de frente, con la cabeza girada hacia la izquierda está dejando caer incienso sobre un altar iluminado. Cf. *RIC IV-2*, 98 n.º 346; *BMC VI*, 196 n.º 821 y 197 n.º 822.

33 Encuentramos a la diosa en dos variantes. La primera aparece estante, de frente, con amplias vestiduras y la cabeza dispuesta hacia la izquierda. Con la mano siniestra sustenta una amplia cornucopia, mientras el brazo contrario, extendido, lo proyecta hacia donde se sitúa un niño desnudo con los brazos extendidos. Los dos tipos constatados con esta iconografía serían: 1) *Iulia Mamaea Aug.* (con *stephane*). Reverso: *Fecund Augustae*. Cf. *RIC IV-2*, 98 n.º 331; *BMC VI*, 204 n.º 917 – 919. 2) *Iulia Mamaea Augusta* (con *stephane*). Reverso: *Fecunditas Augustae S.C.* Cf. *RIC IV-2*, 124 n.º 668 – 669; *BMC VI*, 204 n.º 920 – 925. El otro grupo está conformado por *Fecunditas* drapeada, sedente y dispuesta hacia la izquierda. El codo izquierdo lo apoya en el sillón donde está sentada y la otra mano la mantiene extendida y dirigida al frente donde se encuentra un niño desnudo con los brazos extendidos. Cf. *RIC IV-2*, 98 n.º 332 – 333; *BMC VI*, 203 n.º 913 – 916.

34 El único dato al respecto lo proporciona un denario en el que se indica que la divinidad está estante, pudiendo ser la *Abundatia* o la *Anonna*. Cf. *RIC IV-2*, 100 n.º 369; *BMC VI*, 211 n.º 990.

35 *Pudicitia* sedente hacia la izquierda, porta un cetro con la mano izquierda y la derecha la dirige hacia la cara. Cf. *RIC IV-2*, 98 n.º 347; *BMC VI*, 213 n.º 1003.

36 Anverso: *Iulia Mamaea Aug.* (con *stephane*). En el reverso está *Felicitas* estante a la izquierda y sustenta un caduceo y una pátera. Frente a ella hay un altar. Cf. *RIC IV-2*, 99 n.º 348; *BMC VI*, 213 n.º 1005.

37 La única descripción que se aporta es que *Salus* está estante. Con este motivo iconográfico se documentaron 2 variantes. 1) anverso: *Iulia Mamaea Aug.* (con *stephane*). Reverso: *Salus Augusti*. Cf. *BMC VI*, 213 n.º 1004. 2) Similar a la anterior, solo que en la leyenda del reverso aparece *Salus Augusti*. Cf. *RIC IV-2*, 99 n.º 349 – 452;



Figura 6. Denario de Julia Mamaea dedicado a *Juno Augusta*. RIC IV², p. 98 n.º 341; BMC VI, 190 n.º 755.
Fuente: <https://www.wildwinds.com/coins/sear5/s8211.html>. Consultado: 25/03/2021

235 u otras más difíciles de precisar en su datación como *Concordia*³⁸, *Felicitas Publica*³⁹, *Fortuna Redux*⁴⁰, *Libertas Augusti*⁴¹ o *Providentia Aug(usta)*⁴². Todas ellas respondían a los cánones ya marcados, con la idea de expresar, además de valores femeninos, un mensaje de perdurabilidad, felicidad y estabilidad, que fue aprovechado por la Cancillería imperial. Un ejemplo lo encontramos en la alusión a la *Fecunditas Augustae*, empleado por primera vez con Faustina la Menor y que simbolizaba la fecundidad del Imperio (Bermejo Meléndez, 2010-2011: 136 y 140). Esta idea de abundancia también se constata a partir de unos denarios dedicados a la *Anonna Aug(usti)*. La diosa estante sostiene espigas de maíz dentro de un *modius* y una cornucopia⁴³. Los primeros testimonios proceden de la época de Nerón, siendo muy recurrente esta iconografía bajo el período de Septimio Severo. Los atributos que porta la deidad son los que aluden directamente al concepto de exuberancia; concretamente relacionado con el abastecimiento del grano (Rantala, 2016: 68-6). Asistimos, por tanto, a una maniobra de equilibrio donde se conjugaron alegorías propiamente femeninas con otros conceptos bélicos que en principio no le pertenecían y que estaban directamente relacionados con la inestabilidad que estaba atravesando el Imperio.

38 Encontramos dos variantes. 1) la diosa está estante, dispuesta hacia la izquierda; 2) La divinidad está sedente y dispuesta en la misma dirección. En sendos testimonios Concordia porta una doble cornucopia y la leyenda del anverso está desarrollada: *Iulia Mamaea Aug*. Además de por los motivos iconográficos, en el texto del reverso encontramos también una diferencia. En la primera aparece solo Concordia, cf. RIC IV-2, 97 n.º 329, en la segunda se indica *Concordia Augg*. Cf. RIC IV-2, 97 n.º 330. Por último, habría que mencionar los testimonios de la ceca oriental, donde además de un fallo en la leyenda del reverso (*Concordia*), también la disposición de la diosa es diferente. Concordia estante y dispuesta hacia la izquierda está realizando un sacrificio sobre un altar iluminado y sostiene una doble cornucopia con su mano izquierda. La leyenda del anverso es similar a los anteriores. Cf. RIC IV-2, 100 n.º 367; BMC VI, 221 n.º 1090.

39 Anverso: *Iulia Mamaea Aug.* (con *stephane*). La imagen desarrollada en el reverso es la *Felicitas* estante hacia la izquierda, sosteniendo caduceo con la mano derecha y apoyando el codo contrario sobre una columna baja. Cf. BMC VI, 221 n.º 1091.

40 Anverso: *Iulia Mamaea Aug.* (con *stephane*). La imagen del reverso está presidida por la *Aequitas* estante y girada hacia la derecha. Sostiene balanza y cornucopia. Cf. RIC IV-2, 100 n.º 368; BMC VI, 221 n.º 1092.

41 Anverso: *Iulia Mamaea Aug.* (con *stephane*). El campo está presidido por *Libertas* sedente y dispuesta hacia la izquierda, sosteniendo un *pileus* en la mano derecha y con su contraria un cetro dispuesto de manera vertical. Cf. RIC IV-2, 100 n.º 374; BMC VI, 221 n.º 1093. Una variante de la que apenas se ofrece descripción es aquella en la que se indica que la diosa está estante: anverso: *Iulia Mamaea Aug.* (con *stephane*). Reverso: *Libertas Aug.* Cf. RIC IV-2, 100 n.º 373; BMC VI, 221 n.º 995.

42 Anverso: *Iulia Mamaea Aug.* (con *stephane*). Reverso: *Providentia Aug.* La iconografía está presidida por *Providentia* estante, drapeadas y girada hacia la izquierda. Sostiene con la mano derecha un *modius* decorado con espigas de maíz y en la mano contraria una antorcha. Cf. BMC VI, 212 n.º 1002.

43 RIC IV-2, 100 n.º 370; BMC VI, 212 n.º 992. La leyenda del anverso es *Iulia Mamaea Aug.* La *Augusta* se muestra con *stephane*. El RIC a su vez documentó un denario producido por la ceca oriental, cuya leyenda del anverso está escrita de manera incorrecta: *Iulia Mammaea* (sic) *Aug.* (con *stephane*). En el reverso está la *Abundantia* o la *Anonna* estante hacia la izquierda. Sostiene cornucopia y espigas de maíz. Cf. RIC IV-2, 99 n.º 366.

4. EL EMPLEO DE LA AUGUSTA EN LA CAUSA MILITAR DE ALEJANDRO SEVERO



Figura 7. Denario de Mamaea dedicado a *Venus Victrix*. RIC IV², p. 99 n.º 358; BMC VI, 185 n.º 713.
Fuente: <https://www.wildwinds.com/coins/sear5/s8216.html> . Consultado: 25/03/2021

A consecuencia de los enfrentamientos contra los persas se intensificaron los motivos relacionados con el ámbito militar en los numerarios de Alejandro Severo y en los de su madre (BMCVI, 79; Nadolny, 2006: 41). Tal fue el caso de *Venus Victrix* (a partir de 230). La diosa estante, de frente y con la cabeza girada hacia la izquierda sostiene con su mano derecha un cetro y con la contraria un casco; a sus pies, en el margen izquierdo, hay un escudo⁴⁴ (fig. 7). Aunque Venus estuvo ligada a las mujeres, especialmente con el patronímico *Genetrix*, con ciertas connotaciones bélicas no se solía reproducir en los numerarios de las *Augustae* (Domínguez Arranz, 2009: 218); pudiéndose decir lo mismo de las alusiones a la *Victoria*, que se solía estar incluida en las monedas con el fin de ensalzar la ampliación de los límites imperiales conseguidos a través de los éxitos militares (González- Conde Puente, 1991: 19; Nadolny, 2016: 41-42). En este último caso la diosa está caminando hacia la derecha, sostiene una corona de flores y una palma⁴⁵. En cierta manera esta tendencia se vio más acentuada, precisamente, a partir de Julia Domna. Dentro de las primeras series que se acuñaron en honor de la esposa de Septimio Severo deberíamos destacar una serie de “denarios legionarios” y otras emisiones relacionadas con el reparto de capital a los soldados que Septimio Severo distribuyó entre sus huestes, como veremos más adelante⁴⁶. Dentro de estas acuñaciones relacionadas con el enfrentamiento bélico sobresalen los numerarios emitidos en honor a *Venus Victrix*, producidos tanto en Roma como en *Laodicea ad Mare*, en cuya iconografía expresada en el reverso aparece la diosa estante, sosteniendo una manzana, un cetro y añadiéndosele una palma, siendo la primera vez que se muestra la deidad representada con este último atributo. Estos ejemplares, datados entre 193 y 194 d.C., corresponden al momento en el que el *princeps* lepcitano se estaba enfrentando contra Níger; siendo reproducidos también en períodos más tardíos⁴⁷. Estos testimonios se interpretan como una estrategia con la que se quería anticipar el resultado victorioso de las campañas bélicas de Septimio. Es por ello que nos parece interesante incidir en esta idea, pues con los numerarios batidos en honor a Mamaea con la

44 En todos los ejemplos Mamaea luce *stephane*. Las principales diferencias radican en la leyenda: anverso: *Iulia Mamaea Aug.* Reverso: *Venus Victrix*. Cf. RIC IV-2, 99 n.º 357 – 358; BMC VI, 184 n.º 712 y 185 n.º 713 – 717; anverso: *Iulia Mamaea Augusta*. Reverso: *Venus Victrix*. Cf. BMC VI, 185 n.º 718 – 724; anverso: *Iulia Mamaea Augusta*. Reverso: *Venus Victrix S.C.* Cf. RIC IV-2, 127 n.º 705 – 707.

45 Anverso: *Iulia Mamaea Aug.* (con *stephane*). Reverso: *Victoria Aug.* Cf. RIC IV-2, 99 n.º 365. Otro ejemplo que difiere únicamente con el anterior en lo que respecta al desarrollo de la leyenda del reverso: *Victor Aug (g.?)*, cf. RIC IV-2, 101 n.º 376; BMCVI, 213 n.º 1005A.

46 Sobre esta cuestión relacionada con las series legionarias de Septimio Severo. Cf. Gordón Zan, 2022: 67-84.

47 Sobre la datación e interpretación de las piezas de Domna. cf. RIC IV-1, 73; BMC V, lxxxvi; Lusnia, 1995: 120; Hidalgo de la Vega, 2012: 140; Royo Martínez, 2017: 301; Nadolny, 2019: 32 – 34; Royo Martínez, 2019: 118 – 126.

alegoría a *Venus Victrix* se intentó realizar la misma operación: utilizar la figura de la *Augusta* con el interés de pronosticar una victoria, en este caso contra los persas. Lo interesante que podemos extraer de la información iconográfica es que en todo momento se hizo partícipe de dicha gesta a la propia *Augusta*; aspecto que tendría sentido a tenor de lo transmitido por las fuentes literarias, las cuales señalan que no solo acompañó al *princeps* en todo momento, sino que, incluso, ambos fueron asesinados en los campamentos militares en 235⁴⁸. Por tanto, no es de extrañar que se fabricaran ejemplos de Julia Mamaea con motivos militares, además de otras piezas en las que Alejandro y su madre compartieron espacio en los anversos y en sus reversos aparecieron motivos bélicos; tal y como se intentará analizar en este apartado.

En primer lugar y antes de señalar las principales emisiones de la ceca de Roma, es interesante acudir a un testimonio de Alejandría. En el anverso está el busto del *princeps* laureado y con la leyenda Α(υτοκρατωρ) Και(σαρ) Μαρ(κος) Αυρ(ηλιος) Σευ(ηρος) Αλεξανδρος Ευσε(ης). En su cara contraria, el texto está compuesto por el numeral LI (229 -230). La imagen principal está presidida por Mamaea sedente en un trono de respaldo alto y dispuesta hacia la izquierda. Viste chitón, *peplos* y sobre su cabeza luce *stephane*. Con la mano izquierda sostenta un cetro, con su contraria una Niké y delante de ella hay una palma⁴⁹. Se ha interpretado que la *Augusta* está asimilada a la deidad por venir entronizada y por mantener una Victoria. Por otro lado, si tenemos presente que el emperador está coronado, podría ser un argumento a tener en cuenta que en parte este triunfo militar fue posible gracias a la intervención de su madre (Nikocki, 1995: 80). La asimilación de Julia Mamaea con una diosa no supondría una novedad, sino que, en diferentes testimonios, por ejemplo, en Julia Domna⁵⁰, ya encontramos este fenómeno. No obstante, es interesante resaltar los atributos que porta la *Augusta* en esta acuñación: una Niké y una palma. Estos objetos ponen de manifiesto una victoria que todavía no se ha producido a tenor de la datación exacta que ofrece el testimonio egipcio. Alejandro marchó para librarse la batalla contra los persas en 231, celebrando su triunfo en Roma el 25 de septiembre de 233 (Kienast, Eck y Heil, 2017: 171). Por tanto, este testimonio resulta de gran importancia para sostener la hipótesis que estamos defendiendo, sirviendo además para argumentar que la política que emanaba desde la capital imperial, también se exportó al territorio provincial.

Esta misma idea también se confirma a partir de testimonios en los que comparten espacio madre e hijo. Un ejemplo lo constituye un medallón de bronce fechado en el 230. En la cara principal están los bustos enfrentados de Alejandro y Mamaea. En el reverso está el *princeps* sedente en una silla curul, sosteniendo en una de sus manos una Niké y con su contraria un gran cetro. Otra Victoria posicionada a su espalda y desnuda hasta la cintura aparece coronándolo, mientras con su mano izquierda sostiene una gran palma. En un plano anterior al emperador está la *Virtus* con casco, traje militar y sujetando un *parazonium* con la mano izquierda. Apoya su casco en un escudo que presenta una inscripción, *Votx*, que, a su vez, se encuentra sobre un cipo⁵¹. En este mismo sentido se tendría que mencionar un as (230 – 231) en cuyo anverso están los bustos enfrentados del *princeps* y de su madre con la iconografía habitual y en su reverso el emperador con lanza y a caballo. A este último le precede una Victoria que porta una corona floral y una palma. A Alejandro le sigue un soldado y la escena finaliza con dos estandartes⁵². Imagen similar se aprecia en un medallón de bronce fechado en 231, cuya diferencia radica en que, en vez de un soldado, el emperador montado a caballo está escoltado por dos militares con dos estandartes y la leyenda está dedicada a la *Aequitas Augusti*⁵³.

48 Sobre las descripciones de la muerte de Alejandro Severo y su madre Hdn. 6, 9, 1 – 8; SHA. *Alex*, 61, 1 – 8; *Max*. 7, 4 – 6; *Zos*. 13, 2 – 3.

49 Mikocki, 1995: 80 y 220 n.º 472. En esta última página se especifican los principales repertorios numismáticos.

50 Nadolny, 2016: 42 nota 118. Sobre Julia Domna, cf. Lichtenberger, 2011: 357 – 359.

51 La leyenda del anverso es: *Imp. Sev. Alexand. Aug. Iulia Mamaea Aug. Mater Aug.* El *princeps* luce coraza y la *Augusta* aparece con su busto drapado y con *stephane*. La leyenda del reverso: *P. M. Tr. P. VIII Cos III P.P. Severo Alejandro laureado, sedente hacia la izquierda en una silla curul. Sostiene, como se ha indicado anteriormente, una Niké en su mano derecha, mientras que la Victoria, desnuda hasta las caderas, está detrás y se muestra coronándolo. Detrás de ella, sosteniendo una palma, hay una figura femenina*. Cf. *BMC VI*, 180 n.º 671. Un as similar, aunque con interrogantes, cf. *RIC IV-2*, 124 n.º 666.

52 *RIC IV-2*, 124 n.º 666A. La leyenda del anverso es: *Imp. Sev. Alexand. Aug. Iulia Mamaea Aug. Mat. Aug.* En la del reverso está desarrollado el *cursus honorum* del *princeps*: *Pontif. Max. Tr. P. X. Cos IIII P. P. Prof. Aug.* Datación que ha podido ser obtenida a partir de Kienast, Eck y Heil, 2017: 172.

53 *BMC VI*, 194 n.º 787. La leyenda del anverso sería: *Imp. Sev. Alexander. Aug. Iulia Mamaea Aug. Mater Aug.*

En estos ejemplos se evidencia que, más que el lugar donde se encontraba la deidad, era su presencia lo que transmitía la esperanza de una victoria militar. Ello traía consigo no solo la Felicitas, sino también la *Pax Aeterna Aug(usta)*⁵⁴. De hecho, a propósito de la intervención de las divinidades para conseguir un logro bélico, interesante resulta mencionar un medallón fabricado en 231 con los bustos de madre e hijo en el anverso y con leyenda del reverso dedicada a *Iovi Conervatori*, cuya representación está presidida por Júpiter desnudo, estante hacia la izquierda, donde hay un estandarte. El padre de los dioses porta un rayo en su mano derecha y en su contraria un gran cetro. Frente a él se encuentra Alejandro luciendo armamento militar y detrás un soldado con dos estandartes⁵⁵. Este dios estuvo muy ligado al último representante de los Severos prácticamente desde el inicio de su gobierno, pues fue empleado en la política ideológica que se diseñó desde la Cancillería imperial. Gracias a su protección se libró de los ataques realizados por parte de su predecesor (Manders, 2004-2005: 129; Rowan, 2009: 136). Por tanto, debido a que tuteló su principado en todo momento, se entendería su inclusión al igual que Niké. Ambos fueron la garantía que posibilitaba sus éxitos al ser los tutelares del *princeps* y de todas sus empresas.

Dejando a un lado los testimonios en los que están presentes las divinidades, un segundo apartado estaría conformado por aquellos en los que el emperador gracias a su acción, ya sea por su propia voluntad y predisposición o mediante el reparto de donativos, alcanzó el éxito en la batalla. Uno de ellos lo constituye un medallón también en cobre y datado en 230. En el anverso se encuentra Alejandro laureado, drapeado y con coraza y el busto drapeado y con *stephane* de Julia Mamaea. En el reverso, con la leyenda *Adlocutio Augusti Co(n)s(ul) III P(ater) P(atriae)*, está el propio *imperator* sobre una plataforma, con corona de laurel y *paludamentum*. El brazo derecho lo presenta levantado y está acompañado por dos oficiales posicionados a su espalda. La acción recrea una arenga a los soldados, en concreto hay tres en un plano inferior que sustentan escudos y estandartes⁵⁶. Parecida situación se aprecia en un medallón de bronce (*aes plumbatum*) en el que a Alejandro montado a caballo le suceden cuatro militares, tres de ellos situados en un segundo plano que llevan estandartes y cuya leyenda del reverso es *Profectio Augusti*⁵⁷. En otro medallón de bronce (234), el *princeps* está junto a cuatro soldados, dos de ellos con insignias y los otros dos con escudos. Están cruzando un puente del río Rin, alegoría de este último desarrollada a partir de una figura masculina recostada en el margen izquierdo⁵⁸.

Un caso especial lo constituye el concepto de *Liberalitas*. Desde el siglo II en adelante, se adscribió a la figura del *princeps* cuando realizaba distribuciones de dinero entre sus ciudadanos (*donativa, congiaria o alimenta*), siendo una de las actividades más importantes llevadas a cabo y que se asociaban a la generosidad y benevolencia personal (Noreña, 2001: 160; Manders, 2012: 165; Balbuza, 2019: 6). Fue precisamente durante la primera mitad del siglo III cuando adquirió una dimensión considerable y se manifestó en las monedas; comenzando a decrecer después del gobierno de Decio (249 – 251), con la excepción del mandato de Valeriano (253 – 260), y ya de manera casi residual una vez finalizado el período de Quintiliano (249 – 251) (Manders, 2012: 166-167). Fue precisamente bajo los Severos cuando más ejemplos se llevaron a cabo y, lo que es más importante para el argumento que nos ocupa, cuando se batieron testimonios relacionados con las mujeres de la dinastía (Balbuza, 2019: 10).

En lo concerniente a los ejemplos de Julia Mamaea, se acuñaron con motivo de la tercera *Liberalitas* del *princeps*, producida en 226 (Balbuza, 2019: 14). En el anverso se

54 En concreto, se documentan un denario y un quinario, cuya leyenda del anverso es la siguiente: *Iulia Mamaea Aug.* con el busto drapeado de Mamaea girado hacia la derecha y luciendo *stephane*. En el reverso (*Pax Aeterna Aug.*) se encuentra la *Pax* estante, drapeada, de frente, con la cabeza hacia la izquierda y sosteniendo una rama en la mano derecha, previsiblemente de olivo, y un cetro en su contraria. Cf. *BMC VI*, 212 n.º 996 – 997. En el *RIC* se documentaron dos quinarios y se especifica que la rama es de olivo. Cf. *RIC IV-2*, 98 n.º 345. MUÑOZ y DÍEZ JORGE (1999) 236.

55 Anverso: *Imp. Alexander Pius Aug. Iulia Mamaea Aug. Mater Aug.* *BMC VI*, 187 n.º 736.

56 *BMC VI*, p. 187 n.º 753. La leyenda del anverso es: *Imp. Sev. Alexand. Aug. Iulia Mamaea Aug. Mater Aug.* Documentado un as aunque con interrogantes con las mismas características iconográficas. Cf. *RIC IV-2*, 123 n.º 659.

57 Corresponde también a otro medallón de cobre que se fecha en 231, la leyenda del anverso es: *Imp. Alexander Pius Aug. Iulia Mamaea Aug. Mater Aug.* Cf. *BMC VI*, 194 n.º 788.

58 La leyenda del anverso es: *Imp. Imp. Alexander Pius Aug. Iulia Mamaea Aug. Mater Aug.* En el reverso: *P. M. Tr. P. XIIII Cos III P.* Cf. *BMC VI*, 209 n.º 967.

encuentran los bustos enfrentados de Alejandro, a la derecha, drapeado, laureado y con coraza y Julia Mamaea en su lado opuesto, también atisbándose parte de sus vestiduras y luciendo una diadema. La leyenda está conformada por los nombres de ambos: *Imp(erator) Sev(erus) Alexand(er) Aug(ustus) Iulia Mamaea Aug(usta) Mater Aug(usti)*. En el reverso se encuentra esgrafiada la frase *Liberalitas Augusti III S.C.*, cuyo campo está presidido por una figura femenina, drapeada, estante de frente y con la cabeza girada hacia la izquierda. Con su mano izquierda sostenta una cornucopia y en su contraria un ábaco⁵⁹. La numeración que aparece reflejada en el reverso permite poder establecer como *terminus post quem* el año 229., momento en el que se produjo su cuarta *Liberitas*. Este hecho tuvo lugar antes de junio de 230 coincidiendo con sus *decennalia*. La fecha final de emisión quedaría establecida por tanto hasta el 233, momento en el que se celebró su quinta y última *congiaria* (Balbuza, 2019: 14). Lo importante de estas emisiones radica en que, en estos actos de gran transcendencia social y simbólica, cuyo protagonista era indiscutiblemente el *princeps*, ambos, madre e hijo, están en un mismo plano. No obstante, su incorporación en numerarios de esta naturaleza no puede establecerse como la única prueba para afirmar que Mamaea participó en la tercera *congiaria* de Alejandro, más aún si tenemos presente que de Julia Domna se emitieron piezas similares. La información trasmisida por las monedas y su cotejo con lo señalado por los testimonios epigráficos, con importantes honores concedidos por soldados de manera particular, y las descripciones aportadas por los autores clásicos, constituyen los principales argumentos que ayudarían a afirmar el importante papel desarrollado por la madre de Alejandro en los asuntos de gobierno. Incluso, se emplearon los numerarios de la *Augusta* con la pretensión de retratar en sus reversos al *princeps* vestido de militar y con la indicación de su titulatura, sin un mensaje político predeterminado⁶⁰; posiblemente con la intención de mostrar simplemente unidad, al ser ambos los integrantes de la *domus divina*.

Para conseguir dicha unidad y, sobre todo, estabilidad, era preciso contar con la lealtad del ejército; de ahí se entenderían alegorías como *Felicitas Exerci*⁶¹. No obstante, a nuestro parecer, el nombramiento de *Mater castrorum* y la alusión constante a la *Fides Militum* fueron los recursos más evidentes con los que se pretendía obtener la sumisión del *ordo equester*. El título de *mater castrorum* fue concedido por primera vez a Faustina la Menor, siendo ampliamente desarrollado con las Severas. Con esta maniobra se aunaba bajo una maternidad ficticia a los soldados, siendo de los pocos honores que aparecieron reflejados en los numerarios. Tres medallones de cobre (231) con el busto drapeado, luciendo *stephane*, girado hacia la izquierda, con su nombre y condición de *Augusta* desarrollados en el anverso (*Iulia Mamaea Augusta*) y con algunas diferencias en los motivos iconográficos expresados en los reversos, fueron los principales testimonios de la ceca de Roma. En el primero (*Mater Aug(usta) et Castrorum*), aparece Mamaea sedente en un trono y girada hacia la izquierda. Mantiene la mano derecha levantada y con la izquierda, apoyada, sostiene una cornucopia. Dos legionarios estantes están a la derecha del trono y a la izquierda de la *Augusta* está Pietas drapeada, estante y de frente. Esta última está haciendo un sacrificio en un altar con llamas, ya que de su mano derecha se desprende incienso y en su contraria sostiene una caja de perfumes⁶². En el siguiente, con leyenda en el reverso *Mater Augusti et Castrorum*, también está sedente en un amplio trono y girada hacia la izquierda. Porta una pátera con la mano derecha y el brazo contrario lo mantiene apoyado. Frente a la *Augusta* hay dos

59 RIC IV-2, 123 n.º 663. En este contexto tendríamos que incluir unos denarios con Mamaea con *stephane* en el anverso y la leyenda *Iulia Mamaea Aug.* En el reverso está *Liberalitas* estante, de frente y girada hacia la izquierda. Sostiene con la mano derecha un ábaco y una cornucopia con la izquierda. La leyenda sería: *Liberalitas Aug. III.* Cf. RIC IV-2, 100 n.º 372; BMC VI, 212 n.º 993. Por último, habría que mencionar un testimonio en el que en el anverso aparecen los bustos enfrentados de Alejandro y su madre con la leyenda: *Imp. Sev. Alexand. Aug. Iulia Mamaea Aug. Mat. Aug.*, pudiendo corresponder a un híbrido de un medallón y el reverso de una moneda cf. BMC VI, 146.

60 1) Anverso: *Iulia Mamaea Aug.* (con *stephane*). Reverso: *P. M. Tr. P. VIII Cos II [P.P.]*. En el anverso está Alejandro Severo como Rómulo avanzando hacia la derecha y con traje militar. Con la mano derecha sostiene una lanza y sobre su hombro izquierdo hay un trofeo. Cf. BMC VI, 212 n.º 1000. 2) Anverso: *Iulia Mamaea Aug.* (con *stephane*). Reverso: *Pontif. Tr. P. III.* La imagen es de Severo Alejandro, estante y girado hacia la izquierda. Cf. RIC IV-2, 100 n.º 375A; BMC VI, 212 n.º 1001.

61 Ceca oriental: Anverso: *Iulia Mamaea Aug.* (con *stephane*). En el reverso está la diosa Felicitas sedente, dispuesta hacia la izquierda y sosteniendo caduceo y cornucopia. A la izquierda hay un águila legionaria estante y con la cabeza a la derecha. Cf. BMC VI, 100 n.º 367A.

62 BMC VI, 186 n.º 729 – 730. Según el RIC se documentó un as, aunque con interrogantes, con leyenda e iconografía similar. Cf. BMC IV-2, 126 n.º 689.

estandartes de las legiones, mientras que, detrás, en el margen derecho, hay una figura drapeada, estante e identificada con *Securitas*, que sustenta un cetro con la derecha y el brazo contrario lo deja descansar en una columna baja. La sensación de relajamiento que presenta la deidad se ve acentuado por el hecho de mantener las piernas cruzadas (BMC VI, 187 n.º 732).

En último lugar habría que citar un testimonio con la leyenda del reverso *Mater Augusti et Castrorum*, donde la madre de Alejandro, a diferencia de la disposición que presentaba en los ejemplos anteriores, se muestra estante, girada hacia la izquierda, sosteniendo un cetro y un globo. Detrás de ella está la *Fortuna* de pie, con una cornucopia y aparece coronando a la *Augusta*. Frente a esta última está el *princeps* en traje militar, avanzando hacia la izquierda, llevando una lanza y en un segundo plano hay dos soldados con estandartes (BMC VI, 186 n.º 731). Por último, tendríamos que citar dos variantes testimoniadas en el *RIC*. La primera correspondería a un as, cuyos pocos datos iconográficos se reducen al hecho de que Mamaea está sedente, girada hacia la izquierda, delante de ella hay dos estandartes y detrás una figura estante⁶³. Del último se desconoce el texto del anverso y lo relacionado con la descripción de su cara contraria es problemático. La información procede de una noticia recogida por Vaillant, de la que ni tan siquiera se identificó a la figura principal. Se alude a que preside la representación una mujer estante a la que le acompañan tres estandartes frente a ella (*RIC* IV², 126 n.º 691).

En lo que se refiere al concepto de *Fides Militum*, se documentan dos medallones (231) con los bustos enfrentados de Alejandro y su madre. El *princeps* laureado, con coraza está situado en el margen izquierdo. Mamaea frente a él luce elaboradas vestiduras y un *stephane* en su cabeza. La leyenda en el anverso en ambos ejemplos es similar: *Imp(erator) Alexand(er) Aug(ustus) Iulia Mamaea Aug(usta) Mater Aug(usti)*. En sendos testimonios está Júpiter desnudo, estante, girado a la izquierda y sosteniendo un cetro y un rayo. Frente a él se encuentra el emperador con atuendo militar y realizando un sacrificio sobre un trípode. Con la mano derecha sustenta una pátera y con su contraria una lanza. Detrás, con casco y un escudo en el margen inferior, está *Virtus* coronándolo. Mientras que en el primer testimonio en un segundo plano hay dos estandartes, en el segundo ejemplo hay uno solo⁶⁴. También contamos con ejemplos aislados de la *Augusta* cuya iconografía del reverso es distinta, pues aparece *Fides* estante y se estima que fueron producidos en torno a 235⁶⁵. Según Rowan (2009: 239) estuvieron estas producciones conectadas con aquellos ejemplos dedicados a *Iovi Conservatori*, por el hecho de que el *princeps* aparecía una vez más con su dios protector, Júpiter. No obstante, su significado, a tenor del texto de la leyenda, puede ser diverso, sobre todo si tenemos presente los numerarios con la imagen de Julia Mamaea en el anverso y en su reverso la diosa estante. Aunque en los repertorios numismáticos no se especifican los atributos que portaba, estamos ante una imagen bastante estandarizada ya desde época de Galba. Se muestra la diosa, en ocasiones, con un plato de frutas en una de sus manos y espigas de cereal en su contraria. Su significado iba en consonancia con un mensaje de concordia, seguridad, libertad, paz, además de un sentimiento de esperanza ante una mala situación económica, especialmente en los períodos de guerra. No obstante, también es la diosa de la buena fe, la honradez y la lealtad (Muñoz y Martínez López, 2014: 163-164). Por tanto, era esa lealtad la que se buscaba en las personas que posibilitaban el buen funcionamiento del gobierno de Alejandro, que no eran otras que los militares, y, al igual que con los ejemplos de *mater castrorum*, esa *fides* tenía que ser bidireccional: hacia el *princeps* y también hacia su madre (Günter, 2016: 143).

63 En la leyenda del anverso está el nombre de Mamaea y en la del reverso aparece la fórmula *Mater Castrorum*. Cf. *RIC* IV-2, 126 n.º 690.

64 1) BMC VI, 187 n.º 734; 2) BMC VI, 187 n.º 735. Habría que señalar que en el *RIC* se documentó un dupondio y un as, aunque este último con interrogantes. Debido a que únicamente se indica que hay un estandarte podríamos considerarlos dentro de la segunda variante. Cf. *RIC* IV-2, 123 n.º 662.

65 *RIC* IV-2, p. 100 n.º 371; BMC VI, p. 212 n.º 993.

6. CONCLUSIONES

A partir de las representaciones monetales en los que aparece Julia Mamaea podemos establecer una serie de conclusiones. En primer lugar, y no olvidando el contexto histórico, se puede afirmar que la *Augusta* fue utilizada en la política imperial de manera intensa, desarrollándose alegorías ligadas a su condición de género, además de otras con un mensaje de perdurabilidad, estabilidad y felicidad muy preciso. Para ello, es necesario acudir a aquellos ejemplos en los que se encuentran madre e hijo compartiendo el anverso, con la presencia incluso de Orbiana. Estos fueron concebidos con una doble intencionalidad. El tiempo feliz y próspero fue posible gracias a la presencia de Alejandro Severo, el nuevo gobernante en Roma que sustituyó a Heliogábalo, cuyo matrimonio supuso, además, la esperanza de la renovación dinástica. Debido a que Orbiana estuvo poco tiempo en la corte, Mamaea como mujer de la *domus*, cobró de nuevo un gran protagonismo. Fue vital para la legitimación dinástica, hasta el punto de aparecer en ocasiones en un plano de igualdad con respecto a Alejandro. La importancia del *ordo equester* durante el siglo III se ve reflejado en el segundo bloque analizado. En este caso no solo se exaltaban los triunfos y dotes militares del *princeps*, sino también se buscaba la adhesión del ejército como garantía de supervivencia. En este contexto se entienden las alusiones a *Fides Militum* y a aquellos numerarios de Mamaea con su título de *Mater Castrorum*. Bien es cierto que el honor de *mater castrorum* fue una estrategia desarrollada con anterioridad y podría entenderse como un acercamiento a la figura de Julia Domna. Sin embargo, la estima de los soldados hacia la madre del emperador, visible especialmente en epígrafes, permitió que se incluyera de una forma mucho más directa en parcelas que en principio estaban exclusivamente dedicadas al *princeps*. A nuestro parecer, ello se debió no solo a que fue pieza clave en el ascenso de Alejandro, sino a que este último fue consciente en todo momento de que su gobierno no se entendía sin la presencia de su progenitora. Por otro lado, la aparición en esferas anteriormente nunca vistas estaba justificada, pues en cierta manera, aunque el contexto bélico no era un espacio femenino, con anterioridad Septimio Severo había iniciado dicha costumbre en el momento en el que estaba librando su guerra civil e incluyó a su mujer en los primeros testimonios numismáticos acuñados en su honor. Este hecho fue importante y vital para que Mamaea pudiera estar incluida en aquellas piezas con un alto contenido bélico, pues en cierta manera se estaba volviendo a una tradición instituida por un emperador que había conseguido la paz y prosperidad para el Imperio y, a la vez, no suponía un choque para los sectores sociales más conservadores.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Balbuza, K. (2019). The Role of Imperial Women in the Monetary Distributions (*Liberalitas*) in Rome in the Light of Numismatic Sources. En *Studia Historiae Oeconomiae*, 37, 5 – 24.
- Beckmann, M. (2015). The Function of the Attribute of *Liberalitas* and its use in the *Congiarium*. En *American Journal of Numismatics*, 27, 189 – 198.
- Bergamini, M. (1997). *Museo Claudio Faina di Orvieto. Monete romane imperiali da Pertinace a Valentiniano III*. Perugia: Electa. Editori Umbri Associati.
- Bleckmann, B. (2002). Die severische Familie und die Soldatenkaiser. En Temporini- Gäfin Vitzthum, H (ed.), *Die Kaiserinnen Roms. Von Livia bis Theodora*. München: Verlag C.H. Beck, 265 – 339.
- BMC VI = Carson, R.A.G. (1962). *Coins of the Roman Empire in the British Museum. Volume VI. Severus Alexander to Balbinus and Pupienus*. London: British Museum Publications.
- Boatwright, M. T. (2021). *Imperial Women of Rome. Power, Gender, Context*. New York: Oxford University Press.
- Carson, R.A.G. (1983). Coin hoards and Roman coinage of the third century AD": C.N.L. BROOKE *et alii* (eds.). *Studies in Numismatic Method*. Cambridge: Cambridge University Press, 65 - 74.
- Cordovana, O. D. (2018). I Severi. En D'Alessio A. y R. Rea, R. (eds.). *Roma Universalis. L'impero e la dinastia venuta dall'Africa*. Milano: Electa, 36 – 47.
- Cid López, R. M.^a (2007). Imágenes y prácticas religiosas de la sumisión femenina en la antigua Roma. El culto de "Juno Lucina" y la fiesta de "Matronalia". En *Studia historica*.

Historia antigua, 25, 357-372.

- Conesa Navarro, P. D. (2018). The relationship of Iulia Mamaea and Alexander Severus, a young imperator. A review through literary sources. En Sánchez Romero, M. y Cid López, R. M.ª (eds.). *Motherhood and Infancies in the Mediterranean in Antiquity*, Oxford - Philadelphia: Oxbow Books, 247 – 262.
- Conesa Navarro, P. D. (2020). La presencia de Julia Mamaea en el gobierno de Alejandro Severo. Un repaso a través de los testimonios epigráficos. En *Studia Antiqua et Archaeologica*, 26 (3), 295-323.
- Conesa Navarro, P. D. y Vinal Tenza, I. (2022). Legitimación dinástica a partir de una filiación ficticia. Estrategias políticas en la subida al poder de Heligábalo y Alejandro Severo. En Cid López R. M.ª y Reboreda Morillo, S. (eds.). *Maternidades excéntricas y familias al margen de la norma en el Mediterráneo antiguo*. Granada: Comares, 191-211.
- Dattari, G. (1901), *Monete imperiale greche. Numi Augg. Alexandrini. Catalogo della Collezione G. Dattari*. Cairo: Tipografia dell’Instituto Francese.
- Domínguez Arranz, A. (2013). La elaboración de una imagen pública: emperatrices y princesas asimiladas a diosas del panteón romano. En Domínguez Arranz, A. (ed.), *Política y género en la propaganda en la Antigüedad. Antecedentes y legado*. Gijón: Trea, 253 – 278.
- Domínguez Arranz, A. (2017). Imágenes del poder en la Roma imperial: política, género y propaganda. En *Arenal*, 24 (1), 99-131.
- González – Conde Puente, M.ª P. (1991). La guerra y la paz bajo Trajano y Adriano. 1. La paz y la guerra en la propaganda imperial. En *Cuadernos de la Fundación Pastor*, 2, 19 – 69.
- Gordón Zan, A. (2022). La serie legionaria de Septimio Severo: muestra de fuerza militar a través de la moneda de finales del siglo II d.C. En *Revista Numismática Hécate*, 9, 67-84.
- Günther, E. (2006). Femaleness Matters: Identity and Identification Processes in the Severan Dynasty. En *Marburger Beiträge zur Antiken Handels- Wirtschafts- und Sozialgeschichte*, 34, 113-168.
- Hekster, O. (2015). *Emperors and Ancestors. Roman Rulers and the Constraints of Tradition*. Oxford: Oxford University Press.
- Hidalgo de la Vega, M.ª J. (2012). *Las emperatrices romanas. Sueños de púrpura y poder oculto*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Kampen, N. B. (1991). Between Public and Private: Women as Historical Subjects in Roman Art. En Pomeroy, S. H. (ed.). *Women’s History and Ancient History*. Chapel Hill-London: University of North Carolina Press, 218 – 248.
- Kemezis, A. (2016). The Fall of Elagabalus as Literary Narrative and Political Reality. En *Historia*, 65, 348 – 390.
- Kettenhofen, E. (1979). *Die syrischen Augustae in der historischen Überlieferung. Ein Beitrag zum Problem der Orientalisierung*. Bonn: Rudolf Habelt Verlag GMBH.
- Kienast, D., Eck, W. y Heil, M. (2017), *Römische Kaisertabelle. Grundzüge einer römischen Kaiserchronologie* (6. Überarbeitete Auflage). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kolb, A. (2010). Augustae – Zielsetzung, Definition, prosopographical Überblick. En Kolb, A. (ed.), *Augustae. Machtbewusste Frauen am römischen Kaiserhof?*. Berlin – Boston: Akademic Verlag, 11 – 35.
- Kosmetatou, E. (2002). The Public Image of Julia Mamaea. An Epigraphic and Numismatic Inquiry. En *Latomus*, 61 (2), 398 – 414.
- Lichtenberger, A. (2011). Severus Pius Augustus. *Studien zur sakralen Repräsentation und Rezeption der Herrschaft des Septimius Severus und seiner Familia (193 – 211 n. Chr.)*. Leiden – Boston: Brill.
- Lusnia, S. S. (1995). Julia Domna’s Coinage and Severan Dynastic Propaganda. En *Latomus* 54 (1), 119 – 140.
- Manders, E. (2004 - 2005). Religion and Coinage. Heliogabalus and Alexander Severus: two extremes?. En *Talanta*, 36, 37, 123 – 138.
- Manders, E. (2012). *Coining Images of Power. Patterns in the Representation of Roman Emperors on Imperial Coinage, A.D. 193 – 284*. Leiden – Boston: Brill.
- Mañas Romero, I. (2021). La imagen de Juno Lucina en las monedas de las princesas de la dianstía Severa. En *Abantos. Homenaje a Paloma Cabrera Bonet*, Madrid: Ministerio de

- Cultura y Deportes, 961-969.
- Morelli, A. L. (2009). *Madri di uomini e di dèi. La rappresentazione della maternità attraverso la documentazione numismatica di epoca romana*. Bologna: Ante Quem.
 - Muñoz, F. A. y Díez Jorge, M. ^a E. (1999). *Pax Orbis Terrarum*. La pax en la moneda romana. En *Florentia Iliberritana*, 10, 211 – 250.
 - Muñoz, F. A. y Martínez López, C. (2014). Las virtudes en las monedas imperiales romanas. En Muñoz, F. y Molina Rueda, B. (coors.), *Virtudes clásicas para la paz*. Granada: Universidad de Granada, 113 – 200.
 - Nadolny, S. (2016). *Die severischen Kaiserfrauen*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
 - Noreña, C. F. (2001). The Communication of the Emperor's Virtues. En *The Journal of Roman Studies*, 91, 146 – 168.
 - Okoń, D. (2018). Several Remarks on the Cult and the Titulature of Empresses from the Severan Dynasty. En *Mnemon*, 18 (2), 142 – 149.
 - Oria Segura, M. (2013). Todas las mujeres en una diosa ¿una diosa de todas las mujeres? Venus romana y sus manifestaciones hispanas. En Domínguez Arranz, A. (ed.). *Política y género en la propaganda en la Antigüedad. Antecedentes y legado*. Gijón: Trea, 225 – 252.
 - Rantala, J. (2016). Gods and Cultivation and Food Supply in the Imperial Iconography of Septimius Severus, en Kahlos, M. (ed.). *Emperors and the Divine – Rome and its Influence*. Helsinki: University of Helsinki, 64 – 83.
 - RIC IV¹ = Mattingly, H. y Sydenham, E. A. (1936). *The Roman Imperial Coinage. Pertinax to Geta*. Vol. IV. Part. I. London: Spink.
 - RIC IV² = Mattingly, H., Sydenham, E. A. y Sutherland, C.H.V. (1938). *The Roman Imperial Coinage. Macrinus to Pulienus*. Vol. IV. Part. II. London: Spink.
 - Royo Martínez, M.^a del M. (2017). Propaganda dinástica, militar y religiosa en las monedas de Julia Domna. En *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II. Historia Antigua*, 30, 299 – 322.
 - Royo Martínez, M.^a del M. (2019). Las emperatrices sirias y las excepcionales series monetales de Julia Domna y Julia Mamea. En *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II. Historia Antigua*, 32, 115 – 136.
 - Rowan, C. (2009). Becoming Jupiter: Severus Alexander, The Temple of Jupiter Ultor, and Jovian Iconography on Roman Imperial Coinage. En *The American Numismatic Society*, 21, 123 – 150.
 - Rowan, C. (2011). The Public Image of the Severan Women. En *Papers of the British School at Rome*, 79, 241 – 273.
 - Ruiz Vivas, C. M. ^a (2020). Una aproximación para el estudio de las emisiones monetales de las emperatrices romanas con virtudes de paz durante el Alto Imperio. En *Arqueología y Territorio*, 17, 143 – 157.
 - Soprani, S. (1965). *Der Münzschatz von Ercsi*. En *Acta archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 17, 275 – 287.
 - Toynbee, J. M. C. (1986). *Roman Medallions*. New York: The American Numismatic Society.
 - Vizarri, P. (1997). *La concordia romana. Politica e ideologia nella monetazione dalla Tarda Repubblica ai Severi*. Roma- Lazio: Gangemi Editore.

FIGURAL GRAFFITI FROM THE BASILICA OF ST. PHILOXENOS AT OXYRHYNCHUS (EL-BAHNASA, EGYPT)

GRAFFITI FIGURATIVOS DE LA BASÍLICA DE SAN FILÓXENO EN OXIRRINCO (EL-BAHNASA, EGIPTO)

José Javier Martínez García
CEPOAT

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8917-7296>
josejaviermartinez@um.es

Leah Mascia
Universidad de Hamburgo

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-9716-012X>
leah.mascia@uni-hamburg.de

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO/ HOW TO QUOTE THIS ARTICLE:
Martínez García, J. J.; Mascia, L. (2023). Figural graffiti from the
Basilica of St. Philoxenos at Oxyrhynchus (El-Bahnasa, Egypt).
Imafronte, 30, pp. 34-47.

ABSTRACT

Oxyrhynchus represents a key settlement for understanding the phenomena of continuity and transformation in the long transition to Christianity. The importance of this city and its religious panorama even after the Islamic conquest is testified by the wealth of textual and archaeological evidence unearthed over more than one century of archaeological investigations. New essential testimonies are offered by the excavations carried out since 2013 by the Mission of the University of Barcelona within the area of a Christian religious complex (Sector 24), which has led to the discovery of a rich *corpus* of figural and textual graffiti. Some of this evidence was found painted or scratched on stone slabs, which were probably used in antiquity to seal the underground galleries of this religious building. After a brief introduction to the history of the site and the aforementioned Christian complex, the present contribution will offer an overview of a group of figural graffiti discovered in this area. Their examination in light of the textual and archaeological sources offered by this settlement and considering the parallels provided by other contemporary cultic spaces will offer some glimpses into the social and cultic background of the devotees visiting the holy site and leaving a trace of their passage on the walls of this sanctuary.

Keywords: Oxyrhynchus, Christianity, Basilica of St. Philoxenos, non-textual graffiti, drawings.

RESUMEN

Oxirrinco representa un asentamiento clave para la comprensión de los fenómenos de continuidad y transformación en la larga transición al cristianismo. La importancia de esta ciudad y de su panorama religioso incluso después de la conquista islámica queda atestiguada por la riqueza de los testimonios textuales y arqueológicos desenterrados a lo largo de más de un siglo de investigaciones arqueológicas. Nuevos testimonios esenciales son ofrecidos por las investigaciones llevadas a cabo desde 2013 por la Misión de la Universidad de Barcelona en el área de un complejo cristiano (Sector 24), ha permitido descubrir un rico *corpus* de graffiti figurados y textuales. Algunas de estas evidencias se encontraron pintadas o dibujadas sobre los bloques de piedra, que se encontraban entre los materiales arquitectónicos que formaban el estrato de relleno del expolio de la cripta de este edificio religioso. Tras una breve introducción a la historia del yacimiento y del mencionado complejo cristiano, la presente contribución ofrecerá una visión general de un grupo de grafitos figurados aquí descubiertos. Su examen a la luz de las fuentes textuales y arqueológicas que ofrece este asentamiento y considerando los paralelismos que ofrecen otros espacios cultuales contemporáneos permitirá vislumbrar el trasfondo social y cultural de los devotos que visitaban el lugar sagrado y dejaban la huella de su paso en los muros de este santuario.

Palabras clave: Oxirrinco, Cristianismo, Basílica de San Filóxeno, graffiti no textuales, dibujos.

1. INTRODUCTION

The ruins of the ancient city of Oxyrhynchus lay near the modern village of el-Bahnasa (province of Minya), around 190 km from the city of Cairo. Its location is certainly not fortuitous since the settlement was a crossroads for the caravan routes that led to the oases of the western desert and today's Libya. The presence of an important harbour on the Bahr Yussef River turned the city already in the Dynastic period into a vital distribution centre of goods which connected the Mediterranean to the south of Egypt (Figure 1).



Figure 1. Location map of the city of Oxyrhynchus with the *pagos* (top right) and aerial view of the city showing the ancient urban areas, necropolis, and city's walls.

From the Saite period, the city known as *Pr-Mdd* became the capital of the nineteenth *nomos* of Upper Egypt. After the conquest of Alexander the Great (332 BCE), the newcomers named the old *Pr-Mdd*, Oxyrhynchus “The City of the Sharp-Nosed Fish”, and the town experienced a new phase of prosperity which endured throughout the Ptolemaic and Roman phases. In the Late Antique period, the city became known as *Pemdje*, ceasing to be the capital of the nineteenth *nomos* of Upper Egypt and becoming the administrative centre of the vast province of Arcadia, formed between 386 and 400 CE (Keenan, 1977).

The first modern report on the archaeological remains of this ancient site goes back to the beginning of the nineteenth century when Vivant Denon, following the Napoleonic expedition, visited el-Bahnasa, providing the first brief description of the archaeological landscape of this settlement (Denon, 1802). Almost one hundred years later, in 1886 the settlement began to be extensively investigated by Bernard Grenfell and Arthur Hunt (Grenfell, 1897), who concentrated their efforts on excavating several rubbish dumps surrounding the modern village. In the course of various archaeological campaigns that ended in 1907 (Grenfell and Hunt, 1907) they unearthed over half a million papyrus texts, which still represent today a discovery that has no parallels.

The site was then subject to several surveys begun with Ermengildo Pistelli and Giulio

Farina between 1910 and 1914 (Turner, 1952: 80; Bastianini and Casanova, 2009: 46), followed by Flinders Petrie in 1922 (Petrie, 1925: 12-18), and Evaristo Breccia who investigated the site between 1927 and 1934 (Breccia 1933; Breccia, 1934-1937; Pintaudi, 2007: 104-108). The long abandonment of the settlement led to numerous clandestine excavations, which finally promoted a new season of archaeological interventions by Ali El-Khouli in 1982 (Leclant, 1984: 370; Leclant and Clerc, 1985: 363) and Mahmoud Hamza in 1984 (Leclant and Clerc, 1986: 265). Almost a decade later, in 1992 the investigations of the University of Barcelona directed by José Padró until 2019 started. The excavations are currently supervised by Maite Mascort Roca and Esther Pons Mellado¹.

Over the last thirty years of archaeological investigations carried out at this site, several archaeological remains were unearthed and investigated, thus offering essential insights into the ancient Oxyrhynchite urban landscape. The data acquired so far, help us in tracing the transformations of the settlement over the centuries, from the Late Pharaonic period until the phase following the Muslim conquest, highlighting its complex multicultural panorama.

Several areas of the site have already been subject to extensive archaeological investigations; among which are, the so-called High Necropolis, the Osireion, the Basilica of St. Philoxenos and the monumental gate of the city (Erroux-Morfin and Padró, 2008; Mascort, 2016; Padró, 2007; Padró et al., 2014; Pons Mellado, 2021; Subías, 2003; Subías, 2008). On the other hand, papyri allow us to widen our knowledge of the urban panorama of this ancient site. They indeed provide information on a considerable number of civil, religious, and administrative buildings yet to be discovered and excavated. Considering these sources, the integration between archaeological and textual evidence remains essential for reconstructing the main features of this Egyptian settlement between the Greco-Roman and the Late Antique phase.

2. THE BASILICA OF ST. PHILOXENOS

This religious complex, the life span of which might be confined between the fifth and the late eighth or early ninth century CE,² is located in the so-called Sector 24 of the High Necropolis, where excavations have been carried out since 2009 (Padró et al., 2018, 2020).

The building (90 x 30 m) has an east orientation and comprises five aisles, a central crypt and the basilica apse to the east (Figure 2).



Figure 2. Aerial photo of the Basilica of St. Philoxenos in 2016 with the location in green where the blocks were found.

1 The archaeological intervention in this sector has been possible thanks to the aid of the Ministry of Culture and Sports of Spain, University of Barcelona-IPOA, Palarq Foundation and Catalan Society of Egyptology. The research for this contribution was funded by the Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, German Research Foundation) under Germany's Excellence Strategy – EXC 2176 'Understanding Written Artefacts: Material, Interaction and Transmission in Manuscript Cultures', project no. 390893796. The research was conducted within the scope of the Centre for the Study of Manuscript Cultures (CSMC) at Universität Hamburg.

2 This chronology is suggested by textual and archaeological evidence, among which the discovery of a graffito preserving the Coptic transliteration of an Arabic name written on the stone slab *Inv. no. 470*. This evidence, soon to be published by the writers, was found inside the basilica in a context sealed before its destruction.

The different architectural elements found in the sector; bases, columns, capitals, plinths and lintels remark the magnitude of the space consecrated to a saint whose identity was unknown before the beginning of the investigations within the crypt and the study of the graffiti here discovered. The comparative examination of graffiti and papyrological evidence has allowed us to reconstruct its peculiar function in the religious panorama of Late Antique Oxyrhynchus.

The studies currently undertaken on the archaeological, papyrological, and epigraphic documentation found over the last years of archaeological investigations (Mascia and Martínez, 2021; Padró et al., 2018) seem to support the identification of this religious institution with the basilica of St. Philoxenos, which served as an important religious institution probably from the fifth century onwards.

Indeed, the Oxyrhynchite papyri provide numerous references to a religious institution consecrated to St. Philoxenos.³ Even though, only a few of them, such as *P.Oxy.* XVI 1950 (24 January 487 CE), offer a possible date for the use of the area as a religious space already in the late fifth century CE. Further evidence is provided by *P.Oxy.* XVI 2041 (sixth-seventh CE), a document recording the transportation of building materials from a nearby settlement. These activities may have been associated with building renovations which presumably interested the religious complex in the sixth century CE (Papaconstantinou, 2005). Other documents, like *P.Oxy.* XI 1357 records a festival devoted to St. Philoxenos on the 22nd day of the month of Khoiak and another on the 12th day of the month of Phamenoth, thus offering more tangible information regarding the religious celebrations associated with this local saint (Papaconstantinou, 1996: 150). Beyond doubt, textual and archaeological evidence underlines the importance of this martyr, St. Philoxenos, in the religious panorama of Oxyrhynchus.

Thanks to the investigations undertaken in the course of several campaigns and the comparative study of textual and archaeological sources, we can also begin to reconstruct the structural characteristics of this religious complex. The basilica has a floor plan resembling that of the church of Antinoupolis (Grossmann, 2002: 55); however, the Oxyrhynchite religious complex took advantage of structures belonging to a more ancient edifice. These spaces were transformed into the crypt of the Christian building, which is accessed through a 12 metres long ramp that starts at the foot of the basilica's altar.

The crypt has a quadrangular main chamber measuring eight metres on each side, which provides access to another central space that served as a corridor leading to two vaulted chambers, located to the north and the south. This crypt has an east-west orientation but with a deviation in its inclination of 10° with respect to the axis of the basilica. This fact seems to demonstrate that at the time of the basilica reconstruction, the project of the original crypt was significantly changed and the south chamber was amortised, considering that the foundations of the columns are located in this chamber.

It is interesting to notice how the Basilica of St. Philoxenos, as suggested by several oracle tickets⁴ and now confirmed by various graffiti discovered in the building⁵, inherited in the early Byzantine phase⁶ the role previously held by the Sarapeion, becoming the main oracle centre of the city⁷. While we still lack precise evidence on the nature of the pre-existing building on which ruins the Christian sanctuary was built, the continuity of the ancient oracular practice in this basilica might lead us to consider the possible identification of this complex with the Greco-Roman temple of Serapis.

3 *P.Oxy.* LXVII 4617 (400-499 CE); *P.Oxy.* LXVII 4620 (475-550 CE); *P.Oxy.* XVI 1950 (487 CE); *PSI* VII 791 (500-599 CE); *P.Oxy.* XI 1357 (535-536 CE); *P.Oxy.* XVI 2041-*P.Cairo* 10122 (500-699 CE); *P.Lond.* V 1762 (500-699 CE).

4 *P.Oxy.* VIII 1150 (sixth CE); *P.Oxy.* XVI 1926 (sixth CE); *P.Rendel Harris* 54 (sixth CE).

5 A corpus of over 150 figural and textual graffiti have been documented in the crypt and annexed underground chambers, some of which seem to testify to the performance of divination practices inside the building. These testimonies are currently under study by the writers.

6 The association between St. Philoxenos and the divinatory practices attested by the Oxyrhynchite oracle tickets has been the object of several studies already in the past (Papaconstantinou, 2001, 336-337).

7 Numerous are the oracle tickets addressed to Serapis or possibly associated with his cult published thus far: *P.Oxy.* VIII 1148 (first CE); *P.Oxy.* LXXIV 5017 (first-second CE); *P.Oxy.* VIII 1149 (second CE); *P.Oxy.* IX 1213 (second CE); *P.Oxy.* XXXI 2613 (second CE); *P.Oxy.* XLII 3078 (second CE); *P.Oxy.* VI 923 (175-225 CE). Several studies have been devoted to the production of oracle tickets in Roman and Late Antique Egypt (Papini, 1990; and Papini, 1992).

3. THE FIGURAL GRAFFITI OF THE BASILICA OF ST. PHILOXENOS

This *corpus* of evidence came to light in the course of the investigations of the religious complex in 2013⁸, part of a considerable number of architectural fragments preserving predominantly textual graffiti. These materials were probably used in antiquity to seal the underground galleries after the extensive plundering of this religious complex (Padró et al., 2013: 10-12). The study of these sources in association with the ongoing publication of the rich textual *repertoire* here discovered has an essential value in reaching a deeper understanding of the social setting surrounding the Basilica of St. Philoxenos in Late Antique Oxyrhynchus.

The present article is on the line with numerous contributions recently devoted to the study of non-textual graffiti (i.e. drawings/images), sources which have remained too often at the margins of scholarly interests.

At first glance, it might appear that in Christian Egypt the number of figural graffiti significantly decreased, especially if compared with their Pharaonic and Greco-Roman ancestors. However, this phenomenon rather than reflecting a broader diffusion of literacy in Late Antiquity, a subject which remains under debate (Wipszycka, 1984; Bagnall, 1993: 255-260), might have been directly associated with the abandonment of traditional writing systems⁹.

The evidence recorded in many Egyptian settlements, among which Oxyrhynchus, proves indeed the important role played still by figural graffiti and the continuity of their amuletic value in Christian religious contexts.

Various Christian non-textual graffiti have been recorded, for instance, at the site of Antinopolis (Pintaudi, 2017: 471-487 and Delattre, 2017: 496-497, 503-508). Several Christian figural graffiti have also been identified in the Temple of Isis at Aswan (Dijkstra, 2012), which was later transformed into a Christian religious complex (Dijkstra, 2009: 85-90, 93; Dijkstra, 2010: 36-37; Dijkstra, 2013: 61, 67-68). Christian figural graffiti are also well-attested in the Temple of Seti I at Abydos and the associated Osierion, although only a few have been published so far (Piankoff, 1958-1960; Westerfeld, 2017: 199, 203-204).

The Oxyrhynchite graffiti help us in re-thinking and visually understanding how this religious complex was experienced as a social space since various pieces of evidence seem to demonstrate that many of these graffiti were made when the stone blocks originally pertaining to the walls of the building were still *in situ*¹⁰. This element appears to reinforce the hypothesis that graffitiing practices were diffused in a phase in which the basilica was still an active religious centre. Furthermore, it offers a different idea of the physical appearance of this religious complex, the walls of which most likely should be imagined as originally framed by a variety of graffiti left by devotees visiting this holy site.

An in-depth examination of the available evidence discloses important information regarding the agency behind these graffitiing practices. The specific choice of the tools adopted in the production of these figural motifs might help us to link these sources to specific groups of visitors. Like in most ancient settlements where graffiti have been recorded across the Mediterranean, charcoal and/or graphite¹¹ were, in the Basilica of St. Philoxenos, clearly the principal raw materials selected in the production of graffiti, mainly because easily accessible to everyone in both domestic and public spaces. For instance, remains of burned wood in fire spots could be found crossing the city and even in the area of this religious complex.

On the other hand, it is interesting to notice the recurrent use of red pigment and brushes for the production not only of some of these figural graffiti but also a variety of

⁸ For digital image processing we have used an image enhancement technique based on decorrelation stretching. For their classification we have adopted and followed the same inventory number provided by the Egyptian Ministry of Antiquities for the registration of antiquities kept in the warehouse of el-Bahnasa.

⁹ (Cruz-Uribe, 2008: 4)

¹⁰ For instance, the stone slab *Inv. no. 464* was clearly originally in connection with another specimen; for further insights see the dedicated section 3.3. ‘The black devil’. Other evidence is offered by various inscribed materials currently under study by the writers.

¹¹ On the production of ancient graffiti using these specific materials, see DiBiasie-Sammons, 2022.

inscriptions recorded in the same area.¹² We can imagine that pilgrims unlikely visited this religious site equipped with such tools; in this sense, perhaps this material choice reflects a practice performed within the membership of the local religious institutions, which easily had access to media generally among the equipment of professional scribes and artisans¹³.

In several cases, the depicted subjects can be clearly associated with a religious context, representing indeed themes recurrent in the Christian tradition (*Inv. no. 469*). In other instances, the graffitist seems to have taken inspiration from the natural world (*Inv. no. 464*) and the surrounding landscape (*Inv. no. 572*); although it cannot be excluded a possible association to Christian subjects, as suggested by textual references (*Inv. no. 572*) and archaeological parallels (*Inv. no. 464*).

The importance of this *corpus* of figural graffiti in association with the ongoing study devoted to the entire *repertoire* discovered in this area remains essential in understanding the role that the Basilica of St. Philoxenos may have played in the lives and religious observances of local monastic communities and lay people.

3.1. THE MONK

This limestone block (*Inv. no. 469*), measuring 46,4 x 19,8 cm, preserves pictorial graffiti likely made by more than one individual at different moments. This is indeed suggested, among others, by the tools used to draw specific parts of the graffiti. A first hand seems to have been responsible for the drawing of a boat, an iconographic motif widely attested in the basilica's crypt,¹⁴ which was probably carved with a piece of charcoal. This subject is attested at Oxyrhynchus already in the Greco-Roman period and recorded among the graffiti discovered in the area of the High Necropolis in Tomb 21 (Padró et al., 2009: 6). This motif is well-known among the figural graffiti recorded throughout the Egyptian and Nubian lands¹⁵ up to the Byzantine phase. The so-called "boat graffiti" are indeed recurrent in the Christian tradition and often found in association with Christian religious markers. The graffiti might have also taken inspiration from the surrounding landscape, being Oxyrhynchus a harbour city having central importance in the commercial exchanges between the south and the Delta region¹⁶. However, the choice for selecting this precise motif could have a precise ritual function, namely recording the pilgrims' visit to this holy site¹⁷.

To a second hand, must be attributed the representation of what seems a caricatural representation of the sun, visible on the left side of the slab, accompanied on the right by the depiction of a human figure surrounded by a sort of cloud. The use of red pigment, probably applied with a brush, seems to imply that the graffitist was to some extent prepared for his/her task; in this sense, the graffiti is likely not the result of a casual action. The most intriguing element of this cluster is the figural representation visible on the right side of the stone slab. A human figure is depicted wearing a long tunic, the head covered by a hood, and the eyes marked by thick lines. This typology of clothing¹⁸ as well as the hands' position that sees the character in a typical attitude of prayer suggests the representation of a monk or another

¹² These testimonies are also customarily classified as ink graffiti or *dipinti*. A distinction based on the production of this form of writing (scratched or inked) was originally adopted in Classical archaeology. Graffiti being the term adopted for identifying scratched or carved texts, and on the other hand, *dipinti* for painted or ink evidence. Nonetheless, it has become diffused in more recent studies, the use of the generic term graffiti for both typologies of evidence.

¹³ Similar considerations have been drawn for numerous red-painted textual graffiti originally covering the walls of the superstructure of the basilica, soon to be published by the authors.

¹⁴ Numerous representations of ships traced with charcoal, but also painted in red or carved have been recorded on the walls of the underground chambers of this religious building and are currently under study by the writers.

¹⁵ On boat graffiti from the Egyptian lands see Pope, 2019: 74, 76–77, 79, 81; on the evidence offered by the Nubian lands see Williams, 2019.

¹⁶ Various references to ships and ships-owners often associated with local Christian devotees (*P.Oxy. XLVIII 3406*) and authorities are recorded by the papyrological documentation from the fourth century onwards. For instance, *P.Harr. I 94* (325–375 CE) is a register of freights listing ships, ships-owners, and skippers that mentions a certain Apollonius, son of the bishop Dionysius (Gonis, 2003).

¹⁷ A similar interpretation has been offered by Jitse Dijkstra for several graffiti discovered at the site of Syene (Dijkstra, 2012: 73–74).

¹⁸ For an introduction to monastic vestments in Egypt, Nubia, and beyond see Innemée, 1992. On the same subject see Mossakowska-Gaubert, 2023.

member of a Christian institution¹⁹. Various evidence favours the identification of the figure as a sacred character, namely the detail of a hand emerging, on the left side, from the cloud. The bodiless hand is represented in the act of catching the figure, or most likely an object resembling a garland (Figure 3). The hand is presumably an allusion to the *Dextera Domini* (i.e. “the right hand of God”), an Old Testament motif broadly diffused in the Jewish²⁰ and Christian²¹ tradition, of which it is possible to find parallels in figural representations attested across the Mediterranean world.

It is especially in the Christian narrative that the hand most often emerges from a small cloud, like in the episode of the Ascension of Christ (Luke 24:51; Acts 1:9-11), while in iconic representations is frequently associated with a victor’s wreath. A cloud is mentioned as the source of the voice of God in the gospel accounts of the Transfiguration of Jesus (Matthew 17:1-8; Mark 9:2-8; Luke 9:28-36; see Schiller, 1971: 145-152).

Similar representations can be found in numerous Christian religious institutions across Egypt. For instance, in the church of the Red Monastery in Sohag, the motif is found in association with sixth-century paintings enclosed in niches representing Athanasius I, patriarch of Alexandria, as well as Pshoi and Besa, the main religious characters associated with the history of this monastery. The same theme can be found in relation to the representation of Basilius, bishop of Caesarea, Stephanus, the first martyr, and Tetonas, archbishop of Alexandria (Bolman, 2016: 2, 10, 14, 34, 104, 164). This subject can also be found in the necropolis of el-Bagawat in the northern chamber of the mausoleum no. 25 (Cipriano, 2008: 184) and no. 80 (Cipriano, 2008: 204).

Further parallels are offered by an illuminated Sahidic manuscript (MS M.613, The Morgan Library & Museum) preserving the *Passio Theodori Anatolii* dating from the ninth century CE²². The codex was discovered among the ruins of the Monastery of St. Michael at Phantou, near the village of present-day Hamuli in the Fayyum region (Depuydt, 1993: I, no. 144, II, pls.: 19, 397).

The hand enables to represent God without showing his figure in accordance with the Old Testament rules, therefore it symbolised divine intervention. The use of the *Dextera Domini* (Murray and Murray, 1996: 136), in the Christian period was associated with the concept of divine protection and legitimation of power. When the *Dextera Domini* is associated with representations of saints, it symbolises the coronation of the character and/or his benediction.

However, it remains unclear if the character represented in this graffito is a saint or a monk; the crown might refer to one of the five crowns that devotees might receive on the day of the Last Judgement: the incorruptible, the justification, the life, the glory and the joy crowns.

While any believer could receive the five crowns, the “crown of glory” is generally directly linked to Christian clergy (1 Peter 5:4).

Following a more symbolic interpretation, we might identify the figure as a monk, perhaps deceased, which might justify his representation at the centre of a cloud. In this sense, the monk could be seen in the act of receiving from God the crown of justification, promised to those who love and await the second advent of Christ.

19 A strict parallel to our graffito both in the gesture and the rendering of the figure, although representing a woman, is offered by the representation of a female monk, perhaps the Metredora the Little mentioned in the nearby graffito *I.Abydos Copt. 63*, discovered in the Temple of Seti I at Abydos (Westerfeld, 2017: 203-204; Murray, Milne, Crum, 1904: pl. XXIX).

20 See, in particular, the iconographic representations in the wall paintings discovered in the synagogue of Dura-Europos dating to the third-century CE (Gutmann, 1988: 25-27). A later representation of a bodiless hand, interpreted as the angel of God is attested in the mosaic pavement of the Beth Alpha synagogue (Beit She'an, Israel) dating from the sixth century CE (Sukenik, 1932: 40-41). A crystal bowl dating from the fifth-century CE discovered at Boulogne-sur-Mer depicting the Sacrifice of Isaac preserves the same motif (Sukenik, 1932: 41).

21 This theme is already attested in the early Christian period up to Mediaeval times. Among the earliest testimonies of its diffusion in the Christian tradition are the paintings of the catacombs of Rome (Paulsen, 1990; Griffin and Paulsen, 2002).

22 <https://www.themorgan.org/manuscript/214172>, [last access 23/03/2023].

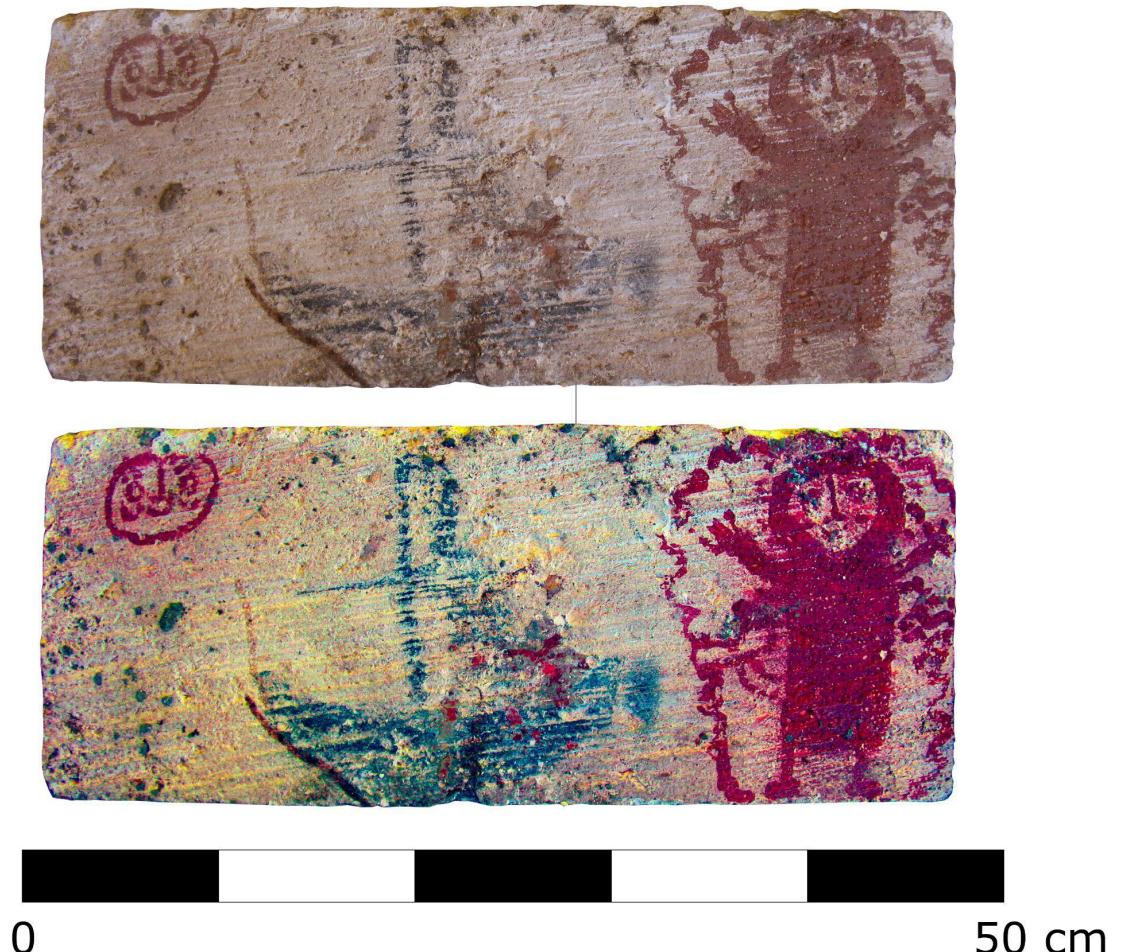


Figure 3. Inv. no. 469. Top: original, Bottom: decorrelation stretch in colorspace LDS.

3.2. THE LION

This stone block (Inv. no. 572), measuring (35,7 x 20,6 cm), features the representation of a lion drawn with charcoal; a line painted in red overlaps the original iconographic motif (Figure 4). The choice of the subject clearly raises questions on the source of inspiration of our graffitist. In the Byzantine period, Oxyrhynchus offered various occasions for having a glimpse of a lion's semblance. For instance, considering the *venationes* recorded in the Oxyrhynchite papyrological documentation. During these events, the inhabitants might have had the occasion to see lions fighting in the local circus arena²³. However, a source of inspiration might have been also the surrounding urban space, where the lions flanking the ancient *dromoi* leading to the main sanctuaries of Oxyrhynchus probably still constituted a dominant landscape feature up to the Byzantine phase²⁴. Statues of recumbent lions guarding the tombs of the local inhabitants in the High Necropolis represented also a peculiar element in the local funerary spaces²⁵.

On the other hand, it cannot be excluded that the stone slab preserved only a section of a much more complex figural representation; perhaps we can recognise an allusion, for instance, to a biblical episode, like Daniel in the Den of Lions (Daniel 6).

²³ For an insight into the events hosted in Oxyrhynchus during the Byzantine phase, see, for instance, *P.Oxy.* XXXIV 2707 (sixth century CE?) preserving a circus programme.

²⁴ Statues flanking the processional ways are occasionally mentioned in the papyrological documentation in earliest times. For instance, *P.Rendel Harris II* 204 (third CE), a sworn declaration made by two guardians, stating that they were employed “[...] to watch and mount guard by day and night in the same city (i.e. Oxyrhynchus) over the temenoi and statues and public (places?) [...]” (Whitethorne, 1995: 3053).

²⁵ Indeed, numerous statues have been discovered, *in situ* or as discarded material, by the Mission of the University of Barcelona over the last decades of archaeological investigations, most of which, however, date to the Ptolemaic and Roman periods. See, for instance, the lion discovered in Tomb 29 (Padró et al, 2010: 7). The finding of the head belonging to a statue of the same typology was also recorded by F. Petrie in its report regarding the excavation campaign conducted at Oxyrhynchus in 1922 (Petrie, 1925: 16). Among the latest specimens of this typology of statuary might be cited an exemplar currently preserved at the Allard Pierson Museum in Amsterdam (Inv. no. 9353).



Figure 4. Inv. no. 572. Top: original, Bottom: decorrelation stretch in colorspace LBK.

Other representations of lions in the artistic *repertoire* of Byzantine Egypt can be found on ceramic objects with similar scenes, like *Inv. no. 2688*, now kept in the Cairo Museum, where a lion appears on a two-handled water jug dating from the sixth century CE (Gabra, 1993: 104 and Wallis, 1898: pl. XXX, fig. 163 and 166).

The image of the lion frequently had in antiquity a protective function; for instance, symbolising in Late Antiquity, Christian virtues and resurrection. It was also often considered a symbol of vital force necessary to raise moral perfection and union with God (Osharina, 2013: 100).

3.3. THE BLACK DEVIL

This specimen (*Inv. no. 464*) was originally found in connection with another stone slab (*Inv. no. 468*)²⁶, thus suggesting that these graffiti were made when the stone blocks were still placed in their original position (Figure 5). The limestone block, measuring 49,5 x 21,5 cm, features at the centre the representation of a fish, which recalls a *melanocetus johnsonii* also known as “black devil” (Pietsch, 2009). However, since the black devil is an abyssal fish, which certainly did not belong to the habitat of the Nile valley, probably the author of this figural representation might have taken inspiration from other indigenous species. For instance, the *lophius piscatorius* (Muus and Dahlström, 1978), also known as the angler or “monkfish,” or the *lophius budegassa* (Caruso, 1986), the “black-bellied angler”. These two species inhabit between 100 and 1000 metres depth near the Nile delta area, in Mediterranean Sea waters and are therefore saltwater fish. They might likely have reached *Oxyrhynchus* through the Mediterranean fish trade and were depicted by this anonymous graffitist as exotic animals. While figural graffiti representing fish are attested across the Egyptian lands, precise parallels to our knowledge remain unknown. At *Oxyrhynchus* representations of fish are recorded among the graffiti discovered in the Greco-Roman tombs of the High Necropolis, like Tomb 21 (Padró et al., 2009: 5-6).

²⁶ This slab, currently under study by the writers, preserves a figural representation framed by several Coptic words.



Figure 5. Inv. no. 464. Top: original, Bottom: decorrelation stretch in colorspace LDS.

Still, comparisons to our figural representation are offered by the Late Antique ceramic *repertoire* and we find this species of *lophius* on various ceramic forms, like several dishes found at Kellia (like Inv. no. 12540, sixth-seventh century CE), produced in the Egyptian Delta region and inspired by a similar species of fish (Gabra, 2007: 60). (Figure 6)

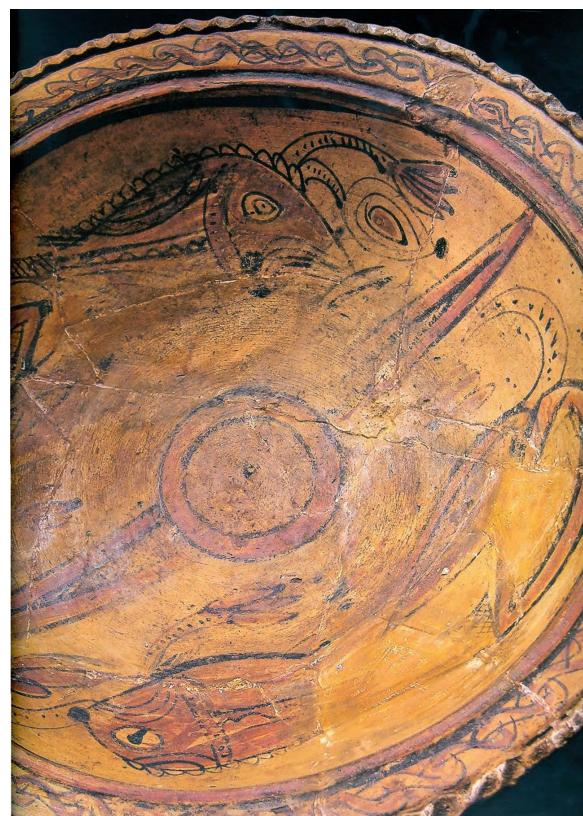


Figure 6. Drawing of *lophius* fish. Photo: (Gabra, 2007: 60).

Similar images of fish on ceramic containers can be also found in the Brooklyn Museum (*Inv. no. 42408*)²⁷, in the Gustav-Lübcke-Museum (von Falck, 1996: 170) and the Coptic Museum in Cairo (*Inv. no. 9065*), the latter discovered among the ruins of the Monastery of St. Jeremiah in Saqqara (Gabra, 1993: 109).

While the choice of the subject seems here dictated by curiosity for the surrounding natural world, rather than having a clear cultic significance, as it is well known, the fish had a specific symbolic meaning in the Christian world. *Ichthus* or *ichthys* is the acronym for Christ Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ νιός Σωτήρ (Jesus Christ, Son of God, Saviour) (Masri, 1982; Rasimus, 2012), linked with Christ and the miracle of the loaves and fish.

4. CONCLUSION

This article aimed to underline the importance of the basilica of St. Philoxenos in reconstructing the religious panorama of Late Antique Oxyrhynchus. Indeed, the figural graffiti discovered in the area of this religious complex remark its key role as social space.

Graffitiing practices answered the different needs of the devotees visiting the site, from simply underlining their willingness to mark their presence in the area, to living a clear sign of their religious devotion. The use of different techniques, the choice of the represented motifs, being simply dictated by the observation of the surrounding urban and natural environment or inspired by a shared and common *repertoire* of religious motifs help us to have a glimpse of how this cultic site was experienced by contemporary society.

Indeed, whatever the motivations behind these graffitiing practices were, they acquire a particular significance in light of the place selected for their production.

On the other hand, the examination of these testimonies opens a series of research questions which hopefully will be answered thanks to an in-depth study of the entire Oxyrhynchite *corpus* of figural and textual evidence. It remains difficult, for instance, to ascertain if the graffiti were made by pilgrims when visiting the interior spaces of the religious complex, as recorded in the Temple of Seti I at Abydos and the nearby Osireion (Piankoff, 1958-1960; Westerfeld, 2017), or rather framed the exterior walls of the basilica, like in the Temple of Isis in Aswan after its transformation in a Christian religious complex (Dijkstra, 2010: 36). In fact, each solution finds many parallels throughout the Egyptian lands.

Despite the interpretative uncertainties, the importance of this evidence remains essential, and we can consider them as a starting point for understanding the role(s) that the Basilica of St. Philoxenos played in the religious observances of contemporary society.

BIBLIOGRAPHY

- Bagnall, R. (1993). *Egypt in Late Antiquity*. Princeton: Princeton University Press.
- Bastianini, G., & Casanova, A. (eds.). (2009). *100 anni di istituzioni fiorentine per la papirologia: Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 12-13 giugno 2008*. Firenze: Firenze University Press.
- Bolman, E. S. (ed.). (2016). *The Red Monastery Church: Beauty and Asceticism in Upper Egypt*. New Haven-London: Yale University Press.
- Breccia, E. (1933). *Municipalité d'Alexandrie: Le Musée gréco-romain, 1931-1932*. Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche.
- Breccia, E. (1934-1937). Un cronus mitriaco ad Oxyrhynchos. In P. Jougouet (ed.), *Mélanges Maspero, vol. II: Orient grec, romain et byzantin. Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale*, 67/2. Cairo: Institute français d'archéologie orientale, 257-264.
- Caruso, J.H. (1986). Lophiidae. In P.J.P. Whitehead, M.-L. Bauchot, J.-C. Hureau, J. Nielsen, & E. Tortonese (eds.), *Fishes of the North-Eastern Atlantic and the Mediterranean*, Volume 3. Paris: Unesco, 1362-1363.
- Cipriano, G. (2008). *El-Bagawat: Un cimitero paleocristiano nell'Alto Egitto*. Todi: Tau.
- Cruz-Uribe, E. (2008). Graffiti (Figural). In W. Wendrich (ed.), *UCLA Encyclopedia of*

²⁷ <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/54401>, [last access 28/12/2022].

- Egyptology*, Los Angeles. Available online: <http://www.escholarship.org/uc/item/7v92z43m> [last access 19/12/2022].
- Delattre, A. (2017). *Minima epigraphica*. In R. Pintaudi (ed.), *Antinoupolis III: Scavi e Materiali*. Volume 2. Firenze: Firenze University Press, 493-508.
 - Denon, V. (1802). *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte, pendant les campagnes du général Bonaparte*. Paris: L'Imprimerie de P. Didot l'Aine.
 - Depuydt, L. (1993). *Catalogue of Coptic Manuscripts in the Pierpont Morgan Library*. Leuven: Peeters.
 - DiBiasie-Sammons, J. F. (2022). *Qui carbone rudi putrique creta scribit: The Charcoal Graffiti of Herculaneum*. *American Journal of Archaeology*, 126/3, 385-410.
 - Dijkstra, J. (2009). Structuring Graffiti: The Case of the Temple of Isis at Aswan. In R. Preys (ed.), *Ägyptologische Tempeltagung: Structuring Religion*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 77-93.
 - Dijkstra, J. (2010). The Reuse of the Temple of Isis at Aswan as a Church in Late Antiquity. *Journal of the Canadian Society for Coptic Studies*, 1, 33-46.
 - Dijkstra, J. (2012). *Syene I: The Figural and Textual Graffiti from the Temple of Isis at Aswan*, Beiträge zur Ägyptischen Bauforschung und Altertumskunde, 18. Mainz: Philipp von Zabern.
 - Dijkstra, J. (2013). Graffiti als tekens van persoonlijke devotie in het Oude Egypte. *Ta-Mery*, 6, 54-71.
 - Erroux-Morfin, M., & Padró Parcerisa, J. (2008). *Oxyrhynchos, un site de fouilles en devenir: Colloque de Cabestany, avril 2007*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.
 - Gabra, G. (1993). *Cairo: The Coptic Museum and Old Churches*. Cairo: The Egyptian International Publishing Company - Longman.
 - Gabra, G. (2007). *The Treasures of Coptic Art: In the Coptic Museum and Churches of Old Cairo*. Cairo: The American University in Cairo Press.
 - Gonis, N. (2003). Ship-Owners and Skippers in Fourth Century Oxyrhynchus. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 143, 163-165.
 - Grenfell, B. (1897). Oxyrhynchus and Its Papyri. In. F. Llewellyn Griffith (ed.), *Egypt Exploration Fund: Archaeological Report 1896-1897*. London: Egypt Exploration Fund, 1-12.
 - Grenfell, B., & Hunt, A. (1907). Graeco-Roman Branch: Excavations at Oxyrhynchus. In F. Llewellyn Griffith (ed.), *Archaeological Report (Egypt Exploration Fund): 1906-1907*. London: Egypt Exploration Fund, 8-11.
 - Griffin, C. W., & Paulsen, D. (2002). Augustine and the Corporeality of God. *Harvard Theological Review*, 95(1), 97-118.
 - Grossmann, P. (2002). *Christliche Architektur in Ägypten*. Handbook of Oriental Studies, 62. Leiden-Boston-Köln: Brill.
 - Gutmann, J. (1988). The Dura Europos Synagogue Paintings and Their Influence on Later Christian and Jewish Art. *Artibus et Historiae*, 9/17, 25-29.
 - Innemée, K. C. (1992). *Ecclesiastical Dress in the Medieval Near East*. Studies in Textile and Costume History, 1. Leiden-New York-Köln: Brill.
 - Keenan, J. G. (1977). The Provincial Administration of Egyptian Arcadia. *Museum Philologicum Londinense*, 2, 193-202.
 - Leclant, J. (1984). Fouilles et travaux en Égypte et au Soudan, 1982-1983. *Orientalia*, 53(3), 350-416.
 - Leclant, J., & Clerc, G. (1985). Fouilles et travaux en Égypte et au Soudan, 1983-1984. *Orientalia*, 54(3), 337-415.
 - Leclant, J., & Clerc, G. (1986). Fouilles et travaux en Égypte et au Soudan, 1984-1985. *Orientalia*, 55(3), 236-319.
 - Mascia, L., & Martínez García, J. J. (2021). A New Christian Epitaph from Oxyrhynchus. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 218, 139-141.
 - Mascort Roca, M. (2016). *L'Osireion d'Oxirrin (El Bahnasa, Egipte). Estudi arqueològic i dels rituals del culte a Osiris entre els segles VII ac i II dC*. [Ph.D. Thesis, Universitat de Barcelona].
 - Masri, I. (1982). *The Story of the Copts, The True story of Christianity in Egypt, Book 1, From the Foundation of the Church by Saint Mark to the Arab Conquest*. California: M. Merry Springs.
 - Mossakowska-Gaubert, M. (2023). *Le vêtement monastique en Égypte (IVe-VIIIe siècle)*.

- Bibliothèque d'études coptes, 28. Cairo: Institut français d'archéologie orientale.
- Murray, M. A., Milne, J. G., & Crum, W. E. (1904). *The Osireion at Abydos*. London: B. Quaritch Collection.
 - Murray, P., & Murray, L. (1996). *The Oxford Companion to Christian Art and Architecture*. Oxford: Oxford University Press.
 - Muus, B., & Dahlström, P. (1978). *Meeresfische der Ostsee, der Nordsee, des Atlantiks: Biologie, Fang, wirtschaftliche Bedeutung*. München: BLV Bayer.
 - Osharina, O. (2013). The Image of the Lion in Coptic Art. *Journal of Coptic Studies*, 15, 95-116.
 - Padró i Parcerisa, J. (ed.). (2007). *Fouilles Archéologiques à El-Bahnasa*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
 - Padró i Parcerisa, J., Algorri, E., Amer, H. I., Campillo Quintana, J., Castellano, N., Codina Reina, D., Erroux-Morfin, M., Mangado, M. L., Martínez García, J. J., Mascort Roca, M., Pons Mellado, E., & Subías, E. (2009). Memòria provisional dels treballs realitzats en el jaciment d'Oxirrinc (El-Bahnasa, Província de Mínia, Egipte) durant la campanya de 2009. *Nilus*, 18, 3-26.
 - Padró, J., Amer, H., Campillo, J., Castellano, N., Erroux-Morfin, M., Mangado, M. L., Martínez, J. J., Mascort, M., Pons, E., Riudavets, I., Subías, E., (2010). Informe preliminar dels treballs d'excavació i restauració realitzats al jaciment d'Oxirrinc (El-Bahnasa, Mínia) durant la campanya de 2010. *Nilus*, 19, 3-12.
 - Padró i Parcerisa, J., Agustí, B., Amer, H. I., Castellano, N., Codina Reina, D., Erroux-Morfin, M., Martínez García, J. J., Mascort Roca, M., Pons Mellado, E., Riudavets, I., & Van Neer, W. (2013). Informe preliminar dels treballs arqueològics realitzats a Oxirrinc (El-Bahnasa, Mínia, Egipte) durant la campanya de 2013. *Nilus*, 22, 3-15.
 - Padró, J., Algorri, E., Amer, H., Burgaya, B., Castellano, N., Codina, D., Aguizy, O. E.-, Erroux-Morfin, M., Goyon, J.-C., Hamza, M., Martínez, J. J., Mascort, M., Perraud, A., Piedrafita, C., Pons, E., & Xarrié, R. (2014). *La tombe No 1 à la Nécropole Haute* (Vol. 8). Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
 - Padró i Parcerisa, J., Agustí, B., Amer, H. I., Burgaya, B., López, A., Martínez García, J. J., Mascort Roca, M., & Pons Mellado, E. (2018). Memòria provisional dels treballs realitzats durant la campanya de 2017-2018 a El Bahnasa, Oxirrinc (Minia, Egipte). *Nilus*, 27, 3-12.
 - Padró i Parcerisa, J., Agustí, B., Amer, H. I., Burgaya, B., López, A., Martínez García, J. J., Mascort Roca, M., Pons Mellado, E., & Riudavets, I. (2020). Memòria d'excavació febrer-març 2019 a Oxirrinc (Mínia, Egipte). *Nilus*, 28, 4-26.
 - Padró i Parcerisa, J., Martínez García, J. J., & Piedrafita Carpina, C. (2018). Historia de un edificio religioso en Oxirrinco, desde el s. IV a.C. hasta el s. VII d.C. *Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia*, 8, 702-718.
 - Papaconstantinou, A. (1996). La liturgie stationnale à Oxyrhynchos dans la première moitié du 6e siècle: Réédition et commentaire du *POxy XI 1357*. *Revue des études byzantines*, 54(1), 135-159.
 - Papaconstantinou, A. (2001). *Le culte des saints en Égypte des Byzantins aux Abbassides. L'apport des sources papyrologiques et épigraphiques grecques et coptes*. Paris: CNRS.
 - Papaconstantinou, A. (2005). La reconstruction de Saint-Philoxène à Oxyrhynchos: L'inventaire dressé par Philéas le tailleur de pierres. In F. Baratte, V. Deroche, C. Jolivet-Lévy, & B. Pitarakis (eds.), *Mélanges Jean-Pierre Sodini. Travaux et Mémoires du Centre de Recherche d'Histoire et Civilisation de Byzance*, 15. Paris: Association des Amis du Centre d'Histoire et Civilisation de Byzance, 183-192.
 - Papini, L. (1990). Struttura e prassi delle domande oracolari in greco su papiro. *Analecta papyrologica*, 2, 11-20.
 - Papini, L. (1992). Domande oracolari: elenco delle attestazioni in greco ed in copto. *Analecta papyrologica*, 4, 21-27.
 - Paulsen, D. (1990). Early Christian Belief in a Corporeal Deity: Origen and Augustine as Reluctant Witnesses. *Harvard Theological Review*, 83(2), 105-116.
 - Petrie, W. M. F., Gardiner, A., Petrie, H., & Murray, M. A. (1925). *Tombs of the Courtiers and Oxyrhynchos*. London: British School of Archaeology in Egypt.
 - Piankoff, A. (1958-1960). The Osireion of Seti I at Abydos During the Greco-Roman Period

- and the Christian Occupation. *Bulletin de la Société d'Archéologie copte*, 15, 125-149.
- Pietsch, T. W. (2009). *Oceanic Anglerfishes: Extraordinary Diversity in the Deep Sea*. Berkeley: University of California Press.
 - Pintaudi, R. (2007). The Italian Excavations. In A. K. Bowman, R. A. Coles, N. Gonis, D. Obbink, & P. J. Parsons (eds.), *Oxyrhynchus: A City and Its Texts*. Graeco-Roman Memoirs, 93. London: Egypt Exploration Society, 104-108.
 - Pintaudi, R. (2017). Graffiti e iscrizioni sulle colonne e i capitelli della chiesa D3 ad Antinopolis. In R. Pintaudi (ed.), *Antinopolis III: Scavi e Materiali*. Volume 2. Firenze: Firenze University Press, 459-487.
 - Pons Mellado, E. (2021). *Tumba monumental de época Saíta de la Necrópolis Alta*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
 - Pope, J. (2019) Figural Graffiti from the Meroitic Era on Philae Island. In G. Emberling, & S. Davis (eds.), *Graffiti as Devotion: Along the Nile and Beyond*, Kelsey Museum Publication, 16. Ann Arbor: Kelsey Museum of Archaeology, 71-86.
 - Rasimus, T. (2012). Revisiting the Ichthys: A Suggestion Concerning the Origins of Christological Fish Symbolism. In C. Bull, L. Ingeborg, & J. Turner. (eds.), *Mystery and Secrecy in the Nag Hammadi Collection and Other Ancient Literature: Ideas and Practices*. Nag Hammadi and Manichaean Studies, 76. Leiden: Brill, 327-348.
 - Schiller, G. (1971). *Iconography of Christian Art*. New York: New York Graphic Society.
 - Strzygowski, J. (1904). *Koptische Kunst: Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire Nos 7001-7394 et 8742-9200*. Wien: Imprimerie Adolf Holzhausen.
 - Subías Pascual, E. (2003). *La corona immarcescibile: Pintures de l'antiguitat tardana de la necròpolis alta d'Oxirinc (Mínia, Egipte)*. Documenta, 1. Tarragona: Institut Català d'Arqueologia Clàssica.
 - Subías Pascual, E. (2008). *La maison funéraire de la nécropole haute à Oxyrhynchos (el Minyâ, Égypte): Du tombeau à la diaconie*. Nova Studia Aegyptiaca, 5. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
 - Sukenik, E. L. (1932). *The Ancient Synagogue of Beth Alpha*. London: Oxford University Press.
 - Turner, E. G. (1952). Roman Oxyrhynchus. *Journal of Egyptian Archaeology*, 38, 78-93.
 - von Falck, Martin. (1996). Ägypten, *Schätze aus dem Wüstensand: Kunst und Kultur der Christen am Nil*. Wiesbaden: Ludwig Reichert.
 - Wallis, H. (1898) *Egyptian Ceramic Art. The MacGregor Collection*. London: Taylor & Francis.
 - Westerfeld, J. (2017). Monastic Graffiti in Context: The Temple of Seti I at Abydos. In M. Choat, & M. Giorda (eds.), *Writing and Communication in Early Egyptian Monasticism*. Texts and Studies in Eastern Christianity, 9. Leiden: Brill, 187-212.
 - Whitehorne, J. (1995). The Pagan Cults of Roman Oxyrhynchus. In W. Haase (ed.) *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II. Religion. Heidentum: Die religiösen Verhältnisse in den Provinzen, 18/5. Berlin-New York: De Gruyter, 3050-3091.
 - Williams, B. B. (2019). Boat Graffiti on the El-Kurru Pyramid, in G. Emberling, & S. David (eds.), *Graffiti as Devotion: Along the Nile and Beyond*, Kelsey Museum Publication, 16. Ann Arbor: Kelsey Museum of Archaeology, 39-58.
 - Wipszycka, E. (1984). Le degré d'alphabetisation en Égypte byzantine". *Revue d'études augustiniennes*, 30, 279-296.

MATERNIDAD, HERÁLDICA Y PODER. LAS MATRIARCAS BÍBLICAS Y LAS REINAS CAPETAS EN EL SIGLO XIII¹

MOTHERHOOD, HERALDRY AND POWER. THE BIBLICAL Matriarchs AND THE CAPETIAN QUEENSHIP IN 13TH CENTURY

Fuensanta Murcia Nicolás

Universidad de Oviedo

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0063-3708>

murciafuensanta@uniovi.es

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO/ HOW TO QUOTE THIS ARTICLE:

Murcia Nicolás, F. (2023). Maternidad, heráldica y poder. Las

matriarcas bíblicas y las reinas capetas en el siglo XIII.

Imafronte, 30, pp. 48-61.

RESUMEN

El presente artículo analiza el uso de la figura de Santa Ana y otras matriarcas bíblicas para la promoción de las reinas capetas en el siglo XIII. El caso más interesante, y que marcará un precedente, es el de Blanca de Castilla (1188-1252), la cual usará a las grandes mujeres de la historia sagrada para justificar su posición de regente y consejera real. Sus sucesoras, Margarita de Provenza (1221-1295) y María de Brabante (1254-1322), continuarán con la pauta de equiparar los linajes de los reyes de Israel y el capeto desde un punto de vista femenino. A través del estudio de los programas iconográficos, presentes principalmente en sus libros devocionales, se abordará el origen y la evolución de esta nueva imagen del poder, y de cómo la maternidad y la heráldica se convertirán en sus ejes fundamentales.

Palabras clave: Reinas capetas/ imagen del poder/ patronazgo femenino/ heráldica/ matriarcas bíblicas.

ABSTRACT

This article analyses the use of the figure of Saint Anne and other biblical matriarchs for the promotion of Capetian Queens in the 13th century. The most interesting and precedent-setting case is that of Blanche of Castile (1188-1252), who used the great women of Sacred History to justify her position as regent and royal advisor. Her successors, Margaret of Provence (1221-1295) and Mary of Brabant (1254-1322), would continue the pattern of equating the lineages of the Kings of Israel and the Capet from a female point of view. The origin and evolution of this new image of power, and how motherhood and heraldry became its central themes, will be explored through the study of iconographic programmes, mainly present in their devotional books.

Keywords: Capetian Queenship/ image of the power/ feminine patronage/ heraldry/ biblical matriarchs.

¹ El presente artículo forma parte del proyecto PID2021-122593NB-I00 “La Experiencia de las Imágenes en la Edad Media (4)”, financiado por la Agencia Estatal de Investigación.

1. INTRODUCCIÓN

En 1226 Luis VIII muere tras una campaña militar de la Cruzada Albigense². Su heredero, el futuro Luis IX, contaba sólo con doce años, por lo que su madre, Blanca de Castilla, asumió la regencia. Sin embargo, los comienzos no fueron fáciles para la reina viuda. A pesar de que varias autoridades eclesiásticas afirmaron que Luis VIII había escogido a su esposa para ocuparse del gobierno de Francia hasta la mayoría de edad de su hijo, una parte de los barones, liderados por Pedro I de Bretaña, Teobaldo IV de Champaña y Hugo X de Lusignan, conde de La Marche, se rebelaron contra esta decisión por su condición de mujer extranjera (Grant, 2016: 82-83). La respuesta de Blanca fue contundente; en la primavera de 1227 se firmó el tratado de Vendôme, el cual puso fin a la rebelión y, a través de pactos matrimoniales, limitó las alianzas entre los nobles rebeldes y la corona de Inglaterra³. Aunque el acuerdo no se hizo efectivo hasta 1234, la autoridad de la regente y su habilidad política habían quedado más que patentes. El paso del tiempo hizo que Blanca de Castilla se convirtiera en un caso excepcional en la historia de Francia. Hasta ese momento, ninguna mujer había ostentado tanto poder como ella y, tras su muerte en 1252, habría que esperar más de tres siglos para encontrar otro similar, la regencia de María de Médici, madre de Luis XIII, entre 1610 y 1617 (Dubost, 2010; Kermina, 2009).

Pero su figura no es sólo relevante en la historia de las mujeres por sus méritos políticos. Durante la primera regencia, puesto que habría una segunda con la marcha de Luis IX a la Séptima Cruzada en 1248 (Grant, 2016: 135-145), construye una nueva imagen del poder para las reinas capetas, basada en el linaje y la maternidad, que retomarán también sus sucesoras, Margarita de Provenza y María de Brabante⁴. Esta imagen tomaría como punto de referencia a las grandes matriarcas de la historia sagrada, como Ruth, Betsabé y Santa Ana, en un intento de equiparar la genealogía humana de Cristo con la dinastía capeta desde un punto de vista femenino. Dichas figuras estarán acompañadas por motivos heráldicos que, al margen de ostentar el motivo de la flor de lis en alusión a su condición de reinas consortes, también incluirán la de su propia familia; el castillo, las barras de Provenza y el león de los Brabante. La unión de ambos elementos, madres y heráldica, irá destinada a exaltar la importancia del rol de las reinas en la transmisión del linaje real.

El presente artículo pretende analizar cómo surgen estos programas iconográficos y se van asentando en la cultura visual capeta, principalmente, a través de los libros devocionales de propiedad femenina. Estos ejemplos han sido estudiados de forma individual, pero falta una visión diacrónica que ponga de relieve la construcción de esta imagen de autoridad por parte de las reinas capetas⁵. En primer lugar, se abordará la importancia de Ruth, abuela del rey David, y Santa Ana, abuela de Cristo, en el patronazgo de Blanca de Castilla, para continuar con Betsabé y Margarita de Provenza, y finalizar con la particularidad de María de Brabante, la cual no sólo usó la heráldica a su favor, sino también en beneficio de su cuñada, Blanca de Francia.

2. RUTH, BETSABÉ Y SANTA ANA, CABEZAS DEL LINAJE REAL

Como ya se ha adelantado, en la década de 1220 tiene lugar el punto de inflexión en la vida de Blanca de Castilla; la muerte de su esposo y el comienzo accidentado de su regencia. Un

2 Luis VIII durante su breve reinado, entre 1223 y 1226, consolidó las conquistas de su padre sobre los territorios de Imperio Anjelino y encabezó la reconquista occitana en la Cruzada Albigense en alianza con el papa Honorio III. Tras tomar la ciudad de Aviñón, enferma de disentería y fallece el 8 de noviembre de 1226 en Montpensier (Bouquet, 1878: 310; Mousquet, 1836 - 8: 554)

3 Pedro I de Bretaña y Hugo de Lusignan se rinden en marzo de 1227. El tratado, firmado en el castillo de Vendôme, iba destinado a evitar alianzas que pudieran perjudicar los intereses reales. Por su parte, Blanca de Castilla acordó con Hugo dos matrimonios entre los hijos menores de ambas familias (Field, 2006: 15 - 17; Toilet, 1863 - 1909: N° 1922).

4 En el presente artículo abordamos los casos de reinas que pudieron ejercer como tales, puesto que la primera consorte de esta centuria, Ingerborg de Dinamarca (1174 - 1236), fue repudiada por Felipe II, ocasionando así una disputa con el papado, que nunca aceptó la anulación del matrimonio. Blanca de Castilla fue sucedida por Margarita de Provenza (1221 - 1295), heredera de Ramón Berenguer IV, en 1234, año en el que contrae matrimonio con Luis IX. Su hijo Felipe III fue coronado en 1271, poco después de haber fallecido su esposa, Isabel de Aragón. Tres años más tarde, en 1274, se casa con María de Brabante (1254 - 1322), hija de Enrique III de Brabante y Adelaida de Borgoña.

5 La imagen del poder de las reinas capetas en el siglo XIII ha sido abordada anteriormente desde varias perspectivas, desde la configuración de sus sellos (Bedos Rezak, 1988; Nielen, 2011), sus manuscritos (Bell, 1988; Caviness, 1993; Hamilton, 2003; Holiday 1994; Hudson, 2002; Schowalter, 2005) y su mecenazgo (Caviness, 1996; Grant, 2010, 2017; Hamilton, 2019; Shadis, 1996, 2003).

momento que coincide con el encargo de dos obras por parte de la reina madre, la conocida *Bible moralisée* de Viena (MS. 2554) y el vitral del transepto norte de Notre-Dame de Chartres, en las cuales cobrarán protagonismo las mujeres que encabezan el linaje de los reyes de Israel, Ruth y Santa Ana.

El manuscrito Viena 2554 forma parte de un conjunto de cuatro biblia capetas, conocidas por su configuración, en la que se enlazan diferentes escenas acompañadas de pequeñas glosas con la narrativa bíblica (Lowden, vol. 1, 2000: 27-30)⁶. El ejemplar formaba parte del conjunto de manuscritos, propiedad de la reina Blanca, destinados a la preparación religiosa y didáctica de ella misma y sus descendientes⁷. Es un manuscrito excepcional, ya que la evidencia visual la señala como patrona y, por tanto, implica un rol activo en la toma de decisiones respecto a su contenido (Hamilton, 2003: 178-180)⁸, y el uso político que se podía hacer de este tipo de libros (Bell, 1988: 167 - 168).

El elemento que la distingue del resto es su texto, escrito en francés y no en latín, y la fuerte presencia de personajes femeninos, bien alegóricos como la Santa Iglesia, bien bíblicos, como la Virgen María y las grandes mujeres del Antiguo Testamento, y su vinculación con escenas de maternidad y crianza de los hijos. Son precisamente dichas escenas las que remarcan la hipótesis de ser un manuscrito hecho por y para una mujer. Tracy Hamilton estudió en profundidad la relación entre estas imágenes y la figura de Blanca de Castilla, de cómo reforzaban el orden capeto, especialmente el que concierne a las mujeres, y la mostraban como perfecta regente y madre del heredero (Guest, 2002a; Hamilton, 2003: 194).

Las escenas protagonizadas por las madres del Antiguo Testamento remarcan la transmisión del linaje bíblico, en una clara alusión al rol reproductivo de las reinas, que no dejaba de ser su principal responsabilidad (McCraken, 1993: 38; Parsons, 1994: 6). Aunque son varios los casos que aparecen en el manuscrito, como Rebeca y Betsabé, la ilustración del libro de Ruth, abuela de David, difiere del resto al mostrar de forma explícita un alumbramiento (Lowden, vol. 2, 2000: 186). Así, en el folio 34v (FIGURA 1) se nos muestra el nacimiento de Obed relacionado con una escena en la que un grupo de madres y abuelas llevan a sus hijos al bautismo⁹. Tracy Hamilton interpreta ambas como un símbolo de la continuidad del linaje cristiano (Hamilton, 2003: 184). Sin embargo, hay otros paralelismos interesantes a reseñar. En primer lugar, en la escena del parto, asistido por una partera, vemos a Ruth y a su esposo desnudos en el lecho. Este detalle, poco usual en la representación de un parto, hace alusión no sólo al nacimiento en sí, sino también a la concepción de un hijo legítimo. Y, en segundo y más importante, remarcar que Ruth, además de ser considerada como la cabeza femenina del linaje de David y de los reyes de Israel (Weiss, 1993: 733), era moabita, una extranjera, igual que Blanca de Castilla. Este paralelismo dista de ser casual, puesto que exalta la importancia que tuvo una mujer foránea en la concepción y nacimiento de un heredero para garantizar la continuidad dinástica.

Si bien el códice Viena 2554 pudo ser encargado antes de la muerte de Luis VIII¹⁰, adelantaba las pautas de esta nueva imagen del poder sustentada en la maternidad. En la misma década de 1220, la reina encargaría el vitral que corona el transepto norte de Notre-Dame de Chartres. Lindy Grant afirma que fue encargado poco después de la firma del tratado de Vendôme en 1227, ya que su programa une el tema del Árbol de Jesé con la política dinástica y el concepto de monarquía (Grant, 2010: 112-114). El conjunto está compuesto por un rosetón dedicado a la Virgen con el Niño, rodeados por los profetas y los reyes de Israel, y unas lancetas donde se muestran a los grandes líderes del Antiguo Testamento con sus respectivos antagonistas; Aarón

6 De las cuatro biblia, las dos primeras se conservan en Biblioteca de Viena (ÖNB, MSS. 1179 y 2554), la tercera en el Tesoro de la Catedral de Toledo (Tesoros, MS 1 - 3), aunque sus últimos ocho folios están en la Piermont Morgan Library (MS. M240), y la cuarta se encuentra dividida entre Oxford (Bodelian Library, MS. Bodley 270b), París (BNF, MS. lat. 1150) y Londres (British Library, MS. Harley 1526 - 1527). Sobre la primera biblia, propiedad de Blanca de Castilla véase Martínez Ruipérez 2018, 2020 y 2021, así como los volúmenes de estudio de las tres ediciones facsímil publicadas en Akademische Druck 1973, Harvey Miller 1995 e Imago 2018.

7 Los manuscritos más destacados son, además de la biblia 2554 conservada en Viena, su conocido salterio (Arsenal, MS. lat. 1186) y la obra moralizante *Speculum anime*, del cual se conservan varias copias. Véase Field, 2007; Grant, 2016: 236 - 244; Hudson, 2002: 144 - 52; Schowalter, 2005: 82 - 87; Stieremann, 1989: 178.

8 Aunque la historiografía señala a Blanca de Castilla como patrona del manuscrito, Yolande Zaluska pone en duda la afirmación de John Lowden y propone que solo intervino en la biblia Viena 1179 (Zaluska, 1999).

9 Enlace para la consulta digital del manuscrito en: <http://data.onb.acat/rec7AC14451079>

10 En un reciente artículo, Katherine H. Tachau proprone que la biblia Viena 1179 no pudo ser realizada después de 1219, lo cual retrasaría también la elaboración del ejemplar propiedad de Blanca (Tachau, 2021).

y el faraón, David y Saúl, Salomón y Jeroboam, y, por último, Melquisedec y Nabucodonosor, presididos por Santa Ana, sosteniendo a la Virgen en brazos (FIGURA 2). La relación entre ambas partes es clara, vincular a los capeto con el linaje de Jesé. Las figuras masculinas son modelos de buenos gobernantes para el joven Luis IX, en especial el rey David, cuya historia junto con la de Saúl aparecerá posteriormente en su salterio a modo de *exemplum* (Guest, 2002b; Jordan, 1980). Pero lo relevante es la posición central de Santa Ana, otra abuela, en este caso de Cristo. La hagiografía medieval colocaba a la Virgen María como descendiente directa del linaje de Jesé, pero, además, situaba a su madre, Ana, como punto de inicio de la Santa Parentela. Esta otra genealogía afirmaba que no sólo engendró a María, sino también a María Cleofás y María Salomé, convirtiendo a las tres en hermanas y sus respectivos hijos, Cristo y varios de sus apóstoles, en primos hermanos¹¹. De esta forma, las dos estirpes, la del Antiguo y la del Nuevo Testamento se unían a través de una figura maternal.

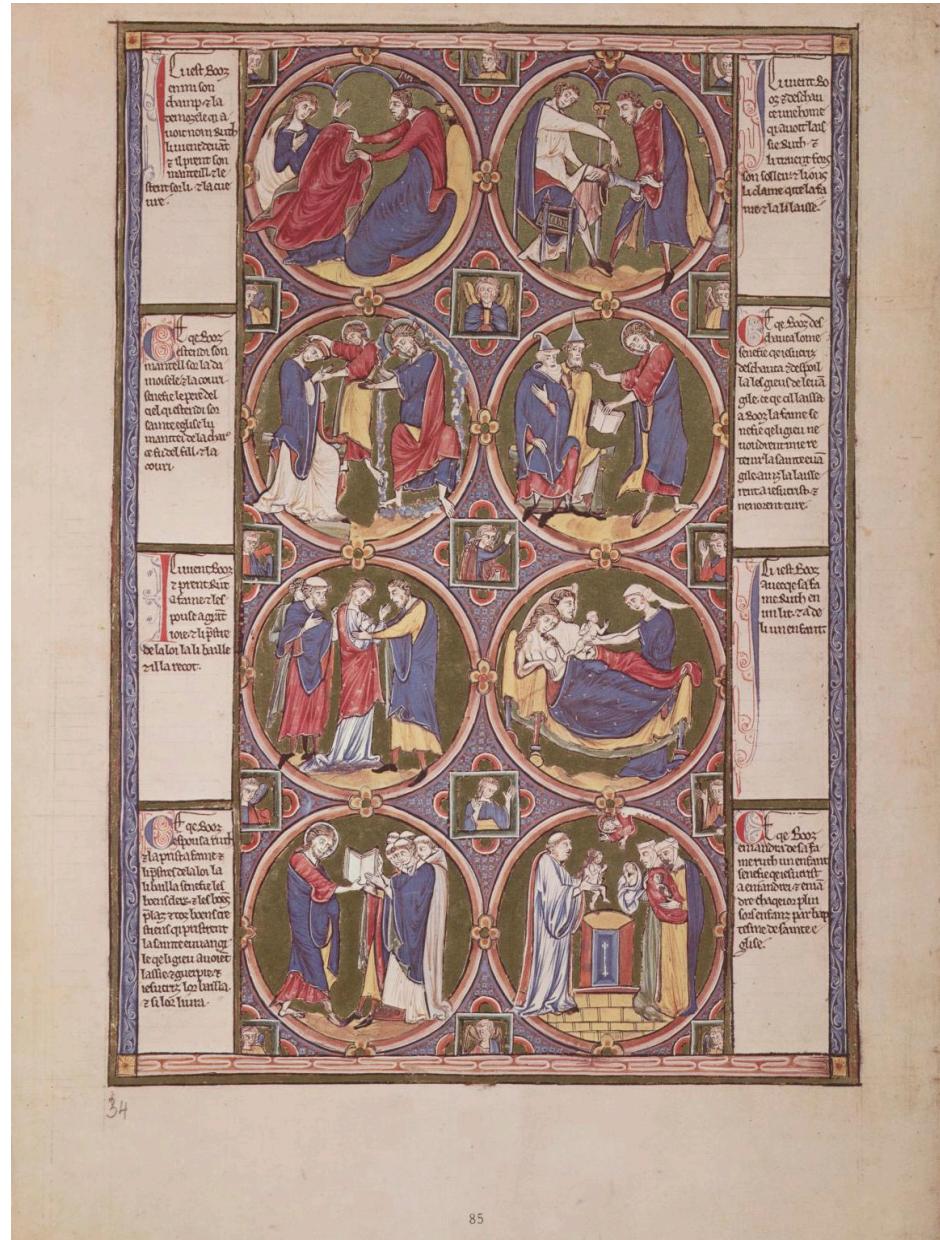


Figura 1. Libro de Ruth. *Bible moralisée de Vienne* (ÖNB, MS. 2554), f. 34v (década 1220) © Österreichische Nationalbibliothek

11 El origen de los tres matrimonios de Santa Ana se remonta la disputa entre San Jerónimo y Helvidio sobre la virginidad de María, pero no cobra relevancia hasta el siglo XIII, momento en el que se traduce a lengua vernácula (Giannini, 2019). Esta genealogía era vista como una continuación del Árbol de Jesé, puesto que incluía a Cristo y algunos discípulos, como Santiago y Juan, y en la que las mujeres cobraban especial protagonismo al ser las que conectaban a los grandes personajes del Nuevo Testamento con el pasado de la historia sagrada (Branderbarg, 1995: 35 - 36; Castiñeiras, 2017: 121; Green, 2019: 36 - 38; Nixon, 1991: 16; Wirth, 2003: 77 - 78).

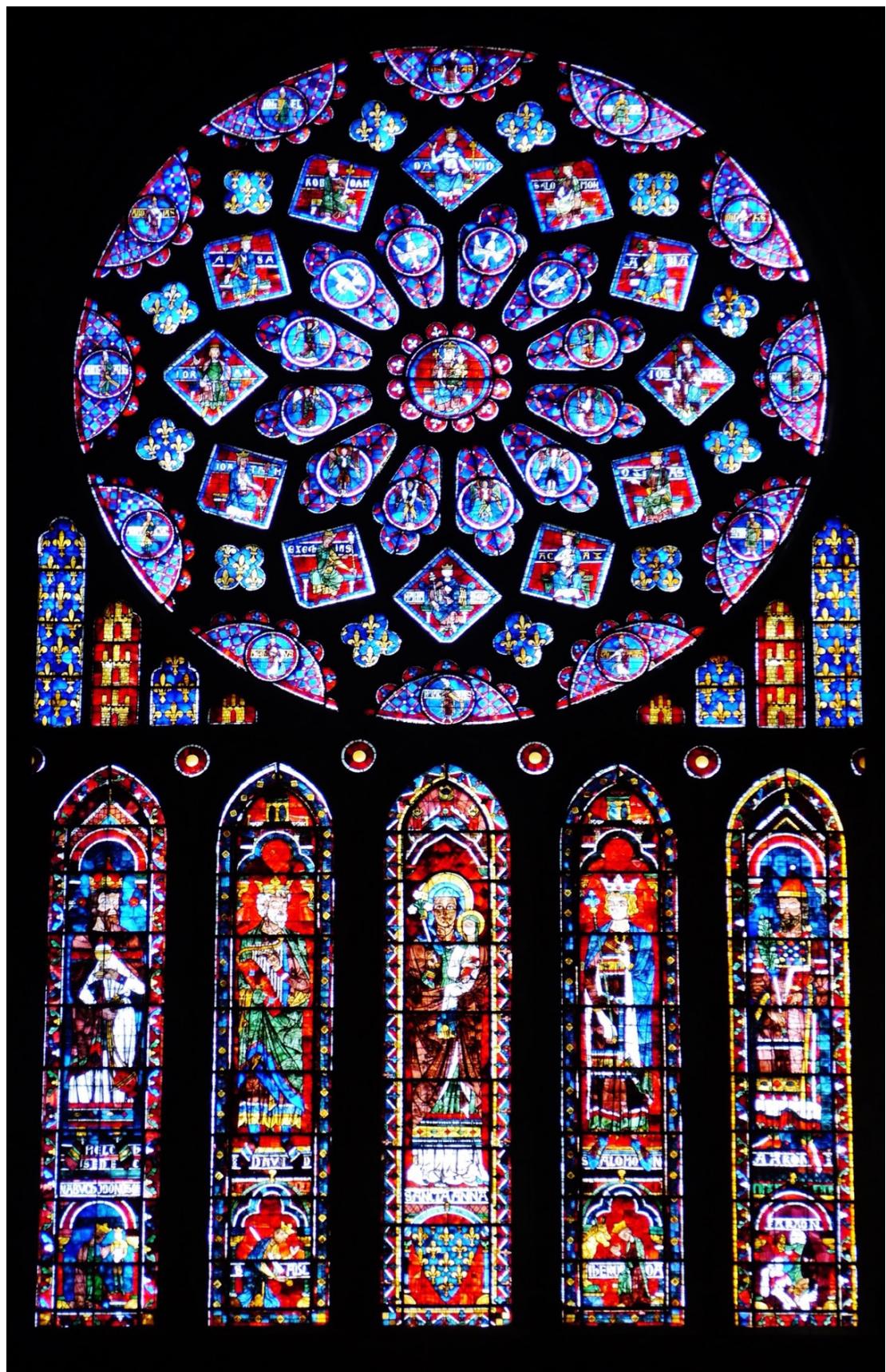


Figura 2. Vitral del crucero norte de Notre-Dame de Chartres (c. 1227)

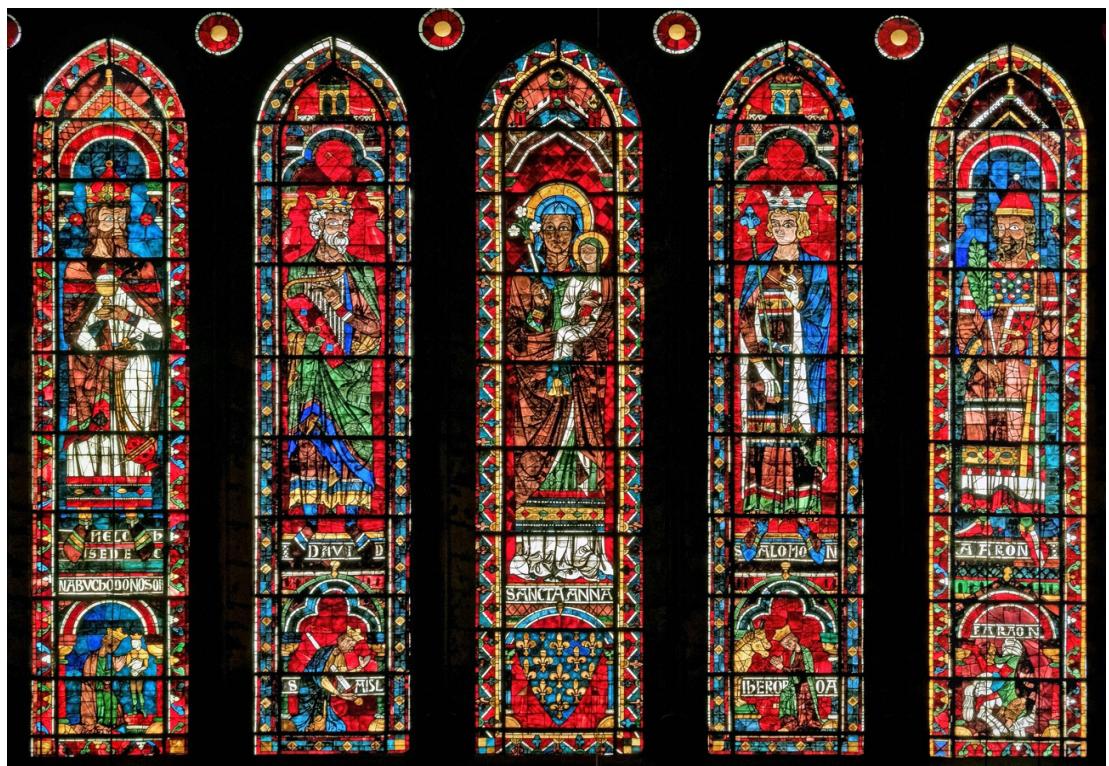


Figura 3. Santa Ana con la Virgen (centro), Melquisedec y David (izq.), Salomón y Aarón (der.). Lancetas, vitral del crucero norte de Notre-Dame de Chartres (c. 1227)

Esta analogía va más allá de ensalzar el linaje capeto. Santa Ana aparece sobre la heráldica francesa (FIGURA 3), remarcando así que la dinastía continúa gracias a la maternidad, más concretamente, la de Blanca, patrona de este vitral. Si tenemos en cuenta que la fecha del encargo coincide con el tratado de Vendôme, la elección de esta matriarca con los grandes reyes, David y Salomón, a ambos lados, reafirma la legitimidad y posición de la reina madre como regente y consejera, puesto que está acompañada por los buenos ejemplos a seguir por el monarca. De esta forma, Blanca de Castilla había configurado una nueva imagen del poder justificada por su maternidad y personificada en las figuras de Ruth y Santa Ana, como madres de herederos legítimos y transmisoras del linaje bíblico.

La primera regencia de Blanca terminó oficialmente en 1234, año en el que Luis IX contrajo matrimonio con Margarita de Provenza, hija mayor del conde Ramón Berenguer IV. Aunque Jean de Joinville, autor de una de las biografías de su esposo, la describe como una mujer discreta, bien educada y siempre opacada por su suegra (McCannon, 2003), lo cierto es que sí mostró tener iniciativa propia. Jugó un rol importante en las relaciones diplomáticas con Inglaterra, donde su hermana Leonor era reina, y en la Séptima Cruzada, cuando reúne los fondos para el rescate de Luis IX y convence a los defensores pisanos y genoveses de no abandonar la ciudad de Damietta (Le Goff, 1996: 193; Runciman, 1994: 227–228). Poco antes de quedar viuda en 1270, se encarga el salterio que actualmente se conserva en el Fitzwilliam Museum de Cambridge (MS. 300)¹². En un primer estudio de 1905, Sydney C. Cockerel apuntaba que la posible propietaria era Isabel, hermana de San Luis, pero Kathleen S. Schowalter, en su tesis doctoral inédita, afirma que más bien sería Margarita tanto por la presencia de la heráldica de Provenza como por el programa iconográfico del prefacio, dedicado a la historia del rey David y su hijo Salomón (Schowalter, 2005: 156–157). Cabe añadir que el ejemplar guarda muchas similitudes con el conocido salterio de San Luis de la Biblioteca Nacional de Francia (MS. Lat. 10525), ya que en ambos el ciclo introductorio está dedicado al mismo personaje bíblico, David, por lo que es posible que fueran encargados para la pareja real (Cockerell, 1905: 13–18; Schowalter, 2005: 145–146).

12 Consulta digital del manuscrito en: <https://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/illuminated/manuscript/discover/the-psalter-hours-of-isabelle-of-france>



Figura 4. Inicial *Beatus*. El baño de Betsabé (sup.) y la penitencia de David (inf.). Cambridge, Fitzwilliam Museum MS. 300, f.13v (1265 – 1270) © Fitzwilliam Museum



Figura 5. David escoge a Salomón como heredero en presencia de Betsabé. Cambridge, Fitzwilliam Museum MS. 300, f. 4r (1265 – 1270). ©Fitzwilliam Museum

El programa del salterio de Cambridge comienza con la inicial *Beatus* del folio 13v, donde se muestra el baño de Betsabé en la parte superior y la penitencia de David en la inferior (FIGURA 4). Esta escena vinculada a la caída del rey no dejaba de ser una advertencia moral que figuraba en el *Speculum* escrito para San Luis, pero Vicente de Beauvais también señalaba la importancia de la humildad mostrada por David para la salvación de su pueblo¹³. Por otro lado, y tal como afirma Schowalter, la vista del cuerpo de Betsabé es la que incita el pecado de David, pero también está vinculada a la continuidad dinástica, ya que sería la madre del heredero, Salomón (Schowalter, 2005: 175). A diferencia de la escena que aparece en el salterio de San Luis, aquí una de las doncellas pone la mano sobre el vientre de Betsabé. El rol de la reina estaba vinculado estrechamente a su capacidad para concebir hijos, y una fertilidad demostrada no dejaba de ser una muestra de la gracia de Dios con la pareja y, por tanto, con el reino (Le Goff, 1996: 269). La importancia de la maternidad no era únicamente una cuestión dinástica, suponía una fuente de poder para la reina, a la que se llegó a comparar con las madres del Antiguo Testamento en el rito de coronación, fechado en 1250: “Y junto con Sara, Rebeca y Lea, todas las mujeres benditas y reverenciadas, que sea digna de ser fecunda y se regocije en el fruto de su vientre para gobernar y proteger la gloria de todo el reino” (*Le sacré royal*, 2001: 292–293).

Betsabé vuelve a ser protagonista en el ciclo de seis miniaturas del prefacio, concretamente en la cuarta, situada en el folio 4r (FIGURA 5), cuya rúbrica recoge el pasaje 1 Reyes 1, 15 - 20: “Betsabé se dirigió entonces a la habitación del rey. Y entonces este le preguntó “¿Qué quieres?” Y ella contestó: “Mi señor juró por el Señor su Dios a esta servidora suya, que mi hijo Salomón sucedería en el trono a Su Majestad (...) Y ahora, mi señor y rey, todo Israel está a la expectativa y quiere que usted le diga quién lo sucederá en el trono”. Si comparamos la fuente bíblica con la escena, comprobamos que ha sido modificada, ya que no sólo aparece Betsabé, coronada como reina, en actitud de súplica, sino también el propio Salomón en posición de homenaje

13 El franciscano Guibert de Tournai es el autor del espejo *Eruditio Regum et Principum*, destinado a Luis IX, mientras el dominico Vicente de Beauvais redactó varias obras para la familia real capeta, entre las que se encuentra un tratado sobre la educación de los hijos, escrito a petición de la reina Margarita, *De Eruditione filiorum nobilium* (Lord, 2012; Vergara Ciordia, 2012). Ambos intelectuales usaron la figura de David para mostrar cómo hasta los más nobles hombres podían caer, pero también el rol de la humildad y penitencia como virtudes cristianas (Deshman, 1980: 407; Lewis, 1982: 279 - 280).

(Schmitt, 1990: 209, 296). La miniatura habla de la elección del sucesor al trono, pero la figura materna cobra especial relevancia al mostrar a Betsabé como valedora de los derechos de su hijo y consejera de su esposo. De esta forma, ella se redime de su pecado, reflejado en la inicial *Beatus*, a través de su maternidad (Schowalter, 2005: 193).

En la misma línea que Blanca de Castilla, Margarita de Provenza escoge a otra matriarca bíblica, aunque con ligeras matizaciones. Betsabé no es una cabeza de linaje, como Ruth o Santa Ana, es una esposa y madre abnegada, que personifica las obligaciones de la reina con respecto al heredero. Cabe decir que esta interpretación positiva del personaje no era desconocida en la corte. Schowalter aporta una fuente relevante a este respecto; el relato de la traslación de la Corona de Espinas a París, donde Betsabé es nombrada a través de un pasaje del Cantar de los Cantares:

“Y así, con nuestros corazones inclinados a creer la visión de nuestros ojos, pudimos imaginarnos al Hijo de Dios coronado de espinas para nuestra salvación. A esto nos invita el Espíritu Santo cuando, en el Cantar de los Cantares, se dirige así a las almas de los fieles: “Salid, hijas de Sión, y ved al rey Salomón llevando la diadema con la que le coronó su madre”. No puede haber duda de que el verdadero Salomón, el pacificador, procede a una segunda encarnación” (Riant, 2004: 47).

Mientras que Blanca apostó por figuras que suponían un cambio importante en el linaje, Margarita opta por dar más protagonismo a una mujer cuya posición está consolidada, que ejemplifica la transmisión exitosa de padre a hijo y, por lo tanto, de continuidad dinástica. Betsabé protegió los derechos de su hijo igual que Margarita, siempre cercana al príncipe heredero, el futuro Felipe III. En torno a 1263, intentó que su hijo jurara que nunca escogería consejeros que fueran hostiles hacia ella, posiblemente pensando en Carlos de Anjou, que le disputaba el gobierno de la Provenza, pero el papa Urbano IV le liberó de dicha carga (Boutaric, 1867: 422–424; Langlois, 1887: 25–27). Muchos historiadores han visto en este hecho un intento de la reina por emular a su predecesora, pero Jacques Le Goff añade que, posiblemente, responde a que Margarita era consciente de la voluntad débil de su hijo (Le Goff, 1996: 733). No obstante, el propio Luis IX, en las enseñanzas que dedica a su heredero, le insta a que respete y escuche los consejos de su madre: “Querido hijo, te pido que ames y honres a tu madre, y que guardes de buen grado y prestes atención a sus buenos consejos, y que estés dispuesto a tenerlos en cuenta” (O’Connell, 1972: 46–49).

En consonancia con los programas que vinculaban el linaje de los reyes de Israel con el capeto, ambas reinas usaron a las madres bíblicas para exaltar su posición dentro de la dinastía. La maternidad y sus responsabilidades, a saber, la concepción, el nacimiento, así como el cuidado y la vigilancia de los hijos, pasaron a ser el eje argumental de esta nueva imagen del poder. Durante el conflicto de la primera regencia, Blanca de Castilla la configura en torno a Ruth y Santa Ana, regeneradoras de su estirpe y puntos de unión entre el pasado y el futuro (Ruiz Doménech, 1999). No deja de ser reseñable que, por medio de sus políticas matrimoniales, ella misma acabaría siendo la matriarca de varias casas reales europeas, los Capeto y los Valois en Francia, los Anjou en Sicilia y los reyes de Navarra.¹⁴ Mientras, Margarita de Provenza, que no tuvo que enfrentarse a tales dificultades, prefirió a Betsabé, puesto que, por un lado, encarnaba el buen modelo de reina, fiel consejera para su esposo y valedora de los derechos de su hijo, y, por otro, porque no dejaba de ser la pareja de David, el ejemplo de rey para san Luis.

3. HERÁLDICA Y LINAJES FEMENINOS

La imagen del poder no sólo se apoyaría en las matriarcas bíblicas, sino también en el uso de una heráldica que combina la adquirida por matrimonio y la del propio linaje familiar. El conocido motivo de la flor de lis junto al castillo fue usado por primera vez por Blanca de Castilla. Lindy Grant ha estudiado el origen y significado de dicha elección. Sin contar que

¹⁴ Además de su evidente vínculo con la dinastía capeta, Blanca de Castilla es también matriarca de la dinastía Anjou de Sicilia, por su hijo Carlos, de la dinastía Valois por su bisnieto Carlos, hijo de Felipe III y de la rama capeta de Navarra por su nieta Isabel. Cabe recordar el proyecto de unión con Castilla por el matrimonio de otra nieta, Blanca, con el infante de la Cerda, que finalmente no se consolidó por la rebelión de Sancho IV.

su madre, Leonor de Plantagenet, ya lo había hecho en Castilla, la reina regente al incluir la heráldica paterna señalaba que su posición regia estaba determinada por su condición de esposa y, además, por ser hija de reyes, en concreto descendiente directa del gran héroe de la cristiandad hispana, Alfonso VIII (Grant, 2017: 215; Vann, 2011). Además de usar ambos en su sello, aparecen también en el citado vitral de Notre-Dame de Chartres, una inclusión que responde en primer lugar a la necesidad de identificarse como donante (Grant, 2010: 114, 2017: 221). Sin embargo, y en un segundo lugar, el uso conjunto refuerza el programa de las lancetas, ya que Santa Ana, presidiendo a los grandes líderes del Antiguo Testamento, se alza sobre la flor de lis, emblema exclusivamente francés. Blanca de Castilla diferencia así dos niveles, su rol de mecenas y su condición de madre del heredero, transmisora del linaje capeto y, por tanto, perfecta regente. La nueva heráldica capeta, creada para reafirmar su posición de poder, trascendió a la siguiente generación, ya que fue asumida por sus hijos, tanto el rey Luis IX como sus hermanos, Roberto de Artois, Alfonso de Poitiers y Carlos de Anjou (Jordan, 2002; Nielen, 2011: 155-174).

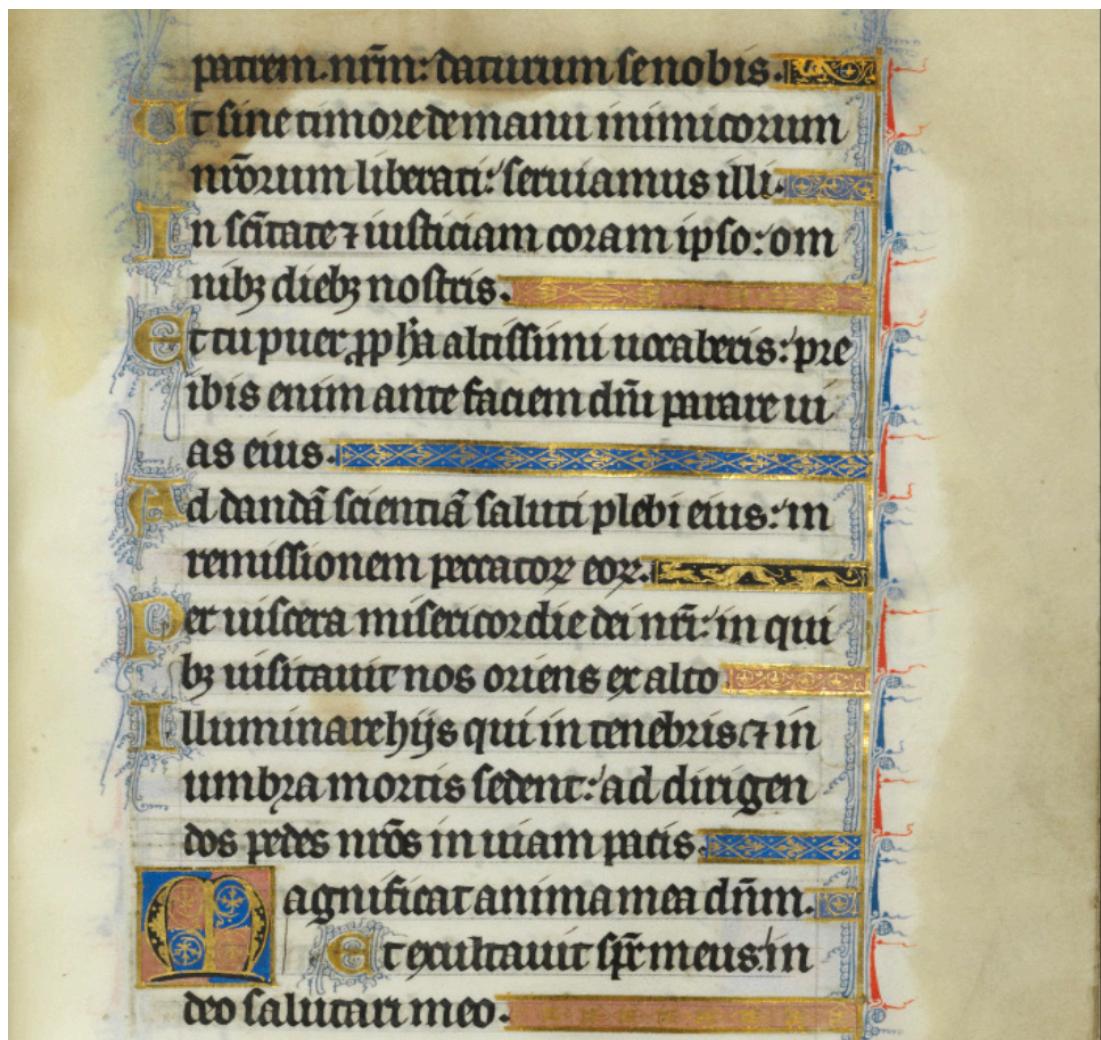


Figura 6. Bandas decorativas con las heráldicas castellana y provenzal (en rojo, parte sup.) junto con la francesa (en azul, parte inf.). Cambridge, Fitzwilliam Museum MS. 300, f. 174r (1265 - 1270). © Fitzwilliam Museum

El esquema propuesto por Blanca, unir la heráldica familiar con la del esposo, fue continuado por sus sucesoras. En el caso de Margarita de Provenza lo encontramos en los folios 169v y 174r del citado salterio de Cambridge (FIGURA 6). El texto destaca por las bandas decorativas que rematan las líneas, en las que se dispone la flor de lis y, en la parte superior, el castillo y las barras de Provenza. Aunque parte de la historiografía resalta que la inclusión del primero hacía alusión a las pretensiones francesas sobre el trono castellano, es evidente que la inclusión de la heráldica provenzal está señalando a Margarita como propietaria (Schowalter, 2005: 152). Si atendemos

a que fue realizado entre 1265 y 1270, es importante destacar la agrupación de los emblemas, mientras la flor de lis queda sola, aquellos que designan los linajes femeninos aparecen unidos. En ese momento, Blanca había fallecido, y su lugar ya había sido ocupado plenamente por Margarita, por lo que esta disposición indica la sucesión de linajes maternos en la dinastía capeta. Incluso, el propio programa iconográfico también apunta en esta dirección. Betsabé, madre del heredero de David, sucedió en importancia a Ruth, la gran matriarca de los reyes de Israel. Ambos elementos concuerdan con la actividad política de Margarita en esa década, como procurar que los futuros consejeros de Felipe III admitieran de buen grado su posición de poder.



Figura 7. María de Brabante y Blanca de Francia (der.) junto a Juan de Brabante (centro) y el trovador Adenet (izq.). París, Biblioteca del Arsenal, MS.3142, f. 1r (c. 1285). © Bibliothèque de l'Arsenal

De esta forma, la heráldica se convierte en una seña de identidad propia para la reina, que se presenta como depositaria de su linaje familiar y transmisora del de su esposo. No obstante, tanto Blanca de Castilla como Margarita de Provenza la usaban con figuras bíblicas nunca con su propio retrato¹⁵. Ese paso definitivo fue dado por María de Brabante, segunda esposa de Felipe III. Aunque no fue madre del heredero al trono francés, su primogénito Luis encabezó una de las ramas principales de la dinastía capeta, los condes de Evreux, y fue muy cercana a su sobrino Juan II, futuro duque de Brabante (Hamilton, 2019: 32 – 36). Tras quedar viuda en 1285, se dedicó al patronazgo de textos en lengua romance, tanto en prosa como en verso, entre los que destacan las obras de Adenet le Roi, recogidas en un manuscrito conservado en la Biblioteca del Arsenal de París (MS. 3142) (Hamilton, 2019: 118–123)¹⁶.

15 De Blanca de Castilla podemos citar los retratos que aparecen en su salterio (Arsenal, MS. lat. 1186, f. 122v) y en la biblia moralizada de Toledo (Piermont Morgan Library MS. 240, f. 8), y de Margarita de Provenza el del tímpano de la Puerta Roja de Notre-Dame de París. En todos ellos, ninguna aparece acompañada de sus respectivas heráldicas.

16 Adenet le Roi (c. 1240 - 1300) fue autor de varias obras de temática cortés, siendo la más famosa el poema *Berthe aux grands pieds*, que narra la vida de Bertrada de Laon, esposa de Pipino el Breve (Adnés, 1971). El manuscrito conservado en la biblioteca del Arsenal recoge una miscelánea de varios textos poéticos profanos, pero los tres primeros pertenecen a Adenet, motivo por el cual aparece en la ilustración del prólogo (Hamilton, 2019: 118 - 123). Enlace para la consulta digital del manuscrito en: <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc83871f>

En la miniatura del folio 1r, que acompaña al prólogo, aparecen el propio autor, interpretando su obra, frente a María de Brabante, su sobrino Juan y su cuñada Blanca de Francia (FIGURA 7). Es una escena claramente cortesana, que tiene lugar en uno de los escenarios más ideales, la estancia privada (Aurell, 2019: 19–20). No obstante, lo significativo es la presentación de los protagonistas, la cual no se debe comprender desde la verosimilitud física, sino desde su función y recepción, la de mostrar a la patrona del manuscrito y mecenas de Adenet, María de Brabante (Perkinson, 2009; Sand, 2014). La reina viuda no aparece entronizada, sino recostada en su aposento, ofreciendo una imagen más íntima e informal, pero no por ello carente de autoridad. Tracy C. Hamilton señala que la novedad no reside en la representación en sí, sino en cómo la reina presenta su imagen presente y futura (Hamilton, 2019: 36). Además de conservar parte del lenguaje gestual que indica el estatus de cada uno, lo remarcable es el uso de la heráldica en las vestimentas. El joven Juan, que todavía no había heredado el título de duque, porta el león de la casa Brabante y se arrodilla frente a su tía que, como sus antecesoras, usa la doble heráldica. María, que no dejaba de ser la mujer de más alta posición en su familia, aparece junto al heredero de su linaje, haciéndolo partícipe de la corte parisina. Pero, el detalle más interesante, es la figura de Blanca de Francia, su cuñada. Su vestido, además de la flor de lis, lleva el castillo y el león, emblema de su difunto esposo, el infante Fernando de la Cerda. En el momento en el que se lleva a cabo el manuscrito, Blanca había regresado a París tras el enfrentamiento con Sancho IV por la sucesión al trono castellano, dejando a sus hijos, los infantes de la Cerda en Castilla (Allirot, 2012). A pesar de que su hijo Alfonso nunca se hizo con la corona, Blanca siempre firmó como “hija de san Luis, rey de Francia, y reina de España”, unos títulos que iban destinados a reclamar los derechos de sus hijos (Allirot, 2010: 57 – 59). Así pues, María de Brabante no sólo se muestra a sí misma como gran mecenas y valedora de los Brabante a través de su sobrino, también hace patente su sororidad con su amiga y cuñada, al presentarla como madre de los legítimos herederos de Castilla. Ambas usan la doble heráldica para validar su estatus de viudas dentro de la corte, puesto que, como se ha adelantado, cumplieron con el rol que se les había impuesto; transmisoras del linaje de sus esposos y depositarias del de sus familias.

4. CONCLUSIONES

Blanca de Castilla supo aprovechar la analogía entre los capeto y los reyes de Israel para construir una imagen del poder que consolidara su rol de regente. Si los monarcas franceses se equiparaban con los grandes dirigentes de la historia sagrada, ella escogió figuras maternales que también se situaban a la cabeza del linaje real, puesto que Ruth y Santa Ana fueron las matriarcas de las dos genealogías más importantes, la del rey David y la de Cristo. Tanto en el códice Viena 2554 como en el vitral de Chartres, ambas encarnan el ideal que debía cumplir toda reina, la de concebir y dar a luz un heredero legítimo que mantuviera viva la dinastía. En un momento en el que tuvo que hacer valer su autoridad y poder, Blanca asienta las bases que continuarán sus sucesoras. De esta forma, Margarita de Provenza usará a Betsabé, que sigue en cronología e importancia Ruth, en una clara alusión a la relación que guardaba con Luis IX y Felipe III. No sólo era la esposa principal de David, personaje destacado en el salterio del futuro rey santo, sino que fue la gran valedora de los derechos de su hijo Salomón, tal y como hizo la propia Margarita con el príncipe heredero.

Estos modelos de madre y esposa se complementaban con un motivo heráldico que, además de recoger el adquirido por el matrimonio, muestra el de su propio linaje. La combinación de la flor de lis y el castillo indicaba el mecenazgo de Blanca de Castilla, pero al incluirlos en el vitral de Chartres también refuerza una idea clara sobre la monarquía capeta, que se fundamentaba en los grandes líderes del Antiguo Testamento, como David y Salomón, pero que también pasaba por una mujer, Santa Ana, que ejercía de punto de unión entre los reyes de Israel y el hijo de Dios a través de su maternidad. Margarita de Provenza, en su salterio, sitúa en la misma banda la heráldica castellana y provenzal, mostrándose visualmente como sucesora de Blanca, de la misma forma que lo fue Betsabé de Ruth. María de Brabante es la que asocia la heráldica a su persona, portando la flor de lis y el león en su vestimenta, como vemos en el manuscrito misceláneo de las obras de Adenet le Roi. Además

de cambiar la forma de presentarse como mecenas, más individualizada, la presencia de su sobrino Juan, habla de su rol como educadora y protectora del heredero de su linaje. Un recurso que emplea también en favor de su cuñada Blanca en la defensa de los derechos de sus hijos al trono de Castilla, al incluir el castillo y el león hispanos. Ambas, ya viudas, usan la heráldica para reafirmar su posición en la corte parisina de finales del siglo XIII.

El análisis iconográfico de estos programas y motivos revela cómo las reinas capetas, al amparo del deber que se les exigía como hijas y esposas, utilizan la maternidad y el linaje para reafirmar su poder y, finalmente, ofrecer una visión del deber dinástico desde una perspectiva femenina.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Adnès, A. (1971). *Ademes, dernier grand trouvère*. París: Picard.
- Allirot, A. H. (2011). *Filles du roy de France : Princesses royales, mémoire de saint Louis et conscience dynastique (de 1270 à la fin du XIV^e siècle)*. Turnhout: Brepols.
- Alliot, A. H. (2012). Blanche de la Cerdña, fille de saint Louis, et l'ordre franciscaine. *Études Franciscaines*, 5, 227 - 239.
- Aurell, M. (2019). Chevalerie lettrée, vie de cour et conduite courtoise. *Medioevo Romanzo*, 43, 6 - 35.
- Bedos Rezak, B. (1988). Women, seals and power in Medieval France, 1150 – 1350. En Erler, M. y Kowaleski, M. (ed.), *Women and Power in the Middle Ages*. Londres: University of Georgia Press, 61 – 82.
- Bell, S. G. (1988). Medieval Women Books Owners: arbiters of lay piety and ambassadors of culture. En Erler, M. Y Kowaleski, M. (ed.), *Women and Power in the Middle Ages*. Londres: University of Georgia Press, 149 - 187.
- *Bible moralisée. Cod. 2554, Österreichische Nationalbibliothek. Ediz. in facsímile*. Rimini: Imago. 2018.
- *Bible Moralisée. Codex Vindobonensis 2554* Viena. Londres : Harvey Miller. 1995.
- *Bible Moralisée. Faksimile-Ausgabe im originalformat des Codex Vindobonensis 2554*. París-Graz: Akademische Druck. 1973
- Bouquet, M. et al. (ed.) (1878). *Gesta Ludovici VIII, Francum Regis, Recueil des historiens des Gaules et de la France*. Vol. XVII. París: Imprimerie royale.
- Boutaric, E. (1867). Marguerite de Provence, son caractère, son rôle politique. *Revue des questions historiques*, 3, 417 - 458.
- Branderbarg, T. (1995). Sainte Anne: a holy grandmother and her children. En Mulder-Bakker, A. (ed.), *Sanctity and Motherhood: Essays in holy mothers in the Middle Ages*. Nueva York: Garland Publishing, 31 - 68.
- Castiñeiras González, M. A. (2015). La santa Parentela, los dos Santiago y las tres Marías: una encrucijada de la iconografía medieval. En Rucquoi A. (ed.), *Maria y Iacobus en los caminos jacobeos. IX Congreso Internacional de Estudios Jacobeos, 21 – 24 octubre 2015*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 97 – 141.
- Caviness, M. H. (1993). Patron or Matron? A Capetian bride and a vademecum for her marriage bed?. *Speculum*, 68-2, 333 – 362.
- Caviness, M. H. (1996). Anchoress, Abbes and Queen: Donors and patrons or intercessors and Matrons?. En McCash, J. H. (ed.), *The Cultural Patronage of Medieval Woman*. Londres: University of Georgia Press, 105 – 154.
- Deshman, R. (1980). The Exalted Servant: the ruler theology of the prayerbook of Charles the Bald. *Viator*, 2, 385 - 432.
- Dubost, J. F. (2009). *Marie de Médicis: la reine dévoilée*. París: Payot.
- Field, S. (2006). *Isabelle of France: capetian sanctity and franciscan identity in the thirteenth century*. Notre dame ind.: Notre Dame University Press.
- Field, S. (2007). The Speculum Anime to Mirror de l'Âme: the origins of vernacular advice literature in the capetian court. *Mediaeval Studies*, 69, 59 - 110.
- Giannini, G. (2019). De Sainte Anne qui eut trois barons: le Trinubium Annae entre marges et blancs. *Romania* 137, 257 - 276.
- Grant, L. (2010). Representing Dynasty: the transept windows at Chartres Cathedral. En

- Maxwell, R. (ed.), *Representing History, 900 – 1300: Art, Music, History*. University Park Pa.: Pennsylvania University Press, 109 – 114.
- Grant, L. (2016). *Blanche of Castile, Queen of France: power, religion and culture in thirteenth century*. New Haven: Yale University Press.
 - Grant, L. (2017). The Castle of Castille. An image of power or the power of an image. En Collard, F., Lachaud, F. y Scordia, L. (dir.), *Images, pouvoirs et normes. Exégèse visuelle de la fin du Moyen Âge (XIII^e – XV^e)*. París: Garnier, 215 – 235.
 - Green, S. L. (2019). *Tree of Jesse Iconography in Northern Europe in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*. Nueva York – Londres: Routledge.
 - Guest, G. B. (2002a). Picturing Women in the First Bible Moralisée. En Hourihane, C. (ed.), *Insights and Interpretations*. Princeton: Princeton University Press, 106 – 130.
 - Guest, G. B. (2002b). The people demand a King: visualizing monarchy in the Psalter of Louis IX. *Studies In Iconography*, 23, 1 - 27.
 - Hamilton, T. C. (2003). Queenship and Kinship in the French Bible Moralisée: The Example of Blanche of Castile and Vienna ÖNB 2554. En Nolan, K. (ed.), *Capetian Women*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 177 – 208.
 - Hamilton, T. C. (2019). *Pleasure and politics at the Court of France. The Artistic Patronage of Queen Marie of Brabant (1260 – 1321)*, Turnhout: Brepols.
 - Holiday, J. (1994). The Education of Jeanne d'Evreux: Personal Piety and Dynastic Salvation in Her Book of Hours and Cloisters, *Art History*, 17- 4, 585 - 610.
 - Jordan, A. (2002). *Visualising Kingship in the Windows of the Saint Chapelle*. Turnhout: Brepols.
 - Jordan, W. C. (1980). The Psalter of Saint Louis (BN MS lat. 10525): the program of the Seventy-Eight Full-Page Illustrations. En Mayo, P. C. (ed.), *The Middle Ages*. Binghamton: Center for Medieval and Renaissance Studies, 65 - 85.
 - Hudson, E. S. (2002). *The Psalter of Blanche of Castille: picturing queenly power in thirteenth-century France*. Tesis Doctoral, University of North California.
 - Kermina, F. (2010). *Marie de Médicis: reine, régente et rebelle*. París: Perrin.
 - Langlois, C. V. (1885). *Le Règne de Philippe III, le Hardi*. París: Hachette.
 - Le Goff, J. (1996). *Saint Louis*. París: Gallimard.
 - *Le Sacré Royal à l'époque de Saint Louis*. París, Gallimard, 2001.
 - Lewis, A. W. (1982). *Royal Succession in Capetian France: Studies on Familial Order and the State*. Londres: Harvard University Press.
 - Lord, K. L. (2008). *Guibert de Tournai's Eruditio Regum et Principum and Louis IX of France*. Tesis de Máster, University of Colorado.
 - Lowden, J. (2000). *Making of the Bibles Moralisées*, 2 vol. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
 - Martínez Ruipérez, A. (2019). The moral compass and mortal slumber: divine and human reason in the Bibles Moralisées. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXXXI, 1 - 34.
 - Martínez Ruipérez A. (2020). 'La sagesse de ce monde est folie auprès de Dieu'. Sagesse divine et connaissance humaine dans les Bibles Moralisées. *Revue de l'Art*, 207, 14 - 25.
 - Martínez Ruipérez, A. (2021). Homo insipiens: negando a Dios en el siglo XIII. *Goya*, 375, 95 - 111.
 - McCannon, A. E. (2003). Two capetian queens as the foreground for an aristocrat's anxiety in the Vie de Saint Louis. En Nolan, K. (ed.), *Capetian Women*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 163 - 176.
 - McCracken, P. (1993). The Body Politic and the Queen's Adulterous Body in French Romance. En Lomperis, L. y Stanbury, S. (ed.), *Feminist Approaches to the Body in Medieval Literature*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 38 – 64.
 - Reiffengerb, F. (ed.) (1836 - 1838). *Philippe Mousquet. Chronique rimée*, vol. 2. Bruselas: M. Hayez.
 - Nixon, V. (2004). *Mary's Mother: Saint Anne in late Medieval Europe*. University Park: Penn State Press.
 - O'Connell, D. (ed.) (1972). *The Teachings of Saint Louis: a critical text*. Chapel Hill: University

of California Press.

- Parsons, J. C. (1994). Family, Sex, and Power: The Rhythms of Medieval Queenship. En Parsons, J. C. (ed.), *Medieval Queenship*. Nueva York: St. Martin's, 1 - 11.
- Perkinson, S. (2009). *The likeness of the King: a prehistory of portraiture in late medieval France*. Chicacho, Chicago University Press.
- Riant, C. P (ed.) (2004). *Exuviae Sacrae Constantinopolitanae*, vol. 1. París: Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques.
- Ruiz Doménech, J. E. (1999). Les souvenirs croisés de Blanche de Castille. *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 165, 39 - 54.
- Runciman, S. (1994). *A history of the Crusades, volume III: the kingdom of Acre and the later Crusades*. Londres: Folio Society.
- Sand, A. (2014). *Vision, devotion, and self-representation in Late Medieval Art*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Nielsen, M. A. (ed.) (2011). *Sceaux des reines: corpus des sceaux français du Moyen Âge*, III, *Les Sceaux des reines et des enfants de France*. París: Archives de France, 2011.
- Schmitt, J.C. (1990). *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*. París: Gallimard.
- Schowalter, K. S. (2005). *Capetian Women and their books: Art, Ideology and Dynastic Continuity in Medieval France*. Tesis Doctoral, Johns Hopkins University.
- Shadis, M. (1996). Piety, politics and power: the patronage of Leonor of England and her daughters Berenguela of Leon and Blanche of Castile. En McCash, J. H. (ed.). *The Cultural Patronage of Medieval Woman*. Londres: University of Georgia Press, 202 - 227.
- Shadis, M. (2003). Blanche of Castile and Facinger's 'Medieval Quenship': reassessing the argument. En Nolan, K. (ed.), *Capetian Women*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 137 - 161.
- Sheingorn, P. (1990). Appropriating the Holy Kinship. Gender and Family History. En Ashley, K. y Sheingorn, P. (ed.), *Interpreting Cultural Symbols. Sainte Anne in Late Medieval Society*. Londres: University Georgia Press, 169 - 198.
- Toilet, M. A. et al. (eds) (1863 - 1909). *Layettes du Trésor de Chartres*, vol. II. París: H. Plon.
- Vann, T. M. (2011). 'Our father has won a great victory': the authorship of Berenguela's account of the battle of Las Navas de Tolosa, 1212. *Journal of Iberian Studies*, 3- 1, 72 - 92.
- Vergara Ciordia, J. (2012). La educación de 'El de eruditione filiorum nobilium' de Vicente de Beauvais. *Educación XXI*, 15- 2, 73 - 91.
- Weiss, D. H. (1993). Biblical History and Medieval Historiography: Rationalizing Strategies in Crusader Art. *Speculum*, 108 - 4, 710 - 737.
- Wirth, J. (2003). *Sainte Anne est une sorcière et autres essais*. Ginebra: Droz.
- Zaluska, Y. (1999). Le Psautier Machester, John Rylands University, ms. lat. 22 et les Évangiles dans la Bible moralisée. *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 7, 231 - 250.

UN EPISODIO EN LA CONFIGURACIÓN DE LA CIUDAD HUMANISTA DE ÉCIJA (SEVILLA) DURANTE EL QUINIENTOS. JUAN DE OCHOA Y EL PROYECTO DE LA FUENTE DE LAS NINFAS

AN EPISODE IN THE CONFIGURATION OF THE HUMANIST CITY OF ÉCIJA (SEVILLA) DURING THE 16TH CENTURY. THE PROJECT OF THE FOUNTAIN OF THE NYMPHS BY JUAN DE OCHOA

Juan Luque Carrillo

Universidad de Córdoba

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8705-0307>

juanluque317@gmail.com

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO / HOW TO QUOTE THIS ARTICLE:
Luque Carrillo, J. (2023). Un episodio en la configuración de la ciudad humanista de Écija (Sevilla) durante el quinientos. Juan de Ochoa y el proyecto de la Fuente de las Ninfas. *Imafronte*, 30, pp. 62-74.

RESUMEN

En 2010 el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico restauró uno de los documentos más relevantes custodiados en el Archivo Municipal de Écija (Sevilla): el dibujo con el proyecto de la desaparecida Fuente de las Ninfas que, desde 1606 y hasta 1866, presidió la Plaza de España de la localidad sevillana, junto a las casas consistoriales y otros edificios del gobierno local. El documento corresponde a una copia del modelo original diseñado por el maestro de cantería Juan de Ochoa, donde queda de manifiesto su fisonomía, tipo de composición y rico programa iconográfico de orientación mitológica. La reciente revisión de los protocolos notariales ecijanos confirma la intervención del citado arquitecto y el desarrollo de la monumental fábrica en los años finales del Quinientos y principios de la centuria siguiente.

Palabras clave: Fuente de las Ninfas/Juan de Ochoa/Écija/siglo XVI/Humanismo.

ABSTRACT

In 2010, the Andalusian Institute of Historical Heritage restored one of the most interesting documents kept in the municipal archives of Écija (Sevilla): the drawing with the project of the disappeared Fountain of the Nymphs which, since 1606 until 1866, presided over the town square of Spain, next to the town hall and other government buildings. The document corresponds to a copy of the original model designed by Juan de Ochoa, where its physiognomy, type of composition and rich mythological iconographic program can be appreciated. The recent review of the Écija archive documents the intervention of the architect and the development of the monumental work at the end of the 16th Century and the beginning of the 17th Century.

Keywords: Fountain of the Nymphs/Juan de Ochoa/Écija/16th Century/Humanism.

1. EL SIGLO XVI Y LOS INTENTOS DE NUEVOS SUMINISTROS DE AGUA A ÉCIJA

Durante el siglo XVI numerosas ciudades de la Península Ibérica fueron sometidas a profundas transformaciones y ampliaciones urbanas, especialmente aquellas que lograron explotar sus sistemas y recursos económicos y enriquecieron, por tanto, sus patrimonios civiles y religiosos, al amparo de una febril actividad de mecenazgo propiciada por la burguesía, principales miembros del clero y las noblezas locales. Mediante una serie de intervenciones puntuales, pero de notable importancia y valor simbólico, se propusieron abundantes actuaciones acordes con los ideales de la cultura humanista del momento, logrando superar los tradicionales esquemas urbanos heredados de los siglos del Medievo. Entre las operaciones de renovación emprendidas destacan aquellas que tuvieron que ver con el suministro de aguas, entendido como servicio público y expresión de un acertado interés por la higiene y sanidad, aún sin descuidar el factor estético, por cuanto permitía la construcción de monumentales embalses, fuentes, presas y aljibes con los que era posible racionalizar el complejo entramado urbano de siglos anteriores e imprimir la nueva imagen de la ciudad moderna, decididamente ordenada y con una mayor conciencia artística (Lleó, 1979).

En este proceso de renovación urbana desempeñaron un papel fundamental las instituciones civiles y miembros de los concejos municipales, quienes promovieron numerosas construcciones y sufragaron emblemáticos monumentos gracias a sus mentalidades humanistas, al modo de los ilustres mecenas en la Florencia *quattrocentista* y de los influyentes patrocinadores del resto de Italia -romanos y venecianos, sobre todo- del siglo XVI (Chastel, 1982: 210). Estos concejos civiles y sedes de ayuntamientos fueron indudablemente la expresión más eficaz y decidida, preocupados constantemente por cuidar el bienestar y *confort* de sus vecinos, pretendiendo de igual modo ennobecer los esquemas urbanos y dotarlos de una exquisita y simbólica ornamentación (Martín y Morales, 1993: 455-468).

Concretamente este fue el caso de la localidad de Écija, en Sevilla, cuyo proceso de modernización urbana durante el Quinientos superó con creces las reformas emprendidas en otras villas y municipios del antiguo reino hispalense. Hasta ese momento, su abastecimiento de aguas se hacía a través de la denominada Fuente de los Cristianos, localizada en las inmediaciones de la población, junto al cruce de los caminos de Marchena y Sevilla. Sin embargo, entre 1520 y 1525 este abastecimiento comenzó a resultar insuficiente, motivo por el que el concejo municipal solicitó una serie de informes de expertos para valorar la posibilidad de traer el agua desde otras presas y embalses, y para ello requirió la presencia de algunos de los principales ingenieros hidráulicos y maestros canteros andaluces del momento, dando inicio de este modo a uno de los principales episodios en el histórico conjunto de actuaciones urbanas que terminaron configurando la trama moderna de la localidad, según los conceptos y modas artísticas italianizadas de orientación humanista (Hernández, Sancho y Collantes de Terán, 1951: 353).

A partir de estas fechas fueron frecuentes, por tanto, los acuerdos capitulares que aconsejaban la adecuación del abastecimiento y necesidad de obtener recursos económicos para llevar a cabo los trabajos de mantenimiento, reparación y conducción subterránea, insistiendo constantemente en la necesidad de renovar y modernizar los sistemas de canalización y mejorar sus conducciones¹. Tras un primer proyecto frustrado del ingeniero napolitano Mariano Azaro (1510-1594), consistente en la traída de agua desde el río Genil, el ayuntamiento ecijano decidió en julio de 1565 pregonar la obra de dos norias en las azudas de las aceñas propiedad del concejo, existentes en el término de la Vadera, con las cuales se pretendía traer el agua a la Plaza Mayor y a otros lugares del municipio (García, 1990: 58).

Tres meses después, el ayuntamiento contactó con el arquitecto Hernán Ruiz II (1514-1569), maestro mayor de la Catedral de Córdoba, para que visitase la localidad e ideara su posible traída de aguas. Este célebre maestro andaluz del siglo XVI había trabajado años antes

¹ Archivo Municipal de Écija (en adelante AME), *Secretaría*. Leg. 199, doc. 2, s/f.

en Écija, supervisando las obras del puente sobre el río Genil y dando traza de la puerta de entrada principal a la localidad, razón por la que probablemente ya conocería el problema de las conducciones de agua (Morales, 2011: 293). En su informe, el arquitecto citó la existencia de algunas obras previas, con fábricas muy deterioradas, entre ellas unas aceñas para extraer el agua del río por medio de dos grandes norias, conduciéndola hasta la ciudad por medio de un canal de acequias. Asimismo, Hernán Ruiz advirtió de los principales inconvenientes de este sistema, particularmente de su fragilidad y temporalidad ya que, por un lado, la zona era muy propensa a las avenidas del río, y por otro, dicha agua de la Vadera resultaba a menudo insuficiente para el abastecimiento de la ciudad. Por este motivo trató de localizar un nuevo punto desde el que fuera posible la extracción directamente del río Genil, en función de los accidentes geográficos y desniveles naturales, según deseos e indicaciones de los caballeros veinticuatro del concejo encargados de supervisar la operación (García y Martín, 2019: 280).

Acompañado de varios albañiles ecijanos designados por el propio concejo, Hernán Ruiz inspeccionó el terreno y estudió sus principales características, barajando la posibilidad de iniciar la nueva acometida de agua desde un nuevo batán que diseñaría en un nivel más elevado respecto a la plaza, para salvar de este modo el cauce y asegurar su conducción. Esta acequia iría en dirección suroeste, salvando el arroyo del Salado por medio de puentes hasta alcanzar el llamado cortijo de Casas Albillas, a partir del cual el arquitecto buscó el máximo desnivel para favorecer la circulación del agua. En este punto, las acequias tomarían dirección norte y atravesarían el camino de Osuna y el arroyo -aún llamado- de Argamasilla, por medio de alcantarillas y puentes en dirección a la ciudad, por la ermita de san Benito y el camino de la Fuensanta, llegando a las primeras casas de la población a la altura de la desaparecida ermita de santa Quiteria (Luque, 2020: 168).

Para la conducción del agua por la ciudad, Hernán Ruiz aplicó las condiciones formuladas meses antes por los maestros ecijanos Juan Barrasa y Gregorio Tirado, quienes propusieron la entrada de las cañerías por la calle Fulgencio, o bien por la calle Victoria (según elección del cabildo), hasta llegar a la Puerta de Osuna. Desde este enclave, y hasta la Plaza Mayor, también existían otras dos posibilidades: una, a través de la calle Benito Aguilar, y la segunda, por la de Cintería, hasta desembocar en el escenario de la Plaza Mayor. Junto a la barrera de Santa María, los maestros idearon el arca del agua, en el solar que ocupó tiempo atrás la cárcel masculina. No obstante, se terminó ubicando en la calle de los Niños de la Doctrina, a la misma altura que la indicada por Barrasa y Tirado, aunque en el lado opuesto de la Barrera. Dichas condiciones también informan sobre la cantidad pactada, 6.000 ducados, debiendo correr los materiales de trabajo a costa del maestro de la obra (Rosas, 2003: 26-34).

Sin embargo, por motivos económicos, este proyecto de Hernán Ruiz II nunca se llegó a ejecutar, de modo que el problema del abastecimiento de aguas a Écija continuó sin solución durante los dos primeros tercios del siglo XVI, hasta que en 1572 el maestro albañil Francisco de Montalbán presentó un nuevo informe centrado en la ejecución de una presa en el Guadalquivir. Este maestro, que conocía muy bien la anterior propuesta de Hernán Ruiz II, aprovechó el recorrido e itinerario subterráneo planteados por el arquitecto cordobés, e indicó en cada tramo los problemas que obstaculizaban la circulación del agua. En su texto, Montalbán insistió en la poca capacidad para enviar agua desde la acequia, dadas las propiedades del terreno y la tendencia de la tierra a erosionarse, lo que impedía salvar el cauce de muchos arroyos. Ello obligaría a destruir la acequia y construir, en determinados puntos, acueductos, a pesar de la cercanía entre el batán y el Genil. No obstante, la propuesta quedó nuevamente frustrada, a pesar de su urgente necesidad y los beneficios que traería consigo para los habitantes de la ciudad, además de su liviano coste y rápida ejecución, según especificó el propio Montalbán (Martín, 1990).

Con esta serie de dificultades, la centuria del XVI rozaba ya sus décadas finales y el problema del abastecimiento de agua seguía sin resolverse en la localidad sevillana, seguramente por falta de liquidez ante los novedosos proyectos y monumentales empresas constructivas sufragadas por el concejo del gobierno local. Sin embargo, tras nuevas inspecciones, trazas y pliegos de condiciones, el problema inició su lenta, pero ahora sí, definitiva solución.

Corría el mes de agosto de 1583 cuando el arquitecto cordobés Juan de Ochoa fue

contratado por el ayuntamiento de la localidad para viajar a Écija y presentar un nuevo proyecto de conducción de aguas, arcas y fuentes para el abastecimiento de los vecinos. Ochoa insistió en aspectos ya sugeridos por sus predecesores, y a la vez incluyó otros planteamientos inéditos, destacando la construcción de cuatro fuentes en cantería en otras tantas plazas de la localidad, entre ellas la de las Ninfas² (Santofimia Albiñana, 2011: 2019-234). Pregonadas las obras durante días, finalmente fueron rematadas en Hernán Ruiz III, iniciándose los trabajos en febrero de 1584 y, con ellos, varios pleitos y demandas judiciales contra el hijo de Hernán Ruiz II, que provocaron su encarcelamiento y el cambio en la dirección de la obra, recayendo en el maestro ecijano Francisco Fernández de Medellín (Camacho, 1986: 81-94).

Este proyecto de Ochoa incluyó la construcción de las presas, acueductos y cañerías necesarias para conducir el agua desde el río Genil hasta unos depósitos distribuidores construidos en distintos puntos de la localidad. Con la edificación de las cuatro fuentes el arquitecto pretendió, por un lado, garantizar el suministro de agua a los vecinos de los distintos barrios y collaciones, y por otro, ennoblecer la imagen de la Plaza Mayor y exornar de un modo semejante las tres puertas principales de la villa.

De este inesperado modo, y a pesar de todos los inconvenientes y proyectos frustrados descritos, el concejo municipal de Écija logró concluir y ejecutar su plan de abastecimiento de aguas y con él, uno de los episodios sin duda más destacados y problemáticos en la historia de su urbanismo, del cual queda como testimonio sorprendente el dibujo que analizaremos a continuación, con la mencionada Fuente de las Ninfas, para la recreación ideal de su monumental fábrica y riquezas decorativa e iconográfica; un testimonio que evidencia la intuición y genio artístico del maestro cantero Juan de Ochoa, y su particular sensibilidad expresada en proyectos relacionados con labores de ingeniería hidráulica y fábricas de fuentes.

2. CONCLUSIÓN DEL CENTRO DEL GOBIERNO LOCAL: GERMEN DE LA FUENTE DE LAS NINFAS. RECONSTRUCCIÓN HISTÓRICA

La ejecución de la Fuente de las Ninfas se integró dentro del proceso de modernización llevado a cabo en Écija durante el Quinientos, con el cual se pretendió imprimir una nueva imagen urbana, armoniosa y decididamente intelectual, al modo de las célebres repúblicas mercantiles italianas inspiradas en la culta y próspera Florencia del *Quattrocento*. Responde, por tanto, a ese afán racionalista de ordenar el trazado urbano heredado de la Edad Media, confusamente distribuido en una compleja red de callejuelas, plazoletas, callejones y recodos sin salida, con escasos sistemas de abastecimiento de aguas y sencillos métodos para canalizar los líquidos residuales. Sin embargo, las obras del siglo XVI no se centraron tanto en la remodelación específica de su trama urbana, sino en la construcción de nuevos edificios -civiles la mayoría- que se ergieron en las plazas y lugares donde tradicionalmente se habían centralizado las actividades comerciales y administrativas, y que ahora quedaron revalorizados mediante un nuevo contenido simbólico (Lleó: 1979).

Quizá de un modo muy particular, las dos esculturas principales que remataron el cuerpo superior de la fuente, aportaron una gran significación al nuevo cambio fisionómico y urbano de la Plaza Mayor, debido a su contenido simbólico; la más importante, como comprobaremos seguidamente, fue concebida como una personificación de la propia Écija, triunfante y vencedora. Además, al estar situada frente a las casas consistoriales, dicha escultura quedó orientada hacia el sol naciente, adquiriendo una mayor connotación simbólica dada su dirección hacia el amanecer que trae consigo el nuevo día y su luz. Junto a ella, una segunda imagen representaba al dios Neptuno, cuya presencia en el conjunto aludía de manera directa a las aguas del río Genil, sobre el que se alzaba victoriosa la figura femenina de la personificación de la localidad, portadora de un tridente y tocada con una diadema solar. Su mensaje iconográfico resulta evidéntimo, aunque probablemente desconocido para muchos de la época por su modo de representación y figuras alegóricas: el triunfo de Écija frente al problema de su abastecimiento de aguas, ahora felizmente encauzadas y dominadas (Gestoso, 1984: 240).

² AME. *Protocolos Notariales*. Alonso Dávila (el Viejo). 1584, leg. 3.568, s/f.

Al mismo tiempo, en cada una de las tres puertas principales de la ciudad³, se erigieron otras fuentes para acoger a los viajeros y caminantes, aunando de este modo el sentido estético y el funcional pues, al mismo tiempo que imprimían monumentalidad a la traza urbana, servían para abastecer de agua a los vecinos de las collaciones inmediatas. Para ello, además de las labras de estas nuevas fuentes, se decoraron aún más sus arcos, pilares y principales elementos compositivos, contribuyendo también de este modo a la fijación del nuevo paisaje de la urbe moderna (Villar, 1998: 101-120).

Un aspecto interesante que también influyó en este cambio urbanístico fue la proliferación de fuentes exentas, frente a los tradicionales surtidores y pilas adosadas que carecían, en la mayoría de los casos, de consideración estética. Las fuentes exentas, sin embargo, se erigieron de manera aislada con un tratamiento cada vez más monumental y, a menudo, incluyeron materiales nobles y metales fundidos, convirtiéndose por tanto en elementos relevantes dentro de la nueva ordenación urbana. Dispensadoras de agua, por un lado, junto a su función social y decorativa, a veces planteaban ciertos mensajes de tipo político, alegórico e histórico, con interesantes referencias al mundo clásico y a sus principales episodios y pasajes protagonizados por dioses, héroes y personajes míticos, como ocurrió en la propia Fuente de las Ninfas y en otras muchas obras de este tipo repartidas por la geografía andaluza occidental del momento (Simoncini, 1974: 228).

Tradicionalmente la Fuente de las Ninfas se abasteció del arca situada en la calle de los Niños de la Doctrina, situación que se mantuvo, al menos, hasta 1683. Tiempo después se produjo un cambio y, en lugar de continuar con este abastecimiento, comenzó a surtirse del agua procedente de una taquilla en las casas del señor de Castril, en la calle Santa Lucía, actual Juan de Angulo. Más adelante, en 1784, a raíz de las predicaciones del misionero capuchino fray Diego José de Cádiz, el cabildo ecijano ordenó que se picasen las esculturas de las cuatro ninfas, o amazonas, que dieron nombre a la fuente, para que no distrajeran al religioso durante sus prédicas y homilías. Sin embargo, más que picarlas, o rasparlas, lo que se hizo fue eliminar sus ricas policromías originales. De este modo, quedaron al descubierto el naturalismo plástico y las propiedades pétreas de las cuatro figuras semidesnudas que, indudablemente, debieron impactar al religioso, aunque no precisamente por su categoría artística. Lógicamente, esta actuación se debió al espíritu profundamente decoroso de la época en que vivió el fraile capuchino, aunque no por ello la Fuente de las Ninfas respetó su programa iconográfico y siguió maravillando a los viajeros y visitantes que frecuentaban a menudo la ciudad, como queda de manifiesto en algunos de los documentos originales de finales del siglo XVIII y principios del XIX (Durán, 2003).

No obstante, en 1863 el cabildo municipal ecijano inició los trámites para una nueva reforma urbanística en la plaza principal de la ciudad, centrada en la supresión de un paseo elevado rodeado de balaustradas y con bancos de piedra, en el cerramiento occidental del emplazamiento (López, 2016: 162). Tras varias reuniones a las que asistió el maestro mayor de obras municipal con su equipo de oficiales, los miembros del concejo decidieron desmantelar la fuente, aprovechando algunos de sus materiales como piezas de acarreo para otras construcciones civiles y enterrando el resto bajo el nuevo pavimento de la plaza⁴. Al respecto, indica García León que esta destrucción de la Fuente de las Ninfas fue solo uno de los primeros atentados que durante el siglo XIX se llevaron a cabo contra el patrimonio artístico de Écija, apoyando las opiniones y duras críticas formuladas años atrás por otros historiadores y cronistas (García, 1989: 153-164). Acertada o no, la investigación aún no ha demostrado científicamente los motivos exactos que propiciaron esta drástica decisión, sin reparar en la posibilidad de su extracción y colocación en otra plaza o espacio público de la localidad pues, repartidas sus piezas sin una relación formal de conjunto, pierden su significado y quedan descontextualizadas, al menos *a priori*, en construcciones de nuevos planteamientos, esquemas compositivos y fábricas.

3 Estas eran: Puerta de Osuna, Puerta de Palma del Río y Puerta Cerrada.

4 Esta actuación fue duramente criticada por Francisco Rodríguez Marín en su Edición, Prólogo y Notas de la obra *El diablo Cojuelo*, de Luis Vélez de Guevara. Madrid, 1969: “No hay consideración para exhumar la Fuente pero, ¡sí la hubo para inhumarla!, repare en ello, por su honra, la Ciudad del Sol ¡Es una vergüenza tener enterrado este monumento! [...]”, p. 120.

3. UN MODELO DE FUENTE RENACENTISTA PARA UNA URBE DEL HUMANISMO

Pregonadas las obras para la construcción de las presas, acueductos, cañerías, arcas y fuentes diseñadas en 1583 por Ochoa, el ayuntamiento ecijano finalmente confió el trabajo al arquitecto también cordobés Hernán Ruiz III, maestro mayor de su catedral, quien firmó las condiciones de trabajo el 16 de febrero de 1584. En el Archivo Municipal de Écija se conserva un interesantísimo dibujo de la desaparecida fuente pintado en 1592, una copia del modelo diseñado por Ochoa donde aparecen detallados sus principales elementos ornamentales, esquema compositivo y programa iconográfico, de modo que su valor testimonial es realmente excepcional. Esta copia fue dibujada por el pintor granadino Simón Martínez para aportarla al expediente de incoación de un pleito contra Hernán Ruiz III que se originó durante el desarrollo de las obras, interpuesto ante la Real Chancillería de Granada, y del cual desconocemos su origen. Según el informe de restauración del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, institución encargada de su intervención en 2010, en el dibujo aparecieron restos de grafito y sanguina utilizados en el encaje del dibujo (AA.VV.: 2011, 19). También se advirtió tinta gris en los contornos y, en menor cantidad, restos de aguada, destinada a intensificar los volúmenes y crear las sombras. El dibujo fue realizado sobre un papel de fabricación artesanal de 422 x 287mm. y se trata -sin duda- de uno de los documentos gráficos más importantes que custodia el archivo ecijano (AA: VV., 2011: 325). Tras recuperar su aspecto original, dicho dibujo permite al investigador

imaginar el calibre y monumentalidad de la desaparecida fuente; una imponente obra en cantería que responde a los modelos y característicos esquemas de fuentes renacentistas, compuesta en este caso por un amplio mar mixtilíneo en cuyo centro se alzó un pilar al que se adosaron cuatro figuras hermafroditas portadoras de cántaros que siguen la tradición de los *hermes* de las construcciones religiosas griegas de los períodos clásico y helenístico.

Por encima de las cabezas de estas figuras mitológicas, se colocó una taza galonada sobre la que continuaba el pilar, decorándose ahora con mascarones y monstruos, para concluir con el grupo escultórico protagonizado por la personificación de Écija, el dios Neptuno y algunos delfines. La obra se completó con cuatro grandes columnas toscanas que ennoblecieron las esquinas de la plataforma cuadrada sobre la que se asentaba el mar con su estanque y, sobre ellas, camppearon las cuatro imágenes de las ninfas con cartelas en sus manos (FIGURA 1).

En su composición, esta Fuente de las Ninfas recoge influencias de modelos cronológicamente anteriores, aunque también de

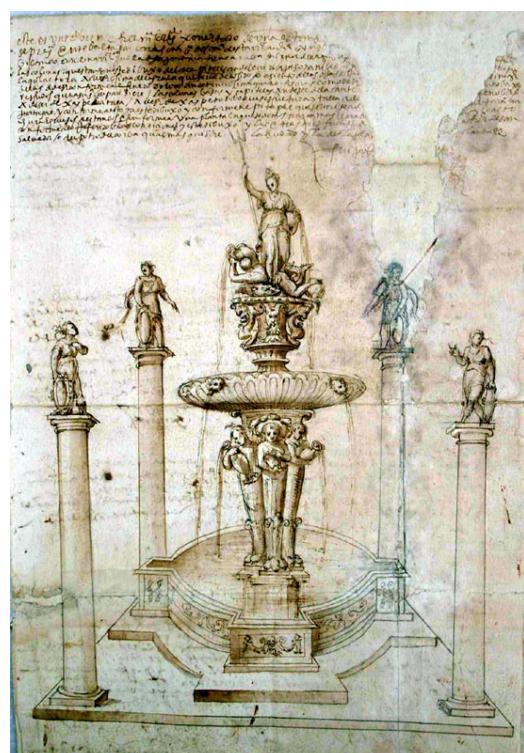


Figura 1. Dibujo de la fuente de las ninfas. Simón Martínez, 1592. Archivo municipal de Écija, Sevilla. Secc. Obras y urbanismo, leg. 832, Doc. 1, S/f.

obras contemporáneas que remiten a los principales monumentos de la Francia de este momento, donde era muy habitual el uso del mar formado por líneas rectas y curvas, así como el de un gran fuste o pilar central que sirve de eje a la composición y sobre el que gira todo el aparato decorativo. Es por ello que advertimos ciertas similitudes entre dicha estructura y los modelos de fuentes diseñados por el arquitecto parisino Jacques Androuet du Cerceau (1510-1584), célebre maestro que, junto a Pierre Lescot, Philibert Delorme y Jean Bullant, introdujo en el segundo tercio del Quinientos la corriente renacentista en la capital gala (FIGURA 2).

Concretamente debemos anotar el gran parecido que muestra con algunos de los modelos recogidos en el *Second Livre d' architecture* del mencionado tratadista francés, editado por André Wechel en 1561, muchos de los cuales se conservan en la Biblioteca Nacional de París y fueron reproducidos, en edición facsímil, por Naomi Miller en 1977 (Miller, 1977: 419).

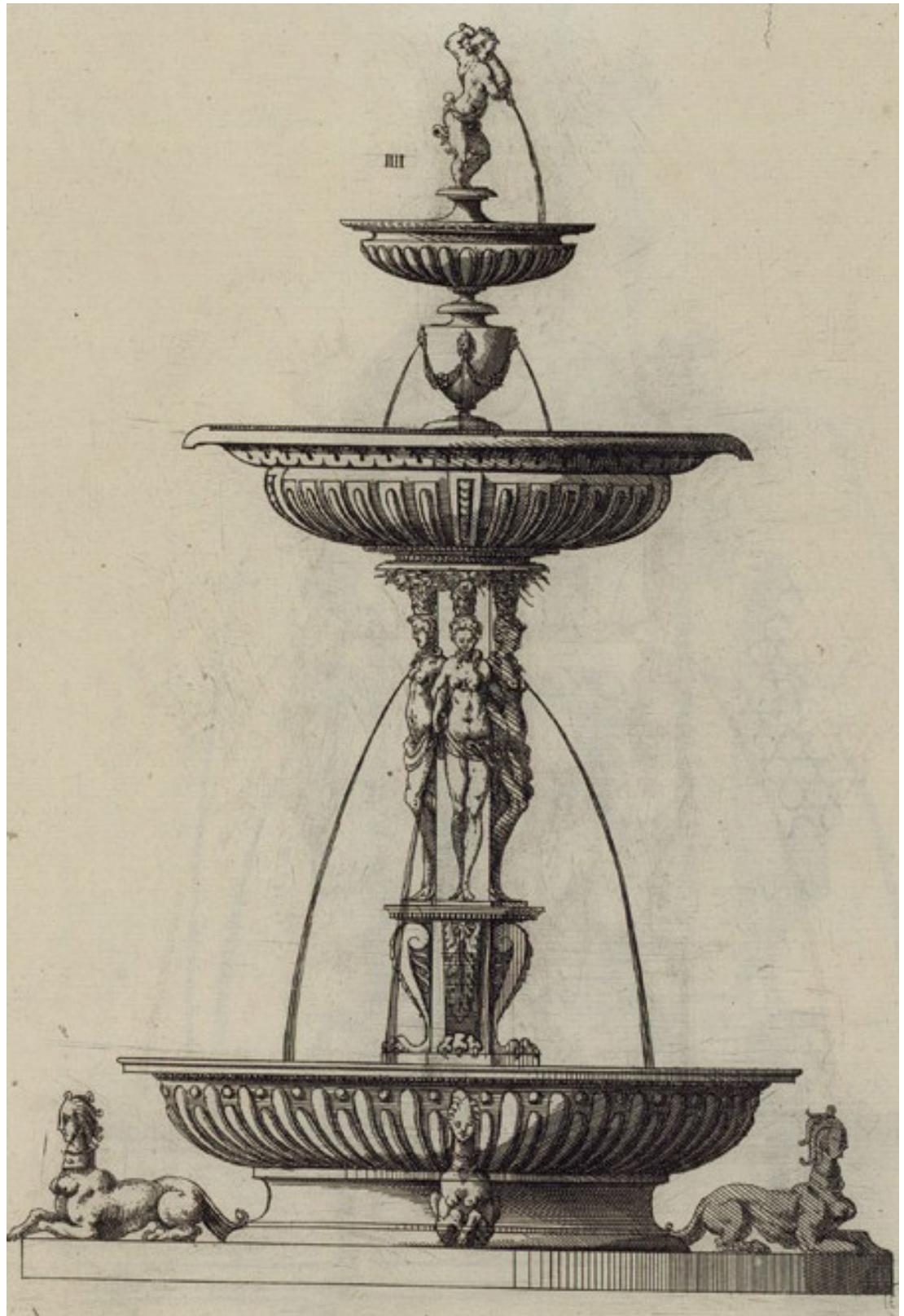


Figura 2. Diseño de fuente renacentista. Androuet du Cerceau, 1561. París, Biblioteca Nacional.

En cuanto a su decoración escultórica, numerosos autores han advertido un gran paralelismo entre la figura de la personificación femenina de Écija en la cúspide de la fuente, y la escultura original de la Fe pensada para rematar la Giralda de la catedral sevillana. Este parecido no debe resultar extraño dado el interés que despertó la escultura diseñada por Luis de Vargas hacia 1568, y su proyección en el ambiente artístico de la capital, también extensible a las principales villas y condados de su demarcación e incluso fuera de las fronteras del antiguo reino sevillano (Sanz, 2007: 111-120).

De igual modo, debemos indicar el gran paralelismo que encontramos en los diseños de las dos columnas erigidas en Sevilla en 1574 para sostener las esculturas de Hércules y Julio César, a la entrada de la famosa Alameda de Hércules, y las cuatro columnas con las imágenes de las ninfas en la desaparecida fuente. Tales elementos, cuya relación con la antigüedad romana resulta evidente, se convirtieron en un recurso muy habitual durante el siglo XVI, especialmente en monumentos triunfales de carácter efímero erigidos para conmemorar acontecimientos históricos, y obras de ingeniería hidráulica en escenarios rurales, como podemos observar en un dibujo de la época conservado en el *Metropolitan Museum* de Nueva York, donde aparecen cuatro grandes columnas flanqueando el estanque de una fuente, atribuido por N. Miller al dibujante francés Leon Davent (Miller, 1977: 419), (FIGURA 3).



Figura 3. *Vista rural con estanque*. Leon Davent. Circa 1545. Nueva York, *Metropolitan Museum*.

En cuanto al proceso constructivo de la fuente ecijana, son muy abundantes las referencias que se han conservado sobre su historia y fábrica. En primer lugar, se sabe que fue Juan de Ochoa quien redactó las condiciones de la obra y diseñó su genial modelo para ser ejecutado íntegramente en cantería (mármol), salvo algunos detalles decorativos fundidos en bronce. Concretamente, la escritura notarial informa en una de sus condiciones sobre la extracción de jaspe de la cantera de la localidad cordobesa de Carcabuey, al pie de la Cordillera Subbética, destinado a la taza, estanque y columnas. Este tipo de mármol, según Jesús Rivas, se caracteriza por su especial calidad, marcadas vetas y particular color rosáceo que comparte, de modo semejante, con otros puntos de extracción en distintos pueblos de la Subbética cordobesa como Cabra, Priego de Córdoba y Puente Genil (Rivas, 1990). Respecto a las esculturas que conforman el programa iconográfico y sus principales elementos ornamentales, el documento no especifica el tipo de mármol, ni su procedencia⁵.

⁵ AME. *Protocolos Notariales*. Alonso Dávila (el Viejo). 1584, leg. 3.568. s/f.

De todas las cláusulas contenidas en el contrato, resulta de gran interés precisamente la última, donde Ochoa se muestra gran conocedor del panorama artístico andaluz del momento y, en concreto, del campo escultórico, más allá de su formación como cantero y maestro en ingeniería. Eran los años en que el escultor jienense Andrés de Ocampo casó con Catalina Ponce, hija de Hernán Ruiz II, y fijó su residencia en Córdoba. Emparentados probablemente tras el matrimonio de Ochoa con María de Gibaja, también hija de Hernán Ruiz II, ambos artistas debieron tener buenas relaciones e intereses familiares comunes, motivo por el que Ochoa sugiere en el documento que sea el escultor Ocampo quien se encargue de la talla de las figuras y, de no poder llevarse a cabo dicha colaboración, acudir entonces a otros escultores andaluces de la época, entre los cuales cita a Jerónimo Hernández, Juan Bautista Vázquez, Gaspar Núñez Delgado y Gaspar del Águila, máximos exponentes del panorama escultórico andaluz del último tercio del Quinientos⁶. No obstante, ninguno de ellos, ni siquiera Ocampo, colaboraron en el proyecto, desconociéndose los motivos que impidieron dicha intervención y la posterior elección del escultor Alonso González Bailén, en quien finalmente se remataron los trabajos (Marías, 1989: 453).

Firmadas las condiciones, se comenzaron inmediatamente los trabajos de extracción y abastecimiento del material y montaje de andamios. La primera noticia relevante sobre el desarrollo de la obra data de marzo de 1585, un año después de la extensión del documento notarial. Se trata de la obligación contraída por Hernán Ruiz III y Alonso González Bailén para la labra de la taza principal. No obstante, meses después de la firma del concierto, la labor quedó paralizada ante el encarcelamiento del arquitecto cordobés. Cobra entonces la obra un nuevo giro y, aun siguiendo las instrucciones de Ochoa, el encargo pasó a manos de Francisco Fernández de Medellín, maestro de obras de Écija que relevó oficialmente a Hernán Ruiz en junio de 1586. A partir de este momento, y sin conocerse la causa principal, se inició un largo proceso judicial contra Hernán Ruiz III y sus fiadores, que se dilató durante varias décadas, debiendo financiar precisamente dichos fiadores los gastos originados por las obras concertadas hasta el momento (Carmona, 2017: 83-112).

Terminada la labra de la taza y preparadas las piezas del estanque, las primeras referencias acerca de las figuras del pilar central aparecen en 1593. Se trata de un pago autorizado al maestro González Bailén, que a la sazón se encargaba de su ejecución. Sin embargo, más allá de esta referencia tan específica, no se han localizado otros datos sobre las restantes figuras y adornos que completaron el programa iconográfico de la fuente, concluida según la documentación municipal para principios del año 1606 (Peláez y Rivas, 1979: 216).

Alonso González Bailén, maestro cantero natural de la localidad de Priego de Córdoba, fue el fundador de una de las principales dinastías cordobesas de canteros en época moderna -los González Bailén-, representante de una temprana especialización en el corte de jaspe y mármoles, al abrigo de la riqueza natural de las citadas sierras Subbéticas. La producción de Alonso González se centró fundamentalmente en pueblos de la comarca, caso de Luque, Lucena y Priego de Córdoba, localidad esta última donde fijó precisamente su taller. Su especialización en el mármol fue continuada por su hijo Luis, que residió y trabajó en Cabra, aunque también ejecutó algunas obras en otros pueblos de la demarcación provincial, Córdoba capital, e incluso Sevilla (Galera, 2011: 354).

Tras la firma del contrato, por tanto, Juan de Ochoa delegó el trabajo en Hernán Ruiz III, ayudado por Alonso González Bailén en las tareas de la talla de las esculturas. A partir de este momento, el maestro dejó de figurar en la documentación relacionada con la fábrica de la fuente, salvo en un documento redactado en 1606 en Córdoba, meses después de su fallecimiento, donde su albacea testamentario (Blas de Masavel) enumera las deudas contraídas por el testador y entre las cuales especifica la cantidad de 400 reales pendientes de abonar al concejo de Écija, en concepto de una multa de la que no se especifica la causa⁷. Afortunadamente, la multa fue saldada a tiempo y se detuvo el proceso de incoación contra el maestro, sin llegar a pleitarse ni a abrir expediente contra sus herederos (Luque, 2021: 57-74).

⁶ *Ibid.*

⁷ Archivo Histórico-Provincial de Córdoba (en adelante AHPC), *Protocolos Notariales*. Oficio 5. Francisco Rodríguez de la Cruz, 15872-P, pp. 286-288.

Sin embargo, volviendo al estudio del dibujo de 1592, éste muestra ciertas diferencias entre el diseño original de Ochoa y las esculturas que finalmente se tallaron. En el boceto, las figuras de los *hermes* aparecen apoyadas sobre basas en forma de garras animales; no obstante, éstas terminaron adquiriendo aspecto de verdaderas ninfas, recordando las realizadas por Jean Goujon (1510-1567) para la parisina Fuente de los Inocentes, de hacia 1555. Este cambio quedó recogido en un auto capitular con fecha de 25 de mayo de 1594, donde se detalla un abono de cien ducados realizado a González Bailén en concepto de la demasía por la talla final de “las cuatro figuras questan en el pie de la fuente con piernas [...]”⁸, y por otras obras de reforma que incluyeron el aumento de las dimensiones del mar de la fuente, su posterior solado, y el de las gradas sobre las que se alzaba la estructura⁹.

Otra alteración sustancial en el resultado final de la fuente, respecto al modelo original, radicó en las cuatro columnas pensadas para colocar las imágenes de las amazonas, pues es muy probable que nunca llegaran a labrarse, por cuanto no existen datos ni referencias sobre ellas, más aún cuando ni siquiera aparecen mencionadas en ninguna de las descripciones históricas de la fuente, ni en crónicas sobre los principales sucesos y acontecimientos históricos de la localidad sevillana. Este es el caso, por ejemplo, de la novela de 1641 *El Diablo Cojuelo*, del ecijano Luis Vélez de Guevara, donde el autor indica la ubicación de la fuente y describe las cuatro amazonas gigantes que derraman lanzas de cristal, sin hacer mención a las cuatro columnas que, en el caso de incluirlas -dadas sus dimensiones-, seguramente habrían impresionado al escritor y las habría citado (Vélez, 1969: 120).

Algunos años después, en 1659, el escritor francés François Bertaut (1621-1701) visitó Écija y en su diario de viaje hizo referencia a la fuente, situándola en el centro de la Plaza Mayor de la localidad y destacando en ella dos estatuas marmóreas exquisitamente talladas, sin mencionar a las cuatro amazonas protagonistas de la obra, lo que hace pensar que el autor hubo de ver la fuente simplemente de pasada, sin prestar demasiada atención a su fisonomía y programa decorativo (Bertaut, 1959: 609), todo lo contrario al testimonio de 1851 ofrecido por Juan María Garay y Conde, historiador sevillano que describe minuciosamente el estado de la fuente del siguiente modo:

“Una hermosa fuente de piedra. Su mar es un gran polígono de nueve varas de diámetro y una de profundidad. Cuatro ninfas de altura más que natural y de buena escultura, que dicen las Amazonas, dan un caño de agua por medio de un cantarillo, y este lindo grupo sostiene un gran tazón de jaspe de una sola pieza, con dos varas y media de diámetro y cuatro caños a su borde. Del centro arranca un bonito pedestal de mármol en forma de jarrón, con medios relieves de rostros alados, que también están preparados para verter agua por cuatro puntos diferentes, sirviendo por último de coronación una estatua de Neptuno [...]. Por lo demás es esta obra un buen monumento artístico y llamaría la atención de todos si llegasen a correr sus diez y seis caños, y se quitara el emplastado de oro y pintura con que se ha oscurecido no poco su mérito. El todo de los grupos de ninfas y estatua de Neptuno se eleva nueve varas sobre la superficie [...]” (Garay y Conde, 1851: 437).

Esta descripción cobra un especial interés por el momento en que fue precisamente redactada, en los últimos años antes de la transformación arquitectónica de la plaza mayor y posterior desaparición de la fuente, según votación de los miembros del concejo de gobierno municipal. Sin duda, un capítulo de especial consternación para muchos vecinos de la localidad que, admirados por la belleza particular de la obra, fueron testigos en 1866 de su desmontaje, bajo previo inventario de sus piezas en una relación formulada por el maestro mayor de obras de Écija, donde se cita en primer lugar la estatua de Neptuno, seguida de su pedestal, una pieza con cuatro caños, otra de menores dimensiones que servía de base a la anterior, la gran taza, las cuatro ninfas, cuatro marmolillos para los caños y, por último, veintiséis piezas que formaban la estructura del estanque.

De este modo, la Fuente de las Ninfas quedó desmontada y, parte de su estructura, enterrada bajo el pavimento de la plaza, recuperándose tiempo después algunos de sus

8 AME, Libro 31, fol. 122 vto.

9 *Ibid.*

principales elementos, repartidos hoy en diferentes lugares de la localidad, como es el caso de las esculturas -mutiladas- de las cuatro ninfas, que decoran precisamente los salones del restaurante “Las Ninfas”, en la localidad, junto al Museo Municipal (FIGURA 4)¹⁰. No todas las piezas corrieron, sin embargo, la misma suerte de las cuatro amazonas pues, algunas de ellas, al ser desmanteladas, quedaron profundamente fragmentadas y destrozadas (López, 2016: 244).

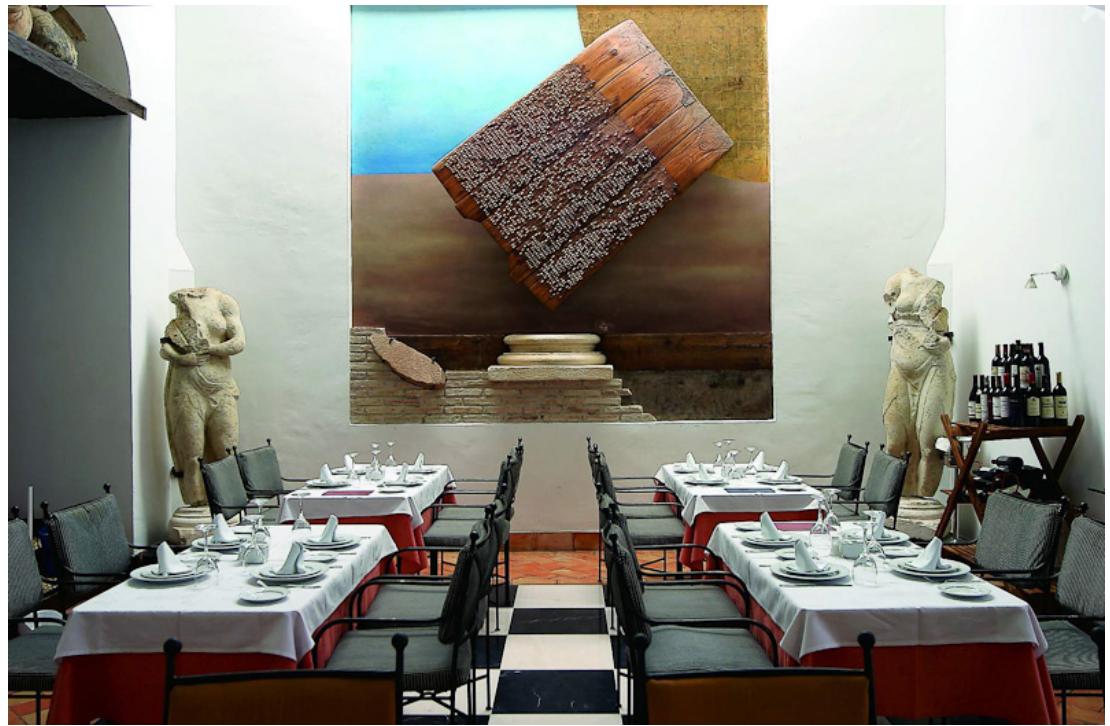


Figura 4. Vestigios de dos de las ninfas originarias de la desaparecida fuente. Restaurante “Las Ninfas”, Écija, Sevilla.

Para finalizar, a modo de conclusión, queremos referirnos nuevamente a la reconstrucción ideal del monumento ecijano gracias a las referencias extraídas tanto de los protocolos notariales de la localidad, como a las descripciones y datos facilitados por los diferentes autores que, a lo largo de nuestro estudio, hemos referenciado. Ahora bien, nuestro particular interés en el dibujo de 1592 pretende, sin embargo, esclarecer el proyecto hidráulico del arquitecto Juan de Ochoa en la villa sevillana de Écija, con el cual demostró a las principales élites sociales andaluzas del momento su genio y capacidad intuitiva en temas relacionados con las conducciones y canalizaciones de agua; un feliz episodio en la historia de la Écija humanista que puso fin, entre otros avatares, al grave problema de sus suministros de agua y contribuyó de igual modo, al ennoblecimiento de su nueva imagen urbana y estampa renacentista, según los modernos ideales culturales derivados de Italia a partir de mediados del siglo XV. Si bien el final de la emblemática obra no fue el más deseado, su historia, referencias documentales y material gráfico dejan suficiente constancia de su importancia e interés que aún sigue suscitando entre los historiadores y estudiosos del arte, tanto en el conjunto del estudio de las manifestaciones arquitectónicas e ingenieriles modernas en Andalucía, como en la narración específica de la obra y catálogo artístico del maestro cantero del siglo XVI Juan de Ochoa.

10 En los cuatro casos, las imágenes carecen de cabezas y brazos, mostrando solamente una de ellas (en la imagen, a la izquierda) gran parte del desarrollo de las articulaciones superiores.

4. BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (2011). *Memoria Anual 2011*. Sevilla: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.
- AA. VV. (2011). *Memoria final de intervención “Dibujo de la Fuente de las Ninfas”. 1592. Simón Martínez*. Sevilla: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.
- Bertaut, F. (1959). Diario del viaje a España. En García Mercadal, J. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. T. 2. Madrid: Ediciones Aguilar.
- Camacho Martínez, R. (1986). Aportaciones al estudio de Hernán Ruiz III. En *Apotheca*, 6, 81-94.
- Carmona Carmona, F. M. (2017). Obras y proyectos del gran cantero Luis González Bailén. En *Anales de Historia del Arte*, 27, 83-112.
- Chastel, A. (1982). *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico*. Madrid: Cátedra.
- Durán López, F. (2003). *Tres autobiografías religiosas españolas del siglo XVIII: Sor Gertrudis Pérez Muñoz, fray Diego José de Cádiz y José Higuera*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Fernández Martín, M. y Morales, Alfredo J. (1993). Hernán Ruiz II y el abastecimiento de aguas a Écija. En *Actas del III Congreso de Historia de Écija en la Edad Media y Renacimiento*. Sevilla: Excma. Diputación Provincial, 455-468.
- Galera Andreu, P. (2011). Arquitectos y maestros canteros en Andalucía en el Renacimiento. En AA. VV. *Proyecto Andalucía: artistas andaluces y artífices del arte andaluz*, V. 37. Sevilla: Ediciones Hércules.
- Garay y Conde, J. M. (1851). *Apuntes histórico-descriptivos de la ciudad de Écija*. Écija: Imprenta de la Constitución.
- García León, G. (1989). La Fuente de las Ninfas de Écija. En *Archivo Hispalense: revista histórica, literaria y artística*, 221, 153-164.
- García León, G. y Martín Ojeda, M. (2019). Écija artística. Colección documental, siglos XVI y XVII. Sevilla: Excma. Diputación Provincial.
- García Tapia, N. (1990). *Ingeniería y arquitectura en el renacimiento español*. Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Gestoso y Pérez, J. (1984). *Sevilla monumental y artística: historia y descripción de todos los edificios notables*, T. 3. Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla.
- Hernández Díaz, J.; Sancho Corbacho, A. y Collantes de Terán, F. (1951). *Catálogo arqueológico y artístico de la Provincia de Sevilla*, T. III. Sevilla: Excma. Diputación Provincial.
- Lleó Cañal, V. (1979). *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla: Excma. Diputación Provincial.
- López Jiménez, C. M. (2016). *Más allá de la ciudad barroca: la morfología urbana de la Écija contemporánea*. Sevilla: Excma. Diputación Provincial.
- Luque Carrillo, J. (2020). *El arquitecto Juan de Ochoa. 1554-1606*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial.
- Luque Carrillo, J. (2021). Nuevos datos para la biografía de Juan de Ochoa, maestro cantero cordobés del Quinientos. En *Accadere, Revista de Historia del Arte*, 2, 57-74.
- Mariñas Franco, F. (1989). *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Editorial Taurus.
- Martín Ojeda, M. (1990). *Ordenanzas del Concejo de Écija (1465-1600)*. Écija: Ayuntamiento.
- Miller, N. (1977). *French Renaissance Fountains*. Nueva York: Editorial Taylor&Francis.
- Morales, A. (2011). Hernán Ruiz “el Joven”. En AA. VV. *Proyecto Andalucía: artistas andaluces y artífices del arte andaluz*. V. 37. Sevilla: Editorial Hércules.
- Peláez del Rosal, M. y Rivas Carmona, J. (1979). *Priego de Córdoba: guía histórica y artística de la ciudad*. Salamanca: Publicaciones de la Universidad.
- Rivas Carmona, J. (1990). *Arquitectura y policromía: los mármoles del Barroco andaluz*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros.
- Rosas Alcántara, E. (2003). Hernán Ruiz II, el miembro clave de la dinastía de arquitectos. En *Arte, arqueología e historia*, 10, 26-34.
- Santofimia Albiñana, M. (2011). Intervención en el Arca Real del Agua de Écija, Sevilla: el sistema histórico de abastecimiento de agua de la ciudad. En *Actas de las IX Jornadas de*

Protección del Patrimonio Histórico de Écija: Intervención y conservación del Patrimonio mueble e inmueble ecijano. Sevilla: Excma. Diputación Provincial, 209-234.

- Sanz, M. J. (2007). El Giraldillo, la mujer guerrera, y su relación con la pequeña escultura. En *Laboratorio de Arte*, 20, 111-120.
- Simoncini, G. (1974). *Cittá e societá nel Rinascimento*, T. 1. Turín: Einaudi.
- Vélez de Guevara, L. (1969). *El diablo cojuelo*. Madrid: Imprenta Real.
- Villar Movellán, A. (1998). Esquemas urbanos de la Córdoba Renacentista. En *Laboratorio de Arte*, 11, 101-120.

EL PATRONAZGO ARTÍSTICO DE FRANCISCO DIEGO LÓPEZ DE ZÚÑIGA, VI MARQUÉS DE GIBRALEÓN, EN EL CONVENTO DE NUESTRA SEÑORA DEL VADO (GIBRALEÓN, HUELVA)

THE ARTISTIC PATRONAGE OF FRANCISCO DIEGO LÓPEZ DE ZÚÑIGA, VI MARQUIS OF GIBRALEÓN, IN NUESTRA SEÑORA DEL VADO'S MONASTERY (GIBRALEÓN, HUELVA)

José Manuel Ortega Jiménez

Universidad de Almería

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7620-4200>

joseoj@ual.es

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO / HOW TO QUOTE THIS ARTICLE:
Ortega Jiménez, J. M. (2023). El patronazgo artístico de Francisco Diego López de Zúñiga, VI Marqués de Gibraleón, en el convento de Nuestra Señora del Vado (Gibraleón, Huelva).
Imafronte, 30, pp. 75-87.

RESUMEN

En este artículo se pretende dar a conocer el conjunto de piezas artísticas que Francisco Diego López de Zúñiga y Sotomayor, V duque de Béjar y VI marqués de Gibraleón, donó a su convento de Nuestra Señora del Vado (Gibraleón, Huelva). El inventario, realizado en 1602 tras la muerte del noble, estaba formado por pinturas, reliquias, estampas y esculturas. El encargado de cumplir las mandas testamentarias fue su sucesor Alonso Diego quien, con este acto, contribuiría a reforzar y visibilizar la imagen del linaje ante la sociedad.

Palabras clave: reliquias/pintura/joyas/plata/marqués de Gibraleón/patronazgo.

ABSTRACT

This article touches upon the artistic goods that Francisco Diego López de Zúñiga y Sotomayor provided for the Madre de Dios del Vado's monastery (Gibraleón, Huelva). The inventory was done in 1602 after the death of the marquis. Paintings, relics, religious card and sculptures have been counted. All these artistic goods were delivered by his successor who was responsible for resolving matters related to the testament. This act contributed to bring to light the family, one of the most important lineages of the Spanish Modern Age.

Keywords: reliquias/pinturas/jewels/silver/marquis of Gibraleón/religious institution.

1. INTRODUCCIÓN

Francisco Diego López de Zúñiga, V duque de Béjar y VI marqués de Gibraleón, nació en Salamanca en torno a 1560. Era hijo de Francisco López de Zúñiga, IV duque de Béjar y V marqués de Gibraleón, y Guiomar de Mendoza y Aragón, hija del duque del Infantado. Como primogénito de su casa heredaría los títulos de su padre, convirtiéndose en la cabeza de su estado. En 1567 contraió matrimonio con María Andrea de Guzmán, hija de los condes de Niebla, con la que tuvo siete hijos (Aranda Bernal, 2019: 7)¹.

Al contrario que su progenitor, quien había logrado mantener al linaje en la primera línea de la nobleza por los servicios prestados a Felipe II (Muñoz Domínguez, 2018: 306), don Francisco Diego prefirió alejarse del foco cortesano. Se desconocen las razones que motivaron dicha decisión pero se apuntan posibles desavenencias con el monarca. Esto es lo que pudo llevar a que, a pesar de poseer numerosos inmuebles en Sevilla o Madrid, decidiera convertir el palacio de Gibraleón en su residencia habitual. Poco queda de este palacio que se ubicaba sobre los restos de una fortaleza árabe², y tan solo dos torres, en muy mal estado, nos recuerdan el pasado glorioso del inmueble (Aranda Bernal, 2019: 13). Con la llegada al trono de Felipe III estableció su residencia en Madrid con el fin de recuperar el favor real, aunque sin éxito, y morirá en la villa del Manzanares el 9 de mayo de 1601³.

Pocos días antes de su fallecimiento, el marqués de Gibraleón había otorgado testamento ante el escribano público Cristóbal Gálvez de Heredia⁴. En él estableció que el sucesor de su casa sería su primogénito don Alonso Diego de Zúñiga, quien tomaría posesión como VI duque de Béjar y VII marqués de Gibraleón el día 22 de mayo⁵. Don Francisco falleció en Madrid el 9 de mayo de 1601 (Pinedo y Salazar, 1787: 299). El marqués había establecido enterrarse en Gibraleón y, en el caso de fallecer en otro lugar “se lleve el Cuerpo a aquella Villa”⁶. Sin embargo, no se cumplieron sus últimas voluntades y fue enterrado en el monasterio de San Francisco de Béjar (Salamanca). Debemos esperar hasta el año 1620 para que, finalmente, se ejecute lo dictado en el testamento y sus restos mortales sean trasladados al convento que había fundado en la villa onubense⁷.

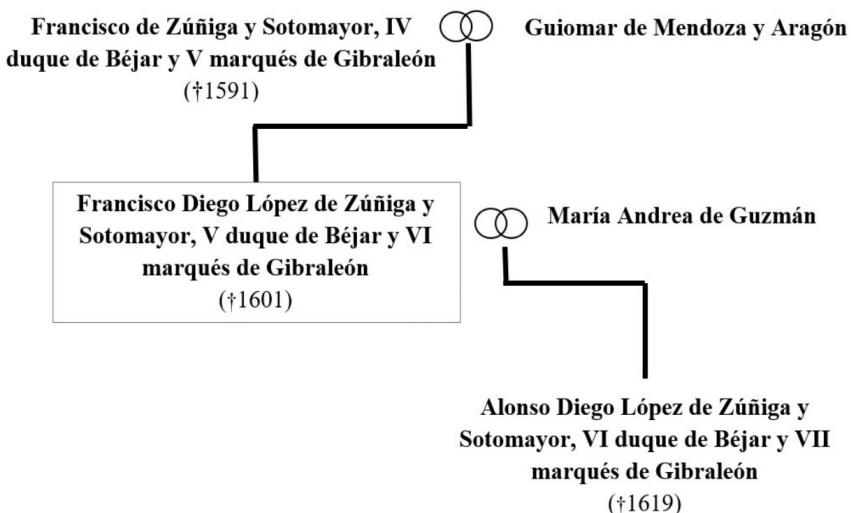


Tabla 1. Árbol genealógico de Francisco Diego de Zúñiga. Elaboración propia.

1 Dado que el matrimonio se ejecuta en 1567, parece lógico pensar que su fecha de nacimiento deba adelantarse algunos años a 1560. El documento de las capitulaciones matrimoniales en: Archivo Histórico de la Nobleza (en adelante AHNOB), Osuna, C. 382, D. 7.

2 <https://guiadigital.iaph.es/bien/inmueble/6860/huelva/gibraleon/castillo> [Última consulta: 24-X-2022, 17:03].

3 Sobre la biografía de Francisco Diego López de Zúñiga, véase: <http://dbe.rae.es/biografias/61189/francisco-diego-lopez-de-zuniga-sotomayor-y-de-mendoza> [Última consulta: 24-X-2022, 17:04].

4 AHNOB, Osuna, C. 233, D. 12.

5 AHNOB, Osuna, C. 382, D. 29, ff. 1r-21r.

6 AHNOB, Osuna, C. 233, D. 12, f. 53r.

7 AHNOB, Osuna, C. 237, D. 41, ff. 3r-3v.

Interesante es apuntar que, como heredero, Alonso Diego de Zúñiga tenía en su poder un conjunto de piezas artísticas vinculadas al ducado de Béjar que debía cuidar y mantener en perfecto estado. Estas eran un madero de la Cruz de Cristo, el dedo de san Blas, un libro de plata “con muchas Reliquias”, una espada con guarnición dorada, una celada antigua “cuajada con unas perlas”, una cruz de oro llena de reliquias y un Agnus Dei con las armas de Pío V.

Asimismo, sería el encargado de cumplir las disposiciones testamentarias de su progenitor. Entre otras cosas, debía entregar al convento de Nuestra Señora del Vado en Gibraleón una interesante colección de obras de arte formada por pinturas, reliquias, esculturas y otras piezas artísticas.



Figura 1. Iglesia del convento de Nuestra Señora del Vado. Siglo XVI. Gibraleón (Huelva). Imagen del autor.

Dicho convento había sido fundado por don Francisco Diego y su esposa María Andrea de Guzmán en el terreno que ocupaba la antigua ermita de Nuestra Señora del Vado en la villa onubense de Gibraleón, cabeza del marquesado (Aranda Bernal, 2019: 30). Cabe mencionar que el patronato de instituciones religiosas no solo afianzaba el poder y la imagen del linaje, sino que, además, en muchas ocasiones, permitía disponer de espacios de enterramiento.

La escritura de fundación se otorgó el 27 de mayo de 1588 ante el escribano público Fernando de la Torre y la priora María de la Cruz⁸. El documento se divide en treinta y una cláusulas en las que se indica el número de monjas que van a profesar en el convento, en este caso treinta y tres, así como las normas que regulaban su vida cotidiana. En un claro gesto de conceder privilegios a su casa, de este número total de religiosas se reservaron cuatro sillas de gracia para las hijas de los marqueses y cuatro para las de sus criados (López de Haro, 1622: 195; Atienza López, 2010: 262-263).

Se dispone que los patronos sean los sucesores de la casa de Béjar. Estos, aparte de “los Gastos q[ue] an fecho en la fabrica y edifiicio del monasterio [...] y cosas neçess[ari]as que An dado Para el servi[ci]o del”, se comprometían a entregar 500 ducados de rentas anuales.

Uno de los motivos principales por los que se erigió esta fundación fue para ubicar en su iglesia el panteón familiar. En su testamento, don Francisco Diego especifica que “se manda enterrar en el sepulcro que mandò labrar en el Conv[en]to [...]” donde ya estaba la

⁸ AHNOb, Osuna, C. 382, D. 61-65, ff. 3v-20r. Este convento sería fundado antes de la muerte de su padre don Francisco de Zúñiga, acaecida en 1591. Por este motivo, en las escrituras de fundación no aparece el título de duque de Béjar.

sepultura de su mujer⁹. Las obras avanzaron con normalidad y, para 1576, gran parte del conjunto conventual ya estaba construido (Aranda Bernal, 2019: 22). Sin embargo, no será hasta mayo de 1588 el momento en el que se otorgue la escritura de fundación¹⁰. Con motivo de su inauguración, se llevaron a cabo numerosas fiestas en la villa de Gibraleón como juegos de cañas y corridas de toros. Asimismo, se aderezaron varias calles que unían el palacio de los marqueses con el convento por donde pasaría una comitiva formada por los marqueses y las religiosas (Aranda Bernal, 2019: 18 y 31). Durante la Guerra Civil española el edificio sufrió graves desperfectos (Carmona Carmona, 2017: 101). En un documento localizado en la Biblioteca Nacional de España, se dice que el “sepulcro del fundador fue profanado quitandole la escultura de la hornacina”¹¹. En la actualidad tan solo queda la iglesia que formaba parte del convento.

El marqués continuaba la estela de otros nobles de la época, entre los que podemos destacar al linaje de los Olivares. Enrique de Guzmán, el segundo de los condes y padre del que será valido de Felipe IV, fundó en su villa la iglesia de Santa María de las Nieves. Concebida como panteón familiar, allí se custodiaría la importante colección de reliquias que los condes trajeron desde Italia y que hoy podemos contemplar en su capilla (Amores Martínez, 2001). Por este motivo, la fundación del convento de Gibraleón puede entenderse como una forma de mantener vivo el recuerdo y la importancia que la familia había ostentado años atrás. Posiblemente su escasa participación en la vida cortesana es lo que ha propiciado el desinterés por el estudio de su persona. Su figura se ha visto eclipsada por su antecesor quien se distinguió por sus servicios a la Corona¹². Asimismo, su hijo y sucesor tuvo un destacado papel en la cultura de los primeros años del siglo XVII. De hecho, Miguel de Cervantes le dedicará la primera parte de *El Quijote* y Góngora sus *Soledades* (Calero, 2013; Bonilla Cerezo, 2020).

Con este artículo pretendemos analizar los bienes muebles que don Francisco Diego López de Zúñiga, V duque de Béjar y VI marqués de Gibraleón, dejó en herencia al convento dominico de Nuestra Señora del Vado. Creemos que estos objetos pertenecerían a su colección personal por lo que podremos conocer parte del patrimonio que atesoró. Dicho registro es, además, una expresión de los intereses artísticos del noble que, por supuesto, se asimilaban a los preceptos marcados por el Concilio de Trento que enaltecían los valores del catolicismo.

2. EL INVENTARIO DE BIENES

El documento objeto de estudio se localiza en el Archivo Histórico Nacional de la Nobleza (AHNOB) y fue transscrito y publicado por Aranda Bernal en su trabajo sobre la construcción del palacio de Gibraleón. Sin entrar en detalle sobre su contenido, la autora señala que las piezas que se registran pudieron aderezar las estancias del palacio de Gibraleón y formarían parte del patrimonio personal de los nobles (Aranda Bernal, 2019: 29, 35-37). Considerando, por tanto, que no ha sido estudiado de forma detallada con anterioridad, creemos oportuno llevar a cabo un análisis del mismo dando a conocer los datos más interesantes. Como ya se ha indicado, esto nos permitirá añadir algunos apuntes sobre los gustos estéticos del marqués de Gibraleón, miembro de uno de los linajes más importantes de la Edad Moderna. Con ello, ponemos en valor los inventarios como fuente histórica imprescindible para conocer el patrimonio de estas importantes familias¹³.

El inventario de los objetos artísticos donados al monasterio se realizó en la villa onubense de Gibraleón el 8 de marzo de 1602 ante “[E]stevan Ruiz ramargo [e]Scrivano”. A través de este documento, se ejecutaba lo establecido en el testamento del marqués en el que “en

9 AHNOB, Osuna, C. 233, D. 12, f. 5r. María Andrea de Guzmán manifestó en su testamento, fechado el 19 de noviembre de 1589 ante el escribano público Hernando de la Torre, la voluntad de ser enterrada en la iglesia del convento de Nuestra Señora del Vado. AHNOB, Osuna, C. 228, D. 5-7, f. 86r.

10 AHNOB, Osuna, C. 382, D. 61-65, ff. 3v-20r.

11 Biblioteca Nacional de España (BNE), GC-CAJA/23/17.

12 El noble ostentó el cargo de justicia mayor. Del mismo modo, su ayuda fue fundamental en la llegada de Felipe II al trono portugués. <http://dbe.rae.es/biografias/48274/francisco-de-zuniga-y-sotomayor> [Última consulta: 24-X-2022, 17:23].

13 Sobre la importancia del inventario como fuente histórica primaria véase: Pedraza Gracia, 1999.

cumplimiento del se haze el d[ich]o entrego de las d[ich]as cosas las cuales son las siguientes”¹⁴. De todas las piezas destacamos, por su número, las pinturas y las reliquias. Con una cantidad muy inferior se registran estampas, esculturas y otras piezas. A estos objetos se sumaría una custodia labrada, obra del platero cordobés Francisco de Alfaro (Santamarina, 1995: 398-399). Esta fue realizada en 1599 y, como señala Santos Márquez, muestra características propias de la época que se ajustan al manierismo geométrico (Santos Márquez, 2012: 1645). A mediados del siglo XVIII, las monjas del convento de Gibraleón decidieron venderla (Palomero Páramo, 1984: 634-635). Por este motivo, desde 1756, la llamada custodia de la Santa Espina se ubica en la Catedral de Sevilla (Sanz y Hernández Núñez, 2005: 534).



Figura 2. Francisco de Alfaro. Custodia chica. Siglo XVI. Catedral de Sevilla. Imagen de fototeca-Laboratorio de Arte.

Volviendo al registro, se contabilizan 110 pinturas de temática religiosa en tabla y lienzo. La descripción que se nos ofrece de ellas es escasa y, en ningún caso, se menciona el nombre de artífices. Como ya se ha apuntado, es posible que estos cuadros pertenecieran a la colección personal de los marqueses de Gibraleón. Sabemos que, para 1620, el conjunto pictórico de los nobles superaba los 300 ejemplares (Morán Turina y Checa Cremades, 1985:

14 AHNOB, Osuna, C. 382, D, 51, f. 3r.

248). Si bien se trata de un dato posterior a la muerte de nuestro protagonista, acaecida en 1601, estamos seguros de que don Francisco Diego contribuyó a la ampliación de la misma durante sus años como duque de Béjar y marqués de Gibraleón.

De las pinturas donadas al monasterio, casi un centenar son de santos. Con sus vidas ejemplares, estos eran un modelo a imitar y sus hechos más relevantes debían mostrarse a los fieles. Su devoción, como indica Floristán Imízcoz, era una manera de promover la piedad popular, pilar fundamental durante la Contrarreforma (Floristán Imízcoz, 2007: 101). Sobresalen los cuarenta cuadros de ermitaños, denominados “santos del yermo”. Las pinturas de ascetas eran comunes en las colecciones pictóricas de los nobles españoles en tanto que encarnaban los valores primitivos y más puros del cristianismo, mensaje recuperado por la Iglesia Tridentina. Como ejemplo tenemos a los Condes Duques de Olivares, quienes donaron a su convento de Castilleja de la Cuesta (Sevilla) y Loeches (Madrid) veintiocho ejemplares de este tema (Pescador del Hoyo, 1987: 15).

Encontramos un número notable de lienzos con miembros de la orden Franciscana, un total de veintidós. A estos debemos sumar uno más del santo titular, san Francisco de Asís. Otras órdenes representadas en la colección son la dominica, a la que pertenece el convento, con tres pinturas de santo Domingo de Guzmán, y la jerónima, con tres cuadros del asceta san Jerónimo, uno de ellos “cuando le sacaban los leones el coraçon”. La representación de este último santo era habitual en las colecciones de la época por tratarse del más importante y popular de los anacoretas (VV.AA, 1997: 10). Era frecuente que los conventos poseyeran pinturas de distintas órdenes religiosas con independencia a la que pertenecieran. Como señala Sebastián, su función iba más allá de la decorativa pues todos aquellos que las contemplaban podían extraer un mensaje didáctico (Sebastián, 1981: 286).

Los apóstoles estaban representados en trece pinturas, todas sobre lienzo. Doce de ellas se describen como pequeñas sin indicar ningún dato más. Creemos que puede tratarse de la representación individual de cada uno de los compañeros de Jesús. La última es un lienzo “Grande [...] sin marco metido en una caja larga de madera” que podría mostrar la Última Cena. Se anotan, asimismo, dos cuadros de san Pedro, su discípulo aventajado, el primero con la escena de la Negación y el segundo junto a san Pablo. De este último santo contabilizamos tres piezas más, dos junto a san Antonio y san Gregorio y, la tercera, la narración de su Conversión.

Se inventarían tres lienzos de María Magdalena -dos sola y uno con el Salvador-. La presencia de esta santa, considerada modelo de arrepentimiento, es habitual en los conjuntos pictóricos de la nobleza (Mâle, 2001: 72-73). De hecho, encontramos dos pinturas de similar descripción en la colección del I conde de Olivares, don Pedro de Guzmán, que data de la segunda mitad del siglo XVI (Ortega Jiménez, 2020: 88). En cuanto a su iconografía, pensamos que se ajustaría a los cánones de la época y se representaría portando una calavera, un libro y un crucifijo (Delenda, 2001: 284).

En el conjunto de pinturas hallamos otros santos muy venerados durante la Contrarreforma como es el caso de san Sebastián (2), probablemente representado durante su martirio, y santa Teresa (1). De este último lienzo tan solo se nos indica que tenía un marco. Es posible que, dada la devoción que se sentía por Teresa de Jesús, se siguiese el modelo del único retrato que conocemos de la santa en vida. Este fue realizado por Juan de la Miseria para el convento sevillano de san José del Carmen (Pacheco, 1649: 120-121). Se completa este apartado con pinturas de santa María Egipciaca (1), san Eduardo, rey de Bretaña, con su “madrastra a los pies” (1), san Justo y Pastor (1), san Miguel (1), san Clemente con “guarnición de Ebano con las cantoneras de plata Doradas” (1), y san Antonio y santa Úrsula con “moldura dorada” (1).

En segundo lugar tenemos las escenas religiosas. La mayoría hace referencia al Nuevo Testamento, destacando los episodios relacionados con Cristo. A la ya citada pintura con la Magdalena, debemos añadir una de “la tentación de xristo quando le dijo que hiçiese de las piedras pan”, una del “labatorio de los pies”, una pequeña “cuando echaba a los mercaderes del templo”, dos de la Samaritana, probablemente en el pozo, una “cuando se apareció al pecador”, una con san Juan, una en la que aparece solo, y una tabla de la crucifixión “con los dos ladrones y las marias y san juan a los pies de la cruz y en las puertas los quattro ebangelistas”.

En cuanto a esta última pintura, como si de una nueva evangelización se tratase, la Iglesia de la Contrarreforma debía difundir los nuevos preceptos adoptados en el Concilio de Trento (Baltar, 2021: 49). De ahí la importancia que tenía la representación de los evangelistas como divulgadores del mensaje de la fe. La adoración de los reyes aparece inventariada en dos ocasiones. Esta escena representa la más tierna infancia de Jesús y promovía el fervor religioso mezclado con un sentimiento de ternura (Blas, Hermosilla y Ponzina, 2010: 157). Se citan, asimismo, dos lienzos más de Jesús niño, uno de ellos con san José, figura, esta última, que alcanzó gran notoriedad a partir del Concilio de Trento (VV.AA., 2004: 144). Esto se puede comprobar en la presencia de este santo en colecciones tan importantes como la de los VI duques de Medina Sidonia (Urquízar Herrera, 2007: 186). Otras escenas registradas fueron los Pecados Capitales (1) y la “visitación de santa ysabel”. Junto a esta última, se mencionan tres pinturas más de la Virgen -dos con Cristo “con sus molduras de ebano y una cadena y goznes de plata dorada” y la tercera de “nuestra señora del populo guarneçida con su marco de nogal”-.

Hasta este momento no se han localizado estos cuadros ya que no se hace referencia ni a sus artífices ni a su procedencia, algo común en este tipo de registros. A pesar de esto, podemos asegurar que el marqués de Gibraleón hizo entrega de una interesante colección, actuando de forma semejante a otros nobles de la época.

Igual de interesante es el conjunto de reliquias, el segundo de los lotes más numeroso. La veneración de estas piezas fue promovida por la Iglesia Postridentina. Como bandera de la Contrarreforma, Felipe II atesoró en el Monasterio de El Escorial la mayor colección de reliquias del mundo (Mediavilla Martín y Rodríguez Díez, 2004). Esto conllevó que muchos nobles vieran en ellas un elemento de distinción social e intentaran imitar el comportamiento del rey (Ruiz de Arcaute Martínez, 2018: 249). Se trataba de objetos muy exclusivos y, a menudo, suponían un orgullo para el linaje que las poseía. Familias como los Olivares son una muestra de ello¹⁵. Entre las reliquias más importantes que tuvieron estos últimos citamos una de san Juan Bautista, la cruz del Lignum Crucis o el corazón de santa Teresa, objetos que el Conde Duque dejó en herencia al príncipe Baltasar Carlos, Felipe IV e Isabel de Borbón respectivamente¹⁶.

El marqués de Gibraleón entregó al convento de la Madre de Dios una colección formada por una veintena de relicarios que contenían restos óseos de distintos santos, algunos sin identificar. Desconocemos si estas se dispusieron en un espacio para ser contempladas por los fieles o, si por el contrario, solo podían ser veneradas por las religiosas y los patronos. Entre las reliquias contabilizamos dos cráneos, uno de ellos cosido “en un pedaço de tela”, veintisiete huesos, varias costillas, algunas de santo Materno, y un hueso de san Diego. En cuanto a los relicarios más interesantes, cabe citar once medias figuras o bustos con reliquias en su interior, entre las que sobresalen las de san Antonio, san Jacinto, san Sebastián o san Policarpio. Se trata de una tipología abundante en las colecciones de la época, destacando los relicarios del monasterio madrileño de las Descalzas Reales o la Colegiata de Borja, ambos con numerosos ejemplos (Jiménez Pablo, 2017: 624; Barrón García y Criado Mainar, 2015: 73). Asimismo, familias como los Medina Sidonia donaron al santuario de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda varias piezas de esta tipología y que se conservan en la actualidad (Romero Dorado, 2017: 264)¹⁷. Se describen, de igual manera, tres relicarios de bronce dorado en forma de pirámide -dos coronados con una cruz y el tercero con un hueso de santa Cristina-. Se trata de una estructura de gran presencia en las colecciones de la época, cuyo valor artístico dependía de los materiales y su decoración. En la mayoría de ocasiones albergaban gran número de reliquias, actuando como un gran escaparate de la fe. En la Colegiata de Olivares podemos contemplar un relicario que, creemos, sería similar a los de Gibraleón.

15 Durante la primera mitad del siglo XVII, los condes de Olivares lograron atesorar una las colecciones de reliquias más importantes de la época. Esta se repartía entre la Colegiata de su villa sevillana de Olivares y el convento dominico de Castilleja de la Cuesta. Posteriormente, con el traslado de las monjas de este último convento a Loeches, las religiosas se llevaron consigo la colección (Pescador del Hoyo, 1987; Ortega Jiménez, 2019).

16 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 6233, f. 803r.

17 Los VII duques de Medina Sidonia fundaron este santuario en el que ejercieron una importante labor de patronazgo artístico. Véase: Cruz Isidoro, 1997.



Figura 3. Relicario en forma de pirámide escalonada. Siglo XVI. Olivares (Sevilla). Imagen de Basilio Rodríguez García.

Por último, se enumeran dos cruces, una de ellas con los restos de santo Toribio, y tres relicarios “de bronce dorados a manera de marco con sus pies tornillos y sus cruces sin reliquias”. Por último, en una caja se localizaron algunas reliquias de santa Liria, san Valeriano, san Nemesio, san Prisciliano, san Felipe, santa Justina y san Policarpio.

Junto a las reliquias se contabilizan nueve láminas. Estas son seis estampas de indulgencias de papel dorado, una de san Jerónimo guarneida de ébano, una de fray Luis de Granada y, la última, una de las ermitas de san Romualdo y san Benedicto. Como las pinturas, el mensaje de estas escenas ayudaba a ensalzar los valores del cristianismo y acentuar el apoyo de los marqueses a la doctrina de Trento.

Ajuar del templo, en este caso ornamental, serían las tres esculturas de Cristo crucificado. Dos son de marfil y la tercera de bronce “con Una cruz de Ebano y cantoneras de plata y en ella pintada la Pasión”. Es posible que estas piezas hubieran formado parte del oratorio privado de don Francisco Diego en su palacio de Gibraleón como lo hizo un retablo del Ángel Custodio por el que los marqueses sentían gran devoción (Aranda Bernal, 2019: 9). Al servicio de iluminación iban destinados los cuatro candelerillos de distintos tamaños con molduras que, creemos, podían ser de plata. Uno de ellos se describe con “grabados”.

Por último, se menciona un trozo de “querno de unicornio”, lo que pensamos que sería un cuerno de rinoceronte. En una sociedad tan supersticiosa como la de la Edad Moderna, este tipo de piezas eran muy apreciadas, pues se creía que tenían propiedades mágicas y podían expulsar a los malos espíritus (Horcajo Palomero, 1999: 526). Estos objetos fueron comunes en las colecciones de los nobles, de hecho, destacamos uno similar entre las posesiones familiares de don Alonso Pérez de Guzmán, VII duque de Medina Sidonia¹⁸ y de don Enrique de Guzmán, II conde de Olivares (Urquízar Herrera, 2007: 140; Ortega Jiménez, 2019: 112). Por este motivo creemos que el registro de este objeto podría confirmar que las piezas donadas al convento habían pertenecido al patrimonio personal del marqués de Gibraleón.

¹⁸ Urquízar Herrera, 2007: 140.

3. CONCLUSIONES

Sintetizando lo dicho hasta el momento, hemos visto cómo don Francisco Diego López de Zúñiga donó a su convento de Nuestra Señora del Vado de Gibraleón (Huelva) una interesante colección de piezas artísticas. Destaca el centenar de pinturas sobre lienzo y tabla, todas ellas de temática religiosa, que decorarían distintas estancias del convento y su iglesia. Asimismo, debemos mencionar una veintena de relicarios con restos óseos de santos. Como hemos indicado, desconocemos si la colección de reliquias se expuso en un lugar determinado del templo como así hicieron, por ejemplo, los condes de Olivares en su colegiata. La donación se completaría con láminas, esculturas y otros objetos.

En definitiva, y a pesar de la escasa presencia que tuvo en la vida cortesana, el marqués de Gibraleón continuó la política de patronazgo de la época con el objetivo de consolidar y hacer más visible la imagen de su linaje en la Corte (Atienza López, 2008: 199). Dado que este convento se convertiría en el panteón familiar, el marqués mantuvo un especial interés por dotar al mismo con algunos bienes muebles, tal y como se fija en el testamento¹⁹. Además, la donación de este tipo de bienes jugaba un papel fundamental como signo de piedad ante la sociedad (Sánchez Molina, 2017: 13). El marqués de Gibraleón actuó de manera similar a otras casas nobiliarias como los duques de Medina Sidonia en el convento de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda, los condes de Olivares en la colegiata de su villa o los duques de Arcos en el convento de San Pedro Mártir en Marchena (Cruz Isidoro, 2011: 79; Amores Martínez, 2001; Ravé Prieto, 2011: 15) . El objetivo fue crear un espacio cuya finalidad era difundir la imagen de un linaje como propaganda de poder.

4. APÉNDICE DOCUMENTAL

Inventario de los bienes que legó por testamento don Francisco Diego de Zúñiga, VI marqués de Gibraleón, a su convento de la Madre de Dios (Gibraleón, Huelva). 8 de marzo del año 1602.

[F. 3r]

Memorial de las rreliquias ymagenes quadros de debocion y otras cosas que dono alonso diego lopez de ciñiga y sotomayor duque de bejar marques y conde mi señor como hijo y heredero unibersal de don francisco diego Lopez de Zuñiga [...] al convento priora y Monxas de madre de dios del bado desta vila de gibraleon a quien los mando su ex[celencia] por su testamento [...]

Veinte quadros con sus marcos de los santos del yelmo Todo de un tamaño
Otros veinte quadros de santos del yermo sin quadros metidos en dos caxas largas de madera

Una imagen de nuestra señora del populo guarneçida con su marco de nogal
Otro marco de san Antonio y san pablo con su marco

Un lienco de san estevan Sin marco

Otro lienço de la adoración de los Reyes

Otro lienço de san Gregorio y san pablo sin marco

Otro lienço del salvador y la madalena

Otro lienço de la conbersion de san pablo

Otro lienço del salvador

Otro lienço de la madalena

Otro lienço de santa maría exepciaca

[F. 3v]

quatro liençós de quatro ebanxelistas los dos sin En marco y los Dos sin el
Doce liençós de los Doce apostoles en quadros pequeños

19 AHNOB, Osuna, C. 233, D. 12, f. 59r.

Veinte y Dos Lienços medianos de los santos de la orden de san francisco
Una caxa con su llabe en que van metidos
Un marco de san francisco en lienzo
Un lienço de la madalena con su marco
Un lienco de santo domingo sin marco
Otro lienço en marco pequeño de san Eduardo Rei de bretaña que tiene a su madrastra
a los pies
Otro lienço con su marco de la madre teresa de jesus
Otro lienço de santo domingo con su quadro dorado
otro lienco Grande de los apóstoles sin marco metido en una caxa larga de madera
Otro lienço pequeño del señor quando echaba a los mercaderes del templo
Otro lienzo de san Hieronimo
Otro lienço de san justo y pastor
Otro quadro del labatorio de los pies con molduras y dorados
Otro quadro dorado del salvador con molduras y bordado de granates y perlas finas y
un rubi en medio
Otro quadro de nuestro señor quando se apareció al pecador
Otro quadro de san pedro y san pablo con sus molduras
Otro quadro grande de san Hieronimo con sus molduras doradas
Otro quadro del niño Jesus con san Josephe
Otro quadro con sus molduras negras de san miguel

[F. 4r]

Una tabla Con sus puertas de nuestro señor jesuXristo enclavado con los dos ladrones y
las marias y san juan a los pies de la cruz y en las puertas los quattro ebangelistas
Otro quadro pequeño del marco de la samaritana
quattro imagines de bulto del medio querpo arriba por rreliquias
Otros tres santos de la misma manera El uno el uno san Antonio y los otros dos obispos
Dos figuras de santos de san sebastian y san Joyeo [?]
Una imagen de san policarpio dorada con sus rreliquias en el lado derecho
Una imagen de san jacinto con otra de nuestra señora en la mano
Una piramide de bronce dorado con sus veriles y un hueso de santa cristina
Otra piramide mas grande sin rreliquias con una cruz encima
Otra piramide mas pequeña de la misma hechura en una caxa
tres rrelicarios de bronce dorados a manera de marco con sus pies tornillos y sus cruzes
sin rreliquias
Una estampa de san Hieronimo guarneçida de ebano para la cama
Otro quadro pequeño de san jaçinto guarneçido de ebano
Otro quadro de los hijos de la madrastra [?]
Dos marquitos de nuestro señor y su bendita madre con sus molduras de ebano y una
cadenita y goznes de plata dorada

[F. 4v]

Un xristo de bronce dorado En su cruz con un tafetan azul en el de tapa
Dos candelerillos pequeños con sus molduras
Otros Dos mas grandes con sus molduras y grabados
quattro estampas de yndulgençias de quentas guarneçidas de papel dorado
Otras dos memorias de yndulgencias guarnecidas con sus molduras
Una estampita de frai Luis de gran[ada]
Una estampa de las hermitas de san Romualdo y san venedicto con su marco de papelon
dorado
Un Xristo de marfil con una cruz de ebano
Otro cristo de bronce con Una cruz de Ebano y cantoneras de plata y en ella pintada la Pasión

Una cruz con su pie de moldura y guarnicion de bronce con molduras y rreliquias de santos
Otra cruz de san toribio largo con cantoneras de plata
Una tabla de los pecados mortales
Una ymaxen de san clemente con su guarnición de Ebano con las cantoneras de plata
Doradas y una arzolla [?]
Tres marcos pequeños con sus guarniciones doradas uno de la samaritana y otro de la negacion de san pedro y otro de la tentacion de xristo quando le dijo que hiçiese de las piedras pan

[F. 5r]

Otro quadro de la adoracion de los Reyes con sus molduras de pie y cabeza y bedriera
Un marco de san Antonio y santa ursula con moldura dorada
Otra imaxen de santo domingo con su moldura de papel en tabla
La ymaxen de nuestro señor y san juan con su moldura en papela sentado en palo
Una imagen de san sebastian asentada en guadameci con una zenepha que dize san sebastianora pronobis
Una imagen de san sebastian de pinçel
Un quadro de niño jesus de pincel con sus molduras y un velo de tafetán
Una imagen de san hieronimo quando le sacaban los leones el coraçon// el jesus con su moldura de pino dorada
Un xristo de marfil metido en Una caja afforada en terciopelo negro con molduras de plata y ebano y un tafetán por belo
Un quadro de la visitaçion de santa ysabel con sus molduras doradas
En una caxa de madera un rrelicario con rreliquias de veinte y siete huesos de santos bordada con granates finos y alxofar y debajo del amarilla azul y encarnada y blanca
Una almohadilla de terciopelo carmesi bordada con granates y alxofar con Unas costillas de santo materno y flores de diferentes colores y oro a la rredonda y un tafetán colorado

[F. 5v]

Dos cabezas de santos envueltas en Unos tafetanes y la una cosida en un pedaço de tela de oro y estoy la almohadilla de la rreliquia de la costilla están metidas en Una arquita de nacara guarneçida de plata y Dos asas y cinco perillas

En una caja pequeña de haya esta lo siguiente
En un papel envuelto esta un sobre escrito y dentro un pedaco del querno de un unicornio
Una piedra [sic] de sangre y otra piedra
Una rreliquia de santa liria martir
Un hueso de san diego con Un poco de su dario y abito
Otra rreliquia de san valeriano
Otra rreliquia de sant nemesio
Otra de san prisciliani
Otra de san Phelipe
Otra de santa Justina
Otra rreliquia de san policarpio
Un rrosario de ebano engacado de oro que es un terçio de rrosario

Todas las quales d[i]chas entrega el d[ic]ho convento de la madre de Dios y monjas del y tomar carta del rrecibo [...]

[F.7r]

A[n]te mi estevan rruiz escrv[a]no

5. BIBLIOGRAFÍA

- Amores Martínez, F. (2001). *La Colegiata de Olivares*. Sevilla: Arte Hispalense.
- Atienza López, Á. (2008). *Tiempos de conventos. Una historia social de los fundadores en la España Moderna*. Madrid: Marcial Pons.
- Atienza López, Á. (2010). Nobleza, poder señorial y conventos en la España Moderna. La dimensión política de las fundaciones nobiliarias. En *Estudios sobre señoríos y feudalismos: homenaje a Julio Valdeón*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 235-269.
- Baltar, E. (2021). *Pensamiento barroco español: Filosofía y literatura en Baltasar Gracián*. Madrid: Dykinson.
- Barrón García, A. y Criado Mainar, J. (2015). Bustos-relicario napolitanos de 1608 en la Colegiata de Borja. *Cuadernos de Estudios Borjanos*, 58, 73- 113.
- Bonilla Cerezo, R. (2020). El peregrino confuso (Góngora, *Soledades*, 1613, vv.1-4). *Studia Aurea*, 14, 271-324.
- Blas, G., Hermosilla, A. y Ponzina, C. (2010). La adoración de los magos: su iconografía. *Cuadernos de Historia del Arte*, 20, 143-163.
- Calero Calero, F. (2013). Los duques de Béjar y el Quijote. *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, 21, 567-590.
- Carmona Carmona, F.M. (2017). Obras y proyectos del gran cantero Luis González Bailén. *Anales de Historia del Arte*, 27, 83-112.
- Cruz Isidoro, F. (1997). *El santuario de Nuestra Señora de la Caridad, de Sanlúcar de Barrameda: estudio histórico-artístico*. Córdoba: Cajasur.
- Cruz Isidoro, F. (2011). El convento de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda: patronazgo de los Guzmanes, proceso constructivo y patrimonio artístico (1528-1605). *Laboratorio de Arte*, 23, 79-106.
- Delenda, O. (2001). La Magdalena en el arte. Un argumento de la Contrarreforma en la pintura española y mejicana del siglo XVII. En *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: territorio, espacio y sociedad*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 277-289.
- Floristán Imízcoz, A. (2007). La ruptura de la cristiandad occidental: las reformas religiosas. En *Historia Moderna Universal*. Barcelona: Ariel, 81-104.
- Horcajo Palomero, N. (1999). Amuletos y talismanes en el retrato del príncipe Felipe Próspero de Velázquez. *Archivo Español de Arte*, 288, 521-530.
- Jiménez Pablo, E. (2017). Cultura material en “clausura”: las reliquias del Monasterio de las Descalzas Reales en los siglos XVI y XVII. *Antítesis*, 20, 613-630.
- López de Haro, A. (1622). *Nobiliario Generalógico de los Reyes y los Títulos de España*. Tomo I. Madrid: Imprenta Real.
- Mâle, E. (2001). *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Mediavilla Martín, B. y Rodríguez Díez, J. (2004). *Las reliquias del Real Monasterio del Escorial*. Madrid: Ediciones Escurialenses.
- Morán Turina, E. y Checa Cremades, F. (1985). *El colecciónismo en España. De la cámara de las maravillas a la galería de pinturas*. Madrid: Cátedra.
- Muñoz Domínguez, J. (2018). Ideas del duque de Béjar para el Real Sitio de Aranjuez en 1580. *Studia Historica: Historia Moderna*, 40, 305-343.
- Ortega Jiménez, J.M. (2019). *Linaje, patrimonio y patronazgo artístico de D. Gaspar de Guzmán, Conde Duque de Olivares*. Tesis doctoral. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Ortega Jiménez, J.M. (2020). La colección pictórica de Pedro de Guzmán, I conde de Olivares. *Laboratorio de Arte*, 32, 81-94.
- Pacheco, F. (1649). *El Arte de la Pintura su antigüedad y grandeza [...]*. Sevilla.
- Pescador del Hoyo, M^a.C. (1987). La colección de cuadros de las dominicas de Loches. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 24, 13-51.
- Pedraza Gracia, M.J. (1999). Lector, lecturas, bibliotecas...: El inventario como fuente para su investigación histórica. *Anales de Documentación*, 2, 137-158.
- Pinedo y Salazar, J. (1787). *Historia de la ynsigne órden del Toyson de Oro, dedicada al rey Nuestro Señor, xefe soberano*. Tomo I. Madrid: Imprenta Real.
- Ravé Prieto, J.L. (2011). Patrimonio histórico, mentalidad y fundaciones en la villa de Marchena durante la Edad Moderna. En *Actas de las XIV Jornadas sobre Historia de*

Marchena: iglesias y conventos. Marchena: Ayuntamiento de Marchena, 11-80.

- Romero Dorado, A. (2017). Las relaciones artísticas entre el emperador Carlos V y los duques de Medina Sidonia hacia los años de la expedición de Magallanes y Elcano. En *In medio orbe (II): personajes y avatares de la I vuelta al mundo*. Sevilla: Consejería de Cultura, 257- 269.
- Ruiz de Arcaute Martínez, E. (2018). Desacralización y descontextualización. El complicado tránsito de muchas reliquias y sus relicarios desde la devoción en el oratorio privado a la colección del museo. En *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Sánchez Molina, C. (2017). Patronazgo y poder en la Castilla del siglo XVII: el patronato sobre el convento de las Dominicas de la Encarnación (Villanueva de los Infantes), 1602-1660. *Revista de Estudios del Campo de Montiel*, 5, 13-51.
- Santos Márquez, A. (2012). El platero Francisco de Alfaro, reflejo de una época. En *Mirando a Clío. El arte español reflejo de su historia*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1638-1651.
- Sanz, M.J. y Hernández López, J.C. (2005). Las custodias-andas en el siglo XVI. Los modelos y su difusión. En *Estudios de Platería: san Eloy 2005*. Murcia: Universidad de Murcia, 525-539.
- Sebastián, S. (1981). *Contrarreforma y Barroco*. Madrid: Alianza.
- Soler Salcedo, J.M. (2020). *Nobleza española. grandeszas inmemoriales*. Madrid: Visión Libros.
- Urquízar Herrera, A. (2007). *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons.
- VV.AA. (2004). *Arte en el tiempo. Obra restaurada del patrimonio diocesano conquense*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- VV.AA. (1997). *Los siglos del Barroco*. Madrid: Akal.

BODEGÓN CON COFRE DE ÉBANO DE ANTONIO PEREDA: UNA EXPOSICIÓN DE LA CULTURA MATERIAL DEL CHOCOLATE EN LA ESPAÑA MODERNA

STILL LIFE WITH AN EBONY CHEST BY ANTONIO PEREDA: AN EXHIBITION OF THE MATERIAL CULTURE OF CHOCOLATE IN MODERN SPAIN

María Pilar Ruiz López

Universidad de Murcia

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0568-2189>

mariapilar.ruizl@um.es

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO / HOW TO QUOTE THIS ARTICLE:

Ruiz López, M. P. (2023). *Bodegón con cofre de ébano de Antonio Pereda: una exposición de la cultura material del chocolate en la España moderna*. *Imafronte*, 30, pp. 88-101.

RESUMEN

El descubrimiento del Nuevo Mundo supuso una revolución gastronómica. El chocolate fue uno de los alimentos que se introdujo con mayor velocidad en la sociedad española, permeándose desde las élites hasta las clases populares. Este manjar está rodeado de una serie de connotaciones nutricionales, estéticas y socioculturales que lo convirtieron en protagonista de muchos momentos de la vida cotidiana. A principios del XVII, los artistas españoles comenzaron a realizar naturalezas muertas satisfaciendo la demanda coleccionista, que ya se daba en el resto de Europa. Los “bodegones del chocolate” respondían a este interés, pues se valoraban las obras que resultaban producto de la vanguardia estética. Este artículo, a través de *Bodegón con cofre de ébano* (1652) de Antonio Pereda, compara y analiza las representaciones de otros maestros, que durante los siglos XVII y XVIII, también escogieron a este singular alimento junto a su exclusiva cultura material que participaba de la globalización comercial, gestada en la Edad Moderna.

Palabras clave: chocolate/cultura material/ naturaleza muerta/alimento/Antonio Pereda.

ABSTRACT

The discovery of the New World was a gastronomic revolution. Chocolate was the food that was introduced with the greatest speed in Spanish society, permeating from the elites to the popular classes. Around this delicacy there are a series of nutritional, aesthetic and sociocultural connotations that intensify it in the protagonist of many moments of daily life. At the beginning of the 17th century, Spanish artists began to make still-lifes, satisfying the demand for collecting, which was already occurring in the rest of Europe. The “chocolate still-lifes” responded to this interest, since works that resulted from the aesthetic avant-garde were valued. This article, through Antonio Pereda’s *Still-life with an Ebony Chest* (1652), compares and analyzes the works of other masters, during the 17th and 18th centuries, who also chose this unique food as the main theme, along with its exclusive material culture that participated in commercial globalization, gestated in the Modern Age.

Keywords: chocolate/material culture/still-life/chocolate service/food/Antonio Pereda.

1. INTRODUCCIÓN

El análisis de los códigos alimentarios permite contemplar aspectos de la vida cotidiana de una determinada época, ya que presentan modos de socialización en diferentes contextos culturales, políticos, religiosos y estéticos. El descubrimiento del Nuevo Mundo supuso una revolución a todos los niveles, entre ellos el gastronómico. El intercambio de productos produjo un mestizaje en la alimentación que provocó cambios en hábitos y costumbres muy arraigadas en la vieja Europa.

El chocolate, desde su origen en América, ha sido el centro de rituales sociales realizados en diferentes ámbitos. Fueron necesarias una serie de justificaciones para introducir su consumo con normalidad en la arraigada ideología europea. Tras su adaptación, tuvo una gran acogida en la sociedad española que, partiendo desde arriba, fue introduciéndose paulatinamente en todas las clases sociales. Para las élites, donde la opulencia y el cuidado por la apariencia eran la base de las relaciones de colectividad, el consumo del chocolate se convertía en la ocasión perfecta para exhibirse. No faltaba en las reuniones, siempre acompañado de los mejores enseres y dulces.

La recreación de productos comestibles, que tuvo su punto de partida en Flandes en el siglo XVI, se trasladó a España debido a las numerosas conexiones artísticas que existían en aquellas fechas entre ambos países. La producción de obras de este tipo respondía a la demanda del coleccionismo, de igual modo que el europeo, ante el valor de unas piezas que resultaban producto de la vanguardia estética (Cherry, 1999). Los artistas tuvieron que atender numerosos encargos por parte de las clases acomodadas que recogieron esta tendencia (Pérez Sánchez, 2010).

El estudio del chocolate junto a su cultura material implica el uso de una extensa literatura que engloba aspectos interdisciplinares. Fue tan relevante desde su descubrimiento que existen importantes textos ya en los siglos XVII y XVIII, como los que hablan de su origen y consumo en la época precolombina (Colmenero de Ledesma, 1631; Bernal del Castillo, 1632), los que abordan perspectivas médicas y que plantean sus efectos sobre la salud física y mental (Juan de Cárdenas, 1609; Antonio Lavedán, 1796), los que atienden a la moral (León Pinelo, 1636), o los que explican sus diferentes elaboraciones y formas de consumo (Valverde Turices, 1624; Juan de la Mata, 1796).

De la misma manera, es muy amplia la bibliografía reciente que acoge al chocolate. Se trata en obras de historia de la alimentación global (Flandrin y Montanari, 2011; Freeman, 2007) y en los de la gastronomía española (Pérez Samper, 2019; Barrientos, 2018). También, existen numerosas obras monográficas sobre su historia (Coe y Coe, 2013; Harwich, 2018), así como investigaciones que atienden al proceso de asimilación por la cultura europea (Norton, 2006; Miller, 2017). Por otro lado, el estudio de la cultura material que acompaña al chocolate ha sido también contemplado desde diferentes perspectivas, como los que se centran en las manufacturas (Pleguezuelo, 2000; Granados Nieto, 2014), en los significados (De Munck, 2014; Gerritsen y Riello, 2016), o desde la perspectiva de la producción y el comercio (Fattaci, 2020; Gasch-Tomás, 2018).

A través del floreciente género del bodegón a principios del siglo XVII, se representaron los alimentos junto a los elementos necesarios para su elaboración y consumo, entre ellos el chocolate. Por lo tanto, son esenciales los trabajos desde el punto de vista de la historia del arte como ensayos que profundizan sobre las naturalezas muertas (Bryson, 2005; Stochita, 2011), estudios de la pintura de género en España (Schneider, 1992; Jordan y Cherry, 1995; Aterido, 2002), trabajos que contemplan la demanda de los coleccionistas y su difusión (Pérez Sánchez, 2010; Luna, 2010) o los que los vinculan con una emergente época científica (Marcaida, 2011). También fundamentales son las investigaciones que tratan sobre la representación de los alimentos americanos en la pintura, pues aportan mucha información con respecto a los diferentes tratamientos (Moreno, 2015; Quintanar, 2021; Portús, 2018), así como son relevantes las centradas en la pintura de bodegones del siglo XVIII, que ayudan a tener una mayor perspectiva histórica (Sánchez López, 2007).



Figura 1. Antonio de Pereda, Bodegón con cofre de ébano, 1652. Museo Hermitage, San Petersburgo

Este artículo analiza la cultura material que rodeaba al chocolate durante la Edad Moderna a través de *Bodegón con dulces, vasijas y cofre de ébano* (1652) de Antonio de Pereda (1611-1678) (Fig.1). Fue realizado durante la década de 1650, cuando el artista frecuentaba las colecciones de la nobleza, conociendo en ellos ciertas novedades estilísticas que de algún modo dejarán huella en su obra. En este periodo parece estar en contacto con un medio más abierto y culto que el de los conventos, ambiente que tuvo que frecuentar tras la muerte de su maestro Juan Bautista Crescenzi (1577-1635). Muestra en sus bodegones un gusto por la atmósfera de refinamiento de las clases acomodadas que tenían una vida lujosa (Pérez Sánchez, 2010: 254). En la obra seleccionada se congregan una serie de objetos a modo de expositor; una compleja yuxtaposición de piezas colocadas en una disposición horizontal con la distribución de los objetos en zig-zag, heredada de sus predecesores como Juan van der Hamen, Espinosa y Labrador, entre otros. Además, Antonio de Pereda en esta magnífica obra plasma la preocupación por la representación de las diferentes texturas de las cosas, revelando una fuerte influencia flamenca. El estudio de ellas aporta mucha información: cuenta la historia de su uso, de su origen, su trayectoria de producción y venta, la elección por parte del artista y su significación (Gerritsen y Riello, 2016). Los enseres que se representaban en los bodegones del chocolate tenían una íntima relación con el producto compartiendo categorías como el exotismo, el vanguardismo y el elitismo, sobre todo en el siglo XVII.

Por lo tanto, la elección de esta obra es debida a la elevada concentración de elementos que servirán como hilo conductor en una comparativa con los diferentes tratamientos que les dieron otros artistas de la España barroca.

2. LA CHOCOLATERA Y EL MOLINILLO

El artista presenta, en la esquina derecha, los dos elementos esenciales para la elaboración de la bebida, la chocolatera y el molinillo. Según el Diccionario de Autoridades, la chocolatera es “el jarro de plata, cobre, azófar, ù barro, en que se hace el chocoláte, el qual es alto, y más ancho del medio que de los extrémos”. En ella se calienta el agua (o leche) para disolver el cacao. Los antecedentes de estas piezas se encuentran en América, aunque su tipología varió notablemente cuando se inventó el molinillo, pues se le añadió una tapadera con un orificio para insertarlo. Las originales, llamadas “de torno”, eran de madera y se pueden ver todavía en los mercados de México. Posteriormente, se realizaron en otros materiales como cobre, latón, loza, barro, porcelana y metales preciosos, estos últimos se usaban para los eventos públicos de las élites. El mango original era curvo, pero los franceses lo modificaron colocándolo recto. Esta innovación permitió que se pudiera servir con mayor facilidad, evitando salpicaduras (Coe y Coe, 2012: 175).

Eran relativamente frecuentes en el siglo XVII, pero su uso se extendió a lo largo del siglo siguiente, siendo un objeto que no podía faltar en la cocina de ninguna casa. Reflejo de su abundancia se ve en documentos de los capitulares catedralicios, los cuales demuestran que disponían de chocolateras en los interiores de sus hogares el 94,7% de ellos en el último tercio del siglo XVIII (Sanz de la Higuera, 2014: 305). En *El rezo del rosario o Escena de interior* (1785/95), Luis Paret y Alcázar (1746-1799) presenta el interior de una casa humilde de Madrid con un exiguo menaje, aunque la chocolatera la coloca en primer plano junto al hogar, destacando así su uso habitual también en las clases populares.

Pereda presenta una chocolatera de tamaño mediano, de cobre, de mango recto y sencillo. En *Febrero. Bodegón de invierno* (1640), Francisco Barrera (c. 1595-1658) representa una muy similar, aunque en un contexto diferente. Está en el exterior, rodeada de muchos alimentos y dentro de las escenas, alusión directa al consumo en caliente del chocolate (Fig. 2). El mismo Antonio de Pereda en *Escena de cocina* (1650) en una esquina y volcada representa una de las mismas características. Juan Pedro Peralta (1686/88-1756) en *Bodegón de merienda con chocolatera, jícara y azucarillo, caja de dulce, vasos, pan, nueces, frutas y dos gatos* (1745) recoge una del mismo estilo un siglo después (Fig. 3).



Figura 2. Francisco Barrera, Febrero, bodegón de invierno, 1640. Museo del Prado, Madrid



Figura 3. Juan Pedro Peralta, Bodegón de merienda con chocolatera, jícara y azucarillo, caja de dulces, vasos, pan, nueces, frutas y dos gatos (detalle), 1745. Museo de la Real Academia de BBAA de San Fernando, Madrid

Este modelo pequeño y manejable debió ser el más extendido en las dos centurias, aunque será en la representación de Luis Egidio Meléndez (1716-1780), *Servicio de chocolate*, donde el utensilio cobra un protagonismo singular (Fig. 4). Esta obra pertenece a la serie realizada para el Gabinete de Historia Natural del Príncipe de Asturias, que responde a un grupo que él mismo tituló: “un divertido gabinete con toda especie de comestibles que el clima español produce ...” (Luna, 2010: 163). El maestro elige una esbelta chocolatera de cobre de la que sobresale el palo de un largo molinillo, utilizado por el artista como eje compositivo, contrarrestando con el mango a la francesa que se prolonga hacia el fondo y sirve como punto de fuga. Con el virtuosismo que le caracterizaba, Luis Meléndez consigue plasmar a la perfección la materialidad de los objetos, produciendo un efecto casi hiperrealista (Rilley, 2010: 102).



Figura 4. Luis Egidio Meléndez, Servicio de chocolate con bollos, 1770. Museo del Prado, Madrid

El chocolate precolombino tenía una profunda raíz teológica y se utilizaba en ceremonias que suponían una auténtica experiencia somática. Era utilizado como ofrenda y entró en el sistema de creencias como una metáfora, como sustituto de la sangre en los rituales, siendo por lo tanto algo más que una bebida para degustar y disfrutar (Norton, 2008: 50). En este ritual la espuma tenía una gran importancia y se conseguía por decantación, como explicó Fray Bernardino de Sahagún en 1580, en *Historia General de Cosas de Nueva España* (Códice Florentino). Los españoles inventaron un nuevo objeto que producía espuma, pero de una forma más sencilla, el molinillo. Este utensilio supuso el cambio de la técnica del trasvasado de vasija a vasija por la de batir el chocolate dentro de la chocolatera y así conseguir una bebida sin grumos, ligada y con la valorada espuma. Ayuda a desleír el cacao batiéndolo con las dos manos. El invento fue descrito por Francisco Hernández por primera vez definiéndolo como “un palo agitador giratorio que hacía rodar entre las palmas de las manos para fabricar la espuma, en sustitución de precipitación indígena”. El médico Juan de Barrios fue el primero que consignara el vocablo (Moreno Gómez, 2015: 697). León Portilla afirmaba que la palabra molinillo tenía su origen en un sustantivo nahuatl criollizado, derivado del verbo *molini*, que significaba “sacudir, agitar o mover” (Coe, 2012: 105). Su tipología era variada y de diferentes procedencias, pero siempre consistía en un palo de madera, cuyo extremo inferior tenía un abultamiento o rueda dentada que, al rotarlo con las manos, generaba espuma (Galindo, 2016). María Teresa de Austria, esposa de Luis XIV, según decían, no podía vivir sin la bebida de chocolate que le preparaba una de sus criadas, apodada “la Molina” por la habilidad que tenía en el arte del molinillo. La duquesa de Montpensier en sus *Memorias*, afirmaba que María Teresa buscaba disimular su pasión por el chocolate: “lo tomaba a escondidas y no quería que se supiera que lo tomaba” (Harwich, 2018: 81).

Similar al que representa Pereda se puede apreciar en *Naturaleza muerta con cuenco de chocolate* (1640) de Juan de Zurbarán (1620-1649), de cabeza grande y tres líneas de anillos y engranajes. Sin embargo, en *Naturaleza muerta con servicio de chocolate* (1640) el mismo maestro presenta un inestable molinillo, contrastando con las composiciones de su padre, con labrados y mucho más decorado, pero solo consta de dos anillos, por lo tanto, sería menos eficaz para conseguir espuma, aspecto probablemente irrelevante para el pintor (Fig. 6).

En *Melocotones, pescado, castañas, cajas de dulces y molinillo de chocolate* (1650), Antonio Ponce (1608-1667), en una composición al estilo de los Van der Hamen, muestra un molinillo muy similar al de Pereda, ofreciéndole mayor protagonismo y eliminando la chocolatera de la que aparece vinculado en el resto de los cuadros analizados (Fig. 5).



Figura 5. Antonio Ponce, Bodegón con melocotones, pescado, castañas, cajas de dulces y molinillo de chocolate (detalle), 1650. Colección particular, Barcelona

Comparando los bodegones de ambos siglos, se puede apreciar que en los del XVIII no aparecen los molinillos fuera de las chocolateras. Es muy probable que en el siglo XVII se le otorgara todavía mucha importancia a la espuma, de ahí la representación de los molinillos, es como si esta relevancia hubiera ido perdiendo fuerza y con el trascurso del tiempo se hubiera alejado de sus significaciones primigenias, perdiendo definitivamente sus connotaciones mítico-religiosas.

3. CERÁMICAS, VIDRIOS Y LOZAS

Encima del cofre de ébano, Pereda presenta una muestra de la variedad de cerámicas, cristalerías y lozas que se utilizaban en el siglo XVII. Hay que tener presente que en la Edad Moderna se produjo una temprana globalización, pues se conectaron todos los continentes. Los productos se movían por estas rutas comerciales en numerosos sentidos, produciéndose interconexiones que influían en los propios objetos de diferentes maneras. Las piezas, independientemente de su procedencia, podían tener características con notables influencias de otros lugares lejanos, cuyos objetos se movían por las vastas redes comerciales. Las manufacturas recibían y transmitían tendencias que se manifestaban en los lugares por los que circulaban (Gerritsen y Riello, 2016: 3). Pereda refleja esta circunstancia ya que encima del cofre dispone cinco piezas realizadas en diferentes estilos y materiales: dos vasijas de cerámica hechas con la técnica del *enchinado* de Tonalá (Méjico), una botella de cristal transparente con agua y una jarra de cristal oscuro con incrustaciones de plata de origen europeo y un bol italiano de mayólica (Krahe, 2014: 239).

Todos estos recipientes eran utilizados para contener agua sugiriendo así su estrecha relación con el consumo del chocolate. El hábito de beber mucha agua en España era una costumbre reforzada por la tradición cultural musulmana y mudéjar. Las normas de Corán limitaban el uso del vino y, por lo tanto, el consumo de agua era mayor. Estos hábitos permanecieron de alguna forma vivos entre los cristianos y, junto al clima y los fuertes condimentos de la gastronomía española, incentivaban el consumo del líquido elemento.

Madame D'Aulnoy, en *Viaje por España* (1678) menciona: "Hay la costumbre aquí, antes de tomar chocolate, beber agua muy fresca; pretenden que es malsano no hacerlo" (Pleguezuelo, 2000: 126). En la biografía de Carlos III se vuelve a resaltar: "Después del chocolate bebía un gran vaso de agua; pero no el día que salía por la mañana, por no verse preciso de bajar del coche" (Fernández Núñez, 1898: 49). Antonio Lavedan, cirujano del ejército de Carlos III, en su libro *Tratado de los usos, abusos, propiedades y virtudes del tabaco, café, té y chocolate* (1796) afirmaba:

"La diferencia en el modo de usarle impide también el punto fijo que usar la curiosidad; porque unos beben agua antes de él, otros después, otros en medio de tomarlo y también después. Estos modos, unas veces los forja la aprensión de cada uno, otras los fabrica el gusto. Otras veces es por dictamen de los Profesores, y en esto hay tanta variedad de pareceres como de individuos".

Todo esto explica la presencia del agua en la mayoría bodegones dedicados al chocolate. Se disponía en recipientes de vidrio y de barro. Los que más se utilizaban eran los llamados "barros", de los cuales los más usuales eran los búcaros y las alcarrazas. Estos recipientes servían para refrescar y proporcionar agradables aromas, siendo considerados los de Tonalá del Virreinato de Nueva España los más aromáticos. Había mucha diversidad de barros, entre los que destacan los "barros finos de lo romano", que estaban inspirados directamente en piezas de plata labrada, algunos con relieves y otros con bruñidos. Las alcarrazas eran fabricadas con una masa blanquecina, entre ellas eran las "trianeras de cascarón de huevo" las más valoradas, pues se realizaban con una pasta extremadamente fina y precisaban de mucha calidad técnica para su realización. Muchas piezas de plata repujada y de vidrio soplado sirvieron de modelo para la creación de este tipo de cerámicas (Pleguezuelo, 2000: 136). Los principales centros de producción, aunque se producían en muchos lugares de la Península, fueron Portugal (Estremoz), Extremadura (Badajoz y Salvatierra) y las dos Castillas

(Talavera y Saelices). Francisco de Zurbarán (1598-1664) en su famoso *Bodegón con cacharros* (1650) expuso una magistral muestra de estos dos tipos de barros o cerámicas blancas y rojas.

Otro tipo de jarra muy utilizado en la época y que aparece en numerosas representaciones de naturalezas muertas con otras temáticas, es el “jarro frailero” o de cerámica esmaltada con dos asas finas y alargadas. Pereda presenta una que tiene decoraciones florales en tres colores, lo más seguro del último tercio del siglo XVI o primer tercio del siglo XVII, procedente de Talavera (Krahe, 2014: 239). Años antes, Francisco de Zurbarán, en *San Hugo en el refectorio de los cartujos* (1635) ya expuso una de la misma tipología con un ornato más austero, y Barrera (Fig. 2) incorpora otra del mismo estilo, aunque, al estar de perfil, no permite distinguir si tenía una o dos asas, pero la finura de ésta hace suponer la existencia de otra igual. Estos ejemplos confirman el uso común de este tipo de cerámicas antes de la década de los 50. Los pequeños desconchados que Pereda representa en la jarra pueden referir a esta circunstancia, pues estos desperfectos reflejan que el propietario la tendría ya tiempo o incluso fuera heredada.

En la esquina derecha de la mesa, aparece una bandeja plata sobre la que reposan tres tazas y una cuchara. Estos pocillos específicos para tomar chocolate se llaman jícaras. El Diccionario de Autoridades define *xícara*: “vaso de loza en forma de cubilete pequeño, en que se toma el chocolate...”. La bebida prehispánica se tomaba en vasijas fabricadas expresamente para su consumo. Se realizaban con la cáscara del fruto del jícaro (*Crecencia sujetae L.*) y los mexicas los llamaban *tecomalt* y *xicalli*. Los españoles las usaban desde finales del s. XVI y principios del XVII, como demuestran los documentos de varios barcos, pues las compraban junto al chocolate (Norton, 2006: 683). Las formas de las originales eran muy parecidas a las dos que se ven representadas en el cuadro de Antonio Ponce (Fig. 5). Eran pequeños boles decorados con figuras geométricas en forma de grecas. Algunas estaban labradas con relieves de flores, que reflejaban la vegetación de la zona, animales domésticos y, en ocasiones, personas. Pereda presenta encima del cofre un bol del mismo estilo, aunque este recipiente es de mayólica italiana, sus decoraciones en colores vistosos, con flores, hojas, medallones y una figura alada recuerdan a las jícaras precolombinas. Este recipiente es otro ejemplo de la fusión estilística que existía en estos momentos de intercambios comerciales globales, donde una pieza realizada en Europa participaba de la estética americana (Gerritsen y Riello, 2016: 5).

Durante el siglo XVII, en los Países Bajos se incrementó el comercio con China a través de la Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales. Esto hizo que se importara mucha cerámica que adquirían las élites sociales. Ante la fuerte demanda de este tipo de piezas surgió el afán de conseguir una porcelana de calidad que rivalizara con la oriental. Así en Delft se desarrolló una poderosa industria de loza fina blanca con decoraciones en azul de figuras y paisajes típicos de la zona, que se extendió por todos los países europeos, como se puede observar en el caso de la taza que Pereda sitúa a la derecha de la bandeja. Al lado, hay otra jícara más pequeña de Manises (Valencia) con una decoración característica de loza dorada con pequeñas cenefas y guirnaldas florales naturalistas que se puso de moda en el siglo XVII. Esto provocó que se fabricaran en el siglo XVIII en la Real Fábrica d'Alcora en Castellón (Melchor, 2006: 51), extendiéndose esta tipología de loza dorada de Manises por toda la Península, como muestra Francisco Barrera en *Febrero. Bodegón de invierno* (Fig.2), diez años antes de la que aparece en la obra de Pereda.

La jícara desportillada situada detrás de las comentadas, parece ser mucho más fina. Está ornada con un borde en azul y un paisaje en el mismo color sobre fondo blanco. Por su delicadeza se puede considerar que es de porcelana china. Su decoración es comparable a las de primer periodo Xangxi (1666/90), pero el cuadro está datado en 1652 por lo que habría que emplazarla en el periodo Shunzhi temprano (1644/61) (Krahe, 2015: 240). Realizada diez años antes, en la obra de Juan de Zurbarán, *Naturaleza muerta con servicio de chocolate* (Fig. 6), se puede apreciar una pieza con una decoración de paisaje fluvial del mismo estilo, que encaja con la datación anterior. Por otro lado, a través de la calidad técnica, Pereda representa esta taza con el borde roto, aludiendo directamente a su utilización, manifestando intencionadamente que los enseres, a pesar de su valor, se usaban con frecuencia.



Figura 6. Juan de Zurbarán, Naturaleza muerta con servicio de chocolate, 1640. Museo de arte de Kiev

Otras piezas muy valoradas son las que procedían de la Compañía de las Indias, como la de *Servicio de chocolate* de Luis Egidio Meléndez (Fig. 2) o la de Juan Pedro Peralta (Fig. 3). Estas jícaras eran de una gran finura con toques orientales. Llama la atención que tuvieran influencias asiáticas viniendo de América, pero existen documentos que afirman el uso de jícaras de porcelana china en Nueva España antes de que se hiciera en el Viejo Mundo, evidentemente desde que se abrió la ruta del Galeón de Manila (Gash Tomás, 2018: 165).

En definitiva, se puede apreciar la amplia variedad de cerámicas que circulaban por los mercados de la España de la Edad Moderna. La demanda de estos objetos incentivaba enormemente la economía, aumentando aún más en el siglo XVIII. Cada vez se fueron haciendo más delicadas y los materiales eran de mejor calidad, convirtiendo a las vajillas en un espejo de posición social.

Un elemento muy importante en el consumo de chocolate era la mancerina. Este objeto no aparece representado en la obra de Pereda, pero su singularidad merece una mención en este artículo. El Diccionario de Autoridades define mancerina: “especie de plato o salvilla, con un hueco en medio, donde se encaxa la jícara, para servir chocolate con seguridad que no se vierta. Diósele este nombre por haber sido su inventor el Marqués de Mancera”. Según la tradición el Marqués de Mancera, virrey de Perú, era muy dado a realizar fiestas y recepciones en las que había todo tipo de entretenimientos y agasajos, en las que el momento álgido era realizar el ritual del chocolate, servido en lujosas tazas colocadas en bellos platos. Parece ser que en una de estas reuniones se derramó una jícara sobre el vestido de una dama, lo cual violentó tremadamente al Marqués. A raíz de esta situación el Marqués de Mancera se planteó el reto de encontrar una solución para que no se volviera a repetir este incidente. Así pues, ideó una abrazadera sobre el platillo para dar estabilidad y seguridad a la jícara. Este invento pasó rápidamente a la Península Ibérica y se realizaron en diferentes materiales como loza, cerámica, porcelana y, las más lujosas, en plata y oro (Alonso Benito, 2013: 42).

En *Mujer vertiendo chocolate en una mancerina* (1753), Félix Lorente (1712-1787) plantea un bodegón dedicado al chocolate en el que, excepcionalmente, aparece la figura humana, recogiendo las influencias del siglo anterior flamencas y, sobre todo, italianas (Fig. 7). La sirvienta, bien vestida, está preparando un servicio de chocolate para los señores de la casa. Lorente muestra, de una manera intimista y cotidiana, los elementos necesarios para la elaboración y servicio del manjar. Aunque la calidad artística deja mucho que desear en cuanto a la perspectiva y a la composición, el artista valenciano muestra una magnífica exposición de elementos para el chocolate. La mujer vierte la bebida en una jícara que está inserta en una mancerina de porcelana blanca, de la Real Fábrica d'Alcora (Castellón), próxima a la ciudad de origen de la obra y que se por aquellas fechas se encontraba en su máximo esplendor.



Figura 7. Félix Lorente, Mujer vertiendo chocolate en una mancerina, 1753. Colección privada

El artista valenciano, Juan Bautista Romero (1756- 1804), recrea en *Naturaleza muerta con fresas y chocolate* (1775-1790), una pieza con un estilo muy similar a la anterior, realizada en porcelana blanca con la abrazadera calada en óvalos. Aunque este cuadro lo hizo en su etapa de madurez madrileña, hace pensar en la conexión que tuvo con la obra de Félix Lorente en los inicios de su carrera (Sánchez López, 2006, p. 271) (Fig. 8).



Figura 8. Juan Bautista Romero, Naturaleza muerta con fresas y chocolate, ca. 1775/90. Museo de arte Carolina del Norte

Las jícaras y los recipientes para líquidos suelen aparecer representados sobre una bandeja o salvilla de plata, peltre u otro metal. La plata era un metal muy valorado por su escasez, pero su uso se extendió por todos los continentes tras descubrirse las minas de Potosí (Bolivia) por los españoles. La demanda de China por la plata fue enorme donde se creaban numerosas piezas de este metal que a su vez compraban los europeos, era un comercio de ida y vuelta que relacionaba estéticamente ambos países (Gerritsen y Riello, 2015: 5).

4. OTROS ACOMPAÑANTES

Dentro de los bodegones del chocolate, en casi todas las ocasiones, los pintores acompañaban al chocolate con más o menos dulces. En los refrescos destacaba la exquisitez, la fantasía y el capricho, todo era dulce, considerado como el manjar más exquisito y refinado de la época. Representaban la consagración del prestigio del dulce, sabor que marcaba los gustos de la época, y por el que casi todos sentían gran debilidad. En el siglo XVIII, se consumía a todas horas y no podía haber evento que no tuviera platos cuyo principal sabor fuera el dulce. Pero en ambos siglos, el chocolate siempre iba acompañado de pan, picatostes, bizcochos y ensaimadas (Pérez Samper, 2019: 233). Pereda representa, sobre una tela de lino, bizcochos alargados y esponjosos, los llamados por Juan de la Mata (1747), “vizcochos de Saboya”, ideales para mojar. Este tipo de dulce aparece en todas las obras que se han mencionado: en la de Francisco Barrera, Antonio Ponce, Luis Egidio Meléndez, Juan de Zurbarán, Félix Lorente, Juan Bautista Romero y Juan Pedro Peralta, este último lo muestra mojado en el chocolate. Es un hecho que los artistas de diferentes zonas geográficas de España (Madrid, Sevilla, Valencia) representaron dulces muy parecidos en todas ellas. Las modas que se difundían no solo afectaban a los alimentos o a los objetos, sino también a las elaboraciones y recetas.

En algunos de los bodegones aparece el producto sin elaborar de la forma en que adquiría en el mercado. Antonio Lavedan explicó cómo se preparaba el chocolate para conservarlo y trasportarlo: “... y después aún así caliente se hecha en moldes de hoja de la lata o de madera, según costumbre arbitraria; algunas veces se extiende encima del papel formando rollos o pastillas, en donde se fixa y se pone sólida en poco tiempo”. Pereda pintó el chocolate en cajas y en pastillas cilíndricas, mientras que Luis Meléndez (Fig. 4) lo presenta en pastillas envueltas en papel blanco, que era la forma de comercializarlo más usual en el Siglo de las Luces.

El cofre de ébano también remite a la cultura material, exótica y lujosa, que rodeaba a la élite. El empleo de la madera de ébano se remonta a la Edad Media, importada vía Venecia desde el este y sureste de África, una madera muy valiosa cuyas incrustaciones de marfil daban mayor valor al objeto. Los cajones abiertos y cerrados hacen, al igual que la jícara desportillada, referencia al uso. Las llaves insertas en uno de ellos aluden directamente al valor del chocolate. Había dos razones por las que el consumo del chocolate, sobre todo, en el siglo XVII, estaba reservado para las élites sociales: el elevado precio y la escasez, ambos consecuencia de su necesaria importación, pues era imposible el cultivo en tierras peninsulares y europeas. Era una bebida de prestigio, cuya degustación se inicia en la cúspide de la escala social, siendo demandada poco a poco por los demás colectivos. En 1632, la Corona introdujo un impuesto especial al consumo del chocolate incluyendo los dos aditivos más utilizados, la vainilla y el azúcar. A pesar de esto se fue extendiendo el deseo de consumirlo y provocó una consecuencia evidente, la falsificación¹. Para evitarlo hubo que regular su venta como se ve en documentos de la Villa de Madrid donde se expone la adulteración de sus ingredientes, engaño en las proporciones, corrupción de los alcaldes, etc. Ya en la segunda mitad del siglo XVII estaba tan difundido que se tomaba a cualquier hora. Félix Lorente (Fig. 5) también incluye las llaves en su representación, colocándolas encima de la mesa, en primer plano, y dando a entender que esta sirvienta era la autorizada para disponer del valorado alimento.

Por último, el maestro expone tres tipos de telas: el terciopelo rojo de la mesa y una pequeña pieza de lino que envuelve los dulces, ambas de origen europeo, pues desde la Edad

¹ “Predicó en San Gil al Consejo Real un fraile descalzo y dijo haber llegado a sus pies un penitente que mezclaba el chocolate con tierra de difuntos, que lo engrasaba mucho y hacía muy bueno, y que con esto lo vendía a subido precio. Es cierto.” (Barrionuevo, Jerónimo de (1654-1658) *Avisos*, RAE: Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus diacrónico del español. <<http://www.rae.es>>

Media se realizaban estos textiles ya en Europa. La tela o servilleta que sale de un cajón con vivos colores evoca su origen americano. Barrera (Fig. 2) y Ponce (Fig. 5) también recurren a la presencia de este tipo de tela muy similar al lado de las jícaras, con colorido y diseño que recuerdan a la tradición decorativa precolombina (Gerritsen y Riello, 2016: 7).

5. CONCLUSIÓN

Los bodegones tienen la capacidad de congelar la realidad, así, al abstraer los objetos de su función, hacen que se conviertan en piezas de colección imperecederas. Más, si cabe, en los productos de poca duración como es el caso de los comestibles, convirtiéndose en una cultura material efímera que al representarla se perpetúa y de esta manera se hace incorruptible, cumpliendo así los deseos del coleccionista de perpetuar las cosas y perpetuarse a través de ellas (Marcaida y Pimentel, 2011: 166).

Todo lo que rodeaba al chocolate estaba integrado dentro de la estética del momento, mostrándose con su escenificación propia. Pereda lo presenta con gran barroquismo a través de la acumulación de elementos, incluso con teatralidad escenográfica (Pérez Sánchez, 1978). La comparación entre los diferentes tratamientos que utilizaron los artistas que eligieron este tema, muestra cómo un mismo producto alimenticio es representado, teniendo en cuenta las connotaciones que tienen el acto de comer y su cultura material como reflejo de la sociedad y, en consecuencia, de aspectos antropológicos, sociológicos, económicos y artísticos (Bryson, 2005). Como afirma Quintanar Cabello con respecto a los bodegones del chocolate: “En el siglo XVII los objetos realizan una representación metonímica en la que el continente sustituye al contenido, mientras que en el siglo XVIII aparece el producto de una manera más explícita” (2022: 182).

Separar el chocolate de la cultura material que lo rodeaba sería dejar de lado una parte esencial de este manjar. Los enseres eran especialmente escogidos para cada ocasión, convirtiendo el momento de su ingesta en algo extraordinario dentro de la cotidianidad del día, de esta manera los artistas lo representaban acompañado de todo lo necesario para su elaboración y consumo. Era un alimento prestigioso por lo que sus complementos también debían de gozar de las mismas características; debían ser exclusivos, valiosos, vanguardistas y, si era posible, exóticos.

Los objetos mostrados por Pereda son la punta del iceberg de la ingente cantidad de productos que se movían en el comercio global de la Edad Moderna. Desde el cofre de ébano hasta las telas utilizadas, pasando por los recipientes, forman un rincón exquisito, que expone la moda y el gusto del momento. El caso del chocolate tiene la particularidad del prestigio del propio producto; fue tan valorado que lo eligieron como asunto principal en numerosas obras, lo que solo pasa excepcionalmente con otros alimentos. Otras veces aparece inserto en escenas con otros productos como integrante de gastronomía de la España de la Edad Moderna, otorgándole un papel más secundario. Los artistas analizados lo plasmaron inserto en diferentes contextos y momentos, y en su afán por captar la naturaleza de las cosas, consiguieron perpetuar la fusión cultural material que se dio en los siglos XVII y XVIII, siendo, entre otras muchas cosas, ventanas abiertas a la realidad del momento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso Benito, J. (2013). En torno a las mancerinas de plata del Museo Nacional de Artes Decorativas. En J. Rivas Carmona, J., *Estudios de platería: San Eloy*. Murcia: Universidad de Murcia, 39-49. <http://hdl.handle.net/10201/84352>
- Amado Doblas, M. I. (2002). En el V centenario del descubrimiento del cacao: chocolate en la literatura del Siglo de Oro. En *Isla del Arriarán*, XX, 265-282.
- Aterido, Á. (2005). Génesis y evolución del primer bodegón en España. En Portús, J., *El Arte en la España del Quijote*. Ciudad Real: Museo de Ciudad Real, 55-80.
- Baño Martínez, F. del, (2008). *Estancias del uso y representación al servicio de las catedrales españolas durante el Barroco*. Murcia: Universidad de Murcia (Tesis doctoral)
- Barrientos Martín, C. (2018). El chocolate ¿producto de lujo o curativo? Su uso en el Hospital de San Juan de Dios de Granada (ss. XVII-XVIII). En Andrés Chaín, M., Gutiérrez

- Hernández, A., Ortega Martínez, P. & Poveda Arias, P., *La alimentación en la historia*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 211-225.
- Bryson, N. (2005). *Volver a mirar: Cuatro Ensayos Sobre La Pintura De Naturalezas Muertas*. Madrid: Alianza Editorial.
 - Cárdenas, J. d. (2003). *Problemas y secretos maravillosos de las Indias*. México: Maxtor.
 - Castillo, B. D. (2005). *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc90213>
 - Cherry, P. (1999). *Arte y naturaleza. El Bodegón Español en el Siglo de Oro*. Madrid: Fundación a la Historia del Arte Hispánico.
 - Coe, S. D., & Coe, M. D. (1996). *The True History of Chocolate*. London: Thames & Hudson.
 - De Munk, B. (2014). *Artisans, products and gifts: rethinking the history of material culture in Early Modern Europe*. Oxford University Press, 39-74. <http://www.jstor.org/stable/24545174>
 - Fattaci, I. (2009). Cacao: From an exotic curiosity to a Spanish commodity. The diffusion of new patterns of consumption in eighteen-century Spain, *Food and History, Revue Européen d'Histoire d'alimentation*, 7(1), 53-78. <https://doi.org/10.1484/J.FOOD.1.100635>
 - Fattaci, I. (2020). *Empire, Political Economy and the Diffusion of Chocolate in the Atlantic World*. New York: Routledge <http://doi.org/10.4324/9781003015956>.
 - Fernán Nuñez, C. (1898). *Vida de Carlos III, Tomo I*. Madrid: Libros de Antaño. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc542n8>
 - Flandrin, J.L. & Montanari, M. (2011). *Historia de la alimentación*. Madrid: Trea.
 - Freeman, P. (2007). *Food. The History of Taste*. London: Thames & Hudson.
 - Galindo, E. (2014). Producción de espuma en el chocolate con el molinillo tradicional. *Rdu. Revista digital universitaria*, vol. 15, 5, 11.
 - Gasch Tomás, J. L. (2018). *The Atlantic World and the Manila Galleons: Circulation, Market, and Consumption of Asian Goods in the Spanish Empire, 1565-1650*. Leiden/Boston: Brill.
 - Gerritsen, A. & Riello, G. (2016). *The Global Lives of Things*. London and New York: Routledge.
 - Granados Nieto, A. J. (2014). La cultura material en el Madrid de la Edad Moderna. En *Veinticinco años después: Avances en la Historia Social y Económica de Madrid*. Madrid, 194-214.
 - Gómez Díaz, D. (2002). Buen alimento, mejor pensamiento: el consumo en un convento almeriense a fines del siglo XVII. *Manuscrits* 20, 133-155.
 - Harwich Vallenilla, N. (2018). *Historia del chocolate*. Pensódromo. <https://elibro.net/es/ereader/univum/106188?page=1>
 - Jordan, W., & Cherry, P. (1995). *El bodegón español: de Velázquez a Goya*. Madrid: El Viso.
 - Krahe, C. (2014). *Chinese porcelain and other orientalia and exotica in Spain during the Habsburg dynasty*. Leiden: University of Leiden. <https://hdl.handle.net/1887/28741>
 - Lavedán, A. (1796). *Tratado sobre los usos, abusos, propiedades y virtudes del tabaco, café, té y chocolate*. Madrid: Imprenta Real. <https://bibdigital.rjb.csic.es/idurl/1/16401>
 - Ledesma, A. C. (1631). *Curioso tratado de la naturaleza y calidad del chocolate*. Madrid: Francisco Martínez. http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/x/0/0/57/5/3?searchdata1=438944{CKEY}&searchfield1=GENERAL^SUBJECT^GENERAL^^&user_id=WEB SERVER
 - Luna, J. J. (2010). *El bodegón español en el Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
 - Marcaida, J. R. (2011). *Juan Eusebio Nieremberg y la ciencia del Barroco. Conocimiento y representación de la naturaleza en la España del siglo XVII*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. <https://hdl.handle.net/10486/7757>
 - Marcaida, J. & Pimentel, J. (2011). Dead Natures or Still Lifes? Science, Art, and Collecting in the Spanish Baroque. En Bleichmar, D. & Mancall, P., *Collecting Across Cultures. Material Exchanges in the Early Modern Atlantic World* (pp. 99-115). Philadelphia: University of Pennsylvania.
 - Mata, J. d. (1746). *Arte de repostería*. Madrid: Imprenta Joseph García Lanza. http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/x/0/0/57/5/3?searchdata1=4458634{CKEY}&searchfield1=GENERAL^SUBJECT^GENERAL^^&user_id=WEB SERVER
 - Miller, J. (2017). *Cacao Cravings: Europe's Assimilation and Europeanization of Chocolate Drinking from Mesoamerica, 1492-1700 C.E.* *Inquiries Journal*. <http://www.inquiriesjournal.com>.

- com/a?id=1669
- Molina, A. (2013). *Mujeres y hombres en la España ilustrada*. Madrid: Cátedra.
 - Moreno Gómez, J. (2015). *La naturaleza de las Indias en la plástica de la Edad Moderna*. Málaga: Universidad de Málaga.
 - Norton, M. (2006). *Tasting Empire: European Internalization of Mesoamerican Aesthetics. The American History Review*, 111 (3), 660-691.
 - Pérez Samper, M. A. (2019). *Comer y beber. Una historia de la alimentación en España*. Madrid: Cátedra.
 - Pérez Samper, M.A. (2001). Espacios y prácticas de sociabilidad en el siglo XVIII. *Cuadernos de Historia Moderna*, 26, 11-55.
 - Pérez Sánchez, A. (2010). *Pintura barroca en España, 1600-1750*. Madrid: Cátedra.
 - Pérez Sánchez, A. (1978). *D. Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos.
 - Pérez Tenessa, A. (2000). La fabulosa historia del chocolate. *Revista española de estudios agrosociales y pesqueros*, 186, 265-278.
 - Pinelo, L. (1636). *Question Moral. Si el chocolate quebranta el ayuno eclesiástico*. Madrid: González, Juan (viuda de). <https://ucm.on.worldcat.org/search?queryString=bq:5325291368>
 - Pleguezuelo, A. (2000). Cerámicas para el agua en el barroco español: una primera aproximación desde la literatura y la pintura. *Ars Longa: cuadernos de arte*, 9-10, 123-138.
 - Portús, J. (2018). Alimentación y pintura: El Siglo de Oro. En Andrés Chaín, M., Gutiérrez Hernández, A., Ortega Martínez, P. & Poveda Arias, P., *La alimentación en la Historia*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 19-40.
 - Quintanar Cabello, V. (2018). La función documental del arte: La llegada de los productos americanos tras el descubrimiento y su reflejo en el arte de la Edad Moderna. En M. Andrés Chaín, M., Gutiérrez Hernández, A., Ortega Martínez, P. & Poveda Arias, P., *La alimentación en la Historia*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 71-83.
 - Quintanar Cabello, V. (2022). “Liquidum no fragit ieenum”: la polémica religiosa en torno al chocolate y su reflejo en el arte de la Edad Moderna”. En *Actas del III Congreso Internacional sobre Patrimonio Alimentario y Museos*. 25-26 noviembre, 2021, Valencia, España, 171-183. <https://doi.org/10.4995/EGEM2021.2021.13337>
 - Sánchez López, A. (2007). *La pintura de bodegones y floreros en España en el siglo XVIII*. Madrid: Publicaciones Universidad Complutense de Madrid.
 - Sanz de la Higuera, F. (2013). Clero catedralicio y consumo de chocolate en el Burgos del Setecientos. *El futuro del pasado*, 5, 299-315.
 - Schneider, N. (1992). *Naturaleza muerta: apariencia real y sentido de las cosas. La naturaleza muerta en la Edad Moderna temprana*. Colonia: Benedikt Taschen.
 - Simón Palmer, M. C. (2010) El impacto del Nuevo Mundo en los fogones españoles. *Otroceano. Rivista sulle migrazioni*, 4, 51-63. <https://doi.org/10.1400/197594>.
 - Stoichita, V. I. (2011). *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Madrid: Cátedra.
 - Valverde, T (1624). *Discurso del chocolate*. <https://hdl.handle.net/2027/uc1.31822031019235>

AMBROSIO DEL PLANO (H. 1612-1672). *PINTOR Y DORADOR DE SU ALTEZA JUAN JOSÉ DE AUSTRIA: APROXIMACIÓN A SU VIDA Y OBRA*

AMBROSIO DEL PLANO (CA. 1612-1672). *PAINTER AND GILDER OF HIS HIGHNESS JUAN JOSÉ DE AUSTRIA: APPROACH TO HIS LIFE AND WORK*

Álvaro Vicente Romeo¹

Universidad de Zaragoza

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7457-8890>

avguiu@gmail.com

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO / HOW TO QUOTE THIS ARTICLE:

Vicente Romeo, A. (2023). Ambrosio del Plano (h. 1612-1672).

Pintor y dorador de su alteza Juan José de Austria: aproximación a su vida y obra.

Imafronte, 30, pp. 102-118.

RESUMEN

Miembro de una destacada dinastía de pintores, Ambrosio del Plano desarrolló su actividad artística en Zaragoza durante las décadas centrales del siglo XVII. Fue un pintor y dorador considerado e instruido, pues su destreza y capacidad propiciaron que al final de su trayectoria fuese llamado a trabajar para don Juan José de Austria, virrey de Aragón. En el presente estudio se realiza un análisis sobre su vida y su familia, además de trazar una aproximación a su obra y su actividad profesional. Asimismo, se muestran las relaciones personales que mantuvo con celebrados pintores como Jusepe Martínez, Francisco Ximénez Maza u otros artífices como el escultor Francisco Franco.

Palabras clave: Ambrosio del Plano/ Pintura/ siglo XVII/ Zaragoza/ pintor/ dorado dorador/ Jusepe Martínez/ Francisco Ximénez Maza/ escultor/ Francisco Franco.

ABSTRACT

Member of an important dynasty of painters, Ambrosio del Plano developed his artistic activity in Zaragoza in the central decades of the 17th century. He was a considered and educated painter and gilder, as his skill and ability meant that at the end of his life he was required to work in the service of Don Juan José de Austria, Viceroy of Aragon. The present study analyses his life and family, as well as provides an overview of his oeuvre. It also shows the personal relationships he had with famous painters such as Jusepe Martínez, Francisco Ximénez Maza and other artists such as the sculptor Francisco Franco.

Keywords: Ambrosio del Plano/ painting/ 17th century/ Zaragoza/ painter/ gilding/ Jusepe Martínez/ Francisco Ximénez Maza/ sculptor/ Francisco Franco.

¹ Doctorando en Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza. Realiza su tesis doctoral sobre pintura y pintores en Aragón en el siglo XVII y las relaciones artísticas de este territorio con el extranjero.

El pintor y dorador Ambrosio del Plano fue miembro de una extensa dinastía de pintores cuyas primeras noticias datan de la década de 1630. Sin embargo, el integrante de la familia más conocido es su hijo, Francisco del Plano (1655/1659-1739), figura a la que el profesor Arturo Ansón Navarro dedicó una primera biografía en la *Gran Enciclopedia Aragonesa* (Ansón Navarro, 1981: 2704). Los siguientes estudios que aportan novedades sobre esta saga de artífices fueron realizados por Ismael Gutiérrez Pastor, analizando, por un lado, la actividad Francisco del Plano en tierras riojanas y publicando, por otro, los documentos relativos a ese periodo (Gutiérrez Pastor, 1985: 355 y Gutiérrez Pastor, 1988: 347-375). De todos ellos partiremos para centrarnos aquí en la vida y obra artística de Ambrosio del Plano, padre de Francisco del Plano.

1. UNA FAMILIA CONSAGRADA AL ARTE DE LA PINTURA

El primer pintor de la saga del que poseemos numerosas noticias es Juan García de la Cueva. Su nombre plantea algunos problemas pues la existencia de otros artistas homónimos dificulta su identificación². Los datos más tempranos localizados datan de 1632, cuando estaba casado con María Garcés. En ese momento el artista residía en Madrid, donde, según indica un documento, se encontraba temporalmente³, aunque para 1634 ya había regresado a Zaragoza⁴. Una de sus obras más conocidas es la policromía del túmulo que se erigió en la capital aragonesa para las honras fúnebres de la emperatriz María de Austria fallecida en 1646, que llevó a cabo junto a otros artífices⁵.

La celebridad de García de la Cueva seguramente estimuló a pintores a aproximarse a su taller para asociarse laboralmente, o a otros jóvenes acceder como aprendices, o incluso para emparentarse con él. Este fue el caso del padre de Ambrosio del Plano, Pedro —que también era pintor—, quien seguramente acordó el matrimonio de su hijo con Pabla Antonia, hija del artífice.

Ambrosio del Plano nació en torno a 1612 en la localidad zaragozana de Magallón⁶. Dos décadas después, en 1632, ya se había trasladado a Zaragoza pues el 18 de abril de ese año actuó como testigo cuando el pintor flamenco Daniel Martínez designó como su procurador a su hijo Jusepe Martínez⁷. El oficio de los tres, unido a la presencia de Plano en un acto tan personal, parece indicar que mantenían una estrecha relación. Aunque solo es una hipótesis, es posible que Ambrosio del Plano enriqueciese su formación o fuese miembro del taller del pintor flamenco o de su hijo, ubicados en la calle de Santa Catalina, en la parroquia de San Miguel de los Navarros⁸. La relación se mantuvo en el tiempo pues en 1665, el pintor vuelve a actuar como testigo cuando Ana Francisca Iennequi nombró como su procurador a su marido Jusepe Martínez⁹.

Entre 1632 y 1646 no hemos conseguido hallar información sobre nuestro artífice. No obstante, parte de esta laguna de catorce años podemos colmatarla con un trabajo que ejerció, *a priori*, ajeno a la actividad artística. Merced a un memorial que el hijo de nuestro pintor Francisco del Plano “hijodealgo, natural del Reyno de Aragón”, elevó al Consejo de Aragón, sabemos que se enroló en el ejército de Flandes durante once años continuos¹⁰. Con esta solicitud, el hijo de Ambrosio inició las diligencias para solicitar una plaza vacante en las cuatro varas de alguacil en la ciudad de Zaragoza. Los méritos que acreditaba para obtener tal reconocimiento social eran el servicio militar al monarca que había prestado su padre —demostrándolo con documentación—

2 Esta aclaración ya fue señalada por la historiografía (Bruñen, Calvo, Senac, 1987: 257, nota 123).

3 Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza, (en adelante, AHPNZ), Pedro Sánchez del Castellar, 1628, ff. 1330 v.-1331 (Zaragoza, 8 de julio de 1628). Su regesta en León Pacheco (2006: doc. 6-7643(8444)).

4 AHPNZ, Diego Francisco Moles, 1634, ff. 1062-1064 (Zaragoza, 31 de julio 1634). Su regesta en Jodrá Arilla (2006: doc. 8-333(347)).

5 La compañía en la que se incluía García de la Cueva estaba dirigida por Pedro Altarriba y sus miembros eran los “pintores y domiciliados en Zaragoza”, Juan de Medina, Juan de Alcoren –;Juan de Orcoyen?– Bartolomé Roberto Catamin, Luis de Espinosa, Diego Escobar y Pascual M. Lobatu (Allo Manero, 1993: 542).

6 Cfr. apéndice documental, documento 1. Según se expresa en su matrimonio recogido en Archivo Diocesano de Zaragoza, (en adelante, ADZ), Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo II de matrimonios (1642-1666), p. 763 (Zaragoza, 20 de abril de 1646).

7 AHPNZ, Diego Jerónimo Montaner, 1632, ff. 911-115 (Zaragoza, 10 de abril de 1632). Documento publicado en González Hernández (1981: 144-145, doc. 29).

8 En 1632 el taller de Jusepe Martínez debía encontrarse a pleno rendimiento. En ese momento estaba aprendiendo el oficio el joven jacetano Diego González Blázquez, así que no sería extraño imaginar el taller del maestro zaragozano con estos jóvenes llegados de otras localidades aragonesas a la capital en busca de formación y su consiguiente éxito posterior como pintores. El documento de *firma famuli* publicado en González Hernández (1981: 139, doc. 20).

9 AHPNZ, Ildefonso Moles, 1665, ff. 419-421 (Zaragoza, 7-IV-1665). Su regesta en González Hernández (1981: 205-206, doc. 119).

10 Archivo de la Corona de Aragón, Consejo de Aragón, Legajos, 0035, nº 181.

y su presencia en las Cortes de Aragón de 1678 como parte del brazo de caballeros e hidalgos¹¹. Debido a la edad que Ambrosio del Plano debía tener en 1632 –unos 20 años– y por ser el único periodo prolongado de su vida en el que no hemos logrado localizar documentación sobre él, consideramos que su estancia en Flandes pudo desarrollarse en esta época, antes de desposarse con la mencionada Pabla Antonia, hija de Juan García de la Cueva.

Desconocemos donde se alistó el pintor, pero no debió ser en Zaragoza¹². Igualmente, ignoramos si su cometido allí estuvo relacionado con trabajos artísticos o fue meramente militar. Las ocupaciones que en ese contexto podía desempeñar un artífice era la realización de banderas y estandartes, entre otros elementos, aunque también se le podían requerir vistas panorámicas con fines estratégicos¹³. Otros artistas como Felipe Diricksen, Juan de Toledo o Pedro Espinosa de los Monteros se enrolaron en el ejército y ejercieron el arte de la pintura (Vizcaíno Villanueva, 2005: 359; Agüera Ros, 1994: 267).

Para cuando Ambrosio del Plano se casó con Pabla Antonia ya habría completado su formación pues contaba con 34 años. El 20 de abril de 1646 se unieron en la iglesia zaragozana de San Miguel de los Navarros¹⁴. El registro parroquial revela que Plano era natural de Magallón (Zaragoza) y que la contrayente había nacido en la capital aragonesa. De mayor trascendencia resultan los datos procedentes de sus capitulaciones matrimoniales, suscritas ante notario tres días después¹⁵. Pabla era mucho más joven que Ambrosio pues, al parecer, contaba con 11 años¹⁶. La llamativa diferencia de edad entre los recién casados, probablemente, llevó a incluir una cláusula que les obligaba a habitar durante dos años en la misma casa que los padres de ella, algo relativamente frecuente en la época¹⁷. No podemos descartar que este enlace supusiese para Ambrosio del Plano un acuerdo *de facto* para colaborar en el taller de Juan García de la Cueva, ubicado en las inmediaciones del Hospital de Nuestra Señora de Gracia, en el Coso zaragozano.

Merced a la referida capitulación matrimonial sabemos que Ambrosio era hijo del pintor Pedro del Plano, domiciliado en Magallón. Por otro lado, el documento descubre que la madre de Pabla y segunda esposa de Juan García de la Cueva era María Benero, que falleció en 1648¹⁸. Los padres, que acompañaron a sus hijos en el matrimonio, aportaron, por lado de los Plano, 4000 sueldos jaqueses, y por el de los García de la Cueva, 8000. Además, el padre de la contrayente prometió a Ambrosio del Plano en dicha capitulación 100 libras, que abonará en 1650¹⁹. 1655²⁰ y 1657²¹. Tras el enlace, la pareja se instaló en casa de Juan García de la Cueva, en la parroquia de San Miguel de los Navarros. En este enclave de la ciudad, donde residieron toda su vida, se encontraban avecindados gran número de pintores además de García de la Cueva, como los Martínez, el sevillano Diego Escobar (Vicente Romeo, 2021) o el retratista Vicente Tió (Vicente Romeo, 2022a).

El primer vástago del matrimonio fue Pedro Félix Antonio, bautizado el 14 de enero de 1654 en la referida parroquia. Los padrinos fueron Miguel González y Polonia Casiano²². Unos

11 En 1677-1678 las Cortes del Reino de Aragón reconocieron y otorgaron derecho a los pintores a disfrutar de ciertos honores y privilegios como poder participar en las Cortes del Reino, formando parte del brazo de infanzones y caballeros, lo cual, les posibilitaba ocupar cargos políticos (Ansón Navarro, 1985: 489 y Manrique Ara, 1998).

12 El reclutamiento se realizaba principalmente en las grandes ciudades, pero no ha quedado reflejo documental de ninguna llamada a filas en la capital aragonesa que encaje con esas fechas (Salas Auséns, 1998: 72-73).

13 Los quehaceres citados podían ser realizados también por los pintores de las reales caballerizas, aunque las panorámicas del campo de batalla solían ser encargadas a un pintor en particular que acompañaba a las comitivas (Parker, 2015: 131; Vizcaíno Villanueva, 2005: 345 y ss.).

14 Cfr. apéndice documental, documento 1. ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo II de matrimonios (1642-1666), p. 763 (Zaragoza, 20 de abril de 1646).

15 AHPNZ, Ildefonso Moles, 1646, ff. 347 v.-349 v (Zaragoza, 20 de mayo de 1646). Su regesta en Gil Mendizábal (1984: doc. 5934).

16 Así se desprende de su partida de defunción, que analizaremos al final de este estudio.

17 La misma cláusula debió respetar el pintor Jusepe Martínez al desposarse con la hija del platero Claudio Iennequi, aunque, en este caso, debía residir con sus suegros durante cuatro años. Ambas debieron estar motivadas por la juventud de las prometidas (González Hernández, 1981: 26).

18 Su partida de defunción revela que el padre de Ambrosio del Plano, Pedro, era pintor también y que mantenía alguna relación personal con Juan García de la Cueva, pues fueron ejecutores testamentarios de la difunta. El registro del óbito atestigua que ambos residían en la misma calle, en el Coso. María Benero fue sepultada en la Iglesia de San Miguel de los Navarros. ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros. Tomo V de difuntos, p. 135 (Zaragoza, 29 de julio de 1648).

19 AHPNZ, Ildefonso Moles, 1650, ff. 1776 v.-1777 (Zaragoza, 5 de noviembre de 1650).

20 AHPNZ, Ildefonso Moles, 1655, ff. 1035 v.-1036 y 1139-1140 v. (Zaragoza, 18 de octubre de 1655 y 9 de noviembre de 1655). Regestas en Calvo Comín (1984: docs. 369 y 413).

21 AHPNZ, Juan Francisco Sánchez del Castellar, 1657, ff. 121 v.-122 (Zaragoza, 15 de enero de 1657). Su regesta en Calvo Comín (1984: doc. 952).

22 Cfr. Anexo documental, documento 2, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo IV de bautismos (1642-1666), p. 166 (Zaragoza, 14 de enero de 1654).

años después tuvieron a su segunda hija, Teresa Felipa Josefa, que llegó al mundo poco antes del 28 de junio de 1657, cuando recibió las aguas bautismales en el mismo templo²³. Los padrinos de la neonata fueron el pintor Francisco Ximénez Maza y su esposa Isabel María Maicas. Ambrosio del Plano y el pintor de Tarazona mantenían relación profesional ya que Ximénez Maza ostentó el cargo de mayordomo de la cofradía de San Lucas de Zaragoza, que congregaba a pintores y doradores, en 1655, año en el que Ambrosio del Plano era miembro activo de la misma²⁴.

El siguiente hijo del matrimonio, fue el pintor Francisco del Plano. Como avanzábamos se trata del miembro más célebre de la familia pues su meteórica carrera artística lo llevó a trabajar en lugares como Teruel, Alcañiz (Teruel), Zaragoza, Daroca y Cetina (Zaragoza) o Calahorra (La Rioja)²⁵ realizando obras de pintura figurativa y decorativa tanto en lienzo como en muro, aunque también trabajó como dorador en su primera etapa. Hasta la actualidad se desconocía dónde había nacido, pues a pesar de que Ceán Bermúdez alegó que fue en la ciudad de Daroca, no ha sido demostrado. El profesor Ismael Gutiérrez Pastor, en su estudio sobre la actividad de este artífice en La Rioja, aporta interesantes datos procedentes de archivo que hacían perfectamente plausible que el pintor hubiera llegado al mundo en 1658 en Visiedo (Teruel). Por lo tanto, si se conocía el año aproximado de su nacimiento era debido a que se dedujo de su partida de defunción, el 15 de septiembre de 1739, que decía que el finado contaba 80 años (De la Sala Valdés, 1933: 113-115).

A tenor de la documentación hallada, podemos confirmar que Francisco del Plano nació en Zaragoza. Sin embargo, no estamos en condiciones de asegurar la fecha concreta. Esto se debe a que Ambrosio del Plano y Pabla García de la Cueva tuvieron dos hijos a los que dieron el mismo nombre y que nacieron con pocos años de diferencia. El mayor fue bautizado en la iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros el 6 de octubre de 1655 con el nombre de Francisco Bruno Manuel²⁶. Cuatro años después, el 12 de octubre de 1659, fue cristianado en el mismo templo Francisco Vicente Antonio²⁷. A pesar de que hemos revisado numerosos documentos posteriores relativos a Francisco del Plano en busca de alguna mención en la que figure con más de un nombre, no la hemos localizado. Tampoco ha sido posible hallar la muerte temprana de ninguno de ellos. Por lo tanto, teniendo en cuenta que el pintor Francisco del Plano se casó el 30 de junio de 1678 con Antonia Canfranc y Peralta²⁸, en cualquiera de los casos, el contrayente contaría en ese momento con 23 o 19 años; edades idóneas para contraer matrimonio. Sin embargo, aunque forma parte de lo conjectural, creemos que el conocido pintor fue el primero que hemos referido, pues a esas alturas de su vida ya habría completado su formación. Sea quien fuere, este artífice tuvo al menos dos vástagos que se dedicaron al arte de la pintura llamados Felipe y Antonio, además de otro, Ambrosio, que fue estucador. Todos ellos continuaron la estirpe y la actividad artística familiar hasta bien entrado el siglo XVIII (Gutiérrez Pastor, 1985: 335)²⁹.

Jusepe Manuel Ambrosio, el quinto vástagos de Ambrosio del Plano y Pabla García de la Cueva, vino al mundo igualmente en la parroquia de San Miguel de los Navarros el 3 de marzo

23 Cfr. Anexo documental, documento 4. ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo IV de bautismos, p. 198 (Zaragoza, 28 de junio 1657).

24 Tal y como atestigua un documento de la cofradía de San Lucas. En ese año Francisco Ximénez Maza compartió la mayordomía con el pintor navarro Andrés Urzánqui. AHPNZ, Juan Forcada, 1656, ff. 197 v.-201 (Zaragoza, 27 de junio de 1655). Documento citado en Ansón Navarro (1985: 65).

25 En Alcañiz llevó a cabo las pinturas de las pechinas y cúpula de la capilla de la Soledad de la Ex-colegiata de Santa María la Mayor (Thomson Llisterri, 2006: p. 36-37) y en Cetina (Zaragoza) la policromía de los muros y bóvedas de la iglesia parroquial de San Juan Bautista (Navarro, Calvo Ruata e Ibáñez Lacruz, 1995: 52).

26 Cfr. Anexo documental, documento 3. ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros de Zaragoza, tomo IV de bautismos (1642-1666), p. 184 (Zaragoza, 6 de octubre de 1655).

27 Sus padrinos fueron Antonio Taguena y María Matute. Cfr. Anexo documental, documento 5. ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo IV de bautismos (1642-1666), p. 229 (Zaragoza, 12 de octubre de 1659)

28 En la parroquia de San Lorenzo de Zaragoza. Mario de La Sala Valdés se sirvió de la información de este documento y lo dio a conocer. La cita documental completa es ADZ, Libros parroquiales de San Lorenzo (1645-1748), f. 35 v. (Zaragoza, 30 de junio de 1678). Documento recogido en Lasala Valdés (1933: 114-115).

29 En relación con la perpetuación de la actividad artística de esta familia, durante el siglo XIX existió un pintor llamado Eduardo López del Plano (1840-1885), sobrino del jurista y escritor zaragozano Juan Francisco López del Plano (1758-1808). Ambos eran descendientes lejanos de esta dinastía de maestros del pincel. Sin embargo, no estamos en condiciones de precisar con exactitud los lazos de parentesco existentes entre estos personajes y los artífices que son objeto de estudio de este artículo. Cfr. López del Plano (1880: 13-19).

de 1662, siendo sus padrinos Martín de Peña y Manuela Mirto³⁰. Además, recibió el sacramento de la confirmación en la cercana parroquia de San Gil el 14 de enero de 1673³¹. Será conocido posteriormente como José del Plano y se dedicará al oficio familiar, colaborando con otros doradores. A pesar de ello disponemos de muy poca información acerca de su producción artística, aunque sabemos que pintó los lienzos de un retablo para la ermita de San Francisco Javier en la localidad zaragozana de Escatrón (Almería, Arroyo, Díez, Ferrández, Rincón, Romero, y Tovar, 1987: 308).

La familia de Ambrosio del Plano –de la que hemos elaborado un árbol genealógico (FIGURA 1)– se incrementó probablemente con dos hijas. Hemos documentado que el matrimonio tuvo una descendiente más bautizada como Cristofora María el 11 de julio de 1664³². No obstante, desconocemos si se trata de la misma María, que hemos conocido gracias al testamento de su madre, en el que la declara hija “del quondam Ambrosio del Plano, mi primer marido”³³. En cualquier caso, sería la última de los vástagos, todos nietos del pintor Juan García de la Cueva, a quienes dejó parte de sus bienes en su último testamento, otorgado el 10 de enero de 1669. A cada uno de ellos legó 50 libras, que recibirían cuando tomasen matrimonio. Además de ello, los nombró herederos de todos sus “papeles, modelos, dibujos, estampas y demás objetos pertenecientes al arte de la pintura” para que dispusiesen de ellos a su libre voluntad.³⁴

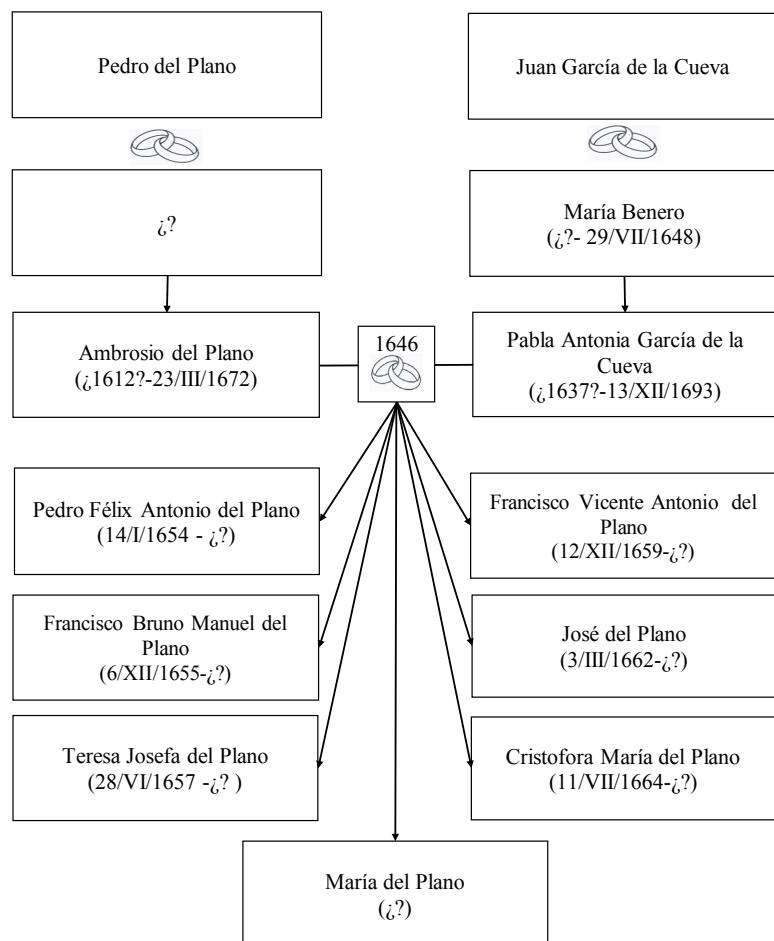


Figura 1. Árbol genealógico de Ambrosio del Plano. Elaboración propia.

30 Cfr. Anexo documental, documento 5. ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo IV de bautismos (1642-1666), p. 260 (Zaragoza, 3 de marzo de 1662).

31 ADZ, Libros parroquiales de San Gil de Zaragoza, tomo III de matrimonios (1648-1723), f. 19 (Zaragoza, 3-III-1673).

32 Los padrinos fueron Jusepe Ochoa de Ojalde y Quiteria Pérez. Cfr. Anexo documental, documento 7. ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo IV de bautismos (1642-1666), f. 285 (Zaragoza, 11 de julio de 1664).

33 AHPNZ, Braulio Villanueva, 1690, ff. 1411 v.-1415 (Zaragoza, 15-VII-1690). Su regesta en Rincón García (1979: doc. 598).

34 También nombra herederos de estos bienes a sus otros dos hijos, Francisco de San Lucas, agustino descalzo y a fray Blas García, carmelita observante. Además, designó como ejecutor testamentario al pintor y dorador Pedro Altarriba. AHPNZ, Ildefonso Moles, 1669, ff. 44 v.-48 (Zaragoza, 10 de febrero de 1669). Su regesta en Santos Aramburo (1982: doc. 5412).

Los instrumentos de la profesión familiar que Juan García de la Cueva dejó a su muerte se podrían dividir en dos grupos: en primer lugar, los puramente técnicos, es decir, pinceles, brochas, la losa y piedra moleta, caballetes, paletas, tiento, compases, reglas, pigmentos, etc. Por otro lado, se encontraban los de inspiración visual para el pintor –“papeles, [...] dibujos, estampas”–, es decir, los apuntes y las fuentes grabadas impresas –llamados genéricamente estampas en la época– que los pintores adquirían para enriquecer sus composiciones y habitual en el taller del pintor español desde finales del siglo XVI hasta el siglo XVII, momento de apogeo de su utilización. García de la Cueva poseía muchos de estos recursos gráficos, a los que se sumaban sus dibujos propios –probables copias de pinturas, esculturas o arquitecturas que conoció, quizá en Madrid, donde residió un tiempo–. Otro elemento frecuente del taller son los maniquís³⁵ –figuras humanas en madera, cera o yeso, y articuladas o no– y modelos –eran pequeñas figuras de asunto variado, o partes del cuerpo llamadas entonces “anatomías”³⁶–. El pintor otorgante acumuló muchos modelos, pero solo un maniquí,³⁷ que legaría a su hija Pabla. Además, la esposa de Ambrosio del Plano era igualmente heredera de los objetos del obrador, a partes iguales con sus hijos y hermanos. La exclusividad en heredar el maniquí, además de los otros útiles, hace sospechar que se dedicase, como la mayoría de los miembros de su familia, al oficio de la pintura y que, por ello, iba a darles uso³⁸.

Seguramente, los hijos del Ambrosio del Plano recibieron su formación en el seno del taller del patriarca donde convivirían con otros aprendices que, por su vocación y llamados por la fama del artífice, acudirían a aprender el oficio con él. Sabemos que recibió al menos a un aprendiz en su taller llamado Hernando Noballes, de 14 años. El acuerdo estipulaba una duración de cinco años, que empezarían a contar a partir del 24 de agosto de 1666. El joven, como era habitual, se obligaba a “servirle bien, fielmente como aprehendiz y hacer todo lo demás que los demás aprehendices suelen y acostumbran hacer”, a cambio de que Plano le acogiese en su casa y le enseñase la profesión de pintor y dorador³⁹.

2. APROXIMACIÓN A SU ACTIVIDAD ARTÍSTICA Y PROFESIONAL

Pese a no haber logrado documentarlo, todo apunta a que Ambrosio del Plano alcanzó la maestría tras llevar a cabo al final de su formación el examen obligatorio de la cofradía de San Lucas de Zaragoza, de la que, como apuntamos, formó parte en 1655.⁴⁰ En concreto, debió realizar el examen que habilitaría a pintores de retablos o historias, pues quien lo superase podía llevar a cabo “qualkiere pintura o doradura” (Criado Mainar, 1992: 9)⁴¹.

35 Antonio Palomino define por maniquí a la “figura móvil artificial, y que se deja poner en diferentes secciones, a voluntad del pintor: deducido del italiano, *mame qui*. Estate aquí, porque se queda en la postura que le mandan”. Tenía una aplicación similar a la denominada “figura de mover” que era una figura pequeña, “vaciada de pasta de cera, para moverla en diferentes actitudes y posturas, para dibujar, o pintar” que se colocaba en la posición deseada cuando aún estaba caliente y maleable. Para calibrar la caída de los paños, estas figuras se vestían con papel o tela impregnados en cola, así quedaban fijas (Palomino de Castro y Velasco, 1988b: 568 y 572).

36 Nos hemos servido del estudio de María A. Vizcaíno Villanueva, que analizó óptimamente el obrador de los pintores madrileños del reinado de Felipe IV, pues creemos que se puede corresponder perfectamente con el taller de los maestros zaragozanos. Destaca la parquedad de los documentos aragoneses comparados con la minuciosidad de los madrileños (Vizcaíno Villanueva, 2005a: 137 y ss.). No obstante, se ha documentado que pintores activos en Zaragoza poseían estos maniquíes como Pedro Urzánqui o Juan Pérez Galbán (Martínez, 2008: 152). El inventario de bienes de Juan Pérez Galbán en AHPNZ, Juan Francisco Ibañez de Aoiz, 1645, ff. 862 v.-869 (Zaragoza, 8 de diciembre de 1645). Su regesta en Rodríguez Beltrán (1984: doc. 5589)

37 El maniquí fue un básico en el taller de los pintores durante la Edad Moderna. Una de las menciones documentales más tempranas en España a este interesante instrumento es en el inventario del pintor valenciano Joan Cardona, realizado tras su muerte el 10 de junio de 1556 (Gómez Ferrer, 2021: 77-90).

38 En Zaragoza una mujer llamada Pabla “la pintora” recibió 10 libras en 1683 por haber realizado unos retratos a doña Antonia Felipa Guerrero y Álava, que podríamos identificar con la esposa de Ambrosio del Plano. La existencia de pintoras en Aragón es cada vez más evidente. Por lo general todas ellas nacían y se formaban en el seno de un taller familiar, para posteriormente desposarse con un pintor (Vicente Romeo, 2022b). Pabla García de la Cueva pudo aprender el noble arte junto a su padre y su marido, cuando tuvo que convivir con ellos tras sus nupcias. Antonio Palomino recogió algunas mujeres artistas en su tratado, como la hija de Tintoretto –María Robusti–, Plautilla Nelli, Artemisia Gentileschi, o su propia hermana, Francisca Palomino “que fue ilustrada con esta habilidad, aunque se malogró en lo mejor de los años” a la que quiso “hacer memoria” en su tratado (Palomino de Castro y Velasco, 1988a: 362-363).

39 AHPNZ, Diego Miguel Andrés, minutas, s. f. (Zaragoza, 24 de agosto de 1666).

40 Junto a otros pintores como su suegro, Juan García de la Cueva o Jusepe Martínez. AHPNZ, Juan Forcada, 1655, ff. 197 v.-201 (Zaragoza, 27 de junio de 1655). Documento citado en Ansón Navarro (1985: 65 y 88).

41 Las ordenanzas y otros documentos acerca de la cofradía de San Lucas de Zaragoza fueron publicados por el erudito Vicente González Hernández (González Hernández, 1967). Posteriormente, el funcionamiento de la misma en el siglo XVI fue estudiado por Jesús Criado Mainar (Criado Mainar, 1992). Además, el profesor Arturo Ansón analizó en su tesis doctoral la enseñanza del arte de la pintura desde finales del siglo XVII hasta el academicismo en el siglo XVIII (Ansón Navarro, 1985).

La primera obra que se atribuyó a Ambrosio del Plano fue dada a conocer por Antonio Ponz (Ponz, 1788: 241). El clérigo valenciano, en su *Viaje de España*, adjudica una *Batalla de Clavijo*⁴² a nuestro artista que se encontraba pintada “encima del retablo mayor” de la malograda iglesia parroquial de Santiago de Daroca (Zaragoza)⁴³. De ello se podría deducir que se trataba de una pintura sobre muro realizada en la bóveda –de cuarto de esfera– que cobijaba el altar mayor, pues esta obra no se ha conservado. Sin embargo, consideramos que esta pintura no se debió a los pinceles de Ambrosio del Plano por una serie de cuestiones. En primer lugar, la reconstrucción de la iglesia medieval de Santiago comenzó en 1679 (Martín Marco, 2020: 22-25 y 97), cuando el pintor, comoenseguida veremos, ya había fallecido. Por lo tanto, resulta imposible cronológicamente que el artífice llevase a cabo esta pintura en el nuevo templo que sería el que Ponz conoció poco antes de 1788. Además, el viajero escribió sobre el citado artífice “de quien creo haber hablado a Vm.”, cuando únicamente había mencionado con anterioridad a su hijo, Francisco del Plano⁴⁴. Finalmente, debemos señalar que podría también referirse a su nieto –hijo de Francisco del Plano y Antonia Canfranc–, también llamado Ambrosio, aunque no lo creemos posible pues es conocido únicamente como estucador⁴⁵. En definitiva, opinamos que esta obra tuvo que ser realizada por el hijo de nuestro pintor, Francisco del Plano, quien ejecutó otras empresas de naturaleza similar en Daroca⁴⁶ y que el abate Ponz debió equivocar el nombre de pila del autor⁴⁷.

Los pintores en la época podían efectuar labores de peritaje –en trabajos de otros pintores, por ejemplo– tasación de pinturas e incluso otros negocios no artísticos como los agrícolas o comerciales. Ambrosio del Plano, en efecto, llevó a cabo un trabajo de expertizaje pues fue requerido para elaborar una tasación. La elección del pintor-tasador podía ser aleatoria, aunque si la colección era importante se solía recurrir a un artista acreditado que pudiese otorgar un valor adecuado. Igualmente, se podía solicitar a un pintor cercano a la familia, al que habían realizado encargos o al que se encomendaba la labor de conservar y restaurar –“adreçar”– las piezas atesoradas. Este cometido era una de las labores inherentes al oficio de pintor, pues no se exigía tener un cargo oficial, ni preparación específica (Vizcaíno Villanueva, 2005: 274), a diferencia de lo que sucedía en Italia, donde se prefería a los buenos conocedores del arte, según Filippo Baldinucci (Muñoz González, 2006: 77).

Sin embargo, de la valoración que a continuación analizaremos se colige que Plano era un gran entendido en cuestiones de iconografía y que conocía la obra de grandes maestros muy valorados por los artistas de la época. En los inventarios de colecciones de pintura zaragozanas, rara vez se recoge el autor o se realizan atribuciones, aunque sí menudean las copias de otros artistas. Así, Ambrosio del Plano tasó las pinturas que aportó a su matrimonio la doncella Isabel de Rodas cuando contrajo nupcias con el doctor en Derecho José Francisco Moles el 28 de octubre de 1657 en la parroquia de la Santa Cruz de Zaragoza (Lucea y Parra y Fantoni y Benedí, 2014: 808). Sin embargo, la firma de las capitulaciones matrimoniales no se protocolizó hasta un mes después. A ellas se adjuntó un documento en el que se recogen todos los bienes a estimar, con una sección dedicada a la relación de pinturas que es la que expertizó Plano⁴⁸.

No cabe duda de que se trataba de una extensa e importante colección, ya que la decisión de inventariarla y dar testimonio de lo que contenía, pone de relieve su valor. Isabel de Rodas “trahe en quadros y pintura” a su matrimonio, además de “una librería con algunos

42 En Daroca se atesoran al menos dos obras con esta iconografía. En uno de los muros de la colegiata se conserva un juego de dos grandes lienzos, mientras que en su museo se custodia una pintura sobre mármol que representan la mítica batalla.

43 El profesor Ismael Gutiérrez Pastor declaró que se refería al templo de la misma advocación, pero lo localizó en Zaragoza (Gutiérrez Pastor, 1985: 348).

44 Cuando le atribuye las pinturas “al temple” del “techo” de las antecristías y sacristías de la iglesia del Portillo de Zaragoza (Ponz, 1788: 57).

45 Según el conde de la Viñaza, los hermanos Antonio y Felipe, fueron pintores de “muy medianos lienzos”. (Muñoz y Manzano, Conde de la Viñaza, 1894: 266).

46 Como la decoración interior de la iglesia de Santo Domingo, junto a Joseph Pérez. En este encargo se obligaba a los pintores a dorar y policromar las paredes de la iglesia y otros elementos. (Ibáñez Fernández, y Martín Marco, 2017: 312. doc. 6).

47 Además, Antonio Ponz declara que el pintor que llevó a cabo la pintura de la parroquial de Santiago había nacido en Daroca, lo cual indujo a Juan A. Ceán Bermúdez a escribir que Francisco del Plano era natural de aquella ciudad (Ceán Bermúdez, 1800: 103).

48 AHPNZ, Ildefonso Moles, 1657, ff. 1299 v.-1401 v. (Zaragoza, 28 de diciembre de 1657). Su regesta en Calvo Comín (1982, doc. 1395).

quadros, estantes y mesa”, en torno a 60 pinturas⁴⁹. La catalogación realizada no es uniforme, pues no especifica en todas las ocasiones su tamaño, enmarcación, iconografía o fuente de inspiración. En especial, además de la calidad de la pintura, Ambrosio del Plano sabía valorar perfectamente marcos y molduras, debido a que las había pintado y dorado, como veremos al final de este estudio.

Como era frecuente, las piezas debieron tasarse en el orden que se encontraban en los aposentos de la casa de la contrayente. Los primeros registros contienen una serie de “siete cuadros grandes de la historia de David” y “un quadro grande de la entrada de Christo en Herusalem con marco dorado” que fueron valorados en 56 y 30 libras jaquesas respectivamente.

La siguiente obra fue tasada en 10 libras y es de las más interesantes; se trata de “un quadro de San Juan Bautista, copia de Ticiano con su marco estimado en diez libras jaquesas”. La pintura de Tiziano fue encumbrada en España desde tiempos de Felipe II, y el fervor por atesorar originales o copias se convirtió en una de las preferencias de la nobleza, tal y como revelan otras colecciones españolas (Argüello del Canto, 2017: 48). En este sentido, Vicente Carducho en sus *Didálogos de la pintura* escribió que las pinturas “mas estimadas de todos, siempre fueron las de Ticiano en quien el colorido logra su fuerza, y hermosura” (Carducho, 1979: 433) En una valoración como la que nos ocupa, el precio podía aumentar si se trataba de una copia de un maestro extranjero, aunque no parece ser el caso. Además, el reconocimiento de una copia del véneto pone de manifiesto que Ambrosio del Plano era un pintor culto.

El asunto de la pintura era una representación del Bautista, una de las composiciones del pintor de Cadore de más éxito y que más difusión tuvo. En este sentido, se considera que una de las primeras versiones llegó a Zaragoza todavía en vida de su autor gracias a don Martín de Gurrea y Aragón, IV duque de Villahermosa, lo que pudo suponer que diferentes pintores asentados en Zaragoza la conociesen⁵⁰. En la actualidad se conservan originales tizianescos de la misma iconografía en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, en la Galería de la Academia en Florencia, y en el Museo Nacional del Prado en Madrid, que nos ayudan a aproximarnos a cómo sería la pintura de la hidalga zaragozana.

A continuación, Plano valoró “un quadro de la Virgen, de piedra, blanco, con marco dorado, estimado en diez y ocho libras jaquesas”, que debemos analizar junto a otras piezas del inventario como “una lamina del nascimento con marco de ebano y guarnicion de plata, estimado en quince libras jaquesas” y “diez laminas, una con otra⁵¹, estimadas a cinco libras jaquesas y otra de un Santo Cristo estimadas todas en cincuenta libras jaquesas”. En primer lugar, se entendía por lámina una pintura de pequeñas dimensiones realizada sobre soporte metálico –acero, cobre o bronce–, pétreo –mármol, ágata u otras piedras–, líqueno o vítreo. Según el *Tesoro* de Covarrubias, una lámina era una “plancha de metal, oro o plata y los demás del nombre latino lamina” (Covarrubias y Orozco, 1674: f. 83 v.). Según las investigaciones de María A. Vizcaíno, sabemos que las más comunes estaban realizadas en cobre, frecuentemente importadas desde Flandes, y en piedra, siendo preferidas las de Italia, pues en España no debían abundar los maestros especializados en esta delicada técnica⁵². Como se puede imaginar, se trataba de piezas muy refinadas y lujosas, de factura muy delicada. Además, los ejemplares tasados por Ambrosio del Plano se completaban con cuidadas enmarcaciones doradas y “de ebano y guarnicion de plata”. Estos últimos marcos, verdaderamente sumptuosos, podemos identificarlos con los *flammelestein*, que se articulaban en torno a una serie de molduras onduladas o rizadas, muy menudas, procedentes de Flandes

49 Moles aportó al matrimonio, entre muchas fincas rústicas y bienes inmuebles “un juego de quadros de apostolado, son quince quadros con el Salvador y la Virgen” y la notaría “de caja y título de Francisco Moles, notario del numero de la ciudad, su abuelo y de sus predecesores que le pertenecen”.

50 Este noble aragonés poseyó un *Rapto de Europa* de Tiziano, siendo uno de los primeros que importó obras del maestro veneciano. (Mancini, 2010: 291). Se han realizado numerosos estudios sobre el San Juan Bautista de Tiziano y sobre la presencia del pintor italiano en la pintura aragonesa. Véase Falomir Faus (2012), Criado Mainar (2013: 165-205) y Diéguez Rodríguez (2017: 113).

51 No podemos definir con exactitud lo que significa “una con otra”. Creemos que o bien las pinturas podrían formar díptico, es decir, hiciesen *pendant* o que todas ellas compusiesen una serie completa.

52 Un análisis sobre esta técnica, sus soportes, su valoración y su difusión en España en Vizcaíno Villanueva (2005: 283-284). La presencia de láminas flamencas en Aragón en Lozano López (2017: 161 y ss.).

y del sur de Alemania⁵³. Estaban confeccionados en maderas ebonizadas, es decir, teñidas de oscuro imitando el ébano. Se encuentran abundantemente en los inventarios del Seiscientos guarneciendo pinturas o espejos y podían completarse con aplicaciones de carey y metales preciosos, como la plata en este caso.

Por último, Plano también valoró una pintura sobre madera, en concreto “un Santo Cristo, pintado sobre tablas, estimado en cuatro libras jaquesas” que, más que corresponderse con las láminas mencionadas, podría tratarse de una pintura antigua al estar realizada sobre el citado soporte.

La temática de todas las pinturas de la colección es fundamentalmente religiosa, pues se recogieron numerosos ejemplares como:

un quadro de San Cosme y San Damian, con marco dorado, estimado en diez y ocho libras jaquessas. Ittem un quadro de San Pedro y San Pablo, estimado en seis libras jaquessas [...] Ittem un quadro de san Joseph, con su marco, estimado en tres libras jaquessas [...] Ittem un quadro grande de la Coluna, con marco dorado, estimado en treinta libras jaquessas. Ittem un quadro de la Virgen del Pilar, con marco dorado estimado en veinte y cinco libras jaquessas. [...] Ittem un quadro de la Virgen del Populo, estimado en tres libras jaquessas. [...] Ittem un quadro de la Resurrección de Lazaro, estimado en doce libras jaquessas. Ittem un quadro de San Geronimo y otro de la Virgen de la Leche, estimados en cinco libras jaquessas.

Ambrosio del Plano tasó igualmente varios lienzos del Salvador calificando uno de ellos como “muy deboto” e inventarió un lienzo del entonces beato dominico San Luis Bertrán, otro de la Madre Teresa y otro de San Ignacio de Loyola, santos ligados a la devoción de la época, característica de la Contrarreforma. A su vez, estos pequeños datos nos informan sobre la casa en la que habitaba la contrayente, que contaba con oratorio, en el que se acomodaba un “quadro grande con marco dorado”, cuya iconografía no se anotó.

La última pintura tasada por Plano es un *Ecce homo*, aunque antes le otorgó precio a unas piezas que no correspondían directamente a su oficio pues se trataba de “seis relicarios en el oratorio, estimados en diez libras jaquesas”, cuyo valor podía calcular, pues conocía las técnicas, materiales y estimación de las mismas⁵⁴. Resulta llamativo que se encendiese al pintor valorar estas piezas, pues la evaluación del mobiliario y otros enseres de casa correspondió al corredor Diego Tomás, mientras que la de objetos de oro y plata al platero Pedro de Enciso⁵⁵. Esto demuestra que se buscó, a través de la especialización, adjudicar el precio más adecuado para las piezas.

Como avanzábamos, la estimación y tasación de pintura formaba parte de las actividades concernientes al oficio de pintor. Se sabe que afamados artífices zaragozanos realizaron labores similares. Son conocidas las labores de peritaje o expertizaje desempeñadas por el pintor Pedro Orfélín de Poitiers, Juan Pérez Galbán, Andrés Urzánqui o Jusepe Martínez. La celebridad de los citados muestra que para estas tareas se prefería principalmente a artistas reputados, pues todos ellos fueron los más famosos del panorama artístico del momento⁵⁶, como debía serlo Ambrosio del Plano o su conocido Francisco Ximénez Maza, que también efectuó este cometido (Vicente Romeo, 2020-2021). Normalmente los especialistas elegidos recibían una compensación económica por los servicios prestados, aunque en este caso el documento no recoge esta información.

53 Estas piezas se estudian en (VV.AA.,1990: 268-269).

54 Creemos que nuestro pintor estaba en condiciones de otorgar un precio a estas piezas. En el ambiente artístico madrileño de la época, otros artífices como el bilbilitano Jusepe Leonardo o Santiago Morán tasaron objetos similares pues estaban familiarizados con relicarios, bordados, espejos y tapices, etc., y seguramente los pintores zaragozanos también (Vizcaíno Villanueva, 2005: 289).

55 Más datos sobre este artífice en Esteban Lorente (1981: 112).

56 Pedro Orfélín fue llamado en 1614 y 1615 por la Junta de Obras y Bosques a Madrid para que tasase unas pinturas llevadas a cabo en el palacio del Pardo por los pintores Patricio y Eugenio Cajés, Vicente Carducho, Julio César Semini, Francisco de Carvajal y Fabricio Castello (Pérez Sánchez, 1965: 43). Los pintores Juan Pérez Galbán y Jusepe Martínez valoraron y dieron su conformidad a las copias de los retratos de los reyes y condes de Aragón –ubicadas en el palacio de la Diputación del Reino y realizadas por Filippo Ariosto– encomendadas a los pintores Vicente Tió, Andrés y Pedro Urzánqui y Francisco Camilo por los diputados en 1634 (Morte García; 1990: 19-35). De nuevo, Jusepe Martínez y el pintor Andrés Urzánqui prestaron declaración ante el arzobispo de Zaragoza fray Juan Cebrán enunciando su parecer ante ciertas representaciones gráficas –valorando y estudiando pinturas fundamentalmente– del inquisidor Pedro Arbués para contribuir a su beatificación, reimpulsada a partir de 1622 (Carretero Calvo, 2022).

Lamentablemente, la producción artística conocida de Ambrosio del Plano es más bien reducida. No obstante, debemos destacar el encargo del retablo para la capilla dedicada a Santo Tomás de Aquino, propiedad del colegio de notarios causídicos de Zaragoza, que desde 1396 poseía en el convento de Santo Domingo –también conocido como de Predicadores– de Zaragoza⁵⁷, y que involucró a otros reconocidos artífices. Fue el notario causídico Martín Antonio de Ondeano, ciudadano de Zaragoza, quien, en nombre de los mayordomos de la cofradía, se hizo cargo de las gestiones del encargo. Esta empresa, protocolizada el 30 de marzo de 1659, consistía en un retablo de “madera y escultura”, elaborado por el conocido escultor Francisco Franco, quien llevaría a cabo los trabajos de talla y ensamblaje del mueble. Una vez finalizada la labor en madera, el retablo sería dorado por Ambrosio del Plano, que suscribió con su firma el acuerdo (FIGURA 2). Se desconoce el precio total que recibió el artista pero era frecuente recibir la suma en tres pagos, uno antes de iniciar la obra, –que es el único que conocemos, de 70 libras⁵⁸, el siguiente, a mitad, y el último al finalizar el encargo y quedar conforme el comitente.

El retablo probablemente se completó con una tela en la parte central que representase al santo italiano. El pintor elegido para confeccionarla fue el pintor *ad honorem* de Felipe IV,

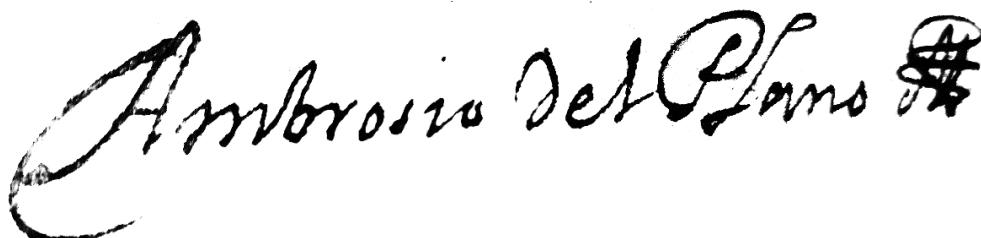


Figura 2: firma del pintor Ambrosio del Plano. Extraída de AHPNZ, Juan Francisco Ibañez de Aoiz, 1659, ff. 1943 V-1944.

Jusepe Martínez quien, como se recordará, ya conocía a Ambrosio del Plano. El lienzo se acordó antes del 9 de junio de 1659 –pues el zaragozano declaró ese día que estaba trabajando ya en él– y su destino concreto no podemos asegurarlo dado que la documentación únicamente indica que estaba concebido para esa capilla. La mayor responsabilidad del encargo recayó en el escultor Francisco Franco, pues en los dos pagos que hemos localizado aparece junto a Plano y Martínez, lo que nos lleva a pensar que pudiese contactar de forma privada con ambos maestros del pincel⁵⁹.

3. AL SERVICIO DE DON JUAN JOSÉ DE AUSTRIA

Al final de su vida Ambrosio del Plano fue requerido a trabajar para don Juan José de Austria alcanzando un gran reconocimiento profesional⁶⁰. Desde el 4 de junio de 1669, el hijo de Felipe IV fue nombrado vicario general de la Corona de Aragón y se trasladó a Zaragoza, donde residió hasta 1675 instalándose en el palacio arzobispal, desde donde desarrolló una intensa relación con las artes liberales y la cultura. Tal y como estudió Elvira González Asenjo, en la capital aragonesa se hizo rodear de diferentes artistas que trabajaron para su deleite, dignificar su residencia y satisfacer sus encargos artísticos. Los pintores más solicitados por el virrey en tierras aragonesas fueron Jusepe Martínez, con quién también debatiría acerca del arte de la pintura, y su hijo fray Jerónimo José Martínez, con los que estableció su relación desde 1669.

⁵⁷ El nombre con el que se refieren en el documento a la asociación parece ser moderno, pues se debe identificar con la cofradía de Santo Tomás de Aquino, que congregaba a los notarios causídicos de Zaragoza (Sancho Domingo, 2012: 261-262). Por otro lado, la presencia de esta capilla y su advocación en el dicho convento tiene sentido, ya que Santo Tomás es uno de los santos más importantes de la Orden Dominica o de Predicadores.

⁵⁸ AHPNZ, Juan Francisco Ibañez de Aoíz, 1659, ff. 1943 v-1944. Su regesta en Bruñén Ibañez (1982: doc. 2008).

⁵⁹ Jusepe Martínez recibió 20 libras jaquenses en parte de pago de la obra, y Francisco Franco, 50. AHPNZ, Juan Francisco Ibañez de Aoíz, 1659, ff. 1976-1977. Su regesta en Bruñén Ibañez (1982, doc. 2085).

⁶⁰ Como se recordará, el dorador y don Juan José de Austria habían estado en Flandes al servicio de Felipe IV. No obstante, descartamos que se pudiesen haber conocido allí ya que el virrey fue gobernador de dicho territorio entre 1656 y 1659 (Trápaga Monchet, 2015: 2839), muy posteriormente a cuando suponemos la estancia flamenca de Plano.

Poco después, Ambrosio del Plano comenzó a formar parte de ese círculo de artífices (González Asenjo, 2005: 415)

La primera obra documentada al servicio del virrey fue un trabajo de policromía o dorado efectuado en una moldura cuyo destino era enmarcar un retrato de su Alteza, por la que se le pagaron 150 reales. El documento también informa de modo preciso de que esta factura fue acrecentada con 50 reales más, procedentes de “el aderezo de los cuadros de Su Alteza”, y por haber trabajado durante dos semanas junto a un muchacho, que podría ser un aprendiz del taller del artífice zaragozano.

Parece que Ambrosio del Plano, denominado para entonces “pintor y dorador de su Alteza”, no solo realizaba obras de pintura o dorado para el virrey, sino que se encargaba de mantener y acomodar los cuadros en la residencia, pues la decoración del palacio se estaba culminando en estos años. Entre 1670 y 1671 el escultor Antonio Menescal y nuestro pintor se encargaron de llevar a cabo respectivamente el tallado y dorado de unas molduras, así como de colgar algunas pinturas en los aposentos de Su Alteza. En concreto, se colocaron dos en las puertas de la antecámara del “quarto” de don Juan José, y dos marcos dorados en el altar del despacho del virrey, entre otras piezas. Además, pintó de color nogal muebles, puertas y ventanas del palacio (González Asenjo, 2005: 438).

Según la doctora Vizcaíno Villanueva, todos los pintores del rey tenían que estar capacitados para acometer todo tipo de trabajos pictóricos, desde pintura sobre lienzo o al fresco, hasta los más sencillos de retoque de pinturas o dorados⁶¹. Creemos que, a pesar de que Ambrosio del Plano estuviese al servicio de un virrey, las exigencias debían ser las mismas que se requerirían a un pintor por parte del monarca. Esto no impediría que don Juan José de Austria dispusiese de otros artistas más selectos como Jusepe Martínez o su hijo, a quienes encomendaría únicamente pintura de caballete, además disfrutar de sus discusiones acerca del *nobilísimo* arte⁶².

Ambrosio del Plano ocupó el cargo de “pintor y dorador de su Alteza”, durante dos años ya que el 23 de marzo de 1672 le sobrevino la muerte en su casa de la parroquia de San Miguel de los Navarros. Las líneas que registran su óbito sitúan su domicilio junto a las Casas de la Comedia de Zaragoza, ubicadas al lado del Hospital Real de Nuestra Señora de Gracia, muy cerca del Coso⁶³. Los ejecutores de su testamento fueron su esposa y Blas Lecha⁶⁴.

Su viuda, la pintora Pabla García de la Cueva, hija y madre de artífices del pincel, sobrevivió unos años más, pues un tiempo después se casó con el dorador Gabriel de Sanjuán y Tafalla⁶⁵. De este segundo matrimonio nació María de Sanjuán, que conocemos merced al testamento de su madre, otorgado el 15 de julio de 1690⁶⁶. La niña debió venir al mundo poco antes, pues deja como heredero a su segundo marido con obligación de criarla y mantenerla. A pesar de que en sus últimas voluntades se declaró enferma, debió recuperar la salud, pues falleció años después, el 13 de diciembre de 1693⁶⁷, en la misma residencia en la que vivió con su primer marido.

4. CONCLUSIÓN

La intención de este estudio ha sido recuperar la figura de Ambrosio del Plano y poner de relieve que fue un destacado pintor-dorador en el panorama artístico aragonés del siglo XVII. Arribó desde una pequeña localidad de la provincia a completar su formación a Zaragoza,

61 En la corte, los pintores italianos copaban estos cargos pues eran hábiles en multitud de técnicas, desde el fresco, hasta la realización de decorados teatrales, a diferencia de los españoles (Vizcaíno Villanueva, 2010: 1806).

62 Los cargos que preveía el virrey para su casa se asemejan a los de un monarca, pues nombró a Francisco Rizi, su pintor de cámara (González Asenjo, 2019: 500).

63 Es probable que estas casas en las que habitaban fuesen las mismas en las que vivía Juan García de la Cueva. Acerca de la Casa de Comedias véase (Martínez Herranz, 1996-1997: 197).

64 Cfr. Anexo documental, documento 8. ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo V de difuntos (1667-1702), p. 689 (Zaragoza, 23 de marzo de 1672).

65 Mantuvo buena relación con el resto de los miembros de la familia, pues trabajó en compañía de José del Plano, tercer hijo de Ambrosio y Pabla (Almería, Arroyo, Díez, Ferrández, Rincón, Romero y Tovar, 1987: 308).

66 AHPNZ, Braulio Villanueva, 1690, ff. 1411 v.-1415. Su regesta en Rincón (1979: 598).

67 Cfr. Anexo documental, documento 9. ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo V de difuntos (1667-1702), p. 806 (Zaragoza, 13-XII-1693).

centro artístico de primer orden, como harían tantos otros. Su probable colaboración con los Martínez y sus vínculos con Juan García de la Cueva harían de él un artífice destacado. Su legado se trasmitió a sus hijos y aprendices, y probablemente a su esposa Pabla, a quien hemos sugerido como pintora. La existencia de una familia de pintores no era algo excepcional, pues otras sagas como los Altarriba, los mencionados Urzánqui o los Rabiella, trabajaron activamente en Zaragoza en la misma centuria.

Así, Ambrosio del Plano se debe incluir en la segunda generación de pintores o generación de Jusepe Martínez, por ser el más importante y conocido de todos sus componentes –y de todo el siglo, en realidad-. En este grupo también se contarían a otros que nacieron en los primeros años del siglo como Francisco Ximénez Maza o Juan Pérez Galbán, los hermanos Pedro, Andrés y Francisco Urzánqui, el cartujo Jerónimo José Bautista Martínez Iennequi o Juan Jerónimo Jalón. Las características de este conjunto de artífices son la influencia manifiesta de la pintura italiana procedente de un conocimiento directo de la misma (Lozano López, 2004: 74-75), tanto del naturalismo como del clasicismo, composiciones regulares y simétricas, y del predominio del dibujo sobre un color vivo y armónico. Sin embargo, no podemos valorar en qué medida el estilo de Plano se correspondía con dichas características, pues no estamos en condiciones de adjudicarle ninguna obra, aunque, como ha quedado demostrado, conocía la pintura italiana.

Parece que su labor profesional estuvo enfocada en mayor medida al dorado y menos a la pintura figurativa. A excepción de Jusepe Martínez, que era un pintor erudito y realizó una defensa incesante de la superioridad intelectual del arte de la pintura y de su condición liberal –como puso de manifiesto en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*–, lo cierto es que no era así en todos los demás pintores, que aumentarían sus ingresos con actividades más artesanales y menos doctas. Muchos artífices coetáneos se dedicaban también al dorado, que era considerado por el pintor *ad honorem* como un trabajo manual, ligado al control corporativo del gremio. Algunos de estos artistas de doble ocupación fueron Juan de Orcoyen, Mateo de Viñas, Juan Francisco de Proa, Juan de Latorre o Jaime Bordás. Estos dos últimos, que serían más jóvenes que Plano, formarían parte activa de la renovación de la cofradía de San Lucas que, a partir de 1675, solo congregaría a los doradores de Zaragoza. En el seno de la misma Francisco del Plano, hijo de Ambrosio, también ostentaría diferentes cargos de importancia.

La cofradía sufrió estos cambios debido a la emancipación e independencia de los pintores de la misma. Las ideas de raigambre italiana de ingenuidad, intelectualidad y nobleza del arte de la pintura contribuyeron a la creación de una conciencia en su oficio pues se consideraron profesores de un arte más elevado. Por ello, no cesaron hasta que, en palabras de Antonio Palomino, “el arte de la pintura, por ser liberal, se apartase de cierta profesión, con quien estaba mezclado en una cofradía, quedando la otra en la servidumbre de los demás gremios”, quien fechó la disolución del gremio el 6 de diciembre de 1666 (Ansón Navarro, 1987: 488 y 491; y Palomino de Castro, 1947: 189)⁶⁸. No obstante, muchos artífices prefirieron formar parte de esta nueva corporación y aceptar sus ordinaciones concedidas el 12 de noviembre de 1675 para poder seguir trabajando en el dorado, pues era legalmente imposible llevar a cabo dicha labor fuera de la cofradía.

Debido a su fallecimiento, Ambrosio del Plano, que fue miembro de la primitiva cofradía, no llegaría a conocer este actualizado gremio, aunque sí el éxodo de los pintores del mismo. Creemos que, aunque hubiese vivido en primera persona todos esos avatares, habría permanecido en él por su principal ocupación de dorador, pues, sin duda, debía ser arriesgado renunciar a los ingresos procedentes de ese trabajo. En este sentido, su obra conocida hasta el momento no nos ha permitido corroborar que llevase a cabo pintura como tal, aunque sabemos que conocería todos los pormenores del noble arte por sus vínculos personales y por lo que se colige de la tasación de la gran colección de Isabel de Rodas.

⁶⁸ Tal y como apuntó el profesor Ansón Navarro, esta escisión debió ser muy sonada en la España del momento pues así lo demuestra con esta cita que extrajo del tratado de Antonio Palomino, que inserta en su completo estudio sobre el gremio de doradores de Zaragoza (Ansón Navarro, 1987: 488 y 491).

Su valía como artista le fue reconocida en sus últimos años cuando fue requerido por don Juan José de Austria a finales de la década de 1660, entrando a formar parte de la nómina de pintores que trabajaron a su servicio. En ella, se cuentan artífices como Jerónimo de la Cruz y Mendoza, David Teniers el Joven, Isidoro de Burgos Mantilla y los zaragozanos Jusepe Martínez y su hijo (González Asenjo, 2019: 500), quienes tal vez fueron los encargados de conseguir que un destacado artífice como Ambrosio del Plano formara parte del círculo artístico del virrey.

ANEXO DOCUMENTAL

1

1646, abril, 20 Zaragoza

Matrimonio de Ambrosio del Plano con Pabla Antonia García de la Cueva.

En seys de abril de mil seyscientos quarenta y seis, siendo precedido las tres municiones canonicas y licencia del ordinario, fecha a 20 de lo mismo, Francisco Serrano, el doctor Lazaro Romeo, rector de San Miguel de los Navarros, desposo por palabras legitimas y de presente dixo la misa nupcial a Ambrosio del Plano, natural de Magallon y a Pabla Antonia Garcia, natural de esta ciudad, mancebos. Fueron testigos Jayme Rayman y Jacinto Valero y otras personas.

ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo II de matrimonios (1642-1666), f. 763.

2

1654, enero, 14 Zaragoza

Bautismo de Pedro Félix Antonio, hijo de Ambrosio del Plano y Pabla Antonia García de la Cueva.

En catorce de enero de mil seyscientos cincuenta y quatro Mosen Josef La Foz, coadjutor baptizo y en diez y seis de los sobredicho mes y año administro los oleos sagrados a Pedro Felix Antonio, hijo de Ambrosio del Plano y de Pabla Garcia, su muger. Fueron padrinos Miguel Gonçalez y Polonia Casiano.

ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros de Zaragoza, tomo IV de bautismos (1642-1666), p. 166.

3

1655, octubre, 6

Bautismo de Francisco Bruno Manuel, hijo de Ambrosio del Plano y Pabla Antonia García de la Cueva.

En seis de octubre de mil seyscientos cincuenta y cinco mossesen Josef La Foz, coadjutor, bautico segün el rito de la Santa Iglesia Romana a Francisco Bruno Manuel, hijo de Ambrosio del Plano y Paula Garcia de la Cueva, su muger. Fueron padrinos Don Manuel de Contamina y Catalina Moncina.

ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros de Zaragoza, tomo IV de bautismos (1642-1666), p. 184.

4

1657, junio, 28 Zaragoza

Bautismo de Teresa Felipa Josefa, hija de Ambrosio del Plano y de Pabla Antonia García de la Cueva.

En 28 de junio de mil seyscientos cincuenta y siete, Josef La Foz, coadjutor de San Miguel de los Navarros, baptico segün el rito de la Santa Madre Iglesia Romana a Teresa Felipa Josefa, hija de Ambrosio del Plano y de Paula Garcia de la Cueva, fueron padrinos Francisco Ximenez Maça e Isabel Maria Maicas.

ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros de Zaragoza, tomo IV de bautismos (1642-1666), p. 198.

5

1659, octubre, 12 Zaragoza

Bautismo de Francisco Vicente Antonio del Plano, hijo de Ambrosio del Plano y Pabla Antonia García de la Cueva.

En doce de octubre de mil seiscientos cincuenta y nueve el doctor Pablo Agustín de Baeza,

retor, dio el cathecismo a un hijo de Ambrosio del Plano y de Paula Garcia La Cueva, bauticolo en casa mossen Joseph Lafoz, llamose Francisco Vicente Antonio fueron padrinos Antonio Taguenga y Maria Matute.

ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros de Zaragoza, tomo IV de bautismos (1642-1666), p. 229.

6

1662, marzo, 30 Zaragoza

Bautismo de Jusepe Manuel Ambrosio del Plano, hijo de Ambrosio del Plano y de Pabla Antonia García de la Cueva.

En treinta de marzo de mil seiscientos sesenta y dos, el doctor Agustin de Baeza, retor de San Miguel de los Navarros dio el catecismo segun el rito de la Santa Iglesia Romana a un hijo de Ambrosio del Plano y Paula Garcia de la Cueva, conyuges. Llamose Jusepe Manuel Ambrosio. Bautizolo Marina Blas, comadre, fueron padrinos, Martin de Peña y Manuela Mirto.

ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo IV de bautismos (1642-1666), f. 260.

7

1664, julio, 11

Bautismo de Cristofora María, hija de Ambrosio del Plano y Pabla García de la Cueva.

En once de julio de mil seiscientos sesenta y quatro mossen Joseph la foz bauticó según el rito de la santia iglesia romana una hija de Ambrosio del plano y Paula Garcia de la Queba, conyuges, llamose Christofora Maria. Fueron padrinos Jusepe Ochoa de Ojalde y Quiteria Perez.

ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo IV de bautismos (1642-1666), f. 285.

8

1672, marzo, 23 Zaragoza

Partida de defunción del pintor Ambrosio del Plano.

En 23 de marzo de 1672 murió Ambrosio del Plano con solo el sacramento de la extremaunción. Vivia junto a las casas de la comedia en edad de 60 años poco mas o menos, hizo su testamento con Juan Francisco Sanchez del Castellar. Executores Blas Lecha y Pabla Garcia, su mujer. ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo 5 de difuntos (1667-1702), p. 689.

9

1693, septiembre, 13 Zaragoza

Muerte de Pabla Antonia García de la Cueva, viuda de Ambrosio del Plano.

En treze de septiembre del año mil seyscientos noventa y tres, detras las casas de las comedias, murió con todos los sacramentos, Pabla Garcia de edad de 56 años. Hizo su testamento Braulio Villanueva. Executor, Gabriel de San Juan, marido de la difunta.

ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo 5 de difuntos de 1667 a 1702, p. 806.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Almería, J. A., Arroyo, J., Díez, M. P., Ferrández, M. G., Rincón, W., Romero, A., y Tovar, R. M. (1987). *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Ansón Navarro, A. (1981). Plano y García de la Cueva, Francisco del, en *Gran Enciclopedia Aragonesa*. Zaragoza: UNALI, t. X.
- Ansón Navarro, A. (1985). *Aportaciones al estudio de la pintura aragonesa del siglo XVIII: el academicismo artístico en Zaragoza y el pintor y profesor José Luzán Martínez (1710-1785)*, Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- Ansón Navarro, A. (1987). El gremio de doradores de Zaragoza (1675-1820). En *Homenaje a Don Federico Balaguer*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 485-511.
- Argüello del Canto, C. (2017). El coleccionismo español en el ámbito privado durante el siglo XVII. En A. Holguera Cabrera, E. Prieto Ustio, M. Uriondo Lozano (coords.), *I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores: coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica*, Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías, 46-54.
- Bruñén Ibáñez, A. I. (1982). *Documentación artística de los años 1658, 1659 y 1660, según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*. Zaragoza. Tesis de Licenciatura: Universidad de Zaragoza.
- Bruñén, A., I., Calvo Comín, M^a L., Senac Rubio, M^a B. (1987). *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII (1655-1675)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Calvo Comín, M^a L. (1984). *Documentación artística de los años 1655, 1656, y 1657, según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*. Zaragoza. Tesis de Licenciatura: Universidad de Zaragoza.
- Carducho, V. (1979). *Diálogos de la pintura* (1633), edición prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller. Madrid: Ediciones Turner.
- Carretero Calvo, R. (2022). La representación artística de San Pedro Arbués a través de su proceso de canonización (Zaragoza, 1648), en Serrano Martín, E. y Criado Mainar, J. (eds.), *Santos extravagantes, santos sin altar, mártires modernos*. Madrid: Sílex, 173-210.
- Ceán Bermúdez, J.A. (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid: Real Academia de San Fernando, t. V.
- Covarruvias y Orozco, S. (1674). *Primera parte del tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Melchor Sánchez.
- Criado Mainar, J. (1992). Tradición y renovación en los usos profesionales de los talleres pictóricos zaragozanos del Pleno Renacimiento. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 50, 5-84.
- Criado Mainar, J. (2013). Cristóbal de Vera, «pintor del ilustrísimo señor obispo de Taraçona» y el retablo de Santa Ana de la Iglesia de San Francisco de Tarazona (Zaragoza), en Carretero Calvo, R. (coord.), *La contrarreforma en la diócesis de Tarazona: estudios en torno al obispo fray Diego de Yepes*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses, 165-205.
- Diéguez Rodríguez, A. (2017). El gusto por la obra de Tiziano dentro de los círculos de poder en el norte de España en la segunda mitad del siglo XVI. El ejemplo de los flamencos trabajando “a la italiana”: Gillis Goignet y el taller de Pablo Schepers y Rolan de Mois. *Potestas: Religión, poder y monarquía*, 10, 103-124.
- Falomir Faus, M. (2012). *Tiziano. San Juan Bautista*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Gil Mendizábal A. M^a (1984). *Documentación artística de los años 1646, 1647 y 1648, según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza*. Zaragoza. Tesis de Licenciatura: Universidad de Zaragoza.
- Gómez Ferrer, M. (2021). «*Un maniquí de fusta*». A propósito del inventario de bienes del pintor valenciano Joan Cardona (1556). *Archivo de Arte Valenciano*, 12, 77-91.
- González Hernández, V. (1967). Cofradías y gremios zaragozanos en los siglos XVI y XVII. La cofradía de San Lucas, de pintores. Zaragoza, XXV.
- González Hernández, V. (1981). *Jusepe Martínez (1600-1682)*. Zaragoza: Museo e Instituto Camón Aznar.
- González Asenjo, E. (2005). *Don Juan José de Austria y las artes (1629-1679)*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- González Asenjo, E. (2019). Juan José de Austria: afición, práctica y «deleite» por la ciencia

- y las artes. *Cuadernos de Historia Moderna*, 44, 2, 481-509.
- Gutiérrez Pastor, I. (1985). La actividad de Francisco del Plano en la Rioja, en *Actas III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca: Diputación Provincial, Sección 1^a, 347-375.
 - Gutiérrez Pastor, I. (1986). Documentos sobre la actividad de Francisco y Felipe del Plano en la Rioja. *Seminario de Arte Aragonés*, 40, 243-271.
 - Ibáñez Fernández, J., y Martín Marco, J. (2017). Del *salón* al *falso salón*. Las reformas de la iglesia de Santo Domingo de Silos de Daroca (Zaragoza) durante la Edad Moderna. *Artigrama*, 32, 287-317.
 - Jodrá Arilla, G. (2006). Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1634 a 1636, en Bruñén Ibáñez, A. I., Julve Larraz, L., y Velasco de la Peña, E. (coords.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, t. VIII.
 - La Sala Valdés, M. de (1933). *Estudios históricos y artísticos de Zaragoza*, edición y notas de Mariano de Pano. Zaragoza: Imprenta del Hospicio Provincial.
 - León Pacheco, C. (2006). Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1628 a 1630, en Bruñén Ibáñez, A. I., Julve Larraz, L., y Velasco de la Peña, E. (Coords.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2006, t. VI.
 - López del Plano, J. F. (1880). *Poesías selectas de D. Juan Francisco López del Plano, en gran parte inéditas...*, edición, compilación y prólogo de Bora y Clemente, J., Zaragoza: Diputación Provincial.
 - Lozano López, J. C. (2004). *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697) y Aragón: catálogo razonado, clientela y fuentes gráficas, literarias y devocionales de su pintura*. Zaragoza, Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza.
 - Lozano López, J. C. (2017). «De Flandes». El gusto por el arte flamenco en el Aragón Barroco, en Lacarra Ducay, M^a del C. (coord.), *Aragón y Flandes: un encuentro artístico (siglos XV-XVII)*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 195-228.
 - Lucea y Parra, M^a del P. y Fantoni y Benedí, R. (2014). Índice de matrimonios de nobles: títulos del Reino e Hidalgos en algunas parroquias de Zaragoza. Siglos XVI y XVII. *Hidalguía*, LXI, 787-825.
 - Mancini, M. (2010). *Ut pictura poesis: Tiziano y su recepción en España*. Madrid, Tesis Doctoral: Universidad Complutense de Madrid.
 - Manrique Ara, M. (1998). De memoriales artísticos zaragozanos (I). Una defensa de la ingenuidad de la pintura presentada a Cortes de Aragón en 1677. *Artigrama*, 13, 1998.
 - Martín Marco, J. (2020). *Documentos para la Historia del Arte en Daroca y su comunidad de Aldeas entre 1601 y 1750*. Calamocha: Centro de estudios del Jiloca y Centro de Estudios Darocenses.
 - Martínez, J. (2008). *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición y notas de Manrique Ara, M^a E. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
 - Martínez Herranz, A. (1996-1997). La casa de farsas del Hospital de Nuestra Señora de Gracia (1590-1778). De corral de comedias a teatro a la italiana. *Artigrama*, 12, 193-215.
 - Morte García, C. (1990). Pintura y política en la época de los Austrias: Los retratos de los reyes de Sobrarbe, condes antiguos y reyes de Aragón para la Diputación de Zaragoza (1586), y las copias de 1634 para el Buen Retiro de Madrid (I). *Boletín del Museo del Prado*, 11, 19-35.
 - Muñoz González, M^a J. (2006). *La estimación y el valor de la pintura en España (1600-1700)*, Madrid: Fundación Universitaria Española.
 - Muñoz y Manzano, Conde de la Viñaza, C. (1894). *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid: Tipografía de los Huérfanos, t. III.
 - Navarro Pedro, J., Calvo Ruata, J. I., Ibañez Lacruz, J. (1995). *Iglesia parroquial de San Juan Bautista de Cetina*. Diputación Provincial de Zaragoza.
 - Palomino de Castro y Velasco, A. A. (1988a). *El Museo Pictórico y Escala Óptica, Teórica de la Pintura (1715)*, t. I, Madrid: Aguilar Maior.
 - Palomino de Castro y Velasco, A. A. (1988b). *El Museo Pictórico y Escala Óptica, Práctica de la Pintura (1724)*, t. II, Madrid: Aguilar Maior.
 - Parker, G. (2015). *El ejército de Flandes y el Camino Español (1567-1656)*. Edición digital:

Epublisher.

- Pérez Sánchez, A. E. (1965). *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid: Fundación Valdecilla.
- Ponz, A. (1788). *Viaje de España*. Madrid: Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía. T. XV.
- Rodríguez Beltrán, M^a del M. (1984). *Documentación Artística de los años 1643, 1644 y 1645 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza*. Tesis de Licenciatura inédita: Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- Salas Auséns, J. A. (1988). *Historia de Zaragoza. Zaragoza en el siglo XVII*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada y Ayuntamiento de Zaragoza.
- Sancho Domingo, C. (2012). De la cofradía de los notarios reales de Zaragoza (1396) a la de notarios causídicos o de procuradores (1560), *Aragón en la Edad Media*, XXIII, 245-272.
- Santos Aramburo, A. (1982). *Documentación artística de los años 1667, 1668 y 1669 según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*. Zaragoza. Tesis de Licenciatura. Universidad de Zaragoza.
- Thomson Llisterri, T. (2006). *Iglesia de Santa María la Mayor de Alcañiz*. Alcañiz: Centro de Estudios Bajoaragoneses.
- Trápaga Monchet, K. (2015). La percepción de don Juan José de Austria en Flandes (1656-1659) en Iglesias Rodríguez, J. J., Pérez García, R. M., Fernández Chaves, M. F. (Eds.), *Comercio y cultura en la edad moderna. Actas de la XIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2839-2852.
- Vicente Romeo, A. (2020-2021). El pintor turriasonense Francisco Ximénez Maza (1611-1670): aproximación a su figura y estado de la cuestión. *Tvriaso*, XXV, 43-74.
- Vicente Romeo, A. (2021). Novedades en torno al arte aragonés: el pintor Diego Escobar (doc. 1632-1672), en Andrés Palos, E., Anía Ruiz, P., Escudero Gruber, I., Espada Torres, D. M^a, Juberías Gracia, G., Juberías Gracia, G., Martín Marco, J., Ruiz Cantera, L., Sanz Guillén, A. M., y Torralba Gállego, B., (coords.,) *La Historia del Arte desde Aragón. IV Jornadas de Investigadores Predoctorales*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Vicente Romeo, A. (2022 a). Pintoras en Zaragoza en la segunda mitad del siglo XVII: Paula Ferrer de Lanuza, María La Res, María de Ribera y Urzanqui, y Pabla "La Pintora". *Ars Bilduma*, 12, 39-55.
- Vicente Romeo, A. (2022 b). Vicente Tió, un pintor de «pinzel diestro» (h. 1600-1665). *Locus Amoenus*, 19, 2021, 99-112.
- Vizcaíno Villanueva, M^a A. (2005). *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Vizcaíno Villanueva, M^a A. (2010). El círculo de pintores italianos en la corte de Felipe IV, en Martínez Millán, J. M., y Rivero Rodríguez, M. (coords.), *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos XV-XVIII)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2010, 1797-1822.
- VV.AA. (1990). *El mueble español. Estrado y dormitorio*. Madrid: Consejería de Cultura y Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid.

FRANCISCO SALZILLO EN LAS COLECCIONES DEL MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA

FRANCISCO SALZILLO IN THE COLLECTIONS OF THE NATIONAL MUSEUM OF SCULPTURE

Miguel Ángel Marcos Villán

Museo Nacional de Escultura, Valladolid

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-8230-4014>

miguelangel.marcos@cultura.gob.es

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO / HOW TO QUOTE THIS ARTICLE:

Marcos Villán, M. A. (2023). Francisco Salzillo en las colecciones del Museo Nacional de Escultura. *Imafronte*, 30, pp. 119-133.

RESUMEN

Estudio de las diferentes obras atribuidas a Francisco Salzillo y su taller conservadas en el Museo Nacional de Escultura (Valladolid): tallas de Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís e imagen de vestir de San Félix de Valois, procedentes de la antigua colección Güell y esculturas en barro policromado de la Inmaculada y de San José, procedentes de la antigua colección de los marqueses de Ordoño.

Palabras clave: Salzillo, museo, Valladolid, escultura, colección.

ABSTRACT

Study of the different works attributed to Francisco Salzillo and his workshop in the collections of the National Museum of Sculpture in Valladolid: woodcarvings of saint Dominic and saint Francis and a dressed statue of saint Felix of Valois, from the former Güell collection, and terracotta sculptures of the Immaculate Conception and saint Joseph, from the ancient collection of the Marquis of Ordoño

Keywords: Salzillo, museum, Valladolid, sculpture, collections

Dentro de la escultura del siglo XVIII la figura de Francisco Salzillo (Murcia, 1707-1783) constituye uno de sus hitos referenciales, dominando de forma continua y brillante durante más de medio siglo la actividad artística en el sureste español (Sánchez Moreno, 1983; Belda, 2006; Ramallo, 2007; Fernández Labaña, 2013). Formado en el taller de su padre, Nicolás Salzillo (1672-1727), escultor de origen napolitano establecido en Murcia a finales de la centuria anterior, también lo fue como pintor con el clérigo Manuel Sánchez. Su dominio de la práctica escultórica, del dibujo y el color junto con su educación humanística con los jesuitas, le allanó el trance de tomar, en 1727, las riendas del obrador paterno con apenas 20 años, pero ya con plena competencia profesional. Con él colaboraron al menos tres de sus hermanos, también artistas: José Antonio (1710-1744), escultor especialmente diestro en piedra, Inés (1717-1775), hábil en dibujo y modelado, y al tanto del dorado y encarnado de las imágenes, y Patricio (1722-1800), también orientado a las labores de policromado, así como algunos discípulos aventajados como Juan Porcel (c. 1727-¿?), José López (1735/1737-1781) y Roque López (1747-1811), convirtiendo al taller familiar durante todos esos años en una eficiente maquinaria. Dirigido por Francisco, encargado de hacer y proponer los diseños y modelos, con una participación variable en la ejecución de las obras en función de la dificultad o importancia del encargo, monopolizó la demanda escultórica, ya fuera de imágenes de devoción para retablos y oratorios o de pasos procesionales, de su ciudad natal y de su zona de influencia, definida por los límites del viejo reino de Murcia y la diócesis de Cartagena, siendo escasa la obra que traspasó aquellos alcanzando las regiones limítrofes.

De hecho, entre la numerosa producción que reseñan dos de sus biógrafos, Diego Antonio Rejón de Silva y Luis Santiago Bado, coetáneos ambos del maestro pues escriben en los últimos años del siglo XVIII, solamente tres esculturas de Salzillo se hallaban en la Corte y lo estaban en manos de particulares relacionados con Murcia (Martínez Ripoll, 2006: 54; García López, 2015:150-151). Considerando esta escasa difusión, aunque según Bado “se sabe fueron algunas a las Américas y otras a diferentes pueblos de nuestra Península, cuyo pormenor no se expresó por carecer de noticias individuales”, apenas sorprende que la presencia de obras seguras de Salzillo en Castilla y León se limitara a un par de imágenes, ambas de talla completa, que llegaron muy posiblemente en vida del artista.

La primera de ellas, un *Niño Jesús bendiciendo* (Figura 1), de 55 cm de altura, realizado antes de 1768 y firmado *Salzillo F^c en Murcia*, lo conservan los Misioneros Claretianos en su iglesia de Segovia. Originalmente había sido legado a los franciscanos descalzos del convento segoviano de san Gabriel, en cuyo edificio desamortizado se instalaron en 1862 los claretianos, por doña Polonia o Paloma Viandolino, lavandera de la reina Isabel de Farnesio, fallecida a finales de 1767, recibiendo la escultura en el convento el 4 de marzo de 1768 (Vera, 1949: 505-507). Descrito entonces como “muy primoroso y hechura del famoso estatuario D. F^c. Zarcillo, natural y asistente de la Ciudad de Murcia”, es una representación desnuda del Niño de gran calidad y delicada talla, que conserva sus carnaciones originales.



Figura 1. F. Salzillo. *Niño Jesús*. Anterior a 1768. Misioneros Claretianos de Segovia

La segunda es una efígie de tamaño menor que el natural de *San Francisco de Asís* (fig. 2) en pie apoyado sobre un orbe y mirada dirigida a un crucifijo, también original del escultor, que sostiene en alto con su brazo extendido, conservada en la iglesia parroquial de Villacastín (Segovia); atinadamente identificado por razones estilísticas como obra del maestro murciano por Sánchez Peña (Sánchez Peña, 1986: 183-189), debe identificarse con el citado por Bado en su biografía, inédita hasta 2006: “En la [villa] de Villacastín, San Francisco de Asís” (Martínez Ripoll, 2006: 53). Su reciente restauración¹ ha descubierto la firma del artista y su datación en 1763 inscrita en el orbe bajo su pie (...n^o Salzillo Fe. /.ño de / ...63). Tanto la escultura, de buena factura y ricamente policromada, como el retablo que lo albergaba, proceden del desaparecido convento de franciscanos descalzos de la localidad, trasladados en 1893 a la parroquial; fundado en 1598, su iglesia se concluyó en 1640 bajo el patronato de los condes de Molina de Herrera y estaba ornada con diversos retablos, un nutrido relicario y una milagrosa imagen del Niño Jesús (San Antonio, 1728: 520-525; Martín, 1992: 68-72). En 1751 habitaban el cenobio una treintena de frailes, cifra que indica cierta entidad en la época en la que llegó la talla a Villacastín, seguramente donada por alguno de sus protectores con vínculos murcianos; debió ser la titular de la iglesia, pues es la única escultura de tal advocación que reseña el inventario de desamortización realizado en 1809².



Figura 2. F. Salzillo. *San Francisco*. 1763. Iglesia parroquial de Villacastín (Segovia)

1 *El Norte de Castilla*, 09/05/2022 [<https://www.elnortedecastilla.es/segovia/salzillo-autor-imagen-20220509122722-nt.html>, consultado el 09/05/2022]

2 Archivo Histórico Provincial de Segovia, DH 16/22, (1809/09/11) *Inventario de los bienes pertenecientes al convento de religiosos descalzos de san Francisco de Villacastín*, fol. 3, cita una talla de san Francisco ornada con una diadema de plata (Agradezco a Ana Fraile, Conservadora del Museo de Segovia, esta información).

Ante tan exiguo panorama no extraña que cuando en 1933 el entonces Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid, dada la singularidad y excelencia de sus colecciones escultóricas, es elevado al rango de Museo Nacional de Escultura, no contase entre sus fondos con obras del maestro murciano, puesto que su acervo fundacional procedía de los conventos desamortizados de Valladolid y su provincia. Aunque éste se había acrecentado para la ocasión con adquisiciones y depósitos del Museo del Prado y del Arqueológico Nacional, esta notable ausencia no pudo solventarse. Tal laguna ya fue señalada al poco de la apertura por uno de los mayores valedores del nuevo museo, Francisco Javier Sánchez Cantón, subdirector por entonces de la pinacoteca madrileña y autor de la guía del museo editada en 1933, en la que, tras reseñar el contenido de la sala dedicada a la escultura del siglo XVIII, que considera una “representación incompleta, pero valiosa”, recalca la existencia de “dos faltas [que] deberían remediararse, logrando alguna obra de Salcillo y de la Roldana” (Sánchez Cantón, 1933: 101).

Seguramente con la intención de colmar tal laguna y sobreponiéndose a las penurias y dificultades de la época, en 1944 se adquirió a un particular una talla de *San Andrés en la cruz* (CE0559) de modestas dimensiones (52 x 31 x 22 cm), entonces atribuida a la escuela levantina y, más concretamente, a la producción de Nicolás Salzillo (Wattenberg, 1963: 263), relación que fue desestimada en 1978 por Sánchez-Rojas adscribiendo la escultura a la escuela castellana dieciochesca (Sánchez-Rojas, 1978: 287; Bayón, 2008: 44-45).



Figura 3. Juan Porcel (atribuido). *Santa Ana con la Virgen niña*. Hacia 1750. Museo Nacional de Escultura

La adquisición pocos años más tarde, en 1961, de una talla representando a *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen* (fig. 3) elogiosamente descrita como “una de las mejores obras del museo, de indudable escuela levantina, plenamente atribuible a Salzillo” (Wattenberg, 1963: 264-266), venía, aparentemente, a solventar aquella *falta*. La obra (CE0611), de 77 x 37 x 36 cm y tallada por completo en madera, con ojos de vidrio y una vistosa policromía en tonos planos con profusa decoración floral, representa a Santa Ana señalando en el libro que apoya en su regazo el conocido pasaje de Isaías que su hija deletrea con atención, ambas envueltas en ropajes de amplios y movidos plegados. Datada a mediados del siglo XVIII, el grupo procedía de la capilla del palacio del marqués de Fontanar en Murcia (AA.VV., 1968: 33-34), edificio derribado en 1969 y del cual solo se conserva su fachada desplazada (Hernández, 2016: 58 y 78). Apenas una década más tarde las expectativas, de nuevo, se vieron truncadas cuando en la exposición *Salzillo (1707-1783)* celebrada en 1973 en Murcia se desestimó la atribución de la talla al maestro, incorporándola al difuso entorno de *lo salzillesco* (Gómez Piñol, 1973: nº. 120; Ramallo, 2007: 116). Considerada desde entonces como obra de algún artista influido por su estilo, en 1978 Morales y Marín (Morales, 1978: 52-53) la atribuyó al aún poco conocido escultor, también murciano, Juan Porcel (h. 1720-¿?), quien tras formarse con Salzillo y realizar desde 1746 algunos trabajos en la zona, en 1750 se encontraba en Madrid embarcado en la decoración escultórica del Palacio Real, realizando el resto de su carrera en la corte (Meléndreras, 2005: 649-652; Belda, 2015: 259-260). Su cercanía a algunas obras del periodo inicial de Salzillo, como los ángeles del retablo de san Miguel de Murcia, y a otras atribuidas a Porcel en Madrid, como el *San Rafael* y el *Ángel de la Guarda* de la capilla de la enfermería de la V.O.T. (Nicolau, 1999: 141), permite apoyar dicha conexión.

En realidad, el punto de inflexión se encuentra en 1985, cuando finalizan exitosamente las negociaciones para la adquisición de 20 obras que habían pertenecido a la excepcional colección de escultura de Juan Antonio Güell y López (1874-1958), II conde de Güell, hijo del protector y mecenas de Gaudí, Eusebio Güell, primero de dicho título. Reunida en los primeros años del siglo XX con la colaboración de Francisco de Cossío, director de este museo entre 1919-1923 y 1931-1959, en 1925 el conde publicó a sus expensas un lujoso volumen en el que glosaba las 36 esculturas que por entonces la componían. Datadas entre el renacimiento y el barroco, parte anónimas y otras atribuidas, con distinto acierto, a escultores de primer orden como Forment, Berruguete, Fernández, Leoni, Montañés, Cano, Mena, Roldán y su hija Luisa, etc., también incorporaba alguna obra más tardía de maestros como Amadeu o Elías (Güell, 1925). Según Bassegoda llegó a contar con 40 esculturas, considerándola “un recull curt però molt selecte de peces i amb una clara voluntat de reivindicació de la importància històrica i estètica d'aquesta manifestació artística” (Bassegoda, 2007: 499-518).

El mismo año de 1925, Gómez Moreno, en una breve reseña del libro, corrigió alguna de sus atribuciones lamentando al tiempo la omisión de la procedencia de las obras (Gómez Moreno, 1925: 333-334), de las que se decía que “gran parte de esta colección ha sido formada comprando directamente a iglesias y conventos” (Anónimo, 1931: 19). Conservada en Barcelona en la residencia familiar, primero en Pedralbes y luego en el palacio Moja o Güell-Comillas, se expuso al público en este último inmueble a finales de 1935 en una muestra de arte barroco. Con el estallido de la Guerra Civil la colección fue incautada y trasladada al Museu d'Art de Catalunya en Montjuïc y más tarde a un depósito en Olot, aunque ya en 1940 había sido devuelta a su propietario. En 1954 y 1955 un buen número de sus obras formaron parte de sendas exposiciones organizadas por el Cercle Artistic de Sant Lluc en el palacio Moja, recinto que cayó en desuso tras la muerte del II conde en 1958, lo que provocó su abandono y el traslado de la colección a comienzos de los años 70 a Comillas y a Madrid, donde finalmente se adquieren (Bassegoda, 2007: 503-505; Martinell, 1936: 73-81; Pérez Carrasco, 2018: 60-70 y 101).

La incorporación de este conjunto, integrado por 20 esculturas y reseñado por Bassegoda (Bassegoda, 2007: 506-511), finalmente adquirido por 35 millones de pesetas, unos 210.000€ actuales, permitió al museo contextualizar su discurso centrado en la escultura española desde las postrimerías de la Edad Media al siglo XVIII con nuevas obras de escuelas y autores ausentes o escasamente representadas. De la entidad de la aportación dan fe obras señeras de la escuela andaluza como *San Juan Bautista* de Alonso Cano, *San Juan Evangelista* de Martínez Montañés, *San Ignacio de Loyola* de Pedro Roldán, *San Pedro de Alcántara* de Pedro

de Mena o el busto de *Dolorosa* de José de Mora, así como otras de la castellana de Francisco Giralte, de la escuela de Fernández o del dieciochesco Juan Alonso Villabril.

No menos importante fue que entre las adquiridas figurara una pareja de esculturas (fig. 4) -*Santo Domingo de Guzmán* (CE1137) y *San Francisco de Asís* (CE1138)- que ya había atribuido el conde en 1925 a Francisco Salzillo (Güell, 1925: 121). La corta tirada y limitada difusión de su libro dificultó su conocimiento y por ello durante bastante tiempo la imagen del fundador de los dominicos, de las dos la única conocida gracias a antiguas fotografías que sirvieron para adscribirla sin dudas a la producción del maestro, se daba por perdida (Belda, 1977: 231-232; Belda, Mergelina, Sánchez-Rojas, 1983: 266). Al poco de su ingreso en el museo Luna Moreno (Arias, Luna, 1995: 81) identificó estas tallas con las que Fuentes y Ponte citaba en 1880 en la capilla del Rosario de la iglesia de san Andrés de Murcia, a donde habían sido llevadas en 1836 tras la desamortización del cenobio murciano de franciscanos descalzos: “A los extremos de la mesa de este altar están colocadas dos bellas estatuas, obra de Salzillo, procedentes del convento de San Diego; siendo la de la izquierda del espectador Sto. Domingo de Guzmán. El Santo, que sólo tiene 1,25 m. de altura, adelanta el pie derecho y su manto tiene bien tallados pliegues. La de la derecha, que es compañera a la anterior y de igual medida, representa a San Francisco de Asís y tiene el pie derecho [sic] puesto sobre una esfera de color azul y en la mano derecha un Crucifijo, al que contempla con entusiasmo” (Fuentes, 1880: 129). Cuatro años más tarde, según informa igualmente Fuentes y Ponte, las dos obras fueron vendidas por 500 pesetas a la ermita del Rosario, en el barrio de la Torreta (Fuentes, 1900: 51), de donde debieron salir en los primeros años del siglo XX (Ibáñez, 2003: 300; González Simancas, 1905-1907: 693) para incorporarse a la colección del conde. De tamaño similar (*Santo Domingo*, 124 x 72,5 x 49 cm, *San Francisco*, 126,5 x 75 x 49 cm), idénticas peanas molduradas y posturas complementarias, su identificación con las perdidas obras del convento de san Diego descritas por Fuentes parece incuestionable. Además, la presencia conjunta de ambos santos, en escultura o pintura, fue habitual en cenobios tanto dominicos como franciscanos, ya fuera por la amistad que existió entre ambos o por la creencia legendaria de que habían venido juntos a fundar en España (Payo, 2008: 40-44); un buen ejemplo de ello es el grupo escultórico del abrazo de ambos santos que preside la portada de la antigua iglesia conventual de los dominicos de Murcia.



Figura 4. F. Salzillo. *Santo Domingo de Guzmán* y *San Francisco de Asís*. Hacia 1750. Museo Nacional de Escultura

La imagen del *Poverello* replica la fisonomía habitual del santo en la producción de Salzillo, aquí dotada de una composición de gran dinamismo y ritmo ascendente, similar, pero algo más movida que la conservada en Villacastín; su sobria policromía, que detalla los paños que componen el hábito con costuras fingidas con pintura reforzando así el efecto de su talla en diferentes niveles, recuerda en muchos aspectos a la del *San Francisco* de las Capuchinas de Murcia, fechado hacia 1745. Por su parte la imagen del fundador de la Orden de los Predicadores, como señaló Fernández (Fernández, 2005: 46-47; íd, 2006: 152-155; íd, 2009: 258-259), se asemeja igualmente a otras obras de Salzillo como el tardío *San Vicente Ferrer* de la parroquia de Santiago en Orihuela o, más estrechamente, a la *Santa Florentina* de la iglesia de santa María de Gracia de Cartagena fechada en 1754; su escueta policromía, en tonos planos y limitado el dorado a una estrecha orla en manto y esclavina, recuerda a la de la mujer que suplica al *San Blas* de las Mercedarias de Lorca, realizado en 1755, en claro contraste con el suntuoso acabado de las vestiduras del obispo. Quizás la sencillez de las policromías fuera algo buscado por los propios destinatarios de las obras, una comunidad de frailes franciscanos descalzos o *alcantarinos*, caracterizada habitualmente por su austeridad, y que seguramente contrataron las imágenes con el maestro murciano en la década de 1750.

Ambas tallas llegaron al museo en un desalentador estado de conservación, con numerosos repintes, pérdidas de volumen y una abundante suciedad que apuntaba a que habían estado expuestas, al igual que otras de la misma colección, a un humo denso procedente quizás de algún incendio³; la talla de *Santo Domingo* estaba en peores condiciones, faltándole, entre otras cosas, parte del libro y de los dedos de la mano que lo sujetaban, visibles en antiguas fotografías de dicha figura (Belda, 1977: 232; Güell, 1925: 121). La intervención en ambas esculturas realizada en el Taller de Restauración del Museo entre 1987 y 1988 permitió recuperar en buena medida su aspecto original, posibilitando así su exposición al público tanto en el ámbito de la colección permanente en las salas del Museo o en las diversas exposiciones temporales en las que han participado desde entonces⁴.



Figura 5. F. Salzillo. Bocetos de *Santo Domingo de Guzmán* y *San Francisco de Asís*. Hacia 1750. Museo Salzillo

3 Tanto la fecha como el lugar del suceso nos son desconocidos. Quizás pueda tratarse del siniestro que afectó en mayo de 1970 a la planta noble del palacio del marqués de Comillas, “causando importantes daños en los salones y en el amplio comedor” según informó *La Vanguardia* (05/05/1970, p. 31), aunque según comentaba años más tarde un articulista del mismo diario barcelonés “la colección de tallas barrocas, afortunadamente [habían sido] retiradas antes del susodicho incendio” (*La Vanguardia*, 21/11/1982, p. 21).

4 Desde 2009 la escultura de *Santo Domingo* viene exponiéndose en la sala XX del museo, salvo algún préstamo ocasional (Burgos, 2008); por su parte la de *San Francisco* ha participado en diversas exposiciones tanto en España (Zaragoza, 2005; Las Palmas de Gran Canaria, 2007; Sevilla y Santiago de Compostela, 2012) como en el extranjero (Lisboa, 2011; Liubliana, 2012; Asís, 2013).

Dentro de la producción de Salzillo, estas obras ocupan un lugar significativo ya que de ambas se han conservado, afortunadamente, sus bocetos en barro⁵ (fig. 5). A pesar de sus desperfectos, producto de su accidentada vida previa a su ingreso en el museo Salzillo en 1927 (Fuentes, 1900: 52; Banet, 1927), ambos modelos evidencian su uso como patrones de las formas luego trasladadas a la madera con la ayuda del cuadriculado visible aún hoy en sus superficies. Eso sí, como ya señaló Belda (Belda, 1977: 231-232), estos bocetos muestran un mayor detalle y libertad compositiva, producto de la maestría del artista en el modelado, luego aminorados al incrementar la escala y pasar de un material blando y maleable a otro más sólido como la madera, en el que algunos de los efectos esbozados en el prototipo inicial se confían al aporte final de la policromía.

Por diversas circunstancias en el lote adquirido en 1985 a los herederos del conde de Güell no se incorporó un busto, parte de una imagen de vestir, representando a *San Félix de Valois* (fig. 6), de la misma colección y que se había atribuido a Pedro Roldán en 1925 (Güell, 1925: 104; Roda Peña, 2012: 347). A comienzos de 1986 la escultura fue ofrecida en venta al museo ya identificada como obra también adscribible a Francisco Salzillo, cerrándose al poco su adquisición por la cantidad de 2,5 millones de pesetas, 15.000 € al cambio actual, dado el interés de su tipología. La escultura (CE1181), con medidas 68 x 80 x 56 cm, únicamente tiene policromados el busto y las manos del personaje, siendo el resto parte del armazón o *devanadera* que habitualmente conformaba el esqueleto de las imágenes vestideras.



Figura 6. F. Salzillo. *San Félix de Valois*. Mediados del siglo XVIII. Museo Nacional de Escultura

Ingresada en mal estado de conservación, la obra había sido repintada y alguna zona perdida se había reconstruido posteriormente (parte de la oreja derecha), mientras que el armazón del torso y los brazos habían sido alterados o sustituidos en una antigua intervención, seguramente para transformar la obra de una imagen originalmente de *goznes*, es decir,

⁵ Museo Salzillo: *Santo Domingo*, BO27, 25 x 7,5 x 13 cm; *San Francisco*, BO2, 26 x 7,5 x 18 cm.

articulada para facilitar su vestido, por otra *enlenzada*, recubierta de modo permanente con ropajes realizados en telas encoladas y policromadas; quizás debido a las malas condiciones de conservación y seguramente con el objetivo de hacerla más atractiva para el mercado, se debió eliminar esta última intervención dejando la obra en el estado incompleto en que está hoy. Esta transformación no fue algo inhabitual en el ámbito murciano, pues la sufrieron unas cuantas esculturas de vestir que al decaer su uso devocional por la supresión de cofradías o cierre de conventos, fueron enlenzadas como forma de mantenerlas al uso con poco coste, proceso que sufrieron imágenes tan significativas como el *San Eloy* realizado por Salzillo para los plateros de Murcia entre 1749 y 1756 (Cuesta, 2011: 177-193) o las desaparecidas de los santos capuchinos *José de Leonisa* y *Fidel de Sigmaringa*, también a él atribuidas y realizadas en ocasión de su canonización en 1747 (Ibáñez, 2003: 50-54). Restaurada en 1987 en el Museo, la obra exhibe en su mano derecha unos grillos de metal plateado, quizás originales, que avalarían, al igual que su caracterización como anciano, su identificación con el santo de la orden Trinitaria consagrada al rescate de los cristianos cautivos en territorio infiel. Grillos semejantes son también uno de los atributos habituales de las representaciones de san Pedro Nolasco, fundador de la orden de la Merced igualmente dedicada a la redención de cautivos, como muestra su imagen pétrea en la portada de la antigua iglesia de los mercedarios de Murcia, además de ser un santo especialmente relacionado con la ciudad (Peña, 2005: 754). En este caso la carencia de información sobre su procedencia original y sus ya antiguas referencias como san Félix de Valois abogaría por el mantenimiento de dicha identificación; como curiosidad cabe señalar que figura entre los ejemplos de la iconografía de este santo citados por Reau (Reau, 1958: 517).

La atribución a la producción de Salzillo se justifica por las evidentes conexiones que presenta, tanto en el tipo físico representado como en la manera de describir las barbas en mechones, con otras realizaciones documentadas y atribuidas como el ya aludido *San Eloy* fechado entre 1749-1756, el *San Andrés* del paso de la Santa Cena realizado en 1761, el tristemente perdido *Santiago* de la Cofradía California de Cartagena, entregado en 1766 o incluso, el *San Pedro Nolasco* del retablo de la Merced de Murcia, datado hacia 1750-1755. Aunque la imagen de *San Félix de Valois* no iguala la sobresaliente calidad de los ejemplos aducidos, es evidente que nos encontramos ante una buena muestra del saber hacer del maestro y su taller en las décadas centrales del siglo.

Con la adquisición de estas tres esculturas que habían pertenecido a la colección Güell no cabe duda que aquella carencia que Sánchez Cantón había señalado en 1933 había sido solventada; al tiempo, se había conseguido recuperar para nuestro patrimonio común obras de estimable calidad, prácticamente desconocidas, y que además, permiten ilustrar dos de las tipologías escultóricas abordadas por el maestro murciano en su dilatada producción: las realizadas para ornamento de altares y las figuras *vestideras*, género éste escasamente representando en las colecciones del museo.

Tres décadas más tarde, en 2015, surgió la oportunidad de complementar la imprescindible presencia de Salzillo en el Museo Nacional de Escultura con la adquisición de una obra de excepcional interés: la pequeña imagen de la *Inmaculada* (fig. 7) (CE2929) que perteneció a la colección de los marqueses de Ordoño y que Sánchez Moreno (Sánchez Moreno, 1983: 83 y 155) consideró indudablemente salida de la mano del maestro. El reducido formato (29,5 cm la figura de la Virgen, 50 x 24 x 21 cm en total) de esta representación de la Virgen como Inmaculada en pie sobre un orbe rodeado de nubes y ángeles y dispuesta sobre una sencilla peana moldurada, permite suponer su elaboración para un oratorio particular, lo que justifica su detallado modelado y la delicadeza de su policromía, así como el material elegido, barro cocido luego policromado, que revela una intervención directa y personal del artista en su realización.

Su disposición refleja el tipo acuñado por Salzillo en sus representaciones inmaculistas, distinto del paterno y del exitoso modelo de Antonio Dupar -*Inmaculada* de la colegiata de Lorca (1722), destruida- de líneas abiertas con amplios mantos que vuelan en el lateral. La imagen que Salzillo talló en 1744 para las concepcionistas de Albacete, hoy en el convento de la Madre de Dios de Murcia, se convirtió en el arquetipo de sus Inmaculadas: de perfil cerrado y silueta fusiforme de trazos ondulados y movimiento en espiral que dota a la imagen de un

logrado impulso ascensional, presenta a la Virgen sobre una peana de nubes con cabezas de querubines y la serpiente, con las manos al pecho y la cabeza alzada mirando al cielo con el rostro arrobaado, perfeccionada con una policromía luminosa que realza su minuciosa talla. Del enorme éxito logrado con esta tipología dan fe las diferentes versiones que se repartían por la región, como las conservadas en san Miguel y el Carmen de Murcia o la desaparecida de Lorca. El continuo proceso de aprendizaje y de búsqueda que se revela en la evolución de la obra de Salzillo tuvo también su reflejo en las versiones realizadas en el periodo final de su vida, con dos monumentales hitos, lamentablemente perdidos: la del Colegio de la Purísima de Murcia y la del convento franciscano de Hellín (Albacete).

Y es con estas dos últimas con las que está estrechamente relacionada esta pequeña imagen de la Inmaculada, adquirida a finales de 2015 por un importe de 150.000€ (OV. 31/2015, de 26/10/2015), a una colección particular de raíces murcianas; de hecho, posee una singular importancia y significación para la historia de la escultura española pues como ya apuntaron diversos estudiosos (Fuentes, 1900: 58 y 206; Baquero, 1913: 478; Sánchez Moreno, 1983: 83 y 155; Belda, 2007: 124), muy posiblemente se trata del boceto o modelo de presentación de la *Inmaculada* que Salzillo realizó para presidir el altar mayor y camarín de la iglesia del Colegio de la Purísima, institución aneja al convento de san Francisco de Murcia. Dada la elevada calidad artística de aquella monumental escultura -más de dos metros de altura-, encargada al escultor por su cofradía en 1766 y concluida en 1772 (Reyes, 1931: 3-4; Navarro, 1932: 29-42), que suponía la culminación de una tipología utilizada por Salzillo a lo largo de su carrera, tuvo una gran aceptación entre sus contemporáneos (Agüera, 1983: 169-178 y 281-315), como muestra el poco conocido grabado de Juan Salvador Carmona (Moreno, 2015: 194 y fig. 292) y pronto hubo de realizar otra versión para el convento de los franciscanos de Hellín (Albacete), con alguna pequeña variación (García Saúco, 1985: 54-57). Desgraciadamente ambas tallas fueron destruidas durante las quemas de conventos e iglesias de 1931 y 1936, pérdidas irreparables para el patrimonio escultórico español que acrecientan aún más el interés de este boceto, cuya procedencia puede trazarse desde su elaboración en relación con la interesante figura del Regidor de Murcia don Antonio Fontes y Ortega (1725-1790), amigo del escultor y protector de la cofradía de la Purísima; seguramente es la que Rejón de Silva cita ya a finales del siglo XVIII en la capilla privada del prócer murciano (García López, 2015: 155), y que desde entonces ha sido constantemente reseñada en poder de sus herederos, entre los que se cuentan el VIII y IX marqués de Ordoño, hasta su reciente adquisición, participando ocasionalmente en algunas de las exposiciones celebradas en torno a la figura de Salzillo en el último medio siglo (Belda, Cremades, Hernández, 1983: 219; Belda, 2007b: 275; AA.VV., 2008: 378-379).

Aunque actualmente la obra se encuentra en buen estado de conservación, ya que fue intervenida en 2008 en el Centro de Restauración de la Región de Murcia, presenta diversos desperfectos antiguos que han provocado la pérdida de algunas alas, piernas y brazos de los ángeles que pueblan la peana, además de la cabeza del dragón que estaría alanceando el que se dispone en pie a la derecha de la Virgen. Afortunadamente en los fondos del Archivo General de la Región de Murcia se conservan varias fotografías de esta obra realizadas en una fecha tan temprana como 1875⁶, en las que podemos contemplarla en su integridad, sin las faltas actuales que, según parece, debieron producirse en su mayor parte antes de 1932 como atestigua otra fotografía publicada dicho año (Navarro, 1932: 42); alguna otra perdida, como la del vaso de ofrendas que portaba uno de los ángeles, debió producirse en fecha posterior. En estas antiguas fotografías se aprecia más cabalmente la estrecha relación que la escultura adquirida para el Museo tiene con la desaparecida titular de la cofradía murciana, haciendo aún más verosímil la posibilidad, como históricamente se ha mantenido, de ser ésta el boceto realizado hacia 1766 por Salzillo de la imagen destruida en 1931. Únicamente Ramallo difiere de esta opinión y sugiere que la imagen en madera policromada de 77 cm de altura que poseen los franciscanos de Murcia pudo ser el *modellino* de la *Inmaculada* del Colegio de la Purísima, mientras que la escultura adquirida por el museo sería una réplica o consecuencia de aquella,

6 Archivo General de la Región de Murcia (ARGM): FOT_POS_084/053, NEG-048_001, NEG-048_006, NEG-048_007.

de muy buena calidad, destinada a la devoción privada (Ramallo, 2007: 111-112). La de los franciscanos de Murcia, además de presentar una composición más simplificada respecto a la obra final, especialmente en su peana, fue donada a la congregación por los herederos de Enrique Meseguer en 1949, talla que ya Sánchez Moreno indicó que no tuvo ejecución posterior conocida, al tiempo que identificaba sin ambages a la de los marqueses de Ordoño como el “boceto de la destruida del convento de Franciscanos” (Sánchez Moreno, 1983: 75 y 83), apreciaciones que más modernamente corrobora Gómez Ortín (Gómez Ortín, 2007: 51)⁷.



Figura 7. F. Salzillo. *Inmaculada*. Hacia 1766. Museo Nacional de Escultura / Estado de la obra hacia 1875. Archivo General de la Región de Murcia. Fondo fotográfico J. Almagro Roca, fn048/006.

De esta manera nos encontraríamos ante un espléndido testimonio de la mecánica de trabajo de Francisco Salzillo y su taller ante un encargo escultórico de tanta trascendencia como la titular del Colegio de la Purísima: tras un presumible diseño previo de la obra en dibujo, ésta pasó a ser formulada tridimensionalmente en un boceto modelado en barro, labores habitualmente reservadas a la inspiración del artista, que tras su aprobación por los comitentes, entre los que se encontraba Antonio Fontes Ortega⁸, se utiliza como referencia

7 En 1796 Juan Vargas Ponce, amigo y colaborador de Ceán Bermúdez, le informa desde Murcia que María Fulgencia Salzillo conservaba en su poder, entre otras obras heredadas de su padre, un modelo de la Inmaculada de la Capilla de la Purísima (García López, 2020: 114), cuyo paradero actual desconocemos. ¿Quizás un primer estudio o diseño de dicha obra?.

8 Junto con García Barrionuevo le fue encomendado en cabildo de la cofradía celebrado en 6 de enero de 1766 que “por su dirección se hiciera una imagen de Nuestra Señora de la Concepción para colocarla en el altar mayor de la ermita de esta Muy Ilustre Cofradía y que en cumplimiento de su Comisión, con efecto se había construido dicha soberana Imagen, que es la que al presente (9 de febrero de 1772) se halla colocada, para su divino culto en el Camarín de dicho Altar Mayor; cuyo coste ascendió a 9.000 rs que entregaron a D. Francisco Salzillo, y constará del libramiento y recibo que se dio a dicho Señor don José Cavanes...” (Navarro, 1932: 31-32).

para la imagen final tallada a escala real, aunque algunos de sus elementos, como por ejemplo el vaso de ofrendas, se elaboró definitivamente en plata, complemento luego expoliado en los convulsos inicios del siglo XIX. Una vez cumplido el contrato, muchos de estos modelos permanecían en el taller del artista como ejemplos para futuros encargos -lo que debió suceder con la excepcional serie de bocetos de Salzillo conservados en el museo de su nombre-, y en otras ocasiones, como seguramente fue este el caso, se finalizan con su policromado, si no lo estaban previamente, y se convertían en obras codiciadas y también, en valiosos presentes.

Además, la adscripción de este boceto al último periodo de la producción de Salzillo, en la que su estilo evoluciona para ir incorporando los nuevos aires neoclasicistas, como muestra el perfil de la figura, algo más estático, incrementa el atractivo de la obra. Las creaciones de esta etapa final se habían, en cierto modo, minusvalorado, seguramente por la incomprendición de los cambios introducidos por el escultor (Ramallo, 1999: 244-246; íd, 2007: 220-223), como muestra Sánchez Moreno cuando considera a la *Inmaculada* del Colegio de la Purísima tanto una obra genial como un “producto extraño de la vejez del escultor, remozado ya en su inspiración al ejecutar la grandiosa escultura” (Sánchez Moreno, 1983: 143), modificaciones que en este caso seguramente la alejan en cierta medida de la imagen más conocida de las obras de Salzillo, formulada aquí de manera algo menos barroca pero igualmente genial.

Apenas cinco años más tarde de la adquisición de tan singular aportación se produjo la incorporación de otra escultura igualmente atribuida desde antiguo a Salzillo e íntimamente ligada con aquella: la imagen de *San José con el Niño* (fig. 8) (CE2977), también de pequeño formato (30 cm la figura del santo, 48 x 23,5 x 20,5 cm en total) y que, al igual que la *Inmaculada* con la que comparte diversas características, procede de la antigua colección del marqués de Ordoño (Fuentes, 1900: 53; Baquero, 1913: 478; Sánchez Moreno, 1983: 85; AA.VV., 1983: 108 y 219; Belda, 1996: 124; AA.VV., 2001: 442-443; Ramallo, 2007: 211). Ante la solicitud de autorización para su exportación a finales de 2020, fue declarada inexportable y adquirida por una cantidad similar -150.000€- a la de la *Inmaculada* (OVI. 77/2020, de 20/04/2021). Minuciosamente modelada en barro luego cocido y delicadamente policromado, representa al santo con el Niño en brazos dispuesto sobre un orbe rodeado de nubes y flanqueado por dos ángeles, todo ello sobre una sencilla peana moldurada; en pie, vestido con una túnica que deja ver en su escote una camisa blanca bajo ella y un amplio manto terciado al hombro, avanza su pierna derecha en un sencillo contraposto al tiempo que sujetla con ambas manos al Niño Jesús desnudo sobre un paño de minúsculos pliegues, quien estira su brazo para acariciar el rostro paterno.

La obra se encuentra en un buen estado de conservación, aunque necesitada de una intervención de restauración que elimine barnices oxidados y repintes y arregle algunas antiguas reparaciones y añadidos, realizados en fecha indeterminada para intentar solventar los diversos desperfectos que presenta, especialmente en los ángeles de la peana que han perdido sus alas y buena parte de sus extremidades, así como el brazo derecho del Niño Jesús. Afortunadamente, al igual que la *Inmaculada*, fue fotografiada hacia 1875⁹; las imágenes tomadas entonces muestran la obra en su integridad, apreciándose la calidad y detalle con que estaban modeladas las partes hoy perdidas o rehechas con desigual fortuna.

Entre las numerosas representaciones de san José realizadas por Salzillo esta imagen reviste un especial interés; aunque la disposición de sus paños remite a otras versiones realizadas a partir de las décadas de 1750 y 1760 como las de Lorquí (Murcia) (AA.VV., 2008: 41) y Chinchilla de Montearagón (Albacete) (García-Saúco, 1985: 62-63) o la desaparecida del convento de dominicas de Baza (Granada) (Gómez Ortín, 2007: 16 y 171), aquí la composición es algo más dinámica al avanzar ligeramente su pie derecho y la carga emocional se ha intensificado al sostener el santo con ambos brazos al Niño envuelto en un paño, seguramente de forma similar a la que pudo tener originalmente el *San José* conservado en el Victoria & Albert Museum de Londres (Trusted, 1997: 120-121), variedad iconográfica más emotiva y apropiada para una obra realizada para su contemplación cercana por el devoto en la intimidad de su oratorio.

⁹ Archivo General de la Región de Murcia (AGRM): FOT_NEG,046/022, POS-084_056.



Figura 8. F. Salzillo. *San José*. Hacia 1766-1772. Museo Nacional de Escultura / estado de la obra hacia 1875. Archivo general de la región de Murcia fondo fotográfico J. Almagro Roca, fn046/22.

Por otro lado, la figura se dispone sobre una peana muy desarrollada, compuesta por un orbe entre nubes y ángeles que la flanquean, una tipología que habitualmente el escultor reserva para imágenes marianas de gran formato destinadas a ocupar los camarines de retablos monumentales, como las de la desaparecida *Inmaculada* del Colegio de la Purísima (y que repite su posible boceto en el Museo) o la de la *Virgen del Carmen* de los carmelitas de Orihuela, ambas pertenecientes a la etapa final del artista. En este caso concreto parece lógico pensar que la utilización de un elemento de estas características en una obra que no tuvo, hasta donde sabemos, un trasunto de grandes dimensiones en madera que lo justificase, simplemente pudo deberse a la intención del artista de aplicar soluciones similares a obras que iban a estar emparejadas, evitando que desentonaran entre ellas. Si esta suposición se revelase acertada, corroboraría la hipótesis de que la *Inmaculada* es el boceto de la del Colegio de la Purísima que luego acabó en manos de Antonio Fontes Ortega, ya fuera por cesión o por venta, y que en fecha próxima a esta transmisión Salzillo ejecutaría la imagen de *San José* conforme a las características de la primera con similar destino en el oratorio de su noble amigo y protector.

Sea cual fuere la respuesta, no cabe duda de que con ambas imágenes, testimonios de una intervención directa y minuciosa del maestro, a las que se unen las otras tres esculturas antes reseñadas, todas ellas recuperadas para el patrimonio público de diversas colecciones particulares a lo largo de más de medio siglo de esfuerzos comunes, la representación de la obra de Francisco Salzillo en el Museo Nacional de Escultura alcanza la altura que corresponde a tan gran escultor, remedando de magnífica manera una de aquellas faltas que Sánchez Cantón señaló en 1933.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1968). *Adquisiciones de obras de arte (1961-1963)*. Madrid: Servicio de Información Artística.
- AA.VV. (1983). *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*. Murcia: Región de Murcia.
- AA.VV. (2002). *Huellas. Catedral de Murcia*. Murcia: Caja Murcia.
- AA.VV. (2008). *Floridablanca 1728-1808. La utopía reformadora*. Murcia: Región de Murcia.
- Agüera Ros, J. C. (1983). Presencia de Salzillo en la pintura y la estampa de su tiempo. En: *Francisco Salzillo y el reino de Murcia en el siglo XVIII*. Murcia: Region de Murcia, 169-178.
- Anónimo (1931). El Ministerio de Instrucción y la protección al Tesoro Artístico. *La Vanguardia*, 04/07/1931, 19.
- Arias Martínez, M., Luna Moreno, L. (1995). *Museo Nacional de Escultura*. Madrid: TF Editores.
- Banet Arroyo, C. (1927). Bocetos de Salzillo. *Boletín de la Junta del Patronato del Museo de Bellas Artes de Murcia*, 6, s/p.
- Baquero Almansa, A. (1913). *Los profesores de las Bellas Artes murcianos*. Murcia: Imprenta Nogués.
- Bassegoda, B. (2007). Joan Antoni Güell i López (1875-1958), segon comte de Güell, tercer marquès de Comillas i primer col·leccionista d'escultura policromada barroca. En: *L'època del Barroc i els Bonifàs*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 499-518.
- Bayón Carvajal, G. (2008). San Serapio. En: *Museo Nacional de Escultura VI: La escala reducida*. Valladolid: Diputación Provincial, 44-45.
- Belda, C., Cremades, M., Hernández, J. (1983). Catálogo histórico. En: *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*. Murcia: Región de Murcia, 187-220.
- Belda, C., Mergelina, V., Sánchez-Rojas, M. C. (1983). Catálogo de escultura. En: *Francisco Salzillo y el reino de Murcia en el siglo XVIII*. Murcia: Región de Murcia, 229-282.
- Belda Navarro, C. (1977). Los bocetos de Salzillo y su significación en la escultura barroca. *Goya*, 136, 227-233.
- Belda Navarro, C. (1996). *El legado de la escultura. Murcia, 1241-1811*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia.
- Belda Navarro, C. (2007a). *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*. Murcia: Caja Murcia
- Belda Navarro, C. (2007b). *Salzillo. Testigo de un Siglo*. Murcia: Región de Murcia.
- Belda Navarro, C. (2015). Los discípulos de Salzillo. Del taller a la academia doméstica. En: *Estudios sobre Francisco Salzillo*. Murcia: Universidad de Murcia, 259-260.
- Cuesta Mañas, J. (2011). Escultura vestidera, no pasionista. Aportaciones salzillescas. En: *Murcia, Francisco Salzillo y la Cofradía de Jesús*. Murcia: Real Cofradía de Jesús Nazareno, 177-193.
- Fernández González, R. (2005). Santo Domingo de Guzmán. Francisco Salzillo. En: *Museo Nacional de Escultura, III: La realidad barroca*. Valladolid: Diputación Provincial, 46-47.
- Fernández González, R. (2006). San Francisco de Asís. Francisco Salzillo. En: *Tesoros del Museo Nacional de Escultura*. Madrid: Ministerio de Cultura, 152-155.
- Fernández González, R. (2009). Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís. Francisco Salzillo. En: *Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Colección*. Madrid: Ministerio de Cultura, 258-259.
- Fernández Labaña, J. A. (2013). *El Cristo del Perdón de Francisco Salzillo. Técnicas del siglo XXI para descubrir a un autor del siglo XVIII*. Murcia: Autor.
- Fuentes y Ponte, J. (1880). *España Mariana. Provincia de Murcia. Parte primera*. Lérida: Imprenta Mariana.
- Fuentes y Ponte, J. (1900). *Salzillo su biografía, sus obras y sus lauros*. Lérida: Imprenta Mariana.
- García-Saúco Beléndez, L. G. (1985). *Francisco Salzillo y la escultura salzillesca en la provincia de Albacete*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.
- García López, D. (2015). “Era todo para todos”. La construcción biográfica de Francisco Salzillo durante el siglo XVIII. *Imafronte*, 24, 103-164.
- García López, D. (2020). *Revuelvo archivos y me lleno de polvo siempre con Vuestra merced en la memoria. Los estudios sobre bellas artes de José Vargas Ponce y Juan Agustín Ceán Bermúdez. Correspondencia (1795-1813)*. Gijón: Trea.
- Gómez Moreno, M. (1925). Bibliografía. Güell, conde de, Escultura Religiosa Española

- (Una colección). Paris, Dujardín, 1925. *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1925, 333-334.
- Gómez Ortín, F. J. (2007). *Contribución al Catálogo y Bibliografía de Salzillo*. Murcia: Instituto Teológico Franciscano.
 - Gómez Piñol, E.; Belda Navarro, C. (1973). *Salzillo (1707-1783) Exposición Antológica*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
 - González Simancas, M. (1905-1907). *Catálogo Monumental de Murcia*. Madrid: CSIC http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_murcia.html
 - Güell y López, J. A. (II conde de Güell) (1925). *Escultura policroma religiosa española (Una colección)*. París: Dujardin.
 - Hernández Vicente, A. (2016). *Patrimonio en el recuerdo. La imagen de la nobleza en el paisaje urbano de la ciudad de Murcia*. Murcia: Universidad de Murcia.
 - Ibáñez García, J. M. (2003). *Rebuscos y otros artículos*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio.
 - Martín Martín, F. (1992). *Villacastín. Pueblo e iglesia*. Segovia: Autor.
 - Martinell, C. (1936). Exposició d'imatgeria policroma al Palau Güell-Comillas. *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vi, 73-81.
 - Martínez Ripoll, A. (2006). Francisco Salzillo, un profeta en su tierra. Una biografía, con catálogo, por el matemático Luis Santiago Bado. En: *La Dolorosa y la Cofradía de Jesús en el 250 aniversario de la Dolorosa, San Juan y la Verónica*. Murcia: Real Cofradía de Jesús Nazareno, 27-56.
 - Melendreras Gimeno, J. (2005). Los discípulos de Francisco Salzillo. En: *Amica Verba in honorem Prof. Antonio Roldán Pérez*. Murcia: Universidad de Murcia, t. II, 649-652.
 - Morales y Marín, J. L. (1978). Artistas murcianos de los siglos XVII y XVIII en la corte. *Murgetana*, 50, 47-112.
 - Moreno Garrido, A. G. (2015). *La estampa de devoción en la España de los siglos XVIII y XIX*. Granada: Universidad de Granada.
 - Navarro, J. M. (1932). *La obra cumbre de Salzillo: filial ofrenda en el aniversario de su destrucción*. Murcia: Tipografía San Francisco.
 - Nicolau Castro, J. (1999). Las esculturas del retablo mayor de la capilla de la Enfermería de la V.O.T. de Madrid. *Archivo Español de Arte*, 286, 133-144.
 - Payo Hernanz, R. J. (2008). La imagen al servicio de la palabra. Iconografía de santo Domingo de Guzmán de la Edad Media al Barroco. En: *Santo Domingo de Guzmán. El burgalés más universal*. Burgos: Museo de Burgos, 3-47.
 - Peña Velasco, C. de la (2005). La portada de la antigua iglesia mercedaria de Murcia. En: *Amicta Verba in honorem Prof. Antonio Roldán Pérez*. Murcia: Universidad de Murcia, t. II, 747-769.
 - Pérez Carrasco, Y. (2018). *Patrimonio confiscado. La incautación y el éxodo de colecciones de arte privadas en Barcelona durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Barcelona: Editorial Base.
 - Ramallo Asensio, G. (1999). Francisco Salzillo y la estética neoclásica. *Imafronte*, 14, 227-250.
 - Ramallo Asensio, G. (2007). *Francisco Salzillo escultor. 1707-1783*. Madrid: Arco Libros.
 - Reau, L. (1958). *Iconographie de l'art chrétien III: Iconographie des saints*. París: P.U.F.
 - Reyes, R. de los (1931). Del tesoro perdido. La Purísima de Salzillo y otras obras valiosas del convento de franciscanos. *ABC*, 28/06/1931, 3-4.
 - Roda Peña, J. (2012). *Pedro Roldán escultor, 1624-1699*. Madrid: Arco Libros.
 - Sánchez Moreno, J. (1983). *Vida y obra de Francisco Salzillo*. Murcia: Editora Regional.
 - San Antonio, J. (1728). *Franciscos Descalzos en Castilla la Vieja. Crónica de la Santa Provincia de San Pablo*. Salamanca: Imprenta de la Cruz.
 - Sánchez-Rojas Fenoll, M. C. (1978). El escultor Nicolás Salzillo. *Anales de la Universidad de Murcia*, XXXVI-3, 255-296.
 - Sánchez Cantón, F. J. (1933). *El Museo Nacional de Escultura*. Valladolid. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
 - Sánchez Peña, J. M. (1986). Nuevas aportaciones a la obra de Salzillo. *Imafronte* 2, 183-189.
 - Trusted, M. (1997). *Spanish Sculpture. Catalogue of the Post-medieval Spanish Sculpture in the Victoria & Albert Museum*. Londres: Victoria & Albert Museum.
 - Vera de la Torre, J. (1949). Una talla de Salcillo en Segovia. *Estudios Segovianos* 2-3, 505-507.
 - Wattenberg Sempere, F. (1963). *Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. Madrid: Aguilar.

JOSEPH-PHILIBERT GIRAUT DE PRANGEY (1804-1892): EL VIAJE A ORIENTE DE UN PIONERO DEL DAGUERROTIPO

JOSEPH-PHILIBERT GIRAUT DE PRANGEY (1804-1892): THE JOURNEY TO THE EAST OF A PIONEER OF THE DAGUERROTYPE

Pablo Martínez Muñiz

Universidad Internacional de La Rioja

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1976-1120>

pablo.martinezmuniz@unir.net

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO / HOW TO QUOTE THIS ARTICLE:

Martínez Muñiz, P. (2023). Joseph-Philibert Girault de Prangey

(1804-1892): el viaje a Oriente de un pionero del daguerrotipo.

Imafronte, 30, pp. 134-148.

RESUMEN

El presente artículo analiza la figura de Joseph-Philibert Girault de Prangey: viajero, erudito orientalista y daguerrotipista francés del siglo XIX. Su aportación a la historia de la fotografía es fundamental ya que fue un pionero en el uso del daguerrotipo a partir de 1842 en su viaje a Oriente, viajando por los actuales países de Italia, Malta, Grecia, Egipto, Turquía, Siria, Palestina, Israel y Líbano. Además, fue un gran artista –acuarelista, dibujante–, se interesó por la botánica y la jardinería y destacó por sus estudios acerca de la arquitectura islámica y la arqueología en Oriente Próximo y en Andalucía, región, esta última, que visitó en 1832. La presente investigación utiliza fuentes primarias –escritos suyos, escritos de la época y sus daguerrotipos– para construir un relato biográfico en el que se interrelacionan los primeros momentos de la fotografía –dada a conocer en 1839, apenas tres años antes de la partida de Girault de Prangey a Oriente Próximo– con el interés por el orientalismo que existía en la Europa del siglo XIX.

Palabras clave: Girault de Prangey / daguerrotipo / fotografía / orientalismo / Oriente Próximo / siglo XIX

ABSTRACT

This article analyzes the figure of Joseph-Philibert Girault de Prangey: French traveler, orientalist scholar and daguerreotypist of the 19th century. His contribution to the History of Photography is fundamental since he was a pioneer in the use of the daguerreotype from 1842 on his trip to the East, traveling through the current countries of Italy, Malta, Greece, Egypt, Turkey, Syria, Palestine, Israel, and Lebanon. In addition, he was a great artist –watercolorist, draftsman–, he was interested in botany and gardening and stood out for his studies on Islamic architecture and archeology in the Middle East and in Andalusia, a region, the latter, which he visited in 1832. This research uses primary sources –his writings, writings of the time and his daguerreotypes– to build a biographical account in which the first moments of photography are interrelated –released in 1839, just three years before Girault de Prangey's departure to the Near East– with the interest in Orientalism that existed in Europe in the 19th century.

Keywords: Girault de Prangey / daguerreotype / photography / Orientalism / Middle East / 19th century

1. INTRODUCCIÓN

La obra del daguerrotipista, orientalista, viajero, intelectual, aristócrata, dibujante y botánico francés Joseph-Philibert Girault de Prangey (1804-1892) abarca un vasto campo de intereses sintetizados en dos palabras: arquitectura y Oriente. Fue una persona dotada de una “mente curiosa y metódica, pero paradójicamente bastante esquiva debido a la variedad de sus intereses e investigaciones” (Quettier, 1998: 366). Entre 1842 y 1845 viajó por Italia, Malta, Grecia, Turquía, Egipto, Siria, Palestina y Líbano. Durante este tiempo produjo alrededor de mil daguerrotipos, una obra que excede la de cualquier otro viajero daguerrotipista de la época. Tras un periodo de más de ochenta años de olvido, que hoy en día la mayoría de sus daguerrotipos hayan sobrevivido es casi un milagro. Su obra fotográfica es considerada única por su carácter pionero, ha recibido un reconocimiento y puesta en valor en los últimos años y se encuentra diseminada entre instituciones públicas y colecciones privadas de todo el mundo¹.

Es en los últimos veinticinco años cuando su obra fotográfica se ha empezado a estudiar gracias a la publicación de textos y la organización de exposiciones. En 1998, el *Musée d'Art et d'Histoire de Langres* (MAHL) organizó la primera exposición consagrada a su trabajo. Las investigaciones más completas sobre la figura de Girault de Prangey son las realizadas por Philippe Quettier, *Sur les traces de Girault de Prangey, 1804-1892* (2000) y sobre todo por Christopher Brant con motivo de la exposición *Miroirs d'argent. Daguerreotypes de Girault de Prangey*, en el *Musée Gruérien de Bulle* (Suiza), en 2008. Cabe mencionar las investigaciones realizadas por Sylvie Aubenas, directora del departamento de Estampas y Fotografía de la Biblioteca Nacional de Francia (BNF), quien además ha colaborado en la reciente exposición *Monumental Journey: The Daguerreotypes of Girault de Prangey*².

Aunque la figura de Girault de Prangey fue difundida en España al mismo tiempo que publicó sus obras fundamentales, dicho conocimiento se centró en los estudios sobre la Alhambra y la arquitectura islámica, no en su obra como fotógrafo. Francisco Calvo Serraller lo menciona en *La imagen romántica de España: arte y arquitectura del siglo XIX* (1995), aunque se centra principalmente en su viaje a Andalucía de 1832 –en esa fecha la fotografía todavía no había sido dada a conocer-. Helena Pérez Gallardo, en su obra *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX. Historia y representación monumental* (2015), menciona la obra fotográfica de Girault de Prangey, pero no aborda en profundidad el viaje a Oriente Próximo de 1842-1845, sino que se centra en su relación con la imprenta fotográfica de los hermanos Bisson (Pérez Gallardo, 2015).

Por lo tanto, resulta necesario analizar en profundidad la biografía y obra fotográfica de este erudito orientalista considerado uno de los pioneros de la fotografía; siendo este el objetivo del presente artículo.

1 El conjunto de los aproximadamente mil daguerrotipos que conforman la obra de Girault de Prangey era –y continúa siendo en parte– propiedad de los herederos del conde Charles de Simony, quien compró en 1920 la villa en ruinas perteneciente a Girault de Prangey, incluyendo todo lo que había dentro. Fue él quien descubrió las cajas que contenían los daguerrotipos. Pequeñas donaciones fueron realizadas en 1950 por el conde de Simony al Departamento de Estampas de la Biblioteca Nacional de Francia (BNF) (veinte placas de París) y al Museo Gruérien de Bulle, en Suiza (sesenta y una placas realizadas en Suiza). En la misma época, los historiadores de la fotografía Helmut y Alison Gernsheim entraron en contacto con el conde de Simony, pidiendo ver el conjunto de la obra y adquirieron diez daguerrotipos, los cuales fueron publicados en los años 1955-56 en sus estudios sobre historia de la fotografía. En 1970 los descendientes del conde de Simony contactaron con el coleccionista de fotografía André Jammes, solicitándole opinión sobre la conservación de las placas. Recibió varias decenas de daguerrotipos que conserva en su colección particular. En 1998, los descendientes del conde de Simony decidieron poner a la venta una parte de la colección. Primero realizaron una venta de 158 obras a la BNF, materializada en el 2000. El 5 de mayo de 2000 la casa de subastas Christie's realizó la venta de un lote de doce daguerrotipos, seguida de una primera subasta también en Christie's y celebrada en Londres el 20 de mayo de 2003, en la que se subastó otro lote de ochenta y seis daguerrotipos. Importantes museos de todo el mundo, entre los que se encuentran el *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York (MET), el *J. Paul Getty Museum* (JPGM) y el *National Museum of Qatar* (NMQ), adquirieron las mejores piezas. Una tercera subasta tuvo lugar el 18 de mayo de 2004, en la que Christie's procedió a una venta de ochenta y cuatro daguerrotipos más. El 15 de noviembre de 2008 se celebró la cuarta subasta, en Sotheby's, con el lote de trece daguerrotipos que adquirió André Jammes en 1970. Una quinta subasta tuvo lugar el 7 de octubre de 2010, con un lote de setenta y cuatro daguerrotipos. Actualmente, más de quinientos daguerrotipos de Girault de Prangey son accesibles, bien a través de colecciones de museos digitalizadas o mediante los catálogos de las subastas (Aubenas, 2013: 184-192).

2 La exposición pudo verse en el MET de Nueva York en 2019. Posteriormente viajó al *Musée d'Orsay* de París, del 15 de diciembre de 2020 al 14 de marzo de 2021.

2. LOS PRIMEROS AÑOS EN LANGRES

De origen aristocrático, Girault de Prangey nació el 21 de octubre de 1804 en Langres, en la región francesa del Alto Marne. Hijo de Claude-Joseph III Girault y de Barbe de Piétrequin de Prangey, ambos provenientes de familias aristocráticas de Langres, aunque originarias de Borgoña. Hijo único tras la muerte prematura de sus hermanos, Girault de Prangey fue un acaudalado heredero que tuvo la posibilidad de dedicar su gran fortuna al estudio, la investigación y los viajes (Fig. 1).

El conde Charles de Simony –una figura fundamental en la conservación del legado de Girault de Prangey– publicó en 1935 un documento biográfico titulado *Une curieuse figure d'artiste: Girault de Prangey (1804-1892)* y publicado en *Mémoires de l'Academie des Sciences, Arts et Belle-Lettres de Dijon. Année 1934*, donde mencionaba el desconocimiento de más datos biográficos de su infancia, así como referentes a sus estudios realizados durante su juventud. Sin embargo, existe un documento más antiguo, un obituario escrito por Henry Brocard en 1893 titulado *M. Girault de Prangey* y publicado en el *Bulletin de la Société historique et archéologique de Langres* en 1893, en el que se ofrecen datos de su infancia: se sabe que realizó sus estudios primarios en un colegio de Langres y a continuación realizó un curso de dibujo en la Escuela de Artes de la misma ciudad (Brocard, 1893). Más tarde fue a París, donde en 1828 obtuvo un Diploma en Artes y dos años después un Diploma en Derecho (Stewart, 2005).



Figura 1. Joseph-Philibert Girault de Prangey. [Autoportrait présumé] (ca. 1840). Daguerrotipo, 12 × 9,5 cm. Bibliothèque Nationale de France, Paris.

En 1833 fue uno de los miembros fundadores de la *Societé historique et archéologique de Langres* (Brocard, 1893). Bajo esta agrupación, su actividad intelectual fue intensa y dio como fruto la creación en 1838 del Museo de Antigüedades de Langres. Además, rastreando la información referida a Girault de Prangey en la publicación *Bulletin Monumental*³, se puede constatar su enorme actividad de investigación entre los años 1837 y 1849.

En el *Bulletin monumental* de 1838 Girault de Prangey aparece definido como inspector de monumentos (1838), pudiendo deducirse que su actividad profesional consistía en estudiar, salvaguardar y poner en valor los monumentos históricos de la región de Langres. Las pasiones que definieron su vida académica fueron el interés por la arqueología, las culturas antiguas de la cuenca mediterránea en general y la cultura islámica en particular, la arquitectura, la fotografía y la horticultura. En todas ellas fue un hombre experimentado. Además, fue un excelente dibujante, testimonio de ello son los cientos de dibujos y acuarelas que realizó de motivos orientales –planos y detalles de edificios, decoraciones islámicas y vistas pintorescas–.

Su interés por la fotografía fue temprano, iniciándose presumiblemente de la mano del fotógrafo Hippolyte Bayard (Aubenas, 2013) y fotografiando, ya en 1841, las calles y monumentos de París⁴ y los alrededores de su villa en Langres. Utilizaba una cámara de daguerrotipos con placas de cobre de 19 x 24 cm. (Stewart, 2005), las cuales subdividía para crear formatos más pequeños, una forma de trabajar habitual en la época. Acorde con su carácter innovador, la fotografía fue para Girault de Prangey un medio con el que obtener imágenes más precisas y rápidas de los motivos arquitectónicos y decorativos que precisaba para sus investigaciones.

Girault de Prangey debe ser considerado como uno de los pioneros de la fotografía. Ningún daguerrotipista había conseguido realizar un volumen de fotografías tan extenso en el transcurso de un viaje y con un nivel de coherencia y belleza como él. Además, fue el primero en fotografiar muchos de los lugares que visitó, siendo un precursor de la época de los fotógrafos calotipistas⁵ que llegarían a Oriente Próximo pocos años después. Representó el ideal del hombre consagrado a la investigación y dedicó los años de su juventud a viajar y a publicar sus trabajos. Con la llegada de la madurez, posiblemente resentido por el poco éxito que tuvo la publicación de sus últimos trabajos, se retiró y permaneció los siguientes cuarenta años hasta su muerte, en 1892, llevando una vida solitaria y recibiendo muy pocas visitas. El conde de Simony recoge en sus escritos la descripción que un lugareño contemporáneo de Girault de Prangey hizo de este:

El señor Girault de Prangey vivía en la villa y venía poco a Langres, sobre todo al final de su vida. No obstante, yo le conocí. Era rudo, muy mordaz y de trato poco agradable, así que no veía a casi nadie. Era un dibujante muy hábil, muy instruido y lleno de talento, sus litografías son muy remarcables. Apasionado por las flores, como todo el mundo sabe, fue también un gran admirador de los bellos pájaros exóticos. [...] Cuando venía a Langres iba generalmente a dar una vuelta al Círculo, donde no era bien recibido, pues se temían sus estallidos de genio. Era, en resumen, una persona original y muy talentosa, pero poco sociable. (Simony, 1953: 56)

3. VIAJE POR ESPAÑA EN 1832 Y EL USO DEL DIBUJO

En 1831, con veintisiete años de edad, Girault de Prangey inició el primero de sus dos grandes viajes. Durante cuatro años se dedicó a recorrer Italia, España, Argelia, Sicilia y Suiza. De todos los lugares que visitó, le interesaron especialmente España y Sicilia. En España visitó Andalucía y centró su atención en los principales monumentos islámicos de Sevilla, Granada y Córdoba. Realizó elaborados dibujos de la Giralda, el Alcázar, la Mezquita y la Alhambra, en los que desplegaba una visión analítica muy refinada para captar los detalles ornamentales –decoraciones geométricas, inscripciones árabes, azulejería–, las plantas, alzados y secciones de los edificios. A menudo, en

³ El *Bulletin monumental* es publicado por la Sociedad Francesa de Arqueología y tiene como misión la de publicar artículos sobre investigaciones realizadas en el campo de la arqueología, así como contribuir a la divulgación de esta ciencia. Su primera publicación data de 1834, continuando hasta la actualidad. Todas las publicaciones hasta 1975 pueden consultarse en <https://catalog.hathitrust.org/Record/000500900>

⁴ Todos los daguerrotipos que realizó en París se conservan en la BNF.

⁵ Para una mayor información sobre los fotógrafos calotipistas que viajaron a Oriente Próximo entre 1850 y 1880, consultar Aubenas y Roubert, 2010.

sus dibujos de monumentos islámicos añadía personajes orientales, como en uno realizado del Patio de los Leones en el que aparece recostado sobre una alfombra un hombre con indumentaria oriental fumando un narguilé mientras estaba siendo atendido por su sirviente (Fig. 2).



Figura 2. Joseph-Philibert Girault de Prangy. Entrée de la court des lions, alhambra, en monuments árabes et moresques de cordoue, Séville et Grenade, dessines et mesures en 1832 et 1833 (1837). Litografía, 56,5 x 42,5 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.

El conde de Simony ofrece una interesante descripción de sus viajes por España y del trabajo allí realizado:

En 1832 nuestro langronés, cargado de lápices, de paleta, de colores y sin duda también provisto de lupa y reglas, parte hacia España. Permanece dos años en Sevilla y Granada, preparando sus obras sobre la arquitectura de los árabes y de los moros. [...]

Da cuenta, con aquella minuciosidad, con aquella exactitud de dibujo, de color y de perspectiva, los más mínimos detalles de esta ornamentación, tan complicada, tan intrincada, tan variada. Mide las columnas, los planos, las bóvedas, toma notas de todo, anota los colores, añade dibujos del conjunto, incluye personajes pintorescos, hace grandes vaciados, los cuales se encuentran actualmente en el Museo de Arte e Historia de Langres. Se preocupa también por la traducción de versículos del Corán, cuya magnífica escritura decora los muros de la Alhambra o del Generalife.

Evoca la historia de los árabes, desde su origen, aquel de los conquistadores de España, su instalación en la península, su vida guerrera y llena de lujos, la decadencia del poder árabe, el triunfo de la cruz sobre la media luna, las transformaciones infligidas a los palacios moriscos por sus nuevos ocupantes. (Simony, 1935: 58)

Los dibujos realizados por Girault de Prangey a lo largo de su viaje por España desprenden una gran fascinación por Oriente, al mismo tiempo que suponen una de las investigaciones científicas más completas realizadas hasta la fecha en torno a la arquitectura islámica en Andalucía y son comparables a los dibujos de la Alhambra que hizo Diego Sánchez Sarabia entre 1760 y 1763 por encargo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Con el material acumulado, Girault de Prangey comenzó a trabajar en una serie de publicaciones que verían la luz entre 1836 y 1842 y que se convirtieron rápidamente en obras de referencia para el estudio de la arquitectura islámica en España. En primer lugar, publicó un álbum de litografías dividido en tres partes que incluía los dibujos realizados en Andalucía y llevaba por título *Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade, dessinés et mesurés en 1832 et 1833*. Las tres partes del álbum son *Mosquée de Cordoue* (tomo I), *La Giralda et l'Alcazar de Séville* (tomo II) y *Souvenirs de Grenade et de l'Alhambra* (tomo III). Se trata de un álbum que sigue la estela de los realizados unos años antes por Alexandre de Laborde (1773-1842) y el barón Isidore Justin-Taylor (1789-1879)⁶ en los que se ofrecía una imagen pintoresca y oriental de Andalucía. El *Bulletin monumental* de 1837 se hizo eco de la publicación del tercer tomo:

El Sr. Girault de Prangey, de Langres, acaba de publicar una magnifica descripción de la Alhambra, en el formato de gran folio, con 30 excelentes planchas litografiadas a partir de los diseños del autor. Esta hermosa obra debe ser considerada como una de las más notables publicadas en los últimos años, y la importancia de la Alhambra le confiere un gran valor para los eruditos especialmente dedicados al estudio de monumentos. (1837: 224)

En 1841 publicó su siguiente trabajo, *Essai sur l'architecture des arabes et des mores en Espagne, en Sicile et en Barbarie*, un estudio científico complemento a su obra anterior en el que reunía sus investigaciones sobre la arquitectura islámica y un ensayo sobre la historia de los árabes. Los textos iban acompañados de dibujos, inscripciones y planos. A principios de 1842 vio la luz su tercera obra dedicada al estudio de la arquitectura islámica en España, *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra*, centrada en el estudio de la decoración alhambrina. Para ello, realizó hermosas láminas a color, en las que reproducía fielmente numerosos motivos decorativos y elementos arquitectónicos del palacio granadino.

El interés de estas tres publicaciones reside en la minuciosidad del estudio histórico desarrollado y en la exquisita factura de sus dibujos. Las publicaciones marcaron las investigaciones de Girault de Prangey hacia un interés por el orientalismo, cuya segunda etapa no podía ser otra más que el viaje a Oriente Próximo. El uso que hará del daguerrotipo a partir de 1841 contribuirá a ampliar el campo de investigación en los estudios relacionados con la arqueología y la historia de Oriente Próximo, confirmando las palabras de François Aragó cuando enumeraba algunas de las aplicaciones de la fotografía a la investigación científica: “Para copiar los millones y millones de jeroglíficos que cubren, incluso en el exterior, los grandes monumentos de Menfis, Karnak, etc., se necesitarían legiones de dibujantes. Con el daguerrotipo, un solo hombre podría llevar a buen término este inmenso trabajo” (Arago, 1839: 28-30).

4. LA VILLA DE TUAires EN COURCELLES-VAL D'ESNOMS

En 1836, Girault de Prangey se embarcó en un nuevo proyecto que si bien no fue un nuevo viaje ni tuvo que ver con la publicación de ninguna obra erudita, sí fue consecuencia lógica de todo su aprendizaje acumulado hasta el momento: la construcción de una villa en su finca de Tuaires en Courcelles-Val d'Esnom, cerca de Langres (Fig. 3). Sobre una superficie de nueve hectáreas se edificó una suntuosa mansión de estilo orientalista coronada por una cúpula lobulada y decorada con elementos de forja y ventanas de celosías (Quettier, 1998). El estilo imitaba el de las villas turcas o *yalı* del Bósforo, en Estambul, y añadía elementos ornamentales que había podido contemplar en su viaje por Andalucía⁷.

⁶ Alexandre de Laborde publicó entre 1806 y 1820 *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne / par Alexandre de Laborde, et une société de gens de lettres et d'artistes de Madrid....*; mientras que el barón Isidore Justin-Taylor publicó entre 1826 y 1832 *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger à Tétouan /par J. Taylor*.

⁷ Varias fotografías atribuidas a Girault de Prangey, realizadas entre 1850 y 1870 y conservadas en el MAHL permiten apreciar la villa, hoy en día desaparecida, así como los jardines e invernaderos. Entre ellas, una estereoscopía muestra la entrada a la finca, compuesta por una entrada y dos puertas con forma de arcos lobulados (*Le portail du domaine des Tuaires, 1850-1870*).



Figura 3: Environs de Langres – Écart de Leuchey. La Villa de Girault de Prangey. Tarjeta postal. Colección del autor.

Paralelamente a la construcción de su mansión, se dedicó a plantar árboles de los tipos más variados y especies vegetales raras y exóticas, dando rienda suelta a su gran interés por la botánica. También construyó invernaderos que llenaba con plantas tropicales. Una de las más bellas descripciones de su jardín fue realizada por el conde de Simony:

El agua fluye por todas partes, en cascada y en chorros bajo la casa, en las albercas de los huertos y espacios comunes. En el parque, una fuente de piedra alza sus surtidores superpuestos, el agua clara se desliza gota a gota bajo el verde follaje.

Pero el verano ya está aquí: todo son canastillos floridos, plantas raras, papiros y plataneros alrededor del estanque, rosas fragantes en parterres multicolores.

Los frutales, bien resguardados, se engalanán con flores y frutas. Las orquídeas perfuman los invernaderos, entre helechos y palmeras. Las frutas exóticas, piñas, plátanos, uvas pasas, naranjas o cidras tientan al visitante bajo la vigilante mirada del autor de todas estas maravillas. (Simony, 1935: 60)

5. VIAJE A ORIENTE PRÓXIMO Y EL USO DEL DAGUERROTIPO

En 1842, Girault de Prangey inició una segunda etapa en su vida intelectual y profesional que supondría la culminación de sus trabajos de erudición, a los que incorporará un nuevo instrumento: la fotografía. Se abrirán así nuevas posibilidades en el estudio de la arquitectura islámica. Su experiencia acumulada era ya notable: sus primeros viajes entre 1831 y 1835 le pusieron en contacto con mundos “exóticos” y le iniciaron en la senda del orientalismo. El éxito de las publicaciones que vieron la luz entre 1836 y 1842 significó un premio a su labor

intelectual, algo importante para una persona con un gran ego y una necesidad constante de reconocimiento. Y su labor, a partir de 1836, como miembro fundador de la *Société historique et archéologique de Langres* fue una contribución decisiva para la puesta en valor y restauración del patrimonio histórico y monumental de la región.

Con toda esta intensa actividad profesional no es de extrañar que Girault de Prangey, un hombre de su época abierto a toda innovación tecnológica, sintiera una gran atracción por el invento del daguerrotipo que acababa de ser presentado en París. En 1841, apenas dos años después de la aparición del nuevo artefacto, están datados sus primeros daguerrotipos realizados en París y actualmente conservados en la BNF.

En febrero de 1842, provisto con su cámara de daguerrotipos y más de un millar de placas, Girault de Prangey se embarcó en un nuevo viaje rumbo a Oriente. En esta ocasión, el viaje que pretendía organizar era mucho más ambicioso, más largo, más costoso y suponía una dificultad añadida por la necesidad de transportar el pesado y frágil material fotográfico. Así, visitó Italia, Malta, Grecia, Turquía, Egipto, Palestina, Líbano y Siria. Originalmente tuvo la intención de llegar a Persia y a la India⁸, sin embargo, desistió de ello por miedo a que los aproximadamente mil daguerrotipos realizados sufrieran desperfectos en un viaje tan largo y duro (Girault de Prangey, 1843).

Su *grand tour oriental* tenía por objetivo realizar un estudio exhaustivo de las antiguas culturas del Mediterráneo oriental y utilizar todos los medios expresivos disponibles -dibujo, acuarela y daguerrotipo- para la catalogación de los monumentos y elementos decorativos existentes en los lugares que visitaba. También venía a completar el extenso estudio iniciado años atrás acerca de la arquitectura islámica en España. El *Bulletin monumental* dio noticia de la partida de Girault de Prangey:

El señor Girault de Prangey, inspector del Alto Marne, promete a la Sociedad que en el transcurso del viaje que va a emprender y en el que visitará las ciudades de Pisa, Génova, Roma, Constantinopla, Palmira, los monumentos de Asia Menor, de Siria, Palestina y Egipto; se ocupará del origen de la ojiva [arco apuntado] y de las causas de su éxito en la arquitectura bizantina: a su regreso, entregará a la Sociedad los planos y diseños que enriquecerán su porfolio. El Sr. de Prangey anuncia que en ocasiones se servirá del daguerrotipo, cuya utilidad ha sido reconocida por la Academia de Inscripciones en una de sus últimas sesiones. Este medio, es cierto, no puede servir para los planos ni para algunos detalles, pero como información es inapreciable, también para mostrar el estilo, el aspecto y el conjunto del monumento, sobre todo en manos de un artista que sabe sacarle provecho para reproducir los objetos en su aspecto y en las condiciones más favorables para la ciencia. El Sr. de Prangey tiene intención de estudiar las ruinas de Palmira, las de Baalbek, así como las mezquitas de Damasco y El Cairo, para que sirva de complemento a su obra sobre la Alhambra. También se dedicará al estudio de la arquitectura militar de los turcos y a determinar la influencia que sobre ella pudo tener el comercio con los genoveses y las expediciones de los cruzados. (1842: 64)

Su primer destino fue Roma, ciudad en la que permaneció entre abril y mediados de julio de 1842. Roma era el lugar de destino de los intelectuales y artistas europeos que desde el siglo XVIII decidían hacer el *Grand Tour*, un viaje de iniciación con el fin de ampliar los conocimientos artísticos y que solía incluir, además de Roma y las principales ciudades italianas, un viaje a Grecia. Para Girault de Prangey Roma fue el punto de partida de su *Grand Tour oriental*. Los daguerrotipos que realizó allí marcaron su interés general por la arquitectura y la ruina, focalizando su objetivo en los principales monumentos del antiguo Imperio Romano: el Foro de Trajano, el Arco de Tito, el Templo de Vesta y el Coliseo. También fotografió la Basílica de San Pedro. Su manera de fotografiar la arquitectura era autodidacta y siguió unas pautas en las que predominaba una visión frontal y una estructura compositiva que tendía a enmarcar el edificio en un contexto urbano. Estas vistas generales

⁸ La lista completa que detalla J. Gailhabaud en el *Bulletin monumental* incluye los siguientes destinos: Atenas, Roma, El Cairo, Tebas, Abu Simbel, Jerusalén, Damasco, Antioquía, Babilonia, Sultaniye, Isfahán, Persépolis, Ellora, Salsete, Varanasi, Delhi, Susa, Ecbatana, Palmira, Baalbek, Palestina, Siria, Asia Menor y Constantinopla (Gailhabaud, 1843: 161).

las complementaba con imágenes de detalles arquitectónicos y decorativos, una de las aportaciones más originales de la obra fotográfica de Girault de Prangey.

A continuación, se dirigió a Atenas, donde permaneció entre cinco y seis semanas. Allí realizó unos setenta daguerrotipos, no solo centrados en las ruinas clásicas -la Acrópolis, el Templo de Zeus Olímpico, el Ágora, la Torre de los Vientos y la Biblioteca de Adriano en el Foro Romano-, sino también en iglesias y monasterios bizantinos. Sus daguerrotipos de la Acrópolis son las imágenes fotográficas más antiguas conservadas de este lugar⁹. Fiel a su interés por las vistas panorámicas, en Atenas realizó una de las más impresionantes, 49. *Athènes. 1842. Acropole. Côte O.* (Fig. 4). El perfil de la colina de la Acrópolis protagoniza una vista en la que destacan las construcciones principales: el Partenón, los Propileos, el Erecteion y la Torre Franca¹⁰. El carácter de ruina de estas construcciones otorga unas connotaciones sublimes a la escena.



Figura 4: Joseph-Philibert Girault de Prangey. 49. *Athènes. 1842. Acropole. Côte O.* (1842). Daguerrotipo, 9,3 x 24,1 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.

En una carta dirigida a Jules Gailhabaud -miembro de la *Société historique et archéologique de Langres*- a principios del otoño de 1842, Girault de Prangey detallaba sus impresiones en Roma y Atenas:

Qué puedo decirle de Roma, si no es que me llevo de ella una inmensa colección: tres meses y medio de trabajo, casi sin descanso, y que, en general, y sobre todo al final de la estancia fue una maravilla. En Atenas, donde pasé de cinco a seis semanas, fui más feliz si cabe: perdí menos el tiempo y todo aquello que deseaba realizar desde cuando estaba en París pude hacerlo. A lo que he añadido más taras imprevistas realizadas.

Bien decidido a admirar, he debido ir mucho más lejos, incluso ser injusto con las bellas ruinas romanas que siempre me habían cautivado, directamente las he olvidado. No, nada es maravilloso. ¡Es perfecto todo aquello que se encierra en la noble Acrópolis de Atenas! (Girault de Prangey, 1843: 161)

La etapa más importante de su viaje fue Egipto, ya que allí confluyan los intereses de Girault de Prangey en relación con el estudio de la arquitectura, la arqueología, las culturas antiguas y la islámica. De mediados de septiembre de 1842 a mediados de enero de 1843 visitó Alejandría, Rosetta y El Cairo. A continuación, se dirigió a Estambul, Esmirna y la costa de Asia Menor, donde se interesó por los restos arqueológicos de antiguas ciudades helénicas: Afrodísias, Magnesia, Mileto, Dídima, Efeso, Halicarnaso (Bodrum) y Mylasa. En agosto abandonó la región para visitar por primera vez Damasco y Baalbek. La segunda parte de su viaje a Egipto transcurrió de octubre de 1843 a abril de 1844. En la citada carta a Gailhabaud manifestaba su excelente estado de ánimo y unas grandes expectativas de investigación a su llegada a El Cairo:

Como usted puede ver, me encuentro en el centro de mis trabajos; estoy en El Cairo desde hace dos días, con buena salud, bien preparado, con toda la fuerza que tenía a

⁹ Pierre-Gustave-Gaspard Joly de Lotbinière fue el primero, a finales de 1839, en fotografiar la Acrópolis de Atenas. Sin embargo, sus daguerrotipos se han perdido.

¹⁰ La Torre Franca era una construcción de veintiséis metros de altura construida al lado de los Propileos por los franceses a finales del siglo XIV, como parte de la residencia de los Duques de Atenas. Fue demolida en 1874.

mi partida, e incluso con una mayor confianza, ya que tengo la experiencia de cinco a seis meses de trabajo que, gracias a Dios, me satisface más o menos completamente, o al menos tanto como es posible. (Girault de Prangey, 1843: 160)

En Egipto, Girault de Prangey desarrolló un extenso trabajo fotográfico como complemento a los dibujos y acuarelas que ya venía practicando desde su viaje por Andalucía. Entre los daguerrotipos conservados en la BNF¹¹ y los que han salido a la venta en las sucesivas subastas de Christie's y Sotheby's en 2003, 2004 y 2010, se estima un total de 129 realizados en Egipto. Las imágenes muestran vistas de arquitectura, ornamentación arquitectónica, paisajes desérticos, paisajes urbanos y retratos en interiores y exteriores. De todo el conjunto del trabajo fotográfico se manifiesta una preeminencia de lo arquitectónico, principal objetivo de sus viajes por Oriente. En El Cairo se interesó por las fachadas, alminares, capiteles, cúpulas y decoración epigráfica de las viejas mezquitas (Fig. 5). También por las fachadas de antiguos edificios, las tumbas de los sultanes mamelucos, fuentes públicas y callejuelas pintorescas. A menudo fotografiaba fragmentos que llamaban su atención, vistos hoy en día como innovadores puntos de vista fotográficos realizados en una época muy temprana y que le servían para sus investigaciones en torno a la arquitectura islámica. Llama la atención que no fotografiara las Pirámides de Guiza ni la Esfinge, como sí hizo con la Pirámide de Saqqara. Quizás las fotografió, pero no le salieron bien; en cualquier caso, no menciona nada al respecto en su carta publicada en el *Bulletin monumental* (Girault de Prangey, 1843).



Figura 5: Joseph-Philibert Girault de Prangey. S. Kérabat. Coupole. 120 (1843). Daguerrotipo, 11,5 × 18 cm. Bibliothèque Nationale de France, Paris.

A lo largo del viaje por el Nilo hasta la primera catarata tomó vistas de paisajes en las riberas del Nilo y en el desierto. De los monumentos y restos del antiguo Egipto fotografió la Pirámide de Saqqara; la escultura de Sesostris II en Menfis; el Ramesseum (Fig. 6), los Colosos de Memnón y el Templo de Karnak en Luxor; el Templo de Hator en Dendera; el Templo de Horus en Edfu; los templos de Ramsés II y Merenptah en Gebel el-Silsila y el Templo de Philae cerca de Asuán, donde dejó su firma en forma de grafiti (Fig. 7). Girault de Prangey no se interesó especialmente por el género del retrato. Entre los realizados en Egipto se encuentran dos con un cierto aire de instantánea fotográfica y diez con un estilo de posados.

11 Maryse Bideault realizó en 2010 una catalogación completa de los daguerrotipos correspondientes a El Cairo depositados en la BNF (Bideault, 2010: 2).



Figura 6: Joseph-Philibert Girault de Prangey. 201. Thèbes. 1844. 202 Rhamséion (1844). Daguerrotipo, 18,8 x 24 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.



Figura 7. Fotografía del autor. Firma de Girault de Prangey en el templo de Philae (2019).

La última parte del viaje, de agosto de 1844 a principios de 1845, transcurrió en Palestina, Siria y el Líbano. Petra y Palmira estuvieron también entre sus posibles destinos, aunque finalmente no llegó a visitarlos (Girault de Prangey, 1843), ya que para llegar a estas dos antiguas ciudades había que atravesar desiertos áridos y pedregosos que estaban infestados de bandidos. Los daguerrotipos obtenidos en Damasco y Jerusalén son estéticamente similares a los realizados en El Cairo en cuanto a su interés por los motivos arquitectónicos islámicos, destacando una magnífica vista panorámica de la Mezquita de los Omeyas de Damasco (Fig. 8), utilizando placas de 9,5 x 24 cm. Una etapa importante en su viaje fue Baalbek, en el

Líbano, donde fotografió extensamente las ruinas de la antigua ciudad romana. Allí añadió alrededor de cien nuevas fotografías, la mayor cantidad realizada en una sola localización (Stewart, 2005). Girault de Prangey debió quedar fascinado ante la inmensidad de los restos arqueológicos de Baalbek en general y del Templo de Júpiter en particular, uno de los más grandes del Imperio Romano y cuyas seis columnas todavía en pie, de veinte metros de altura, son las más altas del mundo clásico (Fig. 9).

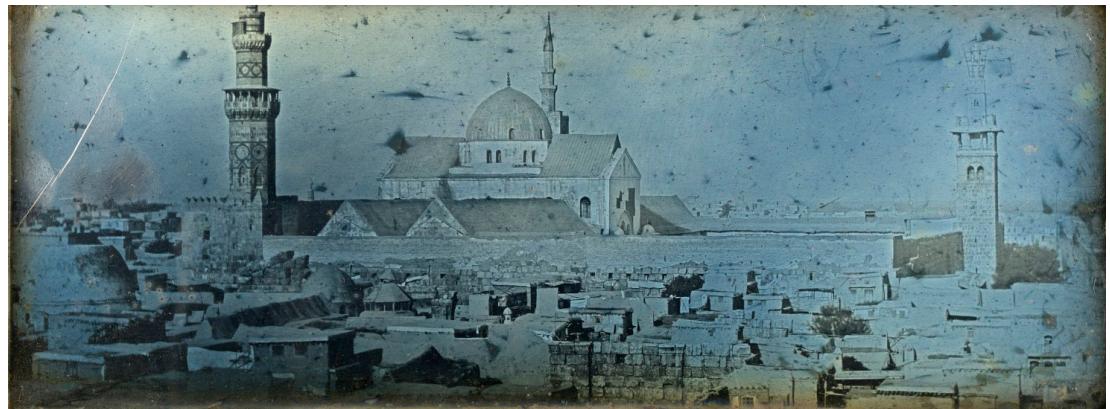


Figura 8: Joseph-Philibert Girault de Prangey. Damas. 1843, Prise de la Terrasse Baudin: [photographie] (1843). Daguerrotipo, 9,5 x 24 cm. Bibliothèque Nationale de France, Paris.



Figura 9: Joseph-Philibert Girault de Prangey. Baalbec. 1844. Petit et Grande Temple. (1844). Daguerrotipo, 9,5 x 8 cm. Bibliothèque Nationale de France, Paris.

A principios de 1845 Girault de Prangey regresó a Francia, tras más de tres años de viaje y provisto de cerca de mil daguerrotipos e infinidad de dibujos y acuarelas. Finalizaba así su propio *grand tour oriental*, sin duda una de las epopeyas fotográficas más apasionantes jamás realizadas. En el volumen 11 del *Bulletin monumental* de 1845, se daba noticia de su regreso:

Regreso del Señor Girault de Prangey. El señor Girault de Prangey, uno de los inspectores de la Sociedad Francesa [de Arqueología], quien desde hace tres años ha estado viajando por Oriente, donde había desarrollado largas e importantes exploraciones

monumentales con las cuales hemos detallado e informado anteriormente a los lectores del Boletín Monumental, acaba de llegar a París cargado de una rica cosecha de observaciones y vistas tomadas con el daguerrotipo: las vistas de daguerrotipos traídas por el Sr. de Prangey llegan a las tres mil¹². Favorecido por una salud que no se ha visto alterada ni un solo instante, el señor de Prangey ha empleado, con el celo y la sagacidad que siempre le han caracterizado, sus tres años de viaje, y puede apreciarse todo lo que una exploración de este tipo ha producido de resultados importantes para la ciencia. Volveremos sobre el viaje del señor de Prangey pues hoy solo queremos anunciar su feliz regreso. (1845: 317)

6. LA CULMINACIÓN DE LA OBRA ORIENTALISTA

Tras su regreso a Francia, Girault de Prangey retomó sus actividades científicas en la *Société historique et archéologique de Langres*, interesándose por el rico patrimonio arquitectónico local. Paralelamente comenzó a planificar la publicación de la que sería su obra culmen, *Les Monuments arabes d'Égypte, de Syrie, d'Asie Mineure dessinés et mesurés de 1842 à 1845* (1846), en la que utilizó algunos de sus daguerrotipos que transfería a grabados mediante la técnica litográfica. La obra fue diseñada por Firmin Didot Frères e impresa por Lemercier, ambas firmas parisinas (Stewart, 2005). El editor fue el propio Girault de Prangey. El nuevo volumen incluía en su primera página la siguiente descripción:

Este trabajo, a petición de los suscriptores del Atlas de los MONUMENTOS ÁRABES DE CÓRDOBA, SEVILLA Y GRANADA, aparecerá por entregas, en un número de veinte a treinta, sucediéndose lo más regularmente posible cada tres meses. Cada entrega, con un precio de 16 francos, presentará cuatro planchas litografiadas a dos tintas por los mejores artistas; un texto histórico y descriptivo de dos a cuatro páginas –de acuerdo con la importancia de los monumentos– acompañará cada entrega. Los planos, secciones y elevaciones serán grabados a línea y algunas planchas de detalles impresas a color. Los MONUMENTOS ÁRABES DE EGIPTO, SIRIA Y ASIA MENOR se unirán a los MONUMENTOS ÁRABES DE ESPAÑA, en el mismo formato ya publicado por el Sr. Girault de Prangey de 1836 a 1839, para formar una Historia General de la Arquitectura de los Árabes, que el autor propone como objetivo en sus investigaciones y publicaciones. (Girault de Prangey, 1846: 1)

A pesar de sus grandes expectativas, esta nueva publicación fue recibida con poco entusiasmo por el público y ni siquiera se llegó a publicar en su totalidad. Idéntica suerte corrió su siguiente publicación, *Les Monuments et paysages de l'Orient* (1851). Profundamente decepcionado por el poco éxito de sus publicaciones, Girault de Prangey desistió de continuar el proyecto y canceló las publicaciones. No volvió a publicar ninguno de sus trabajos. Abandonó la práctica del daguerrotipo y únicamente, en la década de 1850 realizó algunas vistas estereoscópicas de su casa y alrededores, albúminas a partir de negativos al colodión húmedo (Simony, 1935).

Girault de Prangey nunca regresó a Oriente Próximo ni realizó más viajes. A partir de 1850 se fue recluyendo en su casa, donde recibía pocas visitas, hasta su muerte acaecida el 7 de diciembre de 1892. Fue un periodo de retiro voluntario, aislado en su pequeño paraíso artificial y rodeado de las imágenes de Oriente, de su jardín de plantas exóticas y de sus recuerdos. Tras su muerte, su legado se fue poco a poco olvidando, las cajas que contenían los centenares de daguerrotipos quedaron almacenadas en los sótanos de la villa, la cual se fue progresivamente deteriorando debido al abandono. El conde Charles de Simony, quien en su infancia conoció a Girault de Prangey y en 1920 compró todos sus terrenos y bienes, relata cómo fue el final de sus días:

Así pues, Girault de Prangey persiguió su sueño durante al menos cuarenta años más. Murió a edad avanzada, pero de toda su obra no queda nada, así de artificial

¹² Obviamente se trata de un error, ya que fueron cerca de mil los daguerrotipos que Girault de Prangey realizó en su viaje por Oriente Próximo.

era. Sus herederos no pudieron conservar ni las pajareras ni los invernaderos. El mantenimiento de senderos y pendientes era difícil. La guerra lo había transformado todo en ruina cuando me convertí en 1920 en el propietario. Me esforcé en salvar la propiedad, tan poco accesible, pero fue necesario eliminar esa desgraciada cúpula bulbosa y los adornos de madera de las cabañas y ventanas. No quedaba nada de los pobres invernaderos, los frutales estaban abandonados, las vacas pacían las peonías y los bordes de los parterres estaban sin flores. (Simony, 1935: 61)

Sin embargo, sus cerca de mil daguerrotipos, guardados durante años en cajas de madera y perfectamente ordenados, sí sobrevivieron tras su muerte al abandono y a la Primera Guerra Mundial que entre 1914 y 1918 asoló la región. En ellos se pueden apreciar las huellas del paso del tiempo sobre el metal y cómo las imágenes se han transformado por efecto de la degradación de los materiales, en algunos casos diluyéndose en formas casi abstractas. Al no haberse guardado individualmente en estuches y cubiertos por un cristal protector se aprecian desperfectos sobre su superficie en forma de rayaduras, manchas, bordes de las placas degradados y alteraciones cromáticas.

La colección de daguerrotipos de Girault de Prangey ha de considerarse por sus características como un hecho excepcional en la Historia de la Fotografía. Su estudio en profundidad revela los variados intereses intelectuales de su autor en relación con la arquitectura, la arqueología y Oriente Próximo; y anticipa el camino que recorrerá la siguiente generación de fotógrafos calotipistas en el estudio y conocimiento de Oriente Próximo.

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aragó, F. (1839). *Rapport de M. Arago sur le Daguerréotype. Lu à la séance de la Chambre de Députés le 3 juillet 1839, et à l'Académie des Sciences, séance du 19 aout.* Bachelier Imprimeur-Librairie.
- Aubenas, S. (2013). La redécouverte d'un précurseur: Joseph-Philibert Girault de Prangey (1804-1892). En M. Volait (ed.). *Le Caire dessiné et photographié au XIXe siècle.* Picard (Collection d'une rive l'autre), 184-192. <https://doi.org/10.4000/books.inha.4882>
- Aubenas y Roubert, P.-L. (eds.). (2010). *Primitifs de la photographie. Le calotype en France 1843-1860.* Catálogo de la exposición. Gallimard.
- Bideault, M. (2010). Œuvre de Joseph-Philibert Girault de Prangey. En VV.AA., *L'iconographie du Caire dans les collections patrimoniales françaises.* Sources. <https://doi.org/10.4000/books.inha.4750>
- Brant, C. (2008). *Miroirs d'argent. Daguerreotypes de Girault de Prangey.* Ed. Slatkine.
- Brocard, H. (1893). M. Girault de Prangey. En *Bulletin de la Société historique et archéologique de Langres*, t. 4, 15-21.
- *Bulletin monumental ou collection des mémoires et des renseignements pour se avoir à la confection d'une statisque des monuments de la France classés chronologiquement.* (1837). Vol. 3. M. de Gaumont, 224.
- *Bulletin monumental ou collection des mémoires et des renseignements pour se avoir à la confection d'une statisque des monuments de la France classés chronologiquement.* (1838). Vol. 4. M. de Gaumont, 467.
- *Bulletin monumental ou collection des mémoires et des renseignements pour se avoir à la confection d'une statisque des monuments de la France classés chronologiquement.* (1842). Vol. 8. M. de Gaumont, 64-65.
- *Bulletin monumental ou collection des mémoires et des renseignements pour se avoir à la confection d'une statisque des monuments de la France classés chronologiquement.* (1845). Vol. 11. M. de Gaumont, 317.
- Calvo Serraller, F. (1995). *La imagen romántica de España. Arte y Arquitectura del siglo XIX.* Alianza Editorial.
- Gailhabaud, J. (1843). *Bulletin monumental ou collection des mémoires et des renseignements pour se avoir à la confection d'une statisque des monuments de la France classés chronologiquement*, vol. 9. M. de Gaumont, 161.
- Girault de Prangey, J.-P. (1836-1839). *Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et*

- Grenade, dessinés et mesurés en 1832 et 1833. Veith et Hauser.*
- Girault de Prangey, J.-P. (1841). *Essai sur l'architecture, des arabes et de mores, en Espagne, en Sicilie, et en Barberie, [suivi d'un appendice contenant les inscriptions de l'Alhambra, publiées et traduites par J. Derembourg]*. A. Hauser.
 - Girault de Prangey, J.-P. (1842). *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra*. A. Hauser.
 - Girault de Prangey, J.-P. (1843). Lettre de M. Girault de Prangey. En *Bulletin monumental ou collection des mémoires et des renseignements pour se avoir à la confection d'une statisque des monuments de la France classés chronologiquement*. Vol. 9. M. de Gaumont, 159-162.
 - Girault de Prangey, J.-P. (1846). *Les Monuments arabes d'Égypte, de Syrie, d'Asie Mineure dessinés et mesurés de 1842 à 1845*. L'auteur.
 - Girault de Prangey, J.-P. (1851). *Monuments & paysages de l'Orient: Lithographies exécutées en couleur d'après ses aquarelles. ... Algérie, Tunis, Égypte, Syrie, Asie-Mineure, Grèce, Turquie*. L'auteur.
 - Pérez Gallardo, H. (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX. Historia y representación monumental*. Cátedra Ediciones.
 - Pinson, S. C. (2019). *Monumental Journey: The Daguerreotypes of Girault de Prangey*. Catálogo de la exposición. The Metropolitan Museum of Art.
 - Quettier, P. (1998). La villa de Girault de Prangey à Courcelles-Val d'Esnoms. Aprroche critique et essai de reconstitution. En *Bulletin de la Société historique et archéologique de Langres*, t. 22, 365-374.
 - Quettier, P. (2000). *Sur les traces de Girault de Prangey, 1804-1892: dessins-peintures, photographie, études historiques*. Catálogo de la exposición. Gueniot.
 - Simony, C. (1935). Une curieuse figure d'artiste: Girault de Prangey (1804-1892). En *Mémoires de l'Academie des Sciences, Arts et Belle-Lettres de Dijon. Année 1934*. Bernigaud et Privat, 55-62.
 - Stewart, L. S. (2005). In *Perfect Order: Antiquity in the Daguerrotypes of Joseph-Philibert Girault de Prangey*. En Lyons, C. L. (ed). *Antiquity and Photography: Early Views of Ancient Mediterranean Sites*. Getty Publications, 66-91.

EL ARQUETIPO DE MUJER PINTORA EN LA PRENSA GRÁFICA ESPAÑOLA: EL CASO DE *BLANCO Y NEGRO* (1891-1936)

THE ARCHETYPE OF THE FEMALE PAINTER IN SPANISH GRAPHIC PRESS: THE CASE OF THE *BLANCO Y NEGRO* (1891-1936)

Isabel Rodrigo Villena

Universidad de Castilla La Mancha

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3762-1260>

Isabel.Rodrigo@uclm.es

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO / HOW TO QUOTE THIS ARTICLE:

Rodrigo Villena, I. (2023). El arquetipo de mujer pintora en la

prensa gráfica española: el caso de *Blanco y Negro* (1891-1936).

Imafronte, 30, pp. 149-167.

RESUMEN

La representación de las artistas mujeres en la prensa gráfica española del primer tercio del siglo XX es un campo de investigación apenas abordado, que posee un indudable valor por su contribución al análisis de la recepción de las artistas plásticas en el período en que las mujeres empiezan a introducirse en el sistema del arte. Este trabajo analiza la construcción y significados del arquetipo de mujer pintora en el caso particular de la revista *Blanco y Negro* (1891-1936), que fue pionera en la modernización de la prensa ilustrada en España y, a su vez, emblemática por sus portadas y páginas artísticas, realizadas por los artistas y dibujantes más reconocidos en la época.

Palabras clave: Iconografía/ Ilustración gráfica/ Blanco y Negro/ Artistas mujeres/ Pintoras.

ABSTRACT

The representation of women artists in the Spanish graphic press in the first third of the 20th century is a field of research that has hardly been approached, which has undoubtedly value for its contribution to the analysis of the reception of plastic artists in the period in which women began to make their way into the art system. This work analyzes the construction and meanings behind the archetype of the female painter in the particular case of the magazine *Blanco y Negro* (1891-1936), which was a pioneer in the modernization of the illustrated press in Spain as well as emblematic for its covers and artistic pages, made by the most recognized artists and cartoonists of the time.

Keywords: Iconography/ Graphical Illustration/ Blanco y Negro/ Women artists/ Female painters.

Pionera entre las publicaciones ilustradas españolas, el interés por el arte que manifestó la revista *Blanco y Negro* a lo largo de su primera etapa (1891-1936), favoreció de forma indirecta la visibilidad de las artistas mujeres, publicando cuarenta y un textos dedicados a pintoras, escultoras y mujeres que trabajaban en las artes decorativas (Rodrigo Villena, 2020b: 167), además de nombrar a otras muchas por su participación en las principales exposiciones y certámenes que se iban desarrollando en Madrid, en provincias o en el extranjero.

De forma paralela a estas noticias escritas, la pluma y el pincel de los artistas e ilustradores que trabajaron para *Blanco y Negro* completó la percepción social que durante estos años se tenía de las mujeres que se dedicaban a las artes plásticas, recreando su imagen en sus emblemáticas portadas y páginas ilustradas. A esta iconografía, hasta ahora no estudiada en la bibliografía que aborda la representación de las mujeres modernas en la revista *Blanco y Negro* (Pérez Rojas 1997 y 2001; Salmerón Berdejo, 2021), van dirigidas las siguientes páginas, que analizan y clasifican todas las pinturas y dibujos de mujeres realizando actividades artísticas, localizadas tras el vaciado de la publicación.

A diferencia de los estudios ya realizados sobre la representación de la mujer en la prensa ilustrada, algunos de los cuales han puesto el acento en la moda femenina (Villanueva, 2015), la mujer en el deporte (Ramos, 2006) o en la publicidad (Ramos 2008 y 2009; Arroyo Cabello, 2016); la iconografía de las mujeres pintoras es un campo de investigación apenas abordado en España¹, que posee un indudable valor por su contribución al análisis del arquetipo de mujer artista creado en el ámbito de la pintura y del diseño gráfico y editorial de este período y, de forma más general, para la reconstrucción de la historia social y cultural de las mujeres artistas en la España del período analizado.

1. BLANCO Y NEGRO Y LA IMAGEN DE LAS MUJERES MODERNAS

En una época en que la mayoría de la población era analfabeta, y aun cuando el público principal de las revistas ilustradas fuera culto y burgués, la carga visual que ofrecían estas publicaciones fue fundamental para la construcción de los nuevos modelos femeninos que se estaban gestando, entre ellos, el de mujer artista. En el caso concreto de la revista *Blanco y Negro*, dos aspectos fundamentales contribuyeron a esta difusión. El primero fue su popularidad. Fundada por el periodista sevillano Torcuato Luca de Tena en 1891, la revista logró un éxito nunca visto hasta entonces, al ser ofrecida, con la misma calidad y mayores adelantos técnicos de impresión y de reproducción, a un precio inferior que la revista que por aquella época tenía más prestigio, *La Ilustración Española y Americana*, llegando a un número y a un espectro mucho mayor de público, que la adquiría atraído por su mayor presencia fotográfica, sus reproducciones en color, de cuya introducción fue pionera, la calidad del papel *couché* y su formato algo más pequeño que el habitual.

Junto a sus adelantos técnicos, otro punto de interés fue su vocación artística. A imitación de las modernas revistas europeas (en especial de la revista alemana *Fliegende Blätter*), *Blanco y Negro* dio un puesto principal a la ilustración gráfica, acompañando sus textos literarios y noticias con ilustraciones y grabados e incorporando portadas y páginas artísticas que harían de ella un verdadero museo y un referente del grafismo de calidad (Brasas Egido, 1995: 26). Con un predominio absoluto del naturalismo (Bonet, 1992: 17), por *Blanco y Negro* desfilaron todos los géneros y tendencias estéticas (costumbrismo, realismo descriptivo, modernismo, vanguardia, nueva figuración), de la mano de más de un centenar de artistas consagrados y nuevos valores, algunos de los cuales eran pintores (Cecilio Pla, Emilio Sala, Carlos Vázquez, etc.); otros específicamente dibujantes (Ángel Díaz Huertas, Méndez Bringa, etc.); participando también humoristas (Síleno, K-Hito, Sirio, Xaudaró, etc.) y artistas especializados en el diseño de las orlas y las letras capitales (Valera, Blanco Coris, Arija, etc.).

Todos ellos tuvieron a la mujer como *leitmotiv* de sus creaciones, que estará presente en el ochenta por ciento de los dibujos de la colección (Sáiz y Luca de Tena, 1986: 356), dando cuenta de los cambios que se fueron sucediendo en el estatus social femenino desde finales del siglo

¹ Sobre la representación de las artistas plásticas en la prensa ilustrada de finales del siglo XIX y primer tercio del siglo XX véase: Bastida de la Calle (1994), cuyo estudio analiza modelos del ámbito internacional; y Rodrigo Villena (2020a), que analiza la iconografía de las artistas mujeres fotografiadas en la prensa gráfica española 1900-1936.

XIX hasta la irrupción de la Guerra Civil. *Blanco y Negro* ilustró con imágenes la aparición de un nuevo modelo de mujer perteneciente a la alta y media burguesía urbana, que demandaba y conquistaba nuevos espacios públicos, dejando en un lugar secundario la representación de roles femeninos más tradicionales como el *ángel del hogar*, las escenas costumbristas de modistillas, cigarreras, planchadoras o vendedoras de flores y frutas (López Fernández, 2006: 42-46), así como las lánguidas y elegantes mujeres modernistas de largos cabellos y túnicas ondulantes que decoraban las páginas de la revista a principios de siglo (Brasas Egido, 1995: 44).

Esta apuesta se puso de manifiesto desde el número uno de la revista, con la elección como primera portada, que se mantendría durante 52 números, de un grabado del ilustrador cordobés Carlos Ángel Díaz Huertas, en el que una elegante mujer, de apariencia enérgica y segura de sí misma, conducía un carro, dejando a su paso una estela de hojas de periódico con las secciones que ocuparían las páginas de la nueva publicación.

Entre las muchas formas de interpretar y representar a la que tantas veces se ha llamado la *Eva Moderna*, que ocupó la mayoría de las portadas de *Blanco y Negro* desarrollando aficiones al aire libre (paseos, viajes, deportes, conducción de automóviles, etc.); participando en actos sociales (bailes, teatros, cafés, etc.); consumiendo y/o adquiriendo los productos de consumo que eran publicitados por la revista; exponiendo su indumentaria a la moda o desarrollando actividades profesionales, la más repetida en *Blanco y Negro* fue la representación de la mujer lectora, un tema que se acrecienta en el último tercio del siglo XIX como resultado de las reformas educativas y la concienciación sobre la necesidad de mejorar la instrucción femenina (Sanmartín y Bastida, 2002: 129-142), y que en este caso tenía una intención puramente publicitaria, ya que la culta y a la vez mundana lectora representada en sus portadas, no leía un libro o publicación cualquiera, sino un ejemplar de la propia revista.

Un lugar muy secundario respecto a estas iconografías lo ocupó la representación de artistas mujeres, que también estarán presentes desde los primeros números de *Blanco y Negro* a través de imágenes de jóvenes mujeres pintando o llevando los emblemas de la pintura y el dibujo. En concreto, el vaciado de la publicación entre 1891 y 1936 ha revelado un total de 30 obras con esta iconografía, donde no se incluyen la reproducción de varios autorretratos de pintoras aparecidos en las secciones de crítica de arte.

Todas ellas presentan el ejercicio artístico como una práctica snob y propia de mujeres modernas y sofisticadas, formando parte del conjunto de las imágenes femeninas que, en *Blanco y Negro*, como en el resto de las revistas ilustradas, mitificaron el cambio de estatus y la toma de conciencia de las mujeres que se empezó a producir en París y en otras ciudades europeas a finales del XIX, poniéndolo como emblema principal de los nuevos tiempos (Pérez Rojas, 1997:16). La representación de las mujeres pintoras vestidas a lo *parisienne* o a lo *garçon*, en escenarios al aire libre, en museos como copistas o en las salas de los certámenes a los que se presentaban, creó en el imaginario colectivo una tipificación de las artistas como mujeres emancipadas, sin que por ello sobrepasaran, en la vida real, los límites impuestos por el sistema patriarcal a la mujer.

Se presenta, a continuación, el análisis de las imágenes localizadas, agrupadas en los tipos iconográficos más destacados: alegorías de las artes y pintoras amateur, que se contrastarán con la representación de los pintores hombres y con la lectura ofrecida por las pintoras en los autorretratos publicados.

2. PINTORAS DE ALEGORÍA Y SU EVOLUCIÓN

Siempre al servicio de la actualidad, pero cuidando los aspectos propios de una revista de arte, la fusión entre la literatura y la pintura fue una nota dominante en la revista *Blanco y Negro* desde los primeros tiempos. Dentro de la redacción, el confeccionador era la persona que establecía los lazos de unión entre ambas especialidades, eligiendo las planas necesarias para los textos seleccionados, así como el tamaño y el tema de las ilustraciones, que encargaba a los artistas más adecuados. Los dibujos que no estaban vinculados a un texto, como portadas o páginas ilustradas, no seguían este trámite, pero también pasaban por la sección literaria para ser dotadas de un título y, en algunos casos, de un comentario. Las ilustraciones originales se reproducían fotográficamente, sometiendo el positivo a diferentes ácidos para obtener el relieve tipográfico necesario para la impresión en una plancha de zinc. Esta positiva fotográfica era

después retocada y mejorada por los artistas que trabajaban al frente del taller de fotograbado, con distintos procedimientos según fuera el original a lápiz, a pluma, a mancha o a carbón, hasta conseguir el cliché perfecto para bajar al taller de montaje (Iglesias, 1980: 20-22).

Desde el punto de vista iconográfico, la importancia de lo artístico y la estrecha relación entre lo literario y lo plástico se pusieron de manifiesto desde el primer número de la revista, a través del emblema que también estampó Ángel Díaz Huertas en una esquina de la ya comentada primera portada, formado por una pluma de ave como símbolo del escritor, cruzada por un carboncillo en representación del gremio de los pintores (Brasas Egido, 1995: 26). En la evolución de este motivo, algunos artistas le añadieron el rodillo de entintar propio de la tarea del ilustrador²; mientras que otros prefirieron personificar las actividades artísticas a la manera dictada por Marciano Capella en su obra *De nuptiis Mercurii et Philologiae* (ca. 420 y 490), donde las artes liberales eran representadas como siete doncellas, creando alegorías donde una o varias mujeres arquetípicas llevaban dichos atributos, sin que por ello existiera una intención específica de informar al público lector sobre la presencia y realidad de las mujeres que practicaban la pintura o la literatura.

Hasta trece ilustraciones de esta tipología hemos localizado en *Blanco y Negro*, todas las cuales representan a mujeres en solitario, o formando parejas o tríos, que llevan y/o utilizan uno o varios de los atributos citados: pluma de ave, plumín, rodillo, paleta, tubos de pintura, pincel o carpeta para llevar los trabajos. La mayoría se publicaron entre 1891 y 1904, pero también las tenemos en los años veinte y treinta con una iconografía renovada y más acorde a los nuevos tiempos, según veremos. De todas ellas, el grabado de una mujer coronando uno de los puentes del Retiro como si fuera una Victoria en la proa de un barco, con la paleta y el pincel en sus manos (FIGURA 1a), es la más antigua (24 de mayo de 1891) y, a su vez, la única que no se publicó en la portada, sino acompañando e ilustrando un texto sobre la exposición anual del Círculo de Bellas Artes escrito por Carlos Osorio y Gallardo. Careciendo, por tanto, del carácter publicitario que veremos en las alegorías destinadas al espacio más emblemático, su autor, el vizcaíno Julio Gros, no sólo eligió una personificación de la pintura para referirse al certamen del Círculo; también era un guiño al papel de la mujer como musa e inspiradora de las obras de arte que allí se exponían, tema sobre el que trataba el texto al que ilustraba, llamado “Vida Moderna”. En él, Osorio describía el aumento de las visitas femeninas a las exposiciones como un signo de modernidad, las cuales, siguiendo al autor, acudían en agradecimiento a verse bellamente reflejadas en los lienzos, y acababan influyendo en los artistas tanto o más que los críticos más incisivos (Osorio y Gallardo, 1891: 3-5). Entre otros elementos iconográficos presentes en el grabado de Gros, destaca el escudo con la cabeza de Minerva que era el emblema de la institución y, al fondo, el Palacio de Cristal, lugar donde se celebraba el certamen en aquella época (Rivera de la Cruz, 2005).



FIGURA 1. ALEGORÍAS DE LA PINTURA EN EL SIGLO XIX. A) Julio Gros. *Vida moderna*. Blanco y Negro, 24 de mayo de 1891. B) Fernando Alberti Barceló. *Alegoría de la pintura*. Portada de Blanco y Negro, 15 de junio de 1895

2 Un buen ejemplo de este motivo iconográfico puede verse en la portada del 19 de enero de 1919, donde la pluma, el carboncillo y el rodillo de entintar aparecen en un primerísimo plano.

Centrándonos ya en las alegorías situadas en la portada, muchas de las cuales se seleccionaban entre las participantes en el Certamen Artístico que empezó a celebrarse en 1900, la primera que recalcó la idiosincrasia artística de *Blanco y Negro* personificando en mujeres el arte de la pintura y la ilustración, se publicó el 15 de junio de 1895, firmada por Fernando Alberti Barceló (FIGURA 1b). Con el título explícito de *Alegoría de la pintura* y en un estilo academicista similar a la anterior, el artista representó, dentro de un medallón flanqueado en los extremos por cuatro dragones, a una joven en actitud de pintar un lienzo, llevando la paleta y el pincel en sus manos, mientras el viento movía las telas de su diadema y las lazadas de sus largas trenzas, en un escenario campestre adornado con azucenas.

En el año 1901, Eulogio Varela, el ilustrador modernista por antonomasia de *Blanco y Negro*, diseñó para las tapas del volumen anual, estampadas en relieve y plata sobre tela especial inglesa (Brasas Egido, 1995: 95), a una pareja de mujeres vestidas con largas túnicas y adornadas con coronas vegetales (FIGURA 2a), muy similares a algunas dibujadas en la revista para su serie “Las Musas”, de las cuales, la que representaba el ejercicio literario aparecía pensativa, dejando reposar su cabeza sobre la mano con la que sujetaba la pluma; mientras la Pintura, en actitud más activa, dibujaba un motivo a mano alzada, llevando en la otra mano un pincel y una caja de colores. El mismo diseño se utilizó también para las tapas de los volúmenes sucesivos hasta 1904, inclusive, y se recuperó para decorar la portada del 13 de junio de 1903 y varias posteriores del mismo año, favoreciendo así la difusión del modelo. Para otras portadas, y sobre todo en páginas interiores y orlas, Varela completó dicho modelo con otras variantes donde esta especie de musas, o bien otras figuras mitológicas como sirenas, sujetaban la palabra arte, sostenían un lienzo, miraban ilustraciones o llevaban sendos tubos de pintura en sus manos; siendo todas ellas mujeres arquetípicas, que también utilizaba como pretexto para la experimentación formal y decorativa, buscando la abstracción, al estilo de Mucha, en los juegos sinuosos de filigranas florales o vegetales (Aparicio Benítez, 2016: 351-356).



FIGURA 2. ALEGORÍAS DE LA PINTURA EN LOS INICIOS DEL SIGLO XX. A) Eulogio Varela. Portada de *Blanco y Negro*, 10 de octubre de 1903. B) Eloy. Portada de *Blanco y Negro*, 26 de julio de 1902. C) M. Maldonado. Portada de *Blanco y Negro*, 22 de febrero de 1902. D) Joaquín Martínez Lumbreiras. Portada de *Blanco y Negro*, 5 de julio de 1902. E) Alfredo Souto. Portada de *Blanco y Negro*, 15 de febrero de 1902. F) Anónimo. Portada de *Blanco y Negro*, 18 de junio de 1904

Con un estilo también modernista, pero menos dibujístico y decorativo que el de Varela, en 1902 se publicaron varias portadas que daban mayor protagonismo a los detalles y al contexto en que se situaban este tipo de mujeres alegóricas, dotándolas de color y colocándolas en escenas naturalistas a las que se superponían después las orlas modernistas con el título de la revista. Dos mujeres en alta mar, trabajando juntas en un mismo proyecto artístico para incidir en ese espíritu de colaboración entre artista y escritor, decoraban la portada del 26 de julio de 1902, firmada por Eloy (FIGURA 2b). Vestidas con largas túnicas, blanca una y negra la otra, como metáfora del título de la revista, la escena presentaba a la pintora coloreando una figura en el margen del texto escrito ya por la escritora, quien, sentada sobre un pupitre, observaba pensativa la ejecución de su colega. En otra variante realizada por M. Maldonado para el número del 22 de febrero de 1902, no dos, sino tres mujeres que caminaban por un bosque personificaban la ilustración gráfica y la música, utilizando como atributos una carpeta porta-láminas, un rodillo de entintar y una lira (FIGURA 2c). En este caso, sin perder el carácter mítico y el porte clásico presente en las tres figuras, el vestido a cuadros y el mandil con que el artista decidió proteger a la musa central de las manchas de tinta durante el proceso de grabado, daban a la escena una nota costumbrista carente en las imágenes ya citadas.

Más comunes que las escenas formadas por varias mujeres, son las alegorías que personificaban una o más actividades artísticas a través del busto o el cuerpo entero de una única figura. Los tres ejemplos localizados a principios de siglo son: la portada ilustrada por Joaquín Martínez Lumbreras para el número del 5 de julio de 1902 (FIGURA 2d), donde una mujer de rojiza y decorativa cabellera, similar a las hojas que formaban la orla que enmarcaba su primer plano, sujetaba la carpeta de proyectos con una mano y con la otra, la pluma de ave y el lápiz. Otro ejemplo es la ilustración de Alfredo Souto publicada en la portada del 15 de febrero de 1902 (FIGURA 2e), que presentaba a una mujer caminando con su carpeta bajo el brazo, simbolizando con un único motivo el trabajo artístico y literario. Y, por último, una interesante portada sin firma del día 18 de junio de 1904 (FIGURA 2f), en la que, en un estilo más dibujístico y bicromía en verde y naranja, el autor representaba la pintura por medio del ícono clásico de la paleta, y a la vez se refería a la música gracias a una ilusión óptica que nos hacía ver el teclado de un piano en el suelo y el respaldo de la silla donde se situaba la protagonista.

El gremio de los decoradores, encargados de diseñar las orlas y las letras capitales de la revista, ámbito en el que destacaron José Arija, Blanco Coris, Teodoro Gascón o el ya citado Eulogio Varela (Sáiz y Luca de Tena, 1986: 353), fue también personificado por medio de jóvenes y atractivas mujeres que aparecían rotulando las palabras *Blanco y Negro* u otros títulos, en escenarios idealizados o decorativos. El ejemplo más antiguo es un dibujo realizado por Narciso Méndez Bringa para la portada del ejemplar dedicado a Cánovas (8 de agosto de 1897) (FIGURA 3a), donde, con un aire romántico bien distinto al realismo que veremos en imágenes posteriores, representaba a una mujer de larga cabellera arrodillada sobre un lecho de flores, escribiendo el nombre del político fallecido a los pies de un pedestal presidido por su estatua. Otro ejemplo de esta tipología es la escena recreada por Juan Francés para la portada del 8 de noviembre de 1902 (FIGURA 3b), en la que una joven mujer repasaba las palabras *Blanco y Negro* grabadas en la piedra de un altar clásico. Un cisne deslizándose a lo lejos sobre el agua del lago y un gato negro que jugueteaba con una rosa caída desde la base del altar, daban a la obra un carácter de postal romántica muy del gusto burgués.

Con quince años de diferencia, en una época en que lo literario y lo artístico empezaban a competir en la revista con secciones más periodísticas e informativas, el mismo homenaje a la tarea de los ilustradores y rotuladores fue repetido por medio de una iconografía renovada, como en la portada del 11 de noviembre de 1917 (FIGURA 3c), donde puede verse, encaramada a una escalera, a una joven mujer vestida de blanco, que se entretenía pintando un mural ayudada por una doncella con uniforme negro. Junto a las letras de la revista, la incipiente rotuladora habría dibujado varias cenefas vegetales acabadas en flores, y escrito los nombres de algunas secciones habituales, simbolizando de este modo la entrada semanal de la revista a los hogares de la alta y media burguesía urbana, público principal de *Blanco y Negro*. Esta renovación iconográfica, donde la figura femenina dejará de encarnar a una

musa para referirse una mujer de apariencia más real, presentará la práctica pictórica de las mujeres, que por estas fechas empezaban a abrirse camino en exposiciones y certámenes, como una simple distracción y labor de adorno desarrollada en la intimidad del hogar burgués, poniendo imagen a algunas teorías pseudocientíficas sobre la diferenciación de los sexos muy leídas en la época, entre ellas las del sociólogo alemán George Simmel (1934: 47), para quien el adorno del hogar era la manifestación más genuina de la cultura femenina; en la que la mujer -por naturaleza más ensimismada que el hombre- proyectaba su ser activo y espiritual sin influencias externas o masculinas, animándola a dirigir a ese campo sus actividades artísticas, tal y como hacía la pintora reproducida en la portada citada.

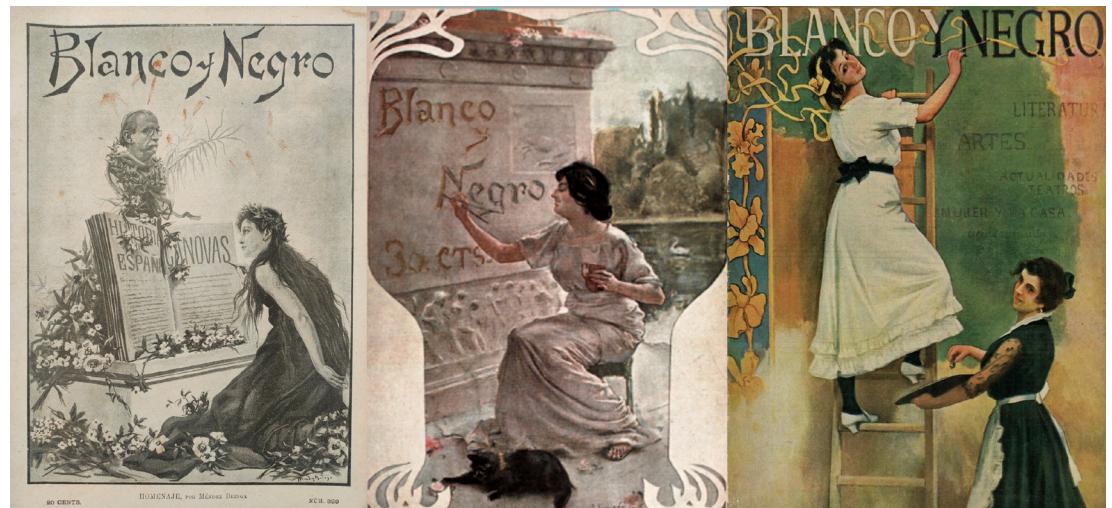


FIGURA 3. PERSONIFICACIONES FEMENINAS DEL GREMIO DE LOS DECORADORES E ILUSTRADORES. A) Narciso Méndez Bringa. Portada de *Blanco y Negro*, 8 de agosto de 1897. B) Juan Francés. Portada de *Blanco y Negro*, 8 de noviembre de 1902. C) Anónimo. Portada de *Blanco y Negro*, 11 de noviembre de 1917

La renovación iconográfica también lavó la cara a las antiguas musas de Varela, quien a las puertas de los años veinte, dibujó para la revista dos atractivas pintoras de estilo *decó*, que mostraban la paleta y los pinceles en un primerísimo plano, pero llevaban un maquillaje y una indumentaria de última moda que desviaban la atención hacia asuntos más banales. Así lo vemos en la pintora de melena corta que fue portada el 29 de diciembre de 1919 (FIGURA 4a), quien luce un vestido de tirantes negros anudados hasta la mitad del brazo, más propio de ir a bailar el charlestón que de manchar un lienzo; y en la pintora representada en la portada final del 23 de febrero de ese mismo año (FIGURA 4b), que lleva un exótico y florido turbante ajustado en el centro por una piedra del mismo e intenso color rojo que el de su carmín y su vestido, con los que, lejos de recordar a una pintora practicando con seriedad el oficio, parecía una modelo de modas posando. Más allá de estos aspectos, ambas ilustraciones son muy interesantes desde el punto de vista plástico e iconográfico, destacando el dinamismo de la primera imagen, logrado a través de las líneas oblicuas que trazan los pinceles, el cuello y la espalda de la atractiva joven, en contraste con la horizontalidad del título *Blanco y Negro*; y la originalidad con que Varela simboliza el ejercicio literario y plástico en la segunda ilustración, a través de las manchas de color de la paleta, dos de las cuales tienen forma de pluma de ave en alusión a la literatura, mientras que el resto son manchas abstractas, refiriéndose a la pintura.

Una última imagen realizada por Eugenio Cortiguera para la portada del 11 de octubre de 1931 (FIGURA 4c), serviría como ejemplo final y emblemático de la evolución iconográfica de estas alegorías de las artes, al presentar a la pintora, de anatomía huesuda, indumentaria masculina y un cigarrillo de boquilla larga entre sus labios, ocupando con decisión el espacio público que anteriormente tenía vetado, llevando bajo el brazo su carpeta de dibujos. Obra *decó* y fiel al estilo del pintor, cuyas mujeres repetían rostros de geométricas facciones, nariz afilada y ojos achinados entornados, deudores del postcubismo, la imagen resume, a su vez, el carácter excéntrico y chic que solían tener las mujeres modernas representadas en las portadas de *Blanco y Negro*.



FIGURA 4. ALEGORÍAS DE LA PINTURA EN LOS AÑOS VEINTE Y TREINTA. A) Eulogio Varela. Portada de Blanco y Negro, 8 de septiembre de 1919. B) Eulogio Varela. Portada final de Blanco y Negro, 23 de febrero de 1919. C) Eugenio Cortiguera. Portada de Blanco y Negro, 11 de octubre de 1931

3. LA REPRESENTACIÓN DE LAS MUJERES PINTORAS

A diferencia de las alegorías, la mayor parte de las ilustraciones que recrean escenas donde aparecen mujeres artistas, se publicaron en portadas interiores y páginas artísticas, estando exentas del carácter publicitario de aquellas. En total, se han localizado diecisiete imágenes de esta tipología, representando todas ellas a pintoras, en su mayoría aficionadas pintando en la intimidad, y sólo en algunos casos, pintoras interactuando en el circuito artístico.

3.1. Pintoras en los espacios de profesionalización artística.



FIGURA 5. PINTORAS EN LOS ESPACIOS DE PROFESIONALIZACIÓN ARTÍSTICA. A) Ángel Díaz Huertas. *El barnizado*. Blanco y Negro, 23 de mayo de 1896. B) Narciso Méndez Bringa. *En la escalera de Blanco y Negro. Una artista*. Blanco y Negro, 4 de febrero de 1899. C) Narciso Méndez Bringa. *La crítica*. Portada Blanco y Negro, 5 de junio de 1897

De todas las ilustraciones de mujeres practicando el oficio de la pintura localizadas en *Blanco y Negro*, el ejemplo más antiguo es un dibujo realizado por Ángel Díaz Huertas para ilustrar un texto de Luis Royo Villanova referido a la Exposición del Círculo de Bellas Artes de 1896 (FIGURA 5a). Fundado en el año 1880, la presencia de mujeres en esta institución ya había sido registrada por Manuel Alcázar, en un dibujo publicado el 8 de febrero de 1890 en *La Ilustración Española y Americana*, donde podían verse a las alumnas de los cursos para señoritas, y a otras mujeres diseminadas entre una mayoría de hombres, en las clases generales impartidas de noche por el maestro Plasencia. Para Royo Villanova (23 de mayo

de 1896: 12-17), la exposición anual del Círculo era un discreto escenario de obras pequeñas próximas a su venta, para cuya consecución resultaban fundamentales las labores de barnizado y de colocación previas a su inauguración. Apoyándose en el grabado de Huertas, el autor señalaba las dificultades de la Junta para seleccionar y otorgar a cada cuadro el lugar idóneo, e insistía en la frustración de los artistas cuando veían su obra colgada en espacios demasiado altos o con mala iluminación. Aunque esta podría ser la situación de la pintora protagonista de la escena, que aparecía subida a una escalera dando los últimos retoques de barniz ayudada por un colega, Díaz Huertas, en el tono costumbrista que le caracterizaba, desviaba la atención hacia aspectos más anecdóticos, como la indumentaria de la pintora, engalanada con un sombrero y una redecilla que le cubría la cara, y reducía el asunto a una escena de coquetería entre los jóvenes artistas, que intercambiaban pícaras miradas mientras, al fondo, se reflejaba el ajetreo de los preparativos del certamen.

Otra ilustración que pone sobre la mesa la temprana profesionalización de algunas mujeres artistas fue la recreada por Narciso Méndez Bringa con el título *En la escalera de Blanco y Negro. Una artista* (FIGURA 5b), publicada en un número especial dedicado íntegramente a presentar los adelantos técnicos y la actividad de la empresa editorial, el 4 de febrero de 1899. En ella aparecía, de espaldas, una mujer que subía las escaleras de la redacción para ofrecerse como dibujante, o bien para entregar los dibujos contratados que llevaba bajo el brazo en una carpeta. Conocido su interés por la moda (Zarza, 2015: 208) y el detallismo casi hiperrealista de sus dibujos (Sáiz y Luca de Tena, 1986: 357), el autor se detiene en detalles como el talle ajustado, las mangas jamón, el aparatoso tocado y el ostentoso cuello de piel de la chaqueta, con los que sitúa a esta pintora en la alta burguesía o la aristocracia, perfil al que pertenecían las mujeres que en este período tenían formación cultural y artística. No sabemos si Méndez Bringa plantea una escena de ficción, o si describía una realidad que él mismo conocía, ya que para esas fechas la revista contaba con dos ilustradoras: la francesa Madame Gironella, colaboradora de *Blanco y Negro* entre 1899 y 1901, que había sido alumna de la célebre academia de Carolus-Duran en París y daba clases de pintura a señoritas de la alta sociedad en su estudio de la Calle Villanueva de Madrid; y Ceferina de Luque, autora de un grabado dedicado a los héroes del levantamiento madrileño del 2 de Mayo, publicado el 1 de mayo de 1892. En todo caso, y como acertadamente se señala en el catálogo de la exposición *Dibujantas*, el autor fue audaz al elegir a una mujer como representante del gremio de los ilustradores de *Blanco y Negro*, mostrándola en la escalera como metáfora, involuntaria por parte del autor, de la dificultosa incorporación de las artistas al sistema del arte en la España de la época (Replinger, 2019).

El 5 de junio de 1897, Méndez Bringa volvió a tomar como modelo a una pintora, que representó delante del bodegón que habría conseguido colgar en un espacio expositivo (FIGURA 5c). Por su manera de posar, apoyando un brazo en el marco, y colocando el otro sobre su cintura en un gesto de graciosa coquetería, no sabemos muy bien si es la pintura o la propia artista, la obra de arte a enjuiciar por *La crítica*, título dado a la obra; lo cual no distaría mucho de la realidad, siendo tan frecuentes las críticas prejuiciosas que desconfiaban del talento femenino; como aquellas que, haciendo ejercicio galante, se despachaban en elogios a las virtudes físicas, morales y artísticas de las autoras (Rodrigo Villena, 2017).

La formación de las pintoras también fue un tema tratado por los ilustradores de la revista, a través de dos obras que representaban a mujeres realizando copias de Velázquez y Murillo —los dos pintores más solicitados— en el Museo del Prado. La primera, de Cecilio Pla, publicada a doble página en color el 9 de marzo de 1907 (FIGURA 5a), representaba a una joven ensimismada en su trabajo, analizando concienzudamente su propia composición de *Las Meninas* al lado del original de Velázquez. Llamada *Difícil empresa*, el autor ponía el acento en la dificultad de la ejecución artística, presuponiendo que sería mucho mayor para las mujeres, dada la falta de pericia innata para el dibujo que la literatura misógina les atribuía. La misma temática fue abordada por Ricardo Brugadas en su obra *Las Copistas*, aparecida el 3 de septiembre de 1911 (FIGURA 6b), donde puede verse, en primer plano, a una pintora copiando *La Inmaculada* de Murillo. Pintor costumbrista, Brugadas no solo presenta una situación cotidiana en el Museo del Prado, donde ese mismo año figuraron como copistas

212 hombres y 25 mujeres³, todos los cuales debían haber obtenido el aval de algún maestro para ser autorizados por el director, y pagado la cuota de una peseta, entre otros requisitos definidos en el Reglamento de 1909⁴; la obra también plantea la recepción que dichas artistas tenían en la sociedad a través de la expresión de las dos espectadoras representadas en la escena, una de las cuales observa atentamente la ejecución de la obra, mientras la otra mira de reojo a la autora, manifestando cierto desdén.

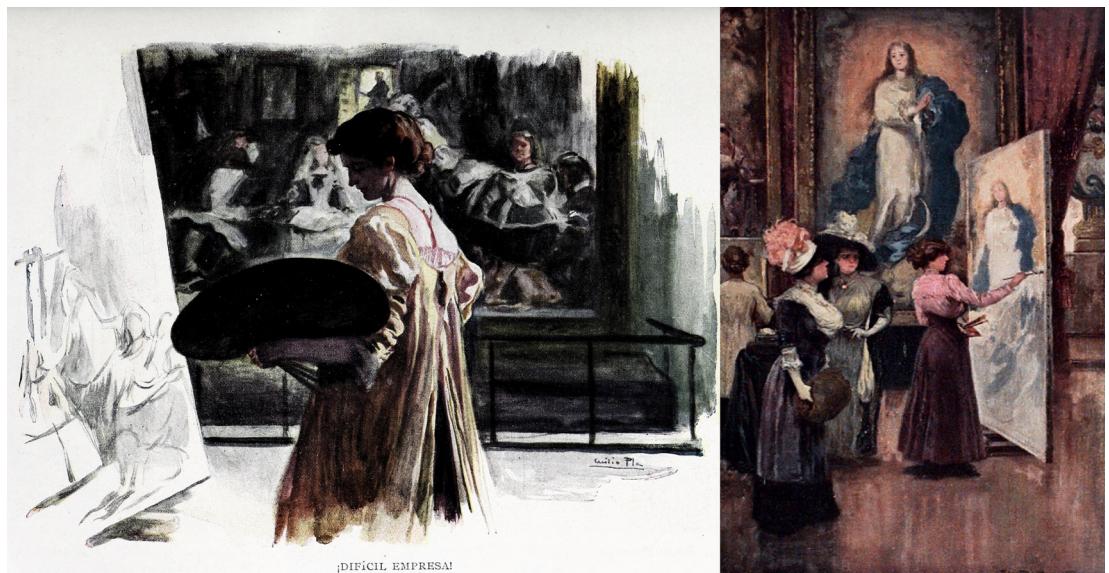


FIGURA 6. MUJERES COPISTAS. A) Cecilio Pla. *Difícil empresa*. Blanco y Negro, 9 de marzo de 1907. B) Ricardo Brugadas. *Las copistas*. Blanco y Negro, 3 de septiembre de 1911

3.2. Elegantes, decadentes y encantadoras pintoras de afición.

Mucho más frecuentes que las imágenes de las artistas que lograron participar en los espacios de socialización masculina y se integraron de manera profesional, o pseudo profesional, en el circuito del arte, los artistas de *Blanco y Negro* recrearon escenas de pintoras *amateur* frente al caballete, pintando en el interior de su propio hogar o al aire libre, difundiendo así el tópico, extendido también entre los críticos de arte, de que la pintura femenina era una simple distracción de niñas ricas. En este sentido, mientras las obras que representaban a los pintores hombres ofrecían una imagen del artista como un profesional de vocación, sacrificado y casi heroico, pintando en fríos y humildes estudios y vistiendo casi siempre trajes raídos⁵; las pintoras aparecían elegantemente vestidas, con modelos inapropiados e incómodos para la práctica pictórica, pintando en interiores agradables y coquetos, al aire libre, o bien descontextualizadas sobre fondos planos, dando la impresión de que la pintura era un actividad ocasional o un simple divertimento para la mujer.

La primera imagen que responde a esta iconografía es la llamada *Travesuras de la modelo*, del pintor Raimundo de Madrazo, que apareció publicada el 2 de junio de 1894, en una crónica de Augusto Comas y Blanco sobre la Exposición del Círculo de Bellas Artes de ese año (FIGURA 7a). En ella aparecía la modelo Aline Masson, dibujando un personaje de apariencia grotesca en el mismo lienzo en que Madrazo la estaría retratando. La obra pertenecía al subgénero “bellezas femeninas”, muy popular en el ámbito internacional, que Madrazo cultivó a través de la representación de su atractiva modelo fetiche en las más diversas actitudes y roles, y ganó numerosas clientas en París y Nueva York, deseosas de

³ MUSEO DEL PRADO, *Registro de copistas 1906-1914*, p. 76. Sign. L35. Aunque la caligrafía e iniciales de algunos nombres no permite distinguir con certeza si algunos de ellos se refieren a hombres o a mujeres, entre los 237 inscritos se distinguen con claridad los nombres de 30 mujeres, que representarían un 12,65%.

⁴ MUSEO DEL PRADO. *Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura correspondiente a 1910*. 1 de abril de 1909, pp. 21-22. Caja: 359. Legajo: 111.01. N.º de Expediente: 13.

⁵ Como ejemplos este asunto véanse las ilustraciones de *Blanco y Negro: Pintores Bohemios*, de Julio Gros (10 de enero de 1892); *Bajo cero*, de Emilio Sala (2-12-1899); *Don Bertoldo Murillo*, de F. Alberti (12-9-1903); o la portada del 26 de abril de 1902, realizada por Vera y González.

demostrar su posición social posando como encantadoras mujeres de la corte versallesca, mientras leían, pintaban o tocaban el piano (Alzaga, 2020: 226 y 234). Muy lejos, por tanto, de pretender demostrar la capacidad intelectual y los valores espirituales que desde finales del siglo XIX las mujeres venían reclamando, la obra ridiculizaba las aptitudes artísticas femeninas a través de la ejecución de apariencia infantil con la que Aline estaba representando a Madrazo, reduciendo la pintura femenina a una afición de adorno realizada por jóvenes princesas o aristócratas, vestidas con sumptuosos trajes de seda. Aunque un sector de la crítica acusaba a Madrazo de rendirse a los gustos de la clientela para representar vulgares fruslerías (Alzaga, 2020: 230), Comas y Blanco (2 de junio de 1894) destacaba en el texto la capacidad del artista para captar la belleza femenina e invitaba a otros pintores a imitar su distinción y elegancia, señalando que tan legítimo era retratar la vida y el aspecto de la gente humilde, como hacerlo de la buena sociedad y sus lujos. A tenor del público burgués lector de *Blanco y Negro*, no es de extrañar que, bien entrado el nuevo siglo -en una fecha tan simbólica como la de 1915, cuando los avances de la emancipación femenina llevaron a la revista a introducir la sección “La mujer moderna”, sostenida por María de la O Lejárraga, aunque la firmaba su esposo, Gregorio Martínez Sierra (Luengo López, 2016)- la revista todavía se hiciera eco de la reputación de Madrazo y de la pervivencia del género citado, al reproducir, con el nombre *El Autorretrato* (FIGURA 7b), una antigua obra del autor publicada treinta años atrás en *La Ilustración Española y Americana* (8 de enero de 1889), en la que aparecía otra de sus bellas y aristocráticas mujeres simulando ser pintora, con el habitual y aparatoso vestido de cola y volantes, autorretratándose con la ayuda de un espejo.

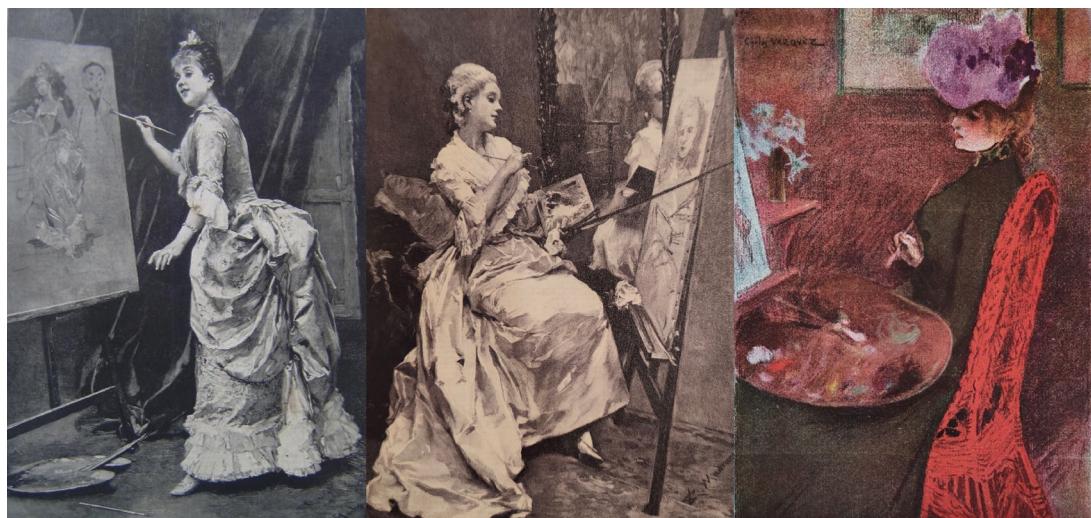


FIGURA 7. CORTESANAS Y DECADENTES. A) Raimundo de Madrazo. *Travesuras de la modelo*, Blanco y Negro, 2 de junio de 1894. B) Raimundo de Madrazo. *El autorretrato*. Blanco y Negro, 15 de agosto de 1915. C) Carlos Vázquez. *Pintura feminista*. Blanco y Negro, 23 de julio de 1903

Un aire bien distinto a las pintoras de Madrazo, y visiblemente decadente, tiene la escena que recreó Carlos Vázquez con el título *Pintura Feminista* (23 de julio de 1903) (FIGURA 7c), donde una pintora embutida en un abrigo oscuro, rematado en un cuello de leopardo, parecía abstraída y algo enajenada en la contemplación de su obra, dejándose caer con cierta dejadez en una silla de intenso e intencionado color rojo. Como en otras obras ya vistas, la pintora lleva un pomposo sombrero, innecesario tratándose de un interior, que le aporta un aire afrancesado y cosmopolita muy propio del fin de siglo. Elegido por Carlos Vázquez, o bien por la propia redacción, el título “pintura feminista” es más que significativo, al presentar la pintura femenina como un síntoma del peligroso avance de la mujer moderna del que por esas fechas alertaban en *Blanco y Negro* textos como el firmado por Luis Gabaldón el 2 de febrero de 1901, donde se preguntaba si el hombre llegaría a desaparecer ante la nueva mujer que empezaba a introducirse en las ocupaciones masculinas (p. 23); y otros que rechazaban explícitamente determinados tipos de mujeres emancipadas que ya se veían en el extranjero, como las “alemanotas de pies de caballo” o las “feministas sajonas” que, según José Juan

Cadenas (28 de noviembre de 1908), no tenían de mujeres “más que las faldas, porque en sus maneras, en sus ademanes, en su modo de pensar, son verdaderos hombres”. “Exposición feminista” fue también el título elegido por la revista para referirse a la primera exposición exclusivamente de pinturas femeninas, realizada en el Salón Amaré, de la que *Blanco y Negro* publicó una fotografía el 7 de junio de 1903, y que generó una interesante polémica en otros medios periodísticos (Cid Pérez, 2018).

Pese a todo, aun cuando la práctica de la pintura otorgara a las mujeres cierta modernidad que algunos veían con recelo, la mayoría de ilustraciones de pintoras publicadas en *Blanco y Negro* hasta los años treinta, muestran a mujeres encantadoras, femeninas al uso y nada amenazantes, que demuestran la preferencia masculina de la época por la “muñequita latina”, tímida en sus reivindicaciones laborales pero encantadora, en expresión del citado Jose Juan Cadenas; y por mujeres “lozanas, engalanadas y con olor a rosas”, como escribía Luis de Tapia (5 de enero de 1907) en su escrito “*¡Muera el feminismo y vivan las mujeres!*”. La primera portada que desarrolla esta iconografía es la publicada el 5 de agosto de 1899 con el título *La última pincelada* (FIGURA 8a), firmada por el pintor Emilio Sala, en la que podemos ver a una joven y graciosa mujer, pintando un motivo puramente anecdótico y encantador de su propio hogar: sus gatos dormitando sobre un taburete. Pintada con los tonos claros y la pincelada suelta que caracterizaron al artista tras su paso por París, Sala representa a la pintora sonriente, tomando las proporciones del motivo pictórico, con el pelo algo desordenado y recogido en una simple lazada, logrando con ello un regusto costumbrista muy amable, bien distinto al de la imagen anterior.



FIGURA 8. LINDAS Y ENCANTADORAS PINTORAS. A) Emilio Sala. *La última pincelada*. Portada *Blanco y Negro*, 5 de agosto de 1899. B) Emilio Sala. *Plein Air*. *Blanco y Negro*, 26 de marzo de 1904. C) Cecilio Pla. *Croquis femenino*. *Blanco y Negro*, 10 de octubre de 1903. D) Carlos Vázquez. *Las últimas pinceladas*. *Blanco y Negro*, 8 de mayo de 1912. E) Enrique Estevan y Vicente. *Amor al arte*. *Blanco y Negro*, 3 de julio de 1909. F) Juan Martínez Abades. *Estudiando del natural*. *Blanco y Negro*. Portada 14 de julio de 1912

Mujeres encantadoras con aire de aficionadas tienen también las pintoras que Cecilio Pla y, de nuevo, su discípulo Emilio Sala, representaron pintando al aire libre en sendas portadas interiores de la revista en 1903 y 1904, respectivamente. Ambas se publicaron acompañadas de un comentario que explicaba en palabras, los mismos tópicos que los artistas intentaban expresar con imágenes, siendo muy ilustrativas de los prejuicios que se tenían y se querían difundir sobre las pintoras y sus cualidades. Con el título *Plein air* (26 de marzo de 1904), en la escena recreada por Emilio Sala (FIGURA 8b), la mujer pintaba a un joven pastor en un paisaje arbolado. En el texto podía leerse que dicho pastorcillo paseaba casualmente por la zona donde la joven vagaba un día cualquiera de excursión primaveral, restando seriedad al asunto. Al carácter *amateur* de esta pintora apuntarían también detalles como el sombrero con redecilla que dificultaría su visión y el taburete victoriano sobre el que la protagonista descansaba graciosamente su rodilla, más propio de alcoba que de silla ligera para llevar al campo. El artista pudo haberse inspirado en una escena similar llamada *Croquis femenino* (FIGURA 8c), realizada por Cecilio Pla para la portada interior del número del 10 de octubre de 1903, donde la pintora aparece sentada en una silla plegable, con los materiales necesarios para trabajar al aire libre esparcidos con cierta naturalidad por el suelo, pero lleva, como aquélla, un sombrero de redecilla, además de una larga estola de plumas y sendos guantes blancos que le dan un aire cosmopolita y urbano, pero serían impensables en una situación real. Con ella, Pla añadía una imagen más al extendido modelo de artista aficionada que se entretenía pintando en sus ratos libres como un adorno propio de su alto estatus social, sin conseguir resultados elevados. Así lo explicaba el texto al que ilustraba la obra, donde se describía la pintura femenina como una “Pintura de guante blanco”, muy diferente al verdadero y masculino arte:

En la figura elegantísima de la gallarda joven que se dedica á la pintura de caballete en un momento de vagar, entre visita y visita ó entre charla más ó menos aguada ó maldiciente y dulce plática amorosa, ha representado Plá la pintura femenina con todas sus delicadas bellezas y todos sus inevitables y encantadores defectos. No se va á pedir á las pintoras la robustez del dibujo, el vigor del colorido ni la acritud de contrastes y claroscuros que solamente los pintores *muy hombres* emplean; pero en cambio, no hay, por lo general, en la pintura masculina la minucia de observación y la gracia de pormenor que en la femenina resplandece. Esa joven que pinta *de guante blanco* hará seguramente algo muy espiritual, muy ligero y voluble, y la volubilidad y ligereza en materias artísticas no siempre son defectos (Anónimo, 10 de octubre de 1903).

Aunque el paso de los años no varió significativamente el trasfondo de estas iconografías, en la década siguiente los pintores optaron por representar a las pintoras con una indumentaria menos sofisticada, mostrando su encanto a través de nuevos recursos, como la menor edad de las modelos o la dulce expresión de sus rostros. Una imagen que expresa a la perfección esa mezcla entre romanticismo y modernidad es la ofrecida nuevamente por Carlos Vázquez en su obra *Las últimas pinceladas*, publicada en la portada del 8 de mayo de 1912 (FIGURA 8d). Sin más elementos contextuales que su propia figura de medio lado, la pintora posa su mirada en una obra que no aparece en la composición, mostrando una leve sonrisa de satisfacción. Contrastó su rostro profundamente maquillado con la sencilla bata profesional, creando en el público la imagen de la mujer artista ideal, dulce y coqueta, pese a desarrollar una actividad intelectual. La misma mirada encantadora se repite en la artista que el pintor e ilustrador Enrique Estevan y Vicente representó en la obra *Amor al arte* (3 de julio de 1909) (FIGURA 8e), donde aparece una pintora casi niña, graciosamente sentada en una roca, mirando el pequeño cuadro que estaría realizando al aire libre. Vestida con un atuendo más moderno, formado por una sencilla falda, camisa y corbata corta, todo el peso de la obra recae en su expresión soñadora, disfrutando de la contemplación estética o imaginando un porvenir como artista, sin que aparezcan los enseres de pintar u otros detalles que la sitúen en la profesión, que sí pueden verse en otras obras que el autor dedicó a los

pintores hombres⁶. En sus inicios costumbrista, aunque acabó especializándose en pintura militar por su simpatía con la causa Carlista, el acercamiento de Enrique Estevan al tema de la mujer artista pudo producirse debido a las clases de dibujo que impartió a algunas damas aristócratas, entre ellas la duquesa de Morny (Anónimo, 28 de enero de 1927: 18).

Además de usar modelos y complementos recargados e incómodos para practicar la pintura, también fue corriente vestir a las pintoras de un blanco impoluto muy poco sufrido para trabajar con los pigmentos, con el que adquirían un aspecto juvenil, fresco y lozano, y la práctica pictórica femenina un tono informal, de higiénica y deportiva afición. De todos los hallados, el mejor ejemplo es el de la pintora representada por el pintor e ilustrador Juan Martínez Abades, especialista en escenas portuarias y en paisajes de la cornisa cantábrica, que aparecía pintando en un muelle, vestida de blanco desde el sombrero a los pies, en contraste con el observador situado tras ella (FIGURA 8f). Publicada en la portada del 14 de julio de 1912 con el título *Estudiando del natural*, aunque el vestido blanco sea más propio de un paseo en barco que de sostener la caja con los pigmentos y la paleta, resulta novedoso que la pintora aparezca de frente, mirando fijamente al espectador, con una seguridad que no se había visto en ninguna de las ilustraciones de pintoras publicadas hasta la fecha en *Blanco y Negro*, que solían aparecer ensimismadas y meditabundas, mirando sus creaciones. La elección del verbo “estudiar” en el título citado, añade también un toque de seriedad y profesionalidad a la pintura femenina, omitido en los casos anteriores.

3.3. Otras iconografías: monjas pintoras, pintoras activas y personajes literarios.

En el mismo año de 1912, Ángel Díaz Huertas ofreció una perspectiva bien distinta a la de la mujer moderna y cosmopolita que solía aparecer en las ilustraciones de la revista, publicando una imagen hasta cierto punto rara en la iconografía de las mujeres pintoras, pero igualmente aleccionadora de los caminos posibles que una mujer con intereses artísticos podía tomar sin caer en los peligros que se presuponían a las mujeres emancipadas. Se trata de *La Hermana Pintora* (portada del 1 de diciembre de 1912) (FIGURA 9), donde aparecía una joven monja vestida con los hábitos de las Hijas de la Caridad que, bajo la supervisión de otra religiosa de mayor edad, mezclaba en la paleta los colores con los que estaba pintando el mural de una Virgen Inmaculada, encaramada a una escalera. Si atendemos a detalles como la flor blanca que lleva la monja anciana y sobre la que concentra su mirada reflexiva, lejos de plantear una reflexión sobre la realidad de las monjas que realizaban pintura devota en los conventos, ahorrándole a la institución el contrato de pintores para embellecer sus salas, la obra de Huertas ensalzaba la pureza y la virginidad como el camino de la virtud femenina.

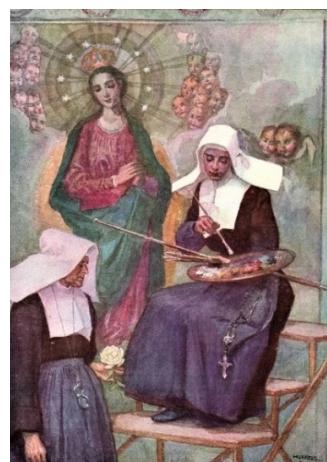


FIGURA 9. Ángel Díaz Huertas. *La hermana pintora*. Blanco y Negro, 1 de diciembre de 1912



FIGURA 10. Ángel Andrade. *Para el santo de la abuela*. Blanco y Negro, 4 de noviembre de 1905

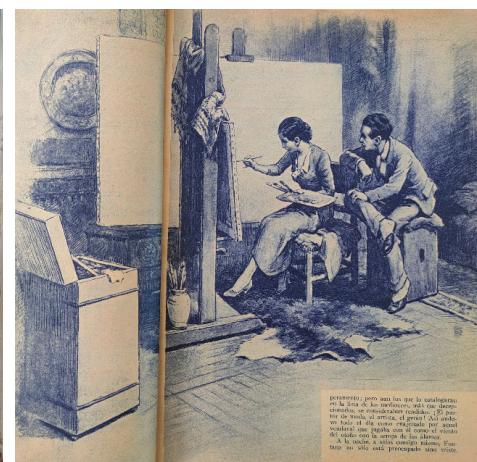


FIGURA 11. Santiago Regidor. *La dama del abanico*. Blanco y Negro. 5 de mayo de 1936

⁶ Véase, por ejemplo, la obra de Enrique Estevan y Vicente llamada *Al Aire Libre*, publicada en *Blanco y Negro* el 29 de junio de 1901.

La única ilustración que, sin ser un autorretrato, representó en *Blanco y Negro* a una pintora con nombre propio y activa en el circuito artístico de la época, es la titulada *Para el santo de la abuela* (FIGURA 10), donde Ángel Andrade retrata a la pintora María Teresa Barruezo Solá (1883-1956), alumna de sus clases de dibujo en Tarragona, que militó en la Lliga Catalana durante la II República, realizando retratos de amigos y personajes públicos, como el del político Prat de la Riba, que llegaron a ser expuestos y bien valorados en varios certámenes catalanes (Beruezo García, 3 de marzo de 2016). La imagen se publicó el 4 de noviembre de 1905, sin que sepamos a ciencia cierta si fue de Andrade, o quizás de la propia revista, la idea de dejar a la pintora en el anonimato para presentarla como una simple aficionada que se entretenía en pintar un cuadro bonito para regalar a un familiar, en lugar de incluir su nombre en el título para visibilizarla como alumna y futura profesional, aspecto que encaja con la escasa consideración de las artistas mujeres en los inicios del siglo. Con todo, y seguramente por tratarse de un retrato y no una figura de ficción, Andrade representa a la pintora con un atuendo sencillo que protege con un delantal, destacando el ambiente intimista y la naturalidad y concentración que adopta frente a su tela, diferente a las poses y ademanes forzados comunes en las pintoras representadas en las ilustraciones de las portadas de esta época.

Esta obra contrasta con la última ilustración de una mujer artista localizada en *Blanco y Negro*, que representa a una pintora llamada Florencia, dibujada por Santiago Regidor Gómez como personaje principal del cuento *La dama del abanico*, del escritor José de Lucas Acevedo (1936: 56-59). Publicada el 10 de mayo de 1936, treinta años después que la anterior, en esta imagen (FIGURA 11) encontramos resumidos todos los cambios acontecidos en el estatus de las artistas mujeres durante los años treinta, época en que las pintoras dejaron de ser casos excepcionales en número y logros artísticos (presencia en aulas, concurrencia a certámenes, premios, etc.) y pasaron del desprecio más absoluto al reconocimiento de algunos sectores de la crítica. Esta evolución era explicada muy ilustrativamente por el crítico Manuel Abril, para quien, utilizando sus propias palabras: las mujeres habrían dado un salto mortal desde la pintura de las aficionadas burguesas de fin de siglo que “pintaban flores casi siempre [...]”; flores no de jardín [...], ni siquiera de pared, sino de almohadón” (1934: 95); a los tiempos recientes en los que, refiriéndose al último Salón de Otoño, reconocía estar “apareciendo por momentos y a cada Exposición nuevas pintoras: que poquísimas son niñas” (1935: 84-85).

En este contexto, el cuento narraba la historia de un pintor de escaso éxito llamado Celso Fortuna, cuya modelo, Florencia, acabaría siendo una pintora profesional bien reconocida en el mercado y en los certámenes. Aunque teñida de los tintes románticos propios del autor y de la época, que llevarán a Fortuna a sacrificar su autoría y a firmar sus pinturas con el nombre de Celso, hasta conseguir para él una medalla de honor en el Salón de Otoño, el cuento y su ilustración invertían los roles tradicionales atribuidos a las artistas, al otorgar el éxito a una mujer, que superaría en talento a su maestro. De toda la narración, Santiago Regidor congela en su imagen el momento en que Florencia, en el centro de la composición y delante del gran lienzo en blanco que Celso Fortuna nunca consiguió pintar, trabajaba en uno de sus proyectos, mientras éste, en actitud de un simple aprendiz, la observaba con sincera admiración.

4. LAS PINTORAS EN SUS AUTORRETRATOS

Con excepción de un único caso que después comentaremos, los autorretratos de mujeres artistas aparecidos en las páginas de *Blanco y Negro* no fueron ilustraciones encargadas por la redacción, sino fotografías de pinturas expuestas en diversas salas, incorporadas por los críticos para ilustrar sus crónicas de exposiciones y sus ensayos de arte. De los doce autorretratos femeninos localizados en la revista, nos interesan los únicos tres en que las artistas se representan pintando frente al caballete. Todos ellos, incluido el de la histórica pintora del neoclasicismo francés, Élisabeth Vigée-Lebrun (FIGURA 11a), aparecido tempranamente el 23 de septiembre de 1905 en una sección dedicada a comentar retratos famosos, encajan con el perfil de pintora profesional descrito en el cuento de Acevedo y señalado por algunos críticos, donde las artistas exponen y reivindican su profesión con voz propia, mostrando un prurito de orgullo y dignidad que los diferencia de las imágenes realizadas por sus colegas hombres.

Lo vemos principalmente en los dos que se publicaron en torno a los años treinta. Es el caso del *Autorretrato* de Marisa Roësset (FIGURA 12b), reproducido en sendas críticas de Rafael Villaseca (6 marzo de 1927) y Antonio Méndez Casal (22 de diciembre de 1929), donde la pintora, que en esta última fecha estaba exponiendo en el Museo de Arte Moderno de Madrid, se representaba con un look a lo *garçon* delante del caballete, auto inmortalizándose al escribir en una tabla que aparece pintada junto al lienzo, un saludo de reivindicación intelectual para los espectadores que contemplaran la obra en el futuro (Capdevila-Argüelles, 2013: 131).



FIGURA 12. AUTORRETRATOS DE MUJERES PINTORAS. A) Élisabeth Vigée-Lebrun, *Autorretrato*. Portada Interior de Blanco y Negro, 23 de septiembre de 1905. B) Marisa Roësset. *Autorretrato*. Blanco y Negro, 6 de marzo de 1927 y 22 de diciembre de 1929. C) Sra. González Bilbao. *Autorretrato*. Blanco y Negro, 6 de enero de 1935

El *Autorretrato* a color publicado el 6 de enero de 1935 en la página final de las doscientas que en esta época alcanzaba la revista, realizado por una tal “señorita González Bilbao” (FIGURA 12c), es, para finalizar, otro ejemplo de la autoafirmación de las pintoras mediados los años treinta, no solo por su peinado a lo *garçon* y la rotundidad de sus brazos bronceados, sino, y sobre todo, por el tamaño del lienzo al que se enfrenta y su mirada desafiante, con la cabeza levantada en actitud alta, expresando de forma muy sintética la conciencia de sí misma y el avance conseguido por las artistas mujeres de su generación. Por desgracia, de la pintora que así quiso presentarse, eliminando los estereotipos y los elementos anecdotáticos que sus compañeros pintores incluían en sus reproducciones, no sabemos nada en la actualidad.

5. CONCLUSIONES

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, la prensa ilustrada se multiplica y alcanza un considerable prestigio en la vida social y cultural, contribuyendo como medio de comunicación de masas a la construcción y popularización de nuevos tipos femeninos. Entre las imágenes de la nueva mujer que, rompiendo los moldes tradicionales del ángel del hogar, se retrató en *Blanco y Negro* realizando actividades intelectuales o interviniendo en la esfera social, la representación de mujeres practicando la pintura, llevando sus atributos o enfrentándose a situaciones y contextos propios del artista, tuvo un lugar secundario, habiendo localizado un total de treinta ilustraciones y tres autorretratos de pintoras frente al lienzo, repartidos en los cuarenta y cinco años en que se publicó la revista en su primera etapa (1891-1936).

Dichas imágenes se fueron gestando a la vez que iban apareciendo noticias escritas sobre las pintoras que empezaban a destacar en diferentes exposiciones, compartiendo texto e imágenes pictóricas los mismos tópicos sexistas, emitidos por pintores y críticos de arte hombres, sin que ninguna de las ilustradoras que trabajaban para la revista ofreciera su propia interpretación del tema.

El recurso a utilizar la imagen de una mujer pintora para remarcar el carácter cultural de la revista y la importancia de los escritores e ilustradores que la hacían posible, estará presente a lo largo de toda la cronología, adaptándose a los conceptos estéticos imperantes en cada momento. En un estilo u otro; vestidas como musas clásicas, como sofisticadas mujeres modernas e incluso como *garçonne*s, todas ellas representan a mujeres arquetípicas, situadas

generalmente sobre fondos planos o decorativos, o bien en espacios al aire libre, sin más conexión con la práctica real de la actividad que encarnan (pintura, dibujo, literatura, etc.) que los atributos que las acompañan. Pensadas por sus autores y elegidas por la revista para ser imágenes de portada, el peso publicitario de estas alegorías prevalecía sobre cualquier debate referido a la práctica femenina del arte, utilizando la imagen de la mujer como un recurso decorativo que hacía más atractivo el mensaje y favorecía la compra de la revista. Esto explica la exigua presencia de alegorías de las artes personificadas por hombres, que además solían adoptar un aspecto muy diferente al mitológico y arquetípico otorgado a las mujeres⁷.

A diferencia de las alegorías, el grueso de las imágenes que representan escenas con mujeres pintando se concentró en la primera década del siglo XX, desapareciendo en los años veinte conforme la profesionalización de las mujeres artistas y su mayor presencia en las exposiciones públicas, propició un incremento de fotografías y noticias escritas sobre pintoras reales en las páginas de *Blanco y Negro*. Dichas imágenes conviven en el mismo período con otras que describían la vida del pintor bohemio, lo cual ha sido de gran valor para detectar los estereotipos de género que las diferencian. En este sentido, mientras en las escenas dedicadas a los pintores hombres se describe con detalle el estudio y sus enseres, apareciendo la caja de colores, búcaros con pinceles, carpetas con dibujos y otros materiales, a las pintoras se las sitúa casi siempre sobre un fondo plano, al aire libre y, excepcionalmente, en interiores que no parecen ser un estudio, con los atributos mínimos que las vinculen con la profesión. La presencia de terceras personas, ya se trate de la propia familia; los y las modelos; colegas y público ocasional que le observan trabajar; e incluso críticos, mecenas o posibles compradores que examinan sus obras, es otra constante presente en las escenas de pintores, mientras que las pintoras aparecen solas, dando una pincelada o meditabundas ante las obras, remarcando el intimismo y el individualismo de la pintura de afición, e incluso haciendo dudar de si la mujer representada es una pintora o una simple observadora; dilema que se plantea, por ejemplo, en las obras *Amor al arte* y *La Crítica*, previamente analizadas. La repetición del mismo y monótono modelo de mujer vestida con elegante ropa de paseo, pintando frente al caballete las minucias que acabarán decorando su propio entorno o serán regaladas a familiares, insiste también en la falta de profesionalidad de las mujeres artistas, en contraste con la amplia perspectiva profesional que se ofrece de la vida del pintor, que no solo aparece pintando, sino también descansando o esperando la inspiración; calentándose en la estufa; conversando con otro artista o amigo; enfrentándose a la opinión del público en una exposición; e incluso, abriendo con curiosidad la notificación de un premio o la selección de alguna de sus obras para un certamen.

Respecto a los temas pictóricos que aparecen ejecutando las pintoras, serán aquellos a los que tenían acceso dentro de su limitada vida social, normalmente pequeños y ornamentales motivos de su propio entorno como animales, búcaros con flores y autorretratos; y en todo caso, los temas que los pintores consideraban que estaban al alcance de sus capacidades creativas, muy limitadas según la literatura misógina de la época, como copias de los grandes maestros y paisajes. Respecto a esta última temática, la frecuencia con que las pintoras son representadas tomando apuntes de la naturaleza, hacía visible el prejuicio, escrito recurrentemente por los críticos de la revista, de que las mujeres tenían una sensibilidad especial para captar el alma y los valores emocionales de la naturaleza: “Nadie mejor que una mujer logrará interpretar el paisaje. Su sistema nervioso, más fino y sensible que el nuestro, se impresionará más pronto y alcanzará a comprender y penetrar ocultos sentidos insospechados para muchos” -escribía Antonio Méndez Casal (27 de mayo de 1923: 55-57) sobre la paisajista M^a Luisa Pérez Herrero-.

El peso que tuvieron estas imágenes como transmisoras de conceptos generales sobre las mujeres artistas, tiene tanta o más importancia que los propios juicios escritos, escasamente leídos al localizarse en las páginas femeninas de la revista. A pesar de compartir

⁷ Entre otros ejemplos, pueden verse las portadas de los días: 26 de abril de 1902; 13 de diciembre de 1925 y 1 de diciembre de 1929. También se han localizado algunas alegorías mixtas, como la publicada el 15 de julio de 1923, donde el hombre lleva la paleta y los pinceles; mientras la porta el libro.

vocación, esfuerzos, e incluso espacios con las pintoras, algunas de ellas miembros de su propia familia y/o alumnas, los pintores e ilustradores de *Blanco y Negro* repitieron, e incluso acentuaron, debido a la trivialidad de las imágenes gráficas dirigidas al gran público, los mismos estereotipos que los críticos, ofreciendo durante todo el recorrido de la revista una imagen dulcificada, absolutamente superficial y meramente decorativa de la práctica femenina del arte, bien distinta a la reflejada sobre los pintores hombres y diferente a la propia realidad vivida por las artistas, muchas ya profesionalizadas y presentes en la vida pública desde los años veinte, que ellas sí reflejaron en sus autorretratos.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Abril, M. (29 de abril de 1934). Fémina pictórica. *Blanco y Negro*, 2232, 95.
- Abril, M. (28 de abril de 1935). Otoño en primavera. *Blanco y Negro*, 2284, 84-85.
- Anónimo (10 de octubre de 1903). Croquis femeninos. Pintura 'De guante blanco'. *Blanco y Negro*, 649, portada interior.
- Anónimo (28 de enero de 1927). Muerte del pintor Enrique Estevan. *ABC*, 7513, 18.
- Alzaga, A. (2020). Raimundo Madrazo y las mujeres. A propósito del mercado de pintura preciosista. En Carlos G. Navarro (ed.), *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. Madrid: Museo del Prado, 226-239.
- Aparicio Benítez, A. J. (2016). *Eulogio Varela, ilustrador y diseñador gráfico modernista para Blanco y Negro y ABC (1899-1936)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Arroyo Cabello, M. (2016). Ilustración publicitaria y vida cotidiana en las revistas gráficas: La Esfera (1920-1930). *Historia y Comunicación Social*, 1, 2016, 189-202.
- Bastida de la Calle, M^a. D. (1994). La imagen de la mujer pintora en la ilustración popular del siglo XIX. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, 7, 265-274.
- Berruezo García, J. (3 de marzo de 2016). Doña María Teresa Berruezo Solà (1883-1956). En *Los Berruezo. Un linaje de personas ilustres bajo un mismo apellido*. Extraído el 28 de diciembre de 2021, en <https://losberruezo.blogspot.com/2016/03/dna-maria-teresa-berruezo-sola-1883-1956.html>
- Bonet, J.M. (1992). Vida ilustrada. En *Un siglo de ilustración española en las páginas de Blanco y Negro*. Madrid: Editorial Prensa Española.
- Brasas Egido, J.C. (1995). *Eulogio Varela y la ilustración gráfica modernista en Blanco y Negro*. Valladolid: Gráficas Andrés Martí.
- Cadenas, J.J. (28 de noviembre de 1908). Escenas parisienses. Ande el feminismo. *Blanco y Negro*, 917, 10.
- Capdevila-Argüelles, N. (2013). *Artistas y precursoras. Un siglo de autoras Roësset*. Madrid: Horas y Horas.
- Castán Chocarro, A. (2021). Mujeres copistas en el Museo del Prado, 1843-1939. En Concha Lomba y Rafael Gil (coords.). *Olvidadas y silenciadas. Mujeres Artistas en la España Contemporánea*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 95-128.
- Cid Pérez, M^a D. (2018). Dos caras de una misma moneda. La mujer en la pintura de principios de siglo. *OGIGIA*, 23, 97-115.
- Gabaldón, L. (2 de febrero de 1901). El hombre ¿está llamado a desaparecer? *Blanco y Negro*, 509, 23.
- Iglesias, F. (1980). *Historia de una empresa periodística. Prensa Española. Editora de ABC y Blanco y Negro (1891-1978)*. Madrid: Prensa Española.
- López Fernández, M. (2006). *La imagen de la mujer en la pintura española 1890-1936*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Lucas Acevedo, J. (10 de mayo de 1936). La dama del abanico. *Blanco y Negro*, 2338, 56-59.
- Luengo López, J. (2016). María de la O Lejárraga en "Blanco y Negro". Columnas, cartas y calendarios ante el advenimiento de la Mujer Moderna. *Revista de Escritoras Ibéricas*, 4, 121-152.
- Méndez Casal, A. (27 de mayo de 1923). María Luisa Pérez Herrero y su exposición de paisajes españoles. *Blanco y Negro*, 1671, 55-57.
- Osorio y Gallardo, C. (24 de mayo de 1891). Vida moderna. *Blanco y Negro*, 3, 3-5.
- Pérez Rojas, J. (2001). Modernas y cosmopolitas: la Eva Art Déco en la revista *Blanco y Negro*. En R. Camacho y A. Miró Domínguez (coord.), *Iconografía y creación artística*:

- estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder.* Málaga: Universidad de Málaga, 235-288.
- Pérez Rojas, J. (1997). La Eva Moderna. En *La Eva Moderna. Ilustración gráfica española 1914-1935* [cat. exp.]. Madrid: Fundación Mapfre Vida, 15-36.
 - Ramos, E.M. (2006). La imagen de la mujer deportista en España (1920-1936). Un ícono surgido del mestizaje y contacto con otras culturas europeas y americanas. En *XVI Congreso Nacional de Historia del Arte. La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*, Tomo 1. Las Palmas de Gran Canaria, 411-417.
 - Ramos, E.M., (2008). Iconos del mundo clásico en la publicidad de las revistas ilustradas españolas (1915-1935). *Imafronte*, 19-20, 121-134.
 - Ramos, E.M. (2009). Iconografía publicitaria de una década en Blanco y Negro (1915-1925). *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 32. Madrid: Fundación Universitaria Española, 505-546.
 - Replinger, M. (2019). Figuras (femeninas) en tránsito. En Alix, J. y González, M. (com.), *Dibujantas. Pioneras de la Ilustración*. Madrid: Museo ABC.
 - Reyero, C. (2020). ¿No sería mejor que en vez de pintar platos los fregase? La caricatura de las mujeres en el mundo del arte. En Carlos G. Navarro (ed.), *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. Madrid: Museo del Prado, 99-121.
 - Rivera de la Cruz, M. (20 de febrero de 2005). Un círculo de 125 años. *El País Semanal*, extraído el 20 de febrero de 2005, en https://elpais.com/diario/2005/02/20/eps/1108884409_850215.html
 - Rodrigo Villena, I. (2017). La galantería, una forma de sexismo benévolos en la crítica del arte femenino en España (1900-1936). *Asparkía*, 31, 147-166.
 - Rodrigo Villena, I. (2020a). Artistas fotografiadas. Biografía, autobiografía e imagen colectiva de las mujeres artistas en la prensa gráfica española, 1900-1936. En E.M. Ramos, *Géneros y subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas*. Madrid: Arcibel, 266-279.
 - Rodrigo Villena, I. (2020b). Difusión y crítica de la mujer pintora en la revista *Blanco y Negro*. En E.V. Flórez Ruiz y Y.V. Olmedo Sánchez, *Entre plumas y pinceles: imágenes femeninas en la literatura y la pintura (1800-1950)*. Córdoba: Sial, 165-196.
 - Royo Villanova, L. (23 de mayo de 1896). En el Círculo de Bellas Artes. *Blanco y Negro*, 264, 12-17.
 - Sáiz y Luca de Tena, J. (1986). La colección artística de Prensa Española S.A. En J.F. Gallego, *Antología de Blanco y Negro 1891-1936*. 1. Madrid: Prensa Española.
 - Salmerón Berdejo, C. (2021). *La imagen de la mujer en la revista Blanco y Negro durante la segunda república (1931-1936)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
 - Sanmartín, R. y Bastida, D. (2002). La imagen de la mujer lectora en la segunda mitad del siglo XIX: La Ilustración Española y Americana y el Harper's Weekly, *Salina*, 16, 129-142.
 - Simmel, J. (1934). La casa. En *Cultura Femenina y otros ensayos*. Madrid: Revista de Occidente.
 - Tapia, L. de (5 de enero de 1907). La mujer en primavera. En *Blanco y Negro*, 818, 16.
 - Villanueva, M^a P. (2015). *La moda femenina en las publicaciones periódicas: Blanco y Negro 1891- 1910*. Tesis Doctoral. Valencia: Universidad de Valencia.
 - Zarza, V. (2015). *Narciso Méndez Bringa, el espectáculo de la ilustración*. Madrid: Museo ABC.

LA COLECCIÓN DE ARTE DE DIMITRI TIOMKIN: RELACIONES ENTRE ARTE Y MÚSICA

THE ART COLLECTION OF DIMITRI TIOMKIN: CONEXION BETWEEN ART AND MUSIC

Lucia Pérez García

Universidad de Sevilla

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4951-6847>

lpgarcia@us.es

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO / HOW TO QUOTE THIS ARTICLE:
Pérez García, L. (2023). La colección de arte de Dimitri Tiomkin: relaciones entre arte y música. *Imafronter*, 30, pp. 168-184.

RESUMEN:

Dimitri Tiomkin (1894-1979) ha sido uno de los compositores de cine más influyentes de la historia. Tanto su figura como su trabajo han sido merecedores de múltiples honores y galardones, entre los que se encuentran cuatro premios de la Academia. Junto a su labor como músico, cultivó otras facetas artísticas como la de productor teatral y cinematográfico. El ambiente en el que se movió desde joven le hizo coincidir con muchas de las más grandes figuras del arte y la cultura de la primera mitad del siglo XX. Ello le llevó a entender el arte como un concepto mucho más amplio que las propias categorías establecidas, estableciendo un diálogo entre disciplinas que influiría en su formación como persona y como profesional. Mediante el uso de fuentes documentales y fotográficas, así como de testimonios y correspondencia original, se analizan su colección de arte y sus relaciones artísticas, así como la influencia de las mismas en su carrera como compositor de cine.

Palabras clave: Coleccionismo/Arte/Cine/Música de cine/Dimitri Tiomkin

ABSTRACT:

Dimitri Tiomkin (1894-1979) has been one of the most influential film composers of all times. Both the man and his work have been the recipients of numerous honors and awards, including four Academy Awards. Along his work as a musician, he cultivated other artistic facets as theater and film producer. Since he was a young man, he moved in cultural and artistic circles that allowed him to know some of the greatest figures of the first half of the 20th century. This led him to understand art as a much broader concept than the established categories themselves, establishing a dialogue between disciplines that would influence his training as a person and as a professional. Through the use of documentary and photographic sources, as well as testimonials and original correspondence, we analyze his art collection and his artistic relationships, as well as their influence on his career as a film composer.

Keywords: Collecting/Art/Cinema/Film Music/Dimitri Tiomkin

1. INTRODUCCIÓN

Desde la prehistoria, el ser humano ha sentido la necesidad de coleccionar, de reunir objetos con un nexo u objetivo determinado. Las razones que llevan al hombre a actuar de esta manera han llamado la atención de profesionales de diferentes disciplinas: arqueólogos, historiadores, artistas, sociólogos, antropólogos, psicólogos... Y es que la historia de estos colectores de objetos es la historia de la humanidad. Nosotros vamos a centrar nuestro estudio en un apartado muy concreto de esta historia, con un tiempo y lugar definidos: la industria de Hollywood desde el segundo tercio del siglo XX. La cercanía en el tiempo y la condición mediática de sus protagonistas -verdaderos productos de consumo de la sociedad de masas- hace que este aspecto de su vida quede ensombrecido por otras cuestiones más inmediatas y mundanas. No obstante, la relación de Hollywood con el arte ha sido fructífera y variada desde los años dorados, y los recursos y fuentes de información son numerosos, siendo muchos de ellos de carácter primario. Sin embargo, no existe ningún estudio académico al respecto¹.

Para este estudio se han empleado fuentes de distinto carácter y procedencia. Entre las fuentes de carácter primario se encuentran: la documentación de las exposiciones organizadas con las piezas de los coleccionistas en museos y galerías, la producida por las casas de subastas, las páginas web de los museos creados a partir de las colecciones, las fotografías de exposiciones y de las casas donde cuelgan las colecciones, y los testimonios en primera persona de los protagonistas, ya sean entrevistas escritas o filmadas, correspondencia o autobiografías. Junto a ello, han sido de gran ayuda las fuentes secundarias, como monografías sobre los diferentes agentes implicados y noticias de prensa, las cuales han sido utilizadas con precaución ante el aluvión de información ofrecida por la prensa rosa y sensacionalista. En este sentido, algunos de estos recursos han servido tan solo como guía alternativa para una posterior comprobación en base a fuentes primarias. Como fuentes de carácter terciario han sido útiles todas aquellas fuentes bibliográficas y audiovisuales que ayudan a completar el relato histórico a través de cuestiones transversales.

Con todo ello se ha reconstruido de forma general -pues no es el objetivo principal de este estudio- la historia y ambiente del coleccionismo en Hollywood, unos cimientos lo suficientemente sólidos para sustentar el posterior estudio y análisis de la colección de Dimitri Tiomkin. Para este caso particular, aparte de las fuentes anteriormente comentadas, se ha recurrido a las de carácter musical, como partituras y material audiovisual, y documentación del proceso creativo, todas ellas de carácter primario.

2. EL COLECCIONISMO EN HOLLYWOOD

“Primero ellas te eligen, y cuando te han elegido, empiezan a elegirse ellas mismas. Sí, y tienen su propia forma de mantenerse juntas [...] Ellas saben y te dicen con quién quieren estar y quien es un intruso. Con el tiempo, si realmente las amas, aprendes a respetar su juicio” (MOMA, 1953a: 3). Palabras del actor Edward G. Robinson (1893-1973) con motivo de la celebración en el MOMA de la exposición *Forty paintings from the Edward G. Robinson collection*. Sentimientos que ilustran la estrecha relación entre la colección y el coleccionista. Prueba de que Hollywood no es un mundo completamente artificial, ávido de dinero. Sus casi cien pinturas eran parte de su espíritu. Al igual que se mostraba a sí mismo en pantalla -como materia con la que pinta un actor-, quiso mostrarse a través del arte abriendo su casa al público dos veces en semana, y montando una galería anexa (MOMA, 1953b: 3). Tristemente, en 1956, el divorcio le llevó a vender esa parte de su vida. De nada sirvió la lucha².

La de Edward G Robinson es la historia de un inicio: el del idilio de la ciudad de las estrellas con el arte. Considerado el primer gran coleccionista de Hollywood (Fernández, 2020; Ianko, 2022), representa una de las líneas a seguir por otros grandes del celuloide: la del coleccionista que apoya la formación de la sensibilidad estética de su país (Jiménez Blanco,

¹ Lo más cercano en este sentido son los estudios que tratan el coleccionismo de objetos relacionados con el cine, como los carteles y otros memorabilia (Turudi Riega y Vico Belmonte, 2016; Frenchi y Frenchi, 2012) o las bandas sonoras (Navarro Arriola y Navarro Arriola, 2005).

² Los avatares de la venta y los desacuerdos con su esposa Gladys pueden leerse en Robinson, Edward G. y Spigelgass, Leonard (1973). *All my yesterdays: an autobiography*. Gloucestershire: Hawthorn Books, 284-290.

2013: 23).

Por las mismas fechas, en 1957, el actor e historiador del arte Vincent Price, junto a su mujer Mary Grant Price, creó un museo con su nombre: el Vincent Price Art Museum, anexo a las instalaciones del East Los Angeles College. Su objetivo iba más allá de hacer pública su colección. Según, Karen Rapp, directora de la institución, Price consideraba el arte como una parte fundamental de la educación³. Así, además de diversas conferencias a los estudiantes, se reservaron salas para que estos pudieran exponer su trabajo, añadiendo con ello otra de las líneas del coleccionismo: el apoyo a la creación artística (Jiménez Blanco, 2013: 23). Su labor educativa y democratizadora fue más allá, siendo el responsable de la formación de la colección de la empresa Sears, cuyo objetivo era hacer accesible el arte a toda la población⁴.

El último en apuntarse a este tipo de iniciativas ha sido George Lucas, quien tiene previsto inaugurar en 2023 el The Lucas Museum of Narrative Art. Su objetivo no se limita a mostrar la historia de la narrativa cinematográfica, sino que amplía sus fronteras a todas las manifestaciones artísticas, conectando la experiencia narrativa con una sociedad en continua evolución. Una sociedad a la que invita a explorar, interactuar y profundizar en el autoconocimiento como individuo y como sociedad multicultural⁵. Un concepto de museo muy cercano al propuesto por el ICOM, el cual, como la propia institución, se encuentra en pleno desarrollo⁶.

La perspectiva social -en este caso de carácter privado- es también uno de los objetivos principales de Leonardo DiCaprio, quien se ha servido de su colección para llevar a cabo diferentes acciones benéficas a favor del medio ambiente (Roca, 2021). Una de las más sonadas fue la subasta benéfica de Christie's en 2013, cuyos beneficios -38.8 millones de dólares- fueron destinados a la Leonardo DiCaprio Foundation⁷.

Pero no son estas las únicas motivaciones que han movido a los coleccionistas de Hollywood. El placer estético, en ocasiones hasta la obsesión, ha dado origen a colecciones como la del actor Jack Nicholson, a quien Tod Volpe, uno de los asesores más polémicos de Hollywood (Fernández, 2020), definió como la quintaesencia del coleccionismo (Volpe, 2002). Según Volpe, "A diferencia de otras celebridades que adquieran arte porque necesitan justificar quienes son, Jack hace conexiones internas con muchas de sus piezas" (2002). Este hace hincapié en la relación de las piezas con su trabajo en el cine, detalle significativo que habla de una absoluta conexión entre arte y vida.

Una concepción similar de su colección tenía el actor Dennis Hopper. Empezó a coleccionar en las décadas de los cincuenta por consejo de Vincent Price. Para él, un actor debía involucrarse en la vida social, cultural y política de su tiempo y, a la vez, verse transformado por ella (Christie's, 2010). Entendía el arte como un testimonio social, una reivindicación, parte del espíritu del mundo, algo que aún podía ser original, innovador, que transmitía emociones y sentimientos capaces de mejorar el mundo y a sí mismo: como persona y como actor⁸.

Esto último nos lleva a comentar otra de las líneas o motivaciones del coleccionista. Quizás la más importante, ya que puede relacionarse con aspectos tanto internos como superficiales: la de construir la propia imagen. Según Jiménez Blanco, una colección es "una declaración sobre la identidad del coleccionista frente al mundo. Esta se revela a través de sus gustos, de sus elecciones, de sus decisiones, de su forma de presentar las piezas en un conjunto

3 HISTORY. VINCENT PRICE ART MUSEUM: ALL UNDER ONE MAGNIFICENT ROOF. *Vincent Price Art Museum*. <http://vincentpriceartmuseum.org/about%EF%80%A2history.html> [Consulta: 28/04/2022].

4 Un video del propio Vincent Price hablando sobre esta labor puede verse en: Artists Network. *Vincent Price & The Sears Art Collection* <https://www.artistsnetwork.com/artist-life/vincent-price-sells-gallery-paintings-sears/> [Consulta: 28/04/2022]. Así mismo, en su autobiografía, *I like what I know*, hace numerosas y continuas referencias a su colección y a otras colecciones públicas y particulares (Price, 2016).

5 Aún sin inaugurar, la web del museo ofrece información variada acerca del proyecto y las diferentes alternativas que van teniendo lugar previa apertura <https://lucasmuseum.org/> [Consulta: 28/04/2022].

6 Definición de museo. *ICOM*. <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/> [Consulta: 28/04/2022].

7 Christie's. The 11th Hour auction works by many of the world's preeminent contemporary artist sold at Christie's New York to benefit the Leonardo DiCaprio Foundation. Post sale release. May 13, 2013.

8 Sin embargo, cuando se divorció no dudó en ofrecerle a su mujer toda la colección, afirmando que lo material no es lo realmente importante en la vida. (Dawson, 2012: 30).

armónico” (2013: 24). En este sentido, tanto aquellos que persiguen fines sociales o estéticos, como los que buscan únicamente la inversión económica, pueden definirse por aquello que coleccionan. Los primeros lo harían a través de los diferentes caracteres que definen las obras: época, movimiento, tendencia, temática o artista, y las diferentes acciones por las que estas son encauzadas. Los segundos, mediante el precio y el prestigio de las mismas.

A este respecto, es significativo el carácter impersonal de muchas de las colecciones de Hollywood, donde abundan los Warhol, Basquiat y artistas punteros de la segunda mitad del siglo XX -algunos de ellos aún en activo-, siendo cada vez más los que apuestan por artistas jóvenes. En estos casos, los asesores suelen jugar un papel principal. Entre estos podemos encontrar artistas como Julian Schnabel, o consultores, galeristas y comisarios, como María Brito (Ayuso, 2013)⁹. Incluso la amistad de algunas estrellas con artistas de renombre les ha llevado a colaborar en este sentido, como la cantante y actriz Lady Gaga con Marina Abramovic (Ayuso, 2013), o el actor Neil Patrick Harris y Kehinde Wiley (Wyrick, 2014). De esta forma, la repercusión en la imagen y la reputación es mutua, yendo más allá de la condición de mecenas artístico.

Si bien con el tiempo han sido los anteriores los que han copado el mundo del coleccionismo hollywoodiense, hay personajes que debido a su formación, interés o sensibilidad, han reunido colecciones que transmiten mucho más que prestigio social y económico. El primero de ellos, el propio Edward G. Robinson. Bajo la imagen de villano del cine negro se escondía un hombre de sensibilidad extraordinaria, que ya desde niño coleccionaba recortes de obras de arte (MOMA, 1953b: 3). Su colección marcaba perfectamente un gusto y una estética: la de los pintores franceses de los siglos XIX y XX, incluyendo algunas obras de los artistas de la Escuela de París. La vanguardia parisina, por tanto, era el leitmotiv. El resto es la historia de unas obras que se eligen y complementan a sí mismas. También Vincent Price, asociado al cine de terror, escapaba a la línea marcada por Hollywood, centrando su colección en el arte precolombino. La cerámica, los tejidos y otros objetos de diferentes culturas prehispánicas, confirman, no solo la exquisita formación del actor, sino su deseo de demostrar que el arte no es propiedad exclusiva de nadie. Otra que reunió una colección de este tipo de objetos fue Natalie Wood. Además, al igual que los anteriores, utilizó su colección a favor del público, prestando varias de sus piezas para una exposición en las Ethnic Art Galleries de Los Ángeles, en 1968 (Frierman, 1968).

Aconsejado por Vincent Price, Dennis Hopper reunió una colección de artistas contemporáneos, muchos de ellos amigos cercanos como Andy Warhol o Wallace Berman (Christie's, 2011). Esta cercanía se aprecia en los numerosos autorretratos con el estilo de cada artista. La suya era, pues, una colección totalmente personal que hablaba de una posición social, un círculo de amistades, del afán por encontrar la originalidad, de la periferia, de la reivindicación de los valores de una generación, y del amor propio. Sus películas y personajes reflejan perfectamente este modo de ser: *Born to be wild*.

Un caso interesante es el de Greta Garbo. En 1941, con sólo treinta y seis años cambió la pasión por el cine por la pasión por el arte. Asesorada por el coleccionista Albert Coombs Barnes o el director del MOMA Alfred H. Barr Jr., acabó desarrollando una sensibilidad propia que le llevó a formar una de las colecciones más personales de Hollywood. Su amistad con artistas, coleccionistas y galeristas le permitió¹⁰, además, conocer a la perfección el mercado del arte. En cada una de sus pinturas -todas ellas pertenecientes a las etapas más fructíferas de los artistas correspondientes- puede verse algo de ella misma. Delaunay, Soutine, Jawlensky, expresionismo alemán... El color, los detalles sutiles, como la posición de las manos o un objeto casi imperceptible, los rostros cuya mirada se esconde en la esencia, y la emoción interior, hablan de una mujer mujer moderna (Christie's, 2017), de mirada capaz y espíritu sensible, que ve mucho más allá de las apariencias y asiste emocionada a los derroteros del mundo que le rodea.

⁹ María Brito tiene una página web en la que ofrece diferentes servicios relacionados con el mundo del arte. <https://www.maria-brito.com/> [Consulta: 28/04/2022].

¹⁰ Su nombre aparece en relación con algunos de ellos en Spalek, John M. y Hawrylchak, Sandra H (2014). *Guide to the archival materials of the German-speaking emigration to the United States after 1933. Volume 3*. Munich: Walter de Gruyter, 242.

De muy diferente naturaleza era la colección de Debby Reynolds. La actriz, conocida por su papel en *Cantando bajo la lluvia* (Stanley Donnen, 1952), tenía en su haber una ingente cantidad de memorabilia de cine. El inicio de su especial colección fue la subasta realizada por David Weisz tras adquirir varios lotes de objetos a la Metro Goldwyn Mayer en 1970 (Turudi Riega y Vico Belmonte, 2016: 225-226). Muchos de estos objetos fueron vendidos entre 2011 y 2014, en tres subastas de la casa Profiles in History, anunciadas como un gran espectáculo¹¹. Entre estos destacaban: un bombín de Chaplin, los chapines rojos de Dorothy en *El mago de Oz* (Victor Fleming, 1939) el vestido de Marilyn Monroe en *La tentación vive arriba* (Billy Wilder, 1955), o la cámara con la que George Lucas rodó los tres primeros episodios de *La guerra de las galaxias* (1977, 1980 y 1983). La actriz afirmaba que su intención era preservar la historia del cine, que era la de todos nosotros¹². Sin embargo, ante la negativa de la Academia de recibir en depósito la colección, no tuvo más remedio que subastarla. Hoy, parte de esa colección está en manos de su hijo, quien pretende respetar el deseo inicial de su madre (Barnes, 2020)¹³.

El hecho de que muchas de estas colecciones hayan salido a subasta nos permite conocer mucho más de cerca a sus poseedores. No solo por el tipo de obras en venta, sino por la justificación de la misma. El de Edward G. Robinson fue un caso desesperado, como desesperado fue, aunque por otros motivos, el de Debbie Reynolds. Ambos vieron cómo se esfumaba ante sus ojos un legado que pertenecía a todos, y cómo parte de la historia se desmoronaba en pedazos. Tampoco fue agradable para Dennis Hopper deshacerse de su colección. Pero su caso es el de un hombre que actuó conforme al mensaje que lanzaban sus objetos: la banalidad del consumo, de lo material, pero también la rebeldía. Muy diferente es la motivación de Leonardo DiCaprio, quien utiliza su colección como medio para lanzar un mensaje de alarma ante las consecuencias del calentamiento global, recaudando fondos para su fundación. Lejos de ellos se encuentran los que ven en las subastas una herramienta de inversión. Son aquellos para los que el arte no es más que una cuenta bancaria, símbolo de poder y estatus.

Hasta aquí hemos visto un protagonismo absoluto de las grandes estrellas, esos actores cuyos rostros han dado la vuelta al mundo en pantalla grande. Pero la industria estaba formada por otros muchos profesionales, sin los cuales el entramado de Hollywood no hubiera sido el mismo. Algunos de ellos, al igual que sus compañeros actores, se interesaron por el arte. Se movían por los mismos ambientes, frecuentaban las mismas reuniones y, al fin y al cabo, vivían una vida de cine. Entre ellos se encontraba Dimitri Tiomkin (1894-1979). El compositor ucraniano reunió a lo largo de su vida una gran colección. Varias décadas después de su muerte, en el año 2012, muchas de sus piezas salieron a subasta. ¿Qué motivación le llevó a reunir tal cantidad de objetos de tan diversa tipología? ¿Cómo se relacionaba el compositor con su colección? ¿Qué ocurrió para que saliera a la venta?

3. DIMITRI TIOMKIN COMO COLECCIONISTA

Dimitri Tiomkin está considerado uno de los padres de la música cinematográfica. Ganador de diversos premios -entre los que se incluyen cuatro Oscar¹⁴-, fue el referente principal de la música cinematográfica de los cincuenta. Sus partituras para el western recorrieron el mundo a través del cine, la radio y la televisión. Su estilo contagió a toda una generación, que empezó a ver la música de cine como una disciplina más del complicado entramado cinematográfico. Lo comercial entró en el cine sin perder un ápice de calidad artística. Se podría decir que, gracias a él, hoy existen los coleccionistas de bandas sonoras. Pero no es este el lugar de

¹¹ Los trailers y otros vídeos de las subastas están disponibles en: Debbie Reynolds Auctions of Hollywood Memorabilia. *Debbie-Reynolds.com*. <https://www.debbiereynolds.com/hollywood-collection-auction> [Consulta: 1/05/2022].

¹² Véase el tráiler de la tercera subasta. Debbie Reynolds Auctions of Hollywood Memorabilia. *DebbieReynolds.com*. <https://www.debbiereynolds.com/hollywood-collection-auction> [Consulta: 1/05/2022].

¹³ Si bien en dichas subastas la Academia no se interesó por ningún objeto, con el tiempo acabaría adquiriendo muchos de esos objetos por compra directa a particulares o a través de subastas. Hoy estos objetos forman parte de la colección del Academy Museum que, como homenaje, ha bautizado el laboratorio de conservación Debbie Reynolds Conservation Studio (Barnes, 2020). Toda la información sobre el museo puede consultarse en <https://www.academymuseum.org/en/> [Consulta: 1/05/2022].

¹⁴ Mejor banda sonora original y mejor canción por *Solo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1952), mejor banda sonora original por *Escrito en el cielo* (William A. Wellman, 1954), y mejor banda sonora original por *El viejo y el mar* (John Huston, 1959).

hablar de su carrera como compositor de cine, sino de su faceta como coleccionista la cual, sin duda, aportará nuevos datos sobre el hombre y su obra. No hay un documento que confirme el origen de su colección. Tampoco un testimonio, propio o ajeno, que ofrezca una pista al respecto. Tan solo un repaso por la historia de las piezas y la del propio compositor puede aclarar, de alguna forma, el camino.

Para entender la motivación que le llevó a emprender este viaje es necesario conocer la naturaleza de la colección. Está compuesta casi en su totalidad de arte ruso. Pese a que nació en Kremenchuk (Ucrania), pasó su juventud en San Petersburgo. A los siete años, su padre, Zinovie Tiomkin, lo sacó de Ucrania para que pudiera estudiar música. A los trece ya era alumno de uno de los conservatorios más importantes del mundo (Tiomkin y Buranelli, 1959: 10). Todo lo que le llevó a convertirse en el Tiomkin que conocemos tiene su origen en esta etapa: en Rusia. Una Rusia que nunca más volvería a ser la misma. Un Tiomkin que fue gracias a ella.

El recuerdo de aquellos años intensamente vividos, de las personas que se cruzaron en su camino, de las experiencias de un joven dispuesto a todo, dejaron una huella imborrable en el compositor. Su recuerdo debía ser tan emocionante como satisfactorio y los objetos podrían ayudarle a mantenerlo vivo: “a Dimitri”, afirmaba Olivia Tiomkin, segunda esposa del compositor, “le encantaba rodearse de pinturas y objetos de su país de nacimiento y juventud. Era un consuelo para el alma vivir entre estos recuerdos de la cultura que formaba parte del fundamento de su existencia” (Sotheby’s, 2012a: L12115 /Lot 171).

A los recuerdos de juventud hay que unir dos factores fundamentales en la vida de un emigrante: el espacio y el tiempo, importantes estimulantes de la nostalgia (Paniagua, 2010: 42).

«Pasé la mayor parte de mi juventud en la antigua Rusia y vi venir a los bolcheviques. Tenía veinte años cuando me fui. Ahora, muchos años después, soy un compositor de música de cine que vive en una buena casa de Hollywood con piscina. En la habitación donde trabajo tengo un gran piano cubierto de partituras, y aquí me siento, meditando como esos emigrantes de la Revolución Francesa, que desde el exilio recuerdan con pesar el antiguo régimen. Para mí es la vistosa ciudad de Neva, San Petersburgo con su temperamento contradictorio. Quizás parece tan mágico porque, entonces, yo era joven» (Tiomkin y Buranelli, 1959: 9-10).

En 1937, Tiomkin se instaló definitivamente en Estados Unidos. Y, miembro de pleno derecho de la familia hollywoodiense¹⁵, se convirtió legalmente en ciudadano de Estados Unidos (Palmer, 1984: 35). Desde entonces, su vida se desarrolló en tierras americanas, con trasladados ocasionales a Europa por motivos laborales. Pero ni los años ni la experiencia le arrebataron su yo primigenio. Pese los esfuerzos de Albertina por hacer de él un verdadero americano (Tiomkin y Buranelli, 1959: 122-123), nunca perdió su gestualidad y su acento, características que terminarían formando parte de su leyenda¹⁶. Ese arraigo y esa resistencia a olvidar sus orígenes se ven reflejados de igual forma en su colección.

No fue hasta 1967, tras la muerte de su esposa Albertina Rash, cuando decidió poner fin a su etapa estadounidense. Pasó sus últimos años entre Londres y París, junto a Olivia, falleciendo en la capital inglesa en 1979. Sus últimos trabajos en el cine fueron *Great Catherine* (Gordon Flemyng, 1968), *Tchaikovsky* (Igor Talankin, 1971), y un proyecto no realizado sobre el Hermitage. Testimonios cinematográficos de una personalidad arraigada. La misma que vemos en una de sus últimas fotografías. Sentado al piano, en su casa de Londres, con Olivia sonriendo a su lado. Alrededor, una ingente colección de objetos: su juventud, su pasado, su identidad¹⁷.

La motivación de Tiomkin es clara, alejándose en este aspecto de la tendencia del coleccionismo hollywoodiense. Otros emigrantes europeos, como Greta Garbo -nacida y formada en Estocolmo-; o de familia emigrante, como Natalie Wood -cuyo su nombre real es

15 1937 fue el año en el que su carrera empezó a despegar. *Horizontes perdidos*, dirigida por Frank Capra, sería la película que impulsaría su carrera. No en vano, le reportó su primera nominación a los premios de la Academia.

16 Son numerosos los testimonios sobre Tiomkin que resaltan su peculiar acento, sus gestos grandilocuentes e, incluso, su personal forma de dirigir la orquesta.

17 La fotografía está disponible en <https://dimitritiomkin.com/photo-gallery-2/documents/photo-gallery/a4bcb53f3e375cc57a9d-7da8d0e709a2/> [Consulta: 3/05/2022].

Natalia Nikolaevna Zakharenko-, no mostraron la misma motivación nostálgica e identitaria que Tiomkin al reunir su colección. La primera, lejos de manifestar apego a su país de nacimiento y dar visibilidad al arte sueco¹⁸, sintió gran fascinación por el expresionismo alemán. La segunda, se afanó en reunir una colección de arte prehispánico, además de ser retratada por algunas mujeres artistas como Margaret Keane¹⁹.

Si bien el carácter de la colección y la motivación intrínseca del coleccionista son fácilmente reconocibles, no ocurre lo mismo con el proceso de formación. La documentación al respecto no es fácilmente rastreable. Tan solo algunos datos escuetos ofrecidos por las casas de subastas, y algún que otro testimonio, aportan cierta información objetiva. No obstante, el análisis transversal de las fuentes primarias ofrece información valiosa acerca del interés por el arte del compositor en las diferentes etapas de su vida, lo cual es de gran ayuda a la hora reconstruir de manera intuitiva una historia general de la creación de su colección.

Entre los datos objetivos que poseemos está la adquisición directa de varios dibujos al pintor Yuri Pavlovich Annenkov, datados en su mayoría en las décadas de 1920 y 1930 (Sotheby's, 2012a: L12115/Lot 171 y 172), así como un retrato del compositor firmado en 1950 (MutualArt, 2018). Tiomkin conoció a Annenkov -al que se le dedicará posteriormente un epígrafe-, en San Petersburgo. En 1920 está documentada su participación conjunta en la reconstrucción del asalto al Palacio de Invierno, que tuvo lugar en las calles de la ciudad (Pratas Cruceiro, 2017: 110). Por entonces, el joven Tiomkin frecuentaba un local llamado *Homeless dog*, lugar de reunión de la vanguardia artística (Tiomkin y Buranelli, 1959: 27-34). Allí conoció a artistas de todas las disciplinas: músicos, pintores, actores, directores de escena, bailarines, poetas... -muchos de los cuales serían retratados por Annenkov-. Allí pudo comenzar su amistad con el pintor y allí pudo, por tanto, comenzar su colección.

También pudo iniciarse por entonces su interés por el arte. Tiomkin agradecía a su madre el haber tenido una formación completa, lejos de la estricta y limitante educación de los músicos, quienes tenían fama de ignorar todo lo que no tuviera que ver con su disciplina (Tiomkin y Buranelli, 1959, 19). Por esta razón, siempre se esforzó por estar al día en las novedades musicales y del mundo cultural. Prueba de ello son los varios libros sobre arte ruso, libros sobre arte en alemán, y un compendio de volúmenes sobre historia general del arte, que engrosan su colección. El hecho de que tuviera libros en alemán lleva a pensar que pudieron ser adquiridos durante su estancia de dos años en Berlín tras la Revolución Rusa (Tiomkin y Buranelli, 1959: 63), lo que de nuevo nos traslada a inicios de los años veinte.

La agitada agenda de conciertos por Francia y Estados Unidos durante los años anteriores a su establecimiento definitivo en Los Ángeles, y su posición económica decente pero inestable (Tiomkin y Buranelli, 1959: 97, 107 y 145), hacen pensar que, durante estas primeras décadas del siglo XX, la colección de Tiomkin debió consistir en unos pocos dibujos de su amigo Annenkov, algunos libros y, quizás, algún que otro objeto. El matrimonio con Albertina -quien sumaría algunas piezas a la colección (Ries, 1983: 339)-, su entrada en el cine, y su posterior éxito mundial, le aportarían la economía y la distancia adecuadas -en cuando nostalgia acumulada por el tiempo y el espacio- para comenzar una adquisición mucho más planificada. No en vano, la proliferación de coleccionistas en Hollywood es fruto, después de todo, del poder adquisitivo.

Conforme pasaron los años, Tiomkin fue buscando cada vez más la cercanía con su país de origen. En este aproximarse, fruto del sentimiento de identidad y el recuerdo, dio claras señales de su interés intacto por el mundo del arte, así como de sus conocimientos al respecto. Prueba de ello es su propuesta, en 1968, para rodar un gran documental sobre el Hermitage (Shrek, 2021). De ella se destila un exquisito conocimiento del arte ruso, así como una preocupación por dar a conocer la cultura y el arte de su país al resto del mundo.

«Mostraremos la historia del descubrimiento de los tesoros artísticos de los escitas

¹⁸ En Suecia había pintores tan relevantes como Carl Wilhemson, cuya obra se movía entre el impresionismo y el realismo social; o Hilma af Klint, considerada precursora del arte abstracto, cuya obra se dio a conocer por vez primera en la exposición *The Spiritual In Art. Abstract Painting 1890-1985*, celebrada en 1986 en Los Angeles County Museum of Art.

¹⁹ Famosa por sus retratos de grandes ojos, su vida fue llevada al cine por Tim Burton en 2014, con el título de *Big eyes*. La actriz Amy Adams fue la encargada de encarnar a la artista, siendo galardonada con un Globo de Oro a mejor actriz de comedia o musical.

en los túmulos funerarios de las estepas del sur. Mostraríamos los talleres de los que emergen los excepcionales trabajos de malaquita: la famosa fábrica de porcelana de Leningrado, de la que salió la fabulosa colección china del Hermitage y, finalmente, mostraremos el gran trabajo educativo y científico que tiene lugar en el Hermitage [...]. Cuando sea posible, la historia será contada con pinturas y estampas contemporáneas»²⁰.

Este interés se muestra aún más profundo cuando, no pudiendo sacar el proyecto adelante, decidió rodar algunas escenas de su último trabajo -del que fue productor además de compositor-, *Tchaikovsky*, en el Hermitage²¹.

Por entonces, Tiomkin ya había fijado su residencia en Europa. Cientos de objetos decoraban las paredes y el mobiliario de sus residencias de Londres y París. Quizás, en sus cada vez más frecuentes viajes al este por motivos de trabajo, siguiera reuniendo recuerdos de su pasado. Un pasado que le obsesionaba, y que quería hacer cada vez más presente: a través del arte.

Muchas de las piezas de su colección salieron a subasta en la casa Sotheby's entre los años 2012 y 2013, más de tres décadas después de la muerte del compositor. Las razones de la venta son desconocidas. No obstante, Tiomkin no tuvo descendencia. Tenía dos hermanas, cinco tíos por parte de padre, y algunos primos. Una de estas últimas, Eileen Shaw, con motivo de la celebración en 2013 del festival Tiomkin days in Kremenchuk, afirmaba que el compositor nunca olvidó sus raíces, y que recordó durante toda su vida su ciudad natal (Oskomenko-Parulava, 2013), lo que indica que las relaciones familiares, pese a la lejanía, nunca se rompieron. Aun así, en ausencia de descendencia directa, Olivia -hoy Olivia Douglas- se convertiría en la única heredera de su legado. Sin embargo, mientras sigue centrando sus esfuerzos en conservar el legado musical de su primer marido²², no parece haber sido así con su colección de arte. Tan solo ella sabe la razón.

4. ANÁLISIS DE LA COLECCIÓN

4.1. Pintura

Tiomkin poseía varias pinturas de pequeño tamaño de pintores rusos. Curiosamente, varias de ellas son miniaturas de autor desconocido, con retratos de personajes sin identificar -tres mujeres, un niño y un soldado-, datadas en el siglo XIX (Semley Auctioneers, 2017: Lot 196 y 209). Este tipo de retratos tuvo mucho éxito en toda Europa y Sudamérica desde el siglo XVI hasta la llegada del daguerrotipo (Fontecilla Larraín, 1949: 72). Era la forma de llevar consigo el recuerdo de alguien querido, de darse a conocer con carácter representativo o, simplemente, de poseer un retrato propio de tamaño accesible y portable (Simal López, 2017: 30). En Europa se generalizaron los pintados con gouache sobre marfil, siendo también comunes en algunos países los pequeños retratos al óleo sobre cobre, plata, madera o naífe (Simal López, 2017: 48).

No puede asegurarse que fueran recuerdos familiares. La única información que proporciona la casa de subastas Semley Auctioneers es que fueron objetos pertenecientes a una dama. En todo caso, forman parte de los recuerdos de Tiomkin quien, sin duda, quiso conservarlos como algo valioso.

Muy diferente es *Vista de la catedral de Cristo Salvador* (1910), del pintor Mikhail Germashev (Станислав, 2016). Pese a que Tiomkin no vivió nunca en la capital rusa, la visitó en varias ocasiones, sobre todo al final de su carrera, con motivo de la producción de *Tchaikovsky* (Sherk, 2019). Su arquitectura y su papel en la historia eran parte de una tradición que abarcaba mucho más que los límites de una ciudad. La nostalgia de Tiomkin no se limita, por tanto, a un territorio concreto, sino a toda una cultura. La obra de Germashev se

20 Carbon copy typescript of the proposal by Dimitri Tiomkin for *The Hermitage*. Dimitri Tiomkin Official Website. <https://dimitri-tiomkin.com/19633/may-2021-the-hermitage-tiomkins-proposed-television-spectacular/> [Consulta: 4/05/2022].

21 Una fotografía de un sonriente Tiomkin en una de las salas del museo durante la producción de la película puede verse en Shrek, 2021.

22 La Dimitri Tiomkin Collection se conserva principalmente en tres instituciones: University of Southern California (USC), The Academy of Motion Pictures Arts and Sciences (AMPAS) y Warner Bros. Archive.

caracteriza por los paisajes rusos de carácter amable, colores suaves y luminosos, y con el toque melancólico del amanecer o el atardecer. Como en este caso, la mayor parte de ellos se encuentra en colecciones particulares, lo que indica su cercana sensibilidad a la sociedad.

Por último, es interesante comentar el retrato de Tchaikovsky pintado por Ilya Glazunov en 1971, y conservado actualmente en el Royal College of Music Museum de Londres²³. Aunque no formaba parte de su colección, está íntimamente relacionado con ella, ya que fue pintado coincidiendo con el estreno de la película producida por Tiomkin. Lejos del neobizantinismo característico del artista (Sjeklocha y Mead, 1967: 147), esta obra presenta el estilo más académico, aunque ciertamente simbolista, de sus retratos. En ellos, el retratado aparece siempre con expresión seria, en primer plano -hasta los hombros o la cintura-, y desplazado totalmente hacia uno de los extremos del lienzo. El resto del espacio está ocupado por un paisaje normalmente urbano, en el que un cielo lleno de nubes adquiere protagonismo junto a los edificios más emblemáticos de la ciudad del protagonista. En este caso, un cielo agitado por las nubes domina un paisaje de campo, partido en dos por un camino que apunta al infinito. A un lado, una iglesia de estilo ruso se alza orgullosa, recibiendo los únicos restos de luz que han conseguido traspasar la inminente tempestad.

A parte de pintura rusa, Tiomkin tenía en su haber, al menos, tres obras del alemán afincado en Hollywood John Decker. Una de ellas es una caricatura a tinta del compositor firmada en 1930, la cual fue utilizada como imagen de portada del LP *Dimitri Tiomkin – The Film Music Of Dimitri Tiomkin*, editado por la discográfica británica Unicorn-Kanchana en 1985. Las otras dos eran pinturas de formato grande que, a juzgar por las fuentes, colgaban de la casa del matrimonio Tiomkin. Ries, en el artículo “Albertina Rasch: the Hollywood career”, comenta: “en el pasillo estaba lo que Rash llamaba su ‘Bieratube’ [sic]: un mural de madera de John Decker con caricaturas de Clark Gable, Frank Capra y Claudette Colbert” (1983: 339). El autor intuye que este pudo ser fruto del rodaje de *Sucedío una noche* (Frank Capra, 1934), y que podría tratarse de un regalo del director (1983: 361), con quien Tiomkin trabajó en cinco películas y varios documentales de guerra, y con quien le unía una gran amistad²⁴. El segundo de los murales puede verse en una fotografía publicitaria en la que aparece Tiomkin al piano, cuyo pie reza: “Dimitri Tiomkin con la pintura *Harlem Jazz Portrait* de John Decker al fondo [...] colgó la pintura junto al piano para inspirarse antes de su gira europea, en la que incluyó el estreno de del Concierto en Fa de Gershwin”²⁵. Tiomkin conoció el jazz a través de una chica de Nueva Orleans, Miss Ruby, a la que dio clases de piano siendo aún estudiante del conservatorio (Tiomkin y Buranelli, 1959: 49-50). Quedó cautivado y, desde entonces, nunca dejó de estudiar y practicar, manteniéndose al día en todo lo concerniente al estilo americano²⁶. El mural era, por tanto, no sólo inspiración, sino parte de su temperamento musical.

4.2. Yuri Pavlovich Annenkov

Son varias las obras de Annenkov que aparecen en los catálogos de Sotheby’s. Entre ellas: retratos de músicos de vanguardia en tinta sobre papel (Sotheby’s, 2012a: L12115/Lot 172), gouaches abstractos (Sotheby’s, 2012a: L12115/Lot 180), y diseños para decorados teatrales (Sotheby’s, 2012a: L12115/Lot 178), además de alguna obra ciertamente surrealista. Todos ellos fueron adquiridos directamente al artista por el propio Tiomkin. El hecho de que esas adquisiciones se extendieran desde los años treinta hasta 1969 -tan solo diez años antes de la muerte del compositor- habla de la larga y estrecha relación de amistad que unía a ambos artistas. Ya se ha comentado brevemente la conexión entre ellos desde su juventud en San

²³ Pyotr Ilyich Tchaikovsky. *Royal College of Music*. <https://museumcollections.rcm.ac.uk/collection/Details/collect/737> [Consulta: 4/05/2022].

²⁴ Tiomkin conoció a Frank Capra en una fiesta en Los Ángeles, alrededor de 1932. Desde entonces, ambos matrimonios estuvieron muy unidos, siendo los Capra asiduos invitados a la casa Tiomkin y Albertina (Tiomkin y Buranelli, 1959: 179-182).

²⁵ Dimitri Tiomkin with painting, “*Harlem Jazz Portrait*” by John Decker in background, J. C. Milligan (photographer). Image number: DT16 (8-inch x 10-inch publicity photograph) circa. 1930. *Dimitri Tiomkin. The Official Website*. <https://dimitritiomkin.com/photo-gallery-2/documents/photo-gallery/dt16-1/> [Consulta: 6/05/2022].

²⁶ Tiomkin mantuvo este interés toda su vida. Prueba de ello es que, aun con 73 años afirmaba que amaba el jazz progresivo. AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, Clifford McCarthy collection, Tiomkin, Dimitri, Box 69, f. 3. CHAPLIN, Charles: “Tiomkin: Tovarich of cinema”. *Los Angeles Times*, Feb 19, 1967, (s.p.).

Petersburgo. A ello se une un periplo internacional con rasgos comunes, como Alemania y París (Prieto López, 2015: 32), y una mentalidad de vanguardia que nunca dejaría de acompañarlos.

Quizás lo más destacado de esta colección sean los retratos de músicos, pues entre ellos encontramos algunos de los principales referentes de Tiomkin: Prokofiev, Ravel o Honegger, representante este último del grupo Les Six. En ellos se deja ver la influencia cubista y constructivista del pintor, siendo muy significativo en este sentido el de Ravel, donde las formas rectas y cortantes beben de las derivaciones del cubismo, mientras que la trama recuerda a las esculturas cinéticas de Gabo y Pevsner, artistas que fueron fundamentales en la configuración del estilo y la teoría artística de Annenkov.

Junto a los retratos destacan las composiciones abstractas que, en un estilo más simplificado, tienen ciertas reminiscencias de las *Impresiones e Improvisaciones* de Kandinsky, y otras en las que se insinúan siluetas humanas dinamizadas por sus múltiples sombras y posiciones -en varias de ellas se repite una silueta en posición de víctima o caído-. Su adquisición por parte de Tiomkin habla de modernidad y de cercanía a las vanguardias de su país.

Por último, los diseños para obras teatrales caracterizan perfectamente la obra del pintor, cuya carrera estuvo estrechamente ligada a los escenarios. Tanto, que promulgó un manifiesto titulado *Theatre to the end* (1921), donde proclamaba el triunfo del teatro dinámico (Senelick, 2015: 34). Entre estos aparecen diseños de vestuario y decorados de obras de autores rusos. Estos diseños son muy significativos en cuanto a que Tiomkin y Annenkov trabajaron juntos en grandes producciones teatrales como la ya comentada reconstrucción del asalto al Palacio de Invierno. Además, entre los numerosos objetos de su colección también aparecía un programa teatral autografiado por el director de vanguardia Max Reinhart y el actor Wilhem Diegelmann, lo cual confirma su afición y apego al medio. Su posesión simboliza no solo el gusto del compositor, sino la historia de su juventud.

4.3. Iconos

Una de las secciones más amplia de la colección de Tiomkin la forman los iconos. A primera vista podría llamar la atención que un judío -cuyas creencias religiosas son puestas en duda a juzgar por algunas de sus reacciones (Pérez García, 2022: 186)- coleccionara tal cantidad de pintura religiosa cristiana. Y, más aún, que decorara con ella -en una especie de *horror vaquibizantino*-, las paredes de su casa²⁷. Sin embargo, lo que llamaba a Tiomkin no era tanto el simbolismo religioso como su propia identidad, pues tras los iconos rusos hay toda una tradición pictórica y de orgullo nacional que se remonta, en última instancia, a las ideologías nacionalistas de los siglos XVIII y XIX, y que en nuestros días ha derivado en una suerte de artesanía popular (Pavlovich Kondakov, 2019: s.p.). A ello hay que unir su amistad con el pintor neo-bizantino Ilya Glazunov²⁸, del que ya hablamos en el apartado de pintura, y del que sin duda conservaría varias obras.

Muchos de estos iconos fueron subastados por la casa Bonham en 2013 (Bonham, 2013). Entre estos ejemplares aparecen Vírgenes hodegetrias, Cristos en majestad, santos e incluso Calvarios coronados por la Virgen con el Niño. Están fechados entre 1860 y la primera década del siglo XX, y en su mayoría utilizan óleo y plata grabada y repujada con apliques dorados y de esmaltes de color turquesa. Si bien en los documentos gráficos se intuyen diferentes iconografías y técnicas, como el óleo sobre tabla. Los tamaños varían, desde pequeños trípticos de mesa a grandes formatos como el que se ve en la fotografía de su casa, si bien abundan los cuadros de pequeño formato de unos 20-30 cm de alto.

²⁷ La fotografía ya comentada de su casa de Londres muestra las paredes repletas de iconos. Lo mismo puede verse en el óleo de Elena Abarekova que se pudo ver en la exposición *Dimitri Tiomkin: The Musical Wizard of Hollywood*, celebrada en diciembre de 2020 en el Alexander Solzhenitsyn Center de Moscú; para el que la artista se inspiró en una fotografía de la casa del compositor. *Dimitri Tiomkin exhibition opens at Solzhenitsyn Center in Russia (2020). Dimitri Tiomkin. The Official Website.* <https://dimitritiomkin.com/18475/december-2020-dimitri-tiomkin-exhibition-opens-at-solzhenitsyn-center-in-russia/> [Consulta: 8/07/2022].

²⁸ Se conserva una fotografía de 1970 en la que puede verse al matrimonio Tiomkin en el taller del artista. *Dimitri Tiomkin with Olivia Tiomkin in the studio of artist Ilya Glazunov in Moscow. Dimitri Tiomkin. The Official Website.* <https://dimitritiomkin.com/photo-gallery-2/documents/photo-gallery/b1-087-1/> [Consultada: 8/07/2022].

El hecho de que Tiomkin llenara su casa de estas piezas confirma aquella frase de Olivia de la que nos hacíamos eco al inicio: “le encantaba rodearse de pinturas y objetos de su país de nacimiento y juventud. Era un consuelo para el alma vivir entre estos recuerdos de la cultura que formaba parte del fundamento de su existencia” (Sotheby’s, 2012a: L12115/ Lot 171).

4.4. Mobiliario

La casa Sotheby’s sacó a subasta varios muebles de la colección de Tiomkin. La mayor parte es de procedencia rusa, y datados en el siglo XIX. Entre ellos destaca un conjunto de sillas de caoba con brazos curvos, terminados en un motivo vegetal (Sotheby’s, 2012b: L12305/Lot 516). Una de estas sillas aparece en la fotografía comentada al inicio, donde Tiomkin toca el piano acompañado de Olivia. No eran, pues, meros objetos decorativos, incrementándose su valor por cuanto servían de asiento al compositor en sus horas de trabajo. De procedencia rusa son también una librería de caoba del siglo XI (Semley Auctioneers, 2017: Lot 495); y una cómoda de madera de frutal y sicómoro, con incrustaciones de nogal, de finales del siglo XVIII (Sotheby’s, 2012b: L12305 /Lot 341).

De diferente estilo es una mesa de centro de madera de frutal, con apliques de bronce dorado, lapislázuli y porcelana, de estilo Luis XVI, datada en 1860 (Sotheby’s, 2012b: L12305/Lot 533). Debemos recordar la estancia de Tiomkin en París, así como los numerosos conciertos que dio en Francia durante toda su carrera. Su estilo musical, de hecho, debe mucho a los compositores franceses de vanguardia como Ravel y Debussy. Esta mesa no solo es el recuerdo de un lugar al que debió sentir gran apego, sino parte de su personalidad, pues la zona superior está decorada con motivos musicales.

4.5. Otros

Entre los muchos objetos que poseía Tiomkin podemos encontrar porcelana, cerámica, medallas, jarras, tinteros, figurillas y una numerosa colección de libros de arte. En una fotografía conservada en Los Angeles Public Library, podemos ver al compositor en su casa de Los Ángeles, admirando una de las piezas de su colección. La descripción de la misma reza: “Belleza - Dimitri Tiomkin muestra una de las muchas piezas de arte en su casa del distrito de Wilshire. El compositor se rodea de esculturas, pinturas, tapices e instrumentos musicales”²⁹.

De las esculturas podemos destacar un conjunto de figuras de bronce con temas de cosacos, de los escultores Vasily Grachev y Nikolai Ivanovich Lieberich, datadas a finales del siglo XIX y fabricadas en C.F. Woerffel, San Petersburgo (Sotheby’s, 2012c: L12116 / Lot 452). Este tipo de figuras eran una de las especialidades de las artes industriales rusas, y gozaron de prestigio internacional a finales del siglo XIX. Así lo confirmaba el cronista español en la Exposición de Filadelfia de 1876, el cual quedó asombrado ante las numerosas estatuillas de cosacos, cazadores, aldeanos y jinetes presentes en el pabellón ruso: “Ni los franceses que pasan por los maestros de la broncería artística, exceden, ni aún igualan a los diestros autores de estas estatuillas, dibujadas, compuestas y movidas con un vigor y una gallardía sin par” (Alfonso, 1878: 303). Así mismo, la imagen y el mito cultural del cosaco como símbolo de Rusia empezó a crearse a finales del siglo XVIII, siendo la pintura, la música y el arte los principales medios de difusión (Barceló Orgiler, 2016: 24-25 y 29).

Tiomkin llevó consigo un símbolo cultural universalmente reconocido, orgullo de la madre Rusia (Barceló Orgiler, 2016: 68). La universalidad de esta figura fue, además, uno de sus referentes a la hora de componer para el western. A través de ella, el ucraniano comprendió la realidad de otra figura legendaria, la del cowboy, hasta el punto de convertirse en el más grande creador de partituras del género americano por excelencia. Y es que, para él: “los problemas del cowboy y del cosaco son muy similares. Comparten el amor por la naturaleza y el amor por los animales. Su coraje y sus actitudes filosóficas son similares, y las estepas de Rusia son muy parecidas a las praderas americanas” (Palmer, 1984: 127).

²⁹ Valley Times Collection, nº 00118274. HCNVT_d021_f38_i8. Dimitri Tiomkin blasts public taste, critics, George Brich, 1964. photographic print :b&w ;21 x 26 cm.

Interesantes son también las medallas conmemorativas de bronce. Entre ellas hay una dedicada a Ravel (Semley Auctioneers, 2017: Lot 199), compositor al que Tiomkin admiraba: “¡Su música suena tan bien! Él es el epítome de todo lo que es elegante y aristocrático en música” (Tiomkin y Buranelli, 1959: 141). Fueron varios los conciertos en los que incluyó piezas de Ravel³⁰. Y, si bien su influencia no es tan explícita en su música como la de otros compositores, su uso de los matices dinámicos y del color instrumental deben mucho al estilo del músico francés.

Relevantes en número son los jarrones de porcelana china. Tiomkin, en el proyecto para el documental sobre el Hermitage, destacaba precisamente la colección oriental, mostrando de esta forma su interés en este tipo de piezas. Un interés que debió compartir con Albertina, quien aportó al matrimonio varios de estos jarrones (Ries, 1983: 339). Junto a estos, podemos encontrar vasos, figuras étnicas y vajillas de la Fábrica imperial de Porcelana de San Petersburgo (Sotheby's, 2012c: L12116 /Lot 446). Y es que la porcelana ocupa un lugar importante en la colección, como lo ha ocupado en la cultura material y en la historia de Rusia. Desde el siglo XVIII, la porcelana empezó a formar parte, junto con la plata, del ajuar de lujo de las casas imperiales, las cuales no solo se nutrían de la fábrica imperial, sino que coleccionaban piezas orientales con las que creaban habitaciones a modo de cámara de las maravillas (Carter, 2001: 12). Igualmente, las figurillas étnicas fueron características de la decoración en tiempos del Imperio (Curtis, 2001: 16).

En cuanto a los instrumentos musicales a los que se refiere la leyenda de la fotografía, podemos remitirnos a la autobiografía del propio Tiomkin. En referencia a la casa que él y Albertina alquilaron en sus primeros años en Los Ángeles, cuenta: “Alquilamos nuestra casa a Buddy Rodgers [...]. La alquilamos amueblada -;Y qué muebles!-. Rodgers era un músico notable, a juzgar por el número de instrumentos que sabía tocar: saxofón, piano, trompa, tambor, clarinete, todo, eso parecía, incluido el picolo” (Tiomkin y Brabnelli, 1959: 182). No sabemos si Tiomkin pudo conservar esos instrumentos o si volvieron a su dueño una vez dejada la casa. Si bien, no es de extrañar que, tratándose de un músico, Tiomkin quisiera conservar objetos relacionados con su profesión. Más aún cuando fue un compositor preocupado por el estudio, la investigación y la experimentación musical. Son varios los testimonios gráficos que muestran a un Tiomkin estudiando instrumentos de diferentes culturas en el proceso de creación de sus partituras³¹, pero no hay ninguno que indique que tipo de instrumentos poseía, a parte de la colección de Rodgers y de dos pianos propios (Ries, 1983: 339).

Finalmente, en dicha fotografía podemos ver a Tiomkin contemplando un fragmento de un relieve de una figura clásica. No hay documentación al respecto. Podría tratarse tanto de una pieza original como de parte del atrezzo de *La caída del Imperio Romano* (Anthony Mann, 1964), rodada en el mismo año en el que fue tomada la fotografía. Una curiosa anécdota que tuvo lugar por entonces nos presenta a un Tiomkin que sabía moverse en el mundo del arte y que estaba dispuesto a ayudar a otros amigos coleccionistas. En una carta, el aventurero y productor Thomas Lowell le preguntó si, cuando viajara a Madrid con motivo del rodaje de la superproducción histórica, podría traerle una piedra del Escorial³². Poco después, un emocionado Lowell agradecía sorprendido el regalo de Tiomkin: “¡Qué sorpresa! ¿De dónde, en nombre de los césares que dejaron caer el Imperio Romano has sacado ese hallazgo arqueológico?”³³. Puede que no aporte mucha información acerca del retrato de aspecto clásico que se alzaba majestuoso en la casa del compositor, pero nos presenta a un Tiomkin que, fuera donde fuera, siempre sabía rodearse de arte. Pudo, quizás, traerse algún regalo para su colección.

30 En Nueva York, en 1928, ofreció incluso un concierto monográfico.

31 Algunas de ellas pueden verse en: Dimitri Tiomkin with musical instruments for *The Big Sky*, 1951. *Dimitri Tiomkin. The Official Website*. <https://dimitritiomkin.com/photo-gallery-2/documents/photo-gallery/dt129> [Consulta: 6/05/2022]; Dimitri Tiomkin examines Native American instruments for *The Big Sky*, photographer Ernest Bachrach, RKO, 1952. Image number: DT29. *Dimitri Tiomkin. The Official Website*. <https://dimitritiomkin.com/photo-gallery-2/documents/photo-gallery/dt29> [Consulta: 6/05/2022].

32 Letter from Thomas Lowell to Dimitri Tiomkin. February 24, 1964. *Dimitri Tiomkin. The Official Website*. <https://dimitritiomkin.com/14877/april-2020-the-lively-letters-of-dimitri-tiomkin-and-lowell-thomas-part-2/> [Consulta: 6/05/2022].

33 Letter from Thomas Lowell to Dimitri Tiomkin. February 27, 1964. *Dimitri Tiomkin. The Official Website*. <https://dimitritiomkin.com/14877/april-2020-the-lively-letters-of-dimitri-tiomkin-and-lowell-thomas-part-2/> [Consulta: 6/05/2022].

Si bien, teniendo en cuenta la dirección que sigue su colección, sería más probable que se tratara de una pieza de atrezzo que el propio compositor guardara como recuerdo o que le sirviera de inspiración a la hora de componer. Esta última hipótesis cobra sentido si pensamos en el mural de John Decker que inspiraba a Tiomkin en los ensayos de los conciertos de su gira europea. Se trata, pues, de una muestra de la estrecha relación entre el coleccionista y el compositor.

Toda esta colección cobra sentido cuando comprobamos la cantidad de libros de historia del arte que conservaba en su biblioteca. La mayoría son de arte y artistas rusos, pero también podemos encontrar ejemplares que pudo adquirir durante su estancia en Alemania, como la enciclopedia sobre arte alemán *Propyläen Kunstgeschichte* (c. 1927) (Semley Auctioneers, 2017: Lot 366), o un ejemplar de *Die Medici Kapelle Michelangelo* (1922) de A. E. Popp (Semley Auctioneers, 2017: Lot 365). Se justifica así no solo el gusto del compositor y su continua búsqueda de identidad, sino un conocimiento profundo de la historia del arte que completa -y complementa- su experiencia y contacto directo con la vanguardia artística del momento.

5. CONCLUSIONES: RELACIÓN DE LA COLECCIÓN CON SU MÚSICA

Al inicio veíamos como algunos de los coleccionistas de Hollywood utilizaban su colección como una forma de profundizar en su trabajo. A lo largo del análisis de la colección de Tiomkin se ha comprobado como algunas de sus piezas están directamente relacionadas, no solo con su trabajo, sino con su sensibilidad musical.

Un repaso a los retratos que conservaba desvela cuáles fueron sus principales referentes musicales. La figura de Ravel, compositor esencial para entender la música de Tiomkin, aparece en dos ocasiones: en un dibujo de Annenkov y en una medalla conmemorativa. La profunda admiración que sentía por el francés quedó patente en su forma de componer. Poseer estas piezas le permitía recordar al genio musical que tanto le aportó.

Pero no solo Ravel. Tiomkin poseía retratos de otros compositores que fueron importantes en su vida, todos ellos de mano de Annenkov. Uno de ellos fue el francés Arthur Honegger, componente del grupo *Les Six*, formado alrededor de las ideas de Satie (Randel, 1996: 31) y que, al igual que Tiomkin, fue un gran admirador de Ravel, a quien dedicó dos piezas: "Chant de joie" y "Trois Pièces Pour Piano: Hommage À Ravel".

Y junto a estos dos franceses, el ruso Sergei Prokofiev, al que Tiomkin conoció en *Homeless Dog*, definiéndolo como el *enfant terrible* del conservatorio de San Petersburgo (Tiomkin y Buranelli, 1959: 31). Su estilo tuvo gran influencia en la música de Tiomkin, quien no solo utilizó varias de sus composiciones como música preexistente en sus películas, sino que las usó como inspiración para algunos temas propios, como los de *La batalla de Rusia* (Anatole Litvak y Frank Capra, 1943) (Pérez García, 2017: 77).

Tiomkin quiso conservar un recuerdo de aquellos que, de alguna u otra forma, le ayudaron a construir su carrera. El agradecimiento que sentía por todo lo que le habían aportado los grandes músicos de la historia quedó claro en su discurso de los Oscars de 1955, tras recoger la estatuilla a mejor banda sonora original por *Escrito en el cielo* (William A. Wellman, 1954): "Quiero dar las gracias a: Johann Brahms, Johann Strauss, Richard Strauss, Mozart, George Gershwin, Wagner, Tchaikovsky, Rimsky Korsakov..."³⁴.

Otra de las obras que puede relacionarse con su estilo es el mural de John Decker *Harlem Jazz Portrait*. Tiomkin no solo se interesó por el jazz a nivel teórico. En prácticamente todos sus conciertos incluyó alguna pieza jazzística. Y no solo eso, sino que muchas de sus composiciones, tanto fuera como dentro del cine, bebieron directamente del jazz³⁵, ya fuera a través de recursos como síncopas, blue notes o la instrumentación; como de partituras enteras construidas a mayor gloria del estilo americano³⁶.

34 El vídeo está disponible en *Bing Crosby at the 27th Annual Academy Awards* (1955). <https://www.youtube.com/watch?v=mdMY-GGhBjc> [Consulta: 6/05/2022].

35 Dos de sus primeras composiciones americanas, datadas en 1927, llevan los títulos tan ilustrativos de "Quasi jazz" e "Impression of the blue".

36 Un claro ejemplo de ello es la partitura de *Ciudad sin piedad* (Gottfried Reinhardt, 1961).

Pero además de hablar de su estilo y de su yo músico, los objetos de su colección relatan la historia de un hombre a través de su uso. Más allá de piezas de culto y admiración profunda, algunas de ellas le sirvieron a efectos prácticos. Es el caso de la silla en la que se sentaba al piano en su casa de Londres, pues un pianista no escoge una silla cualquiera, ni se sienta de cualquier forma. La silla como objeto de culto y colección encuentra su ejemplo más paradigmático en la de Glen Gould. El excéntrico pianista tocó con la misma silla desde los ocho años. Tal era su fusión, que los propios crujidos de la madera se convirtieron en parte integrante de su música (Oramas, 2007: 48). Hoy se conserva en la Biblioteca Nacional de Canadá, como símbolo del genio. De la misma forma, aunque sin el carácter legendario de aquella, la silla de Tiomkin tiene el valor añadido de las horas y la inspiración, de haber sido la elegida por el gran maestro.

También conservan ese halo especial algunas de las obras que el compositor utilizó a modo de inspiración, de musa. La pintura de John Decker da la clave en este asunto, que podría extenderse a otros objetos, como el mencionado retrato clásico, o las figuras de bronce con escenas de cosacos, esos personajes que él mismo comparaba con los cowboys. Una clave que indica la concepción visual de su música antes incluso de su llegada al cine, cuando aún trabajaba como pianista de concierto. Una actitud que, evitando las comparaciones, nos presenta su obra como una versión personal de “Cuadros para una exposición”, de Músorgski.

Mucho más prácticos, en el sentido musical, son sus instrumentos. Tiomkin componía al piano. Y así lo vemos en numerosas fotografías, tanto en su casa de Los Ángeles -donde sabemos que tenía dos-, como en Londres. Pero junto a él tenía un fiel equipo de orquestadores que traducían sus composiciones a los diferentes colores de la orquesta. Una traducción que no era aleatoria ni improvisada, sino que venía perfectamente marcada en sus partituras. Tiomkin estudiaba las diferentes culturas a las que debía poner música en sus películas. Así mismo, experimentaba con nuevas combinaciones tímbricas, añadiendo a sus composiciones sonidos novedosos³⁷. Para ello acudió a museos y colecciones que le facilitaron el acceso a sus piezas (Tiomkin y Buranelli, 1956: 197), pero también pudo tener algunos instrumentos en su haber que le sirvieran a este fin, más allá de la colección de Rodgers. Entre ellos pudo figurar una domra, instrumento tradicional ruso del que hizo uso, por ejemplo, en *Río Bravo* (Howard Hawks, 1959)³⁸.

Podrían ser muchos más los objetos cuya conexión musical revelara rasgos de la personalidad y estilo del compositor. Aunque es, quizás, el conjunto de la colección el que mejor habla de Dimitri Zinovievich Tiomkin, más allá del famoso Tiomkin que todos conocemos. Su juventud, sus años de formación en el conservatorio de San Petersburgo, sus amigos y conocidos de la vanguardia artística, sus primeras experiencias como pianista profesional... Su colección es, en sí, música, pues no responde a otra cosa que a la melodía de la vida de un hombre que vivió por ella.

Así lo dejó escrito en su despedida del cine, donde su querido Hermitage, al son de las notas de Tchaikovsky, se abría ante los sorprendidos ojos de los espectadores: el arte y la música en conexión total, el cine: Tiomkin.

³⁷ Prueba de ello son las partituras de *Lobos del norte* (Henry Hathaway, 1937), *La luna y seis peniques* (Albert Lewin, 1942), también conocida como Soberbia; *Río de sangre* (Howard Hawks, 1952) o *Rawhide* (serie de tv, 1959-1965).

³⁸ USC, Warner Bros. Archive, Rio Bravo, Box 832., f. 1833. Sketches by Dimitri Timkin.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alfonso, Luis (1878). *Noticia del Certamen Internacional de Filadelfia en 1876*. Madrid: Tipografía y Estereotipia Perojo.
- Barceló Orgiler, Joaquín (2016). Los cosacos: La creación cultural de un mito histórico. En *Tiempo y Sociedad*, 25: 23-70.
- Carter, Curtis L. (2001). At the Tsar's Table: Russian Imperial Porcelain from the Raymond F. Piper Collection. En *Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art*. Milwaukee: Marquette University.
- Christie's. The 11th Hour auction works by many of the world's preeminent contemporary artists sold at Christie's New York to benefit the Leonardo DiCaprio Foundation. Post sale release. May 13, 2013.
- Dawson, Nick (Ed.) (2012). *Dennis Hopper: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Fontecilla Larraín, Arturo (1949). Las miniaturas de retratos. En *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, 16: 71-90.
- Franchi, Rudy y Franchi, Barbara (2012). *Collecting the movies*. London: Octopus Publishing Group.
- Frierman, Jay D. (1968). *The Natalie Wood Collection of Pre-Columbian Ceramics from Chupícuaro, Guanajuato, México: Ethnic Art Galleries, University of California, Los Angeles, 14 October-30 December 1968*. Los Ángeles: Ethnic Art Galleries.
- Jiménez Blanco, María Dolores (2013). Conceptualización y motivaciones del coleccionismo de arte. Algunos ejemplos. *e-artDocuments: revista sobre collections i coleccionistas*, 6, 21-32.
- MOMA (1953a). *Forty paintings from the Edward G. Robinson collection, March 4-April 12, 1953*. New York: The Museum of Modern Art.
- MOMA (1953b). *Press Release. Paintings for well known Edward G. Robinson collection to go on view at Museum*. New York: The Museum of Modern Art.
- Navarro Arriola, Heriberto y Navarro Arriola, Sergio (2005). *Música de cine: historia del coleccionismo de bandas sonoras*. Madrid: EIUNSA. Ediciones Internacionales Universitarias.
- Oramas, Luis (2007). La silla de Glen Gould. *AITIM Boletín de Información Técnica*, 248, Julio/agosto: 48-49.
- Palmer, Christopher (1984). *Dimitri Tiomkin: a portrait*. London: T. E. Books.
- Paniagua, Cecilio (2010). Psicología de la nostalgia. En *Dendra Médica. Revista de Humanidades*, 9, 1:39-48.
- Pavlovich Kondakov, Nikodim (2019). *Iconos*. New York: Parkstone Press International.
- Pérez García, Lucía (2022). Música de cine en femenino. En *Las mujeres en la filmografía de Dimitri Tiomkin*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- Pérez García, Lucía (2017). *Dimitri Tiomkin y la música del western (1940-1967). Análisis de las contribuciones de un compositor europeo a un género cinematográfico genuinamente americano*. Tesis doctoral (inédita). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Pratas Cruzeiro, Cristina (2017). O ativismo artístico na Revolução de Outubro e na actualidade: algumas considerações. En *Convocarte*, 5: 99-118.
- Price, Vincent (2016). *I like what I know: a visual autobiography*. New York: Open Road Media.
- Prieto López, Juan Ignacio (2015). Jacques Polieri: espacio teatral cinético. En *VLC arquitectura*, 2: 31-42.
- Randel, Michael (1996). *The Harvard Biographical Dictionary of Music*. The Belknap Press of Harvard University Press, London.
- Ries, Frank, W. D. (1983). Albertina Rasch: The Hollywood Career. En *Dance Chronicle*, 6, 4: 281-362.
- Robinson, Edward G. y Spigelgass, Leonard (1973). *All my yesterdays: an autobiography*. Gloucestershire: Hawthorn Books.
- Senelick, Laurence (2015). *Historical dictionary of Russian theater*. Second edition. London: Rowman & Littlefield.
- Simal López, M. (2017). Óleo sobre naípe. Dos pequeños retratos de Carlos II (según Van Kessel II) y Mariana de Neoburgo del Museo Nacional de Artes Decorativas. En *Además De. Revista on Line De Artes Decorativas Y diseño*, 3: 29-54.
- Sjeklocha, Paul y Mead, Igor (1967). *Unofficial art in the Soviet Union*. Berkeley: University of

California Press.

- Spalek, John M. y Hawrylchak, Sandra H (2014). *Guide to the Archival Materials of the German-speaking Emigration to the United States after 1933*. Volume 3. Munich: Walter de Gruyter.
- Turudi Riera, Agustín y Vico Belmonte, Ana (2016). El mercado del coleccionismo: la memorabilia. En *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, 6, 221-243.
- Volpe, Tod (2002). *Framed. Tales of the art underworld*. Edinburgh: Mainstream Publishing (e-book)

RECURSOS DIGITALES

- Academy Museum. <https://www.academymuseum.org/en/> [Consulta: 1/05/2022].
- Artists Network. Vincent Price & The Sears Art Collection <https://www.artistsnetwork.com/artist-life/vincent-price-sells-gallery-paintings-sears/> [Consulta: 28/04/2022].
- Ayuso, Rocío (2013). Estrellas en busca de otras estrellas. *El País*, 3 de diciembre. https://elpais.com/elpais/2013/11/15/gente/1384543369_734096.html [Consulta: 27/04/2022].
- Barnes. Brooks (2020): Academy Museum Gives Debbie Reynolds Her Due as a Costume Conservator. *The New York Times*, November 16. <https://www.nytimes.com/2020/11/16/movies/academy-museum-debbie-reynolds-costumes.html> [Consulta: 1/05/2022].
- Bing Crosby at the 27th Annual Academy Awards (1955). <https://www.youtube.com/watch?v=mdMYGGhBijc> [Consulta: 6/05/2022].
- Carbon copy typescript of the proposal by Dimitri Tiomkin for *The Hermitage*. *Dimitri Tiomkin Official Website*. <https://dimitritiomkin.com/1963/may-2021-the-hermitage-tiomkins-proposed-television-spectacular/> [Consulta: 4/05/2022].
- Christie's (2017). Bold, decisive and ahead of her time: How Greta Garbo collected art. *Christie's*, 15 May. <https://www.christies.com/features/How-Greta-Garbo-collected-art-8202-3.aspx> [Consulta: 30/04/2022].
- Christie's (2011). Release: Dennis Hopper Collection. *Christie's*, January 6. <https://www.christies.com/about-us/press-archive/details?PressReleaseID=4501> [Consulta: 26/04/2022].
- Christie's (2010). Gallery Talk: The Collection of Dennis Hopper. *Christie's*, October 21. <https://www.christies.com/features/2010-oct-the-collection-of-dennis-hopper-1049-3.aspx> [Consulta: 30/04/2022].
- Debbie Reynolds Auctions of Hollywood Memorabilia. *DebbieReynolds.com*. <https://www.debbiereynolds.com/hollywood-collection-auction> [Consulta: 1/05/2022].
- Definición de museo. *ICOM*. <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/> [Consulta: 28/04/2022].
- Dimitri Tiomkin with Olivia Tiomkin in the studio of artist Ilya Glazunov in Moscow. ([s.f.]) *Dimitri Tiomkin. The Official Website*. <https://dimitritiomkin.com/photo-gallery-2/documents/photo-gallery/b1-087-1/> [Consulta: 8/07/2022].
- Dimitri Tiomkin examines Native American instruments for *The Big Sky*, photographer Ernest Bachrach, RKO, 1952. Image number: DT29. *Dimitri Tiomkin. The Official Website*. <https://dimitritiomkin.com/photo-gallery-2/documents/photo-gallery/dt29/> [Consulta: 6/05/2022].
- Dimitri Tiomkin with musical instruments for *The Big Sky*, 1951. *Dimitri Tiomkin. The Official Website*. <https://dimitritiomkin.com/photo-gallery-2/documents/photo-gallery/dt129/> [Consulta: 6/05/2022].
- Dimitri Tiomkin with painting, "Harlem Jazz Portrait" by John Decker in background, J. C. Milligan (photographer). Image number: DT16 (8-inch x 10-inch publicity photograph) circa. 1930. *Dimitri Tiomkin. The Official Website*. <https://dimitritiomkin.com/photo-gallery-2/documents/photo-gallery/dt16l-1/> [Consulta: 6/05/2022].
- Fernández, Victor (2020). El arte de coleccionar pintura en Hollywood. *La Razón*, 25 de agosto. <https://www.larazon.es/cataluna/20200825/ufn6vk5bm5h67pum5chbfejomu.html> [Consulta: 26/04/2022].
- Forty paintings from the Edward G. Robinson collection, March 4-April 12, 1953. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3301> [Consulta: 27/04/2022].
- HISTORY. VINCENT PRICE ART MUSEUM: ALL UNDER ONE MAGNIFICENT ROOF. *Vincent Price Art Museum*. <http://vincentpriceartmuseum.org/about%EF%80%A2history.html> [Consulta: 27/04/2022].

28/04/2022].

- Ianko, López (2022). De Gwyneth Paltrow a Jack Nicholson: cómo las estrellas de Hollywood se han enamorado del mundo del arte. *El País*, 17 de febrero. <https://english.elpais.com/culture/2022-02-17/from-gwyneth-paltrow-to-jack-nicholson-how-hollywood-stars-have-fallen-in-love-with-the-art-world.html> [Consulta: 27/04/2022].
- Кузнецов, Станислав (2016). МИХАИЛ ГЕРМАШЕВ В СОБРАНИЯХ РУССКИХ КОЛЛЕКЦИОНЕРОВ. КОЛЛЕКЦИОНЕРЫ И МЕЦЕНАТЫ. *The Tretyakov Gallery Magazine*, 3, 52. <https://www.tg-m.ru/articles/3-2016-52/mikhail-germashev-v-sobraniyakh-russkikh-kollekcionerov> [Consulta: 3/05/2022].
- Maria Brito. <https://www.mariabrito.com/> [Consulta: 28/04/2022].
- MutualArt. Russian Art. Yuri Pavlovitch Annenkov. Dimitri Tiomkin, 1950s. *MutualArt*. <https://www.mutualart.com/Artwork/Dimitri-Tiomkin/6B26E2706937584B?freeunlock=406F7EFF85685AC8> [Consulta: 4/05/2022].
- Oskomenko-Parulava, Tamara (2013). Tiomkin days in Kremenchug festival report. *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, August. <https://dimitritiomkin.com/5690/august-2013-tiomkin-days-in-kremenchug-festival-report/> [Consulta: 5/05/2022].
- Pyotr Ilyich Tchaikovsky. *Royal College of Music*. <https://museumcollections.rcm.ac.uk/collection/Details/collect/737> [Consulta: 4/05/2022].
- Roca, Mireya (2021). ¿Pasión o inversión? Las estrellas de Hollywood apuestan por colección arte. *La Opinión de Málaga*, 7 de febrero. <https://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espactaculos/2021/02/07/pasion-o-inversion-estrellas-hollywood-34179853.html> [Consulta: 27/04/2022].
- Sherk, Warren (2021). The Hermitage: Tiomkin's proposed television spectacular, May. *Dimitri Tiomkin Official Website*. <https://dimitritiomkin.com/19633/may-2021-the-hermitage-tiomkins-proposed-television-spectacular/> [Consulta: 4/05/2022].
- Shrek, Warren (2019). Behind the photograph: Dimitri Tiomkin in Moscow. *Dimitri Tiomkin The Official Website*. <https://dimitritiomkin.com/14168/january-2019-behind-the-photograph-dimitri-tiomkin-in-moscow/> [Consulta: 5/05/2022].
- Solzhenitsyn Center in Russia (2020). *Dimitri Tiomkin. The Official Website*. <https://dimitritiomkin.com/18475/december-2020-dimitri-tiomkin-exhibition-opens-at-solzhenitsyn-center-in-russia/> [Consulta: 8/07/2022].
- The Lucas Museum of Narrative Art. <https://lucasmuseum.org/> [Consulta: 28/04/2022].
- Vincent Price Art Museum. <http://vincentpriceartmuseum.org/> [Consulta: 26/04/2022].
- Wyrick, Christopher (2014). Meet the artist who moves Neil Patrick Harris and David Burtka: He's "Phenomenal". *The Hollywood Reporter*, December 4. <https://www.hollywoodreporter.com/lifestyle/style/meet-artist-who-moves-neil-753190/> [Consulta: 28/04/2022].

CATÁLOGOS DE SUBASTAS

- Bonham (2013). Catalogue. The Russian Sale. 5 Jun 2013, BST . London.
- MutualArt (2018). Russian Art. Yuri Pavlovitch Annenkov. Dimitri Tiomkin, 1950s.
- Semley Auctioneers (2017). Jewellery & Silver Militaria, Sporting & Wildlife Related Items, Oak & Country Furniture & Objects - Saturday 14th October 2017.
- Sotheby's (2012a). Catalogue of Russian Paintings. 27 November 2012, London. L12115.
- Sotheby's (2012b). Catalogue Arts of Europe. 04 December 2012. London. L12305.
- Sotheby's (2012c). Catalogue Russian works of art. Faberge and icons. 27 November 2012, London. L12116.
-

Fuentes documentales

- AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, Clifford McCarthy collection, Tiomkin, Dimitri, Box 69, f. 3. CHAPLIN, Charles: "Tiomkin: Tovarich of cinema". *Los Angeles Times*, Feb 19, 1967, (s.p.).
- USC, Warner Bros. Archive, Rio Bravo, Box 832., f. 1833. Sketches by Dimitri Timkin.
- Valley Times Collection, nº 00118274. HCNTV_d021_f38_i8. Dimitri Tiomkin blasts public taste, critics, George Brich, 1964. photographic print :b&w ;21 x 26 cm.

“MI HISTORIA HA SIDO UN CÁNTICO A MIS MAESTROS”

Entrevista a Germán Ramallo Asensio.

Carlos Espí Forcén

Universidad de Murcia

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6674-0832>

Concepción de la Peña Velasco

Universidad de Murcia

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6777-7258>



Fig. 1. Germán Ramallo Asensio. Catedrático de Historia del Arte.

Germán Antonio Ramallo Asensio, nacido en Murcia en 1944, se licenció en Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid y fue profesor adjunto y catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Oviedo entre 1973 y 1992, fecha en la que ganó por oposición la cátedra de Historia del Arte en la Universidad de Murcia, donde ejerció su profesión hasta su jubilación en 2014. Investigador versátil, ha trabajado principalmente los siglos del barroco en arquitectura y escultura, así como el mundo medieval. Le ha interesado el cine como otra manifestación del arte y el arte de los últimos tiempos. Docente por vocación, ha publicado más de 150 trabajos de investigación, ha dirigido 17 tesis doctorales y ha sido investigador principal de varios proyectos de investigación.

¿Cómo comenzó su afición a la Historia del Arte?

En realidad, yo había estudiado un bachillerato de ciencias y empecé a trabajar con 18 años en la Jefatura de Sanidad para poder ganarme la vida. Pero como tenía las tardes libres, decidí estudiar Magisterio mientras trabajaba y fue ahí donde descubrí las humanidades. En la carrera de Magisterio me influyeron particularmente dos personas: María Teresa Pérez Picazo y Antonio de Vicente. La primera me impartió clases de Historia de España y fue muy valiente porque empezó la asignatura desde el final, desde 1965 hacia atrás. Encontrarme con Bonet Correa como profesor en la Universidad de Murcia fue una auténtica suerte, fue él quien me hizo descubrir que quería dedicarme a la Historia del Arte. Sin duda, él ha sido un importantísimo eje en toda mi trayectoria profesional.

Pero para poder estudiar Historia del Arte tuvo que irse a Madrid...

Así es, tras estudiar los años de Magisterio pude acceder directamente a Filosofía y Letras y conseguí una beca para hacer aquí los comunes, luego otra beca de mayor cuantía me permitió ir a la Complutense de Madrid en el curso académico de 1968/1969 con el fin de estudiar Historia del Arte. Allí tuve la suerte de recibir el magisterio de los catedráticos más importantes de la época. En primer curso me dio clase de arte prehistórico Julio Rodríguez Santaolalla, que impartió ocho lecciones magistrales de las que aún me acuerdo. El arte egipcio me lo explicó Francisco Presedo Velo y lo hizo muy bien porque tenía un conocimiento directo, había participado en el traslado del templo de Abu Simbel y también estuvo implicado en que llegase el templo de Debod a Madrid. Además, Presedo fue quien descubrió la Dama de Baza. Se trataba de profesores muy especiales y conseguían transmitirlo en sus clases en mi primer curso de especialidad.

¿Qué otros profesores marcaron su carrera en la Universidad Complutense de Madrid?

En segundo curso me dieron clase dos profesores fundamentales en mi carrera: José María Azcárate Ristori y Alfonso Pérez Sánchez. El primero gozaba ya de un gran prestigio profesional, mientras que Alfonso Pérez Sánchez estaba al comienzo de su carrera, pero era un joven meteoro. También me dieron clase Diego Angulo y Martín Almagro, padre, pero Azcárate y Pérez Sánchez fueron las personas que más me influyeron. En este segundo año pude subvencionarme la carrera porque, además de la beca, le propuse al colegio mayor trabajar como bibliotecario a cambio de que me cobrasen sólo la mitad de los gastos. Así pude tener algo más de dinero y me pasaba las tardes de 16:00 a 21:00 horas en la biblioteca, donde tuve tiempo para estudiar, ya que quería sacar al menos una media de 9 en el curso, pues había diferencia de cuantía entre el 7, obligatorio para mantenerla, el 8 y el 9.

¿Fueron estos maestros quienes determinaron sus futuras líneas de investigación?

Exactamente. Tanto a Azcárate en arte medieval, como a Pérez Sánchez en arte barroco les debo una base tan sólida, que siempre me ha movido bien en esos períodos. De hecho, cuando llegué a Oviedo nadie quería explicar esos períodos y me sentí muy afortunado de poder impartirlos yo.

En Madrid conoció también a su mujer.

Sí, conocí a Carmen en un curso de Grafología, que impartía Luis Cencillo. Ella estudiaba en la primera promoción de Psicología.

¿Y en su tercer curso de carrera?

En el tercer curso tuve la ocasión de empezar a trabajar, así que solo pude asistir a los cursos monográficos de las tardes y algunos seminarios. Recuerdo un curso monográfico sobre el grabado que impartió Alfonso Pérez Sánchez y un seminario que fue mi primer contacto con el arte contemporáneo, quien lo dio fue Simón Marchán Fiz.

Con estos nombres no cabe ninguna duda de que estar en Madrid fue importantísimo para su formación.

Mis maestros han sido decisivos. Mi vida, mi historia ha sido un cántico a mis maestros.

Pero también ha cuidado mucho a sus discípulos.

Sí, es cierto. He tenido muy buenos discípulos tanto en Oviedo, como en Murcia. Me reconozco afortunado por ello. En cuanto al cuidado, no sé si es eso o no. Yo tengo un fallo como investigador y es que cuando estoy mucho tiempo con un tema, me aburro y cuando me aburro, cambio de tema. En Oviedo había trabajado el barroco asturiano, pero tras defender la tesis, me aburría y pasé algún material inédito a todos mis discípulos. Vidal de La Madrid siguió y completó el tema de la arquitectura asturiana del siglo XVIII, Yayoi Kawamura trabajó y muy bien la platería, y Javier González Santos la pintura barroca, doradores de retablos, etc. También Javier Barón Thaidigsmann trabajó la pintura del siglo XIX en Asturias y Covadonga Álvarez Quintana la arquitectura de indios. Todos ellos respondieron maravillosamente y son referentes en sus respectivas especializaciones. Esta "generosidad" la aprendí de mis maestros: de Angulo, de Azcárate, de Pérez Sánchez y de mis experiencias en el Consejo; allí, al menos en aquellos tiempos, cada uno tenía su tema y todos sabíamos cuál era, de tal forma que si se encontraban cosas que le interesaban a uno u otro, se cedían e intercambiaban.

¿Y sus veranos trabajando en Francia?

Fueron los veranos en los que duró la carrera. Pedía a los profesores que me adelantases los exámenes para poder irme desde el 31 de mayo hasta octubre a trabajar y a vivir en una buhardilla que me alquilaba en el centro de París. Estuve en París el verano del 67 y en el verano del 68 en plena revolución, por lo que me costó más encontrar trabajo. Hice de todo, trabajaba para *Air France* de 6 a 10 de la mañana y cuando volvía a casa, me iba al *Pont des Arts* a pintar con tiza sobre el suelo temas típicos españoles como gitanas y Quijotes, así me sacaba 8-10 francos al día, que me echaban los viandantes hasta la una de la tarde que venía la policía y me tenía que largar corriendo porque estaba prohibido pintar en la calle. Siempre fui aficionado a la pintura, cosa que he retomado últimamente. A las 18:00 horas entraba a trabajar en otro sitio hasta las 12:00 de la noche. También trabajé en tareas de encuadernación para la UNESCO, jornada nocturna, pero eso fue en el 68 que estaba todo muy mal por "el Mayo".

¿Hizo prácticas durante la carrera?

Al terminar primero de especialidad, efectué prácticas de excavación con Martín Almagro en La Joya, en Huelva. Allí puse en práctica mis conocimientos como dibujante arqueológico que había aprendido en un curso impartido por José Alcina Franch sobre *Técnicas de Arqueología y de Dibujo Arqueológico*. Siempre procuré adquirir una base importante de historia, el arte te lleva a la historia y sin ella no se sostiene. Lamento haber elegido hacer las prácticas con Almagro ese año porque de haber elegido hacerlas con Presedo, habría presenciado el descubrimiento de la Dama de Baza.



Fig. 2. Acto de investidura de Francisca del Baño Martínez como nueva doctora. Director: Germán Ramallo Asensio. Universidad de Murcia.

¿Hasta qué punto influyó su familia en su desarrollo profesional?

En mi casa éramos seis hermanos y todos hemos estudiado. Mi padre era maestro, pero lo que más influyó en nuestro desarrollo fue que en mi casa siempre hubo libros antiguos como la primera *Historia General de España* en 6 volúmenes, de Modesto Lafuente y Juan Valera (1877) que compró mi bisabuelo, también estaba *El Quijote* con láminas de Gustave Doré, una *Geografía Universal*, *El Universo Social*, de Spencer, unos libros de Historia del Arte que me encantaba ir viendo porque tenían ilustraciones coloreadas. Las humanidades vinieron por ahí, pero mi padre quiso que estudiase ciencias y así fue hasta que estudié Magisterio y me cambié a las humanidades.

¿Y qué influencia ejerció en usted su padrino?

Mi padrino fue Germán Mauricio Cortina, por él me pusieron su nombre. Era tío de mi madre, que se quedó huérfana muy joven y se crio con su tía, que estaba casada con este abogado y periodista, creador y director de los semanarios satíricos *Don Pelmancio* y *Don Crispín*. Fue un matrimonio sin hijos y nosotros pasábamos las temporadas de vacaciones con ellos en su finca de Librilla, por lo que para mí fue mi abuelo. Germán Mauricio murió cuando yo tenía diecisésis años, pero influyó mucho en mí porque era un auténtico humanista y me transmitió una ideología liberal y demócrata. Llegó a ser alcalde de Librilla con Primo de Rivera y me hizo mucha ilusión enterarme de que se opuso a que derribasen la torre medieval del ayuntamiento de Librilla.

¿Qué hizo nada más acabar la carrera?

Primero hice la tesina, que se denominó *Estructuras narrativas en el arte románico español* y me la dirigió Azcárate. Después conseguí la beca Menéndez y Pelayo, que fue la primera beca del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. De la beca me avisó mi compañero Juan Antonio Ramírez. La competencia era durísima, el propio Diego Angulo me aconsejó que no la pidiese, se presentaron varios candidatos muy fuertes, como el propio Juan Antonio Ramírez o Fernando Mariñas, que había sido Premio Extraordinario de Fin de Carrera en mi promoción, o Carlos Sanbricio. Yo no tenía padrino, pero sorprendí a todos y a mí mismo pues la beca fue para mí.

Algún mérito tuvo que tener para que se la diesen...

Creo que fue gracias a Palladio. Se trataba de un examen de temas, que incluso exigía conocimientos en inglés. Pero lo cierto es que preguntaron a Andrea Palladio y vi que la gente no escribía, pero yo Palladio me lo sabía muy bien y no paraba de escribir. Así que probablemente me dieron la beca gracias a Palladio. No obstante, la beca la mantuve solo un año porque al año siguiente sacaron la beca del Ministerio, que tenía mayor dotación, la pedí y cambié una por otra, pero continué vinculado al CSIC.

¿Cómo era el CSIC en aquella época?

Era un centro maravilloso. Estaba dirigido entonces por D. Diego Angulo y tenía la mejor biblioteca de Historia del Arte de España, a la que acudían frecuentemente personas como Alfonso Pérez Sánchez, Matías Díaz Padrón, Pedro Navascués ... y en general todos los catedráticos y profesores que iban desde otras universidades de provincias. Como profesores de investigación estaban: Elisa Bermejo, Margarita Estella, Isabel Mateo, o Marco Dorta. Allí estábamos todos juntos hablando de historia del arte, fue muy enriquecedor. Tenía también una gran fototeca de obras desaparecidas que poco a poco íbamos identificando.

¿Y la tesis doctoral?

La tesis la empecé a hacer con Alfonso Pérez Sánchez con el tema “la proyección de Francisco Salzillo en la escultura levantina”, tema sobre el que trabajé dos años y aún tengo mucho material inédito, pero abandoné el proyecto porque en el verano de mi segundo año de beca se puso en marcha la creación de la carrera de Historia del Arte en Oviedo y me contactó Carlos Cid Priego para que me fuese a Oviedo donde se acababa de crear la especialidad. En octubre de 1973 me incorporé a la Universidad de Oviedo, por lo que cambié el tema de

mi tesis doctoral y estudié la escultura barroca en Asturias. También tuve que cambiar de director por consejo del propio Alfonso Pérez Sánchez, que era un hombre muy honesto y me dijo: "si te vas a Oviedo, es mejor que te dirija la tesis el director de departamento de allí" y este era Carlos Cid.

¿Qué destacaría de su experiencia en Oviedo?

Quiero hacerle un reconocimiento a Carlos Cid porque era una persona que respetaba mucho el saber de los demás y daba mucha libertad en la docencia. Si le proponías hacer cambios en el programa y te veía convencido, te daba total libertad. En 1976 cambiamos el plan de estudios y gracias a su apertura de mente fuimos pioneros en España en introducir la asignatura de "Música" y "Las Artes de la Comunicación Social". Esta última incluía medios de comunicación de masas y cine y me hice cargo de ella, lo que me llevó a hacer los cursos de cine de Valladolid en los veranos para formarme. Otra cosa importante de Carlos Cid era que dominaba perfectamente bien la "cocina de la enseñanza", es decir, hacer diapositivas para las clases del programa y para las clases especiales, lo que ahora son las prácticas. Las diapositivas las hacía él mismo, viajaba muchísimo para hacer fotos, compraba diapositivas y lo compartía todo con todos. En aquel momento esto era importantísimo porque no existía internet y los libros ni siquiera tenían las ilustraciones en color, por lo que era muy difícil explicar la historia del arte con imágenes en blanco y negro. Las diapositivas que comprábamos en museos duraban muy poco, a los dos o tres años se ponían moradas, lo que también dificultaba la enseñanza.

¿Cuáles fueron sus primeras publicaciones?

Mi primer artículo lo publiqué mucho antes de doctorarme, fue en 1973 en la revista *Archivo Español de Arte*. Trataba sobre tres bustos de la Academia de un escultor irlandés: Christopher Hewetson. En esa época también hice mis primeros estudios sobre Segismundo Laire, que fue probablemente el artista que más "internacional" me ha hecho. Fue un pintor alemán que trabajó en Roma entre el XVI y el XVII y no se conocía ninguna obra suya, pero encontré tres cobres firmados, fechados y con el lugar de factura, Roma, en un conjunto de 21 que le eran atribuibles. Llevé estos hallazgos al Congreso Internacional del Granada, en 1973. Es un tema que he llevado siempre como un Guadiana y al que ya di carpetazo en un artículo de *Archivo*



Fig. 2. Salida en la asignatura de "Arte Medieval Español" de la Universidad de Oviedo. Zamora, 1974.

Español de Arte, en 2006. Según decía Bellori, Laire había pintado mucho para los jesuitas de España e Hispanoamérica y aún se está buscando mucha obra de él. Fue una aportación fundamental porque no se conocía nada, pese a ser muy importante en su tiempo. Ahora lo estudian mucho también en Italia y en Francia.

¿Y para la realización de la tesis?

En Oviedo me metí en el Archivo de Protocolos Notariales y en el Archivo de la Catedral para investigar. Encontré muchísima información inédita, era la primera vez que se consultaban los protocolos notariales, los libros estaban pegados a la pared con una masilla del tiempo que llevaban sin usarse. Había que dejarlos secar antes de poder abrirlos.

¿Qué trabajos de su periodo asturiano cree que tuvieron más impacto?

Los que han sido más útiles han sido: *Escultura Barroca en Asturias* (1985) y *Arquitectura civil asturiana* (1978). Saqué una monografía de Luis Fernández de la Vega, que fue el escultor más relevante del XVII en Asturias, discípulo de Gregorio Fernández. También publiqué un artículo monográfico sobre José Bernardo de la Meana, un discípulo de Villanueva que ocupaba todo el siglo XVIII en Asturias. La editorial Everest me encargó una *Guía de Asturias* porque sabían que había hecho un exhaustivo trabajo de campo recorriendome toda la provincia, en ese trabajo también saqué mucha información inédita. También quisiera destacar mis estudios de imaginería medieval asturiana, que era una tarea que estaba sin hacer. Estudiaba tanto el periodo barroco como el medieval porque Pérez Sánchez y Azcárate me habían dado mucha seguridad en estas épocas. Hice también un libro de prerrománico para niños, que me encargaron y me pareció interesante, pues mi hijo mayor tenía entonces 12 años y lo consensué con él, lo editó la editorial GH de Gijón.

¿Cuándo leyó la tesis?

La tesis doctoral la defendí en 1978, su título fue *La Escultura Barroca en Asturias*, fue un volumen gordo, por el que me dieron *cum laude* y Premio Extraordinario y me supuso también el Premio de Humanidades de la Diputación Provincial de Asturias. Luego saqué otro volumen de documentos de la escultura barroca, tanto de imaginería, como de retablos, que considero muy útil por lenguaje que se maneja. Una vez que terminé la tesis, me puse con el libro de arquitectura civil asturiana de los siglos XVII y XVIII con muchísimos datos inéditos que me habían salido en los protocolos notariales; curiosamente este libro salió publicado bastante antes que la tesis. También me divirtió mucho hacer una monografía sobre *El Fontán* (1978), mi lugar favorito de Oviedo; ese libro y la esquina sureste es lo único auténtico que ahora queda de la Plaza.

Parece que tuvo una etapa muy prolífica, en la que trabajó en aspectos muy dispares de la historia del arte.

Mientras hacía la tesis fui sacando material muy diverso de lo que había ido viendo en mis viajes. Si de repente te encuentras un Cristo románico impresionante en el monasterio benedictino de Corias sin estudiar, te sientes obligado a publicarlo. Había mucha imaginería medieval inédita, algunas las guardaban los curas para protegerlas en los cajones de las sacristías, entre las ropas. Recientemente, Clara Fernández-Ladreda, experta profesora de imaginería medieval de la Universidad de Navarra, me dijo: "todavía estamos viviendo de tu Cristo de Corias", porque hay uno semejante en el museo *The Cloisters* de Nueva York y el único que queda en España es ese.

¿Y la carrera profesional?

Tras la tesis era agregado interino, un puesto de interino porque no salían oposiciones. En 1982 gané la oposición nacional de "adjunto numerario" en Madrid, lo que era mucho más difícil que una titularidad porque nos presentamos 114 a por 14 plazas y, además, dejaron una vacante. La cátedra la saqué en 1987 en la Universidad de Oviedo y en 1992 saqué la cátedra en la Universidad de Murcia. Convencido de que es buena la movilidad del profesorado, veía que mi tiempo en Oviedo se estaba acabando. Me ofrecieron poder ir a Salamanca y, en

principio, sería por traslado, pero no entraba en mis planes la ciudad del Tormes. También firmé la cátedra en la Universidad Complutense de Madrid, allí tenía que opositor, pero tres miembros del tribunal me hubieran votado. Lo hablé con Carmen, mi mujer, que no quería irse a Madrid, lo pensé y me di cuenta de que, si me iba a Madrid, tendría que vivir en el extrarradio y reduciría mi poder adquisitivo porque en Madrid todo era más caro. Me enteré que iba a salir una en Murcia y por entonces me encontré en un congreso del CEHA en Trujillo a Cristina Gutiérrez y a Cristóbal Belda y les dije que había firmado en Madrid, pero que si no me presentaba a la de Madrid es que iría Murcia y así lo hice.

También dejó huella en otras universidades del norte de España.

A finales de los 80 organizaba unos cursos de verano en Avilés, en los que invitaba a profesores de Galicia, Cantabria y Euskadi. Hacíamos una serie de conferencias con un tema común para el norte de España, como la arquitectura señorial, los monasterios o los balnearios y arquitecturas del agua. Sí, estuvieron muy bien esos cursos.

¿Quisiera destacar algún aspecto más de su labor como investigador?

Otra cosa importante fue la atribución a Villabrille de las imágenes de Pravia, artículo que publiqué en *Archivo Español de Arte*. A raíz de esa atribución, se hicieron muchas otras y se encontró obra firmada, lo que ha contribuido a conocer la obra de este escultor. También me di cuenta de que las obras barrocas de la catedral de Oviedo sumaban tanta superficie como las góticas, por lo que empecé a interesarme por el tema de las catedrales españolas en el barroco. Hoy en día entras a una catedral gótica y te das cuenta de que está cubierta por el barroco. Estos trabajos los llevé por primera vez a un congreso sobre barroco en Oporto hacia el año 90 en una comunicación que se llamaba “Transformaciones morfológicas y de significado en la catedral de Oviedo” y está publicado en las actas del congreso.

Fue precisamente este tema uno de los que desarrolló posteriormente en la Universidad de Murcia.

Ese tema lo traje como tema de investigación para la cátedra de la Universidad de Murcia y lo he estudiado durante muchos años. En Murcia celebré el congreso abierto de “las catedrales del barroco a los historicismos” en 2010, que generó dos volúmenes, uno de trabajos de los investigadores y otro de actas, que han tenido bastante influencia en la historiografía posterior. En 2014 salió el libro *La Catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*, en el que hay trece buenos artículos sobre el tema.

Y también ha hecho trabajos de cine.

Sí, tengo varios artículos. El primero fue el artículo que hice para los coloquios de iconografía: “Una aproximación al estudio de la iconografía en el cine”. Luego traté de lo que el cine había influido en los artistas plásticos coetáneos; los paralelos entre cine y pintura (no al contrario que es cosa más sabida) y lo concreté en: Picasso. El Guernica y la luz cinética. Este tema se lo traspasé a Carlos Salas que lo desarrolló muy bien en su tesis doctoral. Me interesaba sobre todo la iconografía: “las ménades cinematográficas” y otras figuras perversas encarnadas en las divas. Cuando llevaba a mi hijo Germán al cine y veía películas americanas, vi *Superman* y me llamó la atención que en el cómic no existía el padre, pero en la película contrataron a Marlon Brandon como un padre divino con apariciones estelares. Me propuse hacer un artículo que terminé con *Indiana Jones y la última cruzada* porque en esa última película de la saga “venía con su papá”, según rezaba la publicidad. El mensaje a los jóvenes era potenciar al padre (era Reagan). De ahí salió mi artículo sobre la figura del padre en el cine americano de los 80, artículo que publiqué en la revista *Extremadura*.

Los viajes a Francia en la asignatura del Arte de la Edad Media y a Italia en la de Barroco todavía se recuerdan.

Los viajes de estudio siempre fueron un apoyo importante para la docencia. Desde Asturias hacíamos tres al año: dos para los alumnos de medieval, en los que se visitaba el prerrománico asturiano, viaje de día, y otro de más duración, en que hacíamos un recorrido por el visigodo,

mozárabe y románico de las provincias castellano-leonesas y el otro viaje era en la asignatura de Barroco a Madrid, pasando por Valladolid y otros centros importantes del camino. Desde Murcia seguí manteniendo unos años el de medieval, aunque hemos salido también a estudiar el barroco romano y el románico francés. En los últimos cursos inexplicablemente parecían no interesar mucho al alumnado y dejé de promoverlos.

Y sobre el nivel de exigencia en los estudios universitarios, ¿qué nos diría?

He tenido fama de exigente, pero la verdad es que no suspendía más que otros. Es más, creo que menos, porque los alumnos se presentaban cuando creían estar preparados. En la universidad debe haber un nivel y si no se alcanza no se pueden regalar títulos por haber pagado o por “aburrimiento”.

Como alumno suyo, he de decir que recordaré siempre mi primera clase de la carrera, en septiembre de 1999, porque me la impartió usted y fue una clase magistral, como todas las que le siguieron. ¿Qué nos podría decir de su labor como docente?

Para mí la preparación de la docencia ha sido siempre muy importante. Me veía reflejado en los actores y actrices cuando dicen que cada vez que salen al escenario, sienten un ataque de nervios por la responsabilidad ante el público. Para mí era una responsabilidad fuerte mantener la atención de personas que habían ido al aula por mí y no podía defraudarles. Por ello preparé con esmero cada una de mis clases y las enriquecía anualmente todo lo que podía, quizás por ese miedo mío a defraudar. Además, mi vocación debe ser la docencia pues cuando mis hijos eran pequeños no cesaba de explicarles cosas y ahora con mis nietas hago lo mismo. Soy un rollo.

La preocupación por el patrimonio ha sido una constante en su carrera.

Mi compromiso con el patrimonio ha sido serio y continuado. En Oviedo formé parte de la Comisión de Patrimonio del Principado desde su creación en 1980 e igualmente de la de Patrimonio de la Iglesia Asturiana. Trabajé codo con codo con los arquitectos en restauraciones que ganaron el premio *Europa Nostra*. Ya en Murcia, se me convocó a alguna reunión al principio de mi llegada, pero a partir de mayo de 1995, no se requirió mi colaboración. Es cierto que seguí comprometido en la Asociación Patrimonio Siglo XXI que presidía Antonino González Blanco y que desde 2010, presidí yo mismo. También soy presidente de la Comisión de Patrimonio de la Academia de Bellas Artes Santa María de la Arrixaca. Importante considero la labor que se hizo con la Asociación Siglo XXI en los veranos de 1997 a 2001 de restauración de los cuadros de la Colección La Canal Blaya de la Parroquia de San Miguel Arcángel de Mula, así como la puesta en marcha de un interesante Museo Parroquial con ella. Si bien, por ser este museo propiedad de la Iglesia, ha ido sufriendo distintas vicisitudes que han alterado mucho los buenos resultados conseguidos.

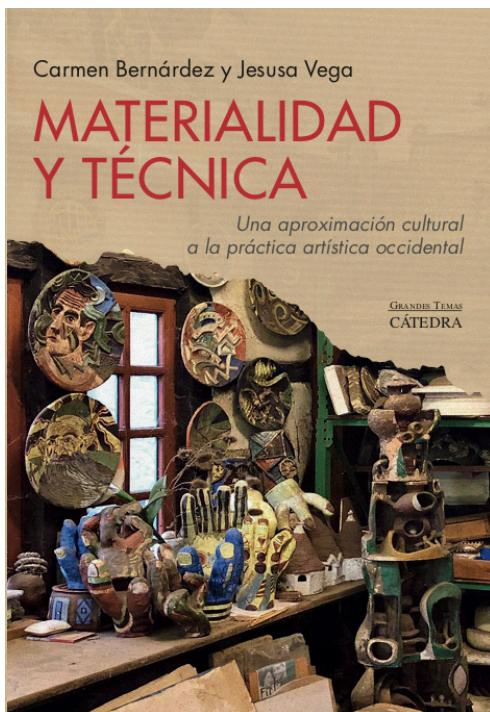
¿Qué significó para Usted ser nombrado académico de número en Santa María de la Arrixaca?

Me hizo una gran ilusión ser elegido académico de Santa María de la Arrixaca. Murcia es mi lugar de nacimiento y el de mis padres. Mis primeros estudios y primer trabajo lo tuve aquí, aunque para cursar la especialidad de Historia del Arte hubiera de marchar a Madrid. Fue doloroso oír a mi vuelta, que tuvo que ser por oposición frente otros dos candidatos, “que yo era el de fuera”, habiendo nacido en la Merced, bautizado en San Lorenzo y vivido 22 años en la ciudad. Realmente la LRU y el Estado de las Autonomías, pese a tener algunos aspectos positivos, dañó mucho a la Universidad Española.

Como última pregunta, ¿le ha hecho feliz la Historia del Arte?

Muchísimo. En todo momento he sido consciente de haber encontrado la vía idónea a la que dedicar mi vida profesional, que más que trabajo penoso ha sido divertimento. Cada obra de arte es un “cofre del tesoro” del que siempre extraes cosas nuevas.

CEF y CPV: Profesor Ramallo, muchas gracias. Ha sido un placer.



MATERIALIDAD Y TÉCNICA. UNA APROXIMACIÓN CULTURAL A LA PRÁCTICA ARTÍSTICA OCCIDENTAL

Carmen Bernárdez y Jesusa Vega

Editorial:

CÁTEDRA

ISBN:

978-84-376-4440-0

Año de edición:

2022

Madrid

Concepción de la Peña Velasco
Universidad de Murcia
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6777-7258>

Este libro es un compendio de saberes y contiene interpretaciones novedosas. En su origen y desarrollo está la voluntad de abordar, de una manera diferente, una cuestión tan complicada y sugerente como son las técnicas artísticas, que las autoras ponen en directa relación, como no podía ser de otra forma, con la materia, una materia que determina el proceso de trabajo. Por tanto, materialidad y técnica son las voces que dan título a esta monografía, con un subtítulo que alude a la práctica y al ámbito occidental en que se centra el estudio. Carmen Bernárdez y Jesusa Vega, dos profesoras de Historia del Arte de universidades públicas de una misma generación, han hecho realidad un proyecto complejo, como es adentrarse, desde un enfoque cultural, en la práctica artística y lo que de ello deriva. El transcurso de la vida ha hecho que la elaboración del manuscrito no haya tenido un ritmo de colaboración simultánea, sino sucesivo. Primero, Carmen Bernárdez se enfrentó al planteamiento que requiere escribir una obra de estas características. Aportaba su visión desde su formación como historiadora y restauradora. Lo hizo atreviéndose a apartarse de los modelos historiográficos establecidos e inició su desarrollo, sin que la vida le permitiera proseguirlo hasta el final. Fue culminado por Jesusa Vega, quién, como indica en las palabras preliminares Estrella de Diego, completó el contenido, postergando sus investigaciones para adentrarse en el texto que había dejado sin acabar Carmen Bernárdez, cuya trayectoria profesional y publicaciones eran bien conocidas por Jesusa Vega. La profesora de Diego explica lo que supuso la realización, que califica de testimonio de afecto y respeto profesional, y lo que sus resultados entrañan para el conocimiento. Además, Azucena Hernández y Pedro Marín han colaborado en ambas fases de ejecución, han sido sensibles a los cambios y han servido de puente para pasar del borrador inicial al texto definitivo.

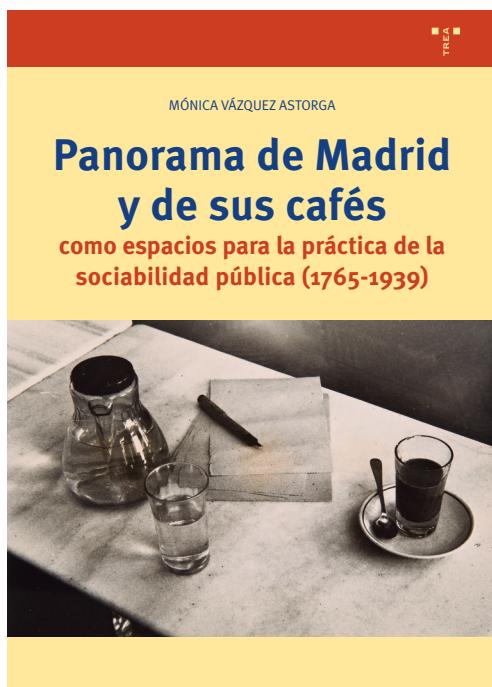
Frente a la ingenuidad y nobleza que se otorgó al diseño y a sus creadores a lo largo del tiempo, la vertiente manual del trabajo quedó denostada por considerarse oficio mecánico, resultante de habilidades prácticas y no del intelecto. Además, estaban los costes y jerarquías, que determinaban la elección de los materiales, y, evidentemente, dependían de los avances científicos y la tecnología. La ingente aportación de la *Enciclopedia Francesa* permitió conocer más y mejor los talleres, las herramientas y los procesos de ejecución. Sin embargo, las líneas

de investigación no mostraron hasta tiempos cercanos excesiva atención por el tema desde una dimensión universal, con la excepción notabilísima de hitos relevantes, como los compendios editados o coordinados por Gerald Ward y Corrado Maltese y las más recientes reflexiones de Caroline Fowler, «Technical Art History as Method», o Sven Dupré, que aborda el asunto desde la historia del conocimiento y lo sitúa entre el ámbito de la Ciencia y el de las Humanidades. En cambio, sí hay colecciones sobre técnicas específicas y se han publicado numerosos estudios, bien por períodos históricos, con enfoques patrimoniales o desde la perspectiva de las disciplinas o de los materiales utilizados, como ha sucedido con la arquitectura, la arqueología, la cantería, la escultura, la pintura y policromía, la alfarería, la fotografía, el arte textil o los trabajos con el metal, el vidrio y el yeso, por citar algunos ejemplos.

Este libro, que se incluye en la colección Arte Grandes Temas de la Editorial Cátedra, se centra en la parte mecánica. Una parte, por tanto, donde las herramientas y su manejo cobran protagonismo. Se articula en nueve capítulos, con títulos que van recorriendo la globalidad de las manifestaciones artísticas, comenzando por «Tierra, metal y fuego en el mundo antiguo» y concluyendo con «¿Y si el arte no se distingue de los demás objetos? Multimaterialidad nuevas tecnologías». Entre ambos, que van desde la Prehistoria al mundo contemporáneo dominado por la obsolescencia desde hace décadas, se ha establecido un camino que discurre con estudios que versan sobre «El color y la luz medieval», «La enseñanza de las técnicas y el nuevo artista», «Imagen y forma en la Edad Moderna», «Los procesos de trabajo: de la mente a la mano y el azar», «Imágenes multiplicadas: la estampa», «Arte y Revolución Industrial: nuevas técnicas, nuevos problemas» y «Captar y recrear el mundo». Con frecuencia es complejo poner nombre a las investigaciones porque quien redacta no siempre queda satisfecho de que la frase elegida exprese con claridad los contenidos desarrollados. En este caso, el cuidado que se ha puesto en ello es algo a destacar, como lo es la construcción argumental, centrada en temas esenciales y trabada en un tránsito a través de los períodos artísticos.

No se trata de adentrarse en todas las técnicas sino de aproximarse al objeto desde la práctica y la teoría, cuidando el lenguaje y haciendo lecturas originales del mismo. El dominio de la literatura artística conforma parte de los cimientos que sustentan este libro. Destaca el valor que Carmen Bernárdez y Jesusa Vega conceden a la voz del artista, a lo que este busca y pretende, a su taller y a las personas silenciadas que colaboraban en él, especialmente a las mujeres que formaban parte de su familia, que eran excluidas de los gremios, salvo en las labores textiles, y que tuvieron prohibida la asistencia a las clases de dibujo, cuando se copiaba el desnudo del modelo vivo en las academias. No tratan la arquitectura, pero sí el retablo, que es una de las grandes aportaciones del mundo hispánico. La luz y el color están siempre presentes. También se presta atención a los manuscritos iluminados y a numerosas cuestiones que van surcando las páginas, tales como la formación del artista, lo inacabado, los bocetos, la evolución del fresco —de lo que tanto sabe Carmen Bernárdez—, el grabado y la multiplicación de la imagen —donde Jesusa Vega despliega su sapiencia desde el exordio que comienza con el *Capricho 13* de Goya, un pintor que ha estado perennemente en el centro de sus investigaciones— o el sentido ético de los muralistas mexicanos, en el contexto de los debates identitarios. Como señala Alicia Azuela en su estudio sobre Diego Rivera, aunque el arte de su tiempo aportara la técnica, las fuentes del arte proletario debían buscarse en las tradiciones populares.

Materialidad y técnica. Una aproximación cultural a la práctica artística occidental en un libro importante, una guía que ofrece una visión enriquecedora, desde sus innovadores enfoques y su mirada epistemológica, con el foco de atención puesto en la consideración de la praxis artística, que trasciende cuanto implica el obraje y la manufactura. Es mucho más que una reflexión sobre la técnica que, en función de la materia y el soporte, hace posible la conformación del objeto. Como las autoras señalan, en el paso «de la mente a la mano» y el azar que determina, idear el diseño y hacerlo realidad dependen de la acción, el quehacer, el estilo y los cambios que correspondan a cada artista, con sus destrezas, gustos y condiciones que impone la sociedad que demanda y recibe las piezas y la transculturación que se produce según el lugar, el momento y el individuo. Carmen Bernárdez y Jesusa Vega han conseguido su propósito de aproximarse al objeto artístico desde su materialidad. Un modelo sobre el que proseguir, en aras a lograr un mejor conocimiento de las creaciones y de las prácticas artísticas en los diferentes períodos históricos, con sus continuidades y rupturas.



PANORAMA DE MADRID Y SUS CAFÉS COMO ESPACIOS PARA LA PRÁCTICA DE LA SOCIALIZACIÓN PÚBLICA (1765-1939)

Mónica Vázquez Astorga

Editorial:

TREA

ISBN:

978-84-18932-67-0

Año de edición:

2022

Gijón

José María Alagón Laste
Universidad de Zaragoza
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8288-3262>

El estudio de los cafés como espacios para la práctica de la sociabilidad en el mundo contemporáneo constituye, desde hace una década, una importante línea de investigación de la doctora Mónica Vázquez Astorga, profesora titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, especialista en arte contemporáneo y, más concretamente, en arquitectura de esta época.

En esta ocasión nos presenta un estudio monográfico dedicado a los cafés históricos de Madrid, abarcando un periodo temporal que comienza en el siglo XVIII, momento en que se difunden los cafés en Europa, y más concretamente en 1765, esto es, en el año en que se fecha el que puede considerarse el primer café de esta ciudad -el instalado en la Fonda de San Sebastián-, y termina en 1939, coincidiendo con el final de la contienda bélica, momento que supuso un importante cambio en la concepción y función del café.

A lo largo de estas páginas, el estudio de los cafés es abordado por la profesora Mónica Vázquez teniendo presente el contexto social y cultural del momento, y analizando estos establecimientos no solamente por su fisonomía y sus características, sino también por su valor como lugares de encuentro, reunión y tertulias, sin perder de vista su significado y repercusión en los ámbitos histórico, político, social y cultural, de los que son testigo y fiel reflejo.

La presente investigación enlaza con otros estudios previos de la profesora Vázquez Astorga, entre los que cabe mencionar su tesis doctoral, defendida en la Universidad de Zaragoza en el año de 2005, y titulada *José Borobio Ojeda (1907-1984): formación, actividad artística y contribución a la arquitectura aragonesa contemporánea* -en la que se ocupó de algunos cafés de Zaragoza-, y se cimienta en otras investigaciones dedicadas específicamente al análisis de los cafés históricos europeos, siendo ejemplo de ello las publicaciones *Cafés de Zaragoza. Su biografía, 1797-1939* y *Cronaca dei caffè storici di Firenze: 1865-1900*, editadas en el año 2015; o los artículos científicos y capítulos de libros que pertenecen a esta misma línea de investigación, entre los que destacamos el primero, titulado "La vida social y cultural en los cafés europeos en el último cuarto del siglo XIX" (2015), y el último que vio la luz, que lleva por título "El café de España (1886) de Valencia, un capricho arquitectónico inspirado en La Alhambra" (2020).

La elaboración de este libro ha sido posible gracias a la consulta de los fondos documentales de diferentes archivos cuya documentación era en su mayor parte inédita (Archivo de Villa de Madrid o Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza, entre otros), así como de la documentación obtenida a través de las fuentes bibliográficas (Biblioteca Nacional de España o Biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid) y hemerográficas (Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España o Hemeroteca Municipal de Madrid). Este trabajo le ha permitido indagar en la historia arquitectónica, artística, social y cultural de estos cafés en el contexto de su creación.

En este libro, esta investigadora no solamente se centra en el estudio arquitectónico de estos establecimientos, sino que, dentro de un riguroso análisis, se ocupa de la decoración de sus espacios a nivel decorativo y estético -destacando la importancia de los conjuntos pictóricos realizados por célebres artistas-, de su mobiliario o, incluso, de los uniformes del personal. Todo ello sin perder de vista la importancia que tuvieron los cafés en la historia económica y política del momento. Unos lugares que no solo se dedicaban al consumo de bebidas y a la socialización, sino que, como ha documentado la profesora Vázquez Astorga, se completaron, por ejemplo, con espectáculos musicales o, incluso, albergando exposiciones temporales, contribuyendo de este modo a la promoción y difusión de las artes.

Esta publicación se estructura en cuatro capítulos. En el primero de ellos se aborda la historia del café como producto vegetal -*la negra bevanda*- (desde su origen hasta la llegada a Europa) y como establecimiento público de consumo de esta bebida y espacio para la sociabilidad.

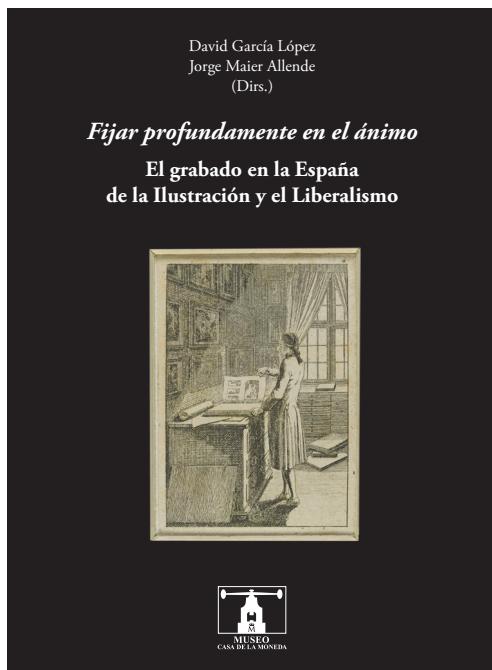
En el segundo, que constituye el grueso de esta publicación, se centra en los primeros establecimientos abiertos en Madrid, partiendo de sus orígenes (mediados del siglo XVIII) hasta el momento en que alcanzaron su máximo esplendor (esto es, el siglo XIX). Para ello, la autora ha desarrollado cuatro apartados, dedicando el primero a los orígenes (de los botillerías a los primeros cafés); el segundo, a los cafés de la primera mitad del siglo XIX -siendo un ejemplo destacado *El Suizo*;- el tercero, a los de los años cincuenta y sesenta, momento fundamental para entender el café como espacio político, en el que sobresale la reforma del *Café de la Iberia* o la creación del *Café de Madrid*;- y el cuarto y último, que aborda las tres últimas décadas del siglo XIX, es decir, su “edad de oro”, fecha en que se abren al público, por ejemplo, el *Café de Fornos* o el *Café de San Millán* (a los que se dedica un apartado específico), o los cafés *Colonial*, *Europeo* o *de la Montaña*.

El tercer capítulo comprende el estudio de los cafés madrileños durante el primer tercio del siglo XX, esto es, el momento en que los “viejos” cafés se modernizaron, de acuerdo con los nuevos tiempos, destacando los *Del Pombo* y *Colonial*, y desembocando en la desaparición del café clásico, ejemplificada mediante el cierre del renombrado *Café Suizo*.

En el cuarto capítulo, a modo de epílogo, se recoge una reflexión sobre el estado y devenir de los cafés durante la contienda civil y en los años inmediatos, momento en que desaparecen muchos de estos cafés tradicionales. Se culmina este trabajo con un apartado de referencias bibliográficas y hemerográficas.

El contenido de este libro se enriquece con un importante apartado gráfico que nos permite completar la información vertida en él y visualizar de manera clara su contenido, destacando la reproducción de magníficos planos y proyectos -actuales e históricos-, grabados, dibujos, fotografías, tarjetas postales, anuncios de prensa o, incluso, “historietas”.

En definitiva, estamos ante un riguroso, exhaustivo y sugerente estudio sobre los cafés de Madrid -*ciudad de cafés*-, mediante el cual podemos descubrir y profundizar en la historia de estos establecimientos, su significado y su evolución como espacios para la sociabilidad, adaptándose a las necesidades sociales de cada momento, sin olvidar su importante valor patrimonial; todo ello contextualizado en el momento en que surgieron, y plasmado a través de una escritura erudita, fluida y clara, como suele ser habitual en los trabajos de investigación firmados por esta autora, acreditada experta en el tema objeto de análisis.



FIJAR PROFUNDAMENTE EN EL ÁNIMO. EL GRABADO EN LA ESPAÑA DE LA ILUSTRACIÓN Y EL LIBERALISMO.

David García López y Jorge Maier Allende (dirs.)

Editorial:

Museo Casa de la Moneda.

Real Casa de la Moneda.

Fábrica Nacional de Moneda y Timbre.

ISBN:

978-84-8915-791-0

Año de edición:

2022

Madrid

Álvaro Cánovas Moreno
Universidad Autónoma de Madrid
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3369-5713>

En la entrega de premios de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1790, José Vargas Ponce leyó su *Discurso histórico sobre el principio y progresos del grabado*. Considerado uno de los primeros escritos sobre la historia del grabado en España, en él se demandaba que este arte se paragonara en la institución a la par que la pintura, la escultura y la arquitectura. Sin duda era muestra de la preocupación y el interés que recorrió todo el siglo de las Luces por un arte que se consideró fundamental para plasmar los descubrimientos científicos, los ideales educativos o incluso dar a conocer a esa Europa siempre anhelada las mejores muestras de la escuela española de pintura.

Este libro colectivo es el resultado del congreso – dirigido por David García López y Jorge Maier Allende – que tuvo lugar en enero de 2022 en el Museo Casa de la Moneda, una de las instituciones que conserva una de las colecciones de estampas más cuidadas y completas de nuestro país. Los mismos autores que dirigieron el citado encuentro científico, son los encargados de editar el presente volumen. Este se divide en catorce capítulos realizados por un conjunto de reconocidos expertos procedentes de diversos centros de investigación, en los que se traza el universo del grabado en una época que vivió un gran desarrollo e importancia, entre la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del XIX. De este modo, el libro está enfocado a crear una visión multidisciplinar sobre esta época en torno al grabado desde la literatura, la historia, la ciencia, el colecciónismo o el arte.

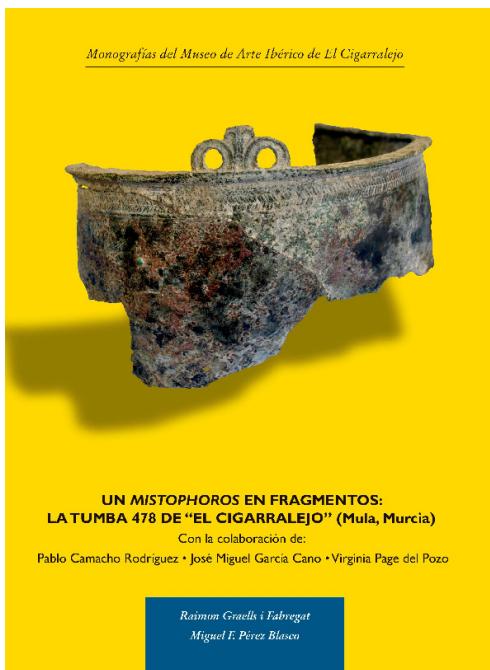
En un trabajo sobre esta temática, no podía faltar la referencia a Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), uno de los máximos creadores del grabado del siglo XVIII. Así, el volumen se abre con el trabajo de Giovanna Scaloni (Istituto Centrale per la Grafica), donde se analizan las matrices de Piranesi conservadas en la institución romana, mientras que José María Luzón (Real Academia de San Fernando) traza la singladura de una serie de guaches que se llevaron a cabo siguiendo las estampas del reconocido artista veneto. Por su parte, Blanca García Vega (Universidad de Valladolid), quien está llevando a cabo el catálogo de la colección histórica de grabados del propio Museo Casa de la Moneda, analiza en su estudio los mejores ejemplares del mismo.

Varios de los estudios están dedicados a algunas de las más importantes iniciativas científicas de la Ilustración, que utilizaron el grabado ilustrado como medio privilegiado de investigación y difusión. Así, Miguel Ángel Puig-Samper (CSIC) realiza un estudio sobre el grabado y la Historia Natural, mientras María Luisa Martín-Merás (Museo Naval) se centra en la iniciativa del *Atlas Marítimo de España*, una de los grandes proyectos de estudio de la Marina española de la época.

Algunos capítulos se centran en el coleccionismo y el negocio y venta de las estampas, especialmente alrededor de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Álvaro Molina (UNED) desarrolla su trabajo sobre la adquisición de vistas urbanas, mientras Daniel Crespo (Universidad Complutense) investiga la venta de estampas de monumentos que se llevaba a cabo en la institución de la Calle de Alcalá. Por su parte, Pedro Martínez Plaza estudia el coleccionismo de estampas en Madrid durante la primera mitad del siglo XIX.

El grabado también se estudia como medio educativo y como plasmación del conocimiento del pasado y el patrimonio español. De este modo, Roberto González Ramos (Universidad de Córdoba) retrata el uso del grabado en la educación artística de las élites del siglo XVIII. Jorge Maier Allende (Real Academia de San Fernando), por su parte, investiga el grabado en relación al estudio de las antigüedades españolas, y Javier Portús (Museo del Prado) plasma la importancia que tuvo el grabado a la hora de difundir las grandes creaciones de los maestros de la pintura española. Este fin principal tuvo la *Colección Litográfica de los Cuadros del Rey de España* (1826-1837), tema al que dedica su estudio David García López (Universidad de Murcia). Por su parte, Joaquín Álvarez Barrientos (CSIC) estudia algunos aspectos del grabado en relación con la literatura en el Setecientos. Por último, Elena Santiago Páez relata el interés que algunos ilustrados como Vargas Ponce y Ceán Bermúdez, dedicaron a la historia del grabado.

En definitiva, un volumen que se acerca de forma coral al estudio del grabado por una gran pléyade de especialistas de primera línea en sus determinados campos. Un estudio necesario, por cuanto no contábamos con nada parecido en este campo desde hacía décadas y que, además, contiene un gran número de novedades, tanto documentales como por el enfoque historiográfico que llevan a cabo varios de los autores. Es decir, una vía abierta para mejorar nuestro conocimiento del mundo del grabado de los siglos XVIII y XIX, y una base necesaria desde la que construir su historiografía del futuro.



UN MISTOPHOROS EN FRAGMENTOS: LA TUMBA 478 DE EL CIGARALEJO (MULA, MURCIA)

Raimon Graells i Fabregat; Miguel F Pérez Blasco

Editorial:

Tres Fronteras

ISBN:

978-84-7564-784-5

Año de edición:

2022

Murcia

José Fenoll Cascales
Universidad Autónoma de Madrid
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4668-3471>

Escribir el comienzo un libro tiende a ser una ardua tarea, pues, aunque este sea de arqueología, quienes lo escriben, quieren (como todos los demás) acabar los primeros capítulos con un lector interesado por el tema que se va a desarrollar. En este caso, Graells y Pérez Blasco introducen a cualquier neófito o especialista con una estupenda contextualización, no solo de lo que supone el Cigarralejo para la cultura ibérica, si no también de lo que supuso D. Emeterio Cuadrado Díaz para el conocimiento de esta. La admiración profesada por la labor del célebre ingeniero de caminos es patente a lo largo de todo el libro, pero con una especial incidencia en estos capítulos iniciales. De hecho, tiene una materialización clara (casi romántica) cuando los autores deciden reproducir la caja de madera en la que Cuadrado guardó las piezas que vertebran el estudio que da lugar a este libro.

Antes de comenzar el estudio de materiales se da una explicación práctica y simbólica de cada uno de los actos realizados durante el enterramiento. Siendo esta una entrada fundamental que ayuda a comprender la sociedad, la cultura y los ritos en los que se enmarca el individuo de la tumba 478. Sobre los objetos nos indican el uso que la persona les dio en vida, para los banquetes, para combatir o para vestirse, pero aún más interesantes que estos resultan las implicaciones que tienen los objetos en los citados actos. Con la llegada de la muerte este ajuar cotidiano y la vez excepcional se reviste de una nueva carga simbólica imbricada durante y después del enterramiento, pues estos objetos serán la memoria material del difunto.

Una vez iniciado el estudio de materiales, los autores relucen en sus especialidades y demuestran un conocimiento en cerámica ibérica y objetos metálicos excepcional. A ello se añade su capacidad de saber acompañarse de otros máximos especialistas para estudiar aquellas piezas del ajuar que se salen de sus ámbitos de estudio. En este sentido destaca el estudio y análisis de cada una de las piezas de la tumba. Un análisis no solo arqueológico, si no que hay una aproximación teórica y simbólica sobre cómo los objetos fueron usados y amortizados. Este es sin duda el valor que tienen este tipo de estudios, imposibles de realizar en otras condiciones. Y por condiciones nos referimos a que es imposible alcanzar la profundidad a la que se llega con este estudio sobre el individuo que se enterró en la tumba.

478, porque salvo en casos excepcionales como los de las tumbas principescas (la 150 de la necrópolis de Baza o la 70 del Poblado de Coimbra del Barranco Ancho); cuando se realizan estudios sobre las necrópolis, se suelen abordar en su conjunto. Siendo imposible realizar este tipo de estudios tumba por tumba. No obstante, también hay que considerar los distintos momentos de la vida científica de los objetos y sin una primera publicación monográfica que los encuadre en el contexto y resultados de una necrópolis más amplia, a día de hoy no se podría llegar a las conclusiones que Graells y Pérez Blasco alcanzan. Quizás por esto sea tan relevante este libro, porque de alguna manera preludia un método y una concepción que aplicada a otras tumbas puede arrojar datos especialmente significantes sobre la vida y muerte de los individuos que se enterraron ya no solo en El Cigarralejo, si no también en el resto de las necrópolis ibéricas del sudeste. Además, esto lleva consecuentemente a la arqueología ibérica un paso más allá, el individuo deja de ser un número más para convertirse en alguien, una persona de la que se puede suponer su vida y comprender más fácilmente su existencia tanto mortal como ultraterrena. Para este caso, la recomposición (muy bien ilustrada) del viaje de un posible *mistophoros* y los objetos que a lo largo de su vida acopió, demuestra ya no solo los ricos vínculos que germinaron entre los íberos y el resto de los individuos de su clase en el mediterráneo coetáneo; si no también la importancia de las nuevas lecturas sobre materiales ya conocidos, tal y como demuestra este estudio útil y pertinente para el iberismo actual.