

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 31: 2024
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

Carlos Espí Forcén

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 portada de *Imafronte* del presente número de 2024 refleja un acontecimiento histórico: la restauración del imafron de nuestra Catedral de Santa María de Cartagena en Murcia, que da nombre a nuestra revista. El infortunio de no haber podido contemplar la belleza de la fachada de nuestra catedral en la conocida plaza murciana del Cardenal Belluga nos ha brindado la oportunidad de subir por los andamios de la restauración y observar detalles que habían pasado inadvertidos desde que se realizaron en el siglo XVIII bajo las directrices de Jaime Bort. Algunas de estas observaciones darían para un artículo, pero no es este el espacio para esto. De todos ellos, hemos escogido para nuestra portada la magnífica escultura de Tobías, desapercibida por la mayor parte de los viandantes a pesar de su preciosa factura. El libro bíblico de Tobías narra uno de los escasos relatos de endemoniados del Antiguo Testamento, que, por el contrario, abundaron en el Nuevo Testamento con Jesús como exorcista. El capítulo sexto del libro de Tobías cuenta cómo el ángel Rafael le dice a Tobías que agarre un pez en el río Tigris y extraiga el hígado, la hiel y el corazón. Con las entrañas podrá elaborar un elixir para protegerse del poder maléfico de un demonio que había matado a siete pretendientes de su pariente Sarra, con la que Tobías habría de contraer matrimonio. Sobre el imafronero murciano vemos al joven Tobías cogiendo el pez del Tigris bajo las órdenes del arcángel Rafael.

El nuevo número de *Imafronte* vuelve a incorporar tres artículos sobre arte antiguo, periodo por el que seguiremos apostando en la revista: uno sobre iconografía en numismática griega, otro sobre pilares-estela ibéricos y un tercero sobre cascos celtíberos. No hemos recibido ningún artículo de arte medieval, sin embargo, la Edad Moderna sigue siendo la más representada con un artículo sobre pintura renacentista y cinco artículos sobre arquitectura, pintura, escultura y platería de época barroca. Por lo demás, publicamos un artículo de platería del siglo XIX, otro de sobre fotografía, uno más sobre pintura murciana de los siglos XIX y XX y un último artículo sobre la influencia de la iconografía judeo-cristiana en el cine anime japonés. Hemos de destacar que dos de los artículos publicados, el primero y el último, están escritos en lengua inglesa, lo que responde a nuestro deseo de hacer de *Imafronte* una revista de impacto internacional. El presente número incorpora también una entrevista al profesor José Miguel García Cano con motivo de su jubilación; su trayectoria profesional como arqueólogo, investigador, profesor y director del Museo Arqueológico y de Bellas Artes de Murcia, así como del Museo de la Universidad de Murcia lo convierten en una figura clave en el panorama cultural murciano y nacional de los siglos XX y XXI. Tras la entrevista, publicamos diez reseñas de libros y una de una exposición, por lo que hemos dado un salto cualitativo en esta sección. Por último, concluimos el número con dos breves obituarios de personas que han aportado mucho a nuestra disciplina y que recientemente nos han dejado: nuestro compañero y amigo Pedro Segado Bravo y el galerista José Martínez Calvo.

Carlos Espí Forcén.
Director de *Imafronte*.

Índice

Artículos

“Strangers in a Strange Land: The Identity of Galatian Rulers in Thrace and Anatolia at the Turn of the 3 rd to the 2 nd century BC” <i>Julian Gieseke</i>	7
“La producción de arquitectura monumental en el mundo ibérico. Reflexiones desde las huellas de talla y líneas de trazado y posición en un elemento arquitectónico de El Cigarralejo (Mula, Murcia)” <i>Jesús Robles Moreno</i>	29
“Necesidad y riesgo de estudiar patrimonio mueble sin contexto: el caso de los cascós celtibéricos en colecciones europeas” <i>Raimon Graells i Fabregat</i>	53
“Devoción y erotismo en la Italia de los siglos XVI y XVII. Re-tratando a la Magdalena penitente” <i>Elena Monzón Pertejo</i>	65
“Lorenzo Suárez, entre ángeles y demonios: una nueva obra atribuida a su pincel” <i>María Antonia Argelich Gutiérrez, Alegría Bigorra Bergés, Marc Borrás Espinosa</i>	78
“Los Lacasa: una saga de escultores aragoneses del siglo XVIII” <i>Alberto Aguilero Hernández</i>	93
“Antonio Ramos, maestro arquitecto de la diócesis de Málaga. La iglesia de San Antonio de Padua de Alpandeire” <i>Sergio Ramírez González</i>	108
“El valor de la formación en el alumnado de Historia del Arte: gamificación, aprendizaje servicio y educación inclusiva” <i>Luz Gilabert González</i>	124
“Aportaciones documentales a la biografía del platero Pedro Lleopart, autor de la urna de San Ermengol (La Seu d’Urgell)” <i>Isidro Puig Sanchis</i>	143
“Francisco Reboreda y Antonio García Candal: una saga de plateros y contrastes de la ciudad de Santiago de Compostela” <i>Ana Pérez Varela</i>	161
“El italiano Patricio Bocconi, un caso paradigmático de fotógrafo ambulante por tierras españolas” <i>Enrique Fernández Bolea</i>	182
“La torre de la Catedral de Murcia. Representaciones en pintura y fotografía” <i>Enrique Mena García</i>	204
“Exegesis and Authorial Agency through Judeo-Christian Iconography in Japanese Anime: Neon Genesis Evangelion (1995-97) as an Open Work” <i>Víctor Sellés de Lucas, Manuel Hernández-Pérez</i>	224

Entrevistas

“La pasión por la arqueología, motor de mi vida. Entrevista a José Miguel García Cano” <i>Carlos Espí Forcén</i>	238
---	-----

Reseñas

“Les représentations de Mars Ultor sur les pierres gravées” Thibault Gerard <i>Carlos Espí Forcén</i>	252
“Plinio el Viejo, Historia Natural. Escritos sobre artes” David García López (ed.) <i>Juana Guirado Muñoz</i>	254
“Cartas barrocas desde Castilla y Andalucía” Francisco de la Maza, Rafael López Guzmán (ed.) <i>Gaetano Giannotta</i>	256
“Barroco entre dos mundos: relaciones y alternativas en la escultura andaluza e hispanoamericana entre 1700 y 1750” Juan Jesús López y Guadalupe Muñoz (eds.) <i>Ignacio José García Zapata</i>	259
“Identidad y patrimonio en Murcia. Los templos del centro este” Lorenzo Tomás Gabarrón (ed.) <i>Lorenzo Tomás Gabarrón</i>	261
“Juan de Miranda lo pintó: la travesía de un artista canario desde el Barroco a la Ilustración” (Catálogo de exposición) Margarita Rodríguez González <i>Marina Belso Delgado</i>	263
“Epistolario del Archivo Madrazo en el Museo del Prado” Ana Gutiérrez Márquez y Pedro J. Martínez Plaza (eds.) <i>Javier Pérez-Flecha González</i>	265
“Carte de visite. Los orígenes del oficio fotográfico en la Región de Murcia (1860-1910)” Asensio Martínez Jódar <i>José Fernando Vázquez Casillas</i>	267
“Entre la tradición y la modernidad. La saga fotográfica de los Mateo. 1907-1946” José Fernando Vázquez Casillas <i>Asensio Martínez Jódar</i>	268
“Cine oficial y vanguardia pictórica. Pablo R. Picasso, Joan Miró y Salvador Dalí a través del NO-DO” José Javier Aliaga Cáceres e Isabel Durante Asensio <i>José Ramón García Cañizares</i>	270

Exposiciones

“Mujeres de las Italías prerromanas del Museo Arqueológico Nacional” Raimon Graells i Fabregat y Margarita Moreno Conde (comisarios) <i>Carlos Espí Forcén</i>	272
--	-----

Obituarios

In memoriam. Pedro Segado Bravo <i>Jesús Rivas Carmona</i>	276
In memoriam. José Martínez Calvo <i>Concepción de la Peña Velasco</i>	278

STRANGERS IN A STRANGE LAND. THE IDENTITY OF GALATIAN RULERS IN THRACE AND ANATOLIA AT THE TURN OF THE 3RD TO THE 2ND CENTURY BC¹

Julian Gieseke

Universität Bielefeld

Orcid: 0000-0002-1178-2277

email: julian.gieseke@uni-bielefeld.de

ABSTRACT:

The Gallic invasion of Greece in 280/279 BC left a deep mark in the collective memory of the Greeks. From then on, they represented the Celts as the stereotypical ‘barbarians’ – primitive, wild, violent and without any culture of their own. As the newcomers had established permanent kingdoms in Thrace and Phrygia, however, both sides had to learn how to deal with each other. The paper asks how the rulers of the Galatians on both sides of the Bosphorus handled this challenge and how this influenced their own identity. To go beyond existing research, the analysis draws both on the literary Greek sources and the coinage which the Eastern Celts started to produce in the 3rd century BC. It will be shown that the Galatian elites quickly adapted to the political practices of the Hellenistic world and confidently asserted their own place within it, mixing their own customs with Greek and local (Thracian, Anatolian) elements to create a unique blend of identity.

Keywords: Celtic Coinage/Tylis/Galatia/Polybios/Identity

¹ This article is loosely based on a paper called *How Greek can it be? The identity and representation of Galatian rulers at the turn of the 3rd to the 2nd century BC* which I held at the conference *Definition and Redefinition of Celtic Identities in the Ancient World. An Interdisciplinary Approach* at the University of Edinburgh on 16 September 2022. My sincere thanks go to the organisers Giovanna Pasquarollo (Edinburgh) and Andrea Pierozzi (Florence) and everyone who provided feedback during the session, but especially to Kevin Parachaud (Limoges), who also discussed the paper with me several times after the conference. The paper was later discussed under the title *Greek Style, Celtic Message? The representation of Eastern Celtic identity on their earliest coins at the turn of the 3rd to the 2nd century BC* during the conference *III Congreso Internacional de Arte y Arqueología del Mundo Antiguo. La Guerra* at the Universidad de Murcia (18–21 October 2023) and I am grateful to José Fenoll Cascales and Carlos Espí Forcén (both Murcia) for hosting the event as well as to everyone who participated in the discussions.

"They lived in unwalled villages, without any superfluous furniture; for as they slept on beds of leaves and fed on meat and were exclusively occupied with war and agriculture, their lives were very simple, and they had no knowledge whatsoever of any art or science. Their possessions consisted of cattle and gold, because these were the only things they could carry about with them everywhere according to circumstances and shift where they chose."² (Polyb. 2.17.9–11)

This is the short ethnographic account of the inhabitants of Gallia Cisalpina in the *Histories* of Polybios of Megalopolis (ca. 200–118 BC). The Celts³ appear as warlike, semi-nomadic ‘barbarians’ who lack every feature of Greek civilisation: Urban settlements, παιδεία, an appreciation of high culture, a sophisticated economy, political organisation. Elsewhere in the work, Polybios contradicts these statements, e.g. when distinguishing between the nomad Celts of the Alps and those settled in the Po valley⁴ or when mentioning that the Celts had taken over the ‘civilised’ lands of the Etruscans⁵ and that the Insubres had a capital city in Mediolanum/Melpum,⁶ which even featured a gilded temple of Athena.⁷ Despite better knowledge, then, Polybios sums up the Celtic lifestyle in the words quoted above. They serve as an introduction to his report on the war of the Insubres, Boii and Gaesati against Rome in the 220s BC. After a prolonged struggle, the Romans overcame these foes and captured Mediolanum.⁸ Polybios concludes: “(...) not most steps but every single step that the Gauls took (...) (was) commended to them rather by the heat of passion than by cool calculation.”⁹ As ‘barbarians’ who originally hailed from the cold and rough lands of the North – a topic Aristotle had already elaborated on¹⁰ – the Celts were ruled by their θυμός, a stark contrast to the σωφροσύνη and νοῦς not only of the Greeks, but also of the Romans.¹¹ Undoubtedly, Polybios inserted these passages so that his readers could identify with the Roman side and see how similar Romans and Greeks were: after all, one of the goals of his *Histories* was to convince his Greek audience that further military resistance against Rome was futile and that they had to find ways to live with and under the Romans.¹² But it’s not just about Rome: Polybios’ Celts appear as the product of their environment. Hence, the inhabitants of the cold and snow-capped Alps are the wildest and least trustworthy of all Celts.¹³ And even though the Gauls in the Po-valley now live in a region which Polybios calls very fertile,¹⁴ they still largely stick to the old *nomoi* from the time they had lived in the North – as seen in the quote above.¹⁵

The same was true for the Celts of the East: Polybios compares the fate of Byzantium, which was under constant pressure from both Thracians and the Gauls of Tylis, with the

² ὃκουν δὲ κατὰ κώμας ἀτειχίστους, τῆς λοιπῆς κατασκευῆς ἄμοιροι καθεστῶτες. [10] διὰ γὰρ τὸ στιβαδοκοιτεῖν καὶ κρεαφαγεῖν, ἔτι δὲ μηδὲν ἄλλο πλὴν τὰ πολεμικά καὶ τὰ κατὰ γεωγρίαν: ἀσκεῖν ἀπλοὺς είχον τοὺς βίους, οὐτ' ἐπιστήμης ἀλλης οὐτε τέχνης παρ' αὐτοῖς τὸ παράπαν γινωσκομένης. [11] ὅπαξέις γε μήν ἑκάστοις ἡν θρέμματα καὶ χρυσός διὰ τὸ μόνα ταύτα κατὰ τὰς περιοτάσεις ὁδίων δύνασθαι πανταχῷ περιαγαγεῖν καὶ μεθιστάναι κατὰ τὰς αὐτῶν προαιρέσεις. Transl. by Habicht/Paton/Walbank, 2010. This is followed by a more neutral comment on the structure of Gallic society in 2.17.12.

³ In antiquity, the various terms for the Celts were used with differing meanings by different authors, but could all potentially refer to the majority or all of these peoples, and therefore *Celts*, *Galatians* and *Gauls* will be used interchangeably in this paper, but the Celtic peoples in Phrygia will always be called *Galatians*, in line with common practice.

⁴ Polyb. 2.19.1–4.

⁵ Polyb. 2.17.1–3. Archaeology shows that many settlement patterns continued after the Gallic conquest, though often on a smaller scale than before: cf., e.g., Frey, 1995: 524–528; Vitali, 2006: passim for the area of Monte Bibele near Bologna under the Boii.

⁶ Polyb. II.34.10–14; cf. Williams, 2001: 80–81.

⁷ Polyb. 2.32.6.

⁸ Polyb. II.34.10–14.

⁹ Polyb. 2.35.3. [...] διὰ τὸ μὴ τὸ πλεῖον ἀλλὰ συλλήβδην ἀπαν τὸ γινόμενον ὑπὸ τῶν Γαλατῶν θυμῷ μᾶλλον ἢ λογισμῷ βραβεύεσθαι. Transl. by Habicht/Paton/Walbank, 2010.

¹⁰ Aristot. Eth. Nic. 1336a; Pol. 1327b.24–34; Probl. 14.8.909b 9–10; 15.910a.26–27; 16, 910a.38–39; cf. Kochanek, 2004: 225.

¹¹ For his views on the Romans cf. Gieseke, 2023: 60–122.

¹² The military superiority of the Romans could only lead to defeat: he had experienced this with his very own Achaian League and could thus put the blame of the war only on their leaders, who should have known that they could not defeat Rome. This was also true for other Greek statesmen who fought the Romans after the Third Roman-Macedonian War: cf. Walbank, 1972: 176–179; Erskine, 2013a: 241–243. For Polybios’ motivation in this regard see Gieseke, 2023: 124–126.

¹³ Polyb. 3.52 (especially treacherous character); 3.54–55 (weather and climatic conditions in the Alps). Cf. Urban 1991, 143; Foulon, 2001: 61.

¹⁴ Polyb. 2.15.1–6.

¹⁵ For the gradual differences between the Alpine and the Cisalpine Celts in the *Histories* see Gieseke, 2023: 137–157.

torment of Tantalos: In the same way that Tantalos could only ever see the water and food he desired in front of him without actually reaching it, the Byzantines cultivated their fruitful land every year only to see the crops stolen by their ‘barbarian’ neighbours at harvest.¹⁶ Further to the East, the Galatians were “(...) the most formidable and warlike nation in Asia Minor (...)” and Attalos I therefore deserved immense praise for stopping them and protecting the Greek cities.¹⁷

The image of the Celts in the *Histories*, then, is predominantly negative: They are characterised as savage ‘barbarians’ who threaten the Mediterranean world and cannot be integrated into ‘civilisation’: Contrary to what the archaeological record shows us, Polybios claims the Romans had evicted all Celts from Gallia Cisalpina after conquering the area.¹⁸ For him, there was no place for Celts in the ‘civilised’ world.¹⁹

And of course, Polybios is no exception. In poetry, Kallimachos portrayed the Celts as wild and dangerous, and as numerous as snowflakes or as the stars in the sky.²⁰ His descriptions, too, had a concrete purpose: He probably wrote the lines in the wake of a mutiny of Galatian mercenaries against Ptolemy II, who subsequently isolated and killed the Celts on an island in the Nile.²¹ Kallimachos shared the popular conception that the Celts came from the far West, which was at the same time increasingly combined with the idea of the cold North.²²

We find very similar depictions of the Celts in other media: In inscriptions from Asia Minor they are often portrayed as the common enemies of all. One text of the 270s, from Priene, singles out their παρανομία, a lawlessness that knew no respect for either humans or gods.²³ Meanwhile, the Aitolian League, which had greatly contributed to the Greek defence of Delphi against the Celts of Brennos in 279 BC, established a σωτήρια festival for Apollo soon after. In 245 BC, the κοινόν changed the narrative to portray itself as the sole saviour of the sanctuary. The move served not least to justify the Aitolian seizure of Delphi and their expansion into neighbouring regions in the 3rd century BC.²⁴

Meanwhile, the image of the defeated Celt became a popular motif on grave stelae in Bithynia and was used to underline personal glory: Even one Menas from Nikαιā, whose epitaph informs us that he killed a Mysian and a Thracian in battle, depicted a Celt as his enemy in the illustration!²⁵ The most prominent example of the Gauls as defeated ‘barbarians’, however, comes from the well-known works of the Attalids. Their victory monuments in Athens, Delphi, Delos and Pergamon show the Galatians as heroic and brave warriors whose attributes and looks resemble the *topoi* of Greek literature.²⁶ Though there is some ambivalence in the artistic representation, they ultimately share the fate of all Celts in the Greek imagination: They had followed their θυμός and lacked ‘civilised’ organisation, so they could only end up on the losing side and often chose suicide – a move that stood in strong opposition to the values of the *polis*.²⁷

None of this is a surprise. Most Greeks of the 3rd century BC only knew Κελτοί and Γαλάται as enemies: They had seemingly arrived from the Northwest with the sole aim to plunder Greek towns and attack Greek civilisation, and though they often served as mercenaries in Hellenistic

¹⁶ Polyb. IV, 45, 1–8; cf. Hom. Od. 11.582–592. There is indeed good evidence that Byzantium, Chalkedon, Kallatis, Mesembria, Odesos and Kabyl all paid tributes to the Tylian Celts in the second half of the 3rd century BC. See Price, 1991: 173–174 (West Pontic cities), Marinescu, 1996: 403–406 (cities on the Bosphorus), Diedrich, 2022: 55 (Kabyle).

¹⁷ Polyb. 18.41.7: [...] ὁ βαρύτατον καὶ μαχιμώτατον ἔθνος ἦν τότε κατὰ τὴν Ασίαν [...]. Transl. by Habicht/Paton/Walbank, 2012. Cf. all of 18.41 for the encomium on the Pergamene king.

¹⁸ Polyb. 2.35.4; Williams, 2001: 213–214.

¹⁹ Cf. the discussion of the idea of fringe peoples outside the common history of the Mediterranean as connected by the συμπλοκή in Quinn, 2013: 341–342.

²⁰ Callim. H. 4.171–188.

²¹ Cf. Kistler, 2009: 213–218.

²² Herodotus had already located the Celts in the far West: Hdt. 2.33.3; 4.49.3. And Thuc. 6.2.1 had placed the Cyclopes on Sicily: Similar monsters were thus found on the Western and Northern fringes of the ecumene.

²³ OGIS 765 (= I. Priene 17 = Burstein 1985) l. 7–13; 17–19.

²⁴ For this phenomenon cf., e.g., Champion, 1996: 317–318; Paus. 10.19.4–23.13; E.M. 7400 = IGII/IG III², 680 = Syll. ³ 408/Delph. Inv. 2275 = IG IX, 1², 194b = FD III, 3, 215 = Syll. ³ 402; Chaniotis, 2015: 25.

²⁵ Istanbul Archaeological Museum Inv. 1176, l. 1–8; Kistler, 2009: 53–65 & 54 on Menas.

²⁶ Cf. Fless, 2002 *passim*.

²⁷ Similar: Zanker, 2000: 412–413. On the suicide: Lampinen, 2018: 290–291.

armies, these posed a constant danger both for the employers (as seen by the case of Ptolemy II) and the – usually also Greek – enemies of the respective army (such as Priene or Pergamon). Yet, the Galatians had established permanent kingdoms in Thrace and Phrygia, concluded treaties with Greek states, acted as arbitrators in conflicts,²⁸ supplied mercenaries in accordance with international contracts²⁹ and begun to mint Hellenic style coins. Moreover, it had been the Greek ‘Northern League’ which had brought them over to Asia in the first place.³⁰ This raises the question if the Greek image of the eastern Celts changed during the 3rd century BC, and if the Galatians themselves – on both sides of the Bosphorus – were striving for acceptance in the Greek world they had found themselves in. Finally, we have to wonder how this affected their identity. In answering these questions, the paper will bring together the scholarly debates about Greek views on the Celtic ‘barbarians’ and the analysis of the *Histories* of Polybios with the research into Celtic material evidence, most importantly their coins. These disciplines usually remain separate, but if taken together they can further our understanding of the Eastern Celts, their culture, policies and identity in the early Hellenistic period.³¹

A closer look shows that, in a few isolated cases, even Polybios could praise Gallic individuals. The most prominent examples are Ortiagon, tetrarch of the Galatian Tolistobogioi, and his wife Chiomara. Ortiagon and his people had supported Antiochos III in his war against Rome and, in the aftermath of the Seleucid defeat at Magnesia-on-Sipylos in 189 BC, became the target of a campaign of the consul Gnaeus Manlius Vulso.³² The Galatians chose fortified positions on the Asiatic Olympos and another mountain called Magaba, but were eventually overcome.³³ Despite their victory, the Romans left the Galatian states intact to ensure they could continue to exert pressure on other actors in the region.³⁴ In the course of the 180s, Ortiagon grasped this opportunity to unite most of Galatia under his single rule.³⁵ After what we have seen, one may expect that Polybios demonised such a person, but the opposite is the case:

“Ortiagon, one of the Galatian princes, formed the project of subjecting the whole of Galatia to his dominion; and for this purpose, he possessed many advantages both natural and acquired. For he was munificent and magnanimous, his conversation was both charming and intelligent, and, what is most important among Galatians, he was brave and skilled in the art of war.”³⁶

Ortiagon’s most important attribute is his bravery (ἀνδρεία; here ἀνδρώδης), typical of a Celt and northern ‘barbarian’, as Polybios makes clear. Yet, he is also given more Greek characteristics: Munificent (εὐεργετικός), magnanimous (μεγαλόψυχος), charming (εὔχαρος) and even intelligent or wise (συνετός). These traits are evocative not of a savage ‘barbarian’, but of a Hellenistic king. Polybios thus acknowledges the legitimisation of his rule and treats him like a Greek. Though he points out that Ortiagon’s courage and dexterity in battle are most appreciated by the Gauls, these skills would have equally won the appraisal of Greek readers, especially if they were military men like Polybios himself. Yet, the statement shows

²⁸ In Polyb. IV, 52, 1–5 we hear how Kauaros of Tylis brokered a peace treaty to end the war of Rhodes and Bithynia against Byzantium in 220 BC. See on this p. 12 below.

²⁹ Cf. Maier, 2000: 58 for the Ptolemies and Tylis.

³⁰ Cf. Memnon of Herakleia, Frg. 11. It consisted of Byzantium, Herakleia Pontike, the kingdom of Bithynia, Chalkedon, Tieion and Kios and/or Kieros. Cf. Kaye, 2023: 188 for Kios, Saprykin, 2020: 227 for the possible inclusion of the kingdom of Pontos and the history of the Northern League in general.

³¹ Most authors working on Polybios’ views of the Celts have concentrated on the West and almost never considered the numismatic evidence for comparisons: cf. Urban, 1991, Berger, 1995, Foulon, 2001, Williams, 2001. Kistler, 2009, has much to say about the representation of the Eastern Celts on graves and monuments, but far less on the coinage, and he only treats Polybios in passing. The latest numismatic approach to the topic by Diedrich, 2022 gives considerable room to Polybios, but does not investigate the ethnographic characterisations in the *Histories*. Most papers on Eastern Celtic and Thracian coinage, meanwhile, – among them Draganov, 2005c, Anastassov, 2011 or Damyanov/Manov, 2013 – are focussed on their specialist issues and do not make much use of the literary sources.

³² Polyb. 21.33–39; Liv. 38.12–27.

³³ Liv. 38.19; 26–27.

³⁴ Strobel, 1991: 131–132.

³⁵ Cf. Arslan, 2004a: 99.

³⁶ Polyb. 22.21. ὅτι Οὐτιάγων ὁ Γαλάτης, τῶν ἐν τῇ Ασίᾳ βασιλεύων, ἐπεβάλετο τὴν ἀπάντων τῶν Γαλατῶν δυναστείαν εἰς αὐτὸν μεταστήσαι, [2] καὶ πολλὰ πρὸς τοῦτο τὸ μέρος ἐφόδια προσεφέρετο καὶ φύσει καὶ τριβῇ. [3] καὶ γάρ εὐεργετικός ἦν καὶ μεγαλόψυχος καὶ κατὰ τὰς ἐντεύξεις ἔνχαρος καὶ συνετός, [4] τὸ δὲ συνέχον παρὰ Γαλάταις, ἀνδρώδης ἦν καὶ δυναμικός πρὸς τὰς πολεμικὰς χρείας. Transl. by Habicht/Paton/Walbank, 2012.

that Polybios does not regard the Galatian people to be of the same character as Ortiagon: They apparently only admire his martial qualities but fail to recognise the virtue of his character – revealing their own lack of culture. Behind Polybios' portrayal of Ortiagon we may suspect a conscious policy of self-representation by the ruler and euergetism in the style of a Hellenistic βασιλεύς, but our evidence for this is patchy at best.³⁷ Another reason for Polybios' appreciation of the Tolistobogian may be that he had personally met his wife Chiomara, if we can believe the testimony of Plutarch.³⁸ After the defeat of the Galatians at the hands of Vulso, she had been taken captive and raped by a Roman centurio.³⁹ However, Ortiagon managed to negotiate her release and Polybios (as quoted by Livy and Plutarch) describes the scene:⁴⁰

“When the Gauls crossed and after handing him (the centurio) the money were taking possession of Chiomara, she signalled to one of them to strike the man as he was taking an affectionate leave of her. The man (the Galatian) obeyed and cut off his head, which she took up and wrapped in the folds of her dress, and then drove off. When she came into the presence of her husband and threw the head at his feet, he was astonished and said, “Ah! My wife, it is good to keep faith.” “Yes,” she replied, “but it is better still that only one man who has lain with me should remain alive.”⁴¹

Plutarch (and Livy) cited the anecdote as a moral exemplum. It is not unlike the story of the 7th century Lydian king Gyges in Herodotus' *Histories*. Gyges had once been the commander of the bodyguard under the previous king, Kandaules, but when he saw Kandaules' wife naked, the queen forced Gyges to either kill her husband or himself: In Lydia, no woman could live with the shame to have been seen in nude state by two different men.⁴² Polybios will have been familiar with Herodotus' work⁴³ and the parallels in the story would imply a moral critique of Ortiagon: He had allowed his wife to be captured by the Romans and was thus responsible for what she had to go through.⁴⁴ And he does not even avenge her – instead, she has to take care of restoring her reputation herself. Additionally, Plutarch and Livy likely emphasised the killing of the centurio in typical Celtic fashion to show their readers that even an intelligent and hellenised Galatian princess like Chiomara remained a barbarian at heart. Despite being on the ‘right’ side of the story, the moral superiority of Ortiagon and Chiomara is thereby restricted because they remain ‘barbarians’.

But was this Polybios' original intention? If he did indeed meet her, he may have been told about these events by herself or at least by someone with a Galatian background. Plutarch adds that Polybios admired Chiomara's “(...) high spirit (φρόνημα) and intelligence” (σύνεσις), while he had described the centurio as an ignorant brute who lacked any self-control whatsoever.⁴⁵ That both Ortiagon and Chiomara are συνετός (intelligent/wise) and that she is also said to possess φρόνημα (good sense/reason) presents a complete role reversal: Kallimachos calls the Galatians ἄφων⁴⁶ and Polybios usually criticises the Galatians for their θυμός, while emphasising the rationality of the Romans.⁴⁷ Yet, in this comparison a Galatian

³⁷ On the über-Greek name of his son see p. 10 below. Ortiagon also seems to have been an ally of the Bithynian king Prusias, as Pérénou Noguès, 2013: 166 rightly underlines, and Liv. 38.26.4 mentions the kingdoms of Cappadocia and Paphlagonia as supporters of the Galatians, demonstrating that the Anatolian kingdoms acknowledged the Galatians as valuable allies at this point. This is no surprise, however, considering that the so called ‘Northern League’ brought the Galatians over to Asia in the first place; see p. 8 above.

³⁸ Plut. Mor. 258 F = de mul. virt. 22 = Polyb.21.38.7.

³⁹ Plut. Mor. /258E = de mul. virt. 22 = Polyb.21.38.1-2.

⁴⁰ Cf. Liv. 38.24.

⁴¹ Polyb. 21.38.4-6. ὡς δὲ διαβάντες οἱ Γαλάται τὸ χρυσίον ἔδωκαν αὐτῷ καὶ παρελάμβανον τὴν Χιομάραν, ή μὲν ἀπὸ νεύματος προσέταξεν ἐνī παῖσαι τὸν Ρωμαίον ἀσπαζόμενον αὐτήν καὶ φιλοφρονούμενον, [5] ἐκείνου δὲ πεισθέντος καὶ τὴν κεφαλὴν ἀποκοψαντος, ἀραμένη καὶ πειριστελασσα τοῖς κόλποις ἀπῆλαντεν. [6] ὡς δὲ ηλθε πρὸς τὸν ἄνδρα καὶ τὴν κεφαλὴν αὐτῷ προσβαλεν, ἐκείνου θαυμάσαντος καὶ εἰπόντος «ὦ γύναι, καλὸν ή πίστις» «ναι», εἶπεν «ἄλλα κάλλιον ἔνα μόνον ζῆν ἐμοὶ συγγενενημένον». Transl. by Habicht/Paton/Walbank, 2012.

⁴² Hdt. I. 8-12.

⁴³ On this and Herodotus as a role model for Polybios' passages on foreign peoples see Gieseke, 2023: 62, 66-68.

⁴⁴ Andrew Erskine (Edinburgh) was so kind as to point out the parallel between the two stories to me.

⁴⁵ Plut. De Mul. Virtut. 22/258E = Polyb. 21.38.3 (centurio); Plut. Mor. 258F = de mul. virt. 22 = Polyb. 21.38.7 (Chiomara's intelligence). Translation from Habicht/Paton/Walbank, 2011.

⁴⁶ Callim. H. 4. 184.

⁴⁷ See above p. 6.

princess appears as more reasonable than and morally superior to a male Roman officer. As a historian of the Hellenistic age, Polybios was very much interested in moral lessons and he uses the fate of Chiomara to illustrate that even ‘barbarians’ and their women could be wronged by the representatives of ‘civilised’ peoples.⁴⁸ Furthermore, this would have been a mirror for his Roman audience to not take their moral pre-eminence for granted.⁴⁹ Maybe it also corresponded to his idea of the τύχη as a force behind all history that punished those – in this case, the centurio – who did not show the necessary humility in success.⁵⁰

To go further, we could possibly speculate that Chiomara or another Galatian intentionally told the Greek historian the story to spread a positive, moralising image of the Galatian ruling pair. Chiomara appears as an immaculate heroine who demonstrates the bravery both her people and Greek soldiers like Polybios admired so much. Since Polybios does not shy away from criticising the Romans in other passages of the *Histories* either,⁵¹ he did indeed insert the story and thus cast Vulso’ campaign against the Galatians in a critical light. It is impossible to say if the Galatian source would have hoped Polybios could exert any political influence in the favour of Ortiagon. In any case, it is conspicuous that the beheading of the Roman officer, Chiomara’s personal enemy, fits to the traditions of headhunt among the Celts which was reported by many ancient authors.⁵² The phenomenon certainly existed among various La Tene peoples, but so far, the very fragment discussed here is almost the only evidence for its existence among the Anatolian Celts.⁵³ Hence, it is unlikely that the beheading of the centurio actually took place and Polybios – or Plutarch – probably modified the story to meet the expectations of the audience. The mention of the headhunting highlights the ‘civilisational’ gap between the Galatians and Romans and it would thus not have been in the interest of Chiomara or any other Galatian to include this aspect. According to the Suda, Ortiagon (and Chiomara?) had a son called Paidopolites (either “the one who educates citizens”, or “educated to become a citizen”), an overly Greek name which is otherwise unattested.⁵⁴ If accurate, this would attest to a desire of ‘catching up’ with the Greeks and Romans and with the anecdote they would have accordingly demonstrated that, at least on the moral level, the Galatians could be the equals of their neighbours. Since we lack any direct Galatian perspective, we can currently only assume that Ortiagon and Chiomara had represented themselves as a Hellenistic ruler couple – in control of all of Galatia – that enacted euergetism to win over the hearts and minds of the Greeks and Anatolians without foregoing their Celtic traditions – but we cannot prove this.⁵⁵ What we do know is that there was no happy end: In 184/183 BC, Ortiagon was captured and executed by Eumenes II of Pergamon.⁵⁶

⁴⁸ For his moral interests cf. Hau, 2016: 23–71.

⁴⁹ For his (limited) Roman audience cf. Polyb. 31. 22.8 with Walbank, 1972: 4.

⁵⁰ On Polybios’ views of the *Tyche*, its role in his conception of history and the vagaries of life see Maier, 2012.

⁵¹ He can criticise both their behaviour as ruthless conquerors (e.g., the sack of Syracuse: Polyb. 9.10) and some of their equally ruthless *nomoi* (e.g., fathers sometimes have to execute their own sons: Polyb. 6.54.5). This topic is explored in some detail by Erskine, 2013b.

⁵² E.g., by Posidonius in Strab. 4.4.5C198 = FGrHist 87 F55 = F 274 EK = F 34 Theiler or by Trogus in Iust. 24.5. Cf. Armit 2012, 24, tab. 2.1 for an overview of all literary sources on Celtic headhunt in antiquity BC; Polybios himself (2.28.10 & 3.67.3) mentions it among the cisalpine Gauls.

⁵³ Armit, 2012: 24, tab. 2.1 lists no other literary description and I could find no archaeological proof for headhunting in Galatian Anatolia. For the second ancient story mentioning it see p. 11. However, Iust. 24.5 tells us that the Celts of Brennus cut off the head of Ptolemy Keraunos, and the Galatians would later break off from this group, so it could be argued there is some evidence here – if Justin/Trogus did not simply make up the story to entertain his readers. The headhunt certainly featured in the European Keltiké: For instance, many Gallic rulers depicted severed heads on their coins – as late as the 50s BC. Gruel/Popovitch, 2007: 166 Cat. No. 19, 2; Colbert de Beaulieu /Fischer, 1998: 238–239, Cat. No. 142. Cf. Armit, 2012: 18–44 for an analysis of the phenomenon of Celtic headhunt within its wider Indo-European context. Armit concludes that there was some truth in the story, but that sometimes the depiction of severed heads may have been just that – it was not always an allusion to headhunting. Lately, the skeleton finds at ancient Gordion have been interpreted as evidence for human sacrifice by the Galatians: Voigt, 2012. However, this interpretation has been challenged by Parachaud, 2019: 57–60 and Polybios does not mention the practice for the Galatians either. In Diod. 31 Fr.13 – based on Polybios? –, however, we hear that an army of Galatians that had defeated Eumenes II in 168 BC celebrated the victory by sacrificing young men. Again, it remains unclear if this is just a *topos* or relates to an actual event. In any case, human sacrifice has to be separated from the headhunt, which is usually portrayed as happening during a battle, while the captives are sacrificed after the fighting and there is no indication their heads were necessarily severed.

⁵⁴ Suid. s.v. Ορτιάγοντος.

⁵⁵ A similar interpretation is implied by Arslan 2004a, 98. A new inscription due to be published by the *Istanbuler Mitteilungen*, which mentions Ortiagon as tetrarch of the Tolistobogioi, can hopefully shed new light on the matter. It was already announced by Vardar, 2006: 80.

⁵⁶ Iust. pr. 32.

A set of further stories preserved by Greek authors can possibly help us to illuminate the actions of Ortiagion and Chiomara. According to Plutarch and Polyainos, Celtic women had fulfilled the roles of bards and druids who mediated between the noblemen and warriors in a long distant past before the first migrations. Traces of this tradition were found in a treaty the Cisalpine Gauls signed with Hannibal and according to which Celtic (noble)women should preside as judges over any complaints filed against the Celts by the Carthaginians.⁵⁷ Though this tale, if true at all, refers to the West, there are two corresponding episodes which fit the context of Tylis and Galatia: In the work of an unknown Greek author, we hear that the Galatians are advised by their women in matters of war and politics, but if their counsel turns out to have been poor, they pay with their lives – fittingly, their heads are cut off.⁵⁸ Péré-Noguès has convincingly dated the story to the early 3rd century BC, when women are said to have accompanied and sometimes fought with their men in the invasions of Greece, Thrace and Phrygia.⁵⁹ It is impossible to decide if these examples were simply part of a literary tradition around certain *topoi* or based on actual observation of Celtic society, but a final, more concrete fragment in the *tractatus de mulieribus claris in bello*, possibly written by Pamphile of Epidauros, the first known female Greek historian (fl. mid-1st century AD), may lend weight to the idea that we are faced with genuine Galatian *nomoi*.⁶⁰ In this case, a Celtic people was suffering from hunger and subsequently decided to sally forth and find a new and better home for themselves. Yet, none of their noblemen was brave enough to take on the responsibilities of a leader, and so a woman called Onomaris took it on herself to head the expedition. Eventually, they crossed the Istros (Danube) river, defeated the indigenous inhabitants and established a kingdom – or, better, queendom, for Onomaris was confirmed as the queen of the new entity.⁶¹ Since the Celts cross the Istros in this story, Péré-Noguès has suggested connecting it with the history of the Scordisci, who formed one or several kingdoms on the Balkans in the early 3rd century BC and took part in the Celtic invasion of Greece.⁶²

As the Tylian Celts stem from the same invasion army, it is possible that they already had significant female leadership in the 270s BC, too. In any case, it is astonishing that Onomaris is not only a queen, but a female *oikistes*, a founding heroine, and in difference to other famous women mentioned in ancient sources – like Chiomara – her prominence is not due to her father, husband, brother or son.⁶³ In fact, the opposite is the case: She was braver than all men in her ethnos. Though the author of the passage may have been a woman in Pamphile, she would still have written for a predominantly male audience and it is hard to explain the autonomous and crucial role given to Onomaris if there was not some truth to it. From the patchy evidence, we may thus conclude that women could attain pivotal roles in Celtic societies at least in times of crisis.⁶⁴ Later examples of influential Galatian women such as Adobogonia II, daughter of the Roman ‘client’ king Deiotaros in the first century BC,⁶⁵ may imply that the repeated, long distance migrations had led to a shake-up of Galatian traditions which allowed women to claim a more important place than in other ancient societies, or to retain such a position, if we are to believe the anecdote about their past role as religiously legitimated mediators. We could then see Chiomara and Ortiagon as a strong ruling couple that embraced Hellenistic ruling practices, while at the same time representing a Galatian identity which heavily drew on the ethnos’ former migrations and the consequences of those.

To the great disappointment of the modern-day historian, the couple minted no coins and there is little material evidence that could be securely connected with them. We will therefore

⁵⁷ Plut. Mor. 246B-D = De mul. virt. 6; Polyaen. 7.50. Cf. Péré-Noguès, 2013: 160–161 for the interpretation.

⁵⁸ Paradoxographus Vaticanus Rohdii apud Keller, 1877: 112 n. 48.

⁵⁹ Péré-Noguès, 2013: 163.

⁶⁰ On the argument for Pamphile as the author instead of an unknown, likely male composer around 100 BC see Gera, 1997: 60–61.

⁶¹ *Tractatus de mulieribus claris in bello* 14, Péré-Noguès, 2013: 164.

⁶² Iust. 32.3.6 attests their presence in the invasion army and Strab. 7.5.12 C318 claims they once lived along the Istros, but that part of the Scordisci which had took part in the expedition may have afterwards settled further south than their relatives. However, this question is still hotly debated, for which see Drnić, 2020.

⁶³ Péré-Noguès, 2013: 164.

⁶⁴ Péré-Noguès, 2013: 165.

⁶⁵ On her, see Péré-Noguès, 2013: 173 and p. 22 below.

turn to another, very similar case next: Tylis, the small Celtic kingdom in Thrace,⁶⁶ one of which rulers also found the appraisal of Polybios. This is Kauaros, the last king of Tylis. Following the comparison between the fate of neighbouring Byzantium and Tantalos mentioned above,⁶⁷ Polybios describes the so-called Monopoly War between Byzantium and Rhodes in 220 BC: Hard pressed by the Tylians, who demanded an annual tribute of eighty talents,⁶⁸ the Byzantines started to exact high duties from all ships crossing the Bosphorus. Even though Polybios could have easily blamed Kauaros for the outbreak of the war, he only speaks of the desperate situation of Byzantium⁶⁹ and later emphasises the role of the Tylian king as a successful mediator after Byzantium had been attacked by Rhodes and Bithynia.⁷⁰ Kauaros' own realm was overrun by Thracians shortly after 220 BC⁷¹ and yet, he earned the respect of Polybios:

“Kauaros, king of the Gauls in Thracia, being naturally kingly and high-minded, afforded great security to traders sailing to the Pontos, and rendered great services to the Byzantines in their wars with the Thracians and Bithynians. This Kauaros, so excellent in other respects, was corrupted by the flatterer Sostratos a native of Chalkedon...”⁷²

Once more, Polybios describes a Galatian ruler akin to a Hellenistic king: Kauaros is “kingly” (βασιλικός) and “high-minded” (μεγαλόφρων), which probably means that Polybios thought him to be a good king according to his circle of constitutions (ἀνακύκλωσις) where μοναρχία designated the good form of kingship, one where the monarch rules in the interest of his people.⁷³ Overall, Kauaros was ἀγαθός in character, while his advisor Sostratos of Chalkedon, a Greek, is introduced as an immoral person. This comparison finds a parallel elsewhere in the *Histories* when Polybios contrasts the advisors of Philip V of Macedon, the virtuous Aratos of Sikyon and the selfish Demetrios of Pharos.⁷⁴ However, in this case, the ‘barbarian’, Demetrios the Illyrian, is cast in the role of the villain while the Achaian Greek Aratos is the (tragic) hero. This makes the praise for Kauaros even more remarkable. His mediation between Byzantium and its enemies was rated very highly by Polybios: In fact, he once remarks that the Byzantines deserved every praise for always keeping the Bosphorus open and thus allowing the trade between the Mediterranean and Black Sea go smoothly,⁷⁵ and he must have felt the grain supply of the Aegean in particular would have been under threat had king Prusias I of Bithynia brought the strait under his control.⁷⁶ Kauaros was the only person who had been in a position to prevent this scenario from becoming reality, and for that, the Greek world had to thank him. It is conceivable that the Celtic king wanted to achieve just that so that he would be acknowledged as a ruler in the Hellenistic style and accepted by his Greek neighbours, just as we have assumed for Ortiagon and Chiomara above. We are lucky that, in difference to Ortiagon, he minted his own coins, and these can tell us more about his self-definition and aims.⁷⁷ His coinage has to be examined in a larger context: Most Celtic issues of

⁶⁶ Scholarship generally agrees that the area it ruled directly was rather small, though its exact location remains hotly contested; cf. Diedrich, 2022: 30–31 (size), 31–33, 36–37 (location) with an up-to-date overview of the debates. Discussing these questions here would lead too far away from the question of identity posed above, but the author certainly agrees that Tylis should be seen as a smaller, regional power with a few dependent allies, not a large empire on the Balkans. Diedrich, 2022: 61–62 emphasises that the distribution of the bronze coins of Kauaros supports this idea.

⁶⁷ P. 7. Polyb. 4.45.1–8.

⁶⁸ Polyb. 4.46.4.

⁶⁹ Polyb. 4.46.5–6.

⁷⁰ Polyb. 4.52.1–2.

⁷¹ Polyb. 4.46.4. For the date cf. Damyanov/Manov, 2013: 11.

⁷² Polyb. 8.22.1–3. ὅτι Καύαρος ὁ βασιλεὺς τῶν ἐν τῇ Θράκῃ Γαλατῶν βασιλικὸς ὑπάρχων τῇ φύσει καὶ μεγαλόφρων, πολλὴν μὲν ἀσφάλειαν παρεσκεύαζε τοῖς προοπτέουσι τῶν ἐμπόρων εἰς τὸν Πόντον, [2] μεγάλας δὲ παρείχετο χοείας τοῖς Βυζαντίοις ἐν τοῖς πρόξει τοὺς Θράκας καὶ Βιθυνοὺς πολέμοις. Πολύβιος [3] ἐν ὄγδοῃ ἱστοριῶν, Καύαρος, φησίν, ὁ Γαλάτης, ὃν τάλλα ἀνήρ ἀγαθός, ὑπὸ Σωστράτου τοῦ κόλακος διεστρέφετο, ὃς ἦν Χαλκιδόνιος γένος. Transl. by Habicht/Paton/Walbank, 2011.

⁷³ Polyb. 6.7.3–5. His characterisation of kings as moderate and living a simple life is an idealisation that hardly fits the realities of the Hellenistic world, but Polybios was probably aware of that.

⁷⁴ This can be best seen in Polyb. 7.12–14.

⁷⁵ Polyb. 4.38.1–10.

⁷⁶ For instance, he says Prusias minded that Byzantium tried to negotiate a peace treaty between Attalos I and the Seleucid usurper and at that point *de facto* king of Asia Minor, Achaios; Polyb. 4.49.2.

⁷⁷ Besides coins, the torques of Gorni Tsibar, remains of a chariot, fibulae, rings, knives, swords, helmets, shield buckles and chain-mail have been found as markers of Celtic presence in Thrace, cf. Anastassov, 2011 for an overview.

the 3rd and 2nd century BC are straight copies of Greek types, reflecting the fact that most Celts did not know any other forms of money.

Accordingly, they started using those Hellenic coins which were accepted by everyone in the area.⁷⁸ This is true, e.g., for the Scordisci on the Balkans, who minted staters in the style of Philip II of Macedon, which is obvious when we compare some of their staters, roughly dated to the 3rd or 2nd century BC (FIG.1), with a posthumous issue of Philip II from his Amphipolis mint (FIG. 2).⁷⁹ The obverse of all of these coins shows a bearded Zeus, though the Celtic design is clearly different. On the reverse, we spot a rider wearing a laurel branch on the Macedonian coin, while the Scordiscian examples sport a horse under a wheel. If we add a third Scordisci issue dated, once more, to 300–100 BC, the evolution of the coinage becomes clear:⁸⁰ Here, we see Zeus on the obverse and a rider on the reverse who is holding some kind of branch in his hand, just like the Macedonian horseman on the Philip coin. We may thus assume that this was the first copy of the Argead model, with only minor changes, before the horseman was replaced with a horse under a wheel, which is associated with the Celtic god Taranis, whose dominion, like that of Zeus, was the sky.⁸¹ If true, the Scordisci thus equated their own gods with Greek gods to make the religious connotations understandable for the audience: The *interpretatio Graeca* was therefore not just a one-sided operation, but rather found its equivalent in an *interpretatio Celtica*.



Figure. 1 Silver stater of the Scordisci, head of Zeus (o)/horse under wheel (r), Syrmia?⁸², 300–100 BC. Göbl, 1973: 188 2–3, Kostial, 2003: no. 459, Dembski, 1998: 1110–1, Popović, : pl. 8, 12–pl. 9, 10. Nomos AG, Numista: <https://en.numista.com/catalogue/pieces190832.html> (last view 21/11/2023).



Figure. 2. Posthumous silver stater of Philip II, head of Philip II as Zeus (o)/rider with laurel branch (r), Amphipolis, 340–320 BC. Le Rider, 1977: 442, Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin Inv. 18238516, picture: Reinhard Saczewski.

78 Hooker, 2006: 461–462.

79 Göbl, 1973: 188 2–3, Kostial, 2003: no. 459, 300–100 BC; Kostial, 2003: no. 460, Göbl, 1973: Pl. 16, 18, 3rd century BC; Posthumous issue of Philip II, Amphipolis mint, Le Rider, 1977: 442, here Münzkabinett Berlin Inv. 18238516. In fact, Göbl/Pink, 1974a: 19 argued that the Scordisci were the first Celts to mint copies of the Philip staters.

80 Dembski, 1998: 110, 1350; Göbl, 1973: pl. 12, 129.5; Kostial, 2003, 82, 418, 3rd or 2nd century BC. Unfortunately, all available copies of this type seem to have been sold and their images removed from public access so that no figure could be included here.

81 Melrose, 2016: 78–80. Like other researchers, Melrose is cautious in equating Zeus and Taranis, but the Scordiscian coins certainly back up this claim.

82 This was suggested by Göbl/Pink, 1974a: 99, but cannot be proven and is still uncertain.

Next, we need to look at the Thraco-Macedonian kingdom of Kabyle in northern Thrace: According to Strabo, Philip II had settled villagers from his vast kingdom here,⁸³ and, expectedly, the mints of Kabyle follow the role models of Philip, Alexander and Lysimachos, who had all ruled Thrace: On bronze coins from the time 297–281 BC, but possibly only dating to around 270 BC, we can see Apollo with a laurel wreath on the obverse and a rider on the reverse, with the legend ΣΚΟΣΤΟΚΟΥ (FIG. 3).⁸⁴ The name of this ruler appears again on a bronze emission from 260–245 BC, with similar motifs (FIG. 4).⁸⁵ The horseman wears a helmet and wields a lance overhand, thus resembling the *xystophoroi* of the Macedonian army.⁸⁶ Two more bronze issue possibly depict Skostokos himself and the rider, this time in greeting pose, respectively Artemis Phosphoros, the chief deity of Kabyle, on the reverse.⁸⁷ The tetradrachms, meanwhile, copy those of Lysimachos instead, depicting Alexander with the horns of Ammon on the obverse and a seated, armed Athena with Nike in her right hand on the reverse.⁸⁸ Skostokos thus followed standard Macedonian imagery, but at the same time emphasised his dynasty's Macedonian connections – his father (?) Spartokos, who also minted coins,⁸⁹ or his grandfather may have been given the fiefdom by Philip II – in order to legitimate his rule over Kabyle and the surrounding area.⁹⁰ That Apollo was chosen instead of Zeus was probably due to a local sanctuary and thus reflects a certain individual identity.⁹¹ And once again, the image of the cavalryman is retained, emphasising military prowess, though of course this, too, may simply be an imitation of the Argead kings.



Figure. 3 Bronze coin of Skostokos of Kabyle, head of Apollo (o)/armed rider (r), Kabyle?, 297-ca. 270 BC. CN type 11198, Peter, 1997: 219, Bibliothèque nationale de France, département des Monnaies, médailles et antiquités Inv. Fonds général 59 (M 5008). Cf. Corpus Nummorum, https://www.corpus-nummorum.eu/types/cn.scostokos_i-thrace.1.ed.3 [last view: 21/11/2023].

⁸³ Strab. 7.6.2.C320.

⁸⁴ CN type 11198, 297–281 BC, Peter, 1997: 219. For the later date(s) Peter, 1997: 222–227, cf. Diedrich, 2022: 54 with the various proposals made by Dimităr Draganov. Since the coins of Skostokos' father Spartokos are from the early 3rd century BC, it seems more likely that his son only produced his own emissions after the former's death. Fischer-Bossert, 2005: 61–63 argued for the earlier date, based on the appearance and type of the tetradrachms. The name Skostokos is Thracian or Celtic; cf. Fischer-Bossert, 2005: 54, n. 29.

⁸⁵ CN Type 5192; 260–245 BC, Peter, 1997: 219. Also very similar is SNG Stancomb 301, Peter, 1997: 219, Draganov, Cabyle type 1, HGCC 3.2, 1475 and SNG Stancomb 300.

⁸⁶ Cf. Head, 1982: 104.

⁸⁷ Peter, 1997: 219, from the private collection of R. Rusev (rider), Peter, 1997: 220, from the private collection of M. Mindov (Artemis). CN Type 11759 again has Apollo on the obverse and Artemis Phosphoros on the reverse.

⁸⁸ SNGCop 1171 = SNG Ashmolean 3779 = Youroukova, 1976: 103, 277–260 BC, Peter, 1997: 218. For a complete overview of all known tetradrachms see Fischer-Bossert, 2005: 63–74 & pl. I–VIII. They are marked with something that looks like a small herm. On this and other questions regarding the production and origin of the Skostokos silver coins see Fischer-Bossert, 2005: passim.

⁸⁹ Cf. Peter, 1997: 203–215 on the coinage of Spartokos, id. 218–235 for Skostokos. Spartokos is also mentioned in IGBulg. III 2, 1731 as a powerful ruler who seems to have held some influence in neighbouring Seuthopolis, the capital of the Odrysian kingdom.

⁹⁰ Nankov, 2015: 402–403. For the discussion if there was a multitude of rulers with the name Skostokos see the overview in Diedrich, 2022: 53.

⁹¹ Rabadjiev, 2020: 445. Apollo already appears on at least one coin of Lysimachos, however: Thompson 3; Mionnet I, 121 (306–301 BC).



Figure. 4 Bronze coin of Skostokos of Kabyle, head of Apollo (o)/armed rider (r), Kabyle?, 260–245 BC. CN type 5192, Peter, 1997: 219, Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin Inv. 18210566, picture: Lutz-Jürgen Lübke.

With this context in mind, we can now turn towards the coinage of Tylis. Three very small series are known from the period preceding Kauaros, one bearing the name of a ruler called Kersibaulos, the second being identified as that of Orsoaltios, while the description ΛΙΑΡΚΙΙ on the last may be a Celtic or damaged version of ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ.⁹² At least the first two can be seen as Tylian rulers after Komontorios, the founder of the kingdom in (ca.) 277 BC, and before Kauaros.⁹³ The respective tetradrachms are very similar to the only specimen minted by the Galatians of Phrygia in the 3rd century BC that I am aware of:⁹⁴ All four types show Alexander as Herakles wearing the lion skin on the obverse and a seated Zeus holding an eagle and a sceptre on the reverse.⁹⁵ The Celtic coins are modelled on the coins of Alexander from his Lampsakos and Amphipolis mints (fig. 5).⁹⁶

In general, the western half of the Eastern Celts, including the Scordisci, generally imitated the staters of Philip II while those in Thrace and Asia preferred the Attic tetradrachms of Alexander the Great.⁹⁷ Since either type was accepted everywhere in the Hellenistic world, they could be used and were needed for international trade, the payment and hiring of mercenaries or craftsmen from abroad or for treaties with Greek cities and kingdoms. Yet, there are some differences between the early Tylian and Galatian coins: On the reverse of the Lilarkii tetradrachm (FIG. 6), we find a figure to the left of the inscription and under the throne that seems to be Artemis holding two torches in her hand. We can identify her with Artemis Phosphoros, the main goddess of Kabyle,⁹⁸ where this coin may have been minted.⁹⁹ On the reverse of Kersibaulos' tetradrachm (FIG. 7), meanwhile, a Celtic *thyreos* shield can be found beneath Zeus' eagle. The inclusion of the *thyreos* clearly sets the series

⁹² Kersibaulos: Cn type 5203, SNG BM 308, mid-3rd century BC, and Münzkabinett Berlin, Inv. 18210197, cf. Peter, 1997: 250, Damyanov/Manov, 2013: 15. Orsoaltios: Cn type 5205, Peter, 1997: 249, Bibliothèque nationale de France, département des Monnaies, médailles et antiques Inv. Fonds général 22. Cf. Corpus Nummorum, <https://www.corpus-nummorum.eu/types/52021-g-de> [last view: 22/11/2023]. Lilarkii: AR Tetradrachm, 3rd century BC, wildwinds.com, ex CNG auction 61, Sept. 2002: <https://www.wildwinds.com/coins/greece/thrace/kings/lilarkii/tetradrachm.jpg> (last view 18/11/2023), Diedrich, 2022: fig. 3 (44). For the meaning of Lilarkii: Diedrich, 2022: 44. Manov, 2018: 561–563 proposed that there was also a ruler called Eutydas, but this theory is based on a single, badly damaged coin, cf. Diedrich, 2022: 42 n. 79.

⁹³ Cf. Tomaschitz, 2002: 140, Diedrich, 2022: 41–42 on the foundation of the kingdom. Diedrich, 2022: 45 notes that only Kersibaulos' coins allow us to safely identify him as a Celtic ruler, but he does not doubt in principle that Orsoaltios (and a theoretical Lilarkii) may have been dynasts of Tylis. Fischer-Bossert, 2005: 59 calls both Orsoaltios and Lilarkii Thracian rulers, but thereby acknowledges Lilarkii as a personal name. The question cannot definitely be answered here, but even if they were Thracians, they would have ruled territory in the vicinity of Tylis and thus also influenced Kauaros.

⁹⁴ This coin, AR drachm, 3rd century, 3.45g, 18mm, seems to be unpublished but for a preview (Price 1373), but images and info can also be found online on Tom Vossen's VCoins: https://www.vcoins.com/de/stores/tom_vossen/165/product/galatia_3rd_century_bc_ar_drachm_345_gm_18mm_imitating_lampsakos_mint_issue_of_alexander_iii_of_macedon_cf_price_1373/807181/Default.aspx (last view 22/11/2023).

⁹⁵ For the lion skin: Peter, 1997: 249 (Orsoaltios), 250 (Kersibaulos).

⁹⁶ E.g. drachm ADM II series 2, Müller Alexander 397; Demanhur 1689–1747. Here Price, 1991: 96 no. 78, Münzkabinett Staatliche Museen zu Berlin inv. 18214359.

⁹⁷ Göbl/Pink, 1974: 31.

⁹⁸ See above p. 14.

⁹⁹ Currently p. 15 below.

apart from the other issues and marks a crucial difference to the Graeco-Macedonian role model: By adding a typical part of the equipment of the Eastern Celts, the ruler underlines his identity: He may be using Hellenic style coinage, but he is still a potent Gallic war leader. The Orsoaltios tetradrachm (FIG. 8), however, is an almost perfect copy of the Alexander coins with no obvious differences aside from the label [B]ΑΣΙΛΕΩ[Σ] ΟΡΣΟΑΛΤΙΟΥ. Finally, on the Galatian coin (FIG. 9), an S-like symbol appears in the same position as the *thyreos* on the Tylian tetradrachm, unlikely to be the abstract illustration of another shield, but possibly the depiction of a snake.¹⁰⁰ Conspicuously, the Thracian (and Asiatic?) Celts were compared to a snake in the so-called “oracle of Phaennis”, which was allegedly contemporary.¹⁰¹ In Celtic religion, the snake was a regular companion of warrior deities.¹⁰² If the symbol is to be identified with a snake, the Galatian mint probably included it to underline military strength and divine support. With the limited information we have it is impossible to decide whether the Galatians were familiar with the prophecy comparing them to a snake, but had they known it, they may have tried to re-interpret the sign, or even reaffirm the Greek view that the Celtic newcomers should be feared. However, since neither the provenance of the coin nor the date of the prophecy or the identification of the s-like icon as a serpent are safely attested, more than speculation is not possible at this point. The S could as well be a production fault, the initial of the die-caster or, quite probably, a buckle, as suggested by Price, who interpreted it as the copy of an early Diadochi coin based on Alexander’s Lampsakos type which bears a very similar mark that does indeed look more like a buckle than a snake.¹⁰³



Figure. 5 Tetradrachm of Alexander III the Great of Macedon, head of Alexander as Heracles with lion skin (o)/Zeus Aëtophoros (r), Amphipolis, 336–323 BC. Price, 1991: 96 no. 78, Münzkabinett Staatliche Museen zu Berlin Inv. 18214359, picture: Reinhard Saczewski.



Figure. 6 Tetradrachm of Lilarkii (?), head of Alexander as Heracles with lion skin (o)/seated Zeus Aëtophoros (r), Tylis?, 3rd century BC. With permission of wildwinds.com, ex CNG auction 61, Sept. 2002: <https://www.wildwinds.com/coins/greece/thrace/kings/lilarkii/tetradrachm.jpg> (last view 18/11/2023).

¹⁰⁰ I am thanking Giuliana Calcani (Roma Tre) for this idea.

¹⁰¹ Zosim. 2.37.1 with Gabelko, 2002: 220 (translation as snake), 224/225, 228.

¹⁰² Monaghan, 2004: 415.

¹⁰³ Price, 1991: no. 1369, Price, 1991: no. 1373.



Figure. 7 Tetradrachm of Kersibaul(os), head of Alexander as Heracles with lion skin (o)/seated Zeus Aëtophoros (r), Tylis?, mid-3rd century BC. Cn type 5203, Peter, 1997: 250, Damyanov/Manov, 2013: 15, Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Inv. 18210197, picture: Lutz-Jürgen Lübke.



Figure. 8 Tetradrachm of Orsoaltios of Tylis, head of Alexander as Heracles with lion skin (o)/seated Zeus Aëtophoros (r), Tylis?, 299–201 BC. Cn type 5205, Peter, 1997: 249, Bibliothèque nationale de France, département des Monnaies, médailles et antiquités Inv. Fonds général 22. Cf. Corpus Nummorum, <https://www.corpus-nummorum.eu/types/5202?lg=de> [last view: 22/11/2023].



Figure. 9 Drachm of the Galatians (?), head of Alexander as Heracles with lion skin (o)/seated Zeus Aëtophoros (r), Galatia?, 3rd century BC. Prototype Price, 1991: 1373, otherwise unpublished, accessible online on Tom Vossen's Vcoins: https://www.vcoins.com/de/stores/tom_vossen/165/product/galatia_3rd_century_bc_ar_drachm_345_gm_18mm_imitating_lampsakos_mint_issue_of_alexander_iii_of_macedon_cf_price_1373/807181/Default.aspx (last view 16/11/2023).

We shall now turn towards the coinage of Kauaros himself. Overall, six types survive, two of tetradrachms, four of bronze.¹⁰⁴ While the silver coinage was distributed ‘internationally’ for trade, the bronzes were only produced for internal use by the kings’ subjects.¹⁰⁵ In fact, their find spots are largely restricted to north eastern Bulgaria, a likely location of the realm.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Cf. Diedrich, 2022: 47–50 for the typology and illustrations.

¹⁰⁵ Diedrich, 2022: 47.

¹⁰⁶ Anastassov, 2011: fig.2 (228), Diedrich, 2022: 61–62.

Like most of the other Thracian and Celtic rulers we have seen, Kauaros minted tetradrachms in the style of Alexander, with the earlier ones sporting the text KAYAPOY and the latter ones ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ, probably since the coins with his own name had not been readily accepted.¹⁰⁷ The silver and most of the bronze money was probably cut by Greeks from Mesembria and other West Pontic cities, who had been forced to pay tributes to Kauaros and probably coerced into sending the qualified personnel.¹⁰⁸ The first bronze issue, minted at Apros, a Thracian city on the Propontis,¹⁰⁹ depicts the head of Apollo in various forms – some with a more Celtic than Greek looking haircut¹¹⁰ – on the obverse and a crowning Nike with a laurel wreath in her hand on the reverse (FIG. 10).¹¹¹ Apollo was apparently the protector god of Apros,¹¹² while Nike with the laurel wreath symbolised military success on various coins all across the Greek speaking world. We may thus simply attribute her appearance to the fashion of the day, but it could also be explained by a more specific desire of Kauaros to remind his subjects of the many military victories of the Tylian kings and the Galatians in general.

The second, slightly smaller bronze series features a laureate head of Zeus on the obverse and a cornucopia on the reverse (FIG. 11).¹¹³ This pattern was probably inspired by Ptolemaic coins used in Thrace during the Second Syrian War (260–253 BC), which include an issue that depicts Apollo and a cornucopia.¹¹⁴ Furthermore, Tylian Celts often served as mercenaries in the Ptolemaic army and were thus generally familiar with the motif of the cornucopia on coin reverses.¹¹⁵ The laureate head of Zeus, meanwhile, corresponds to the standard coinage of Philip II once again.

A third type of bronze coins bears Hermes with a typical Petasos hat on the obverse and his winged kerykeion staff on the reverse (FIG. 12).¹¹⁶ The issue seems to copy the style of the coinage of the Greek city Ainos in Thrace.¹¹⁷ Ainos was under Ptolemaic rule at the end of the 3rd century,¹¹⁸ but it was not far from one possible location of Tylis¹¹⁹ and one of the Kabylian tetradrachms was apparently minted there in the 270s or 260s BC.¹²⁰ Therefore, it may have also been in dependent relationships with Kabyle and Tylis at different points in the 3rd century BC.¹²¹

Last, but not least, more recently, a fourth bronze issue of Kauaros has been found which was exclusively minted at Apros in the second half of the 3rd century BC (FIG. 13). Their obverse depicts Apollo, the chief god of the city, once again, but the reverse bears an image of a Celtic *thyreos* shield.¹²² Immediately behind the legend Β]ΑΣΙΛΕΩΣ [Κ]ΑΥΑΠΟΥ, we can spot a small lyre on some of these coins. The lyre must be associated with the head of Apollo on the obverse and allows us to identify the Apollo of Apros as Apollo Kitharoidos, the kithara player.

¹⁰⁷ Diedrich, 2022: 57.

¹⁰⁸ Price, 1991: 173 (tributes), Diedrich, 2022: 58, 62–63 (coin cutters).

¹⁰⁹ Possibly identical with Tylis, as Damyanov/Manov, 2013: 16/17 suggest, but see p. 12 n. 66 above: this topic can not be discussed in depth in this paper. Diedrich, 2022: 63–64 points out that the coins from Apros were produced last and that the city may only provisionally have been controlled by the Tylian Celts before they emigrated to Anatolia for good. When combined with the observation that the bronze coins of Kauaros are virtually restricted to northeastern Bulgaria as mentioned above (p. 12 n. 66), Diedrich's hypothesis is the more convincing one.

¹¹⁰ E.g., on AE 19 SH 2733.

¹¹¹ AE 19 SH 266; AE 18 SH 729; AE 18 SHH 784; AE 19 SHH 2269; AE 19 SHH 2270; AE 18 SHH 2268; AE 19 SHH 2732–2739 = Moushmov, 1912: no. 5759; Youroukova, 1976: 108, BMC Greek (Tauric Chersonese) p207.1, SNG BM Black Sea IX, 1, 194, here British Museum HPB, p34.1.C.

¹¹² Koychev/Mutafov/Peev/Topalow, 2004: 78.

¹¹³ AE 16 SHH 678; AE 17 SHH 1152; AE 15 SHH 2407; AE 16 SHH 2775; AE 16cSHH 3711; AE 15 SHH 3843 = Moushmov, 1912: no. 5760; Youroukova, 1976: 109, here Berlin, Münzkabinett der Staatlichen Museen, Inv. 18210570.

¹¹⁴ See Psoma, 2008 in detail.

¹¹⁵ Cf. Maier, 2000: 58.

¹¹⁶ AE 12 SHH 2391; SH 6915 = Moushmov, 1912, no. 5761, SNG BM Black Sea IX, 1, 199, here British Museum 1929,1013.256.

¹¹⁷ E.g., AR Diabol May 34 (A19/P-); Grose, 1926: no. 3810.

¹¹⁸ Polyb. 5.34.9.

¹¹⁹ At or near Apros, see p. 18, n. 109 above.

¹²⁰ SNGCop 1171.

¹²¹ Peter, 1997: 227–229 shows that Skostokos of Kabyle probably forced Ainos to mint coins for him.

¹²² Cn type 2218, Damyanov/Manov, 2013: 17 tab. 2, fig. 1+1a, Draganov, 2005c: 339, fig. 1–3, Hoover, 2017: 60, 1352, here Numismatik Naumann (formerly Gitbud & Naumann) eA 104 (04.07.2021) lot 91. Cf. id.: 17 for the current location and identification of the coins. An older coin in the British Museum is very similar: compare British Museum 1957,0111.1 and Damyanov/Manov, 2013: fig. 3–6 = Diedrich, 2022: 49 type IV.

The style shows an unfamiliarity of the coiner with Greek letters and thus confirms that he was Celtic, in difference to those of most of the other coins.¹²³ The most important element, however, is the Celtic shield: It has been suggested that this was meant as a reminder of the Celtic invasion of Greece,¹²⁴ but we will come back to this point to discuss it in more detail.



Figure. 10 Bronze coin of Kauaros of Tylis, head of Apollo (o)/crowning Nike (r), Apros, 2nd half of 3rd century BC. BMC Greek (Tauric Chersonese) p207.1, SNG BM Black Sea IX, 1, 194, British Museum HPB, p34.1.C. © The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.



Figure. 11 Bronze coin of Kauaros of Tylis, head of Zeus (o)/cornucopia (r), Tylis (?), 2nd half of 3rd century BC. Münzkabinett Staatliche Museen zu Berlin, Inv. 18210570, picture: Lutz-Jürgen Lübke.



Figure. 12 Bronze coin of Kauaros of Tylis, head of Hermes (o)/Kerykeion (r), Ainos, 2nd half of 3rd century BC. SNG BM Black Sea IX, 1, 199, British Museum 1929,1013.256. © The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.

¹²³ Damyanov/Manov, 2013: 14. If the assumptions in n. 108 are correct, the Celtic coiner may only have resided in the city for a short time while they controlled it.

¹²⁴ Koychev/Mutafov/Peev/Topalov, 2004: 83–84.



Figure. 13 Bronze coin of Kauaros of Tylis, head of Apollo (o), thyreos shield (r), Apros, second half of 3rd century BC. Cn type 2218, Damyanov/Manov, 2013: 17 tab. 2, fig. 1+1a, Draganov, 2005c: 339, fig. 1–3, Hoover, 2017: 60, no. 1352, Numismatik Naumann (formerly Gitbud & Naumann) eA 104 (04.07.2021) lot 91, Corpus Nummorum, <https://www.corpus-nummorum.eu/types/cn.apros.1.ed.2> [last view: 2023/11/16].

Now, Damyanov and Manov identified some of the late 3rd century coinage from Kabyle as having been minted for Kauaros:¹²⁵ Maybe the kingdom had been conquered by the Celts, presumably after the death of Skostokos, or it had been forced into a similar status of dependence as Byzantium.¹²⁶

One of the tetradrachms is identical to the so-called autonomous coinage of Kabyle in the late 3rd century BC¹²⁷ and copies the popular Alexander coins, adding Artemis Phosphoros, the main goddess of the city, to the left of the seated Zeus with eagle and sceptre on the reverse (FIG. 14).¹²⁸ The bronze coins from Kabyle, meanwhile, depict the head of Apollo and a crowning Nike with wings, just like the coins minted in Apros.¹²⁹ While the Tylian coins thus follow widespread Greek imagery, just like other non-Greek coinage on the southern Balkans, they certainly emphasise a distinct element by using other combinations of deities and by featuring the Celtic oval shield. The *thyreos* was one of the most iconic markers of Gallic warriors in Greek art, where they were usually degraded as naked savages, as we have seen above. Yet, its common depiction reflected the realities in so far that it was indeed the most widespread type of shield among Celtic warriors.¹³⁰ Were the Celts aware of how they were depicted in Hellenistic imagery? With the sheer number of coins, monuments, statues, or stelae featuring the stereotypical Celtic ‘barbarian’ that have survived until the present day, it seems impossible that they were not. If they were aware that the image of the *thyreos* on their coinage would have been instantly recognised by both Celts and Greeks as a symbol both of Gallic military might and its demotion in Hellenic art, its inclusion must have been an intentional decision. We may suspect that the Tylian kings purposefully put it on their coins to remind the Greeks of Gallic military glory and challenge Hellenic connotations of the *thyreos*. It showed: We exist here, among the Greeks, and our kings can both oppress and save mighty Greek cities such as Byzantium.¹³¹

¹²⁵ Damyanov/Manov, 2013: 15–17. They expanded the work of Gerassimov 1959. This includes the tetradrachms, cf. Diedrich, 2022: 51.

¹²⁶ This may be supported by the inscription Historical Musuem Jambol Inb. No I- 1068 = Emilov, 2005 Appendix, which is, however, very fragmentary. Emilov suggests that it may have recorded the payment of tribute from Kabyle to Tylis: Emilov, 2005: 328–329. Fittingly, Draganov, 1983a: 114 observed that Kabyle’s trade relations with the Aegean significantly decreased in the period 280–200 BC. This evidence speaks against the idea of Gerassimov 1958, 275 that the relations between Tylis and Kabyle were of an exclusively friendly nature.

¹²⁷ Diedrich, 2022: 65 claims that both the so-called autonomous coinage and that of Kauaros was minted by order of the dynast, but that Kabyle as a city remained autonomous, though as a dependency of Tylis. His arguments are certainly compelling, but the question cannot be treated in more detail here.

¹²⁸ Damyanov/Manov, 2013: pl. 9 = Tetradrachm AR 28 SHH 5162 = Draganov 874/883 (autonomous coin); Damyanov/Manov, 2013: pl. 10 = Tetradrachm AR 28 SHH 2018 = Moushmov, 1912: no. 5758; Youroukova, 1976: 107 (Kauaros coin). Fig.13 provided here is the slightly different Price, 1991: 8882, Draganov, 1993b: 158, 845–885, tab. 40–44, CN type 10004, but the iconography is identical.

¹²⁹ Damyanov/Manov, 2013: pl. 11 = ANS 1956.361.

¹³⁰ Cf. Ritchie/Ritchie, 1995: 48–49. For more details on Celtic self-representation of their armament and archaeological excavations see the contributions to Girard 2013. The extensive analysis of Kistler 2009 also shows the centrality of the *thyreos* shield, so that I would disagree with Draganov, 2005c: 341 that it may actually represent Thracians or Greeks in Apros: an order by Kauaros seems plausible. I do not dispute his claim that Apros was not necessarily occupied by Celts, though; see p. 18, n. 109 (Diedrich 63–64) above. It is further true that the *thyreos* was widely adopted by Greek and Thracian soldiers by the end of the 3rd century, so the messages on Kauaros’ coins may have been less powerful than those of Kersibauros decades earlier. But, again, the *thyreos* remained the marker of Celts in Greek art well into the 2nd century BC and beyond (e.g., Kistler, 2009: 226–230) and Kauaros cannot have missed that.

¹³¹ A parallel to the hypothetical Galatian snake, see p. 16 above.



Figure. 14 Tetradrachm of Kauaros of Tylis, head of Alexander as Heracles with lion skin (o)/seated Zeus Aëtophoros (r), Kabyle, late 3rd century BC. Price, 1991: 8882, Draganov, 1993b: 158, 845–885, tab. 40–44, CN type 10004, Münzkabinett Staatliche Museen zu Berlin, Inv. 18250350, picture: Lutz-Jürgen Lübke.

Kauaros would thus have sent a clear message of military prowess to everyone under his rule, who used these bronze coins. This included Greek settlers in Thrace, Hellenic mercenaries in Tylian service, Greek merchants who visited his realm and the largely Hellenic die-casters in the *poleis* themselves as well as the people associated with them. That he attempted to also widely distribute tetradrachms with his name on them testifies his ambitions beyond his own realm. The production and imagery of the coins thus fits the role of Kauaros in Polybios' *Histories*, where he appears to be keen to achieve some kind of 'international' recognition by mediating between Byzantium and its foes, even though he had brought about the war in the first place. In his personal characterisation of Kauaros, Polybios emphasises that the monarch further assisted Byzantium in otherwise unknown wars with "the Thracians".¹³² These may have been the same Thracians who later destroyed the kingdom of Tylis, and/or they were the Kabylians who had apparently suffered under the Celtic rulers of Thrace. It seems as if Kauaros was well aware that the (Greek) cities tributary to him were his source of power and therefore he did not intend to destroy them, but only wanted to keep them weak.

By mediating in conflicts between other states, he could hope that his informal rule over the West Pontic cities, Byzantium, Kabyle, Ainos and Apros would be recognised by these powers. This is an obvious parallel to the actions of Ortiagon and Chiomara, who likewise aspired to be taken seriously by their Greek, Anatolian and Roman neighbours. The adoption of elements typical for Hellenistic kingship helped to cement their status both internally and externally. And yet, their position rested on military power: As soon as Kauaros and Ortiagon appeared vulnerable, the Thracians respectively Attalids struck and destroyed the new powers.

Yet, the Celtic populations remained, and there is little doubt that their Hellenisation was well underway at this stage.¹³³ Discerning the identity of the Tylians, Galatians and other Eastern Celts at the turn of the 3rd to the 2nd century presents a formidable challenge, however.¹³⁴ The analysis has shown that it is highly likely that Celtic rulers intentionally copied Hellenistic kings in their policies, emphasising not only their military virtues, but also their euergetism, diplomatic skills and just character. The coins suggest that this was a fusion of Celtic and Greek elements, which took different forms: The prominence of Celtic names in the Galatian elite of Anatolia, the continued usage of traditional art and jewellery like torques as well as the fact that most Galatians chose to settle outside the existing cities confirm that

¹³² Polyb. 8.22.2.

¹³³ Hellenisation shall here be understood as the processual distribution of the elements of Greek culture in an originally non-Greek context, such as the myths, religion, language and writing, knowledge of central texts, architecture, political institutions of the *polis*, military tactics and equipment, administrative practices etc. It is important to note, as all recent scholarship has emphasised, that this was always a mutual process that often led to the birth of unique, local amalgams of cultures. Cf. Kuhrt & Sherwin-White, 1993: 141–149, Cartledge, 1997: 1–15, Chribasik & King, 2017.

¹³⁴ On the fall of Tylis and the continued existence of Celtic groups in Thrace see Diedrich, 2022: 45–47.

many elements of the European La Tène-culture were retained.¹³⁵ In Thrace, meanwhile, the Celts seem to have intermarried with Thracians from early on and several ancient authors attest to a blend of both cultures.¹³⁶ Thracian and Greek influences can be found in the design of the Celtic necropoleis in Thrace, while the structure of the tombs at Kalnovo follows Scythian practices.¹³⁷ To this mix of cultures we can add more: Livy likens the Galatian soldiers at the Battle of Magnesia to those of the Cappadocians, an Iranian kingdom,¹³⁸ and there are two terracotta figurines of Galatian mercenaries from Myrina in Aiolia dated to 130–60 BC who are armed like the *thorakitai*, a heavy infantry unit in the Seleucid and Achaian armies, but additionally wear Iranian face masks.¹³⁹ The evidence attests a complex mix of cultures, especially in the ever important area of the military, where Roman and Italic elements have to be added in the 1st century BC:

Deiotaros, king of a greater Galatia under Augustus, had two full legions under his command, whose survivors seamlessly integrated into the Roman army after the annexation of Galatia in 25 BC.¹⁴⁰ Yet, he resided in a royal palace built in the style of ancient Phrygian architecture,¹⁴¹ and had two Greek wives, Stratonike and Berenike, and a Greek concubine called Elektra who bore most of his children.¹⁴² Even in the generation before him, some Galatians may already have worshipped Greek deities.¹⁴³ And finally, we have a bust of Deiotaros' daughter Adobogiona II, wife of the tetrarch of the Trokmoi, Brogitaros, which was placed in the temple of Hera in Pergamon. She is wearing Greek clothes and sports a Greek haircut, but her physiognomy is clearly Celtic: The plastic thus underlines the distinct identity of the Galatians.¹⁴⁴ And though there were some regional differences between Tylians and Anatolian Galatians, they remained closely linked, which is attested not least by the coinage: Most of Kauaros' tetradrachms were found in or near Galatia.¹⁴⁵

Furthermore, it is now generally accepted that, after the death of Kauaros, many Tylian Celts left Thrace forever and joined their cousins in Asia.¹⁴⁶ It is hence plausible that Ortiagon and Chiomara followed the role model of Kauaros in their attempt to become a powerful ruler pair in the mould of Hellenistic kings and queens.

Ortiagon's premature death possibly prevented them from minting their own coins and it would thus take until the first century BC for Galatian kings to resume the designs of Kauaros in full.¹⁴⁷

To conclude: The Celts in Asia and on the southern Balkans preserved their Celtic identity in the Hellenistic period, but selectively adopted Greek (and Thracian) customs that furthered their aims, such as coinage, an equation of their deities with the Olympian gods and goddesses (as depicted on the coins) and the political as well as diplomatic practices of Hellenistic kings and queens. On the coins and through (monumental and sepulchral) architecture, they represented the (identity) policies they pursued as rulers. In the military

135 Bittel, 1974: 241–246, cf. Coşkun: 2012 for the names – Celtic names only disappeared in the 3rd century AD.

136 Anastassov, 2011: 234, 236–238 and, e.g., Strab. 7.1.1, C289, 3.2C296.

137 Anastassov, 2011: 234–236 with fig. 24–26.

138 Liv. 37, 40.4; 9; 12. On the question which of these are foot soldiers and which are horsemen: Müller/Weissenborn, 1906: 70, n.5.

139 Museum of Fine Arts, Boston, (cf. Burr, Myrina 1934: 112) and Louvre, Paris, Cat. II pl. 151b&d. Polybios mentions *thorakitai* in the Seleucid army in, e.g., 10.29.6, and in the Achaian army in, e.g., 11.11.4–5.

140 The Legio XXII Deiotariana; cf. Grainger, 2020: 215. Cic. ad. Att. 6.1.4 mentions Deiotaros having 30 cohorts of 400 men each in Roman equipment, for which cf. D'Amato, 2009: 44. Cic. Phil. 11.33 and Bell. Alex. 34.4 confirm the Roman armament and training of the Galatian foot soldiers.

141 Near Karalar, 40km northwest of Ankara; Bittel, 1974: 246. His tomb complex, meanwhile, followed a model popular in Macedon, Thrace, Bithynia and Mysia; id.: 247.

142 Berenike is mentioned in an inscription (Mitchell, 1993: 28 (n. 8)), Stratonike and Elektra are known from Plutarch (Plut. Mor. 258D = de mul. virt. 21). Pérez-Noguès, 2013: 172 assumes Galatian kings may have had several wives or concubines, but it is of course also possible that Berenike and Stratonike are the same person, with the name having been corrupted over time.

143 In the story of Kamma, lover of the tetrarch Sinat and victim of his rival Sinorix, the father of Deiotaros, the young woman is a priestess of Artemis; cf. Plut. Moral. 257E–258C; similarly in Plut. Amat. 22 and Polyaen. VIII, 39. Though this may be an *interpretatio Graeca*, the fact that Plutarch uses genuine Celtic names in the tale and the increasing Hellenisation of Galatian society make it plausible that they would also rever Greek gods and goddesses, especially those connected with prowess in war, like Artemis.

144 Cf. Strobel, 1991: 130 and n. 194–196.

145 Diedrich, 2022: 57.

146 Diedrich, 2022, 63–64.

147 For this coinage see Arslan, 2004b.

area in particular, Anatolian, Iranian and Romano-Italic influences also shaped Galatian culture and self-definition. These developments find many parallels in other states which were formed in the vicinity of the Seleucid and Ptolemaic empires and later fell into the sphere of the Imperium Romanum: The Hasmoneans of Judaea and the Nabataeans both adopted Hellenistic legitimization strategies and made Greek their official language while preserving local cultural and religious traditions, and the three different dynasties of the Ituraians in greater Syria all hellenised to various degrees so that each of them could present itself differently and thus justify its existence.¹⁴⁸ In Thrace itself, meanwhile, the later Roman client kings¹⁴⁹ readily adopted Greek and Roman weaponry and used their networks in the neighbouring empires to obtain luxury goods from Central Asia.¹⁵⁰ And yet, the Tylian and Anatolian Celts stand out: Unlike all of these other peoples, they were complete newcomers in the Eastern Mediterranean and thus faced a much greater challenge in trying to secure their survival and finding acceptance on the ‘international’ level without completely giving up their traditions. They thus created a unique blend of cultures, religions and policies while retaining and even expanding their military strength. Far from being simple, savage ‘barbarians’, they quickly understood the rules of the game and established themselves as a firm part of the Hellenistic world.

BIBLIOGRAPHY

- Anastassov, J. (2011). The Celtic presence in Thrace during the 3rd century BC in the light of new archaeological data. In Guštin, M., Jevtić, M. (eds.). *The Eastern Celts. The Communities between the Alps and the Black Sea*. Koper-Beograd: Analles-Mediterranei, 227–239.
- Armit, I. (2012). *Headhunting and the Body in Iron Age Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Arslan, M. (2004a). *Galater. Die vergessenen Kelten*. Scheidegg im Allgäu: Via Verbis.
- Arslan, M. (2004b). *The Coins of Galatian Kingdom and the Roman coinage of Ancyra in Galatia*. Ankara: Ankara Ticaret Odası.
- Berger, P. (1995). La Xénophobie de Polybe. *Revue des Études Anciennes*, 97. 3–4, 517–525.
- Bittel, K. (1974). Die Galater in Kleinasien, archäologisch gesehen. In *Assimilation et résistance à la culture Gréco-Romaine dans le monde ancien. Travaux du VIe Congrès International d'Etudes Classiques – Madrid, Septembre 1974*. Bucharest/Paris 1974: Editura Academiei. Les Belles Lettres, 241–249.
- Burr, D. (1934). *Terracottas from Myrina in the Museum of Fine Arts, Boston*. Vienna: Adolf Holzhausens Nachfolger.
- Cartledge, P. (1997). Introduction. In Id./Garnsey, Peter/Gruen, Erich (eds.). *Hellenistic Constructs. Essays in Culture, History, and Historiography*. Berkeley et al.: University of California Press, 1–19.
- Champion, C. (1996). Polybius, Aetolia and the Gallic Attack on Delphi (279 BC). *Historia*, 45.3, 315–328.
- Chaniotis, A. (2015). *War in the Hellenistic World. A Social and Cultural History*. Malden (MA)/Oxford/Carlton (VIC): Blackwell Publishing.
- Chrubasik, B., King, D. (2017). Introduction. In Idd. (eds.). *Hellenism and the Local Communities of the Eastern Mediterranean. 400 BCE–250 CE*. Oxford: Oxford University Press.
- Coşkun, A. (2012). Intercultural anthroponomy in Hellenistic and Roman Galatia - with maps drafted by Michael Grün and April Ross. *Gephyra* 9, 51–68.
- Damyanov, V., Manov, M. (2013). The First Mint of Cavarus, the last King of the Celtic Kingdom in Thrace. *American Journal of Numismatics* 25, 11–19.
- De Beaulieu, J.B. C., Fischer, B. (1998). *Recueil des Inscriptions gauloises (RIG)*, Nr. IV. Les

¹⁴⁸ See Hoffmann-Salz, 2022: 343–371 for these comparisons.

¹⁴⁹ For these Thracian kings as actual Roman client kings who were closely bound to the emperors see Ish-Shalom, 2021: 154.

¹⁵⁰ Konrad, 2014: 70–71.

- légen-des monétaires.* Paris: CNRS Éditions.
- Dembski, G. (1998). *Münzen der Kelten. Sammlungskataloge des Kunsthistorischen Museums*, 2. Vol. Vienna: Kunsthistorisches Museum.
 - D'Amato, R. (2009). *Arms and Armour of the Imperial Roman Soldier*. London: Pen & Sword Books.
 - Diedrich, B. (2022). Das Keltische Tylis in Thrakien und die Münzprägung des Kauaros. *Orbis Terrarum* 20, 29–72.
 - Draganov, D. (2005c). Coins of the Unknown Mint of Apros in Thrace. In Alfaro Asíns, C., Marcos Alonso, C., Otero Morán, P. (eds.). *XIII Congreso Internacional de Numismática Madrid 2003*. Madrid: Ministerio de Cultura, 339–343.
 - Draganov, D. (1993b). *The Coinage of Cabyle*. Sofia: Self-Published.
 - Draganov, D. (1983a). Zu den Handelsbeziehungen der thrakischen Stadt Kabyle vom 5. bis 3. Jahrhundert v. u. Z. *Jahrbuch für Wirtschaftsgeschichte/Economic History Yearbook* 24.2, 111–118.
 - Drnić, I. (2020). The Scordisci: a story from the verge of the La Tène world. In Fichtl, S., Kysela, J., Pierrevelcin, G. (eds.). *Unité et diversité du monde celtique. Actes du 42e colloque international de l'Association française pour l'étude de l'âge du Fer (Prague, 10–13 mai 2018)*. Paris: Collection Afeaf.
 - Emilov, J. (2005). The Galatians and Cabyle. A fragmentary inscription and its context. In *Studia Archaeologica Universitaris Serdicensis Suppl.* IV, 324–332.
 - Erskine, A. (2013a). How to Rule the World: Polybius Book 6 Reconsidered. In Gibson, B., Harrison, T. (eds.). *Polybius and his world. Essays in memory of F.W. Walbank*. Oxford: Oxford University Press, 231–246.
 - Erskine, A. (2013b). Making Sense of the Romans. Polybius and the Greek Perspective. *Dialogues d'histoire ancienne* 9, 115–129.
 - Fischer-Bossert, W. (2005). Die Lysimacheier des Thrakers Skostokos. *Revue Belge de Numismatique* 151, 49–74.
 - Fless, F. (2002). Zur Konstruktion antiker Feindbilder – Das Beispiel der „Großen Gallier“. In *Die Religion der Kelten: Fromm, Fremd, Barbarisch (Exhibition Catalogue, Leipzig)*. Mainz: Philipp von Zabern, 59–70.
 - Foulon, E. (2001). Polybes et les Celtes (II). *Les Études Classiques* 69, 35–64.
 - Frey, O.H. (1995). The Celts in Italy. In Green, M. J. *The Celtic World*. London/New York: Routledge, 515–532.
 - Gabelko, O.L. (2002). „Phaennis“ Oracle“ (Zosim. II. 36–37) and Galatians‘ Passage to Asia Minor. In Olshausen, E., Sonnabend, H. (eds.). „Troianer sind wir gewesen“ – *Migrationen in der antiken Welt. Stuttgarter Kolloquium zur Historischen Geographie des Altertums* 8. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 211–228.
 - Gera, D. (1997). Warrior Women. *The anonymous Tractatus de mulieribus claris in bello*. Leiden: Brill.
 - Gerassimov, T. (1959b). Quelle est la ville où les tetradrachmes de Kauaros, roi celtique ont été frappées. *Bulletin de l'Institut d'archéologie* 22, 111–118.
 - Gerassimov, T. (1958a). The Alexandrine Tetradrachms of Cabyle in Thrace. In Ingholt, H. (ed.). *Centennial Publication of the American Numismatic Society*. New York: American Numismatic Society, 273–277.
 - Gieseke, J. (2023). Vom äußersten Westen der Welt. *Die Griechische Ethnographie und die Völker Iberiens und der Keltiké im Schatten der römischen Expansion* (2. Jahrhundert v. Chr. – 1. Jahrhundert n. Chr.). Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
 - Girard, B. (ed.) (2013). *Au fil de l'épée. Armes et guerriers en pays celte méditerranéen*. Nîmes: École Antique de Nîmes.
 - Grose, S.W. (1926). *Catalogue of the McClean Collection of Greek Coins*. Cambridge: Cambridge University Press.
 - Göbl, R. (ed.) (1974b). Pink, K. *Die Münzprägung der Ostkelten und ihrer Nachbarn* (2nd, revised edition). Braunschweig: Klinkhardt & Biermann.
 - Göbl, R. (ed.) (1974c). Pink, K. *Einführung in die keltische Münzkunde mit besonderer*

- Berücksichtigung des österreichischen Raumes* (3rd, revised edition). Vienna: Franz Deuticke.
- Göbl, R. (1973a). *Ostkeltischer Typenatlas*. Braunschweig: Klinkhardt und Biermann.
 - Grainger, J.D. (2020). *The Galatians. Celtic Invaders of Greece and Asia Minor*. Barnsley: Pen and Sword History.
 - Gruel, K., Popovitch, L. (2007). *Les monnaies gauloises et romaines de l'oppidum de Bibracte*. Glux-en-Glenne: Collection Bibracte.
 - Hau, L. I. (2016). *Moral History from Herodotus to Diodorus Siculus*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
 - Head, D. (1982). *Armies of the Macedonian and Punic Wars 359 BC to 146 BC. Organisation, Tactics, Dress and Weapons*. Cambridge: Wargames Research Group.
 - Hoffmann-Salz, J. (2022). *Im Land der räuberischen Nomaden? Die Eigenherrschaften der Ituraier und Emesener zwischen Seleukiden und Römern*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
 - Hooker, J. (2006). S.v. Celtic coinage. In Koch, J. T. (ed.). *Celtic Culture. A Historical Encyclopedia*, Vol. I Celtomania–Fulup. Santa Barbara: Bloomsbury Academic, 461–464.
 - Hoover, O.D. (2017). *Handbook of Coins of Macedon and its Neighbours. Part II: Thrace, Skythia, and Taurike. Sixth to First Centuries BC*. Lancaster: Classical Numismatic Group.
 - Ish-Shalom, T.A. (2021). Provincial Monarchs as an Eastern Arcanum Imperii: 'Client Kingship', the Augustan Revolution and the Flavians. *Journal of Roman Studies* 111, 153–177.
 - Kaye, N. (2023). *The Attalids of Pergamon and Anatolia. Money, Culture, and State Power*. Cambridge: Cambridge University Press.
 - Keller, O. (ed.). (1877). *Rerum Naturalium Scriptores Graeci Minores* Vol. I. Leipzig: Teubner.
 - Kistler, E. (2009). *Funktionalisierte Keltenbilder. Die Indienstnahme der Kelten zur Vermittlung von Normen und Werten in der Hellenistischen Welt*. Berlin: Verlag Antike.
 - Kochanek, P. (2004). *Die Vorstellung vom Norden und der Eurozentrismus. Eine Auswertung der patristischen und mittelalterlichen Literatur*. Mainz: Philipp von Zabern.
 - Konrad, M. (2014). *Emesa zwischen Klientelreich und Provinz. Identität und Identitätswandel einer lokalen Fürstendynastie im Spiegel der archäologischen Quellen*. Rahden (Westfalia): VML Verlag Marie Leidorf.
 - Kostial, M. (2003). *Kelten im Osten. Gold und Silber der Kelten in Mittel- und Osteuropa*. Sammlung Lanz. Munich: Staatliche Münzsammlung München.
 - Koychev, A., Mutafov, V., Peev, I., Topalov, S. (2004). New contribution to the study of Apros city coinage, situated in the interior of Thrace during the 3rd century BC. *Analı* 1–4, 75–86.
 - Kuhrt, A., Sherwin-White, S. (1993). *From Samarkhand to Sardis. A new approach to the Seleucid Empire*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
 - Lampinen, A. (2018). Against Hope? The Untimely 'Elpis' of Northern Barbarians. In Kazantzidis, G., Spatharas, D. (eds.). *Hope in Ancient Literature, History and Art (Ancient Emotions I)*. Berlin/Boston: De Gruyter, 275–295.
 - Maier, B. (2000). *Die Kelten. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Munich: C.H. Beck.
 - Maier, F.K. (2012). „Überall mit dem Unerwarteten rechnen“: Die Kontingenz historischer Prozesse bei Polybios. Munich: C.H. Beck.
 - Manov, M. (2018). A Unique Bronze Coin of an Unknown Ruler of the Celtic Kingdom in Thrace. *Pontica* 18, 553–570.
 - Marinescu, C.A. (1996). *Making and spending money along the Bosporus. The Lysimachi Coinages minted by Byzantium and Chalcedon and their socio-cultural Context*. New York: PhD Thesis, Columbia University.
 - Melrose, R. (2016). *Religion in Britain from the Megaliths to Arthur. An Archaeological and Mythological Exploration*. Jefferson (NC): McFarland Books.
 - Monaghan, P. (2004). *The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore*. New York: Facts on File.
 - Moushmov, N.A. (1912). *Ancient Coins of the Balkan Peninsula*. Sofia: Pechatnitsa na Grigor. Iv. Gavazov.
 - Nankov, E. (2015). Urbanization. In Id., Grainger, D., Valeva, J. (eds.). *A Companion to Ancient Thrace*. Hoboken (NJ): Wiley, 399–411.
 - Parachaud, K. (2019). La rencontre de l'histoire et de l'archéologie, un risque de biais méthodologique? In Perret, A., Sompayrac, L. (eds.). *Questionner la rencontre en sciences*

- humaines et sociales, actes des Journées Thématisques 2019 de l’École Doctorale 612 des Universités de Limoges et de Poitiers. Limoges: Universités de Limoges et de Poitiers, 49–61.
- Péré-Noguès, S. (2013). Chiomara, Camma, et autres princesses... Une histoire des femmes dans les sociétés “celtiques” est-elle possible? *Pallas. Revue d’études antiques* 90, 159–176.
 - Peter, U. (1997). *Die Minzen der thrakischen Dynasten (5.–3. Jahrhundert v. Chr.). Hintergründe ihrer Prägung*. Berlin: De Gruyter.
 - Popović, I. (1993). *Les Bijoux Monetaires de Serbie*. Belgrade: National Museum Belgrade. Serbian Numismatic Society.
 - Price, M. J. (1991). *The Coinage in the Name of Alexander the Great and Philip Arrhidaeus. A British Museum Catalogue* (2 vls.). London/Zurich: The British Museum/Swiss Numismatic Society.
 - Psoma, S. (2008). Numismatic Evidence on the Ptolemaic Involvement in Thrace During the Second Syrian War. *American Journal of Numismatics*, 20, 257–263.
 - Quinn, J.C. (2013). Imagining the Imperial Mediterranean. In Gibson, B., Harrison, T. (eds.). *Polybius and his world. Essays in memory of F.W. Walbank*. Oxford: Oxford University Press, 337–352.
 - Rabadjiev, K. (2020). Religion. In Grainger, D., Nankov, E., Valeva, J. (eds.). *A Companion to Ancient Thrace*, Hoboken (NJ): Wiley, 443–456.
 - Le Rider, G. (1977). Le monnayage d’argent et d’or de Philippe II frappé en Macédoine de 359 à 294. Paris: E. Bourgey.
 - Ritchie, J. N.G., Ritchie, W.F. (1995). The army, weapons and fighting. In Green, M. (ed.). *The Celtic World*. London/New York: Routledge, 37–58.
 - Saprykin, S. (2020). The Pontic Kingdom and the Seleucids. In Oetjen, R.(ed.). *New Perspectives in Seleucid History, Archaeology and Numismatics. Studies in Honor of Getzel M. Cohen*. Berlin/Boston: De Gruyter, 225–239.
 - Strobel, K. (1991). Die Galater im hellenistischen Kleinasiens: Historische Aspekte einer keltischen Staatenbildung. In Seibert, J. (ed.). *Hellenistische Studien. Gedenkschrift für Hermann Bengtson*. Munich: Editio Maris, 101–134.
 - Tomaschitz, K. (2002). *Die Wanderungen der Kelten in der antiken literarischen Überlieferung*. Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften:
 - Urban, R. (1991). Die Kelten in Italien und in Gallien bei Polybios. In Seibert, J. (ed.). *Hellenistische Studien. Gedenkschrift für Hermann Bengtson*. Munich: Editio Maris, 135–158.
 - Vardar, L.E. (2006). Galatia Bölgesi kaleleri/yerleşmeleri yüzey araştırması: Ankara İli 2005. *Araştırma Sonuçları Toplantısı* 24.2, 79–100.
 - Vitali, D. (2006). S.v. Bononia/Bologna. In Koch, J.T. (ed.), *Celtic Culture. A Historical Encyclopedia*, Vol. I A–Celtic. Santa Barbara: Bloomsbury Academic, 226–228.
 - Voigt, M. (2012). Human and Animal Sacrifice at Galatian Gordion. The Uses of Ritual in a Multiethnic Community. In Porter, A., Schwarz, G.M. (eds.). *Sacred Killing. The Archaeology of Sacrifice in the Ancient Near East*. University Park (PA): Eisenbrauns, 237–290.
 - Walbank, F.W. (1972). *Polybius*. Berkeley (et al.): University of California Press.
 - Williams, J.H.C. (2001). *Beyond the Rubicon. Romans and Gauls in Republican Italy*. Oxford: Clarendon Press.
 - Youroukova, Y. (1976). *Coins of the Ancient Thracians*. Oxford: British Archaeological Reports.
 - Zanker, P. (2000). Die Gegenwelt der Barbaren und die Überhöhung der häuslichen Lebenswelt. Überlegungen zum System der kaiserzeitlichen Bilderwelt. In Hölscher, T. (ed.). *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike*. Leipzig/Munich: K G Sauer, 409–434.

EDITIONS

- Livius, Titus, *Ab Urbe Condita*. ed. and trans. by Müller, H.J., Weissenborn, W. (1906). Vol. 8 (Book XXXV–XXXVII), Berlin/Leipzig: Teubner.
- Polybius. *The Histories*, 6 vol. Translated by Paton, W.R., revised by Walbank, F.W., Habicht, C. (2010–2012). Cambridge, MA: Loeb Classical Library.

LA PRODUCCIÓN DE ARQUITECTURA MONUMENTAL EN EL MUNDO IBÉRICO. REFLEXIONES DESDE LAS HUELLAS DE TALLA Y LÍNEAS DE TRAZADO Y POSICIÓN EN UN ELEMENTO ARQUITECTÓNICO DE EL CIGARRALEJO (MULA, MURCIA)

THE PRODUCTION OF MONUMENTAL ARCHITECTURE IN THE IBERIAN WORLD. REFLECTIONS ON TOOLMARKS AND CARVING AND POSITION GUIDELINES IN AN ARCHITECTURAL ELEMENT FROM EL CIGARRALEJO (MULA, MURCIA)

Jesús Robles Moreno
(Investigador independiente).
Orcid: 0000-0002-5276-1974
email: jesusroblesmoreno@outlook.com

RESUMEN

En este artículo se analiza un baquetón perteneciente a un pilar-estela ibérico procedente de El Cigarralejo. No es una de las piezas arquitectónicas más destacadas de la necrópolis en cuanto a decoración, ni morfología, pero se trata de un documento arqueológico privilegiado para el estudio de la producción de estos monumentos, ámbito de la investigación aún muy desconocido. Esto se debe a que sobre la pieza se observan una serie de marcas de trazado, de talla y de posición, a lo que se añade que quedó inacabada a pesar de colocarse en obra.

El estudio de dichas huellas permite reconstruir el proceso de concepción, ejecución y construcción del monumento. Además, su interpretación y la de los numerosos “errores” que contienen permiten sugerir que la pieza fue obra de aprendices

Palabras clave: Cultura Ibérica, decoración arquitectónica, cantería, escultores, producción

ABSTRACT

In this article, we analyse an Egyptian gorge support-block belonging to an Iberian pillar-stele from El Cigarralejo. It is not one of the most outstanding architectural pieces from the necropolis in terms of decoration or morphology, but it is a privileged archaeological document for the study of the production of these monuments, an area of research that is still largely unknown. This is due to the fact that the piece shows a series of carving guide-lines, toolmarks and position guidelines, as well as the fact that it was left unfinished despite it was used on the monument.

The study of these marks allows the process of conception, execution and construction of the monument to be reconstructed. Moreover, their interpretation and that of the numerous ‘errors’ they contain suggest that the piece was the work of apprentices.

Keywords: Iberian Culture, architectural ornamentation, stonework, sculptors, production

1. INTRODUCCIÓN: EL ESTUDIO DE LA PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA MONUMENTAL EN IBERIA

Dentro de la amplia producción científica sobre el mundo ibérico, aquella dedicada a los monumentos arquitectónicos y escultóricos, ocupa un lugar privilegiado por su cantidad y su intensidad. Desde los inicios de la historiografía sobre esta cultura, y con mayor énfasis desde el descubrimiento de Pozo Moro (Almagro Gorbea, 1983), han sido muchos los trabajos dedicados al análisis de estas manifestaciones desde diferentes perspectivas. La elaboración de catálogos totales o parciales, la restitución, el estudio de la iconografía o la tipología de estos edificios han sido algunas de las cuestiones ya tratadas por numerosos autores (Chapa, 2011 con bibliografía).

Otra de ellas, en la que nos vamos a centrar aquí, es la producción de estas manifestaciones y la identificación de los talleres responsables y de su logística. Es decir, el estudio de todos los agentes, factores y procedimientos existentes desde que se demanda y se concibe un monumento hasta que este es erigido. Sin embargo, si bien esta cuestión ha sido abordada por varios trabajos para el caso de la escultura exenta (p. ej. León, 1998; Chapa *et al.*, 2009; Chapa *et al.*, 2018; Cebrián y Gisbert, 2021), no sucede lo mismo en el ámbito de los monumentos y sus elementos arquitectónicos. En dicho ámbito existen algunos trabajos que han incluido capítulos dedicados a abordar cuestiones técnicas, como las soluciones de anclaje (Almagro Gorbea, 1983; Castelo, 1995), y otros centrados en el procedimiento de creación (Negueruela, 1990-1991; Izquierdo, 2000: 372 y ss.; Robles Moreno, ep.), la identificación de talleres (León, 1998; Chapa e Izquierdo, 2012; Robles Moreno y Fenoll Cascales, 2022; Robles Moreno, 2024), así como los dedicados a ciertos yacimientos o talleres (García López, 2022; Robles Moreno, ep.b).

En definitiva, este brevísimo repaso bibliográfico permite ver que, a diferencia de lo que ocurre en otros ámbitos de los monumentos, como la iconografía, o en otros puntos del Mediterráneo, la cuestión de la producción no goza de una prolongada historiografía en el caso ibérico. Por el contrario, hasta la fecha es relativamente escasa y, sobre todo, reciente, pues los trabajos dedicados a ella parecen haber aumentado en los últimos años.

Ciertamente, el estudio de esta cuestión no es una labor sencilla, sino que en el caso concreto del mundo ibérico se ve dificultada por una serie de obstáculos que afectan a su conocimiento. Como hemos anunciado en otros trabajos (Robles Moreno, 2024; Robles Moreno, ep.) estos son principalmente:

a) Carencia de testimonios literarios y epigráficos sobre esta cuestión. No hay textos que informen sobre cómo era el trabajo de la piedra, de tallado y de construcción en el mundo ibérico o que se refieran a los posibles talleres. Las fuentes grecolatinas no hacen ninguna mención al respecto y los textos ibéricos, actualmente intraducibles, tampoco parecen referirse a estas cuestiones.

Por otro lado, tampoco hay testimonios epigráficos que arrojen luz al respecto, como sí que existen en otros puntos del Mediterráneo. Nos referimos con ello a los contratos o cuentas de los proyectos (Caskey, 1927) que dan información sobre los agentes implicados y su logística, como son las cuentas del Erecteion. Igualmente, en este grupo epigráfico también se podrían incluir los sellos o firma de canteros, escultores o talleres, tampoco documentadas en el mundo ibérico. Es cierto que sobre algunas piezas aparecen símbolos y anagramas, pero no se trata de firmas, sino que como señalan Chapa *et al.* (2009a; 2009b) parecen ser “signaturas”: marcas realizadas por los escultores o constructores para poder distinguir unas piezas de otras con distintos propósitos (técnicos, constructivos...).

b) Desconocimiento de los talleres como espacio de trabajo. Hasta la fecha, y a diferencia de lo que ocurre en el mundo griego (Lawton, 2006) y el romano (Gutiérrez Deza, 2004), no se ha identificado ningún edificio, estancia o espacio físico destinado a la producción de esculturas o monumentos. Únicamente se podría hacer referencia al esbozo de escultura hallado en las canteras de El Ferriol (Gagnaison *et al.*, 2006) que revela que estas eran un espacio de trabajo, o al menos de parte del mismo. Esto igualmente permitiría abrir el debate sobre si en época

ibérica los escultores trabajaron en talleres, entendidos como “locales” fijos de producción, o si esculpián a pie de obra o de cantera. Quizá los tres modelos eran plausibles (Robles Moreno, 2024), pero lo cierto es que del primero de ellos no se posee evidencia alguna.

c) Desconocimiento de las herramientas de trabajo. Relacionado con lo anterior, tampoco se han documentado. Lógicamente se conocen en el mundo ibérico diversas herramientas vinculadas al trabajo de la piedra: cinceles, punteros, picos, alcotanas... (Izquierdo, 2000: 392-393 con bibliografía), pero como no se han hallado en relación contextual con esculturas o edificios, pudieron servir para trabajar la piedra u otros elementos.

Por todo ello, en el caso del mundo ibérico, los únicos testimonios que se poseen para comprender las distintas fases de la producción de estos elementos e identificar talleres y su logística son las propias piezas. Estas, desde el marco teórico-metodológico de la “Arqueología de la producción” deben ser comprendidas como el resultado del procedimiento productivo ejecutado por un taller concreto (Mannoni y Giannicheda, 1996). Es decir, el estudio de este producto final permite reconstruir los ciclos productivos implicados en su creación, así como identificar talleres y artesanos.

Para ello, el análisis de las piezas debe exceder el ámbito estilístico, en el que tradicionalmente se ha basado el estudio, y adquirir una naturaleza tipológica (Villa del Castillo, 2021; Robles Moreno, 2024). Es decir, junto al estilo, deben contemplarse otras variantes que permiten caracterizar mejor la pieza y profundizar en los aspectos productivos ya comentados. Algunas de estas variables pueden ser el soporte tipo de piedra en el que se talla, la concepción arquitectónica, las soluciones de anclaje utilizadas, el modo y la técnica de talla o el instrumental empleado (Robles Moreno, 2024 con amplia bibliografía).

Este análisis es especialmente necesario cuando muchas piezas del Mediterráneo antiguo, en general, y del mundo ibérico, en particular, conservan en su superficie líneas incisas relacionadas con su concepción (líneas de trazado), huellas del instrumental usado en su ejecución (marcas de talla) e incisiones relacionadas con su posición respecto a otros elementos del edificio (líneas de posición). Su análisis detallado, especialmente cuando los tres tipos aparecen sobre una misma pieza, arroja gran cantidad de información sobre la planificación del trabajo y su ejecución, que revelan datos novedosos sobre la producción de decoración arquitectónica en el mundo ibérico.

Precisamente, esta es la razón que nos lleva al estudio de una pieza procedente de la necrópolis ibérica de El Cigarralejo. Se trata de un ejemplar que, por su decoración y características estilísticas (*vid. infra*) no destaca en absoluto entre otras muchas piezas de la necrópolis (Cuadrado, 1984; Castelo, 1995); sin embargo, se trata de una pieza en cuya superficie se observan numerosas líneas de trazado (tanto del propio sillar como de elementos concretos del mismo), huellas dejadas por el instrumental, mortaja para un elemento de anclaje y líneas de posición, que incluyen al menos dos replanteos del elemento arquitectónico colocado sobre este y su ubicación.

Mediante el estudio de estas características, esperamos cumplir un triple objetivo. El primero de ellos es reconstruir el proceso productivo de esta pieza singular, desde su concepción hasta su puesta en obra. Esto, sin duda, revelará datos sobre el procedimiento seguido en la elaboración de esta pieza y sobre el artesano o artesanos responsables de este ejemplar y de otros análogos. El segundo objetivo es llamar la atención sobre la importancia de estudiar las líneas de trazado, de posición y análogas, no solo para completar con nuevos casos el catálogo iniciado por Castelo (1995: 300), sino como una vía fructífera para profundizar en el conocimiento de la producción y los talleres de decoración arquitectónica ibérica.

2. DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA

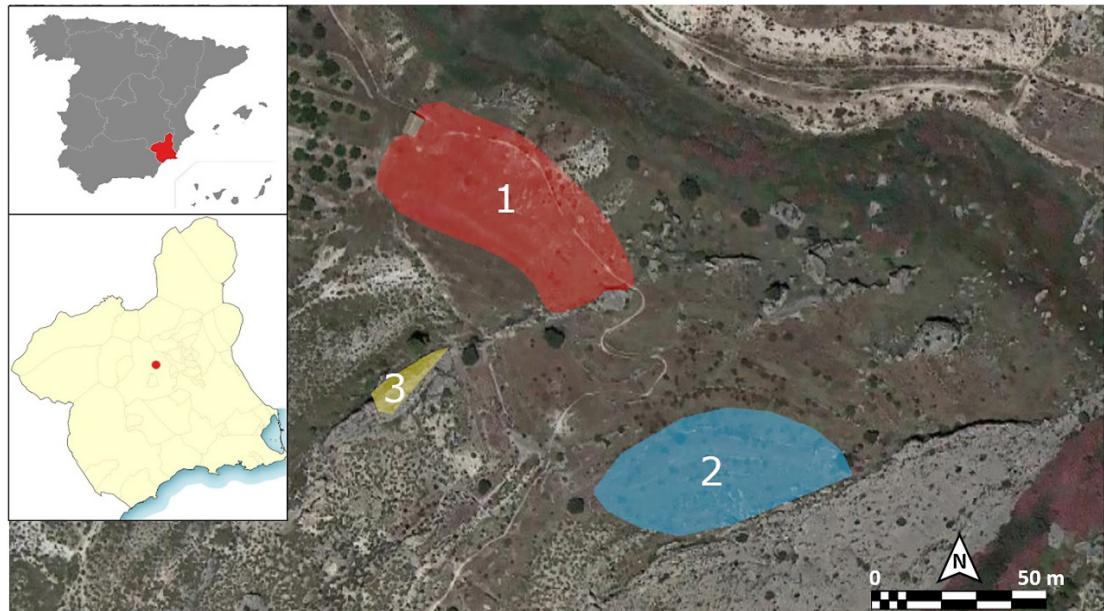


Figura. 1: Ubicación del complejo ibérico de El Cigarralejo (Mula, Murcia) y fotografía aérea del mismo: 1. Necrópolis. 2. Poblado. 3. Santuario (Imagen: José Fenoll Cascales y Autor sobre base cartográfica del IGN).

La pieza que se aborda en este trabajo procede de las excavaciones de la necrópolis ibérica de El Cigarralejo (FIG. 1). Fue hallada en el año 1964, en los alrededores de la tumba 279 (400-375 a.C.), lo que impide ofrecer una cronología *ante quem* segura basada en un criterio arqueológico. Actualmente se conserva en el Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo (Mula, Murcia), con el número de inventario 2793 (FIG. 2). Es una pieza que ha sido ya tratada por anteriores investigadores que han abordado la arquitectura de El Cigarralejo (Cuadrado, 1984: 256; Castelo, 1995: MU_049; Izquierdo, Page, 2005, Robles Moreno, 2024: MU_022).



FIGURA. 2: Vistas del elemento arquitectónico estudiado: baquetón ibérico (Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo, N° Inv. 2793 (Imagen: Autor)

Se trata de un sillar que, a pesar de su fragmentación, podría definirse como de planta rectangular. Posee 13 cm de altura, con una base superior de 48,5 cm de altura y un grosor incompleto de 36,9 cm, si bien se puede restituir en torno a los 97 cm, lo que resultaría en un sillar de proporción entre sus lados cercana al 1:2. Igualmente, la base menor, con 34 cm de anchura, se puede reconstruir en torno a los 68 cm. Esto se debe a que el sillar corresponde en realidad a la mitad del elemento arquitectónico del que es parte, que se conformaría por la unión de dos sillares simétricos de proporción 1:2 entre sus laterales que se unen por su eje longitudinal, resultando en una pieza de proporción 1:1 (FIG. 3). Estos sillares se conectan mediante, al menos, una grapa que se conserva aún en el interior de su mortaja: tiene forma de "Y" elaborada en hierro y sellada con yeso, también conservado parcialmente en el interior de dicha mortaja.

Esta forma de construir elementos arquitectónicos, especialmente baquetones (*vid. infr.*), con la unión de sillares simétricos conectados con grapas es propia del mundo

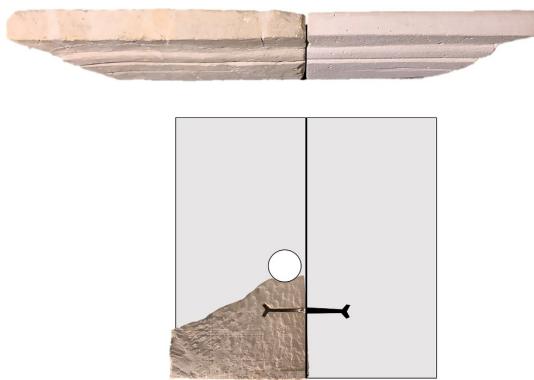


FIGURA. 3: Reconstrucción del baquetón, conformado por dos sillares simétricos. En la parte superior, vista frontal tal y como se reconstruye en el Museo de Arte Ibérico de El Cigarrallejo. En la parte inferior, dibujo de la reconstrucción de su cara superior. Obsérvese la mortaja para la grapa y la mortaja circular para la espiga, que quedaría descentrada. Sin escalar. (Imágenes y dibujo: Autor)



FIGURA. 4: Baquetón ibérico de El Cigarrallejo (Museo de Arte Ibérico de El Cigarrallejo, nº Inv. 5203) configurado con la misma técnica que el aquí estudiado. Sin escalar. (Imágenes: Autor).

última de estas incisiones está inacabada y no llega al límite del sillar, quedando además ese tramo de la superficie sin tallar (FIG. 8). Sobre esta cuestión volveremos más adelante.

Como hemos adelantado, arquitectónicamente la pieza corresponde a la mitad de un baquetón exento. Se trata de un elemento fundamental en los monumentos ibéricos en tanto que sirve como apoyo a la nacela y el filete de la gola, remate por naturaleza de los monumentos ibéricos, separando además este último del cuerpo del edificio (Almagro Gorbea, 1983; Izquierdo, 2000; Robles Moreno, 2024: 260 y ss.). Por sus dimensiones, y atendiendo a ejemplares de la misma tipología, parece casi segura su pertenencia a un monumento de tipo pilar-estela. Esto además viene sugerido por la presencia de las líneas de posición, que analizaremos a continuación y que permiten reconstruir las dimensiones del pilar y de la nacela entre los que se situaba este baquetón. Viene sugerido también por la existencia de un orificio para la espiga. Cerca de la línea de fractura y parcialmente conservado, se aprecia un agujero circular de unos 8-10 cm de diámetro. La espiga es un elemento de anclaje cilíndrico, elaborado en madera que permitiría conectar verticalmente el pilar, el baquetón y la nacela.

Por último, en cuanto a su datación, dado que no se halló reciclado en la tumba 279, sino en los alrededores de la misma, no se puede ofrecer una fecha *ante quem* como ocurre con otras piezas de la necrópolis. Sin embargo, su cercanía tipológica al otro baquetón descrito con el que comparte técnica permite datarlo en torno a la primera mitad del s. IV a.C., pues aquel aparece

ibérico. De hecho, en El Cigarrallejo se halló un caso de gran interés porque conserva uno de estos sillares al completo y parte del otro, conectados por la mortaja de una grapa (Cuadrado, 1984: 258; Castelo, 1995: 119; Izquierdo, 2000: nº 16; Robles Moreno, 2024: MU_013) (Nº Inv. 5203) (FIG. 4). Se trata de un caso muy interesante, elaborado con la misma técnica que el aquí estudiado; de hecho, tal y como se ve en el sillar conservado al completo, también presenta una proporción de 1:2 entre sus laterales, en concreto de 31,5 cm x 64 cm. De modo que, si se juntan las dos piezas, componen un elemento arquitectónico de 64 x 63 cm.

Retomando el ejemplar que nos ocupa, este aparece decorado en los dos laterales conservados, lo que sugiere que estaría decorado en todo su perímetro, como es habitual en estos elementos. Presenta una moldura recta inclinada, sobre la que se han realizado tres incisiones en una cara y dos en otra que definen así cuatro o tres bandas horizontales que discurren rectas por la superficie del sillar. La superior de estas tres bandas no está delimitada en la parte de arriba por una incisión, sino que aparece muy ligeramente moldurada con una sección pseudo-semicircular. La irregularidad de las incisiones, con un trazo que no es recto en absoluto o la presencia de puntos donde la herramienta parece haberse desplazado accidentalmente, lo que ha ocasionado que se desvíe del trazado y arañe la superficie. Igualmente, es destacable señalar que la

última de estas incisiones está inacabada y no llega al límite del sillar, quedando además ese tramo de la superficie sin tallar (FIG. 8). Sobre esta cuestión volveremos más adelante.

reciclado en la tumba 472-473 (400-350 a.C.)¹. Sin descartar fechas ligeramente anteriores o posteriores para su datación, esta parece la más plausible y ha sido propuesta por algunos autores para este caso en particular (Izquierdo, 2000: nº 17; Robles Moreno, 2024: MU_022) y para el grueso de la escultura de El Cigarralejo (Page y García Cano, 1993-1994: 58; García Cano, 1994; Izquierdo, 2000: 111; Robles Moreno y Fenoll Cascales, ep.). Además, resulta coherente con la cronología de los pilares-estela en el área murciana (Izquierdo, 2000) y con la de la actividad de los talleres responsables de los mismos (Robles Moreno y Fenoll Cascales, 2022).

3. LÍNEAS DE TRAZADO. LA CONCEPCIÓN DE LA PIEZA Y SUS ELEMENTOS

Las líneas de trazado son todas aquellas que se inciden sobre un bloque de piedra para guiar su talla, tanto a nivel morfológico (forma o molduras que se quieren dar al sillar), decorativo (motivos presentes en relieve en su superficie) o técnico (orificios y soluciones para la inserción de elementos técnicos o de anclaje). Estas líneas se realizan con una herramienta que permite incidir suavemente la superficie de la pieza, como un puntero o buril.

Como señalan Ottati y Vinci (2019), en el ámbito del Mediterráneo Antiguo, el estudio de estas líneas de trazado es bastante reciente ya que, hasta hace poco, la mayor parte de trabajos simplemente las mencionaba como detalle dentro del proceso de la construcción. Además de algunas excepciones, citadas por dichos autores (Rockwell, 1986-1987; Haselberger, 1994), cabe destacar el catálogo, síntesis y análisis de los casos de época romana de Inglese y Pizzo (2014), así como otros estudios de caso (Ottati y Vinci, 2019).

En el caso concreto del mundo ibérico, estas han sido mencionadas en los estudios de caso de aquellas piezas que las poseen (p.ej.: Almagro Gorbea, 1987; García Cano, 1994) y han sido abordadas en estudio generales sobre elementos arquitectónicos (Izquierdo, 2000; Robles Moreno, 2024). La única aproximación a un estudio sistemático de las mismas fue la realizada por Castelo (1995: 300-301) en su tesis doctoral, si bien básicamente se trata de una compilación descriptiva de las piezas de su estudio en las que ha observado dichos rasgos.

3.1. LA CONCEPCIÓN DEL SILLAR

Continuando con lo anterior, las primeras líneas que se inciden sobre un bloque de piedra son aquellas que definen su morfología, es decir, las que señalan qué partes y hasta dónde se debe desbastar para dar lugar al sillar. Lógicamente, al desbastar el bloque, estas líneas se convierten en las aristas del sillar, razón por la que suelen desaparecer en este proceso y no resultan visibles. Únicamente pueden verse en aquellos casos en los que el bloque de piedra se abandone antes de tallarse, como podría ser el caso de algunos sillares localizados en Pozo Moro (Prieto Vilas, 2017: 12), o aquellos en los que la talla de una superficie no se ajusta en su totalidad al trazado planteado.

Precisamente, la pieza aquí estudiada se enmarca en ese segundo grupo. En su parte inferior, a 1,05 cm del borde se observa una línea recta incisa, realizada con regla, que discurre prácticamente en paralelo a la arista de la superficie. No obstante, lo cierto es que esta última queda en posición oblicua con respecto a la arista. Esto se debe a que hay un “error” o desajuste en la talla de dicho extremo: el cantero o escultor no se ha ajustado al trazado inicialmente planteado y esto ha provocado que, por un lado, se conserve la línea de trazado sobre la superficie y, por otro, que esa arista inferior de la pieza no sea recta sino muy ligeramente oblicua, ofreciendo además un recorte algo irregular (FIG. 5). Es la única línea de trazado de este tipo que se documenta en el sillar, por lo que cabe suponer que en el resto de las aristas conservadas sí se ajustaron al trazado. Líneas análogas, dejadas porque la talla no corresponde con el planteamiento, se observan en otros elementos arquitectónicos del mundo ibérico. Por ejemplo, en un ejemplar de Libisosa (Uroz, 2022: 24), actualmente en fase de estudio y publicación, se aprecia un fenómeno análogo.

¹ No obstante, como ya señalaban algunos autores (Page y García Cano, 1993-1994) en el Cigarralejo no hay evidencias de tumbas anteriores al 400 a.C. A ello se añade que la revisión cronológica de las tumbas que tienen esculturas recicladas que estamos llevando a cabo revela un dato importante: las tumbas que reciclan escultura en su encachado no son las más antiguas de la necrópolis, pues estratigráficamente se superponen a otras (que serían las más cercanas al 400 a.C.). Por ello, aunque la fecha *ante quem* de la pieza sea del 400-350 a.C., parece poco probable que sea anterior al 400 a.C. y su datación debería situarse en algún momento del espectro cronológico que refleja dicha sepultura.

En cualquier caso, la aquí presente se trata de al menos de una de las, al menos dos líneas, que indicaban los límites de la base de cara a su talla. Cabe suponer que, una vez extraído de la cantera, y quizás a los pies de la misma, el bloque sufrió un primer desbaste para darle una morfología aproximada a la que tendría el elemento arquitectónico que se va a tallar.

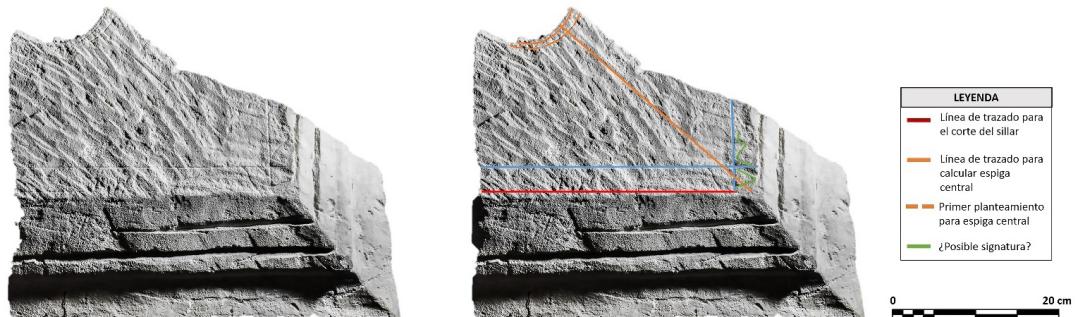


FIGURA. 5: Marcas de trazado en la parte inferior de la pieza (Imagen y esquema: Autor).

3.2. EL AGUJERO PARA LA ESPIGA

También en la parte inferior se observan otras líneas de trazado que, en nuestra opinión son las más interesantes del sillar, debido a su singularidad en el ámbito del mundo ibérico. Nos referimos, en primer lugar a una línea recta que parte desde una de las esquinas de la pieza y cruza el bloque en diagonal hasta perderse en el orificio para la espiga de la pieza (Fig. 5). Podría definirse como una “bisectriz”, aunque no divide el ángulo recto en dos partes iguales, sino que está ligeramente desplazada y no culmina exactamente en el ángulo, sino a escasos centímetros de este, en la arista horizontal. De esta manera, forma un ángulo de 90° con respecto a la arista del eje Y, así como uno de 40° con respecto a la del eje X². Si bien se puede asegurar que la línea se hizo con regla, puesto que es recta, parece que no se usó una escuadra o similar: de haberse usado, tendríamos una bisectriz perfecta, a no ser que se considere que esta se ha desplazado ligeramente sobre la superficie.

En cualquier caso, esta línea se corresponde con el procedimiento geométrico básico para hallar el centro de un cuadrado rectángulo, consistente en unir mediante líneas diagonales las esquinas opuestas de la figura. Este procedimiento no se ha realizado para saber cuál era el centro de la pieza, sino del elemento arquitectónico al completo (*vid. infra*) para trazar la mortaja circular de la espiga transversal.

Una vez calculado el centro, se realizaron nuevas líneas de trazado: aquellas que definían los límites del orificio y que pudieron realizarse mediante el empleo de un compás. Se distinguen dos de ellas (FIG. 5): la primera, aunque es difícil de medir, parece que tuvo en torno a 10,5 cm de diámetro, pero no fue usada para insertar la espiga, lo que motivó su replanteo. Esto explica la existencia de una segunda línea de menor diámetro, cerca de 10,2 cm, ubicada en el interior de la primera, y separada de esta por un máximo de 0,80 cm, que se empleó para realizar dicha mortaja. Sin embargo, ocurre aquí la misma circunstancia que con la línea de trazado anteriormente comentada: la talla no se ha ajustado en su totalidad a la misma, de modo que aún resulta visible sobre la superficie.

Estas líneas de trazado son muy interesantes porque aportan información sobre el sencillo procedimiento geométrico usado para calcular el centro de la pieza, procedimiento no documentado hasta la fecha en otras piezas del mundo ibérico. Además, es un testimonio relevante en lo referido a la forma de trabajar, debido a que, como hemos dicho, no se ha calculado el centro de este sillar, sino del elemento arquitectónico cuadrangular resultante de unir dos sillares simétricos. Esto implica que se realizó con ambos sillares tallados, y muy posiblemente decorados, unidos por su eje, tal y como se dispondrían en el edificio.

² Todas las referencias espaciales son desde el punto de vista del espectador. Para referirnos a las aristas, a los laterales del monumento y a las líneas incisas en las superficies horizontales, hemos usado los términos “eje X” y “eje Y” en lugar de “horizontal” y “vertical”. Esto es para evitar confusiones al referirnos a las aristas y líneas, al ser el sillar un elemento tridimensional. Todas estas referencias espaciales se indican desde el punto de vista del lector.

Sin embargo, por encontrarse en la parte inferior no pudieron realizarse una vez colocados en obra, sino que, con carácter previo a su emplazamiento en el monumento tuvieron que disponerse de la manera comentada y de forma invertida para poder calcular el centro del elemento y tallar la mortaja. Con la pieza colocada así, se realizaron también las líneas de posición visibles en esta superficie inferior (*vid. infra.*), si bien en este caso la de trazado del centro de la espiga parece cortar a la de posición, siendo posteriores.

Cuando se construyen baquetones mediante dos sillares simétricos, si el centro está bien calculado, la mortaja para la espiga debe quedar entre las dos piezas, de modo que queda medio orificio en cada una de ellas. Precisamente, eso es lo que vemos en el otro baquetón análogo a este (FIG. 4), así como en muchos otros ejemplos. Sin embargo, a pesar de la fragmentación, en esta se observa que la mortaja queda al completo en el sillar que conservamos (Fig. 3). Esto puede deberse a un error de cálculo que ocasionaría que la pieza quedase ligeramente descentrada al colocarse sobre el pilar. Otra opción es que el otro sillar fuese ligeramente asimétrico y se corrigiese dicha asimetría descentrando la espiga, aunque esto es algo que no se puede comprobar por la escasez de restos conservados y parece poco probable.

3.3. UNA LÍNEA DE TRAZADO EN EL FILETE

Para finalizar destacaremos brevemente una última línea de trazado que se aprecia parcialmente sobre el filete, pues parece borrada por el proceso de pulido (FIG. 6). Es una línea recta, trazada con regla y que discurre por el centro del filete, por lo que marca así aparentemente su eje de simetría. Si decimos que es “aparentemente” es porque, la línea no queda en el centro justo, ya que, en el extremo derecho más cercano a la arista, desde la línea hasta la parte superior del sillar hay 1,80 cm, y hasta la inferior 2,10 cm. No obstante, a la izquierda del sillar, la diferencia va aumentando y llega a superar incluso el medio centímetro. Es decir, tampoco esta línea es totalmente paralela a las aristas del sillar, sino que está ligeramente torcida, quizás por un desplazamiento de la regla.

Por el estado de conservación y porque el filete queda liso, es complicado saber qué función pudo desempeñar esta línea de trazado en el diseño de la pieza. Si se acepta que su intención inicial era marcar el eje de simetría del filete, tal vez se esté empleando como una línea guía desde la que calcular el trazado de la decoración o de los elementos del sillar para que queden proporcionados. Líneas similares, que marcan el eje de simetría de ciertos elementos arquitectónicos o de partes de los mismos, y con propósito análogo, se documentan en época romana (Inglese y Pizzo, 2014: 32-35). Si bien habitualmente aparecen sobre superficies molduradas para marcar la tangencia de la curva, también lo hacen sobre elementos rectos (Inglese y Pizzo, 2014: 35).

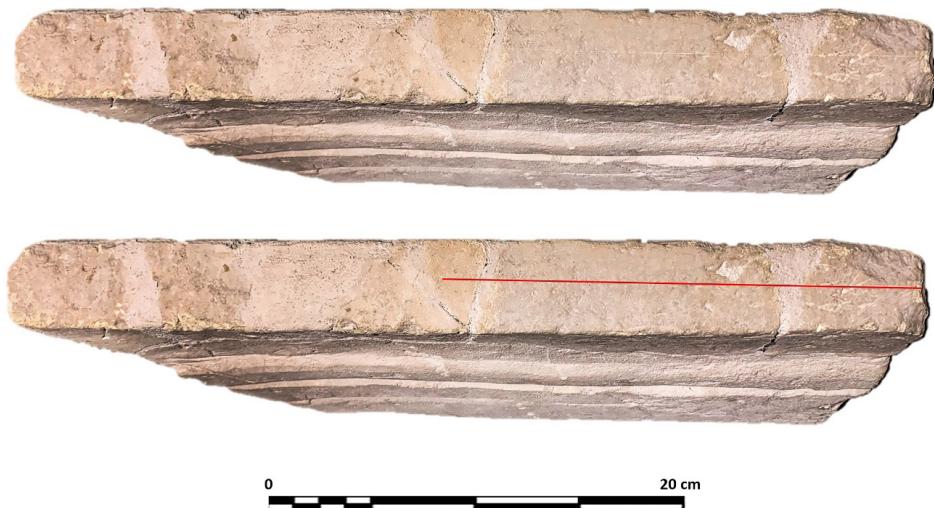


FIGURA. 6: Indicación de la línea de trazado conservada sobre el filete (Imagen: Autor)

A pesar de la difícil interpretación de esta línea de trazado, cabe decir que el baquetón nº inv 5206 presenta una análoga, también sobre el filete.

4. LA TALLA DE LA PIEZA

4.1. LAS HUELLAS DE INSTRUMENTAL

Una vez que se ha concebido el elemento arquitectónico y que dicha concepción se ha proyectado sobre el bloque de piedra, se procede a la ejecución del mismo, es decir, al desbaste del bloque de piedra y la talla de la decoración o de los diversos elementos del sillar. En este proceso se siguen las líneas de trazado incisas en el bloque para darle forma y, cuando tiene la forma deseada, se realizan aquellas líneas de trazado que definen los elementos decorativos o de anclaje entre otros. Este proceso de talla, también deja huellas sobre las superficies de la pieza: aquellas correspondientes al instrumental empleado y que permiten conocer las herramientas que se usaron en este procedimiento.

No obstante, como señalaban autores como Rockwell (1989) o Bessac (1991) en sus estudios sobre el trabajo de la piedra, no siempre resulta fácil determinar qué herramienta se ha usado a través del negativo de su filo. En muchas ocasiones, estas se han distorsionado o perdido por causas antrópicas, como el pulido de la superficie, destrucción de las piezas, reciclajes, etc., o naturales, como la erosión de las superficies, especialmente en piedras blandas. Además, no siempre resultan lo suficientemente diagnósticas para distinguir un instrumento de otro. Instrumental que además desconocemos, pues como hemos dicho en la introducción a este artículo (*vid. supr.*) aunque arqueológicamente se hayan recuperado algunas herramientas, no lo han hecho en contextos vinculados al trabajo de la piedra.

En el caso concreto del mundo ibérico, se carece además de un estudio sistemático de las huellas que ha dejado el instrumental. No obstante, han existido interesantes estudios de caso (Negueruela, 1990-1991; Chapa *et al.*, 2009; Cebrián y Gisbert, 2021) o aproximaciones como las realizadas en los trabajos de Castelo (1995), de Izquierdo (2000) o nuestra propia tesis doctoral (Robles Moreno, 2024). Igualmente, cabe destacar el estudio de Blondeau (2020) para el caso de las herramientas empleadas en las canteras de El Ferriol.

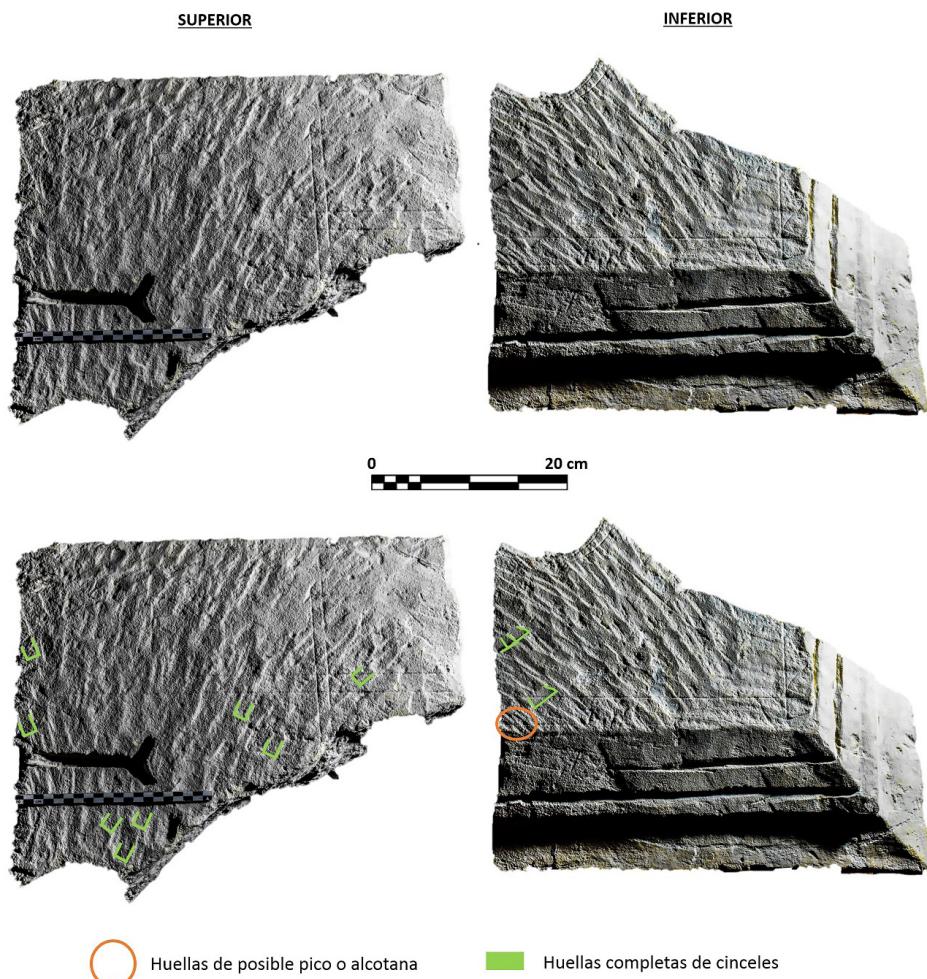


FIGURA. 7: Huellas de desbaste y talla en la cara inferior y superior del sillar (Imagen y esquema: Autor)

En cualquier caso, conviene analizar las huellas del proceso de talla en esta pieza, especialmente las de las superficies superior e inferior pues, como son partes de la pieza que no resultarían visibles, no se pulen y se conservan aún las marcas dejadas por el instrumental (FIG. 7). En la parte inferior se observa toda una serie de huellas que se superponen y generan pequeños surcos de 2,5-3 cm de anchura. Es interesante señalar que hay dos planos de talla consecutivos, como sugieren las huellas que ilustran cambios en la orientación de la herramienta³. Esto sugiere además que se trata de una herramienta percutida, como un posible cincel, algo que viene también sugerido porque en la superficie del sillar se conservan algunas huellas completas de la herramienta. Se trata de un cincel de boca ancha, de unos 3 cm de grosor y boca trapezoidal con filo recto. Es por tanto una herramienta de precisión, aunque de filo ancho, usado para aplanar esta superficie.

En la parte superior la técnica de talla es análoga, empleando cinceles percutidos que también generan distintos planos de talla. Sin embargo, no estamos seguros de que se trate de la misma herramienta, pues en este caso, las huellas que quedan completas tienen una anchura de unos 2 cm, 1 cm menos que el de la cara opuesta, y además la boca no es trapezoidal sino rectangular.

Por último, cabe destacar que en una de las esquinas de la parte inferior se aprecian huellas de una herramienta distinta. Son surcos que discurren en sentido oblicuo, que penetran más en la superficie del sillar pero que ofrecen menor anchura que las huellas anteriores, pues apenas alcanzan los 0,80 cm de ancho máximo. Estas parecen corresponder a una herramienta lanzada, como pudiera ser una posible picoleta (Bessac, 1986). Como veremos, esto es interesante porque, si bien los planos de talla de la superficie anteriormente descritos parecen consecutivos y realizados con la misma herramienta, estos son diferentes y pueden revelar distintos momentos en la ejecución del elemento arquitectónico.

En la talla de la decoración se ha empleado una herramienta de punta afilada, muy posiblemente se trate de un puntero, una herramienta de hierro con punta cortante de forma piramidal, con varios diámetros y grosores (Bessac, 1986). Esta no se usó aquí de manera percutida, sino arrastrándola por la superficie hasta generar las incisiones. Estas, aunque siguen un planteamiento inicial recto, son de factura muy irregular: las líneas ondulan, su anchura y profundidad son variables y, además, la herramienta parece haberse desplazado accidentalmente arañando la superficie del sillar (FIG. 8).

Igualmente, cabe destacar que, más allá de las huellas dejadas por la irregularidad de las incisiones o por el desplazamiento involuntario del puntero por la superficie, no se observan otros impactos del instrumental. Es decir, a diferencia de lo que ocurre en los planos superior e inferior de la pieza, no se aprecian aquí las huellas dejadas por *taillant* o por las herramientas empleadas en el desbaste y talla del bloque. Esto se debe a que, al igual que ocurre en otras piezas de El Cigarralejo, del mundo ibérico y del Mediterráneo en general, los planos que iban a ser visibles han sido pulidos. Este proceso consiste en frotar abrasivos contra la superficie para que quede perfectamente alisada, homogénea y se eliminen las huellas de instrumental. Ese material abrasivo suelen ser materiales arenosos de grano fino (Negueruela, 1990-1991: 81) como la arena silícea (Cebrián y Gisbert, 2021: 25). Esto podría explicar por qué la línea de trazado que aparece sobre el filete resulta mucho menos perceptible que todas aquellas que se localizan en superficies no pulidas.

4.2. LA TALLA DE LA DECORACIÓN: UNA ACCIÓN INACABADA

Con respecto a la ejecución de la decoración cabe destacar el hecho de que aparece inacabada. Como se puede ver, mientras que en el lateral corto encontramos tres incisiones horizontales, en el largo solo aparecen dos, por lo que falta claramente la inferior, razón por la que la última banda de dicho lateral es más ancha (FIG. 8a). Igualmente, en ese lado largo se puede observar cómo una de las incisiones no alcanza el límite del sillar, sino que queda incompleta. En ese tramo en el que no se realiza la incisión, la superficie no se pule, ni se pule tampoco en esa parte de la banda superior ligeramente moldurada (FIG. 8b). Incluso, cabría preguntarse si

³ Agradecemos enormemente al Dr. Jesús Moratalla que, con sus ojos experimentados en identificar estas evidencias, atendiera nuestras preguntas sobre las presentes en esta pieza y el profundo análisis que nos ofreció de las mismas.

también estaba planeado que las bandas inferiores estuviesen molduradas como la superior, aunque retranqueada con respecto a esta, y se han dejado incisas por falta de tiempo.

Generalmente, la no finalización de la decoración de una pieza escultórica o arquitectónica se ha interpretado como el descarte de la misma. Este puede obedecer a varias razones: interrupción del proyecto por diversas causas, cambios en la planificación original que obligan a desechar una o varias piezas, fragmentación durante el proceso de talla o, incluso, fragmentación durante el transporte. Ciertamente, esto es así en numerosos casos: sin ir más lejos, el esbozo de guerrero hallado en El Ferriol (Gagnaison *et al.*, 2006) se dejó así ante la inminente fragmentación del bloque al haberse agrietado durante la talla; o, por poner un caso griego entre muchos otros, se pueden citar los archiconocidos *kouroi* de Flerio (Naxos), abandonados incompletos al haberse fragmentado durante el transporte (Gruben, 1998: 293). Incluso, por acercarnos a Mula, aunque en época romana, en el entorno de las canteras del Cerro de la Almagra, se localizan varios elementos arquitectónicos sin finalizar o descartados en el proceso de desbaste inicial o de la talla de su decoración (Guillén Mondéjar *et al.*, 2019: 1198).

Sin embargo, a pesar de estar inacabada, nuestra pieza fue utilizada en un monumento, como indican las líneas de posición y, sobre todo, la grapa que aún conserva y que se insertó en la mortaja una vez colocado el sillar en obra. Aunque pueda resultar extraño, lo cierto es que a lo largo de la historia han existido obras cuya decoración no ha sido finalizada, pero que han sido utilizadas (p.ej.: Rockwell, 1989: lám 13.; Villa del Castillo, 2017: 161-162). Esto es muy interesante porque, como señala Villa del Castillo (2017: 161-162) abre una ventana a conocer la cadena productiva de la decoración de los monumentos y a comprender los modos de talla existentes.

En la Antigüedad en general (Rockwell, 1989: Heilmeyer, 2004: 427 con bibliografía) y en el mundo ibérico en particular (Robles Moreno, 2024: 482), los canteros y escultores que trabajan para un proyecto arquitectónico, lo suelen hacer al pie de la cantera o junto al propio sitio de construcción. Además, esculpir para un proyecto arquitectónico supone que, a diferencia de la estatuaria exenta, la producción escultórica queda supeditada a los tiempos y necesidades del proceso constructivo. Así pues, una pieza pueda ser colocada en el edificio si es necesario para que el proyecto avance, incluso si su decoración no ha sido finalizada, y siempre y cuando sea tectónicamente funcional. De acuerdo con Villa del Castillo (2017: 161-162; 2021), esto revela que los artesanos están trabajando a pie de obra pues, si la pieza se elaborase en un taller ajeno al proyecto arquitectónico, encontraríamos el fenómeno opuesto, piezas acabadas que se tienen que retallar para adecuarse al edificio. A favor de la propuesta del trabajo *in situ*, se puede añadir que, de acuerdo con el análisis macroscópico, la piedra empleada para este sillar es la misma que se usa en la mayoría de ejemplares de El Cigarralejo, una arenisca local procedente de los bancos miocenos junto al río Mula (Cuadrado, 1984: 252; De Prada, 2019: 222; Robles Moreno y Fenoll Cascales, ep.). Es decir, están extrayendo (y quizás trabajando al menos en las primeras fases de desbaste) en una cantera localizada cerca de donde se erigió el monumento, quizás localizada por los canteros del propio taller y de su propiedad o quizás propiedad del *oppidum*, que permitiría a los artesanos acceder a la misma.

Parece que quien decoró la superficie de esta pieza estaba trabajando en el entorno inmediato del lugar de construcción del monumento y que el sillar fue requerido para colocarse en obra antes de ser acabado. Tectónicamente es funcional, a pesar de los errores y replanteos, pero decorativamente quedó incompleto. Esto ocurre con cierta frecuencia en el ámbito de las necrópolis, quizás debido a que la inminencia de la celebración de los actos y rituales funerarios podría obligar al comitente a modificar o acortar repentinamente el tiempo de entrega. De esta manera, el monumento quedaría con partes inconclusas que podrían completarse o, al menos, disimularse al aplicar la habitual policromía que poseen estas piezas (Chapa *et al.*, 2021; Chapa y Pérez Blasco, 2023). En nuestro caso no se conservan restos de policromía visibles sobre la superficie, pero es muy posible que originalmente estuviera pintado, como ocurre con otras muchas piezas de El Cigarralejo.

Más difícil es asegurar si el sillar simétrico a este, con el que configuraba el baquetón, estaría también inacabado o no. En principio, no tiene por qué, ya que ambos sillares pudieron realizarse de manera independiente y aquel pudo estar decorado. En cualquier caso, parece claro que la pieza no se talla o se remata una vez colocada en obra, pues de ser así, no habría

impedimentos para que esta estuviera acabada en su totalidad. Este procedimiento de trabajo coincide a la perfección, de nuevo, con el baquetón análogo a este (Nº inv. 5206) que, aunque acabado, es muy posible que se tallase *in situ* por el empleo de piedra local. Sea como fuere, y aquí se puede comprobar porque conservamos ambos sillares, este tampoco se talló o se remató en obra ya que la arista de la pieza coincide con la arista central de un dardo. Es decir, se planificó la talla antes de colocarla en obra para no tener que rematarla, quizás por el riesgo de fragmentarlo o de causar daños al monumento (Robles Moreno, 2024: 421).

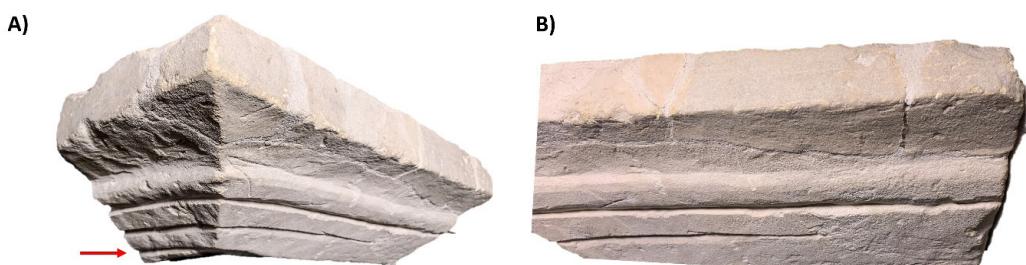


FIGURA. 8: Detalle de la decoración. Obsérvese la irregularidad de la misma y su estado inacabado. A) Obsérvese como una de las incisiones, indicada por la flecha, no tiene continuidad en la cara contigua. B) Obsérvese como las líneas no llegan al extremo del sillar y la superficie queda bien pulida en ese extremo (Imágenes: Autor)

5. LA COLOCACIÓN DE LA PIEZA EN OBRA: LÍNEAS DE POSICIÓN

Además de las líneas de trazado, hay otro tipo de incisiones que suelen aparecer sobre los elementos arquitectónicos: las líneas de posición. Estas no se relacionan con el proceso de desbaste o de talla de los sillares, sino con el proceso constructivo, es decir, con su emplazamiento en obra. Las líneas de guía indican la posición que un elemento concreto debe mantener con respecto a otros inferiores o superiores, indicando así posibles alineamientos, retranqueos o demás posiciones. Sirven por tanto como una guía para los constructores o “aparejadores”, que se encargan de colocar estas piezas y sillares en el edificio o monumento.

Su naturaleza es similar a las líneas de trazado anteriormente vistas: se inciden sobre el monumento guiándose por reglas e instrumentos análogos, lo que explica su morfología. Estas suelen realizarse en los últimos momentos del proceso productivo, justo antes de colocar el sillar; incluso, debido a la composición de la pieza con sillares simétricos y a que las líneas de posición son continuas entre los sillares, como se ve en el otro baquetón con el que estamos comparando, estas se realizaron con ambas piezas colocadas juntas. Las inferiores se realizarían, como las líneas de trazado de la mortaja de la espiga, con la pieza invertida sobre una superficie; las superiores, en cambio, pudieron realizarse una vez que el elemento se había colocado en obra.

Por norma general, se conservan mejor que las de trazado, pues si el objetivo de aquellas era desaparecer al tallar el sillar o su decoración, el de estas es permanecer para ser de ayuda en la construcción. Por ello, suelen ser claramente visibles sobre numerosas piezas en general y del mundo ibérico en particular (Castelo, 1995: 300), especialmente en las superficies inferiores y superiores que no resultaban visibles al espectador del monumento, bien por situarse en altura, o bien por quedar ocultas por los elementos emplazados sobre ellas o bajo ellas.

En la parte inferior de la pieza estudiada, se observan líneas que recorren todo el sillar, de arista a arista, distando 3,2 cm del lateral paralelo a las mismas y siendo secantes en las esquinas (FIG. 4). Esto permite calcular las dimensiones del pilar, hoy desaparecido, que sería rectangular y tendría unos 61,6 cm de lado, resultado de restar 6,4 cm (3,2 cm de cada lado) a las dimensiones de la base menor del baquetón. Son dimensiones ligeramente superiores a las que ofrecen otros pilares conservados, como el de Coimbra del Barranco Ancho (García Cano, 1994), el de Corral de Saus (Chapa e Izquierdo, 2012) o el de Caudete (Almagro Gorbea et al., 2015).

Por último, respecto a esta superficie, cabe decir que cerca de la esquina, en el espacio entre la línea de posición vertical y el límite del sillar, parece advertirse una línea que describe

una ondulación finamente incisa. Se desconoce cuál pudo ser su función e incluso si es o no original del momento de creación de la pieza. De ser esta segunda opción, quizá pueda tratarse de una firma, de una marca (Chapa *et al.* 2009; Chapa *et al.* 2009b) realizada para distinguir esta pieza de otra.

5.1. REPLANTEOS EN LA COLOCACIÓN DE LA GOLA

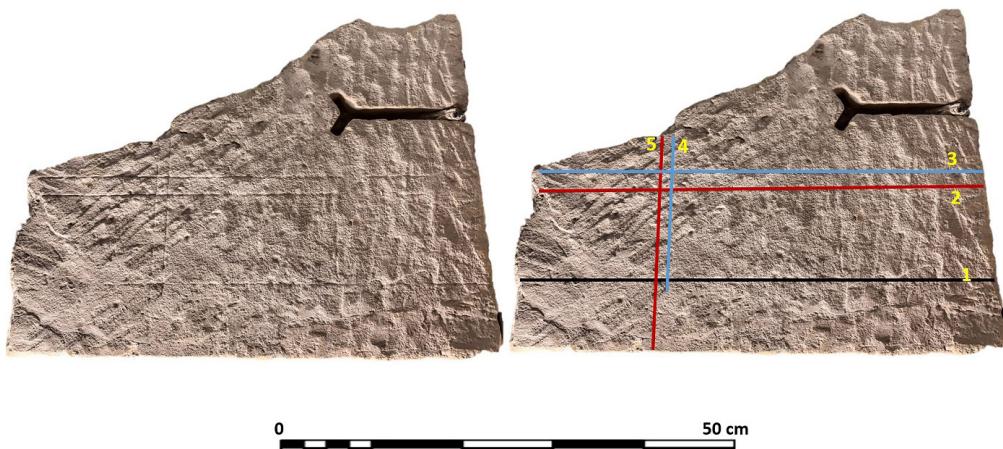


Fig. 9: Detalle de las líneas de posición presentes en la parte superior de pieza y numeración de las mismas según el texto (Imagen y dibujo: Autor)

Más interesantes y complejas son las líneas de posición presentes en la cara superior que sirvieron para guiar la colocación de la gola sobre el baquetón. Aquí, a diferencia de la superficie opuesta, no se observan dos líneas secantes, sino cinco incisiones distintas (FIG. 9). Esta circunstancia es relativamente habitual en el mundo ibérico: por ejemplo, en Corral de Saus, existe un baquetón que presenta la misma circunstancia en su cara superior (Izquierdo, 2000: 269). En el ejemplar aquí abordado tenemos tres líneas discurriendo en sentido “horizontal”, de acuerdo a lo mostrado en la Figura 8: la nº1, que discurre a 6,6 cm del borde, la nº 2, a 15,4 cm y la nº 3 a 17,2 cm. Por otro lado, existen dos líneas en el sentido opuesto a esta: la nº 4 a 13,1 cm del borde más cercano conservado y la nº 5 a 1,1 cm de esta y, por tanto, a 14,2 cm de esa misma arista.

Este fenómeno, la presencia de varias líneas de posición paralelas entre sí sobre una misma superficie, sugiere la existencia de un replanteo del proyecto arquitectónico. Es decir, no indican la posición de varios elementos arquitectónicos sobre el baquetón, sino cambios en la posición de una sola pieza. Esto obliga a realizar líneas que sirvan de guía para este nuevo emplazamiento y provoca que, una vez realizados, sobre la superficie queden incisas varias líneas horizontales y verticales que no son sincrónicas, sino que reflejan esos replanteos de la posición de los sillares. Es decir, no corresponden a varias piezas posicionadas sobre este, sino a una sola (la gola), cuya posición cambia varias veces. Esto ocurre en este caso concreto y, para comprender el orden de los replanteos, es preciso desentrañar y secuenciar las diversas líneas de posición aquí presentes.

Para ello, en primer lugar, es preciso tener en cuenta que en este tipo de baquetones, como hemos visto en la cara inferior, las líneas de posición discurren en paralelo a cada uno de los laterales de la pieza y son secantes entre sí. Forman de esta manera ángulos rectos que sirven para alinear un elemento arquitectónico respecto a otro. De cara al objetivo de comprender el replanteo, esto se traduce en que, en el fragmento aquí presente, a cada replanteo corresponderá una línea horizontal y una línea vertical. Sin embargo, este “emparejamiento” no resulta tan sencillo, ya que el número de líneas es impar (5), lo que provoca que al menos una de ellas quede suelta (*vid. infr.*). Por otro lado, recordemos, las líneas de posición recorren siempre la práctica totalidad del sillar, es decir, no se inciden solo hasta donde se cruzan con la secante. Esto dificulta la secuenciación de las mismas, ya que cruzan de lado a lado la pieza y no delimitan con precisión la base del sillar superior de acuerdo a cada una de sus posiciones.

RELACIÓN FÍSICA Y SECUENCIA

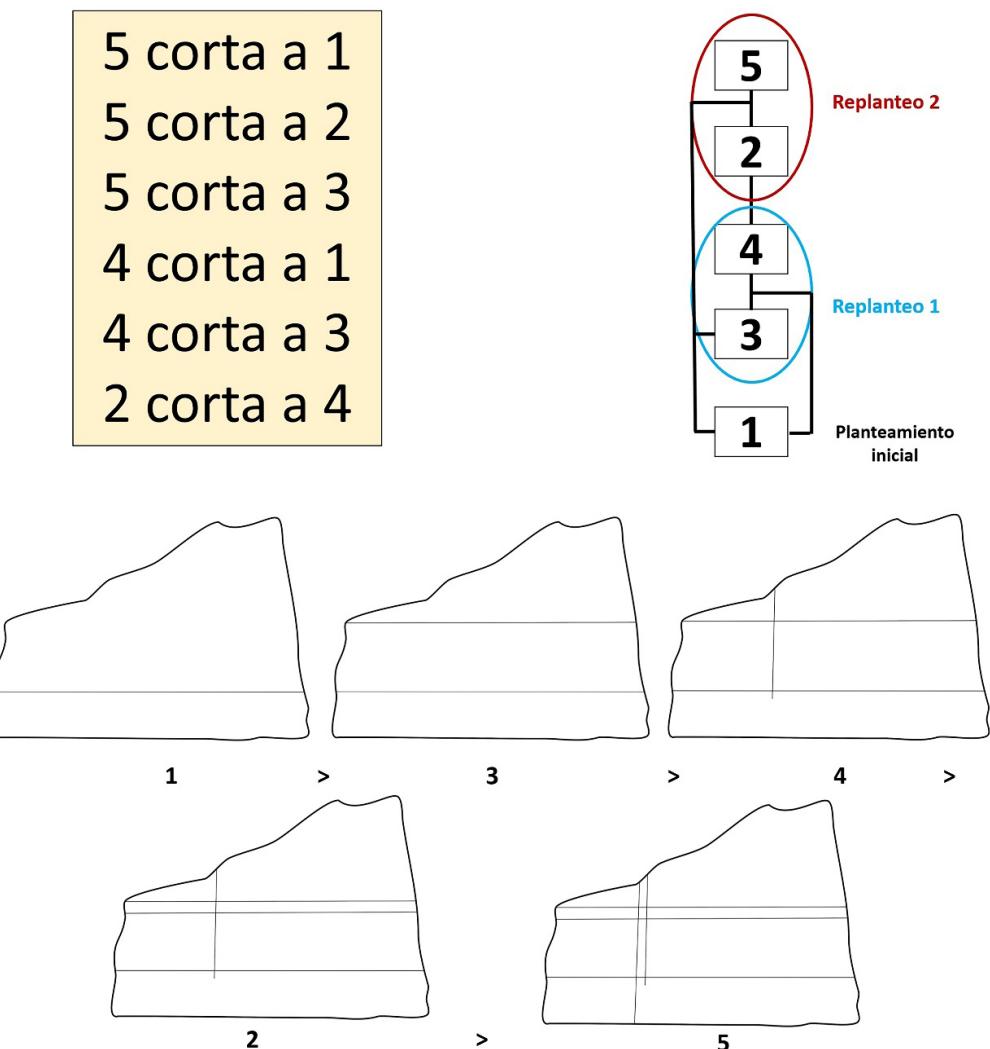


FIGURA. 10: Relación física documentada entre las líneas de posición de la parte superior de la pieza y reconstrucción de la secuencia de realización de las mismas en base a esta (Dibujo y montaje: Autor).

Una posibilidad para explicar este procedimiento consiste en analizar la relación física existente entre las líneas, es decir, estudiar la “estratigrafía” de la pieza y valorar qué líneas cortan a cuáles (FIG. 10). Esto permitirá hacer una ordenación cronológica relativa de las mismas, pues “las que cortan” serán posteriores a aquellas que son “cortadas”. Es un criterio muy útil, aunque también es complicado porque no siempre se puede ver con claridad qué línea está cortando a cuál. Sin embargo, un estudio detenido ha permitido determinar la secuencia descrita en la figura 10. En ella, la nº 1 parece la más antigua y la nº 3 sería la siguiente, al ser cortada por la nº 4, que también corta a la nº 1. A su vez, la nº 4 es cortada por la nº 2 y ésta por la nº 5 que, de nuevo, vuelve a cortar a la nº 3 y a la nº 1.

Esta secuencia permite interpretar la existencia de un replanteo por el que una pieza pasa de la posición definida por las líneas nº 4 y nº 3 a otra definida por la nº 5 y la nº 2. Se trata de un desplazamiento en “oblicuo” en el que la pieza se mueve 1,1 cm en el eje Y, espacio existente entre la línea nº 2 y nº 3, y 1,8 cm en el eje X, espacio existente entre las líneas nº 4 y nº 5. En nuestra opinión este desplazamiento parece claramente relacionado con el error de cálculo en la mortaja de la espiga, que provocaba que el baquetón quedase ligeramente desplazado sobre el pilar y que, por extensión, la gola también se desplazase. De hecho, cabe recordar que la mortaja de espiga queda por completo en el sillar izquierdo de los dos que conforman el baquetón y que el replanteo de la posición de la gola se produce precisamente hacia la izquierda.

Otra opción para interpretar el replanteo consistiría en asumir que el desplazamiento no es oblicuo, sino recto en el eje X, es decir, que la pieza se adelante unos centímetros. Sin embargo, esto parece mucho menos plausible, ya que, de ser así, una de las dos líneas horizontales (nº 4 ó nº 5) sería inservible. Por el contrario, creemos que el hecho de tener dos líneas en el eje X y dos en el eje Y refleja precisamente el desplazamiento de una misma pieza en oblicuo. Sin embargo, esto provoca que la línea nº 1, la más antigua de todas, quede aislada, sin una línea en el eje Y que forme un ángulo recto con esta. De existir esta tercera línea, algo que no es así porque el sillar conserva su anchura al completo, podría señalarse que eso corresponde al planteamiento original de la ubicación de la gola, luego replanteado por las líneas nº 4 y 3 y a su vez por nº 2 y 5. Sin embargo, el hecho de que quede “desparejada” dificulta la interpretación de esta primera línea y obliga a generar, al menos, dos propuestas interpretativas al respecto:

- a) Que originalmente formase un ángulo recto con la línea nº 4 o la línea nº 5 y que alguna de estas dos luego se “reutilizase” en un replanteo al incorporarse la línea nº 3 o nº 2. Es decir, que tuviéramos primero un replanteo con el que la pieza se desplaza recta en el eje Y desde la posición definida por las líneas nº 1 y nº 4 a la definida por la línea nº 3 y nº 4. A este seguiría el segundo replanteo anteriormente descrito (*vid. supr.*). No obstante, en su posición inicial, la gola tendría base rectangular y quedaría más volada por un lado que por otro. Esto, si bien posible, parece poco probable. Por otro lado, y lo que es más importante, si se produjo este replanteo, es muy probable que no se tratase solo de un desplazamiento de la misma pieza en la superficie, sino que se trata de un cambio de pieza por otra con una base de menor área, para cubrir el espacio entre las líneas nº 3 y nº 4. No obstante, el hecho de no poseer el otro sillar simétrico ni la mitad de este impide ver los reajustes llevados a cabo en la totalidad del elemento para asegurar si corresponden al desplazamiento de una misma pieza o al cambio de una gola por otra de menores dimensiones.
- b) Que fuese una línea de posición para una pieza que luego se descartó. En línea con esto último señalado es que la línea nº 1 se trazase pensando en una pieza distinta a la que finalmente se colocó sobre el baquetón. Puede deberse a un cambio en el proyecto en la elección de la pieza que iba a colocarse encima o, quizás, a una confusión de pieza por parte de quien trazaba las líneas. En cualquier caso, el “error” se enmendó inmediatamente, incluso antes de realizar la secante a la línea nº 1, línea que, si se acepta esta propuesta, quedó “huérfana” y nunca llegó a ser funcional. Dicho de otra manera, la línea de posición nº 1 se traza pensando en una gola concreta, pero antes incluso de calcular el resto de líneas, dicha pieza es cambiada por otra de menores dimensiones, lo que obliga a crear las líneas nº 3 y 4 y su posterior replanteo, las líneas nº 2 y 5. Dicho replanteo no parece reflejar un cambio de pieza, sino un cambio en la posición de una misma. De nuevo, la no conservación del resto del elemento dificulta precisar al respecto.

En cualquier caso, la pista para esta propuesta interpretativa la ofrece de nuevo, entre otros testimonios arquitectónicos procedentes del sureste, el baquetón análogo a este. Como se puede ver, esta pieza ofrece en su parte superior un único conjunto de líneas de trazado que quedan a 6 y 6,5 cm de las aristas paralelas. Se trata de la misma distancia que ofrece esta pieza y una similar a las que se ven en otros baquetones del sureste (ver ejemplos en Izquierdo, 2000: Anexo I; Robles Moreno, 2024: 265), lo que sugiere un tipo de gola o un esquema proporcional de las mismas que se situaba sobre estos baquetones exentos y que tal vez era el inicialmente planteado sobre esta. Sin embargo, aquí, y dentro de esta propuesta, parece que una gola de dichas características se cambia por otra cuya base parece ser de menor tamaño.

Nos preguntamos incluso si el cambio es fruto de un “error” al trazar la primera línea, debido a una confusión de piezas, o si es un replanteo de piezas motivado porque la mortaja de la espiga, y en consecuencia el baquetón y el remate del monumento, queda descentrada sobre el pilar. Es decir, para encajar el agujero

con el del pilar, el baquetón quedaría desplazado hacia la derecha y sobresaldría más por este lateral que por el otro. Si sobre esta disposición se coloca una gola que, según la línea nº 1, tendría una base de 91 x 91 cm, se corre el riesgo de que el baquetón, apoyado desigualmente sobre la superficie del pilar, se desequilibre y el monumento caiga o que directamente se parta. Por esta razón quizás se sustituye aquella gola de base de gran tamaño, y la más habitual en baquetones de este tipo, por otra con una base de menor tamaño a fin de que el peso se descargue sobre aquella parte del baquetón que apoya sobre el pilar. Además, esta gola ve replanteada su posición también por el desplazamiento de la espiga (*vid. supr.*) y quizás para apoyar más superficie sobre el pilar, al moverse en oblicuo hacia la izquierda. En cualquier caso, como se ha señalado, el replanteo por el que se abandonaría la línea nº 1 parece ser instantáneo, sin haber llegado a trazar las secantes que deberían haberse conservado sobre la superficie conservada de este sillar.

Paralelamente, pueden esgrimirse otras propuestas interpretativas que, aunque plausibles, en nuestra opinión son menos probables. Una de ellas consistiría en señalar que la línea nº 1 no es una línea de posición, sino que, al ser la más antigua, podría ser una línea de trazado que se descartó, reflejando una línea de corte del bloque de piedra que nunca se ejecutó. Otra consistiría en señalar que la pieza ha sido reutilizada o reciclada y que cada uso que ha tenido ha dejado estas líneas. Sin embargo, aparte del hecho de que los elementos arquitectónicos ibéricos se reciclan pero no se reutilizan, se puede señalar que, de ser así, existiría una línea secante que fuese con la nº 1 y que, como hemos dicho, no aparece aquí, por lo que no parece probable.

6. INTERPRETACIÓN

6.1. ALGUNAS NOTAS SOBRE EL PROCESO PRODUCTIVO

A pesar de que todos los detalles del bloque aquí estudiados puedan parecer insignificantes, e incluso, ocasionalmente imperceptibles, su estudio detenido ha permitido reflexionar sobre el mismo en clave productiva. De esta manera, se obtienen algunos datos sobre la creación de estos monumentos y de sus elementos arquitectónicos que, por la falta de testimonios epigráficos, literarios o arqueológicos, no se habían podido obtener para el caso concreto del mundo ibérico.

En primer lugar, el estado de la pieza permite reflexionar sobre el proceso productivo y las diversas fases que intervienen en el mismo. La primera de ellas, sería una fase previa por la que el comitente entra en contacto con el taller y encarga un monumento, lo que lleva a un diseño del mismo. Este diseño, es el resultado de la negociación entre las exigencias del cliente y las capacidades y el repertorio arquitectónico y decorativo del taller. Es posible incluso que el monumento se plasmase en un pequeño modelo de madera o arcilla, una suerte de maqueta que en el mundo griego se conoce como *paradeigmata* (Coulton, 1983).

Debido a la escasez de datos sobre la sociedad y la economía del período ibérico, no sabemos cómo era la economía que implicaba la realización de un proyecto arquitectónico de esta entidad. De hecho, no sabemos si los artesanos eran libres (Ruano y Blech, 1998; Quesada *et al.*, 2000: 298), sometidos a ciertos personajes y ciudades (Almagro Gorbea, 1983) o a estructuras sociales como las “Casas” (Ruiz Gálvez, 2018: 24; Grau y Vives, 2018: 87). En cualquier caso, cabe suponer que el comitente tendría que ofrecer las garantías para que la obra llegase a buen puerto, lo que podría incluir medios para la subsistencia del taller o talleres mientras trabajaba en él y quizás, el acceso a materias primas e infraestructuras de producción (Ruano y Blech, 1998).

Así pues, acordados estos términos comenzaba la ejecución del monumento. En este caso, parece que el taller se desplazó a El Cigarralejo para ejecutar estos sillares, pues la piedra es local y, de acuerdo con el análisis macroscópico, cercana al lugar de erección del monumento (*vid. supr.*). No obstante, por ahora, y más allá de ciertos indicios sobre su localización, se desconoce la ubicación exacta de dichos frentes de cantera. Igualmente, se desconoce si el taller era concesionario de las mismas, si eran controladas por el comitente

o el *oppidum*, que concedería acceso al taller, o que con trabajadores locales le surtiría de bloques, o incluso si eran de “libre acceso”. Igualmente, cabría preguntarse si las canteras eran conocidas o si fueron descubiertas por el taller que elaboró el monumento. Nos inclinamos por la primera opción, ya que esta piedra es la que se emplea en la práctica totalidad decoración arquitectónica de El Cigarralejo (Robles Moreno y Fenoll Cascales, ep.).

En la cantera se extrae el bloque y muy probablemente a los pies de la misma tendría lugar el desbastado inicial del mismo, como se puede ver en el esbozo de escultura hallado en El Ferriol (Gagnaison *et al.*, 2006). Este desbaste cumple con la función de conferir al bloque la morfología del elemento arquitectónico deseado y también para descargar la mayor cantidad de materia prima de cara a facilitar el transporte (Chapa *et al.*, 2018). Por esta misma razón, la pieza no suele tallarse entera en la propia cantera, ya que la talla de la decoración hace al elemento más frágil en tanto que le resta materia pétrea y que se pueden dejar elementos en relieve o salientes que pueden verse afectados en el traslado.

En esta pieza concreta, a esta fase de desbaste inicial deben vincularse dos tipos de huellas dejadas sobre el sillar. Las primeras son las líneas de trazado que dibujan la morfología del elemento a tallar sobre el bloque y que, por tanto, solo resultan visibles cuando la ejecución de la pieza no se ajusta al planteamiento original de la misma. En el caso concreto de este sillar, esto ocurría en la parte inferior, lo que ocasiona que uno de los lados quede ligeramente oblicuo. Para la elaboración de las mismas se usa un puntero o un instrumento afilado que permita hacer trazos limpios sobre la pieza y el apoyo de elementos como reglas o plantillas para la elaboración de la moldura, si bien en este caso dicha moldura es sencilla.

Las segundas son las marcas dejadas por el propio instrumental empleado en el desbaste, instrumental lanzado de amplio filo, como *taillant*, martillos trinchantes o picoletas (Bessac, 1986; Rockwell, 1989). Precisamente, marcas de instrumental de este tipo son las localizadas en una de las esquinas de la cara inferior del elemento.

Una vez que el bloque de piedra ha sufrido este desbaste inicial y quizá ya desplazado al lugar donde se va a llevar a cabo la erección del monumento, se procede a la talla de su decoración y de otros elementos, como las molduras (si no se han realizado en la primera fase)⁴ o de las mortajas para los elementos constructivos. Para este propósito se pueden realizar nuevas líneas de trazado que guíen la talla de los elementos decorativos, dibujando los motivos antes de esculpirlos en relieve. Sin embargo, en este caso no se han usado porque, de ser así, podrían verse sobre los tramos del baquetón en los que la decoración ha quedado incompleta. Sí que se emplean, en cambio, para calcular y guiar la talla de la mortaja de la espiga central, aunque como indica la estratigrafía de la pieza, estas se realizaron en una fase posterior, tras haber incidido las líneas de posición.

En esta fase, se lleva a cabo la regularización de las superficies inferiores y superiores, para generar buenos planos de apoyo. Para esto, se empleó un ancho cincel que permitió un trabajo más preciso y cómodo y que eliminó casi totalmente las huellas de picoleta o alcotana de la fase anterior. Igualmente, en este momento se llevaría a cabo la decoración del sillar, empleando cinceles para generar las molduras y arrastrando un puntero por la superficie para realizar la decoración de bandas horizontales. Sin embargo, antes de poder culminar la decoración, la pieza fue reclamada para ser colocada en el monumento y avanzar así con la construcción del pilar. Es curioso señalar que, a pesar de que la decoración quede incompleta, las superficies destinadas a ser vistas sufrieron un ligero o “apresurado” proceso de pulido, pues no se observan huellas de instrumental sobre la superficie y las líneas de trazado apenas resultan perceptibles. El hecho de llevar a cabo el pulido, a pesar de la decoración inacabada, puede guardar relación con una posterior fase de policromado de la pieza, que se aplicaría antes de colocar la pieza en el monumento o con ella ya colocada. No obstante, cabe recordar que en este ejemplar concreto no se conserva traza alguna de pigmento.

En cualquier caso, con la pieza siendo tectónicamente funcional y a pesar del estado inacabado de su decoración, esta pasaba a ser colocada en el edificio. Para ello, debido a la forma en la que se construye el baquetón, los dos sillares simétricos que lo conforman se

⁴ Pues a veces la moldura se talla a la vez que los motivos decorativos que aparecen sobre la misma (Rockwell, 1989: 109).

colocaron juntos, a fin de prepararlos para emplazarlos en el pilar-estela. En primer lugar, se dispondrían en posición invertida, apoyados sobre la base mayor, a fin de trazar las líneas de posición con respecto al pilar, trasladando las medidas de dicho elemento al baquetón.

Inmediatamente tras este proceso y con los dos sillares juntos y dispuestos en la posición comentada, se procedió a realizar la mortaja para la espiga. Para ello se usó un procedimiento geométrico sencillo, consistente en unir las esquinas opuestas de la pieza para hallar su centro. Sin embargo, en este momento se cometieron errores de cálculo, motivados quizás por el desplazamiento de la regla que no culmina en la esquina. Estos provocaron que, a pesar de retrazar el círculo de la espiga hasta en dos ocasiones, la pieza mortaja no se compartió entre los dos sillares, sino que quedó en su totalidad en uno de ellos. Esto ocasiona que el baquetón quede descentrado y que, dado que la mortaja queda en el sillar derecho, el elemento sobresaliese más por la parte derecha.

Tras esto, la pieza fue volteada para trazar las líneas de posición que iban a guiar la posición de la gola sobre la parte superior de este elemento. Estas pudieron realizarse incluso con la pieza ya puesta en obra. Es entonces donde el hecho de que el baquetón quede descentrado obliga a los sucesivos replanteos de la gola. Primero, parece que se realizó una línea (aunque solo una y no la secante) para una gola de dimensiones análogas a la que encontramos en otros baquetones de El Cigarralejo. Sin embargo, rápidamente –incluso antes de realizar las líneas secantes a esta– se produjo un cambio de gola por una de menor base, pues una de tales dimensiones podría provocar la caída del pilar al estar descentrado el baquetón. En cambio, una de base menor concentraría y descargaría su peso sobre el centro del baquetón, allí donde se situaba el pilar, lo que dotaría de estabilidad al monumento. Cabe decir que, en este mismo sentido y por lo descentrado del baquetón, la posición de esta segunda gola tuvo que replantearse, desplazándose en oblicuo hacia la parte derecha, pues el baquetón sobresaldría por la izquierda del monumento, tratando así de equilibrar el monumento.

Finalmente, y si no se habían dispuesto antes, las piezas se colocaban en obra y se colocaba la mortaja de grapa que unía ambos sillares horizontalmente. No sabemos si solo existió esta grapa o si, por su posición descentrada y cercana a uno de los frentes de la pieza, en el extremo opuesto existió otra análoga que reforzase la unión de ambas piezas. Para ello, y dado que la grapa se ha elaborado en hierro, es muy posible que la mortaja se trazase silueteando el contorno de la grapa, posicionada sobre el monumento tal y como se iba a disponer dentro de la mortaja. Una vez hecho esto, se tallaba la mortaja, se insertaba la grapa en su interior, martilleándola para ajustarla bien y, por último, quedaba sellada con yeso. Realizado todo esto, la obra seguiría adelante, con el emplazamiento de la gola sobre el baquetón y, si lo tuviera, la adición de un remate escultórico. De esta manera, y quizás con una capa de policromía final, si no se había llevado antes a cabo, el monumento quedaba finalizado.

5.2. INTERPRETACIÓN ¿OBRA DE APRENDICES?

A lo largo del estudio de esta pieza se ha podido observar cómo el ejemplar aquí abordado presenta, a nivel general, una serie de “errores” o “imperfecciones” en su factura. Estos provocan que la pieza no posea la calidad técnica y de acabado de otros ejemplares e incluso, pudieron comprometer la estabilidad de la obra.

En primer lugar, y por hacer referencia a lo más llamativo y evidente, destaca su decoración, que contrasta con lo que encontramos en otros baquetones y elementos arquitectónicos de la necrópolis. Sin ir más lejos, obsérvese el otro baquetón referido (nº Inv 5203) que, por sus características tipológicas compartidas con la pieza aquí abordada, sería obra del mismo taller (Robles Moreno y Fenoll Cascales, 2022; Robles Moreno, 2024: 417 y ss.). Sin embargo, la decoración de este contrasta claramente en cuanto a técnica y complejidad con la de nuestro baquetón: ofrece una serie de ovas y dardos y flores a modo de remate de esquina, todo de talla muy cuidada, medida y acabado. Igualmente contrasta con la compleja decoración fitomorfa de otros elementos hallados en esta necrópolis (p.ej. Izquierdo, 2000: nº 19 con bibliografía previa) o en otros yacimientos cercanos como Cabecico del Tesoro (Page y García Cano, 1993-1994), Coimbra del Barranco Ancho (García Cano, 1994) o El Prado (Robles

Moreno, 2022). No nos referimos con esto solo a que la decoración sea más sencilla, pues este mismo esquema aparece en Corral de Saus (Izquierdo, 2000: Valencia, nº 11; Aparicio, 2007: nº 32), sino al poco cuidado que se ha puesto en la elaboración de las mismas. No son líneas rectas, sino sumamente irregulares en cuanto a su trazado, anchura y profundidad. A todo ello se añade que, a pesar de su sencillez, la decoración parece haber quedado incompleta, muy probablemente por tener que adaptarse a los tiempos del proyecto constructivo.

Más allá del aspecto decorativo destacan los “errores” en la planificación y ejecución del sillar. Ya hemos visto, por ejemplo, cómo el desbastado inicial no se adapta a las líneas de trazado planteadas en, al menos, una de las aristas. Esto ocasiona que ese lateral de la base no quede recto, sino que sea ligeramente oblicuo. Paralelamente, y como se puede ver en la figura 5, la arista conservada de la pieza no es recta, sino que queda ligeramente arqueada.

Frente a esto, se puede destacar un trabajo que, aunque fuese definido por Cuadrado (1984: 256) definía como un desbaste toso, se trata de una de las labores más cuidadas en la producción del sillar. Lejos de dejar las huellas de la herramienta usada en el desbaste inicial se ha procedido con un ancho cincel a homogeneizar las superficies horizontales de la pieza. Lógicamente, aquí no se aplicó el pulido porque no iban a resultar visibles.

Por último, encontramos los errores con respecto a la creación de la mortaja para la espiga: en primer lugar, se coloca mal la regla, no llegando al ángulo exacto de la pieza; posteriormente se traza un primer círculo que no sirve y que tiene que ser retrazado y, finalmente, la talla de la mortaja no se ajusta totalmente al último trazado planteado. La realización de este trazado refleja inseguridades y errores: el simple hecho de que aparezcan aquí y no sobre el resto de piezas del sureste que presentan mortaja central para la espiga, indica que el artesano necesitó de esas “líneas guía” para tallarla. Sin embargo, por esos errores en los cálculos y trazados, el resultado es también defectuoso: la mortaja queda sobre un sillar y no compartido entre dos, parece necesario cambiar la gola superior y, además, hay que reajustar la posición de dicho elemento para no comprometer más la estabilidad del pilar-estela. En definitiva, toda la pieza parece ser obra de un artesano (o artesanos) que conocen el procedimiento productivo, pero que fallan al ejecutarlo sobre la pieza. En otras palabras, parece ser obra de una mano, o de un conjunto de manos, inexpertas, poco curtidas en la elaboración de estas piezas. Por todo ello, y con todas las cautelas que esta propuesta interpretativa exige, nos atrevemos a señalar que este baquetón fue obra de un aprendiz o que, al menos, en su concepción y ejecución han participado uno o varios aprendices u oficiales artesanos poco experimentados.

Aunque sabemos muy poco sobre la composición y logística de los talleres de escultura y decoración arquitectónica en el mundo ibérico, cabe señalar que, como en toda sociedad preindustrial, estos tendrían una estructura jerárquica formada por maestros o maestro, oficiales y aprendices. Estos últimos eran personas que se incorporaban a los talleres para recibir conocimiento técnico por parte de los primeros a través de la práctica, imitando y repitiendo los procedimientos empleados por el taller. De esta manera, se formaban hasta adquirir la pericia necesaria para ser oficiales, a la par que colaboraban en ciertos trabajos o llevaban a cabo tareas menores en el taller (Hasaki, 2013: 172 con bibliografía). Incluso, como indica Thomas (1995: 76) para el caso renacentista, no sería extraordinario que se atribuyese a los aprendices la labor de realizar ciertas piezas o tareas que, en caso contrario, tendrían que ser realizadas por el propio maestro.

Como señala Hasaki (2013: 172) en su obra sobre los aprendices en el mundo griego⁵: “*las obras de los antiguos aprendices pueden ocultas en objetos descritos como “inacabados”, “pobremente ejecutados” o “primitivos”*”. Precisamente esto es lo que ocurre en esta pieza, que muchos autores han descrito como tosca o pobre (Cuadrado, 1984: 256; Page, 2005) y que, sin embargo, aquí proponemos como pieza de aprendiz. En este caso podría señalarse incluso que son aprendices o escultores poco experimentados del taller que elaboró, entre otras piezas, ese baquetón análogo a este al que hemos acudido constantemente (nº Inv. 5203). Muy posiblemente se trate del “taller de Valle del Segura-Corredor de Montesa” (Chapa e Izquierdo,

⁵ “The works of ancient apprentices may lie hidden in catalogued objects described as “unfinished”, “poorly executed”, or “primitive”.

2012; Robles Morenoy Fenoll Cascales, 2022; Robles Moreno, 2024: 417 y ss. todos con amplia bibliografía previa). Esto explicaría por qué ambas piezas comparten muchas características tipológicas, como la concepción arquitectónica, la morfología y dimensiones, el tipo de piedra empleado, las soluciones técnicas presentes o la técnica de talla. Sin embargo, la aquí estudiada parece inferior en cuanto a decoración, ejecución y procedimiento técnico, una inferioridad que parece fruto de una serie de errores que, en nuestra opinión, son fruto de la impericia de quien o quienes elaboraron esta pieza. Esto además explicaría por qué aquí vemos procedimientos que no se encuentran en otras piezas, como el empleo de líneas de trazado auxiliares para calcular el centro.

Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en otras culturas mediterráneas contemporáneas, es muy destacable el hecho de que la pieza no se abandonase por sus errores, a pesar de que estos llegaron incluso a comprometer el remate y la estabilidad de la obra. Por el contrario, hay un esfuerzo visible para enmendar esos errores y salvar una pieza ya realizada cuyo máximo error –el cálculo de la mortaja– ocurrió al final de su elaboración. Por ello, se cambia y se replantea la gola varias veces hasta conseguir que pueda erigirse. Sin embargo, como es propio de estos monumentos, cabe suponer que por este error y por la habitual falta de cimentación, no sería demasiado estable y no permanecería mucho tiempo en pie (Page y García Cano, 1993-1994: 58; Chapa, 1993: 193).

7. REFLEXIONES FINALES

En los últimos años, el conocimiento sobre la arquitectura y escultura ibérica ha aumentado exponencialmente y cada vez son más y más variados los aspectos que conocemos de la misma. Uno de ellos tiene que ver con la producción, es decir, con todos los ciclos productivos, actividades y agentes implicados en la creación de un monumento, desde que este se concibe hasta que se erige. En ese sentido, en los últimos años se han llevado a cabo trabajos sobre la cantería (Costa *et al.*, 2018; Chapa *et al.*, 2018; Rouillard *et al.*, 2020), el trabajo de la piedra (Chapa *et al.*, 2009; Chapa, 2009; Cebrián y Gisbert, 2021) o la identificación de talleres (Chapa e Izquierdo, 2012; Robles Moreno y Fenoll Cascales, 2022; Robles Moreno, 2024).

Sin embargo, la falta de documentación epigráfica, literaria y arqueológica referida al mundo ibérico dificulta enormemente el conocimiento de la composición y la logística del taller. Es por ello que el único testimonio existente al respecto son las propias piezas que, como resultado final de un proceso productivo llevado a cabo por un taller concreto, pueden ser analizadas en esa clave “productiva” y aportar datos sobre dichas cuestiones.

Precisamente, esto es lo que se ha hecho en este caso con un baquetón procedente de El Cigarralejo. Más allá de su decoración, bastante sencilla en este caso, hemos profundizado en las diversas huellas presentes en su superficie, distinguiendo tres grupos de las mismas: **a)** las líneas de trazado, relacionadas con la concepción y el planteamiento de la pieza y, en este caso, de sus elementos de anclaje; **b)** las marcas de instrumental o, en su defecto, del pulido, relacionadas con la ejecución del sillar y su decoración y **c)** las líneas de posición, que se relacionan con la colocación de esta pieza en el propio monumento.

El estudio detenido de las mismas y su secuenciación, nos ha permitido abrir una ventana al proceso del trabajo, al taller que la planteó y la llevó a cabo y a las dificultades a las que tuvo que enfrentarse en la creación del sillar en particular y del monumento en general. De esta manera, se ha podido desarrollar casi paso a paso como se elaboró la pieza: extracción de canteras cercanas, desbaste inicial, talla de la decoración y de las superficies, elaboración de las líneas de posición, elaboración de la espiga central y puesta en obra. También sabemos que fue obra de un taller que trabajó *in situ*, en el propio lugar de erección o muy cerca del mismo y que la pieza fue reclamada para ponerse en obra antes de acabar de ser decorada. Igualmente, sabemos que los errores de cálculo en la mortaja de la espiga de esta pieza comprometieron la estabilidad del monumento y obligaron a alterar el planteamiento inicial de la gola, como muestran las numerosas líneas de posición.

Incluso, por los diversos errores de trazado y posición que presenta la pieza, hemos podido proponer que estamos ante una obra de aprendices del taller, o al menos de escultores poco experimentados en la factura de estos elementos. Son estos artesanos que saben los

pasos a llevar a cabo, pero que aún son inexpertos en su ejecución, lo que lleva a que la factura sea defectuosa, sin que eso impida su puesta en obra.

Todos estos datos e interpretaciones son de gran novedad para el mundo ibérico. Es cierto que no todas las piezas ofrecen tanta información sobre su producción, bien porque no siempre se usan líneas de trazado y posición, bien porque han sido borradas a lo largo de la elaboración del elemento, o bien porque no se han conservado. Sin embargo, por escasa que sea la información que ofrece un ejemplar en ese sentido, consideramos necesario llevar a cabo estudios de naturaleza análoga sobre elementos de El Cigarralejo y de otras necrópolis, tanto en un sentido sincrónico como diacrónico. Esto nos permitirá ver si los mismos procesos se replican o no a lo largo del tiempo y el espacio, su posible evolución y determinar cómo elaboraban y decoraban los monumentos en distintos talleres o regiones.

De esta manera surgen nuevas perspectivas e interrogantes, relacionadas no solo con la labor pendiente de identificar talleres, sino con la estructura y logística de los mismos. Por ejemplo, entre muchas otras cosas, cabría preguntarse sobre la cadena operativa y la división del trabajo en los talleres: ¿Sería el cantero el responsable de extraer la piedra, desbastarla y esculpirla hasta culminar su decoración? ¿O existiría un especialista para cada una de las fases? ¿Sería también el encargado de ponerla en obra? Incluso, estas preguntas pueden comenzar por la propia definición de taller, preguntándonos si eran uniones fijas y estables de artesanos, uniones puntuales para un proyecto arquitectónico o si consistían en población local dirigida por especialistas en cada ámbito (Robles Moreno, 2024: 387 y ss.). Probablemente, exista más de una única respuesta para esta y otras cuestiones, dada la amplitud cronológica y geográfica en el mundo ibérico y la variedad de talleres que operaron a lo largo de las mismas, cada uno con una forma propia de organizarse.

A la espera de la traducción de textos que quizá, aunque improbablemente, informen sobre estas cuestiones en el mundo ibérico o del hallazgo de lugares de producción, parece que la vía más fructífera para ahondar en estas cuestiones es el análisis de las propias piezas. Un análisis que, lógicamente, debe tener en cuenta sus características estilísticas, pero sobre todo debe considerar todas aquellas huellas que, aunque parezcan menos atractivas y más difíciles de observar e interpretar, ofrecen valiosa información.

AGRADECIMIENTOS

El autor de este trabajo quiere agradecer a Irene Caracuel Vera por las fructíferas discusiones y por aportar su punto de vista sobre esta pieza, lo que ha enriquecido enormemente el estudio. Igualmente, agradecemos al Dr. Jesús Mortalla por su inestimable ayuda en la clasificación e interpretación de las huellas del instrumental. Por último, a Dña. Virginia Page del Pozo por facilitar el acceso al estudio y por algunas fotografías de las piezas conservadas en el Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo (Mula, Murcia) abordadas en este trabajo. Finalmente agradecemos a los revisores los comentarios que han permitido mejorar este trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- Almagro Gorbea, M. (1983). Pozo Moro: el monumento orientalizante, su contexto socio-cultural y sus paralelos en la arquitectura funeraria ibérica. *Madridrer Mitteilungen*, 24, 177-293
- Almagro Gorbea, M. (1987). El pilar-estela de las “Damitas de Mogente” (Corral de Saus, Mogente, Valencia). *Archivos de Prehistoria Levantina*, 17, 199-228.
- Almagro Gorbea, M.; Lorrio, A.; Simón, J.L. (2015). Los pilares-estela de la Necrópolis Ibérica de Capuchinos (Caudete, Albacete). *Anales de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Murcia*, 31, 59-84
- Bessac, C. (1986). *L'outillage traditionnel du tailleur de pierre. De L'Antiquité à nos jours*. París: CNRS.
- Bessac, C. (1988). Problems of identification and interpretation of tool marks on ancient marbles and decorative stones. En Herz, N. y Waelkens, M. (eds.): *Classical Marble: Geochemistry, Technology, Trade*. New York: Kluwer Academic Publishers, 41-53
- Blondeau, C. (2020). Les modalités d'extraction. En Rouillard, P.; Costa, L. y Moratalla, J. (eds.): *Des carrières en Archipel. Au pays de la Dame d'Elche (Alicante, Espagne)*. Madrid: Casa de Velázquez, 74-79.
- Caskey, L.D. (1927). The inscriptions. En Paton, J.M. (ed.): *The Erechtheum*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, IV.
- Cebríán, A. y Gisbert, J. (2021). La tecnología de la escultura ibérica en piedra: el León de Bocairent. *Saitabi*, 71, 9-35.
- Chapa, T. (2011). La escultura ibérica en la bibliografía científica. En Blánquez, J. (ed.): *¿Hombres o dioses? Una nueva mirada a la escultura del mundo ibérico*. Madrid: Museo Arqueológico Regional, 91-106.
- Chapa, T. e Izquierdo, I. (2012). Talleres de escultura ibérica en piedra: a propósito de algunos ejemplos del sureste peninsular. *Archivo de Prehistoria Levantina*, 29, 237-264.
- Chapa, T., Belén, M. y García Cardiel, J. (2018). De la cantera al taller escultórico ibérico: Un camino difícil de recorrer. En Gutiérrez García-Moreno, A. y Rouillard, P. (coords.): *Lapidum natura restat: canteras antiguas de la península ibérica en su contexto (cronología, técnicas y organización de la explotación)*. Barcelona: Institut Català d'Arqueologia Clàssica, 137-148
- Chapa, T. y Pérez Blasco, M. (2023). La importancia del color en la escultura ibérica: el caso del león de Elche. *Archivo Español de Arqueología*, 96, 1-18.
- Chapa, T.; Belén, M.; Martínez-Navarrete, M.I.; Rodero, A.; Ceprián, B. y Pereira, J. (2009b). Sculptors' signatures on Iberian Stone statues from Ipolca-Obulco (Porcuna, Jaén, Spain). *Antiquity*, 83 (321), 723-737.
- Chapa, T.; Belén, M.; Rodero, A.; Saura, P. y Asiaín, R. (2021). La Dama de Baza. Nuevas aportaciones a su estudio iconográfico a través del color y la fotografía. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 40, 47-65.
- Chapa, T.; Vallejo, I.; Belén, M.; Martínez-Navarrete, M.I.; Ceprián, B.; Rodero, A. y Pereira, J. (2009a). El trabajo de los escultores ibéricos: un ejemplo de Porcuna (Jaén) (1). *Trabajos de Prehistoria*, 66, 161-173.
- Costa, L.; Moratalla, J. y Rouillard, P. (2018). Elche (Alicante): des pierres et des chemins. Une démarche multi-scalaire pour comprendre l'organisation et la structure de El Ferrol. En Gutiérrez García Moreno, A. y Rouillard, P. (coords.): *Lapidum natura restat: canteras antiguas de la península ibérica en su contexto (cronología, técnicas y organización de la explotación)*. Barcelona: Institut Català d'Arqueología Classica, 25-36.
- Coulton, J.J. (1983). Greek architects and the transmission of design. En *Architecture et société. De l'archaïsme grec à la fin de la République. Actes du Colloque international organisé par le Centre national de la recherche scientifique et l'École Française de Rome*. Roma: École Française de Rome, 453-470.
- Cuadrado, E. (1984). “Restos monumentales funerarios de El Cigarralejo”. *Trabajos de Prehistoria*, 41, 252-270.
- De Prada, M. (2019): *La necrópolis ibérica de El Cigarralejo (Mula, Murcia). Segunda Parte*. Murcia: Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo.
- Gagnaison, C.; Montenat, C.; Moratalla, J.; Rouillard, P. y Truszkowski, E. (2006). Une ébauche de sculpture ibérique dans les carrières de la Dame d'Elche: le buste d' El Ferriol (Elche, Alicante), *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 36, 153-172.
- García Cano, J.M. (1994). El pilar-estela de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla,

- Murcia). *Revista de Estudios Ibéricos*, 1, 173-202.
- García López, A. (2022). En los albores de la escultura ibérica. Notas sobre las facies antiguas (fines del s. VI – mediados del V a.C.) en la provincia de Albacete. *Panta Rei*, 16, 59-82.
 - Grau, I. y Vives, J. (2018). Entre casas y comunidades, formas de organización y relación social en el área oriental de la península ibérica. En Rodríguez Díaz, A.; Pavón Soldevilla, I. y Duque Espino, D.M. (eds.): *Más allá de las casas. Familias, linajes y comunidades en la protohistoria peninsular*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 73-110.
 - Gruben, G. (1998). Naxos und Delos. Studien zur archaischen Architektur der Kykladen. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 112, 261-416.
 - Guillén Mondéjar, F.; Antolinos Marín, J.A.; Noguera Celdrán, J.M.; Rosillo Martínez, J.F.; Soler Huertas, B.; Alías Linares, A. (2019). Patrimonio geológico y minero y usos tradicionales de la geodiversidad. Las canteras romanas de travertinos del Cerro de la Almagra (Baños de Mula, Murcia). En Mansilla, L. y Mata Perelló, J.M. (dirs.): *El patrimonio geológico y minero. Identidad y motor de desarrollo*. Madrid: Museo Geominero.
 - Gutiérrez Deza, M.I. (2004). Una “officina” de mármol en Córdoba. En Ramallo, S. (ed.): *La decoración arquitectónica de las ciudades romanas de occidente*. Murcia: Universidad de Murcia, 565-569.
 - Hasaki, E. (2013). Craft apprenticeship in Ancient Greece. Reaching beyond the masters. En W. Wendrich (ed.): *Archaeology and Apprenticeship. Body knowledge, Identity and Communities of Practice*. Arizona: University of Arizona Press, 171-202.
 - Haselberger, L. (1994). Ein Giebelriss der Vorhalle des Pantheon: die Wekrisse vor dem Augustus mausoleum. *Mitteilungendes Deutschen Archäologischen Instituts Römische Abteilung*, 101, 279-308.
 - Heilmeyer, W.D. (2004). Ancient workshops and ancient “art”. *Oxford Journal of Archaeology*, 23 (4), 403-415.
 - Inglesi, C. y Pizzo, A. (2014). *I tracciati di cantiere di Epoca romana. Progetti, esecuzioni e montaggi*. Roma: Gangemi Editore.
 - Izquierdo, I. (2000). *Monumentos funerarios ibéricos. Los pilares estela*. Valencia: Servicio de Investigaciones Prehistóricas.
 - Lawton, C. (2006). *Marbleworkers in the Athenian Agora*. Atenas: American School of Classical Studies at Athens
 - León, P. (1998). *La sculpture des ibères*. París: L'Harmattan
 - Mannoni, T. y Giannicheda, E. (1996). *Archeologia della produzione*. Torino: Einaudi
 - Negueruela, I. (1990-1991). Aspectos de la técnica escultórica ibérica en el siglo V a.C. *Lucentum*, 9-10, 77-83.
 - Ottati, A. y Vinci, M.S. (2019). *Signa lapicidinarum e tracciati di cantiere per la comprensione dell'edilizia archeologica: il caso del Foro Provinciale di Tarraco (Hispania Citerior)*. *Arqueología de la Arquitectura*, 16.
 - Page, V. (2005). Sillar liso. En *El Museo de Arte Ibérico El Cigarralejo de Mula. La colección permanente*. Murcia: Región de Murcia, 455.
 - Page, V. y García Cano, J.M. (1993-1994). La escultura en piedra de Cabecico del Tesoro (Verdolay, La Alberca, Murcia). *Verdolay*, 5, 35-60.
 - Robles Moreno, J. y Fenoll Cascales, J. (2022). De jinetes y talleres escultóricos. Un nuevo pilar ibérico con decoración antropomorfa procedente de Cabezo del Agua Salada (Alcantarilla, Murcia). *Archivo de Prehistoria Levantina*, 34, 199-220
 - Robles Moreno, J. (2022). El diablo está en los detalles: nuevos datos arquitectónicos y contextuales sobre el pilar-estela de El Prado (Jumilla-Murcia). *Complutum*, 33(2), 433-454.
 - Robles Moreno, J. (2024). Monumentos ibéricos: decoración arquitectónica con relieves no figurativos. Contexto, talleres e iconografía. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
 - Rockwell, P. (1986-1987): “Carving instructions on the Temple of Vespasian”. *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 59, 53-69.
 - Rockwell, P. (1989): *Lavorare la pietra. Manuale per l'archeologo, lo storico dell'arte e il restauratore*. Roma: Carocci.
 - Rouillard, P.; Costa, L. y Moratalla, J. (2020) (eds.). *Des carrières en Archipel. Au pays de la*

- dame d'Elche (Alicante, Espagne).* Madrid: Casa de Velázquez.
- Ruano, E. y Blech, M. (1998). Los artesanos dentro de la sociedad ibérica: ensayo de valoración. En Aranegui, C. (ed.): *Los iberos, principes de occidente*. Valencia: Universidad de Valencia, 301-309.
 - Ruiz Gálvez, M. (2018). ¿Sociedad de clase o “sociedad de casa”? reflexiones sobre la estructura social de los pueblos de la Edad del Hierro en la península ibérica?. En Rodríguez Díaz, A. y Pavón Soldevila, I. (eds.): *Más allá de las casas. Familias, linajes y comunidades en la protohistoria peninsular*. Badajoz: Universidad de Extremadura, 13-40.
 - Thomas, A. (1995). *The painter's practice in Renaissance Tuscany*. Cambridge: Cambridge University Press
 - Uroz, H. (2022): *Libisosa. Historia Congelada*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.
 - Villa del Castillo, A. (2017). Talleres escultóricos itinerantes en el altomedievo hispano: el llamado ‘Grupo Mozárabe Leonés’. *Arqueología y territorio medieval*, 24, 151-184.
 - Villa del Castillo, A. (2021). *Talleres de escultura cristiana en la península ibérica (siglos VI-X). Análisis arqueológico*. Oxford: Bar Publishing.

NECESIDAD Y RIESGO DE ESTUDIAR PATRIMONIO MUEBLE SIN CONTEXTO: EL CASO DE LOS CASCOS CELTIBÉRICOS EN COLECCIONES EUROPEAS

THE NECESSITY AND RISK OF STUDYING HERITAGE WITHOUT CONTEXT: THE CASE OF CELTIBERIAN HELMETS IN EUROPEAN COLLECTIONS

Raimon Graells i Fabregat
Universidad de Alicante.
Orcid: 0000-0002-9057-7510
email: raimon.graells@ua.es

RESUMEN

Se expone de manera sintética el proceso de estudio de objetos sin contexto tomando como ejemplo el caso de los cascos celtibéricos dispersos en el mercado anticuario internacional. Partiendo de la experiencia personal se presenta el concepto de “descontextualizado” y los distintos grados de descontextualización y se analizan los riesgos o la problemática del estudio de este tipo de piezas. Para ello atenderemos a los principios y reticencias de aquellos planteamientos que rechazan completamente cualquier tipo de contacto con piezas del mercado anticuario, pero también las de aquellos que de manera completamente opuesta han decidido ponerlos en valor y valoraremos los beneficios del estudio puntual de piezas descontextualizadas tanto para el conocimiento específico de esos objetos como para el estudio de la cultura antigua a la que pertenecen y su relevancia en el contexto contemporáneo particular en el que se han comercializado y coleccionado.

Palabras clave: Coleccionismo, recontextualización, Panoplia, cascología, Ancient Warfare.

ABSTRACT

This paper summarises the process of studying objects without context, taking as an example the case of Celtiberian helmets scattered on the international antiquities market. On the basis of personal experience, we explain what is meant by “decontextualised” and the different degrees of decontextualisation, and what it means to undertake the study of this type of piece. Recent scholarship has approached to this problem with different attitudes: some reject the study of objects from the antiquities market, others have chosen to value them in a completely opposite way; The discourse discusses the benefits of the occasional study of decontextualised pieces. Both for the specific knowledge of these specific objects, for the study of the ancient culture to which they belong and, and necessarily, for the contemporary context that has removed, traded and collected them.

Keywords: Collecting, recontextualisation, Panoply, cascology, Ancient Warfare.

El 17 de junio de 2010 en el patio del Römisches Germanisches Zentralmuseum de Mainz (de ahora en adelante RGZM), durante la *Sommerfest*, M. Egg (junto a M. Müller Karpe y C. Pare) me animaba a emprender el estudio de una serie de cascós de los que jamás había escuchado hablar. En 2010, muy poca gente conocía la existencia de los cascós que hoy llamamos hispano-calcídicos. Sólo sabían de su existencia los saqueadores, quienes los comercializaron y algún restaurador, varios coleccionistas que tenían alguno o que habían visto como iban apareciendo en catálogos de subastas internacionales y algunos arqueólogos que, ya sea desde el RGZM o desde instituciones españolas que los habían visto antes de que se integraran en la colección A. Guttmann de Berlín o cuando esta estaba por disolverse. En el mes de junio de 2010 no disponían ni siquiera de un nombre preciso y las incertidumbres y dudas sobre múltiples aspectos eran frecuentes, pero no su procedencia hispana.

Egg, Müller-Karpe y Pare tenían noticias de que procedían de “Termantia”, que desde finales de la década de 1980 estaban circulando en el mercado anticuario internacional, que muchos habían acabado en la colección A. Guttmann de Berlín, que el Gobierno español no había actuado para recuperarlos (sobre este aspecto v. Graells i Fabregat, e.p., con bibliografía previa) y que en ese momento, 2010, estaban reapareciendo de nuevo en el mercado anticuario internacional en el marco de la disolución de la colección Guttmann.

Ese 17 de junio de 2010 empezaba un proceso que duraría más de una década y que ha servido para definir un protocolo de actuación que comparto en este trabajo.

1. UN CATÁLOGO DE CASCOS...FOTOS, NOTICIAS Y MÁS

Los cascós a estudiar no estaban en el RGZM y ni siquiera eran accesibles. Eran una serie de fotografías, radiografías y menciones de custodiadas en el archivo del RGZM registrados como procedentes del área celtibérica, a veces de una tal “Termantia” o “Umgebung von Numantia” pero luego solo Aranda de Moncayo (en la provincia de Zaragoza).

La cantidad, singularidad y demás características¹ los hacían sumamente interesantes y enigmáticos. Y el uso de este término no es inocente, pues funciona como reclamo tanto para investigadores preocupados por descifrar si eran creaciones para satisfacer al comercio anticuario u objetos originales, como para coleccionistas atraídos por su estética.

La coyuntura quiso que en 2010 aparecieran algunos de estos cascós en catálogos de venta de antigüedades del mercado anticuario alemán (sobre el periplo anticuario de las piezas v. Graells i Fabregat – Müller Karpe 2021, con bibliografía precedente) y se publicaron otros de una colección particular (Burns, 2011). Era una ocasión única para estudiarlos y para retomar la senda para recuperarlos patrimonialmente. Así, se iniciaba una serie de tentativas para colaborar con el Gobierno español para su recuperación y se estableció un plan de estudio, un calendario y un proyecto para documentar y compilar todos los cascós y fragmentos. Su primera elaboración y catálogo se publicó en una monografía en 2014 (Graells i Fabregat – Lorrio – Quesada, 2014) y de manera ininterrumpida durante los siguientes 9 años se ha seguido ampliando el catálogo y las interpretaciones, así como precisando su distribución y cronología en forma de artículos o síntesis hasta la monografía de 2021 (González Villaescusa – Graells i Fabregat, 2021)².

Al inicio, debía superarse la imposibilidad física de no poder acceder a los objetos que íbamos a estudiar³, por ello se decidió considerar del mismo modo tanto los cascós que sí pudimos estudiar directamente (en Mougin, en el Museo Numantino, en el Museo Arqueológico Nacional, en el Museo Arqueológico de Cuenca, en el Museo Arqueológico de Teruel o en el Museo de Bellas Artes de Castellón) como la documentación gráfica y analítica conservada en el archivo fotográfico y laboratorios de restauración del RGZM.

1 No me extiendo en las características físicas de estos cascós, que puede encontrarse ampliamente detallado en Graells i Fabregat – Lorrio, 2021 (con bibliografía precedente).

2 La sinergia iniciada con A.J. Lorrio con el trabajo de 2014 se ha mantenido y nos ha permitido ampliar el catálogo y discutir múltiples aspectos para su interpretación, estudio, expolio y puesta en valor. Si en la monografía inicial colaboró F. Quesada, en trabajos sucesivos han colaborado I. Aguilera, X.L. Armada, P. Camacho, L. Fatás, R. González Villaescusa, M. Müller-Karpe, M.F. Pérez Blasco, F. Romeo y J.I. Royo.

3 Solo F. Quesada había accedido directamente a varios de los cascós de la colección Guttmann, aunque la descripción y análisis de esos cascós fue realizada en la monografía de 2014 por quien firma estas páginas junto a A.J. Lorrio (Graells i Fabregat – Lorrio – Quesada, 2014: 6).

Esta decisión podría parecer lógica y pensar que fue asumida al responder a un proceso estándar para la compilación de catálogos exhaustivos en arqueología, pues en ellos se debería recoger la totalidad de evidencias para analizarlas posteriormente siguiendo un método comparativo, pero lamentablemente no pudo ser así. Para la península ibérica, hasta la monografía anteriormente mencionada, los catálogos distinguían entre los registros con datos adquiridos directamente y aquellos inseguros, imprecisos o tomados de referencias y fotografías, como si esos documentos tuvieran un rango menor que hiciera preferible prescindir de ellos, y no es así. En nuestro trabajo del año 2014 fuimos conscientes de que la documentación fotográfica podía estar manipulada (sobre el tema v. Fontcuberta, 1997), pero teníamos la seguridad de tratar con una documentación contrastada y fiable que reunía las siguientes características:

- 1) los datos del archivo fotográfico del RGZM que había registrado los cascos cuando aparecieron en el mercado anticuario alemán y fueron ofrecidos para su adquisición o restauración en el RGZM (**FIG. 1b**);
- 2) las informaciones pre-restauración de H. Born (**FIG. 1a**), restaurador al servicio del coleccionista que adquirió la mayoría de esos cascos y explicó detalladamente el proceso seguido (Born, 1993);
- 3) las descripciones y citas de múltiples fuentes que eran coincidentes entre sí.



Fig. 1.- Cascos hispano-calcídicos antes de su restauración. A la izquierda (a), vista lateral (según Born, 1993: Beispiel XIV); a la derecha (b), vista frontal (Bildarchive del RGZM).

Cada una de las fuentes de información potencial fue discutida en detalle, valorada su fiabilidad y comparada con contextos o piezas seguras. De este modo, se aplicaba una estrategia experimentada previamente y de manera independiente cuando habíamos revisado contextos con documentación parcial (Graells i Fabregat, 2011; Lorrio – Sánchez de Prado, 2009), pero ahora se hacía de manera sistemática y preocupada para completar los datos que faltaban con observaciones probables o deducidas de manera indirecta⁴. Este método se ha seguido desarrollando con el estudio de distintos tipos de broche de cinturón (Graells i Fabregat – Lorrio 2017; Graells i Fabregat – Lorrio – Camacho, 2017) que ha permitido confeccionar catálogos completos en los que se pueden valorar todos los registros.

⁴ Especialmente frecuentes en relación a los apliques fijados sobre la calota que quedaban ocultos al disponer únicamente de una vista lateral de varios cascos. La precisión en la identificación se ha demostrado al poder realizar la autopsia directa de los cascos entregados al Museo de Zaragoza.

Con este plantamiento se transformaba el catálogo en algo más que un instrumento para trabajar con él. Se transformaba en un interlocutor fundamental que, para completarse, requería afrontar aspectos no inmediatos como su irregular estado de conservación, restauración o restauraciones (puesto que se reconocían varios procedimientos, posiblemente relativos a manos distintas). Para ello era fundamental disponer de documentación de archivo previa a la restauración de muchos de los cascos que se podían ver también después de su modificación o restauración, una vez comercializados y dispuestos para satisfacer un propósito estético que se había propuesto disimular distintos detalles de fracturas, golpes y deformaciones originales que podían interpretarse tanto en clave intencional, como evidencias de procesos postdeposicionales extremadamente útiles para la investigación histórico-arqueológica.

Si las características físicas de los cascos (**FIG. 2a**) obligaban a una comparación precisa con otras producciones similares de ámbito mediterráneo y con las peninsulares (**FIG. 2b**)⁵, la observación de su estado de conservación cuando procedían de contextos funerarios, hábitat o contextos supuestamente cultuales ofrecía interesantes claves de lectura histórica. El aspecto original, en cambio, aportaba una importante reflexión acerca de los comportamientos sociales de quienes podían presentarse públicamente con armas en ámbito celtibérico:

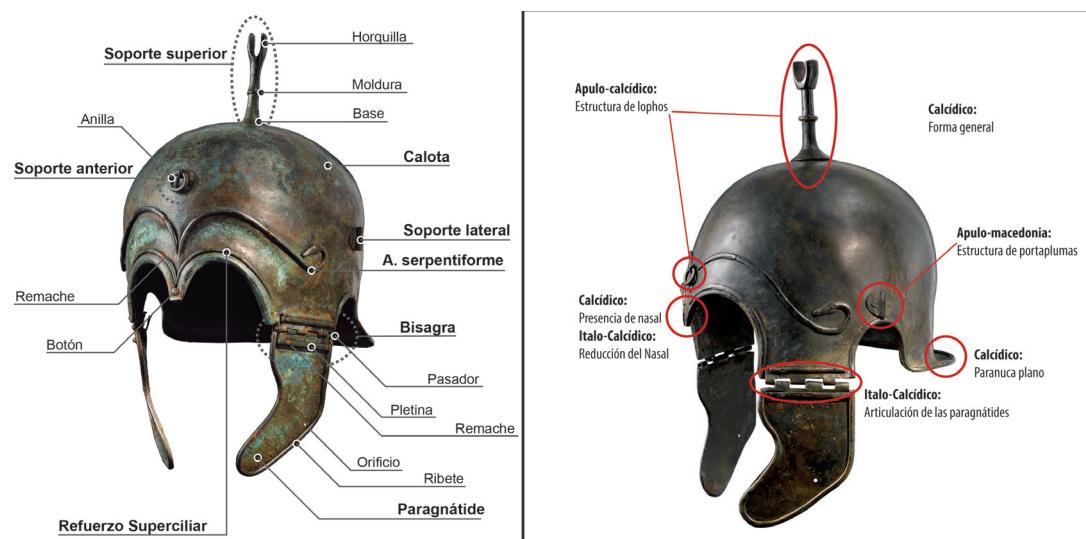


Fig. 2.- Esquemas detallados de la configuración morfológica del casco hispano-calcídico (a) y de sus influencias (b). Dibujo R. Graells i Fabregat.

- 1) los cascos con partes mutiladas y fuertemente deformados o fragmentados correspondían a piezas procedentes de contextos funerarios;
- 2) las partes de casco (normalmente carrilleras) correspondían a contextos domésticos posiblemente como evidencia de piezas destinadas a su reparación, sustitución o reciclaje;
- 3) y, las piezas con mutilaciones estratégicas destinadas a la inutilización del casco procedían de contextos cultuales.

Esta diferenciación explicaba una concepción de los ritos de armas de manera compleja en ámbito celtibérico (sobre el tema v. Graells i Fabregat – Lorrio, 2013; Graells i Fabregat – Lorrio, 2016), aportando luces a un registro limitado en el que la celebración de la victoria o la conmemoración del guerrero se ha obviado tradicionalmente en favor de estudios centrados en el repertorio material, la diacronía o la distribución espacial.

Además, este estudio *glocal*, con un análisis suprarregional despreocupado por los límites políticos actuales e interesado, en cambio, por los espacios culturales antiguos y por

⁵ Un análisis en perspectiva *glocal* que para el estudio de la cultura material prerromana de la península ibérica no dejaba de ser inusual, si exceptuamos el trabajo de E. Cuadrado (1989) para el estudio concreto de la falcata, posteriormente desarrollado por F. Quesada (1991; 1997).

una predisposición a seguir los datos y no las premisas teóricas establecidas, permitía explicar la adquisición de los prototipos para esos cascos hispano-calcídicos en ámbito suritálico. Casualmente un ámbito para el que las fuentes escritas citan la presencia de mercenarios hispanos y, sin extenderlos en el argumento, los cascos descontextualizados se convertían en testimonio de unos episodios históricos de enorme importancia que los estudios precedentes no habían considerado (Graells i Fabregat, 2014; Graells i Fabregat, 2016a).

De este modo, el estudio de los cascos cubría un aspecto importante del comportamiento histórico de quienes los usaron, élites y mercenarios celtibéricos, y ejemplificaban una serie de prácticas bien codificadas de carácter cultural, algunas posiblemente aprendidas también en el marco de esa actividad mercenaria. Pero además, los elementos decorativos de esos cascos acentúan este discurso, puesto que exageran unos elementos frecuentes en el mundo centro-mediterráneo y que aquí se convertían en norma. La prolífica concentración de elementos de sujeción de la cresta asociados a soportes laterales para plumas, cuernos o aletas y a refuerzos aplicados sobre la calota eran rasgos inauditos en el mundo mediterráneo, pues allí la combinación de estos elementos decorativos es excepcional justamente para definir a su portador como alguien que se distingue del resto (v. Graells i Fabregat – Menichetti, e.p.).

Todas estas certezas, contrastadas con la documentación pre-restauración y con los cascos con contexto, debían ser observadas en los cascos en el mercado anticuario. No obstante, gracias a la descripción del restaurador H. Born sabíamos que repetidamente habían completado las lagunas que presentaban las calotas, que había reproducido con resinas mezcladas con metal las partes o apliques que faltaban en otros ejemplares, que había repatinado la superficie original y de las partes nuevas con una mezcla moderna y que, en definitiva, había hecho lo que se esperaba por parte del coleccionista para dar un aspecto completo a esos cascos que aumentaban el número de ejemplares del catálogo y representaban una ampliación de las variaciones de un modelo sustancialmente bien definido y estable. Inciso en este aspecto de “por parte del coleccionista” puesto que sus intereses, igual que el de numerosos anticuarios, no es el dato histórico-arqueológico sino el aspecto estético, que parezca completo para así admirarlo u obtener mayores beneficios despreciando completamente el potencial informativo de la máxima de «La arruga es bella» de Adolfo Domínguez⁶.

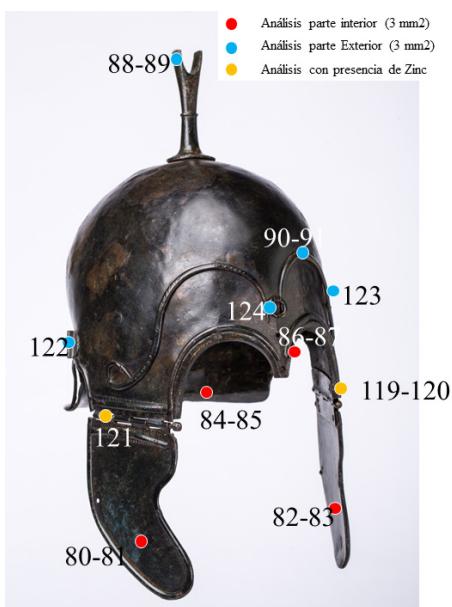


Fig. 3.- Documentación de los puntos que analizamos mediante análisis XRF sobre uno de los cascos entregados por C. Levett al Gobierno español, depositado en el Museo de Zaragoza. Montaje R. Graells i Fabregat / X.L. Armada.

A todo lo dicho le faltaba un aspecto crítico, realizable únicamente con el objeto físico en estudio, me refiero al análisis arqueométrico. Gracias a la donación altruista que en 2019 hizo C. Levett al Gobierno de España, con la totalidad de cascos de esta serie que hasta ese momento estaban en su colección, se pudieron analizar en el Museo de Zaragoza (González Villaescusa – Graells i Fabregat, 2021). Este análisis se divide en dos fases complementarias:

- 1) un análisis radiográfico, realizado en Zaragoza y
- 2) un análisis arqueométrico que aquí limitamos a la caracterización elemental mediante XRF de las distintas partes del metal (**FIG. 3**).

La toma de muestras y lecturas con el espectrómetro de X-Ray portátil se realizó con la pericia de X. Lois Armada (CSIC) (Graells i Fabregat – Armada – Lorrio, 2021), que sirvió para:

- 1) confirmar la severa restauración que había descrito H. Born y que ya había sido comentada y tratada en la monografía de 2014;

⁶ Esta práctica afecta también al ámbito académico de la primera mitad del s. XX, cuando era frecuente la restitución de la forma original intacta de algunas piezas que habían sido recuperadas en excavaciones con evidentes manipulaciones o deformaciones de notable interés informativo, como las corazas de Olimpia (Graells i Fabregat, 2016b).

- 2) reconocer una serie de elementos fabricados para completar esos cascos que habíamos identificado previamente y que ahora podíamos marcar con precisión;
- 3) y, para caracterizar el tipo de aleaciones utilizadas para fabricar este tipo de cascos, que supone una importante aportación que refuerza la vinculación con las series celtibéricas de armamento en lámina de bronce y su imposible confusión con cualquier otra producción peninsular o mediterránea.

2. CASCOS EN EL MERCADO ANTICUARIO...¿DE PROCEDENCIA LÍCITA? O ¿ILÍCITA?

La naturaleza del grupo hispano-calcídico hacía indudable su filiación hispana, pero el nombre denotaba también su ascendencia calcídica, mediterránea, que indicaba parte de la historia que los creó: esa experiencia mercenaria en el Mediterráneo central que provocó que artesanos celtíberos desarrollaran una versión del casco calcídico tal y como habían hecho las poblaciones itálicas al crear los cascos italo-calcídicos.

El carácter hispano previamente señalado por Born y los catálogos de anticuarios y subastas para que fuera un reclamo, después de la publicación de la monografía de 2014, fue eliminado para las sucesivas tentativas de venta (principalmente desde UK o USA). Con esta estrategia centraron sus esfuerzos en defender la parte calcídica. El propósito era claro: disimular (cuando no poner en duda) la procedencia hispana y crear conscientemente una confusión a sus potenciales clientes para asegurar la venta. La estrategia dice mucho de la voluntad de los comerciantes, oportunamente desconocedores de un detalle que les podía perjudicar a pesar de que anteriormente hubieran comercializado cascos hispano-calcídicos indicando su procedencia hispana. Un cambio de atribución para que se difuminaran en la amplia categoría de producciones calcídicas griegas, casualmente presentes en el mercado desde inicios del s. XIX y potencialmente procedentes de cualquier territorio europeo, norteafricano o del Oriente Próximo. Una conveniente imprecisión en un momento en el que los precios que habían adquirido esos cascos había caído, pero no por una saturación del mercado sino por la presión mediática y académica que colecciónistas y anticuarios conocían. Las preguntas que surgen van en saber si esa estrategia radicaba en un estudio especializado, como se espera de esos garantes del comercio “ético” de antigüedades, o si tenía como fin aprovecharse del coleccionista ingenuo o, quizás, si era para un inversor con los mismos escrúpulos que ellos.

Creo que es la constatación de que el estudio y caracterización del tipo con un lugar de procedencia concreto estaba dando sus frutos y mostraba como esos cascos no podían ser comercializados, puesto que la legislación española e internacional no admitía ni su comercio, ni su exportación fuera de España, ni otro tipo de propiedad que no fuera la pública.

Encontraríamos otros ejemplos, no peninsulares, para los que la conciencia de la procedencia ilícita ha sido repetidamente probada y reconocida, aunque voluntariamente tergiversada al considerar que la legislación válida fuera una invención reciente o que solo recientemente se hubiera preocupado por el patrimonio. En ese discurso, aprovechar una identificación genérica relativa al mundo griego impide su trazabilidad. Por poner un ejemplo, el anticuario establecido en Nueva York R. Hixenbaugh (2019: 252) ha indicado que el aumento de la legislación y la firma de una serie de acuerdos internacionales en fechas recientes son los causantes de una prohibición del comercio de objetos como los cascos griegos en países como Grecia e Italia, aunque en su opinión antes de su aprobación ya había cientos de antiguos cascos griegos en manos privadas carentes de la documentación que, como no podía ser de otra manera puesto que se trataba (en la mayoría de las veces) de piezas de procedencia ilícita, carecían de la documentación y permisos de exportación que se requieren con la legislación vigente. Pero la legislación en base al derecho romano que impera en la mayoría de países europeos, de donde proceden la mayoría de cascos que nos ocupan en este debate, hace tiempo que protege el patrimonio; otra cosa es como se haya aplicado y como se han perdido o dispersado gran cantidad de bienes arqueológicos.

3. DESCONTEXTUALIZADOS...PERO NO TANTO

Así las cosas, el saqueo y dispersión del patrimonio arqueológico, un problema que produce objetos descontextualizados, debe entenderse como una verdad con matices, si es que este concepto es válido, puesto que hay una gradación del nivel de descontextualización que permite hablar de:

- 1) objetos descontextualizados sin contexto,
- 2) objetos descontextualizados con contexto potencial,
- 3) objetos descontextualizados con contexto conocido y
- 4) objetos descontextualizados recontextualizables.

Cada uno de ellos admite un amplio abanico de matices y certezas que varían en función del soporte, la época a la que se refieren o a su estado de conservación en el momento en que se estudian, que puede diferir notablemente del estado de conservación en el momento de su hallazgo. Evidentemente podríamos derivar estos enunciados en un ejercicio mucho más complejo, cosa que superaría los intereses de esta contribución, pero creo que es suficiente para agilizar el tema que tratamos.

Gran parte de la historia de base arqueológica y la historia del arte antiguo se ha desarrollado desde el estudio de objetos parcialmente descontextualizados, tanto en museos como en colecciones que los han privado de un contexto aproximado en muchas ocasiones. Como ha indicado J. Boardman (2009), la arqueología no es únicamente la que procede de excavaciones recientes o que presenta contextos seguros, prescindir de esta documentación significaría privarnos de un registro fundamental sin el cual no podríamos narrar el pasado de la forma como lo entendemos. Eso sí, incorporar estos objetos descontextualizados no significa una falta de crítica a los saqueos o al comercio ilícito y para hacerlo, el único modo posible es indicando de manera clara la procedencia ilícita cuando no se ha probado una procedencia legal y documentada. Es decir, al contrario de como se está haciendo ahora, momento en el que se está obligando al investigador a recuperar o proteger el patrimonio expoliado probando la procedencia ilícita.

Sea de una manera u otra, creo que es especialmente útil y necesario aplicar la reflexión que hizo Pat Getz-Gentle partiendo de una figura cicládica (Getz-Gentle, 1996) cuando dijo que una pieza “huérfana” (este es el término que utilizaba para referirse al objeto descontextualizado) lo era tanto si había aparecido en 1874 o en 1974 o si estaba en una colección griega o estadounidense, y que por muy destructivas que sean las excavaciones ilícitas para el registro los objetos hallados de este modo no pueden ser obviados o criminalizados pues es necesario discernir entre la ilegitimidad de las circunstancias de su hallazgo y la naturaleza del objeto obtenido. Por ello, concluía abogando por la responsabilidad para aprender todo lo posible del material hallado ilícitamente y compartirlo mediante su publicación (Gill - Chippindale, 1993: 612).

4. ¿UN DILEMA...O UNA PARADOJA COMO LA DE MONTY HALL?

Ante esta situación, la paradoja está en que esos objetos descontextualizados pueden condicionar tanto al conocimiento de distintos contextos arqueológicos como, sobre todo, al discurso arqueológico de esa categoría de objetos, de los objetos con los que tipológicamente se relaciona, de la cultura a la que se adscribe, etc. Ahora veremos de qué manera. Lo que es indiscutible es que la investigación arqueológica, entendida como la realizada por el colectivo que investiga y estudia los restos del pasado, tiene una responsabilidad para con estos materiales descontextualizados por múltiples razones estrictamente sociales y académicas. Pero incorporar este tipo de objetos en nuestras investigaciones conlleva una serie de riesgos para el investigador y para la comunidad académica, puesto que normalmente fueron saqueados, comercializados y colecciónados como objetos de arte y no como documentos históricos⁷. Esta transformación semántica autoriza un trato distinto en el que la información

⁷ Una exposición de este mismo problema, con algunos planteamientos coincidentes, se ha realizado en relación a un puñal vacceo supuestamente procedente de una necrópolis andaluza (Quesada, 2022).

contextual es superflua, obviándose datos sobre la procedencia real y priorizándose las informaciones sobre las colecciones por las que ha pasado, que conforman el pedigrí del objeto, como aquél casco cubierto de dientes de jabalí que endosa Odiseo en el X canto de la Ilíada, que había sido antes de Merión, y antes de su padre Molos, y antes aún de Amphidamas, que lo heredó de Autolycos. Una estrategia de añadir prestigio construyendo una genealogía prestigiosa. En palabras de N. Brodie (Brodie, 2014: 38): “Un coleccionista ético se preocupará por comprar una pieza cuyo pedigrí esté bien probado y sea legítimo, y todos los coleccionistas tratarán de evitar comprar falsificaciones”. En este proceso de conferir prestigio al objeto, se confunde el concepto con incrementar el precio, situación en las que las variables se aceleran y pueden incorporar invenciones y manipulaciones sobre la genealogía coleccionista, pero también, muy a menudo, afectaciones sobre los mismos objetos, tales como restauraciones, deformaciones, restituciones de partes ausentes o dañadas y transformaciones sustanciales, a veces voluntarias y otras por desconocimiento o fantasía del coleccionista o del comerciante. N. Brodie (2014: 38) decía que el mercado de antigüedades es conocido por no proporcionar una documentación adecuada y fiable de la sucesión de propiedades de sus mercancías, siendo a menudo incompletas o falsas, lo cual facilita la incorporación (cf. blanqueo) de piezas robadas, saqueadas, o que son parcial o totalmente falsas. Es aquí cuando se pierde la fiabilidad del objeto y debe redimensionarse su valor informativo potencial, pues puede tratarse de falsificaciones o mistificaciones.

Este tipo de situaciones, cuando se trata de piezas ampliamente conocidas y frecuentes en el registro, no parece que suponga un problema ni moral, ni académico, ni social si se decide estudiarlos o, como normalmente ocurre, se dejan pasar sin que reciban atención alguna - a la comercialización de monedas antiguas podríamos referirnos sin ánimo de provocar más de lo evidente. Pero el dilema aparece cuando los objetos descontextualizados son singulares, ya sea por su belleza, rareza, tecnología o por aportar al conocimiento de una serie (**FIG. 4**). Las preguntas que debería hacerse cualquier especialista son: ¿Qué hago? ¿Lo estudio o lo dejo? ¿Lo integro o lo obvio? ¿Invierto mi tiempo y credibilidad, denuncio a las autoridades competentes o quedo en silencio y, por lo tanto, en connivencia con quienes atentan contra del patrimonio público?

El investigador acabará tomando una decisión según múltiples situaciones, y esta será más compleja que la de asumir el riesgo o evitar la situación, hay muchas más opciones, pero afortunadamente no es irreversible. Como en la paradoja que lleva el nombre del presentador

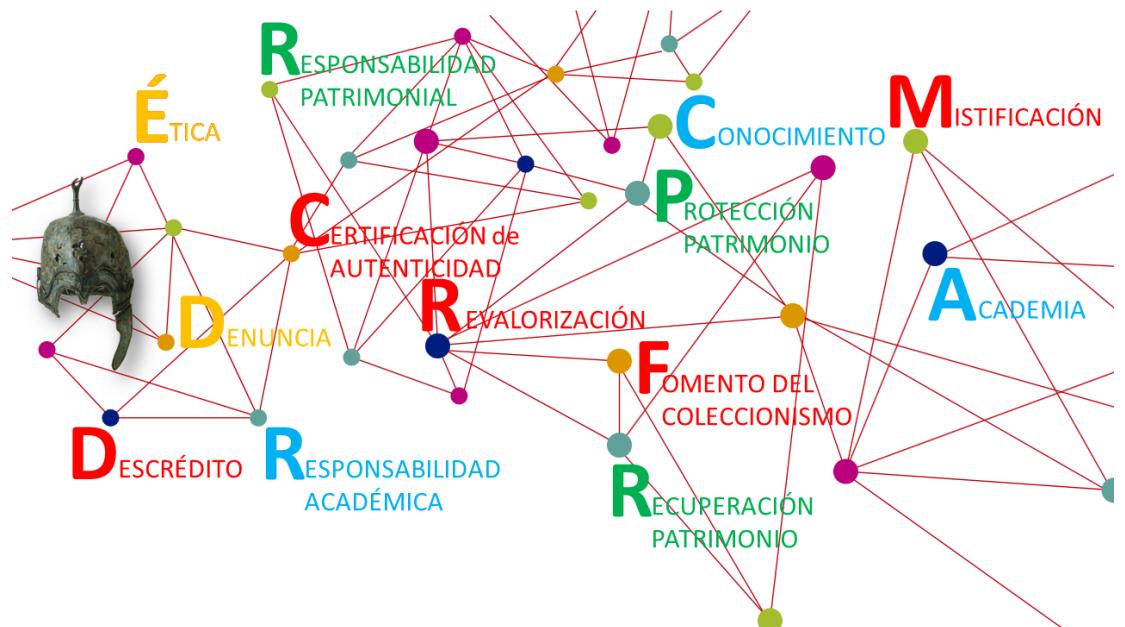


Fig. 4.- Esquema de dilemas, preocupaciones y responsabilidades para asumir el estudio y puesta en valor de los cascós descontextualizados. Dibujo R. Graells i Fabregat.

Monty Hall⁸, el investigador podrá libremente cambiar de opción si lo desea o si la situación lo requiere... pero volviendo a los cascos hispano-calcídicos dispersos en el mercado anticuario internacional: una vez se tenía noticia de ellos, acceso a su documentación, constancia de su procedencia y singularidad para una potencial mejora del conocimiento de la cultura material hispana, ¿podía aceptarse otra opción que no fuera su estudio y puesta en valor?

5. TRES OPCIONES... PERO SOLO UNA VÁLIDA

Antes de responder de manera precipitada, volvamos a las opciones que barajaría el investigador: asumir el riesgo al descrédito y a la pérdida de tiempo; o bien, permanecer despreocupado tras obviar información potencial para el desarrollo de discursos históricos incompletos.

La segunda opción nos haría incurrir en una irresponsabilidad en la protección y recuperación del patrimonio. Por el contrario, la primera opción podría conducir a la certificación de falsos o al incremento y fomento del saqueo y comercialización del patrimonio arqueológico. Este último aspecto ha sido criticado severamente por C. Renfrew, que ha censurado de manera muy severa que para los académicos no es ético ni moral ayudar a la venta de antigüedades ilícitas ofreciendo autentificación y peritaje (Renfrew, 2000: 74-77). El planteamiento goza hoy de una amplísima aceptación por parte de investigadores y de numerosas publicaciones que rechazan la publicación de piezas procedentes del mercado anticuario o de procedencia sospechosa para evitar que puedan servir para promocionar su circulación dentro del mercado anticuario y fomentar así prácticas fraudulentas y perjudiciales para el patrimonio público.

De esta manera, parece que la segunda opción es más cómoda y replica una zona de confort en la que el investigador no se pronuncia ni se posiciona, se deja llevar por la dinámica general repitiendo lo que está de moda, lo que es tendencia o lo que se espera políticamente que se diga. Es como esos investigadores que cuando investigan limitan sus esfuerzos a la lectura selectiva de los datos publicados por su círculo de amistades u obtenidos en sus propias investigaciones (que por sorpresa de algún lector los hay y no pocos!), y no realizan una búsqueda profunda o una revisión de lo planteado como debería ser cualquier investigación en la que la aportación de nuevos datos y nuevos paradigmas explicativos supone modificaciones. Evitaré un excuso larguísimo sobre esta práctica que me sigue estremeciendo, puesto que cumple varias de las premisas que M. Cippolla planteó acerca de la estupidez humana, pues independientemente de si esta "citación selectiva" se produce por desconocimiento (que significa falta de competencia) o si es intencional (con el propósito de atribuirse méritos de investigaciones de terceros o para aplicar algún tipo de voto impuesto por su entorno o por intereses personales), son una demostración de lo que J. Bintliff describió como la «mind-closing strategy of bibliographic exclusion» (Bintliff, 1993: 93). El caso del estudio de los cascos no está exento de ejemplos recientes en los que, de manera premeditada se han obviado obras recientes y actualizadas prefiriendo citas superadas, pero, como decía un poco más arriba, evitaré extenderme y mencionar a los compañeros (peninsulares y de fuera) para no dañar su imagen pues en el presente trabajo su cita sería adecuada únicamente para exemplificar esta mala praxis.

Pero si dejamos de lado las dos opciones opuestas entre sí, bien asumir el estudio de piezas descontextualizadas sin más o directamente rechazarlas, vemos como existe una tercera vía, no libre de riesgo, pero más responsable y éticamente correcta: estudiar para denunciar, como una relación indisoluble que supone una oportunidad científica y una responsabilidad social, pero que requiere de un método preciso que debe partir de la revisión exhaustiva, crítica y carente de apriorismos, y que sistemáticamente conlleva un binomio exitoso: el beneficio científico que estimule la recuperación patrimonial.

El caso de los cascos hispano-calcídicos es, sin dudarlo, el ejemplo más consistente, puesto que se planteó con un interés científico que actuara en dos direcciones simultáneamente

⁸ La paradoja se basa en que un concursante debía elegir una puerta entre tres para quedarse con el premio que escondía, cada una con un premio distinto, pero con la opción de que el presentador, que sabe lo que hay detrás de cada una, abriera una de las dos puertas no elegidas inicialmente y dé al concursante la posibilidad de cambiar la elección inicial. Se trata de un problema de probabilidad en el que la primera elección se hace con 1/3 de posibilidades de acertar, pero la siguiente (solo si cambia) aumenta la posibilidad de acierto a 2/3.

(Graells i Fabregat – Lorrio – Quesada, 2014; Graells i Fabregat – Lorrio – Camacho, 2017; Graells i Fabregat, 2019; Lorrio *et al.*, 2019; Graells i Fabregat et al., 2022): Por un lado, como dinamizador temático para atraer el interés y sensibilizar a la comunidad académica y a la sociedad; por el otro, para que se convirtiera en una mácula para los cascos saqueados y para quienes poseían alguna de esas piezas (**FIG. 5**).



Fig. 5.- Cascos hispano-calcídicos de la antigua colección C. Levett en la sede central de la UNESCO (París) el día que fueron entregados al Gobierno español (diciembre de 2019). Fotografía de R. González-Villaescusa.

Si para el primer propósito había un interés en conocer mejor (y dar un vuelco a discursos, atribuciones e interpretaciones enmarcadas en discursos monolíticos que negaban la existencia de ciertos comportamientos históricos que son la clave) quienes produjeron o utilizaron esos cascos⁹, para el segundo se pretendía demostrar la procedencia, el momento de su hallazgo o comercialización y la imposibilidad de alternativas a un saqueo reciente y vergonzoso.

Afortunado o esforzado, el proceso de estudio desarrollado durante más de una década ha servido para configurar un protocolo de estudio que beneficia el conocimiento y a la sociedad, pero que consigue la recuperación patrimonial solo cuando coinciden dos premisas: Por un lado, una colaboración fluida e implicación judicial y policial con el mundo académico y la administración responsable de la protección de nuestro patrimonio histórico-arqueológico; y, por otro, un estudio que ponga en valor un patrimonio adulterado, de modo que llegue a la sociedad y cree conciencia del daño y pérdida que supone tener voluntariamente dispersos y descontextualizados esos documentos de nuestra historia.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo se presentó en el curso de arqueología de Clunia, celebrado en julio de 2022. Agradezco a los organizadores (especialmente a G. Camacho) de ese encuentro su invitación, así como a los asistentes que enriquecieron el argumento con sus observaciones y debate.

Este trabajo no hubiera sido posible sin la colaboración y frecuentísimos diálogos con G. Bardelli, A. Bottini, M. Egg, C. Espí, R. González Villaescusa, P.G. Guzzo, A.J. Lorrio, D. Marzoli, M. Müller-Karpe e I. Rodríguez Termiño.

Este estudio se ha realizado en el marco del proyecto Ramón y Cajal (RYC2018-024523-I).

⁹ El caso de los cascos hispano-calcídicos y el mercenariado, por ejemplo, es uno de ellos (v. Graells i Fabregat 2014a; Graells i Fabregat – Lorrio – Quesada, 2014; González Villaescusa – Graells i Fabregat, 2021); el casco de la tumba de la coraza de Metaponto y las producciones anhelénicas para un último intento de tiranía magnogriega, sería otro ejemplo (Graells i Fabregat, 2019); o también, volviendo a la relación entre mercenariado y cascos, podría sumarse el tema de los cascos de hierro itálicos en las tumbas ibéricas del sureste (Graells i Fabregat, 2017; Graells i Fabregat – Pérez Blasco, 2022).

BIBLIOGRAFÍA

- Bintliff, J.L. (1993) "Why Indiana Jones is smarter than the post-processualists" *Norwegian archaeological review* 26(2), 91-100.
- Boardman, J. (2009) "Archaeologists, Collectors and Museums". En J. Cuno (Ed.) *Whose Culture? The promise of Museums and the Debate over Antiquities*, Princeton - Oxford, 107-124.
- Born, H. (1993) *Restaurierung antiker Bronzewaffen*, Sammlung Axel Guttmann Bd. 2, Mainz.
- Brodie, N. (2014) "_e Antiquities Market: It's All in a Price". *Heritage & Society* 7(1), 32-46.
- Burns, M. (2011) "Graeco-Italic Militaria". En M. Merrony (Ed.) *Mougins Museum of Classical Art*, Mougins, 183-234.
- Cuadrado, E. (1989) *La panoplia ibérica de "El Cigarralejo"* (Mula, Murcia). Murcia.
- Fontcuberta, J. (1997) *El beso de Judas. Fotografía y Verdad*, Barcelona.
- Getz-Gentle, P. (1996) *Stone Vessels of the Cyclades in the Early Bronze Age*. University Park, Pennsylvania.
- Gill, D.W.J. – Chippindale, C. (1993) "Material and Intellectual Consequences of Esteem for Cycladic Figures". *American Journal of Archaeology* 97, 601-659.
- González Villaescusa, R. – Graells i Fabregat, R. (2021) (coord.) *El retorno de los cascos celtibéricos de Aratis. Un relato inacabado*. Gobierno de Aragón, Zaragoza.
- Graells i Fabregat, R. (2011) "Mistophoroi Ilergetes: el ejemplo de las tumbas de Caballo de la necrópolis de la Pedrera (Vallfogona de Balaguer-Térmenes, Catalunya, España)". *JahrbuchRGZM* 55, 81-158.
- Graells i Fabregat, R. (2014) *Mistophoroi ex Iberias Una aproximación al mercenariado hispano a partir de las evidencias arqueológicas* (s.VI - IV a.C.). Archeologia Nuova Serie 1. Osanna Edizioni, Venosa.
- Graells i Fabregat, R. (2016a) "La influencia del mercenariado hispánico sobre el armamento de la Península Ibérica (s. VI-IV a.C.)". En R. Graells i Fabregat – D. Marzoli (Eds.) *Armas de la Hispania Prerromana / Waffen im vorrömischen Hispanien. Actas del Encuentro Armamento y arqueología de la guerra en la Península Ibérica prerromana* (s. VI-I a. C.): problemas, objetivos y estrategias, RGZM-Tagungen 24. Verlag des RGZM. Mainz, 37-77.
- Graells i Fabregat, R. (2016b) "Destruction of votive offerings in Greek sanctuaries - The case of the cuirasses of Olympia". En H. Baitinger (Hrsg.) *Material Culture and Identity between the Mediterranean World and Central Europe*, RGZM Tagungen 27. Verlag des RGZM. Mainz, 147-158.
- Graells i Fabregat, R. (2017) "El casco de hierro de la tumba 27 de Galera". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada* 27, 355-372.
- Graells i Fabregat, R. (2019) "La tumba de la armadura de 1942 y la panoplia defensiva arcaica en Magna-Grecia". En A. Bottini – R. Graells i Fabregat – M. S. Vullo, *Metaponto: tombe arcaiche della necropoli urbana nord-Occidentale*, Polieion 6. Osanna Edizioni, Lavello, 193-379.
- Graells i Fabregat, R. (e.p.) "El cas dels cascos celts d'Aranda de Moncayo i la seva restitució". En A. Velasco (Ed.) *Conflictos, reclamaciones i restitucions. Enfrontaments pel patrimoni*, Actes del Congrés, 17-18.09.2021 Institut d'Estudis Ilerdencs – Lleida (e.p.).
- Graells i Fabregat, R. – Lorrio, A.J. – García Jiménez, G. – Camacho, P. – Domínguez Lamas, J. – De Pablo, R. (2022) *La colección de objetos protohistóricos de la península Ibérica. Armas y elementos para el gobierno del caballo*. Kataloge Vor- und Frühgeschichtlicher Altertümer Band 49(2). Verlag des RGZM. Mainz.
- Graells i Fabregat, R. – Armada, X.L. – Lorrio, A.J. (2021) "Aproximación a la caracterización radiográfica y analítica de los cascos hispano-calcídicos". En González – Graells i Fabregat 2021, 219-240.
- Graells i Fabregat, R. – Lorrio, A.J. (2013) "El casco celtebreco de Muriel de la Fuente (Soria) y los hallazgos de cascos en las aguas en la Península Ibérica". *Complutum* 24(1), 151-173.
- Graells i Fabregat, R. – Lorrio, A.J. (2016) "Helmets in the waters of the Iberian Peninsula: ritual practices and data for discussion". En M. Egg – A. Naso – R. Röllinger (Hrgs.) *Waffen für die Götter. Waffenweihungen in Archäologie und Geschichte, Akten der internationalen Tagung am Institut für Archäologien der Leopold-Franzens-Universität, Innsbruck*, 6.-8. März

2013. RGZM-Tagungen 28. Verlag des RGZM. Mainz, 143-152.
- Graells i Fabregat, R. – Lorrio, A.J. (2017) *Problemas de cultura material. Los broches de cinturón de garfios con decoración a molde de la Península Ibérica (s. VII-VI a.C.).* Anejos de la revista Lucentum 22. Publicaciones de la Universidad de Alicante. Alicante.
 - Graells i Fabregat, R. – Lorrio, A.J. (2021) “Un casco excepcional”. En González – Graells i Fabregat 2021, 43-56
 - Graells i Fabregat, R. – Lorrio, A.J. – Camacho, P. (2017) *La colección de objetos protohistóricos de la Península Ibérica (I): Broches de cinturón, placas y fíbulas.* RGZM Kataloge Vor- und Frühgeschichte 49(1). Verlag des RGZM. Mainz.
 - Graells i Fabregat, R. – Lorrio, A.J. – Pérez, M.F. (2015) “A new Hispano-chalcidian helmet fragment from Castillejo (Prov. Soria) in the RGZM”. *Archäologisches Korrespondenzblatt* 2015(1), 91-104.
 - Graells i Fabregat, R. – Lorrio, A.J. – Quesada, F. (2014) *Cascos Hispano-Calcídicos. Símbolo de las élites guerreras celtibéricas.* RGZM- Kataloge Vor- und Frühgeschichte 46. Verlag des RGZM. Mainz.
 - Graells i Fabregat, R. – Menichetti, M. (e.p.) *Oltre la guerra: discorsi di armi e seduzioni.* Dromoi 3. Francesco D’Amato Editore, Salerno. E.p.
 - Graells i Fabregat, R. – Müller Karpe, M. (2021) “Periplo anticuario”. En González – Graells i Fabregat 2021, 127-136.
 - Graells i Fabregat, R. – Pérez Blasco, M.F. (2022) *Un mistophoros en fragmentos. La tumba 478 de El Cigarralejo (Mula, Murcia).* Monografías del Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo 6, Murcia.
 - Hixenbaugh, R. (2019), *Ancient Greek Helmets*, New York.
 - Lorrio, A.J. – Graells i Fabregat, R. – Müller-Karpe, M. – Romeo, F. – Royo, J.I. (2019) “La destrucción del patrimonio celtibérico. El caso del valle del río Huecha y de la Sierra del Moncayo”. En G. Munilla (Ed.) *Musealizando la protohistoria peninsular*, Estudis del GRAP 2, Barcelona, 101-125.
 - Lorrio, A.J. – Sánchez de Prado, M.^a.D. (2009) *La necrópolis celtibérica de Arcóbriga (Monreal de Ariza, Zaragoza)*, Caesaraugusta 80, Zaragoza.
 - Quesada, F. (1991) En tomo al origen y procedencia de la falcata ibérica. En J. Remesal – O. Muso (Eds.) *La presencia de material etrusco en la Península Ibérica*, Barcelona, 475-541.
 - Quesada, F. (1997) *El armamento ibérico. Estudio tipológico, geográfico, funcional, social y simbólico de las armas en la Cultura ibérica (siglos VI-I a. de C.).* Monographies Instrumentum 3, Montagnac.
 - Quesada, F. (2022) “Un puñal de origen vacceo y probable hallazgo andaluz en el Museo Ibérico de Jaén, y la problemática de piezas procedentes de colecciones”. *Antiquitas* 34, 93-100.
 - Renfrew, C. (2000), *Loot, Legitimacy and Ownership*. London.

DEVOCIÓN Y EROTISMO EN LA ITALIA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII: RE-TRATANDO A LA MAGDALENA PENITENTE

DEVOTION AND EROTISM IN SIXTEENTH AND SEVENTEENTH CENTURY ITALY: PORTRAYING THE PENITENT MAGDALENE

Elena Monzón Pertejo
Universidad de Valencia
Orcid: 0000-0003-4133-3146
email: elena.monzon@uv.es

RESUMEN

En el presente texto se analiza la imagen de la Magdalena penitente en la Italia de los siglos XVI y XVII, centrando la atención en cuestiones de corporalidad, sexualidad, erotismo y devoción. Se realiza un recorrido diacrónico mostrando las transformaciones de la santa penitente desde su asexuado cuerpo en los siglos medievales hasta la sensualidad que emana su figura en la pintura italiana del Renacimiento y Barroco. Se pone especial atención a las tensiones entre devoción y erotismo que generan algunas de estas imágenes. Así, entre los objetivos se encuentra el estudio de las relaciones entre forma y significado a partir del análisis de los esquemas compositivos, los usos que tuvieron estas imágenes en su momento, su conexión con la filosofía neoplatónica y los ideales de belleza. Asimismo, se plantea una breve discusión acerca de los términos “pornografía” y “erotismo” en el contexto de estos siglos. Todo ello se lleva a cabo bajo el prisma de la tradición de estudios de la iconología, incluyendo la perspectiva de género en el análisis de las obras.

Palabras clave: María Magdalena / Renacimiento / Barroco / Devoción / Erotismo

ABSTRACT

The aim of this paper is to analyze the image of the penitent Magdalene in 16th and 17th century Italy, focusing on issues of corporality, sexuality, eroticism and devotion. A diachronic analysis shows the transformations of the penitent saint from her asexual body in the medieval centuries to the sensuality that her figure emanates in Italian Renaissance and Baroque painting. Special attention is paid to the tensions between devotion and eroticism that some of these images generate. Thus, among the objectives is the study of the relationships between form and meaning derived from the analysis of compositional schemes, the uses that these images had at the time, their connection with Neoplatonic philosophy and the ideals of beauty. Likewise, there is a brief discussion about the terms “pornography” and “eroticism” in the context of these centuries. All this is carried out under the prism of the tradition of iconology studies, including the gender perspective in the analysis of the works.

Keywords: Mary Magdalene / Renaissance / Baroque / Devotion / Eroticism

1. INTRODUCCIÓN

La pintura italiana de los siglos XVI y XVII ofrece un panorama excepcional para el análisis de la imagen de María Magdalena, una de las mujeres de la Biblia con mayor número de representaciones pictóricas, especialmente en lo que refiere a sus años de penitencia. El subtítulo del presente texto hace un pequeño juego de palabras con el término re-tratando, ya que circunscribe el objeto de estudio –los retratos de la Magdalena penitente– al tiempo que enfatiza el hecho de que este personaje ha sido abundantemente “tratado” en la literatura no solo artística (Haskins, 1996; Jansen, 2001; Maisch, 1998) sino también en el ámbito de otras disciplinas como la teología feminista (Bernabé, 1994; Ricci, 1994; Schaberg, 2008) o la antropología (Fedele, 2012). No obstante, aún quedan algunos aspectos que requieren de una mayor atención en lo referente a esta mujer, como los referidos a la corporalidad de la misma y, concretamente, el juego entre devoción y erotismo que emana de sus representaciones.

Para ello, el presente texto se articula en torno a diversos objetivos que atienden, de manera conjunta, a forma y significado, pero también a los usos que estas imágenes tuvieron en su momento de realización. Entre otras cuestiones, la atención recaerá en el esquema compositivo y su carga significante, la importancia del neoplatonismo para la configuración de María Magdalena como Venus, los ideales de belleza de la época, las prescripciones tridentinas, así como en aspectos relacionados con la corporalidad y la sexualidad, lo que permitirá plantear algunas de estas imágenes como integrantes de la visualidad erótica de la época. De hecho, una parte de la investigación queda dedicada al debate sobre la adecuación de los términos pornografía y erotismo a la hora de tratar algunas de estas imágenes. No obstante, se utilice el término que se utilice, dichas imágenes son claramente integrantes de parte de la visualidad de estas dos centurias que destaca por su sensualidad a partir de la exuberancia de los cuerpos femeninos desnudos. Todo ello queda articulado bajo un enfoque propio de la tradición de estudios de la iconografía y la iconología, con una perspectiva cultural al entender las imágenes no solo como obras de arte sino también como documentos de una época.

2. EL ASCETISMO MEDIEVAL Y EL CUERPO ASEXUADO

Frente a las diversas mujeres de los evangelios que realizaron unciones a Jesús, y que se llamaban María, los distintos Padres de la Iglesia, en su afán por armonizar lo dicho en los evangelios, terminaron por fusionar a estas mujeres bajo el personaje de María Magdalena. Todas estas cuestiones quedaron formuladas por la exégesis patrística y su configuración de la Magdalena como híbrido que fue oficializado a partir del sermón que Gregorio Magno pronunció en la Roma del año 591 (*Homilia XXXIII, Lectio S. Evang. Sec. Luc. VII, 36-50; PL LXXVI, 1239*) (Monzón, 2017). A partir del siglo XIII, en el occidente europeo, las imágenes de María Magdalena dejan de estar limitadas a los episodios de la vida de Jesús, naciendo así la imagen conceptual de María Magdalena. Tras la oficialización del pasado pecaminoso de la Magdalena, y en consonancia con los ideales eclesiásticos y la utilización de los santos como ejemplos de conducta, aparecen toda una serie de imágenes que representan los años de penitencia de la mujer de Magdala.

Creadas las bases para la biografía de la Magdalena mítica con la exégesis patrística, la vida de esta mujer no hizo más que ampliarse en la vertiente legendaria, centrando la atención en los acontecimientos post-ascensión. En la Italia del siglo IX aparece la *Vita eremitica*, en la que María Magdalena, asimilada a María Egipciaca en una lectura tipológica, se retira al desierto, sin ropa ni sustento, durante los treinta años que le restan de vida para dedicarse a la penitencia, la oración y la contemplación, como una auténtica ermitaña del desierto. En el mismo siglo se difundió también la *Vita apostolica*, donde se narran las tareas de evangelización y los milagros obrados por la mujer de Magdala tras su traslado a Francia. Ambas leyendas terminaron por fusionarse en la *Vita apostolica-eremitica*. En el siglo XIII, con *La Legenda Aurea* (1261-1267) de Jacobo di Voragine, quedaban compiladas, fusionadas y organizadas éstas y otras leyendas que fueron apareciendo durante el Medievo. El dominico autor de la compilación dedicó el capítulo XCVI a Santa María Magdalena, descrita como una pecadora llena de culpa que, mediante la contemplación y penitencia, llegó a la gloria eterna, mostrándose así totalmente consolidada la fusión gregoriana de personajes.

Difundidas y oficializadas estas leyendas, durante los siglos medievales las imágenes de la penitente mostraban un cuerpo desnudo asexuado, totalmente cubierto por unos cabellos que impiden ver la anatomía de la mujer, en clara vinculación con los ideales del ascetismo medieval y la castidad recobrada mediante la penitencia y la contemplación, actividad característica de los santos penitentes del desierto. Asimismo, durante su penitencia, María Magdalena era elevada a los cielos por ángeles durante las horas canónicas para recibir el alimento divino, tal y como narran las leyendas al respecto. En las manifestaciones visuales de este suceso, la santa también aparece, en numerosas ocasiones, desnuda, toda cubierta por sus largos cabellos, como en el fresco de Giotto en la Capilla de María Magdalena en Asís (FIG. 1). No todas las mujeres de estas leyendas que aparecían recubiertas por sus cabellos eran pecadoras arrepentidas, así por ejemplo Santa Agnes, antítesis de María Magdalena por haber rechazado tanto la vanidad como a los hombres, recibió de Dios un manto de cabello para cubrir su cuerpo desnudo (Antunes, 2014: 122).

El cuerpo de la Magdalena penitente, ya sea sobre el suelo de su cueva o elevada en el cielo por los ángeles, es un cuerpo ascético, asexuado, oculto por una cabellera que lejos de remarcar la belleza de la mujer, acentúa su castidad recobrada durante la experiencia penitencial. De este modo, su cabello se consolida, junto al tarro de perfume, como un atributo esencial que oscila entre dos vertientes que aluden a dos momentos de su vida: el largo cabello, rubio, que realza su belleza remite a su vida de pecadora, al mismo tiempo que exemplifica la penitencia y la castidad en sus años eremíticos, negando la belleza terrenal para enfatizar los aspectos contemplativos (Begel, 2012: 355).



FIGURA. 1. Giotto, *Maria Magdalena elevada por ángeles*, Capilla de María Magdalena, Asís, 1302-1306

3. LA SENSUALIDAD RENACENTISTA.

Es en las primeras décadas del siglo XVI cuando surge una nueva imagen de la Magdalena penitente que se aleja de esos cuerpos asexuados. Esta penitente nace en los círculos del humanismo cristiano italiano alrededor de las ideas neoplatónicas de Marsilio Ficino. Diversas obras de artistas como Giampietrino y Tiziano, entre otros, son claro ejemplo de la nueva visualidad. En algunas de estas obras se aprecia como los cuerpos, a diferencia de lo que sucedía en las imágenes previas, no quedan ocultos por el cabello, sino que éste se configura como un adorno que realza la belleza de las penitentes dejando ver claramente

sus pechos (FIG. 2, FIG. 3 y FIG. 4). Estas y otras Magdalenas fueron, en parte, encargos para adornar capillas privadas de la clientela cortesana y constituyen un buen ejemplo de la transformación de María Magdalena en Venus, en la que se reduce al máximo la línea divisoria entre lo devoto y lo profano en unas imágenes que combinan la religiosidad con la sensualidad. La atención que recae sobre su belleza y sensualidad, en parte reforzada por su pasado de prostituta –pecadora sexual– desarrollado por la patrística, fue un elemento que daba lugar a su representación desnuda repleta de exuberancia, convirtiéndose –no sólo en Italia, sino también en los países del norte de Europa– en imágenes eróticas que estimulaban al público al tiempo que implicaban una serie de conceptos estéticos (Moseley-Christian, 2012: 414-415).



FIGURA. 2. Tiziano, *Magdalena penitente*, Palazzo Pitti, Florencia, 1533



FIGURA. 3. Giampetrino, *Magdalena penitente*, Museo del Hermitage, San Petersburgo, primera mitad siglo XVI

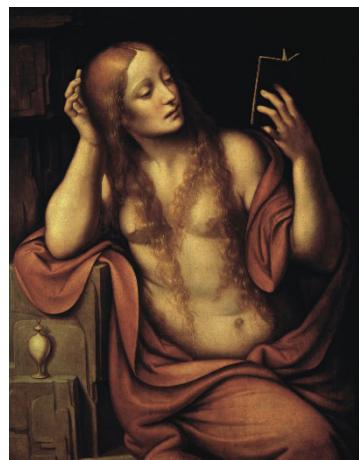


FIGURA. 4. Giampetrino, *Magdalena penitente*, Galleria Sabauda, Turín, 1525

3.1. EL ESQUEMA COMPOSITIVO: VENUS PÚDICA.

Gran parte de los retratos de la penitente adoptan el esquema compositivo de la Venus púdica o Venus de la modestia, con la Magdalena tratando de cubrir su desnudez con sus brazos (FIG. 5 y FIG. 6). Este esquema compositivo se caracteriza por tratarse de un desnudo femenino que cubre sus genitales con una de sus manos y tiene su origen en la obra de Praxíteles, *Venus de Cnido*, del siglo IV a.C., conocida por su copia romana. La especialista Nanette Salomon (1996), indica que esta imagen enfatizaba no solo el desnudo sino también la conciencia de la representada de su propia desnudez, sexualmente definida por su pubis. La continuación a lo largo de los siglos de esta postura o esquema compositivo demuestra también la continuación de estructuras de poder, en este caso relacionadas con la sexualidad. La Venus de Praxíteles es considerada como la primera escultura monumental que representa a una diosa totalmente desnuda, así como la primera en colocar su mano para ocultar su pubis. De este modo, se está definiendo sexualmente a la mujer por sus genitales que, al cubrirlos, denota la vulnerabilidad de estar siendo mirada, expuesta, a diferencia de los desnudos masculinos heroicos ausentes de estos gestos de cubrir sus genitales, alejados así de cualquier tipo de debilidad como consecuencia de ser observados en su desnudez. El gesto de cubrir su pubis genera una narrativa sexual que incluye el miedo por estar desnuda y que transforma, en palabras de Salomon, al “espectador en un voyeur”. Así, se presenta la tensión entre el deseo de mirar del espectador y el pudor a ser mirada de la representada. De hecho, el término púdica procede de “pudenda” que significa, al mismo tiempo, vergüenza y genitales. La escultura de Praxíteles genera toda una serie de posibilidades eróticas, excitantes, al jugar con la mirada del espectador y el desnudo que al cubrir su pubis éste se convierte en centro de atención (Salomon, 1996: 69-76). Este esquema compositivo rápidamente se hizo popular para las representaciones de Venus y Afrodita, añadiéndose el gesto de cubrir también los pechos.



FIGURA. 5 Salai, *Magdalena penitente*, colección privada, 1515-1520



FIGURA. 6 Escuela de Milán, *Magdalena penitente*, ca. 1530

Esta postura no desaparece durante los siglos medievales, ya que es considerada como apta por el cristianismo para la representación de lo pecaminoso al entenderse que albergaba en sí misma la idea de pecado, al tiempo que conectaba con los ideales cristianos medievales de desprecio por el cuerpo, apropiándose así este esquema compositivo para determinados pasajes bíblicos. Fue en el personaje de Eva donde perduró la postura de púdica durante la expulsión del Paraíso, significando en este caso la vergüenza del desnudo y la sexualidad y no tanto la modestia, como se aprecia en la obra de Massacio (Capilla Brancacci, Iglesia santa María del Carmine, 1424-1425). Todo ello no implica que no se siguiera utilizando dicho esquema compositivo para la representación de las Venus, como es el caso de la de Botticelli. No obstante, será Tiziano uno de los principales ejemplos en la utilización de dicha postura, transformándola también en su versión reclinada, convirtiéndose la postura de la púdica en una característica intrínseca del ideal de feminidad que se traslada a la Magdalena penitente (Salomon, 1996: 81-83).

3.2. LA PENITENTE DEL HUMANISMO CRISTIANO.

Como se ha señalado, en el siglo XVI, Tiziano fue uno de los artistas que más recurrió a la postura de la Venus Púdica (como en la *Venus del espejo* del año 1555 o la *Venus de Urbino* de 1534). Es, precisamente, la Magdalena penitente de Tiziano la que se presenta, en su postura de Venus púdica, como ejemplo máximo, convirtiéndose en objeto de imitación por parte del resto de artistas. En estas imágenes se produce una tensión nacida del contraste entre la postura de Venus púdica o Venus de la modestia con la belleza, exuberancia y sensualidad de los cuerpos representados, difuminándose la línea entre lo devoto y lo profano. No obstante, esta tensión debe entenderse, y también explicarse, a partir de las teorías sobre el amor y la belleza del círculo de Marsilio Ficino y su teoría sobre el movimiento entre la belleza inteligible y la visible donde el amor, entendido como amor intelectual o amor espiritual, es la fuerza motriz del circuito espiritual que pone en relación a Dios y a los seres humanos: lo que genera amor es la belleza, simbolizada por las dos Venus, la celeste y la terrestre, generando cada una de ellas el amor vulgar y el amor divino, organizadas en una escala ascendente. Es decir, ambas Venus tienen como fin la creación de belleza pero en dos gradaciones diferentes en un mismo camino hacia Dios: la celeste presenta la forma contemplativa del amor que, desde lo visible y concreto, se eleva hacia lo inteligible y universal, y la Venus terrestre que se contenta con la esfera visual. De este modo, la penitente aparece en el humanismo cristiano entendida como diosa del amor o Venus del amor divino, ya que a partir de su penitencia ha abandonado los placeres mundanos para dedicarse a la vida contemplativa (Panofsky, 1972: 200-202; Hofstadter y Kuhns, 2009: 204).

3.3. LOS IDEALES DE BELLEZA.

Junto a este tipo de lecturas filosóficas, no hay que olvidar que las mujeres representadas responden a los cánones de belleza de la época. Se consideraba que la belleza de las mujeres debía basarse en cuerpos robustos, senos pequeños y largas cabelleras doradas. Este ideal aparece en los escritos de Michel de Montaigne, quien afirma que “para los italianos la belleza corporal ha de ser gorda y maciza, fuerte y vigorosa” (Montaigne, 1580: 419). El cabello de María Magdalena suscitó muchos elogios, como los de Giovan Battista Marino (1569-1625) quien dedicó un poema (*XVI. Maddalena*) a la obra de Tiziano alabando “la cabellera ondulante [que] dibuja un collar dorado sobre los desnudos alabastros [pechos]” (Marino, 1913).

El cabello rubio, que ostentan la mayoría de Magdalenas, era admirado y deseado en la sociedad de la época al considerarse como un elemento que acentuaba la belleza de las mujeres. De hecho, mujeres de las clases altas como Margarita de Valois (1553-1615) que tenían la cabellera oscura se hacía poner postizos dorados (Bornay, 2010: 91). El rubio de las mujeres representadas en la pintura italiana llegó a ser tan admirado que en 1865 se seguían publicando obras que recogían tales aspectos. Este es el caso del libro de Félix-Sébastien Feuillet de Conches y Armand Baschet que, editado por A. Aubry en el París de 1865, *Les femmes blondes selon les peintres de l'Ecole de Venise*, donde se recogen distintos aspectos sobre el tema. En dicha publicación, se incluye un poema de Torquato Tasso (1544-1594), publicado en 1593, donde alababa la belleza de los dorados cabellos:

“Donna, per cui l’Amore triomfa, e regna, / Nobil corona il crine à te circonde, / Mà qual fia triomfale, e verde fronte, / O’ lucido oro, à cui l’honor convegna? / E l’auro sol di crespe chiome, e bionde, / Puú far corona, che di te sia degna, / Questo s’auuolge in varie forme, e tesse, / E la Fenice homai sola non fia / Che per Diadema natural si vanti”.

Mientras que en los siglos medievales se condenaba el cabello de las mujeres por considerar la belleza de las mujeres un arma del diablo, en el Renacimiento adquiere gran importancia en el ideal de belleza, y qué mejor figura que la Magdalena para que los artistas se recreasen en uno de los atributos característicos de este personaje. Autores como Baltasar Castiglione (1478-1529), Angelo Poliziano (1454-1494) y Pietro Bembo (1470-1547), continúan los ideales de belleza plasmados en la literatura de Petrarca (1304-1374) y Dante (fallecido en 1321), fusionándolos con la filosofía neoplatónica previamente comentada (Alexandrakis y Moutafakis, 2002: 102). De este modo, la belleza femenina sería un reflejo de la belleza inteligible que lleva al espectador a una estancia superior, divina, celestial. El poeta Agnolo Firenzuola (1493-1543) en su obra *Delle Bellezze Delle Donne* describía la belleza femenina del siguiente modo:

“[...] la donna bella, è il più bello oggetto che ti rimiri, y la belleza è il maggior dono che faceffe Iddio all’humana creatura. Conciofia che per la di lei virtù, noi ne indiriziamo l’animo a la contemplatione, y per la contemplatione al defiderio delle cose del Cielo”
(Firenzuola, 1552: 9).

En esta perfecta sintonía entre ideales de belleza femeninos y estética neoplatónica, María Magdalena encaja a la perfección en esa ascensión desde lo terrenal hasta lo divino, tanto por su pasado de prostituta arrepentida que tras la penitencia y la vida contemplativa es elevada al cielo por ángeles, como por su belleza que, primero dedicada a los placeres terrenales, se transforma en una belleza dedicada a los asuntos celestiales.

4. MARÍA MAGDALENA Y EL CONCILIO DE TRENTO

4.1. EL DECORO.

A lo largo de la década de 1560, Tiziano realizó varios lienzos de la Magdalena penitente. El esquema compositivo continúa siendo el mismo, pero la imagen ha sufrido modificaciones, siendo la más destacada el hecho de que su cuerpo, antes desnudo, ha sido cubierto por ropajes (FIG. 7). Vasari describía la obra del siguiente modo:

“Dopo fece Tiziano, per mandare al re Cattolico, una figura da mezza coscia in du d’una Santa Maria Maddalena scapigliata, cioè con i Capelli che le cascano sopra le spalle, intorno alla gola e sopra il petto; mentre ella, alzando la testa con gli occhi fissi al cielo, mostra compunzione nel rossore debli occhi, e nelle lacrime dogliezza de’ peccati: onde muove questa pittura, chiun –

che la guarda, extremamente; e, che è più, ancorchè sia bellissima, non muove a lascivia, ma a comiserazione” (1994: 26).



FIGURA. 7. Tiziano, *Santa María Magdalena*, Museo del Hermitage, San Petersburgo, 1565

surgida del Concilio de Trento (reunido desde 1545) que dedicó su última sesión, en 1563, a las directrices para la representación de los santos. En el decreto *De invocatione, venerattione, et reliquis Sanctorum, et sacris imaginibus*, del 4 de diciembre de 1563, se indicaba que las imágenes debían quedar alejadas de todo tipo de lujos, lascivia y ganancias sordidas, y no presentar nada deshonesto ni con una “hermosura escandalosa” (López de Ayala, 1853: 361-366). A partir del Concilio, surgieron también una serie de manuales que regulaban las imágenes religiosas y que afectaron de lleno a María Magdalena. Juan Interian de Ayala, en su obra *El pintor Christiano, y erutido también llamado Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar y esculpir las Imágenes sagradas*, recoge, en su capítulo IV, las palabras de Ambrosio Catarino que son relevantes para lo que aquí ocupa:

“Lo que es más sensible, y abominable en nuestros tiempos es ver en Templos, y Oratorios magníficas pinturas tan lascivas, que allí es donde se puede contemplar lo más torpe que ocultó nuestra naturaleza: pinturas que sirven para excitar movimientos, no de devoción, sino de lascivia, aun en la carne más mortificada” (Iterián de Ayala, 1782).

Las dos obras de Tiziano revelan a la perfección cuál fue una de las primeras regulaciones de la Iglesia hacia las imágenes: la prohibición del desnudo. Por tanto, las Magdalenas del humanismo que habían lucido sus cuerpos desnudos sin pudor, cubren ahora sus atributos físicos con mantos.

Si bien desde el Concilio se indicó, además de la prohibición de los desnudos, que las imágenes no podían caer en incorrecciones teológicas y que debían responder a lo dicho por los evangelios, la imagen de la penitente tuvo que ser mantenida a pesar de no responder a los escritos canónicos, ya que su penitencia únicamente queda recogida en los relatos legendarios. Por tanto, parte de las normativas emitidas por los diferentes tratados tenían mayores consecuencias en la teoría que en la práctica (Bornay, 1998: 20-21). No obstante, la importancia que las prescripciones tridentinas dieron a la visualidad de los temas cristianos queda perfectamente recogida en las palabras de Federico Zuccaro (1542-1609), primer presidente de la Academia de san Lucas en Roma:

“Però la Chiefa fanta, come madre benigna, bramofa della falute de’ fuoi figliuoli, non fi contenta di tirarne alla penitenza, ed offervanza dei divini precetti per lo fentimento follo dell’ orecchie, ma anco ci tira per quello degli occhi col mezzo della pittura; ficchè chiaro si vede l’eccellenza, e l’utile, che reca; nè alcuno negherà, che la ben dipinta immagine non accrefca grandemente la divozione, e gli affetti moftri, e che finalmente non muovano più l’iftorie ancor dipinte, che le folamente raccontate. Di più la pittura in questo anco avanza le lettere; che le lettere folo ferifcono le orecchie degli uomini dotti, e intenti alla lezione, e la pittura percuote gli occhi, ancorchè non intenti, cosi dei dotti, come die semplici” (Zuccaro, 1768: 105).

Por tanto, las imágenes tridentinas debían estimular la devoción recurriendo a aspectos tanto sensoriales como emocionales (Bornay, 1998: 19), cuestiones que las academias de pintura -no solo la de Roma sino también la de Bolonia como se verá a continuación- tuvieron muy en cuenta a la hora de retratar a la Magdalena.

4.2. TENSIONES POSTTRIDENTINAS.

Junto a la importancia de los cuadros de Tiziano, la imagen de la penitente se forjó también en la Academia de las Bellas Artes de Bolonia, fundada en 1585 por Annibale Carracci (1560-1609), quien posteriormente se trasladó con algunos de sus alumnos a Roma, la nueva capital creativa de Europa, donde tanto el mecenazgo como la clientela estaban constituidos por eclesiásticos y aristócratas, entre los que había una gran demanda de la Magdalena penitente, como la realizada por el propio Carraci hoy en el Fitzwilliam Museum de Cambridge (*Magdalena penitente*, 1598), con un realismo que otorga a los artistas la posibilidad de representar la anatomía humana, “de modo que al espectador le resulta difícil saber si la fascinación [...] por el cuadro se debió a la piedad de la santa o a sus atributos físicos” (Haskins, 1996: 291-292). Roma, en la primera mitad del siglo XVII, se convirtió en centro religioso y artístico de la península italiana, con el gusto por el lujo y, en consecuencia, el placer sensorial como una de sus principales características. De este modo, las restricciones postconciliares se ven relajadas y reducidas en este ambiente, adoptando la Iglesia una actitud más laxa tanto en aspectos morales como visuales (Bornay, 1998: 20).

La penitente, resurgida con gran fuerza del proceso contrarreformista, se adecuaba a los ideales de la Iglesia al tiempo que daba la posibilidad de representar una imagen erótica, con la que los artistas pintaban con gran realismo unos cuerpos que, en ocasiones, vuelven a exhibir los torsos desnudos, planteándose de nuevo la tensión entre devoción y erotismo. Ante estas imágenes en las que la mujer volvía a aparecer semidesnuda, se dieron toda una serie de justificaciones para apoyar su legitimidad, como las del jesuita Pierre Sautel (1613-1662), que al hablar de la Magdalena señalaba que como “ardía de tal modo en su amor a Dios, no soportaba llevar ropa” (Sautel, 1684). Fue precisamente la influencia de los jesuitas un elemento fundamental en el énfasis puesto en conjugar devoción y sensualidad a partir de unas imágenes repletas de naturalismo que, enfatizaban la sensualidad, incrementándose así la cercanía entre lo celestial y lo terrenal y al igual que sucedía en el ámbito del humanismo cristiano, la frontera entre lo sagrado y lo profano se diluía. La permisividad y laxitud de la Iglesia se incrementó bajo el papado de Urbano VIII (1623-1644) con unas imágenes de la Magdalena que se recreaban “en un misticismo erótico que en más de una ocasión sorprende por su obscenidad” (Bornay, 1998: 19-22). Pero no solo en el ámbito eclesiástico se producían este tipo de imágenes, sino que los monarcas y aristócratas de la época realizaban, en mayor cantidad, encargos de pinturas eróticas, ya tuvieran como temática historias paganas o propias del cristianismo, como hicieron Rodolfo II de Habsburgo o Carlos I de Inglaterra, convirtiéndose algunas mujeres de la Biblia en objetos para los encargos de una clientela ávida de imágenes eróticas. Tiziano fue uno de estos artistas que recibieron este tipo de encargos, como el que le realizó Felipe II y que dio como resultado las denominadas *Poesías* (1553-1562), en las que se representaban diversos desnudos femeninos protagonizando narraciones mitológicas. En estas obras, es la mujer la que se convierte en protagonista por ser la que actúa como dispositivo para activar el factor erótico (Bornay, 1998: 25-27).

Si bien en las imágenes previamente mostradas se presenta esa fina línea entre lo devoto y lo sensual, en las imágenes del éxtasis de la Magdalena el erotismo se acentúa mucho más. Tras las reformas tridentinas aparece el tipo iconográfico de la penitente en éxtasis tras la flagelación, como demuestran las obras de Cagnacci (FIG. 8) y Elisabetta Sirani (FIG. 9). Francesco Furini fue otro de los artistas que exponen un claro erotismo en sus obras, como la conservada en Cambridge (FIG. 10) y la de Viena (FIG. 11). En la primera, la penitente aparece desnuda de cintura para arriba, mostrando claramente su torso que en ningún momento es cubierto por sus cabellos. La segunda muestra a una Magdalena de cuerpo entero, semiarrrodillada de perfil, con el largo cabello cubriendo únicamente parte de su cintura. Las obras de Furini van un paso más allá que las de sus precedentes y contemporáneos, ya que no solo se muestra un desnudo más completo, sino que las poses que adoptan sus Magdalenas son mucho más provocativas, con gestos que poco tienen que ver con la contrición de la penitencia. De hecho, un precedente de estas obras se encuentra en la personificación de la Penitencia en la *Iconología* de Ripa (edición de 1603), donde se presenta a la mujer demacrada, con viejos ropajes oscuros que, arrodillada, se flagela con pesadas correas para su mortificación carnal. No obstante, las Magdalenas penitentes distan mucho de ser

mujeres demacradas, tratándose de mujeres jóvenes y bellas. Con estos cuadros se buscaba, en consonancia con los preceptos tridentinos, provocar sentimientos de remordimiento y contrición. Sin embargo, estas Magdalenas jóvenes, bellas y semidesnudas vuelven a plantear la cuestión de qué pesaba más, si el sentimiento piadoso o el erótico.



FIGURA. 8. Cagnacci, *Maddalena svenuta*, Galería Nacional de Arte Antiguo, Roma, 1663

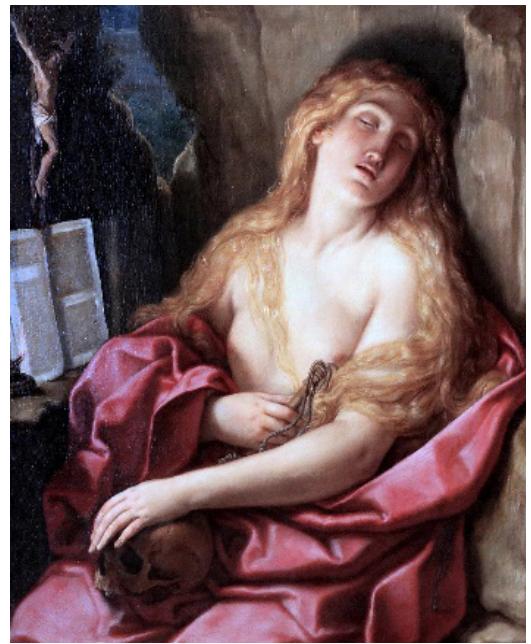


FIGURA. 9. Sirani, *Magdalena flagelándose*, Museo de Bellas Artes y Arqueología, Besançon, 1663

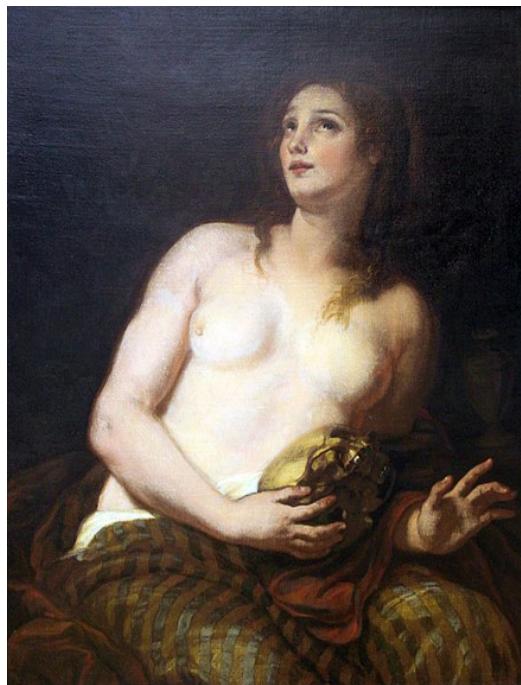


FIGURA. 10. Furini, *Magdalena penitente*, Ekaterinburg Museum of Fine Arts, Cambridge, 1620-1640



FIGURA. 11. Furini, *Magdalena penitente*, Kunsthistorisches Museum, Viena, ca. 1634

La creación de desnudos femeninos con fines pornográficos bajo la coartada de la religiosidad es un tema que cuenta con diversos estudios. Son concretamente algunas mujeres bíblicas las utilizadas para este tipo de creaciones, en las que la línea entre lo devoto y lo erótico se vuelve prácticamente invisible. Así lo demuestra Erika Bornay (1998) en relación a algunos personajes del Antiguo Testamento, como Susana o Betsabé; o Griselda Pollock quien explica, para el caso de Susana, que, en el Renacimiento, la imagen del baño resaltaba “los aspectos sexuales, voyeurísticos” dotando a la representación del desnudo erótico de una coartada

tanto bíblica como teológica, convirtiéndose este tipo de representaciones en “un género que estaba emergiendo en este periodo” (Pollock, 2007: 171). En relación a María Magdalena, Susan Haskins (1996) señala que estas obras, procedentes de encargos privados, adornaban las cámaras privadas de los hombres de las clases altas, convirtiéndose así la Magdalena en un auténtico objeto sexual encubierto por la santidad y la penitencia, configurándose, por tanto, como parte de la pornografía devota del momento.

Si bien la cuestión de la mirada se formula de manera diferente en cada época y cultura, y resulta difícil determinar con exactitud si los espectadores de los siglos XVI y XVII veían estas obras como eróticas o pornográficas, también es cierto que el propio término “pornografía” cambia a lo largo del tiempo y los contextos culturales. De hecho, John R. Clarke (2013: 141) advierte sobre la modernidad del término, señalando que su origen procede del griego *pornographos*, término que hacía referencia a los autores que escribían sobre las prostitutas más famosas del momento, denominadas *pornai*. Es en los siglos XVIII-XIX cuando se cambió el significado para referirse a objetos obscenos. No obstante, en el Renacimiento, los coleccionistas de obras de la Antigüedad que representaban actividades sexuales, se referían a estos objetos como “erótica”. Por su parte, Paola Tinagli (1997: 121) se plantea cuestiones relacionadas con las funciones de los desnudos femeninos en los siglos XV y XVI, así como las reacciones que estos podrían generar en los espectadores, preguntándose si estos desnudos serían considerados como eróticos o pornográficos, así como las intenciones de los artistas al realizarlos. La autora señala que no es posible equiparar la mirada actual a la de los espectadores del momento, dado que la sexualidad no es únicamente una cuestión biológica sino también cultural. Por tanto, las actitudes hacia el sexo, el pecado y el desnudo, varían a lo largo de los años, así como sus representaciones visuales y declaraciones textuales. No obstante, las fuentes de la época previamente comentadas, a las que se podrían añadir otras, alertan sobre las posibles reacciones incorrectas ante la visión de estos desnudos, lo que apoya la tesis de que dichas imágenes prevalecían más por su erotismo que por su devoción.

El erotismo no solo era patente en las manifestaciones visuales, sino que la literatura fue también un campo en donde se explotó este género. En este sentido, fueron los *Sonetti Lussuriosi* de M. Pietro Aretino, publicado por primera vez alrededor del año 1527 en Venecia, uno de los máximos ejemplos de ello.¹ En su publicación de 1527, los sonetos de carácter totalmente sexual van acompañados de ilustraciones realizadas por Giulio Romano que fueron incluidas como grabados por parte de Marcantonio Raimondi. A diferencia de las imágenes de la penitente, en esta y otras obras se representan no solo cuerpos desnudos, sino que éstos aparecen en actitudes y posturas claramente sexuales. Esta literatura y sus imágenes eran distribuidas entre, de nuevo, las clases más altas de la sociedad, como por ejemplo Federico Gonzaga, Marqués de Mantua, de quien se conserva parte de la correspondencia con el autor agradeciéndole la realización de dicha obra (Tinagli, 1997). Aretino fue amigo de diversos artistas, como Tiziano, Sebastiano del Piombo y, por supuesto, de Giulio Romano, además del escultor Sensorino. De hecho, Tiziano realizó, hacia 1545, un retrato del escritor, que hoy se conserva en el Palacio Pitti de Florencia. Giulio Romano fue quien hizo los cuadros en los que se representaba a parejas en diferentes posturas sexuales, cada una de las cuales iba acompañada de un soneto que ponía en explícitas palabras lo que la imagen mostraba. Esta obra fue duramente censurada en su momento –Raimondi, el grabador, fue incluso encarcelado por ella– siendo las imágenes que han llegado hasta hoy en día en su mayoría copias del siglo XVIII (Villena, 2007). La obra de Aretino y las imágenes de Romano demuestran, claramente, la existencia de toda una literatura e imaginería erótica en la época.

En esta literatura aparecían, en ocasiones, ataques a la hipocresía de la religión respecto a la sexualidad y el erotismo. Textos como los de Aretino pueden ser entendidos, señala Ian F. Moulton (2013: 207-212), como pornográficos para el público de hoy, pero resulta fundamental comprender cómo era entendida la sexualidad en el periodo histórico objeto de estudio para no realizar lecturas incorrectas o tamizadas por planteamientos actuales. Por ello, señala que el término pornografía resulta problemático para los siglos XVI

1 Dicha obra puede consultarse, en su versión sin imágenes, en https://books.google.es/books?id=w-JfAAAAAcAAJ&printsec=front-cover&dq=aretino+sonetti+lussuriosi&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

y XVII, planteando el interrogante de cuál sería el término adecuado. Así, en la literatura surge la misma problemática que en la cultura visual a la hora de poner un adjetivo a este tipo de producciones. No obstante, en el caso de los textos de carácter erótico tuvieron mucha más visibilidad y circulación que las representaciones pictóricas que quedaban reducidas a los círculos de la élite como, por ejemplo, los frescos de la Villa Farnesia o los desnudos de Tiziano. Con ello se producía la paradoja, indica Moulton, de que mientras el sexo suele ser considerado como propio de la “baja” cultura, por entenderse como vulgar, los elementos eróticos –textuales y pictóricos- que han sobrevivido de la edad moderna, proceden de la élite cultural. En la cultura popular, las cuestiones sexuales y eróticas solían tender más hacia lo humorístico. Por lo tanto, existe una distinción social en las cuestiones alusivas a lo erótico y su representación.

5. CONCLUSIONES.

Parte de las cuestiones tratadas para la pintura italiana de los siglos XVI y XVII, en especial las referidas al cuerpo de la Magdalena como excusa para representar el erotismo de un cuerpo desnudo, no son exclusivas de este ámbito geográfico, funcionando también para el norte de Europa.² No obstante, es la península itálica en donde las tensiones entre devoción y erotismo se hacen más patentes, tensas e intensas. A lo largo del siglo XVIII, la imagen de la Magdalena sufrió pocas modificaciones, residiendo la novedad en el cambio de función de dichas imágenes: la visualidad de la penitente se convierte en modelo para realizar retratos devotos “al modo de la Magdalena”. Especialmente en Inglaterra y Francia, se puso de moda el retrato devoto entre las clases más altas de la sociedad. Amantes, hijas, modelos y esposas de aristócratas, reyes y artistas posaron al estilo de la Magdalena, secularizando la imagen de la santa y reduciéndola a una moda estética (Haskins, 1996). No obstante, en los siglos XV y XVI ya se había recurrido por parte de aristócratas, banqueros y otros hombres de las élites sociales al recurso de retratar a sus esposas e hijas como Magdalenas, en lo que Heidi J. Hornik (2014) ha denominado como la “secularización de la Magdalena”. Algunos ejemplos se encuentran en obras como las de Jacopo Carucci (1494-1557), quien por encargo del banquero Ludovico di Gino pintó a la hija de esta como María Magdalena (*ca. 1525-1528*). Lejos de la sensualidad de obras como las de Tiziano y otros artistas previamente mencionados, Carucci pinta a una joven de rostro triste y sereno. No obstante, también se hicieron retratos de este tipo con una sensualidad moderada, elegante, decorosa, apta tanto para sus comitentes como para las esposas de los mismos y la propia Iglesia, como es el caso de algunas de las obras de Michele Tosini (1503-1577).



FIGURA. 12. Peter Lely, *Desconocida como María Magdalena*, finales siglo XVII

No obstante, a finales del siglo XVII y el siglo XVIII estos retratos de esposas e hijas representadas como la penitente, se alejan del decoro de sus precedentes, para volver a utilizar a la Magdalena para mostrar sensuales cuerpos desnudos. Un buen ejemplo de ello lo ofrece Peter Lely con sus diferentes obras de distintas mujeres retratándose *a la Madeleine*, como es el caso del retrato de la duquesa de Portsmouth posando como la Magdalena penitente con el pecho descubierto o la obra del mismo autor, *Desconocida como María Magdalena* (FIG. 12), en donde la mujer, mirando al espectador, ofrece a este uno de sus pechos. Esta moda continuará en el siglo XIX, tanto en la pintura como en la naciente fotografía, donde María Magdalena continúa siendo una de las coartadas principales para mostrar el cuerpo femenino desnudo.

² Véase al respecto Moseley-Christian (2012).

BIBLIOGRAFÍA

- Alexandrakis, A. y Moutafakis, N. (eds.) (2002). *Neoplatonism and Western Aesthetics*. Nueva York: State University of New York Press.
- Antunes, J. (2014). The Late-Medieval Mary Magdalene: Sacredness, Otherness, and Wildness. En Peter Loewen y Robin Waugh (eds.). *Mary Magdalene in Medieval Culture: Conflicted Roles*. Nueva York: Routledge, 116-139.
- Baschet, A. y Fuijlet de Conches, F. (1865). *Les femmes blondes selon les peintres de l'école de Venise*. París: A. Aubri editor.
- Begel, A. (2012). Exorcism in the Iconography of Mary Magdalene. En Michelle Erhardt y Amy Morris (eds.). *Mary Magdalene. Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*. Boston: Brill, 341-360.
- Bernabé, C. (1994). *Maria Magdalena. Tradiciones en el cristianismo primitivo*. Estella: Verbo Divino.
- Bornay, E. (2010). *La cabellera femenina*. Madrid: Cátedra.
- Bornay, E. (1998). *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*. Madrid: Cátedra.
- Clarke, John R. (2013). Before Pornography: Sexual Representations in Ancient Roman Visual Culture. En Hans Maes (ed.). *Pornographic Art and the Aesthetics of Pornography*. Basingstoke: Palgrave, 141-161.
- De Boer, E. A. (1997). *Mary Magdalene. Beyond the Myth*. London: SCM Press Ltd.
- Fedele, A. (2012). *Looking for Mary Magdalene. Alternative Pilgrimage and Ritual Creativity at Catholic Shrines in France*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Firenzuola, A. (1552). *Dialogo delle bellezze delle donne*. Venecia: Giouan Griffio.
- Haskins, S. (1996). *Maria Magdalena. Mito y metáfora*. Barcelona: Herder.
- Hofstadter, A. y Kuhns, R. (2009). *Philosophies of Art and Beauty: Selected Readings in Aesthetics From Plato to Heidegger*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hornik, H. J. (2014). The Invention and Development of the 'Secular' Mary Magdalene in Late Renaissance Florentine Painting. En Peter Loewen y Robin Waugh (eds.). *Mary Magdalene in Medieval Culture. Conflicted Roles*. Nueva York: Routledge, 75-98.
- Iterián de Ayala, Juan (1782). *El pintor cristiano y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*. Madrid: Joaquin Ibarra. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-pintor-christiano-y-erudito-o-tratado-de-los-errores-que-suelen-cometerse-frequentemente-en-pintar-y-esculpir-las-imagenes-sagradas--0/>
- Jansen, K. L. (2001). *The Making of the Magdalen: Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press.
- López de Ayala, I. (trad.) (1853). De Invocatione, veneratione et reliquis Sanctorum, et sacrificis imaginibus. *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*. París: Librería de Rosa.
- Maisch, I. (1998). *Between Contempt and Veneration... Mary Magdalene. The Image of a Woman through the Centuries*. Collegeville, Minnesota: The Liturgical Press.
- Marino, G. B. (1913). XIV. Maddalena. En *Poesie varie*. Edición a cargo de Benedetto Croce, Bari: Laterza. Disponible en <https://archive.org/details/2poesievariecura00mariuoft/mode/2up>
- Montaigne, M. (1580). Apología de Raimundo Sabunde. En *Ensayos*, Libro II, cap. II. s.l. Autor. (2017).
- Moseley-Christian, M. (2012). Marketing Mary Magdalene in Early Modern Northern European Prints and Paintings. En Michelle Erhardt y Amy Morris (eds.). *Mary Magdalene. Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*. Boston: Brill, 399-419.
- Moulton, I. F. (2013). Erotic Representations 1500-1750. En Sarah Toulalan and Kate Fisher (eds.). *The Routledge History of Sex and the Body: 1500 to the Present*. Londres - Nueva York: Routledge, 207-222.
- Panofsky, E. (1972). *Estudios sobre iconología*, Madrid: Alianza.
- Pollock, Griselda (2007). La heroína y creación de un canon feminista. Las representaciones de Artemisia Gentileschi de Susana y Judit. En Karen Cordero y Inda Sáenz (eds.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Mexico D.F: Universidad Iberoamericana, 161-196.
- Ricci, C. (1994). *Mary Magdalene and Many Others. Women who Followed Jesus*. Minneapolis:

Fortress Press.

- Salomon, N. (1996). The Venus Pudica: uncovering art history's 'hidden agendas' and pernicious pedigrees. En Griselda Pollock (ed.). *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*. Londres – Nueva York: Routledge, 69-87.
- Sautel, R. P. (1684). *Divae Magdalena ignes sacri et piae lacrima*. Colonia: s.e.
- Schaberg, J. (2008). *La resurrección de María Magdalena. Leyendas, apócrifos y Testamento cristiano*. Estella: Verbo Divino.
- Tinagli, P. (1997). *Women in Italian Renaissance Art: Gender, Representation and Identity*. Manchester: Manchester University Press.
- Vasari, G. (1994). *Vita di Tiziano*. Pordedone: Edizioni Studio Tesi.
- Villena, L. A. (trad., prólogo y notas) (2007). *Pietro Aretino. Sonetos Lujuriosos*. Madrid: Visor Libros.
- Zuccaro, F. (1768). *L'idea de' pittori, scultori ed architetti del cavalier Federigo Zuccaro divisa in due libri*. Roma: Marco Pagliarini.

LORENZO SUÁREZ, ENTRE ÁNGELES Y DEMONIOS: UNA NUEVA OBRA ATRIBUIDA A SU PINCEL

LORENZO SUÁREZ, AMONG ANGELS AND DEMONS: A NEW WORK ATTRIBUTED TO HIS PAINTBRUSH

María Antonia Argelich Gutiérrez

Universitat de Lleida

Orcid: 0000-0003-3166-5358

email: mariaantonia.argelich@udl.cat

Alegría Bigorra Bergés

Universitat de Lleida

Marc Borrás Espinosa

Universitat de Lleida

Orcid: 0000-0002-6026-728X

email: marc.borras@udl.cat

RESUMEN

El estudio técnico e histórico artístico de un óleo sobre lienzo hasta ahora inédito, *San Miguel Arcángel venciendo al diablo*, permite adentrarse en las particularidades creativas de uno de los más importantes pintores de la Murcia barroca, como es Lorenzo Suárez. La revisión del catálogo hoy por hoy atribuido, identificado y conservado de este artista redimensiona su abundante producción, insuficientemente difundida fuera de su Murcia natal.

Palabras clave: Lorenzo Suárez / San Miguel Arcángel / Pintura barroca / Murcia /

ABSTRACT

The technical and artistic-historical analysis of a previously unpublished oil on canvas, *San Miguel Arcángel venciendo al diablo* (St. Michael the Archangel defeating the devil), allows us to delve into the creative peculiarities of one of the most important painters of Baroque Murcia, Lorenzo Suárez. By reassessing the catalog that attributes, identifies, and conserves the artist's oeuvre, the significance of his extensive output, seldom known beyond his hometown, becomes clear.

Keywords: Lorenzo Suárez / St. Michael the Archangel / Baroque painting / Murcia

1. UN SAN MIGUEL ARCÁNGEL VENCIENDO AL DIABLO

La barroca escena del vencimiento del Bien sobre el Mal ocupa la totalidad del espacio compositivo. Un San Miguel Arcángel ornamentado con rica armadura blande su espada mientras el viento agita su manto rojo y ahoga con su pisada al Diablo. Este se funde con el suelo oscuro e irregular del que emerge la atmósfera rojiza, pero se resiste a la derrota. Alza una rígida y robusta garra con la que espera detener la espada mientras envuelve con el otro puño una de las piernas de su vencedor, intentando zafarse.

La obra de *San Miguel Arcángel venciendo al Diablo* (óleo sobre tela, 141'6 x 101'4 cm, colección particular, Lérida), estudiada por el CAEM (Centre d'Art d'Època Moderna de la Universidad de Lérida) aparece firmada por el pintor murciano Lorenzo Suárez (fig. 1). En su anverso, en la zona inferior derecha del observador, se aprecian los restos de una inscripción con el apellido del autor, “SUÁREZ”, de caligrafía afín a otras obras que fueron firmadas por el artista murciano (FIG. 2).

Así, la pieza fue situada cronológicamente al final del primer tercio del siglo XVII. Y, aunque se desconoce dato alguno que sea suficientemente firme para fijar el lugar de producción, muy probablemente se debió realizar en Murcia.

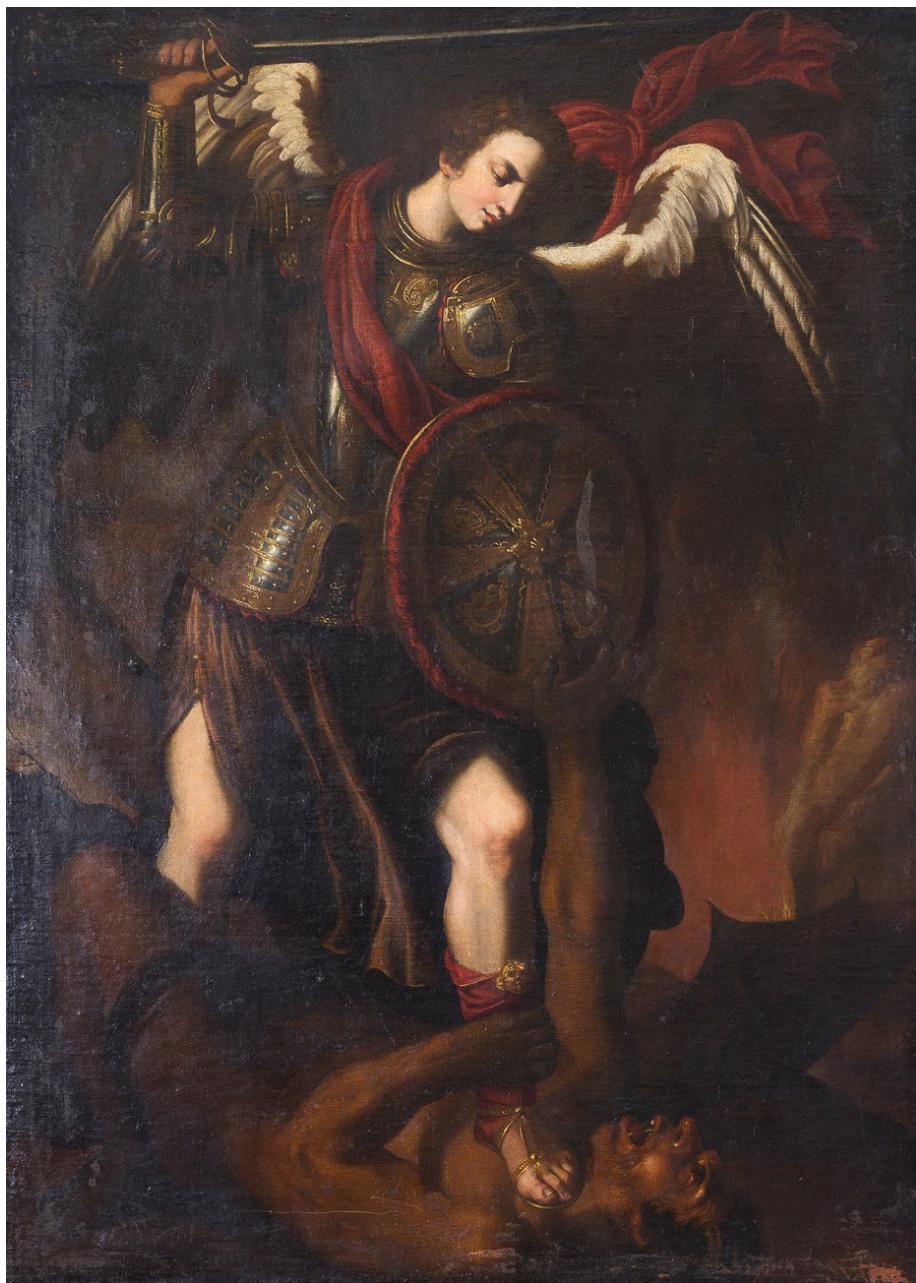


FIGURA. 1 Lorenzo Suárez, *San Miguel Arcángel venciendo al Diablo*, óleo sobre tela, 141'6 x 101'4 cm, colección particular, Lérida Foto Marta Raich (CAEM).



FIGURA. 2 Lorenzo Suárez, *San Miguel Arcángel venciendo al Diablo* (detalle de la firma), óleo sobre lienzo, 141'6 x 101'4 cm, primer tercio del siglo XVII, colección particular, Lérida. Foto Marta Raich (CAEM).

2. LORENZO SUÁREZ

En el rico abanico de los grandes pintores hispanos del siglo XVII destaca cada vez más, el pincel de Suárez. Su producción, que ya no puede considerarse escasa, está definida por un repertorio iconográfico casi exclusivamente formado por escenas religiosas que atestiguan el ambiente extendido por todo el territorio artístico de la Murcia barroca.

Mucho se ha avanzado en el conocimiento de su trayectoria vital y artística desde que Ceán Bermúdez publicara una primera y escueta reseña de su existencia (Ceán Bermúdez, 1800). La paulatina reconstrucción historiográfica de la figura del pintor murciano debe mucho a las aportaciones de Sánchez Moreno (1947; 1953) y de López Jiménez (1964; 1976) pero por encima de todo, al esfuerzo de José Carlos Agüera Ros (2002). El capítulo que el académico murciano otorga a Suárez, dentro de su extenso estudio de la pintura barroca de dicho territorio, contiene la que es sin duda, la más completa biografía y recopilación de su producción artística realizadas hasta el momento.

La cuidadosa revisión archivística de Agüera arroja abundantes datos vitales, familiares, socioeconómicos y, por supuesto, artísticos, hasta entonces desconocidos o confusos que complementa con nuevas atribuciones que le permiten ensayar una aproximación a su desarrollo estilístico. Es, de hecho, el primer historiador en reconocer en Lorenzo Suárez uno de los pocos pintores murcianos del Seiscientos que presenta una trayectoria profesional rica y completa y en el que “la rica información anda pareja con una considerable cantidad de cuadros conservados” (Agüera Ros, 2002: 179). Optimismo este que contrasta con el tópico lamento historiográfico en torno a este pintor por la supuesta escasez de su obra conocida.

Así pues, si a estas alturas Lorenzo Suárez aún resulta poco conocido, probablemente deba achacarse a una escasa difusión y proyección de su vida y obra fuera de su Murcia natal, que no a la ausencia de lienzos que, veremos, suman ya más de una veintena solo entre los que se han conservado hasta hoy, y al que viene a añadirse el que en el presente artículo expondremos.

A partir de los resultados de la copiosa revisión documental llevada a cabo por Agüera, puede sintetizarse que Lorenzo Suárez nació entre 1600 y 1601 en Murcia, hijo de un excepcional bordador –también denominado Lorenzo Suárez– y de Luisa de Herrera. Fue el primero de ocho hermanos en una familia que gozaba de cierta holgura económica y que mantenía vinculaciones con el ámbito artístico. Se formó con el exitoso pintor murciano Pedro de Orrente, el “Bassano español” (Falomir Faus, 2001), quien además de trasmitirle su estilo y una cierta habilidad comercial en el ejercicio el oficio, le puso en contacto con los círculos artísticos de Toledo, Valencia y Madrid. Suárez, no obstante, se movió poco de Murcia donde no le faltarían trabajo, prosperidad y buenas amistades, como la de los escritores Jacinto Polo de Medina y Pedro de Castro y Anaya, y la de los pintores Cristóbal de Acebedo y Juan de Alvarado (Pérez Sánchez, 1992; Agüera Ros, 2002: 180-181). Con la sobrina de este último, Juana de Castro, casó en 1627.

Hacia 1631 se había ganado ya cierto prestigio artístico y a partir de 1636, recién convertido en hidalgo, se documentan encargos pictóricos de importancia para los que ya su

taller contaría con algún aprendiz. Varias pinturas le fueron encargadas para el retablo mayor de la Iglesia del Convento alcantarino de las Cinco Llagas de San Francisco, en Jumilla (1636) (Delicado Martínez, 2007), el retablo mayor del Convento de concepcionistas franciscanas de San Antonio de Padua, en Murcia (1637), y el retablo mayor de la ermita de la Cofradía de la Concepción que había quedado inacabado por Orrente (1638) así como para dos retablos colaterales para esta misma ermita (1643). Aunque con menos constancia documental hasta el momento, se sabe también de obras realizadas por él para las comunidades monacales de la Merced, la Trinidad y el Carmen (García López, 2020: 112-116).

Del primero de los mencionados conjuntos retablísticos se conservan hoy día cuatro lienzos de tema mariano que pasaron, tras la desamortización, al Convento franciscano de Santa Ana del Monte en la misma localidad de Jumilla: *San Francisco en la Porciúncula*, 146 x 107 cm; *La Anunciación* 113 x 90 cm; *La Familia de la Virgen*, 111 x 90 (firmado) (Cánovas Sánchez et al., 2006: 74; Fernández-Delgado Cerdá, 2008: 30) y *La Trinidad de la Tierra* 113 x 90 cm (firmado) (Cánovas Sánchez et al., 2006: 80). Este último ha facilitado atribuirle con bastante certeza un segundo lienzo de igual iconografía, *La Trinidad de la Tierra*, 103 x 84 cm, localizado en el actual convento de Justinianas de Madre de Dios en Murcia (Agüera Ros, 2002: 214). Volviendo al convento de las Cinco Llagas de San Francisco, también se habría realizado originalmente para este, aunque no consta en documentación, la *Aparición de Jesús Niño a San Pascual Bailón*, 120 x 86 cm, igualmente conservado ahora en el Convento de Santa Ana del Monte, de Jumilla (Agüera Ros, 2002: 217).

Del encargo posterior, de 1637, para el Convento de concepcionistas franciscanas de San Antonio de Padua, se conserva, en el mismo convento, solo un lienzo, *El Nacimiento de Cristo y Adoración de los pastores*, 200 x 110 cm. Otros dos óleos de este mismo tema le han sido atribuidos, *Adoración de los pastores*, 123 x 104 cm, Museo Víctor Balaguer, Villanova i la Geltrú y *Adoración de los pastores*, 170 x 113 cm, Museo de Santa Cruz de Toledo (Agüera Ros, 2002: 213). A esta época parece pertenecer también el lienzo de *San José con el Niño*, 138 x 96 cm, conservado en el mismo Convento de concepcionistas franciscanas (Agüera Ros, 2002: 217).

Tras esos importantes encargos, y por tanto ya en una etapa de madurez artística, habría viajado a Madrid junto a Cristóbal de Acebedo para conocer la obra de Vicente Carducho (Agüera Ros, 2002: 182), influencia que suele detectarse en su manera de trabajar los lienzos realizados para la Merced Calzada: *Suplicio del Candado a San Ramon Nonato*, 214 cm x 174 cm (firmado); *Cristo dando el viático a San Ramon Nonato*, 214 x 174 cm (firmado) y *Milagroso traslado de San Pedro Nolasco al coro*, 208 x 148 cm, los tres conservados en la Iglesia de la Merced de Murcia. De esta época sería también *Martirio de San Ángelo carmelita*, 230 x 175 cm (firmado), antes en la colección Joaquín González-Conde y actualmente en paradero desconocido. Por asociación estilística con este se le ha atribuido también a Suárez la escena del *Ecce Homo*, 250 x 188 cm, en el Palacio Episcopal de Murcia. Agüera atribuye a esta época de Suárez la obra *Reconocimiento del cuerpo de San Francisco*, óleo sobre lienzo, 211 x 165 cm, en el Instituto Teológico franciscano de Murcia, si bien en este caso presenta dudas acerca de la intervención de Acebedo. También podría ser cercana a estas fechas la obra, seguramente procedente del Convento de la Trinidad, *Asunto milagroso de trinitarios en el refectorio o Milagro de San Juan de Mata en el refectorio*, 204 x 88 cm, Palacio Episcopal de Murcia (Fernández-Delgado Cerdá, 2008: 18-19). Y guarda relación con esta temática en cuanto al cariz antimusulmán de la orden, el lienzo *Alegoría de la Reconquista de Murcia*, 270 x 210 cm, Palacio de la Comunidad Autónoma de Murcia, sobre el que no se tiene certeza atributiva, asignándosele en muchas publicaciones a Acebedo.

De las obras contratadas por la Cofradía de la Concepción no se conserva ninguna, pero Agüera relaciona con esa época ya casi final en la vida del pintor las dos versiones conservadas de *Aparición de la Virgen y Jesús Niño a San Félix de Cantalicio*, una firmada de 225 x 153 cm, y otra sin firma, de 228 x 150 cm, ambas propiedades de la Comunidad Autónoma de Murcia (Fernández-Delgado Cerdá, 2008: 16; Gutiérrez et al., 2009: 112-113). Igualmente, tardía sería la obra *Santo Domingo en Soriano*, 180 x 127 cm, en el Convento de capuchinas de Murcia.

Por último en esta recopilación debemos mencionar tres obras más: *El Taller de Nazaret*, 93 x 90 cm, Museo Lázaro Galdiano, considerado siempre vagamente orrentesca pero muy posiblemente de Suárez según Agüera; *La Adoración de los Reyes Magos* (firmado), que fue

dada a conocer por la prensa local en 2015 con motivo de su ingreso en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela, y *San Miguel Arcángel venciendo al Diablo*, 141'6 x 101'4 cm (firmado), colección particular de Lérida, que detallaremos más adelante.

El rastro documental de Suárez, rescatado por Agüera, permite percibirlo como un personaje de carácter. Alguna reyerta y, sobre todo, un largo pleito producto de su firme desacuerdo con la retribución mediante tasación de los encargos de la Cofradía de la Concepción, recuerdan a los conocidos litigios de El Greco, en cuanto a una similar conciencia de la valía de su trabajo como artista.

Se sabe, finalmente, que el pintor falleció en 1648 víctima de la peste bubónica que asoló a la ciudad de Murcia, circunstancias que permitieron la elaboración de un testamento en el que se inventariaron varias de las obras que conservaba consigo o que le adeudaban algunos de sus comitentes. Aunque la mayor parte de las obras allí mencionadas no han sido identificadas en la actualidad, es de interés comprobar que además de obra religiosa había realizado algún retrato.

Así pues, ya no son tan pocas las obras recabadas de este pintor –suman 24 las aquí mencionadas– cuya relevancia artística ha sido historiográficamente justificada por su papel de puente entre las influencias orrentescas y el valencianismo de la pintura murciana de 1650, junto a las resonancias de Carducho desde Madrid (Cánovas Sánchez et al., 2006: 80). Al conjunto de obras de este creciente catálogo venimos ahora a añadir una nueva, la ya mencionada *San Miguel Arcángel venciendo al Diablo* cuyo estudio técnico permite conocer aspectos materiales que no habían sido abordados hasta el presente.

2. ICONOGRAFÍA: ÁNGELES Y DEMONIOS

La potente escena religiosa de la figura de Miguel Arcángel dando muerte al Diablo ha constituido un eficaz medio de representación del poder del Bien sobre el Mal. Es este, precisamente, el escenario que se despliega en la composición de Lorenzo Suárez.

El Diablo, el cual se encuentra sometido a los pies del Arcángel, lleva impreso en sus ojos el terror de ver la espada alzada que se blande para derrotarle. El Arcángel, así, absorbe el protagonismo mediante su carácter dominante, pero también por su sobresaliente imagen. Y es que luce una rica armadura de inspiración clásica que deja sus piernas desnudas ornamentando sus pies con elegantes sandalias. Este tipo de representación es la propia del barroco, siendo análoga aientos de ejemplos que florecieron por Europa, como el *San Miguel expulsando a Lucifer y a los ángeles rebeldes* (óleo sobre lienzo, 149 x 126 cm, 1622, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid) del taller de Peter Paul Rubens, o el *San Miguel arcángel venciendo a Lucifer* (óleo sobre piedra, 80 x 75 cm, 1656, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona) de Francesco Maffei. Sin copiar sus modelos, resulta afín la belleza de este Arcángel a los “hermosos mancebos con alas” (Carducho, 1633: 116) de su admirado Vicente Carducho, como el de la *Alegoría del Santo Ángel Custodio* (óleo sobre lienzo, 560 x 350 cm, Ermita del Cigarral del Santo Ángel Custodio, Toledo) o el del boceto del *Arcángel San Miguel* conservado en la Biblioteca Nacional de España (dibujo sobre papel, 32,5 x 20,3 cm, 1630). Sin embargo, es de destacar la belleza de esta coraza negra engalanada con ornamentos dorados de inspiración renacentista que, evocando los grutescos, circulaban en grabados por Europa.

Componiendo la sublime imagen del guerrero, el Arcángel sostiene un escudo en el cual se lee la máxima latina *Quis ut Deus* (¿Quién como Dios?) (FIG. 3), traducción del significado de Miguel en hebreo. Dicha alusión proviene de la propia función del Arcángel como Príncipe de la Milicia Celestial, siendo, quizás, su acto más conocido a tal respecto el narrado en el libro del Apocalipsis:

“Y hubo un combate en el cielo: Miguel y sus ángeles combatieron contra el dragón, y el dragón combatió, él y sus ángeles. Y no prevaleció y no quedó lugar para ellos en el cielo. Y fue precipitado el gran dragón, la serpiente antigua, el llamado Diablo y Satanás, el que engaña al mundo entero; fue precipitado a la tierra y sus ángeles fueron precipitados con él”¹.

¹ Ap: 12, 7-9.

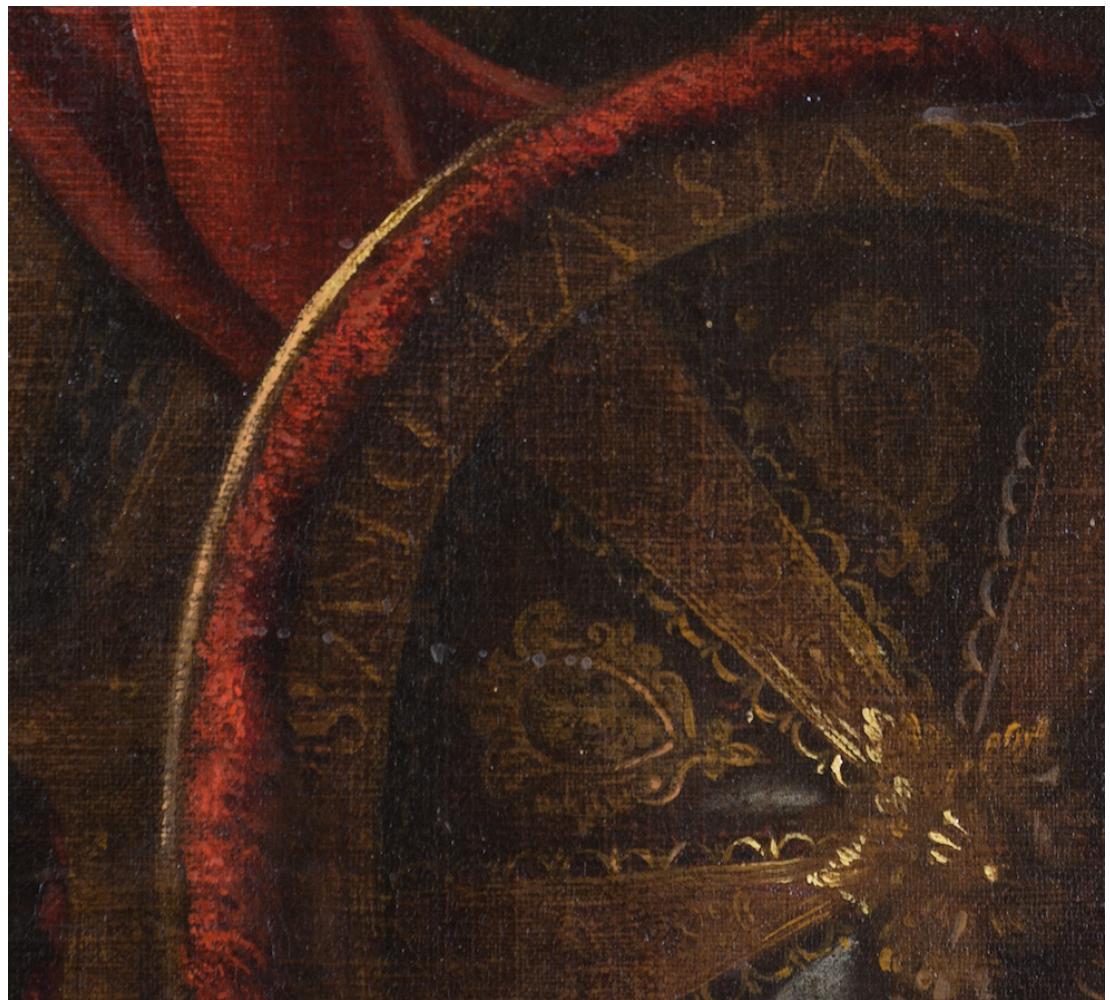


FIGURA. 3 Lorenzo Suárez, *San Miguel Arcángel venciendo al Diablo* (detalle del escudo), óleo sobre lienzo, 141'6 x 101'4 cm, primer tercio del siglo XVII, colección particular, Lérida. Foto Marta Raich (CAEM).

El temido Diablo, ahora derrotado, bajo la opulenta huella de Miguel, no es la figura fantástica de rasgos exagerados y grotescos propios de tiempos medievales, sino la del demonio antropomorfizado que abunda en el arte italiano a partir del siglo XVI, en la que el cuerpo humano masculino se ensombrece con garras, alas negras membranosas, pequeños cuernos y larga cola (García Mahiques, 2019:307-308). Una concepción que se mantiene en la pintura barroca, y que en territorios hispánicos que, como Murcia, habían contado con una extendida población musulmana, se concreta en un color de piel y una fisonomía asociables a las de aquellos moriscos ya expulsados en tiempos de esta creación. Aunque no parezca exhibir esta imagen un explícito sentido anti-islámico, su probable papel justificador de la expulsión llevada a cabo durante el reinado de Felipe III, no puede ser obviado (Bello Reguera, 2007; Sorice, 2013; Franco Llopis y Moreno Díaz del Campo, 2019).

3. ANÁLISIS FORMAL-ESTILÍSTICO

Las características estilísticas de las obras firmadas por Lorenzo Suárez, así como las de las obras que le han sido atribuidas, resultan más que suficientes para justificar una atribución bien fundamentada y segura de la escena del San Miguel Arcángel y el Demonio.

La cercanía estilística que las distintas partes de la composición presentan con las obras del pintor murciano es observable, en mayor medida, en la configuración de los personajes y en la minuciosa confección de sus atributos. Es así como, observando las dos figuras protagonistas, se puede llegar a afirmar que la disposición del Arcángel Miguel y la robusta personalidad del Diablo derrotado han sido repetidas en la producción de Suárez. Y es de especial relevancia la reiteración de la constitución del rostro del Príncipe de la Milicia

Celestial, propio de un efebo o de un ser sin sexo, con sus carnosos labios, grandes ojos, nariz recta y sonrosadas mejillas. Esta imagen de pureza se perfiló como una constante en su obra, pues prácticamente parece que el artista hubiera empleado exactamente el mismo modelo para el fraile central, situado a la izquierda del espectador, de la obra *Comunión de San Ramón Nonato, administrada por Jesucristo*, donde, además, la ejecución y coloración de las ondulaciones de los cabellos remite a unos dorados idénticos en ambos personajes (FIG. 4)

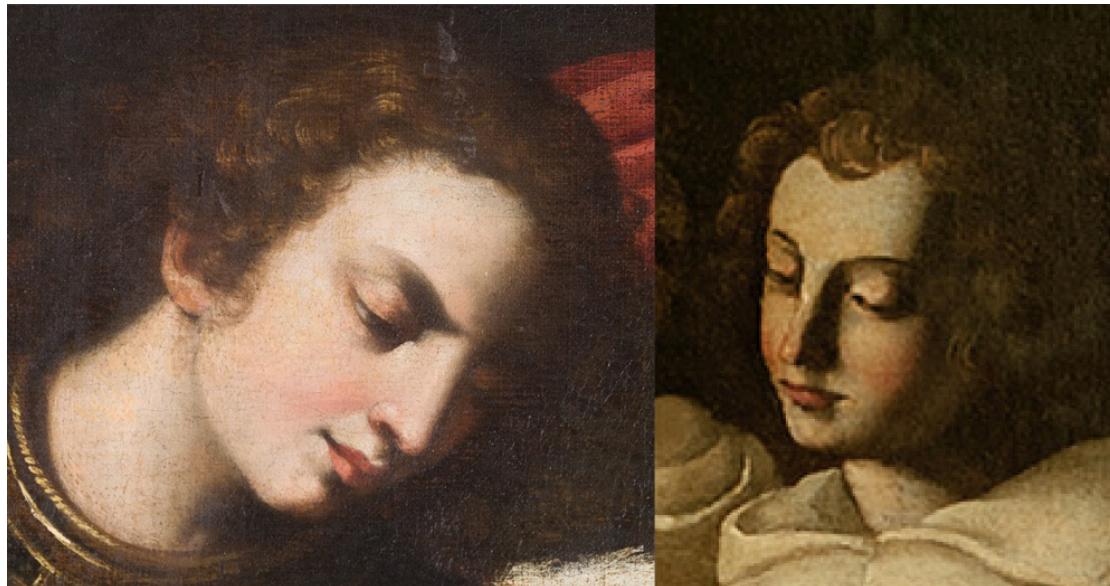


FIGURA. 4 Imagen comparativa de los detalles del rostro de *San Miguel Arcángel venciendo al Diablo* (Foto Marta Raich (CAEM) y de uno de los frailes de la obra de Lorenzo Suárez, *Comunión de San Ramón Nonato, administrada por Jesucristo*, iglesia conventual de La Merced, Murcia (Imagen cortesía del convento de la Merced de Murcia).

Sin abandonar esta obra, merece una mención especial el verismo y detallismo de la casulla que porta el Salvador, perfectamente comparable al rico trabajo del escudo que porta nuestro Arcángel y los minuciosos adornos de su armadura, así como los numerosos pliegues con marcadas transiciones de luz y sombra de la cortina de la pieza de la iglesia conventual de la Merced, los cuales recuerdan a la banda que luce el protagonista de la presente pieza. Esta configuración del ropaje es también repetida en distintas producciones pictóricas del artista, y es que, por ejemplo, la capa que ornamenta la figura de San Joaquín en *La Sagrada Familia de la Virgen* (Fernández-Delgado Cerdá, 2008:7) presenta unos pliegues que parecen producto del mismo pincel, haciendo destacar un juego lumínico y cromático claramente reflejado en la tela que envuelve al San Miguel Arcángel (FIG. 3)

Gran parecido se detecta, de nuevo, entre el rostro del Arcángel Miguel y el de la Madre de Dios de la obra *San Félix de Cantalicio recibiendo el Niño Jesús de manos de la Virgen*, donde además de los estilemas comentados anteriormente, incluso el escorzo del cuello parece el mismo en ambas pinturas. La fisonomía de ambos rostros no es la única característica que comparten las dos figuras, sino que la posición inclinada y observadora se reitera en las dos piezas. Aunque el carácter dentro de la narración difiere en las dos escenas, la disposición de los dos protagonistas es sumamente parecida. Así, es relevante mencionar la composición de *Aparición de la Virgen con Jesús Niño a San Félix de Cantalicio*, donde los atributos de la Madre se vuelven a equiparar a los del Arcángel, destacando la configuración de la nariz, repetida en las dos obras. Y es que, la tendencia de Suárez de marcar estilísticamente el rostro mediante suaves y alargadas narices también es apreciable en la ya referenciada pieza de *La Sagrada Familia de la Virgen*, donde San Joaquín y Santa Ana comparten este atributo con el Arcángel, pero también con la Virgen de la casi idéntica obra de *La Trinidad en la Tierra* (FIG. 4).

La observación comparativa de la producción de Suárez deja claro que este repetía no solo modelos, sino también disposiciones de sus figuras. De este modo, si nos detenemos en la obra *Los moros argelinos ponen un candado en la boca de San Ramón Nonato*, comprobamos que el personaje del fondo a la izquierda presenta una disposición muy similar en el tórax

y el brazo alzado a la del San Miguel, creando un ángulo recto para dinamizar a ambos personajes sugiriendo una situación de activa tensión. En la misma composición, además, los ojos deberían detenerse en la pierna derecha del sayón que está cerrando con un candado la boca del santo leridano. Si esta se confronta a la extremidad izquierda del Arcángel, se podrá percibir una disposición semejante, aunque a la inversa, y una forma de trabajar la anatomía, observable especialmente en la rodilla y el gemelo, sumamente parecida (FIG. 5).

Es destacado, de este modo, el uso reiterado de posiciones corporales semejantes para figuras distribuidas en diferentes obras. Ello también es observable en la similitud entre el escorzo de la Madre de Dios, que se inclina ante el Niño en la *Adoración de los Reyes Magos*, y la posición de San Miguel inclinado sobre su derrotado.

Si se observan los atributos de los personajes argelinos que se aglomeran a la derecha en *Los moros argelinos ponen un candado en la boca de San Ramón Nonato*, y recordamos la tradición de la representación del Diablo mediante fisionomías moriscas, se percibe un reflejo de las formas de sus narices en la del Demonio derrotado. El amplio, oscuro y alargado puente nasal se encuentra configurado idénticamente en las figuras de las dos obras, así como las anchas fosas nasales (fig. 5).



FIGURA. 5 Lorenzo Suárez, *San Ramón Nonato cuando le fue puesto el candado en la boca por los moros argelinos*, óleo sobre lienzo, 214 x 174 cm, Iglesia conventual de La Merced, Murcia (Imagen cortesía del convento de la Merced de Murcia).

El derrotado cuerpo del Diablo también encuentra puntos de referencia en el pincel de Suárez. Y es que, mientras que el brazo que emerge de la masa de personajes de la derecha del espectador en la obra del *Martirio de San Ángelo* se invierte para reproducirse en la extremidad derecha que el Diablo estira bajo el escudo del Arcángel, la oscura y tensada musculatura del brazo derecho de la figura masculina que se ahinoja ante Jesús Niño parece reproducirse a través de la misma mente artística en el brazo que se aferra a la pierna del San Miguel, luchando en sus últimos segundos vitales.

Por otro lado, hay similitud entre el Arcángel de *La Anunciación*, y el de *San Miguel Arcángel venciendo al Diablo*. Sin embargo, la vaporosidad de las plumas de las alas de Gabriel contrastan con la confección nítida y la atmósfera de claroscuro en la cual las alas del San Miguel se sumergen. A pesar de ello, el rostro de la Virgen se asemeja al del héroe celestial, sobre todo, en la ligera y delicada inclinación.

Lorenzo Suárez reproduce disposiciones corporales que consigue adaptar a diferentes contextos y que suelen corresponder a cuerpos sagrados que interactúan con otros personajes de la composición. Es así, definitivamente, como el santo protagonista del ya citado *Martirio de San Ángelo* no sólo presenta una ligera inclinación similar a la del Arcángel, sino que, la tensa posición del torso provoca que los brazos de ambos personajes establezcan un recorrido sumamente similar.

A las semejanzas de personajes, formas y disposiciones, es necesario añadir la similar configuración cromática de la obra de Lorenzo Suárez, reconociéndose también en este sentido la pintura de *San Miguel Arcángel venciendo al Diablo* en la exaltada atmósfera del pintor. Así, el uso de un cromatismo oscuro, propio de su carácter barroco, con una tendencia a destacar mediante rojos y dorados, así como la armoniosa confección de composiciones terrosas, observable en piezas como *La Anunciación* o *Adoración de los pastores*, se confirman en el presente lienzo.

4. ANÁLISIS TÉCNICOS REALIZADOS

La pintura del Arcángel Miguel y el Diablo vencido se presenta sobre un soporte original que no resulta fácil de observar debido a su reentelado, el cual impide detectar con precisión su trama y urdimbre. Aun así, la observación a través de una pequeña pérdida de la zona inferior derecha del cuadro, así como del grosor de la capa pictórica de la obra, permite percibir la irregularidad de su entramado, indicando una confección manual.

El bastidor, por su parte, es de tipo español y de modelo regulable con ensamblado de espiga simple, y está compuesto de madera de conífera. Esta clase de bastidor comenzó a emplearse y desarrollarse en la segunda mitad del siglo XVIII (Villarquide Jevenois, 2004: 133-134). Es por esta razón que se puede determinar que en este caso no corresponde al original, sino que debió ser sustituido tras el reentelado de la obra. Además, son destacables las seis cuñas conservadas.

Para confeccionar la imprimación de la obra, a la capa de preparación le fue concedido un tono marrón anaranjado, constituido a base de tierras ferruginosas. Este hecho, se encuentra en armonía y coherencia con la datación y escuela del artista. La capa pictórica presenta un *ductus* irregular y, dependiendo de las necesidades del autor, se constituye de distintas cantidades de carga matérica, consiguiéndose un balanceado efecto final. Sin embargo, la presente visión de la obra queda alterada ante la rebaja de los contrastes a causa del mencionado reentelado que sufrió su estructura.

Finalmente, la obra se compone de una capa superficial de barniz gruesa y oxidada. Sin embargo, son destacables las zonas claras del Arcángel Miguel, las cuales han sido resaltadas mediante una limpieza selectiva.

Tras una cuidadosa inspección ocular u organoléptica, la obra fue sometida a un análisis no invasivo mediante equipo de fotografía digital multibanda (o multiespectral) también conocida por sus siglas en inglés MBTI/ MBI o, más sencillamente, como fotografía técnica. Las diversas imágenes fotográficas digitales de alta resolución obtenidas ofrecen información, tanto de la apariencia visible, como de detalles subyacentes, morfológicos y de conservación que detallaremos a continuación.

En el rango del espectro visible se llevó a cabo la fotografía digital HD (*High Definition*) mediante luz difusa reflejada,² que permitió la documentación y análisis en alta resolución de anverso y reverso de la pieza (fig. 1). Este proceso fotográfico no sólo se llevó a cabo con la intención de documentar de manera exhaustiva el estado de conservación de la obra y la apariencia formal de la misma, sino por su capacidad de aportar información pormenorizada sobre la técnica pictórica empleada por el artista. Las características de la pincelada, el *cursus* (el trayecto o recorrido del trazo) y el *ductus* (la intensidad y apariencia formal del trazo) resultan así más claramente visibles con las limitaciones derivadas del hecho de que el lienzo haya sido planchado con motivo de su reentelado.

Algunas zonas aparecen delicadamente realizadas con pinceladas imperceptibles que no presentan elevaciones, y en las que apenas puede detectarse alguna direccionalidad. Estas se observan en las carnaciones del rostro del Arcángel Miguel, por ejemplo, cuya uniformidad es acorde a la pureza del personaje. Sin embargo, este *ductus* contrasta con el de otras zonas de pincelada sumamente marcada. Este es el caso del faldón del San Miguel, o la destacable banda rojiza que cruza imperiosamente su pecho y que sigue sus movimientos mediante unas largas pinceladas con una mayor carga matérica. Pero aún mayor carga, y mejor visión de este contrastado tratamiento se presenta en los brillos y adornos dorados de la armadura del Príncipe de la Milicia Celestial. A pesar de esta disparidad en la forma de ejecutar las distintas partes del lienzo, la totalidad de la pintura resulta coherente.

Mediante microfotografía digital con luz difusa reflejada (*Digital Photomicrograph using reflected diffused light*)³ se capta, a través de una lupa digital monocular de enfoque variable, imágenes de la superficie de los materiales que conforman la obra, revelándose su estructura, morfología, apariencia y otras cualidades organolépticas. Así, se posibilitó la evaluación del estado de conservación y a la realidad material del soporte, preparación y estratos pictóricos de la pieza.

La superficie pictórica se evidenció así compuesta de una paleta escueta pero efectiva, siendo, tal como se ha mencionado anteriormente, coherente la datación de la pieza con la de todos los materiales empleados en ella. Las imágenes confirmaron que los materiales compositivos de los colores de la obra fueron molidos manualmente, correspondiendo a los modos de producción y composición material de la pintura del siglo XVII (Pedrola, 2017).

Los pigmentos observados en la superficie pictórica son el blanco de plomo o albayalde en áreas tales como las alas y las carnaciones (FIG. 6), detectándose impurezas debidas a la presencia de otros materiales con los que el artista matizó el albayalde hasta conseguir la coloración deseada. Así mismo, se detectó el uso de una laca roja en varias zonas como las mejillas del San Miguel (FIG. 6) y su banda, pintada mayoritariamente con bermellón (FIG. 6) y matizada con laca roja. Se observó también el uso de carbón y tierras de diferenciadas coloraciones, entre ellas una tierra amarilla, causante de los efectos dorados de la armadura (FIG. 6).

2 Para la obtención de estas fotografías se utilizaron distintas cámaras fotográficas. Por un lado, se empleó una cámara Sinar-back® eEvolution 75h sin filtros, corrigiendo el color mediante un calibre ColorCheck®. Para la captación fotográfica, la obra fue iluminada mediante dos fuentes de luz blanca difusa de 1100 W ubicadas a 45° con respecto al plano vertical de la obra. Además, también se empleó una cámara Canon® EOS 5D Mark II, con objetivo Canon 24/105 1:4 y una cámara Nikon D7200, multibanda con objetivo Nikon Nikkor de 50mm 1:1.

3 Para esta técnica se utilizó una lupa digital Dino_LiteEdge®, con una lente de focal variable entre los 20X y los 200X.

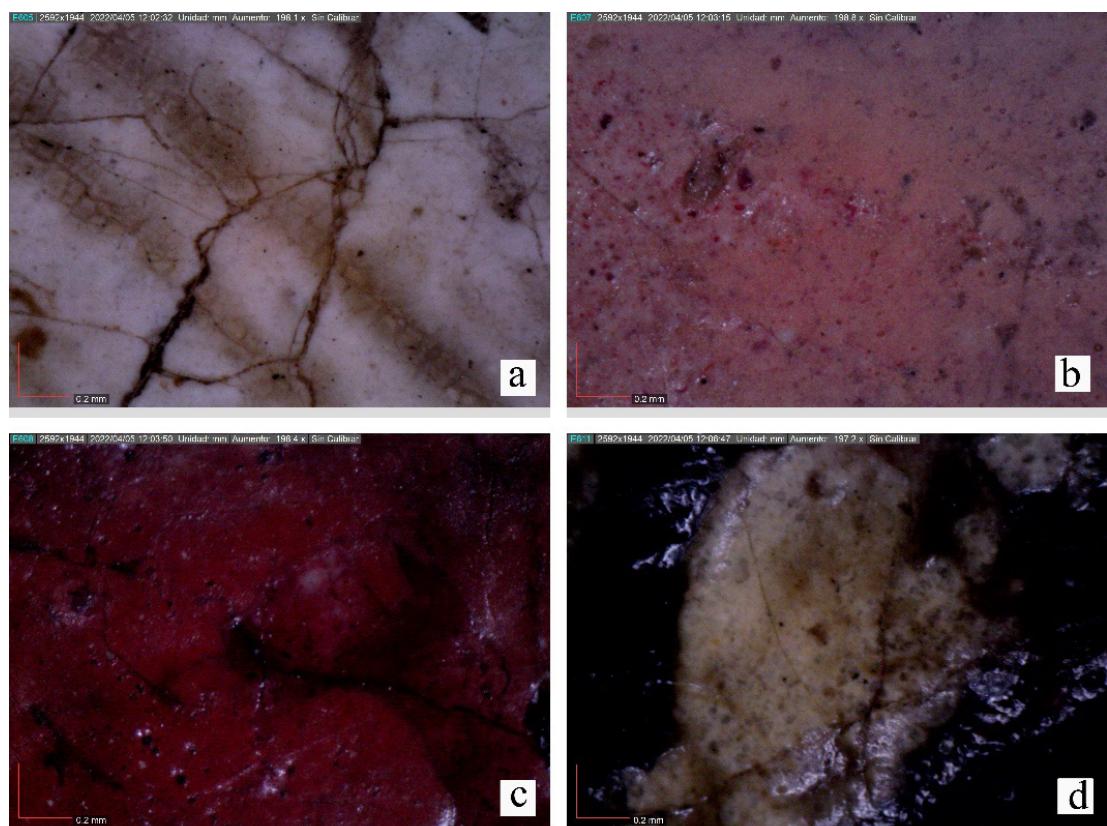


FIGURA. 6 (a) Microscopia 198'1X. En la imagen podemos identificar albayalde (blanco de plomo) con diversas impurezas negras y rojas, las cuales otorgan esa tonalidad rosácea a la piel del Arcángel. (b) Microscopia 198'8X. El uso de una laca roja se ha detectado en los labios, la banda y las mejillas del protagonista de la pieza. (c) Microscopia 198'4X. La gruesa capa de barniz oxidada ha dificultado mucho el estudio y la toma fotográfica con el microscopio debido a los brillos que ciegan. Aun así, se ha podido caracterizar también la presencia de bermellón. (d) Microscopia 197'2X. El estudio de los dorados ha mostrado que están logrados con el empleo de tierras amarillas. Microscopias Marc Borrás (CAEM).

La imagen captada en el espectro lumínico de fluorescencia,⁴ Fluorescencia Visible Inducida por Ultravioleta (UVF 265 nm) (*Ultraviolet-Induced Visible Fluorescence*) reveló aspectos alusivos a los componentes materiales que conforman la obra, gracias a la capacidad de cada material de emitir una fluorescencia diferente, la cual cambia según su grado de envejecimiento. Así, mediante el análisis del comportamiento de la excitación fotónica, se pueden identificar superposiciones de materiales, y realizar una primera aproximación al estado de conservación de la superficie pictórica, la cual puede haber experimentado repintes, añadidos o barnices. Además, es de la misma relevancia la posibilidad que esta técnica ofrece en la evaluación del envejecimiento de la superficie y la fluorescencia correspondiente a los aglutinantes y pigmentos que la componen.

La imagen resultante reveló el estado del barniz que cubre la capa pictórica, presentándose sumamente oxidado. Este grado de oxidación es tan elevado que oculta en buen grado la coloración auténtica y original de la pieza, impidiendo la distinción del atractivo inicial del Arcángel derrotando al Diablo. Sin embargo, en determinadas zonas se identifica una limpieza selectiva, efectuada en aquellos puntos donde, concibiéndose más claros, recae la mirada del espectador. Éstos se localizaron en el rostro del Arcángel Miguel, las blancas plumas de sus alas, y sus piernas. También, aunque en menor grado extensión, se registró un proceso de rebajamiento del barniz en la figura del Demonio.

La Fluorescencia Visible reveló también algunos repintes realizados sobre la capa de barniz, de escasa antigüedad a tenor de la potente fluorescencia negra con la cual son caracterizados. En cualquier caso, estos repintes deben suponer sobre un 7% de la superficie

⁴ Para la obtención de la imagen mediante excitación de fluorescencia electromagnética ultravioleta se utilizaron dos lámparas Wood (Sylvania® F36W/BLB-T8), usando longitudes de onda de 254 y 365 nm; una cámara Nikon D7200, multibanda con objetivo Nikon Nikkor de 50mm 1:1; y un filtro ultravioleta para corregir el exceso de reflexión lumínica.

pictórica de la obra, siendo ello indicativo del buen estado de conservación de la pieza, destacable teniendo en cuenta los siglos que han transcurrido desde su ejecución.

La fotografía infrarroja (IR) (*InfraredPhotography*)⁵ aprovecha la baja opacidad de la pintura en los pigmentos en longitudes de ondas cercanas a los 1'8 nm, 2'5 nm y 3 nm, y permitió la obtención de una imagen fruto de la reflexión parcial de la luz del espectro visible sobre la pintura. Así, posibilitó la visualización de estratos subyacentes normalmente ocultos, al proporcionar una reflexión de capas más profundas que la capa superficial.

Uno de los hallazgos de mayor interés es el de algunos *pentimenti*, los cuales, a pesar de formar parte de una composición ejecutada con seguridad, exponen reposiciones y correcciones de tamaño. Así se observa en la suave cabeza del Arcángel, su ala derecha o partes de su faldón. En todas estas zonas las formas manifiestan el proceso de trabajo del artífice reajustándolas a nuevas posiciones o distintas dimensiones.

El dibujo subyacente, claramente observado, fue ejecutado con un medio húmedo, visible, por ejemplo, en la mano extendida del Demonio (FIG. 7). Puede que el bosquejo de la pieza se realizase con algún material blanco y seco, como por ejemplo la tiza, y en algunas zonas los trazos fueran repasados mediante carbón aglutinado con aceite, y a pincel. También se identifica la aplicación de un medio seco, probablemente carbón, en la musculosa pierna izquierda del San Miguel (FIG. 7).

Finalmente, esta técnica también permitió la apreciación de elementos de considerable importancia y dimensiones que sin embargo quedan ocultos por la capa de barniz envejecida, tales como la pierna alzada y aún luchadora del Demonio o los puntos u orificios circulares de su ala, los cuales difieren de la superficie oscura y lisa que parecía caracterizarle (FIG. 8).



FIGURA. 7 Lorenzo Suárez, *San Miguel Arcángel venciendo al Diablo* (detalles del IR), óleo sobre lienzo, 141'6 x 101'4 cm, primer tercio del siglo XVII, colección particular, Lérida. En ambos detalles se observan trazos del dibujo subyacente; en el contorno de la pierna parecen realizados con un medio seco y el contorno de la garra parece realizado con un medio húmedo. Foto Marta Raich (CAEM).

⁵ Para la obtención de la imagen infrarroja se realizó una fotografía digital utilizando una cámara Sinarback® eVolution 75h con respaldo IR y con filtro de 1100nm y una cámara Nikon D7200, multibanda con objetivo Nikon Nikkor de 50mm 1:1, y filtro de 900 nm.



FIGURA. 8 Lorenzo Suárez, *San Miguel Arcángel venciendo al Diablo* (IR), óleo sobre lienzo, 141'6 x 101'4 cm, primer tercio del siglo XVII, colección particular, Lérida. La pierna derecha del demonio o los detalles del ala resultan mucho más evidentes. Foto Marta Raich (CAEM).

5. CONCLUSIONES ATRIBUTIVAS

Los análisis técnicos realizados a lo largo de este estudio junto a la comparación estilística e iconográfica no dejan duda de la antigüedad de la obra, y de la coherencia de su atribución al maestro murciano Lorenzo Suárez, por demás corroborada por la presencia de su firma.

Más allá de la atribución de esta nueva obra a su creciente catálogo, aportamos así nuevos rasgos propios de este pintor hasta ahora no publicados, como su dibujo subyacente o la naturaleza de sus componentes pigmentarios, datos que pueden ser de utilidad en el estudio técnico de algunas obras que como hemos mencionado, aún son objeto de debate atributivo.

Iconográficamente, esta representación resulta de especial interés por su unicidad en el catálogo pictórico hasta ahora conocido de Lorenzo Suárez e impone la tarea de ubicar su origen. No puede descartarse, de entrada, una posible vinculación de esta obra con la parroquia de San Miguel de Murcia –más aun cuando su capellán en las fechas de creación de esta pieza fuera precisamente el cercano amigo de Suárez, Pedro Castro y Anaya–. Por ahora, sin embargo, carecemos de información objetiva que nos permite afirmar nada al respecto.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Agüera Ros, J. C. (2002). *Pintores y pintura del barroco en Murcia*. Murcia: Tabularium.
- Baquero Almansa, A. (1913) *Catálogo de Los Profesores de las Bellas Artes murcianos: con una introducción histórica*. Murcia: Sucesores de Nogués.
- Belda Navarro, C.; Hernández Albaladejo, E. (2006). *Arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*. Murcia: Editora Regional de Murcia.
- Bello Reguera, G. (2007). La demonización del otro, la deshumanización y el racismo. *Cuadernos del Ateneo*, 24, 18-28.
- Cánovas Sánchez, J. A.; Agüera Ros, J. C; Rivas Carmona, J. Y Gutiérrez García, M. A. (2006). *Splendor Fidei. 250 años del Cristo Amarrado de Francisco Salzillo (Jumilla)*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia-Consejería de Educación y Cultura-Dirección General de Cultura.
- Carducho, V. (1634). *Diálogo de la Pintura su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: Francisco Martínez.
- Ceán Bermúdez, J.A. (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: La Real Academia de San Fernando.
- Delicado Martínez, F. J. (2007): El desamortizado y extinto convento de las Cinco Llagas de San Francisco, de Jumilla (Murcia): la dispersión y pérdida de su legado artístico. En *La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España: actas del Simposium 6/9-IX-2007*
- Falomir Faus, M. (2001). Los Bassano y la pintura española. En *Los Bassano en la España del siglo de oro*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 35-44.
- Fernández-Delgado Cerdá, M. (2008). *Pintores Murcianos en tiempos de Saavedra Fajardo*. Murcia: Museo de la Ciudad-Ayuntamiento de Murcia-Concejalía de Cultura.
- Franco Llopis, B.; Moreno Díaz del Campo, F. (2019). *Pintando al converso. La imagen del morisco en la península ibérica (1492-1614)*. Madrid: Cátedra.
- 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)*. Guijón: Trea.
- García Mahiques, R. (2019). *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 5. Los Demonios I El diablo y la acción del mal*. Madrid: Encuentro.
- Gutiérrez, M. A.; Durante, M. I.; Rodríguez, C. M.; Vega-Leal, M. J. (2009). *El Museo de Bellas Artes de Murcia. Colección permanente*. Murcia: Dirección General de Cultura.
- López Jiménez, J. C. (1964). En torno a Lorenzo Suárez y Cristóbal de Acebedo. *Archivo Español de Arte*, 37, 169-178.
- López Jiménez, J. C. (1976). Facetas de nuestras historias. *Revista MURCIA*, 5. Murcia: Diputación Provincial, s/p.
- Morales Marín, J.L. (1978). Artistas murcianos de los siglos XVII y XVIII en la corte. *Revista Murgetana*, 50, 47-112.
- Muñoz Barberán, M (1929). Ventanas al ayer. Noticias de Pedro Orrente. Orrente y el bordador Suárez / Orrente y los Garri de Cartagena. *La Verdad*, 4 de marzo de 1929.
- Pedrola, A. (2017). *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. Barcelona: Ariel.
- Pérez Sánchez, A. E. (1992). *Pintura Barroca en España. 1600-1750*, Madrid: Cátedra.
- Sánchez Cantón, F. J. (1966). *Tesoros de la pintura en el Prado*. Madrid: Daimon.
- Sánchez Moreno, J. (1947). Notas sobre pinturas de los siglos XVI y XVII en Murcia. *Anales de la Universidad de Murcia*, 361-375.
- Sánchez Moreno, J. (1953). Lorenzo Suárez y Cristóbal de Acebedo (Notas para el estudio

- de dos pintores seiscientistas). Murcia: *Publicaciones de la Universidad de Murcia*, 419-444.
- Sorce, F. (2013). Il drago come immagine del nemico turco nella rappresentazione di età moderna. *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 62-63, 173-198.
 - Villarquide Jevenois, A. (2004). *La pintura sobre tela I. Historiografía, técnicas y materiales*. San Sebastián: Nerea.

LOS LACASA: UNA SAGA DE ESCULTORES ARAGONESES DEL SIGLO XVIII

THE LACASA DYNASTY OF ARAGONESE SCULPTORS IN THE 18TH CENTURY

Alberto Aguilera Hernández

Institución “Fernando el Católico”. Centro de Estudios Borjanos

Orcid: 0000-0002-3288-3923

email: albertoaguileraher@yahoo.es

RESUMEN

El presente artículo tiene por objeto el estudio de la problemática en torno a la saga de los Lacasa, una familia de artistas borjanos a la que pertenece el escultor Simón Diego Lacasa Castro (*1708-†1764), identificado tradicionalmente como el autor de la escultura de San Miguel, titular de esta iglesia parroquial de Borja (Zaragoza) y de notabilísimo mérito artístico. Ahora, nuevas fuentes documentales le adjudican una serie de obras encargadas en su ciudad natal, pero un análisis crítico de los textos parece apuntar a que la autoría de la mayor parte corresponda a otro escultor llamado Diego Lacasa, quizá su padre.

Palabras clave: Escultura / Aragón / Cartagena / siglo XVIII.

ABSTRACT

The purpose of the present article is to study problems surrounding the Lacasa dynasty, a family of artists from Borja to which the sculptor Simón Diego Lacasa Castro (*1708-†1764) belonged. He has traditionally been identified as the author of the sculpture of St. Michael, to whom the parish church of San Miguel at Borja (Zaragoza) is dedicated, a work of notable artistic merit. Now, new documentary sources assign to him a series of works commissioned in his native city, but a critical analysis of the texts would seem to suggest that most of them correspond to another artist called Diego Lacasa, perhaps his father.

Keywords: Sculpture / Aragón / Cartagena / 18th century.

1. INTRODUCCIÓN

Fue en 1902 cuando García (1902: 300), secretario del M.I. Ayuntamiento de Borja, publicó que el prestigioso jurisconsulto natural de la ciudad, Tomás Martínez Galindo (*1671-†1736), siendo oidor de la Real Audiencia de Valencia,¹ «mandó construir de su cuenta la imagen y camarín de San Miguel, pues hasta entonces no hubo más que un cuadro en el retablo». La cita se refiere a la escultura titular de una de las iglesias parroquiales de esta localidad aragonesa, precisamente la dedicada al arcángel, que sitúa en 1730 y atribuyó a la gubia de otro borjano, el escultor Simón Lacasa, al parecer afincado en Huesca por esas fechas, aunque como es habitual en él no reveló sus fuentes.

A pesar del empaque artístico de la talla que se expone en el Museo de la Colegiata de Borja, los datos biográficos sobre su autor han sido muy escasos hasta el presente. Únicamente Gracia (2005: 551-552) lo documentó como hijo de Diego Lacasa y de Rosa Castro a partir de su partida de bautismo, de 28 de octubre de 1708, pero llamando la atención sobre el hecho de que con tan solo veintidós años tuviera la cualificación necesaria para acometer la hechura de una obra de gran calidad.

Independientemente de esta problemática, sobre la que profundizamos más adelante, lo cierto es que de las noticias que facilitan sendos autores hemos bebido sistemáticamente aquellos otros que nos hemos ocupado del tema (Gracia, 2003: 49-50; Arias de Saavedra, 2011: 144; Gracia y Aguilera, 2014: 247-248; Carretero y Lapuente, 2020: 127-128). Ahora, la localización de nuevas fuentes documentales en el Archivo de la Colegiata de Santa María de Borja (=ACSMB), inéditas hasta hoy, posibilita profundizar en el perfil biográfico y profesional de nuestro artista y, posiblemente, también en los de otros miembros de la familia.

Así pues, y con el objetivo de dotar de mayor claridad a nuestro estudio, hemos optado por dividirlo en dos apartados diferentes, aunque inevitablemente conectados. En el primero trazamos una biografía actualizada del personaje en el marco del contexto local de las cuatro ciudades donde, en principio, lo sitúan las fuentes: Borja, Zaragoza, Huesca y Cartagena, mientras que en el segundo analizamos las obras que le adjudica esta nueva documentación, si bien la mayor parte pudieron ser realizadas por Diego Lacasa, un escultor diferente a Simón Diego, quizás su propio padre.

2. DATOS SOBRE LA SAGA DE LOS LACASA

Simón Diego Lacasa Castro, hijo de Diego José y Rosa, fue bautizado en la parroquia de San Miguel de Borja el 28 de octubre de 1708.² Los abuelos paternos de nuestro protagonista eran Jerónimo y Gracia Jiménez, que se casaron el 22 de julio de 1665³ y procrearon a Diego José en 1679,⁴ en tanto que los maternos eran Bartolomé y Ana Ruiz, vecinos de Zaragoza. Diego José y Rosa contrajeron matrimonio en la parroquia de la colegiata borjana, el 20 de febrero de 1702 con cierta prisa, «aviendo precedido una sola amonestacion y dispensadas las otras dos por el señor vicario general»⁵ como señaló Gracia (2005: 552). Es posible que el motivo fuese que el 14 de noviembre de ese mismo año se cristianara a la primogénita de la pareja, María Antonia Benita,⁶ la única hermana documentada del artista.

Nada más se conocía del recorrido biográfico y profesional de Simón Diego Lacasa hasta que hacia mediados de la centuria se afincó en Cartagena junto con su esposa María Villamón, natural de Daroca (Zaragoza), al menos con anterioridad a marzo de 1753, según confirma la partida de bautismo de su hija Antonia Javiera, a la que le siguieron Domingo Simón (1755),

1 En torno a este destacado personaje borjano, véanse, entre otros: Molas, 1995: 31-49; Gracia, 2005: 664 y Arias de Saavedra, 2011: 135-150.

2 ACSMB. Fondo: parroquia de San Miguel. «Quinque libris de la iglesia parrochial de San Miguel de la ciudad de Borja», f. 124v. (Borja, 28-X-1708). Sig. Ant. 2. Sig. Act. SM 2.

3 ACSMB. «Libro intitulado de Quinque libris de la yglesia colegial de la ciudad de Borja, a donde se escriben los baptizados, confirmados, casados, muertos y excomulgados», f. 295v. (Borja, 22-VI-1665). Sig. Ant. 20. Sig. Act. SM.^a 12.

4 ACSMB. Fondo: parroquia de San Miguel. «Quinque libris de la iglesia parrochial de San Miguel de la ciudad de Borja», f. 62r. (Borja, 17-III-1679). Sig. Ant. 2. Sig. Act. SM 2.

5 ACSMB. «Libro yntitulado de Quinque libris de la yglesia colegial de la ciudad de Borja», f. 321v. (Borja, 20-II-1702). Sig. Ant. 21. Sig. Act. SM.^a 13.

6 ACSMB. Fondo: parroquia de San Miguel. «Quinque libris de la iglesia parrochial de San Miguel de la ciudad de Borja», f. 111r. (Borja, 14-XI-1702). Sig. Ant. 2. Sig. Act. SM 2.

Simón Tadeo (1757), Rosa María (1760) y José Antonio (1763). Lacasa pudo sentirse atraído por las oportunidades profesionales que le brindaba formar parte de la nómina de artistas de la Maestranza del Arsenal de esta ciudad y, de hecho, figura en su plantilla a partir de enero de 1759, pero nada excluye que se incorporase antes (Ortiz, 1998: 107-108).

De cualquier modo, aquí se ocupó de tallar los mascarones de proa y las decoraciones escultóricas de las popas de los nuevos buques por ocho reales al día, aunque en mayo de 1761 ascendió a la máxima categoría, retribuida con diez reales, y que solo estaba por debajo del maestro mayor, por entonces José Ganga Santa Cruz. Por otro lado, debe hacerse notar que desde su llegada a Cartagena el escultor estuvo vinculado con la iglesia parroquial de Santa María de Gracia, donde fueron bautizados todos sus hijos, enterrados aquellos que murieron a temprana edad, como Rosa María (1761) y Antonia Javiera (1762), e incluso él mismo, el 11 de septiembre de 1764, concretamente en la capilla de la cofradía de Nuestro Padre Jesús en el Paso del Prendimiento, a la que pertenecía (Ortiz, 1998: 107-108).

Para profundizar en el estudio de la figura de Simón Diego Lacasa ha resultado fundamental un interesante libro relativo al legado y mayorazgo que instituyó el jurista borjano Tomás Martínez Galindo,⁷ fiscal en la Real Audiencia de Sevilla (1707-1716), en la de Valencia (1716-1720) y, finalmente, oidor en esta última (1720-1736), así como autor en 1713 y 1715 de obras de reconocido prestigio en el ámbito de la jurisprudencia. Pero para lo que a este trabajo se refiere, más allá de los datos biográficos destacan aquellos otros que tienen que ver con su labor de promoción artística a partir de la renovación que operó del exorno de la capilla de la Santísima Trinidad de la colegiata de Borja, propiedad de su familia, donde Simón Diego Lacasa tuvo un papel protagonista según el autor de la crónica.

«Por los años de 1730 y 1732 renobo y adorno la capilla que oy conservamos en el cuerpo principal de la yglesia colegial de esta ciudad, que por ser un retablo antiquissimo hizo el que oy esta, siendo su escultor Simon Lacasa, natural de esta ciudad, que bino de Huesca, donde vibia, y Domingo Lacueba, maestro dorador de Cariñena. Y el quadro se pinto en Valencia por dos mugueres hermanas, hijas de un pintor que murió y quedaron huérfanas. Se pusieron las armas por remate en el retablo y en el frontis de la capilla, que lo es pribilegiada, por los mismos maestros».⁸

Por fortuna, la información no se ciñó únicamente a este retablo, sino que también se enumeran otros encargos para Borja atribuidos a Lacasa y al dorador Domingo Lacueba, natural o afincado entonces en Cariñena (Zaragoza), autoría que constaba por la correspondencia que se había conservado o gracias a la transmisión oral.

«Y por aquellos años se hizo y doro la peana de Nuestra Señora de la colegial; la de San Nicolas de Bari de la misma y se retocaron las ymanes (*sic*). La de San Sebastian de la cofradía se hizo la ymagen y peana; el San Miguel de la parroquia y su camarin, que antes solo habia un quadro en el retablo y aun esta en la pared de la yglesia».⁹

Estos trabajos pueden ser las «muchas mejoras» que, a juicio de García (1902: 300), Martínez Galindo encomendó a Lacasa para la colegiata de Santa María, por lo que no descartamos que el autor llegara a consultar esta misma fuente, aunque a nuestro entender el pretendido mecenazgo del jurisconsulto se limitó exclusivamente al mencionado retablo de la Santísima Trinidad según puede deducirse de una lectura pausada del manuscrito. Ahora bien, si el escultor al que se refiere este último es el Simón Diego bautizado en 1708, debe reconocérsele una pericia y maestría impropia de un joven que ejecutaría las obras que son objeto de estudio entre los doce y los veintidós años de edad, puesto que estas no se circunscriben a 1730 o 1732 como erróneamente señala la fuente documental, sino desde 1720.

7 ACSMB. *Libro con datos biográficos de Tomás Martínez Galindo y del legado instituido en su testamento redactado por Joaquín Pérez*, s.f. Sig. Ant. Caja septiembre 1. Sig. Act. En proceso de catalogación.

8 ACSMB. *Libro con datos biográficos de Tomás Martínez Galindo y del legado instituido en su testamento redactado por Joaquín Pérez*, s.f. Sig. Ant. Caja septiembre 1. Sig. Act. En proceso de catalogación.

9 ACSMB. *Libro con datos biográficos de Tomás Martínez Galindo y del legado instituido en su testamento redactado por Joaquín Pérez*, s.f. Sig. Ant. Caja septiembre 1. Sig. Act. En proceso de catalogación.

A este respecto, y siempre hipotéticamente, debe tenerse presente que los trastornos y saqueos sufridos por la ciudad durante la Guerra de Sucesión pudieron hacer que las partidas de bautismo no se cumplimentaran en el momento, sino tiempo después, deslizándose por esta razón algunos errores, entre ellos de tipo cronológico. Tanto es así que la revisión de 1762 del Catastro de Ensenada adjudica a Lacasa unos sesenta años de edad, lo que retrasaría su nacimiento hacia 1702, una solución que tampoco nos convence dado que ese año fue en el que se casaron sus padres y nació su hermana.

Por ende, cabe preguntarse sobre la veracidad y exactitud de una crónica que es clara a la hora de adjudicar toda esta producción artística a la gubia de Simón Lacasa y a los pinceles de Domingo Lacueva. Para intentar dar una respuesta satisfactoria hemos revisado los libros de actas del cabildo, las cuentas de la primicia de la colegiata y los de la administración de cuentas del Santuario de Misericordia que recogen datos y pagos de buena parte de estos encargos, aunque en el periodo comprendido entre 1720 y 1731 y no en 1730 o 1732 como afirma el manuscrito según hemos adelantado. Asimismo, «Diego Lacasa»,¹⁰ «Domingo, el dorador»,¹¹ «Domingo»¹² o «Diego Lacasa y Manuel Tristan, maestros de Zaragoza»¹³ son los artífices que se asocian con la ejecución de los mismos, por lo que parece razonable pensar que Domingo sea, en efecto, el dorador Domingo Lacueva identificado en el manuscrito, pero el caso de «Diego Lacasa» es mucho más problemático porque Simón Lacasa recibió el nombre de Diego cuando fue bautizado en 1708, mientras que su padre también se llamaba Diego José.

Así pues, y a modo de recapitulación, hasta la fecha disponemos de una crónica manuscrita que atribuye a Simón Lacasa una serie de trabajos artísticos; con la partida de bautismo de Simón Diego Lacasa Castro, hijo de Diego José, cristianado en 1708; y con referencias en otras fuentes a un tal Diego Lacasa como autor de algunas de estas obras. Lamentablemente, no nos ha sido posible localizar contratos, álicas ni otro tipo de documento que pueda contribuir a clarificar esta cuestión, la cual tendría visos de resolverse si Diego José, el padre de Simón Diego, fuera escultor, lo que todavía no han confirmado las fuentes aunque se trata, ciertamente, de la hipótesis más plausible en el estado actual de conocimiento y la que vamos a hacer nuestra a lo largo de este estudio.

3. APROXIMACIÓN AL CATÁLOGO ARTÍSTICO DE LOS LACASA

3.1. INTERVENCIONES EN LAS ANDAS Y BUSTO PROCESIONAL DE SAN NICOLÁS DE BARI DE LA COLEGIATA DE SANTA MARÍA (1720 - 1721)

La cofradía de San Nicolás de Bari, existente ya en 1221,¹⁴ era una congregación de clérigos seculares integrantes del capítulo de la iglesia de Santa María y, a partir de 1452, del capítulo de la colegiata, cuando la iglesia matriz de la ciudad adquirió tal condición (Aguilera y Gutiérrez, 2019: 52-60), aunque de ella también podían formar parte algunos laicos distinguidos. La visita pastoral girada a la localidad en 1569 menciona que el retablo de la capilla de San Nicolás, sita en el claustro, era una obra de pincel presidida por una imagen de bulto del santo obispo (Escribano y Aperte, 1981: 147), la cual sería sustituida por el busto procesional que se conserva actualmente (84 x 60 x 45 cm).¹⁵ Este fue encargado el 3 de marzo de 1596 al escultor zaragozano Martín Escudero (FIG. 1) junto con su correspondiente peana procesional, obras que se concluyeron el 21 de octubre de ese mismo año.¹⁶

10 ACSMB. *Libro de la primicia*, t. V, f. 15v. (1724).

11 ACSMB. *Libro de la primicia*, t. V, f. 27r. (1727).

12 ACSMB. *Libro de la primicia*, t. V, f. 44v. (1731).

13 ACSMB. *Libro de cuentas del Santuario de Misericordia*, t. IV, f. 96r. (1722).

14 ACSMB. *Testamento de don Pascual, sobrino de Pedro Pedriz, arcediano de Calatayud*, (Borja, ¿?-VI-1221). Sig. Planera, bandeja 4, carpeta 8, doc. n.º 144.

15 A nuestro entender, que los cofrades de San Nicolás optaran por renovar su imagen titular siguiendo la característica tipología aragonesa del busto vino motivada por su participación en las procesiones del Corpus Christi y de la Virgen del Rosario, esta última el tercer día de la Octava del Espíritu Santo, en las que hasta bien entrado el siglo XVII únicamente participaban bustos de la colegiata y del convento de San Francisco. Sobre este mismo asunto nos detenemos más adelante con el busto procesional de la Virgen del Rosario, «vulgo de la Peana».

16 AHPNB. *Capitulación y concordia entre la cofradía de San Nicolás y el escultor Martín Escudero sobre la hechura del busto y peana de San Nicolás*. Notario: Martín de Aoiz, t. 1785, ff. 57r.-59r. (Borja, 3-III-1596 y 21-X-1596).



Figura 1. Busto procesional de San Nicolás de Bari. (Foto: Enrique Lacleta Paños)

Ya en el siglo XVIII, la actuación documentada, presumiblemente a cargo de Diego Lacasa, vino determinada por el acuerdo que tomaron los cofrades el 7 de diciembre de 1720, conviniendo «que se retoquen las andas y efígie de San Nicolas a expensas de la cofradía».¹⁷ De las gestiones pertinentes se responsabilizó el beneficiado Jerónimo Amigo, y ambos trabajos estaban concluidos con seguridad el 7 de diciembre de 1722, cuando el reparto de las propinas a los cofrades fue de menor cuantía que en otros años por el «gasto de la peana y aver dorado el santo».¹⁸

Tanto en el caso de la peana procesional, que puede tratarse de la actual del Corpus aunque sumamente transformada, como en el de la imagen, la intervención del escultor se debió limitar a alguna reparación, mientras que el grueso de la actuación correría por cuenta de Domingo Lacueva que, al menos en el busto, ejecutó un estofado con labores vegetales y un cuidadoso trabajo a punta de pincel, como se aprecia en las flores de la capa pluvial. Con todo, es de lamentar que no se hayan conservado los libros de cuentas de la cofradía de estos años, que arrojarían más luz sobre la dimensión real de estos encargos.

17 ACSMB. *Libro de Gestis*, t. VIII, p. 183. (Borja, 7-XII-1720).

18 ACSMB. *Libro de Gestis*, t. VIII, p. 262. (Borja, 7-XII-1722).

3.2. EL RETABLO DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL PARA LA IGLESIA DEL SANTUARIO DE LA VIRGEN DE MISERICORDIA (1722 - 1739)



Figura 2. Retablo de San Miguel Arcángel. (Foto: Enrique Lacleta Paños)

Hace ya más de un siglo que Garriga (1902: 32) aseguró que el retablo de San Miguel (4.26 x 3.16 m), que se ubica en la segunda capilla del lado del evangelio de la iglesia del Santuario de Misericordia (Borja, Zaragoza),¹⁹ fue sufragado por unos sacerdotes que quisieron permanecer en el anonimato. En realidad, a tenor de un análisis más pausado de la documentación, su hechura, dorado y policromado fue un proyecto compartido por varias personas que se prolongó algunos años en el tiempo

En efecto, aunque sabemos que en noviembre de 1695 se acomodó un retablo en esta capilla,²⁰ debía tratarse de una obra reaprovechada que se instaló provisionalmente, dado que en las últimas voluntades de Francisco González de León, fallecido el 5 de junio de 1702,²¹ se legaron treinta reales de a ocho «para hacer o comenzar un retablo para la capilla de San Miguel».²² Con este importe, y con la donación del salario de varios años que los eclesiásticos contadores del Santuario de 1722 destinaron a la causa,²³ fue cómo se pudieron

acometer los trabajos a finales de ese año, puesto que en el mes de diciembre tenemos pagos a «Diego Lacasa» y a un tal Manuel Tristán, ambos identificados como maestros de Zaragoza,²⁴ que lo concluyeron en mayo del año siguiente²⁵ (FIG. 2). En consecuencia, si este Diego Lacasa fuera en realidad Diego José, el padre de Simón, no cabe duda de que la familia se habría trasladado a Zaragoza, posiblemente en busca de mejores oportunidades profesionales.

Por otra parte, aunque algunas fuentes señalan que su dorado y policromado, en junio de 1739, corrió a cargo del canónigo Manuel Jiménez,²⁶ ministro del Santuario durante treinta y ocho años, no nos parece probable por dos razones. En primer lugar porque los libros de cuentas del complejo religioso de la Virgen recogen el desembolso de setenta y siete libras para pagar esta intervención y la practicada en el retablo de la ermita del Calvario,²⁷ y también porque tenemos la seguridad de que el 7 de octubre de 1730 José Ruiz de Pereda, en calidad de vicario general de la diócesis de Tarazona, decretó que no se cuestionase la posesión de un viña moscatel que los ejecutores testamentarios de los cónyuges Manuel Jaca y Manuela Casamayor entregaron al cabildo por la donación de cincuenta libras para ayudar al dorado de

19 En torno al origen del Santuario, debe tenerse en cuenta que la devoción hacia una imagen gótica de la Virgen, venerada en la colegiata de Borja, experimentó un crecimiento extraordinario a finales del siglo XV y primeras décadas del siguiente, lo que condujo a que en 1539 se comenzase la reedificación de la antigua ermita de Santa Eulalia, ubicada a unos 4.5 km de la ciudad, con objeto de trasladar a ella la imagen mariana. Así fue configurándose el complejo que hoy conocemos como Santuario de Misericordia, un importantísimo centro de peregrinación interregional gestionado hasta el siglo XIX por el cabildo colegial (Garriga, 1902: 29-43; Pardos, 1978: 107-126).

20 ACSMB. *Libro de cuentas del Santuario de Misericordia*, t. III, f. 269v. (1695).

21 ACSMB. Fondo: parroquia de San Miguel. «Quinque libris de la iglesia parrochial de San Miguel de la ciudad de Borja», f. 293r. (Borja, 5-VI-1702).

22 ACSMB. *Libro de cuentas del Santuario de Misericordia*, t. III, f. 371r.

23 ACSMB. *Origen de la ermita de Nuestra Señora de Misericordia, sita en la partida llamada antiguamente Santa Eulalia*, p. 18.

24 ACSMB. *Libro de cuentas del Santuario de Misericordia*, t. IV, f. 96r. (1722).

25 ACSMB. *Libro de cuentas del Santuario de Misericordia*, t. IV, f. 106v. (1723).

26 ACSMB. *Origen de la ermita de Nuestra Señora de Misericordia, sita en la partida llamada antiguamente Santa Eulalia*, ff. 57v., 73r. y 73v.

27 ACSMB. *Libro de cuentas del Santuario de Misericordia*, t. IV, f. 199v. (1739).

la obra.²⁸ Sea como fuere, lo que sí parece claro es que en esta última actuación no intervino el cariñenense Domingo Lacueva.

Desde el punto de vista estructural, el retablo de San Miguel consta de un banco y cuerpo único delimitado por dos molduras de hojas de acanto y rocalla a modo de aletones, y está presidido por un gran lienzo del titular que toma como modelo la conocida obra que Guido Reni (*1575-†1642) pintó en 1636 para la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de los capuchinos de Roma. En el ático, de una sola casa cuadrada, se acomoda la pintura al óleo de la Virgen del Pilar tal y como se veneraba en su Santa Capilla de Zaragoza. Esto es, reproduciendo la talla gótica de la Virgen sobre la santa columna, cubierta con el manto alto decorado con joyas y, a cada lado, los ángeles donados por Felipe II (1556-†1598) en 1596 (Centellas, 1995: 143-144). Su presencia la justificamos en la profunda devoción que tenía por esta advocación Francisco González de León, uno de los promotores del retablo²⁹ según hemos expuesto.

En lo que respecta a los elementos decorativos, deben destacarse el gran tarjetón central entre festones de flores y elementos vegetales en el banco, en cuyos extremos se sitúan los plintos cajeados y recuadrados decorados con ménsulas donde apean las pilastras del cuerpo, ornamentadas en la parte central por guirnaldas vegetales y frutales y por dos cabezas de querubines en la zona superior central. A su vez, el entablamento presidido por otra cartela precede al ático, que se flanquea por dos volutas profusamente decoradas con motivos florales, vegetales, hojas de acanto y con una venera por remate.

3.3. EL RETABLO DE LA CAPILLA DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD DE LA COLEGIATA DE SANTA MARÍA (1723)

La realización del retablo de San Miguel debió ser determinante para que, unos dos meses después de finalizarse, el jurista Tomás Martínez Galindo encargara otro para la capilla que su familia poseía en el lado de la epístola de la nave de la colegiata, bajo la titularidad de la Santísima Trinidad, que por sus evidentes paralelismos con el primero también cabe asignar a Diego Lacasa y Manuel Tristán. Si bien no podemos entrar a valorar la historia de este importante espacio donde se erigía el altar privilegiado, las familias que lo poseyeron a lo largo del tiempo o los litigios que mantuvieron sobre la propiedad, creemos necesario recalcar que no fue hasta el 12 de febrero de 1701 cuando se reconoció su pleno dominio a favor de Josefa de Aineto, viuda de Juan Antonio Martínez —hermano de Tomás— y de su hijo Melchor Martínez. Por esta razón, el 20 de marzo de 1706, una vez solventados todos los problemas judiciales, este último solicitó al cabildo su autorización para proceder a la reparación de la capilla³⁰ mientras que su madre, en su testamento de 16 de mayo de 1721, la eligió como lugar de sepultura y la legó a sus hijas Victoria y Tomasa, pero prohibiéndoles que alguna vez la vendieran a algún miembro de la familia Sánchez.³¹

Por razones que no hemos podido clarificar los deseos de Josefa de Aineto no se vieron cumplidos, puesto que en 1830 el propietario de este espacio, que se emplazaba entre las capillas de San Esteban —perteneciente a José Sangil Heredia³²— y de San Antón Abad, era Tomás Sánchez. Sin embargo, en el contexto de la reforma neoclásica de la nave de la colegiata operada desde 1791, el arquitecto Francisco Bonet diseñó y levantó de nueva planta una nueva capilla en 1831 sobre el espacio en el que antes se localizaban las tres anteriores, en el tercer tramo del lado de la epístola, (Martínez, 2015: 332-339, 383-384), que se dedicó a San Esteban

28 ACSMB. *Decreto de José Ruiz de Pereda, vicario general de la diócesis de Tarazona, sobre la propiedad de una viña moscatel, sita en la partida de las Crucilladas, que los ejecutores testamentarios de Manuel Jaca y Manuela Casamayor, cónyuges de Borja, entregaron al cabildo de la colegiata de Santa María por la donación de cincuenta libras que el matrimonio legó para ayudar a la realización del retablo de San Miguel para la iglesia del Santuario de Misericordia.* (Tarazona, 7-X-1730). Sig. Ant. Caja abril 4. Sig. Act. En proceso de catalogación.

29 AHPNB. *Promesa y obligación de Francisco González de León, mancebo, de fundar en su capilla de la Virgen del Pilar de la iglesia del convento de San Francisco de Borja una serie de misas y sufragios, la fiesta de la Virgen del Pilar y una salve cantada el día de la víspera.* Notario: Joaquín Lamana, t. 2637, ff. 60r.-60v. (Borja, 8-IV-1702).

30 ACSMB. *Libro de Gestis*, t. VII, f. 454v. (Borja, 20-III-1706).

31 AHPNB. *Testamento de Josefa de Aineto, viuda de Juan Antonio Martínez.* Notario: Miguel Antonio Poyanos, t. 2680, ff. 69r.-73r. (Borja, 16-V-1721). Finalmente, falleció el 26 de julio. AHPNB. *Fe de muerte de Josefa de Aineto, viuda de Juan Antonio Martínez, y apertura de sus últimas voluntades.* Notario: Miguel Antonio Poyanos, t. 2680, ff. 76r.-78r. (Borja, 26-VII-1721).

32 Sobre este personaje: Aguilera y Gracia, 2018: 267-276.

porque el único particular que contribuyó con los gastos de reedificación fue José Sangil pero, llamativamente, se colocó el retablo de la Santísima Trinidad. Esta decisión condujo a que el 29 de octubre de 1831 Sangil elevara un memorial exigiendo al cabildo la reposición de su retablo y de sus armas,³³ aunque solo fue atendido mínimamente, reemplazándose el lienzo original de la Santísima Trinidad, actualmente perdido, del que solo conocemos que fue realizado por dos hermanas valencianas huérfanas, por el de San Esteban, una obra de buena calidad de siglo XVII que fue necesario mutilar para acomodarla a su nuevo espacio.

A partir de los datos expuestos la identificación del actual retablo de San Esteban con el antiguo de la Santísima Trinidad está fuera de toda duda, por más que no dispongamos de demasiados datos sobre su proceso constructivo. En este sentido, solo hemos confirmado que el 27 de agosto de 1723 los capitulares ya eran conocedores de que se quería instalar un nuevo retablo en la capilla, por lo que acordaron estar atentos para que la fábrica de la colegiata no sufriera ningún desperfecto,³⁴ mientras que el 1 de octubre encargaron al canónigo doctoral que entablara una negociación con los dueños para que regalaran el retablo antiguo a la iglesia del Santuario de la Virgen de Misericordia,³⁵ lo que no sabemos si llegó a conseguirse.

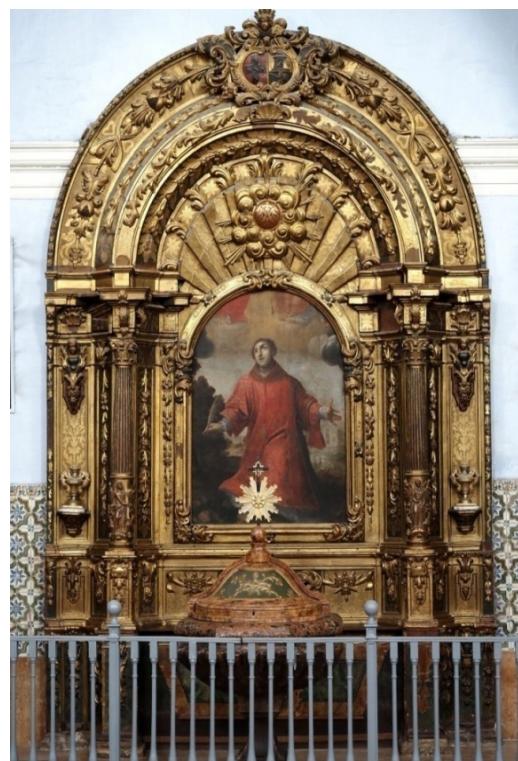


Figura 3. Retablo de La Santísima Trinidad, en la actualidad de San Esteban. (Foto: Enrique Lacleta Paños)

estriadas de orden corintio que encontramos en el cuerpo, con el tercio inferior revestido con talla figurativa representando a la virtud teologal de la Fe y a la cardinal de la Prudencia, que proceden de un mueble litúrgico anterior. Por su parte, la nube con rayos luminosos colocada sobre el lienzo de San Esteban, con el anagrama de la Virgen María en su interior, no nos parece original, pero sí el remate con el escudo de armas del comitente, en un cartela decorada con flores de narciso, membrillos, racimos de uva y una cabeza alada de querubín (FIG. 3).

De cualquier forma, el retablo conservado nunca ha merecido la atención de los investigadores con la excepción de Delgado (2001: 129-134), que lo situó erróneamente a finales del siglo XVII aunque analizó con minuciosidad el programa ornamental desplegado en la mazonería, cuya traza se compone de sotobanco, banco y cuerpo, rematado en un ático semicircular abocinado (5.20 x 3.55 m). En él, Lacasa y Tristán recuperaron buena parte de los motivos decorativos que habían utilizado en el de San Miguel, aunque ahora están trabajados con mayor calidad como evidencian el tarjetón central y festones laterales del banco, o las guirnaldas de granadas abiertas con manzanas, higos, melocotones o limones del cuerpo. Además, peras, girasoles, narcisos, rosas membrillos, lirios, hojas de acanto, rocalla y cabezas aladas de querubines talladas completan la rica decoración junto con motivos dorados cincelados y estofados que corrieron por cuenta de Domingo Lacueva según la crónica que contiene el libro del legado de Tomás Martínez Galindo.

Mención especial merecen las columnas

33 ACSMB. *Libro de Gestis*, t. XVII, ff. 470v.-471r. (Borja, 29-X-1831).

34 ACSMB. *Libro de Gestis*, t. VIII, p. 286. (Borja, 27-VIII-1723).

35 ACSMB. *Libro de Gestis*, t. VIII, p. 289. (Borja, 1-X-1723).

3.4. LA PEANA DE LA VIRGEN DEL ROSARIO DE LA COLEGIATA DE SANTA MARÍA Y LA INTERVENCIÓN SOBRE EL BUSTO PROCESIONAL (1724 - 1731)

A los pocos meses de haberse concluido el retablo de la Santísima Trinidad, el cabildo encomendó al canónigo doctoral Juan Antonio Pérez y al beneficiado Juan Gómez «el ajuste de la peana de Nuestra Señora». ³⁶ El acuerdo, de 14 de julio de 1724, se refiere al busto procesional de la Virgen del Rosario (80 x 75 x 42 cm), actual patrona de la ciudad y conocida popularmente como «de la Peana»³⁷ (FIG. 4).



Figura 4. Busto procesional de la Virgen del Rosario. (Foto: Enrique Lacleta Paños).

36 ACSMB. *Libro de Gestis*, t. VIII, p. 303. (Borja, 14-VII-1724).

37 Esta denominación se popularizó porque la imagen de bulto redondo era conducida en andas o peana en las procesiones «de los misterios y festivididades de Nuestra Señora, como son: Purificación, Anunciación, Asunción, y Natividad y Visitación», y también en la del Corpus y «la procesión general que se hace en el tercer día de Pascua de Espíritu Santo». ACSMB. *Capitulación y concordia otorgada entre el justicia, jurados y concejo de la ciudad de Borja; el prior, canónigos y capítulo de la colegiata de Santa María de dicha ciudad y el padre fray Juan Beltrán, como procurador del ministro provincial de los dominicos del reino de Aragón, en relación con la fundación del convento de San Pedro mártir*, (Borja, 10-III-1636). Sig. Ant. Caja diciembre 10-12. Sig. Act. En proceso de catalogación.

En torno a su origen se han propuesto hasta el momento tres hipótesis diferentes. La primera defiende que se trata de la titular de la cofradía de los notarios (Jiménez, 2011: 1229-1235),³⁸ la segunda que fue adquirida por la del Rosario (Morte, 1989: 95-97)³⁹ y la tercera, no argumentada por escrito, la vincula con el esclarecido linaje de los Vera, quizá porque el 25 de mayo de 1585 el cabildo vendió la capilla de la Virgen del Rosario a María de Vera y Torrellas, señora de Lituénigo y San Martín, ambos enclaves de la provincia de Zaragoza (Aguilera, 2021: 16-18, 68-70 y 82-86).

Sin embargo, todas ellas deben rechazarse si, como hemos defendido en varias ocasiones (Aguilera, 2014: 149-180; 2021: 21-24), nos encontramos ante una obra del Primer Renacimiento aragonés encargada por el cabildo para utilizarse en las procesiones de las festividades de la Virgen María (Natividad, Anunciación, Visitación, Purificación y Asunción) y en las generales de la Virgen del Rosario y del Corpus Christi, en conexión con la popularización en Aragón de los bustos-relicarios a partir de los donados en 1405 por Benedicto XIII (*1328-†1423) a la Seo de Zaragoza y al Santuario de las Santas Masas (Esteban, 1993: 95-112; Criado, 2000: 216-217).⁴⁰

La peana de la Virgen propiamente dicha (50 x 100 x 57 cm) es una bella obra de planta ochavada realizada en madera ensamblada, dorada y tallada en sus cuatro caras con cabezas aladas de querubines, rosas, lirios y narcisos en su parte central. (Morte, 1989: 95-96; Delgado, 2001: 154). Se trata de un trabajo elegante y airoso en su diseño gracias a la importancia que su autor otorgó a las curvas, contrastando el juego del movimiento convexo del perfil de la zona central, con los cóncavos del pie y de la parte superior, donde se resaltan motivos vegetales y anagramas de la Virgen (FIG. 5).



Figura 5. Peana de la Virgen del Rosario. (Foto: Enrique Lacleta Paños).

El escultor, posiblemente Diego Lacasa a tenor de su mención en algunos pagos vinculados con esta obra, la concluyó por veinticuatro libras jaquesas ese mismo año⁴¹ y, a nuestro juicio, su confección vino motivada por un cambio en el lugar de exposición de los bustos de la Virgen y de San Nicolás a la veneración pública, puesto que el maestro albañil Manuel Navarro y un tal Goyo también percibieron entonces dos libras y cuatro sueldos por «hacer los nichos para la Virgen y San Nicolas»,⁴² y que el propio Diego Lacasa cobró ocho libras y dieciséis sueldos por «cortarlos» durante dieciséis días.⁴³

38 Esta cofradía agrupaba a los notarios públicos de número de la ciudad en virtud del privilegio que otorgó Carlos I (1516-†1558) en las Cortes de Monzón de 1542. Sus constituciones establecieron la obligación de asistir a vísperas y completas el día anterior a la fiesta, a la misa del día del Rosario, jornada en la que se renovaba la junta, y a la de difuntos del día siguiente (Aguilera, 2021: 19).

39 Esta cofradía propiamente rosariana se fundó el 1 de enero de 1582 en la colegiata, si bien hubo intentos previos. (Aguilera 2021: 19-20 y 65-66).

40 En este contexto se circunscribe también el busto de San Nicolás de Bari que hemos analizado con anterioridad.

41 ACSMB. *Libro de la primicia*, t. V, f. 15v.

42 ACSMB. *Libro de la primicia*, t. V, f. 15v.

43 ACSMB. *Libro de la primicia*, t. V, f. 15v.

Transcurridos unos pocos años, concretamente en la reunión celebrada por el cabildo el 29 de marzo de 1727, se resolvió «dorar la peana de Nuestra Señora y a su sagrada imagen»,⁴⁴ una actuación que debió correr por cuenta de Domingo Lacueva y que se le remuneró con cincuenta libras jaquesas.⁴⁵ A este dorador, por lo tanto, se deben los estofados con labores vegetales del manto de la Virgen, el trabajo a punta de pincel de las flores rojas y azules de la túnica y el dorado de la peana, en tanto que Lacasa pudo responsabilizarse de dotar a la imagen de los ojos de cristal.⁴⁶ Sea como fuere, el último gasto documentado relativo a la peana nos conduce a 1731, cuando Lacueva la dio por concluida de manera definitiva.⁴⁷

3.5. LOS PEDESTALES PARA LOS BUSTOS PROCESIONALES DE SAN NICOLÁS DE BARI Y DE LA VIRGEN DEL ROSARIO DE LA COLEGIATA DE SANTA MARÍA (1725)

El 5 de enero de 1725, tras haberse restaurado el busto procesional de San Nicolás de Bari en 1720-1721, y una vez realizada la peana para el de la Virgen del Rosario en 1724, el cabildo asumió hacer «unos pies con su adorno para las dos ymagenes de Nuestra Señora y San Nicolas quando se ponen en el altar mayor»,⁴⁸ quedando bajo la responsabilidad de los beneficiados Jerónimo Amigo y Juan Gómez «el ajuste con el oficial en la mayor conveniencia».⁴⁹ Ambos fueron labrados ese mismo año por tres libras y cuatro sueldos,⁵⁰ pero en esta ocasión las cuentas de la primicia no revelan la identidad del escultor, aunque de nuevo podría tratarse de Diego Lacasa.

En la actualidad creemos que solo se ha conservado el pedestal de San Nicolás, sin duda el actual que sustenta el busto (15 x 65 x 48 cm). Se trata de una sencilla obra en madera dorada y de planta ochavada cuyo cuerpo alterna de nuevo formas cóncavas y convexas y aloja una sencilla ornamentación vegetal y floral en su superficie (FIG 6).



Figura 6. Pedestal de San Nicolás de Bari. (Foto: Enrique Lacleta Paños).

3.6. LA ESCULTURA DE SAN MIGUEL Y EL CAMARÍN DEL RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SAN MIGUEL DE BORJA (¿1730-1732?)

El último encargo documentado hasta la fecha, tradicionalmente atribuido a Simón Lacasa hacia 1730 o 1732, fue la escultura titular de la parroquia de San Miguel, que siempre se ha vinculado con el mecenazgo del jurista Tomás Martínez Galindo, aunque no parece que fuera así. De cualquier modo, la autoría era conocida desde comienzos del pasado siglo (García, 1902: 300), si bien noventa años antes Lahuerta (1812: 2) llamó la atención sobre «el merito que tienen la imagen del santo titular» de esta iglesia, pero sin desvelar su autor. La talla, por consiguiente, era la que presidía el retablo mayor, realizado en 1692 según algunos autores (Bressel, Lomba y Marco, 1988: 73) aunque lo que se hizo entonces fue policromar y dorar su mazonería (Carretero y Lapuente, 2020: 126-127), que ya existía desde por lo menos el 9 de noviembre de 1676.⁵¹

44 ACSMB. *Libro de Gestis*, t. VIII, p. 390. (Borja, 29-III-1727).

45 ACSMB. *Libro de la primicia*, t. V, f. 32v. (1728). Los trabajos no debieron realizarse en Borja, al menos los de la peana, ya que hemos constatado el pago de un sueldo por su traslado f. 31v. (1728). Por otra parte, tenemos que advertir que las cuentas de la primicia no se iniciaron a comienzos de año, razón por la que una parte de los gastos realizados en 1727 aparecen reflejados en el siguiente.

46 ACSMB. *Libro de la primicia*, t. V, f. 32r. (1728).

47 ACSMB. *Libro de la primicia*, t. V, f. 44v. (1731).

48 ACSMB. *Libro de Gestis*, t. VIII, p. 318. (Borja, 5-I-1725).

49 ACSMB. *Libro de Gestis*, t. VIII, p. 318. (Borja, 5-I-1725).

50 ACSMB. *Libro de la primicia*, t. V, f. 15v. (1724). Insistimos en que la aparente contradicción de que el acuerdo del encargo de los pedestales se tomara en 1725, y los gastos de su realización figuren en 1724 se justifica en que las cuentas de la primicia no comenzaban con la entrada de año.

51 AHPNB. *Testamento de Manuela de Falces, viuda de Jaime de Alcañiz*. Notario: Pedro Jerónimo Amad, t. 2357, ff. 572v.- 580r. (Borja, 9-XI-1676). La testadora legó trescientos sueldos jaqueses para este fin.

En este caso, ignoramos si la escultura debe atribuirse a Simón Lacasa como asegura la crónica manuscrita sobre la vida y el legado de Martínez Galindo, pues para entonces ya podía tener alrededor de veintidós o veinticuatro años, o bien a Diego Lacasa, su supuesto padre. Independientemente de esta problemática la intervención no se limitó a su ejecución, sino que también se reformó el cuerpo del retablo mayor de este templo parroquial para dotarle de un camarín donde pudiera ser venerada en sustitución de un lienzo barroco del arcángel. En relación con el destino posterior del mueble litúrgico cabe mencionar que en 1868 la parroquia de San Miguel quedó anexionada a la de San Bartolomé, razón por la que en el decreto diocesano de 30 de junio de 1956, por el que la iglesia quedaba definitivamente execrada, se ordenó el traslado de todo el conjunto a la parroquia del apóstol para que el santo recibiera culto en ella,⁵² aunque en 1961 todavía no se había producido.⁵³ De hecho, creemos que nunca llegó a instalarse en este último templo, demolido en los años sesenta del pasado siglo para levantar uno moderno y que conllevó la enajenación o destrucción de la mayor parte de su exorno artístico. Este fue el triste destino del retablo, del que solo conocemos que era de un «dorado riquísimo»⁵⁴ y que se vendió a un anticuario de Madrid, el 10 de octubre de 1976, por 300.500 pesetas,⁵⁵ junto con el frontal del altar de *scagliola* partido en varios trozos valorado en otras tres mil pesetas.⁵⁶



Figura 7. Escultura de San Miguel. (Foto: Enrique Lacleta Paños).

Mejor fortuna corrió la imagen de San Miguel, una escultura de bulto redondo (170 x 132 x 100 cm) en madera tallada que nos presenta al arcángel como *Princeps Militae Angelorum* sobre una peana (26 x 105 x 64 cm) (FIG. 7). Su atuendo militar se compone de una coracina o loriga que deja al descubierto las mangas y el faldellín, un manto rojo, yelmo en la cabeza y grebas en los pies. A su vez, en la mano derecha blande una espada que mantiene alzada, dispuesta a asentar el golpe de gracia a los cuatro demonios sobre los que se alza triunfante entre las llamas del infierno, mientras que con la izquierda amarra a dos de ellos a través de unas cadenas postizas.

Su autor, fuera quien fuese, ideó una composición compleja, elegante y sumamente efectista a partir del juego de curvas y contracurvas y del movimiento abierto y agitado generado por una brisa mística que disemina por todo el espacio circundante los cabellos del arcángel, los penachos del casco o las alas, además de los

52 ACSMB. Fondo: parroquia de San Bartolomé. *Decreto diocesano por el que se reduce a usos profanos no sórdidos a la iglesia de San Miguel, cerrada al culto hace años, la cual pasará a la condición de execrada, mientras que la imagen titular de San Miguel con su retablo se trasladarán a la iglesia de San Bartolomé, donde se procurará que reciba culto. Asimismo, también se llevarán las campanas y, a la mayor brevedad, se retirarán los signos exteriores de su antigua condición.* (Tarazona, 30-VI-1956). Sig. SB 444.

53 ACSMB. Fondo: parroquia de San Bartolomé. *Carta del Rvdo. D. Jesús García en la que comunica al Rvdo. D. José María Martínez, cura regente de la iglesia de San Bartolomé, el envío de los documentos relativos a la iglesia de San Miguel y que, una vez aprobado el decreto de execración, el obispo le entregará la imagen y el altar de San Miguel. Asimismo, le indica que la casa de la fundación de D.^a Josefina Pablo Almaz conviene aceptarla.* (Tarazona, 27-VI-1961). Sig. SB 447.

54 ACSMB. Fondo: parroquia de San Bartolomé. *Inventario de todas las obras artísticas de la iglesia de San Bartolomé a enajenar distribuidas por lotes con sus tasaciones correspondientes.* (Borja, 1965-1975). Sig. SB 410.

55 ACSMB. Fondo: parroquia de San Bartolomé. *Control definitivo y válido de las ventas de las obras enajenadas que formaban parte del patrimonio artístico de la iglesia de San Bartolomé.* (Borja, 1967-1977). Sig. SB 420.

56 ACSMB. Fondo: parroquia de San Bartolomé. *Inventario de todas las obras artísticas de la iglesia de San Bartolomé a enajenar distribuidas por lotes con sus tasaciones correspondientes.* (Borja, 1965-1975). Sig. SB 410. Sobre el frontal, véase: Carretero y Lapuente (2020: 121-151). Aunque las autoras, tomando como referencia la información publicada en el blog del Centro de Estudios Borjanos, aseguran que el pequeño trozo en el que basan su estudio fue rescatado cuando el frontal estaba a punto de ser introducido en una hormigonera, debe descartarse ese destino a tenor de las fuentes documentales que ahora presentamos.



Figura 8. Escultura Del Arcángel San Miguel Venciendo Al Demonio, Obra De Luisa Roldán (Foto: Del Autor).

Huesca y Domingo Lacueva a Cariñena, «a trabajar en su iglesia nueva que por aquellos se enpezó. Y se puede decir que ai, todo lo dorado, es de su mano hasta que murio».⁵⁷ A partir de entonces perdemos la pista de todos ellos hasta que en 1753 encontramos a Simón afincado en Cartagena, donde se labró un futuro en el taller de escultura de su Real Arsenal hasta su muerte, en 1764.

3.7. LA IMAGEN TITULAR DE LA COFRADÍA DE SAN SEBASTIÁN DE BORJA Y SU PEANA PROCESIONAL: ¿OBRAS DE SIMÓN DIEGO LACASA Y DOMINGO LACUEVA?

El cronista del libro sobre el legado de Martínez Galindo también afirma que Simón Lacasa y Domingo Lacueva realizaron la imagen titular de la cofradía de San Sebastián y su peana procesional. En esta ocasión no es necesario dilucidar la autoría entre Simón y Diego Lacasa porque ambas obras, felizmente conservadas, se atienen a la tradición escultórica romanista, por lo que lo único que pudieron realizar cualquiera de los dos artífices es alguna reparación. No obstante, entra dentro de lo posible que Domingo Lacueva las repolicromara, pero en un momento que no hemos podido fijar con exactitud ya que no se han conservado los libros de cuentas de la cofradía de San Sebastián para este periodo.

paños, en especial los del manto. Todo ello, junto con el hecho de que el peso recaiga exclusivamente en el pie izquierdo, a la vez que mantiene el derecho en el aire, confiere al grupo escultórico de un equilibrio inestable que insinúa la ingratidez del arcángel en pleno vuelo y lo vincula a los modelos barrocos precedentes, en particular al *San Miguel venciendo al diablo* que esculpió La Roldana (*1652-†1706) en 1692 para el Monasterio de El Escorial, y a otros más o menos contemporáneos próximos a una elegancia ya de gusto rococó (FIG. 8).

El santo de porte atlético y vigoroso, de rostro sereno y rasgos juveniles, incorpora como postizos ojos de cristal y ribetes de puntillas en el manto, mangas y faldellín, con la intención de dotarle de mayor realismo, mientras que los demonios, calvos, con orejas puntiagudas, cuernos, rabo y garras se retuercen entre serpientes y llamas del infierno. La escena se completa con la policromía muy cuidada que nuestra crónica manuscrita asigna a Domingo Lacueva, la cual alterna zonas enteramente doradas como las alas y las grebas; los estofados reproduciendo motivos florales a punta de pincel en las mangas y faldellín; el estofado de la coraza y el manto o las carnaciones del arcángel con aspecto de porcelana en contraposición a la piel rojiza de los demonios.

Finalmente, debemos subrayar que el relato biográfico manuscrito sobre el jurisconsulto borjano indica que, una vez concluida la talla de San Miguel, Simón Lacasa —o Diego Lacasa vista la problemática que gira en torno a ambos— retornó a

⁵⁷ ACSMB. *Libro con datos biográficos de Tomás Martínez Galindo y del legado instituido en su testamento redactado por Joaquín Pérez*, s.f. Sig. Ant. Caja septiembre 1. Sig. Act. En proceso de catalogación. El dato parece ser cierto porque la antigua fábrica medieval de la colegiata de Cariñena fue derribada en 1694 para levantar el actual templo barroco (Moliner, 1980: 126-127).

4. CONCLUSIONES

De todo lo expuesto en líneas anteriores queda patente que, la tantas veces citada crónica manuscrita sobre el jurista Tomás Martínez Galindo, asegura que hacia 1730 o 1732 Simón Lacasa, un escultor natural de Borja que entonces se encontraba afincado en Huesca, y el dorador Domingo Lacueva, posiblemente de Cariñena, realizaron una serie de trabajos artísticos en la ciudad. Sin embargo, el análisis de otras fuentes documentales de la colegiata de Santa María viene a confirmar que estos encargos se produjeron en el periodo comprendido entre 1720 y 1731 aproximadamente, lo que supone reconocer que Simón Lacasa se hizo cargo de ellos a partir de los doce años de edad, puesto que fue bautizado el 28 de octubre de 1708 con los nombres de Simón Diego. Precisamente, esta circunstancia, junto con el hecho de que su padre se llamase Diego José y que algunas referencias y pagos de estas obras involucren directamente en su realización a un tal Diego Lacasa, nos hacen proponer como hipótesis que, al menos una parte de ellas, con la salvedad quizás de la escultura de San Miguel, fueran realizadas por su progenitor.

Sea como fuere, de lo que no cabe duda es de que estos encargos propiciados por particulares, cofradías y cabildo de la colegiata vinieron a renovar profundamente la retablistica del momento, introduciendo novedades tan importantes como el empleo de la rocalla en el retablo de San Miguel del Santuario de Misericordia en 1722, que volvió a utilizarse al año siguiente en el de la Santísima Trinidad. Por su parte, en el plano escultórico, la peana para el busto procesional de la Virgen del Rosario y, en especial, la imagen de San Miguel arcángel, son dos claros testimonios que reflejan la evolución desde una tradición barroca anterior hacia una sensibilidad más refinada y formas estéticas de gusto rococó que los Lacasa contribuyeron a implantar en Borja.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Aguilera Hernández, A. (2014). La procesión del Corpus Christi en la ciudad de Borja: una aproximación histórica al desfile eucarístico. *Cuadernos de Estudios Borjanos*, 57, 149-180. https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/33/72/_ebook.pdf
- Aguilera Hernández, A. (2021). El legado de la Orden de Predicadores en Borja. *Archivo Dominicano*, 42, 11-93. <https://archivodominicano.dominicos.org/ojs/article/view/dominicos-borja>
- Aguilera Hernández, A. y Gracia Rivas, M. (2018). José San Gil Heredia y la reorganización del Hospital *Sancti Spiritus* de Borja (Zaragoza) en el siglo XIX. En *Redes hospitalarias: historia, economía y sociología de la sanidad*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 267-276. <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/3735>
- Aguilera Hernández, A. y Gutiérrez González, F. (2019). El claustro de la colegiata de Santa María de Borja (Zaragoza): una aproximación cronoconstructiva desde la arqueología y la historia. *Cuadernos de Estudios Borjanos*, 62, 51-90. https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/37/70/_ebook.pdf
- Arias de Saavedra Alías, I. (2011). Los Fiscales de la Audiencia de Sevilla en el Siglo XVIII. Notas para su historia. *Cuadernos de Historia Moderna*, 36, 129-150. <https://www.modernalia.es/items/show/2016>
- Bressel Echeverría, C., Lomba Serrano, C. y Marco Fraile, R. (1988). *Borja: arquitectura y evolución urbana*. Zaragoza: Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón.
- Carretero Calvo, R. y Lapuente Mercadal, P. (2020). Un fragmento de scagliola del siglo XVII en Borja (Zaragoza): estudio histórico-artístico y petrológico. *Santander. Estudios de Patrimonio*, 3, 121-152. <https://santanderestudiospatrimonio.unican.es/index.php/sanespat/article/view/47>
- Centellas, R. (1995). El poder de la imagen: iconografía de la Virgen del Pilar. En *El Pilar es la columna. Historia de una devoción*. Zaragoza: Gobierno de Aragón / Ayuntamiento de Zaragoza, 133-151.
- Criado Mainar, J. (2000). La tradición medieval en los bustos relicarios zaragozanos al filo de 1500: Las esculturas de plata de San Gregorio Ostiense y Santa Isabel de Bretaña, *Aragón en la Edad Media*, 16, 215-236.
- Delgado Echeverría, J. (2001). *Jardín cerrado. Flora escondida en la colegiata de Santa María de Borja*. Borja: Centro de Estudios Borjanos de la Institución «Fernando el Católico».

- https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/22/60/_ebook.pdf
- Escribano Sánchez, J. C. y Jiménez Aperte, M. (1981). Iglesias medievales en la comarca de Borja. I. Borja. *Cuadernos de Estudios Borjanos*, 7-8, 109-232. https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/13/00/_ebook.pdf
 - Esteban Lorente, J. F. (1993). La escultura en plata en Aragón en el siglo XVI. En *La escultura del Renacimiento en Aragón*. Zaragoza: Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, 95-112.
 - García, R. (1902). *Datos cronológicos para la historia de la M. N., M. L. y F. ciudad de Borja*. Zaragoza: Tipografía del Hospicio Provincial.
 - Garriga y Nogués, M. R. (1902). *Historia y descripción del Santuario de Nuestra Señora de Misericordia de Aragón*. Barcelona: Tipografía de la Casa Provincial de Caridad.
 - Gracia Rivas, M. (2003). *El Museo de la Colegiata*. Borja: Centro de Estudios Borjanos de la Institución «Fernando el Católico».
 - Gracia Rivas, M. (2005). *Diccionario biográfico de personas relacionadas con los veinticuatro municipios del antiguo Partido Judicial de Borja*. Borja: Centro de Estudios Borjanos de la Institución «Fernando el Católico», vol. 1. https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/27/08/_ebook.pdf
 - Gracia Rivas, M. y Aguilera Hernández, A. (2014). Museos de Arte Religioso en Borja. *Artígrama*, 29, 239-258. <https://www.unizar.es/artigrama/pdf/29/2monografico/10.pdf>
 - Jiménez Aznar, E. (2011). Las cofradías de Nuestra Señora del Rosario de la ciudad de Borja. *Altar mayor*, 144, 1229-1235.
 - Lahuerta, fray J. de. (1812). *Descripción geográfico-histórica de la ciudad de Borja*. Borja. Ms. E-168 de la Real Academia de la Historia.
 - Martínez Molina, J. (2015). *La reforma neoclásica de la Colegiata de Santa María de Borja y sus proyectos previos (1791-1831)*. Borja: Centro de Estudios Borjanos de la Institución «Fernando el Católico».
 - Molas Ribalta, P. (1995). Manteístas en Valencia, 1707-1759. *Revista de Historia Moderna*, 13-14, 31-49. <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/4873>
 - Moliner Espada, E. (1980). *Historia de Cariñena*. Zaragoza: Librería General.
 - Morte García, C. (1989). Nuestra Señora de la Peana. En *María en el arte de la ciudad de Borja*. Borja: M.I. Ayuntamiento, 95-97.
 - Ortiz Martínez, D. (1998). *De Francisco Salzillo a Francisco Requena. La escultura en Cartagena en los siglos XVIII y XIX*. Cartagena: Asociación Belenista de Cartagena - La Unión.
 - Pardos Bauluz, E. (1978). El *Santuario de Misericordia y el Hospital de Sancti Spiritus de Borja*. Soria.

ANTONIO RAMOS, MAESTRO ARQUITECTO DE LA DIÓCESIS DE MÁLAGA. LA IGLESIA DE SAN ANTONIO DE PADUA DE ALPANDEIRE

ANTONIO RAMOS, MASTER ARCHITECT OF MÁLAGA'S DIOCESE. THE SAINT ANTHONY OF PADUA'S CHURCH OF ALPANDEIRE

Sergio Ramírez González

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga

Orcid: 0000-0003-3365-1435

email: srg@uma.es

RESUMEN

A través del presente trabajo pretendemos abordar el estudio documentado del proyecto constructivo relativo a la iglesia de San Antonio de Padua de Alpandeire (Málaga). Esta obra se incluye dentro de la generalizada iniciativa diocesana de reformar, en la segunda mitad del siglo XVIII, la arquitectura de muchos de sus templos parroquiales. El encargado de ofrecer las trazas del nuevo edificio no fue otro que Antonio Ramos, maestro mayor de la catedral y referente entonces, casi absoluto, en la dirección de otros inmuebles religiosos del territorio jurisdiccional. Las claves históricas del proceso ayudarán a comprender mejor la realidad de un inmueble dotado de una excesiva monumentalidad para la población que lo acogía, sin desdeñar el análisis pormenorizado de los elementos estructurales y ornamentales en sus paralelos comparativos tocantes a otras intervenciones del arquitecto.

Palabras clave: Antonio Ramos/arquitectura barroca/Alpandeire/siglo XVIII/arquitecto diocesano

ABSTRACT

Through this paper we intend to address the documented study of the construction project related to the Saint Anthony of Padua's church in Alpandeire (Málaga). This work is included in the generalized diocesan initiative to reform, in the second half of the 18th century, the architecture of many of its parish temples. The person in charge of offering the traces of the new building was none other than Antonio Ramos, master builder of the Cathedral and then, almost absolute, in the direction of other religious properties of the jurisdictional territory. The historical keys of the process will help to better understand the reality of a property endowed with excessive monumentality for the town that welcomed it, without disregarding the detailed analysis of the structural and ornamental elements in its comparative parallels that concerning other interventions of the architect.

Keywords: Antonio Ramos/Baroque architecture/Alpandeire/18th century/Diocesan architect.

1. INTRODUCCIÓN

A tenor de las directrices continuamente repetidas en las promociones edilicias religiosas de la Edad Moderna, cuesta mucho encajar para el investigador, incluso para el profano en la materia, la construcción de un templo de excesiva monumentalidad en un municipio poco poblado y de escasa extensión. Máxime si atendemos a sus circunstancias orográficas en una escarpada sierra de difícil comunicación, donde además no se tenía el amparo aristocrático de los dominios señoriales al vincularse a tierras de realengo del partido judicial y administrativo de Ronda (Málaga). A esto habría que añadir la ventaja que proporciona la erección de una iglesia parroquial de nueva planta en una etapa muy tardía, último tercio del siglo XVIII, sin quedar supeditada a estructuras arquitectónicas previas y terrenos de asiento, que podían no ser los más adecuados. Ciento es que careció de una promoción artística derivada del poderío familiar nobiliario, como hemos indicado, si bien la inyección económica de una feligresa hacendada, el empeño continuo de un sacerdote identificado de pleno con el lugar y el tesón y compromiso del conjunto de habitantes, hicieron realidad una imperiosa aspiración materializada en la conocida, desde entonces, como “catedral de la Serranía”.

Es más, existió una implicación especial del maestro mayor de la catedral, Antonio Ramos, quien, asimismo, actuaba como arquitecto diocesano principal. Nada debería extrañarnos, entonces, si no fuera porque no siempre se encargó él de las reformas y obras relativas a las parroquias de la zona, aunque recibieran una general supervisión por su parte. De hecho, los inmuebles de la vicaría afectados en aquel tiempo fueron derivados, en su mayoría, a los maestros de fábricas menores, cuyos máximos exponentes del momento fueron Felipe Pérez, José Moreno y Juan García Lechugo (Morales, 1992: 329-339). Por tanto, desconocemos la razón por la que Ramos trató de un modo tan directo y particular esta empresa, confiriéndole unas características que, desde luego, no concordaban de pleno con lo que allí se requería. Tal vez, al tratarse de un diseño naciente, carente de limitaciones y en el que pudiera demostrar toda su creatividad, animó al arquitecto a tomar las riendas del proyecto. Ahora bien, aquello que parecía toda una gran ventaja tuvo su obstáculo en el control que ejercía, por entonces, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid sobre las iniciativas arquitectónicas. En especial, en los inmuebles religiosos de nueva planta, más aún de la periferia peninsular, por cuanto estaba más que asumido que había que erradicar de una vez por todas cualquier testimonio del barroco castizo. Comprobaremos, más adelante, cómo tales criterios afectaron de lleno a la aprobación de los planos y al remate ornamental del templo, bajo una impronta más clasicista y desnuda de lo que era habitual en las obras de Antonio Ramos.

2. ANTONIO RAMOS, UN REFERENTE EN LA ARQUITECTURA RELIGIOSA MÁLAGUEÑA

No existe ningún tipo de dudas, después de las numerosas investigaciones realizadas al efecto, acerca del papel crucial que desempeñó Antonio Ramos Medina (1703-1782) en la arquitectura religiosa dieciochesca de la diócesis de Málaga. Se asume, en primer lugar, que su función preferente, como maestro mayor de obras que era, quedó centrada en la ampliación, remate y enlace de las dos grandes estructuras de la catedral, esto es, las efectuadas en los siglos XVI y XVIII, que se armonizaron, pese al tiempo transcurrido, bajo una misma unidad estética. Sin embargo, las labores desempeñadas fueron mucho más allá, desde el mismo momento en que se encargara de acometer y supervisar otras obras diocesanas, además de intervenir en relevantes actuaciones urbanas. Las pérdidas documentales sufridas en los archivos malagueños, principalmente durante el conflicto de la Guerra Civil, han impedido conocer mejor los trabajos que llevó a cabo. Una vez rematado el presente estudio podemos sumar a la divulgada nómina el diseño y factura de la iglesia parroquial de Alpandeire.

El reinicio de las obras de la catedral en 1719, después de la interrupción sufrida a finales del siglo XVI, facilitó la incorporación del nombre de Antonio Ramos al panorama artístico malagueño (Camacho, 2010: 233-278). La intención no era otra que completar el edificio en su conjunto mediante la conformación de las naves congregacionales, fachadas, atrio y torres campanarios. En un primer momento, se encarga de dicho cometido el maestro

mayor de la catedral de Granada, José de Bada, quien desde el año 1723 contaría en su equipo de trabajo con el aludido Ramos (Isla, 1977). Ahora bien, este último desempeñó inicialmente las tareas de sentador de piedra y, más adelante, las de tallista de capiteles y aparejador. Una posición algo engañosa, por cuanto las repetidas ausencias del arquitecto lucentino hicieron descargar todo el peso de las obras sobre su persona (Llordén, 1962: 144-145). En definitiva, que emprendió una carrera progresiva desde las bases, en la que el permanente contacto con Bada, más lo aprendido con anterioridad en su paso por Jaén, resultó capital para su formación teórico-práctica. Tanto es así, que consiguió una merecida recompensa al ser nombrado en 1756 maestro mayor de la catedral de Málaga, cargo que ostentó de manera ininterrumpida hasta su fallecimiento en 1782 (Camacho, 1986: 43-51) (Llordén, 1988).

No puede obviarse, en todo caso, su intenso acercamiento al estudio teórico tal como demuestran los títulos de las publicaciones que componían su biblioteca, la mayoría sobre temas relacionados con la arquitectura y las matemáticas, amén de aquellos otros de trascendencia religiosa, hagiográfica e iconográfica (Camacho, 1994: 523-530). Buen resultado de todo ese bagaje sería el manuscrito técnico que llegó a escribir, custodiado en el archivo de la Real Academia de San Fernando de Madrid (Camacho, 1992). Junto a Bada el otro gran referente del arquitecto objeto de estudio fue Ventura Rodríguez. La inicial toma de contacto con este tuvo lugar en 1764, cuando el cabildo mandó llamar a Rodríguez para que opinara sobre el estado de la unión de la vieja con la nueva obra catedralicia, antes de derribar el muro que las separaba. El informe dictado fue en todo favorable a las labores ejercidas y las decisiones tomadas por su colega. Tales resultados favorecieron el respeto mutuo entre ambos, al tiempo que preparaba el camino de cara a promover colaboraciones futuras. Algunas de ellas las conocemos a través de la documentación conservada; desde los diseños de mobiliario como las cinco puertas para el inmueble catedralicio (Ramírez, 2022: 231-250) a la factura de la iglesia-oratorio de San Felipe Neri de Málaga (Camacho, 2005: 105-112) o, ya en territorio diocesano, la intervención conjunta en la iglesia parroquial de Santa Ana de Manilva (Morales, 1992: 329-339). Justamente esta última será, como comprobaremos, una buena piedra de toque a la hora de calibrar los elementos en los que cooperó Ramos, en virtud de los paralelos trazados con el templo de Alpandeire.

Debemos reiterar que nuestro maestro de obras continúa siendo un gran desconocido, en su faceta profesional, pese a que se adivina una ingente producción acorde al examen estructural y estético de los testimonios que han llegado hasta nuestros días. Su mismo epitafio en la lápida sepulcral de la iglesia de la Concepción de Málaga viene a exemplificar el reconocimiento que llegó a recibir por parte de la sociedad local y el monopolio desplegado en el campo de la arquitectura religiosa: “Aquí yace D. Bartolomé Antonio Ramos, insigne arquitecto, a quien debe esta ciudad, su patria, la dirección de los mejores templos que se hicieron y renovaron en su tiempo [...] 27 de noviembre de 1782” (Temboury y Chueca, 1945: 40). Pero no incurramos en el error de adscribir su obra únicamente a territorios malagueños. En ocasiones, fue requerido por cabildos catedralicios tan exigentes como los de Cádiz y Sevilla, en el último de los casos para que ofreciera su dictamen acerca de la restauración de la cúpula del Sagrario.

Si nos ceñimos a los inmuebles religiosos de la diócesis malacitana los documentos ofrecen algunos rastros sobre las intervenciones de Ramos, a las que se suman otras que le corresponden merced a los estrechos vínculos técnicos y estéticos que exponen. Tenemos constancia, por ejemplo, de la factura del retablo de la iglesia de la Concepción de Málaga, donde fue finalmente sepultado, amén de importantes trabajos de reedificación ejecutados en la parroquia de los Santos Mártires, la hechura del coro y otras partes de la iglesia del Sagrario, la capilla del Santísimo Sacramento de la parroquia de Santiago (Camacho, 2001: 159-170) y el proyecto de ampliación del oratorio de San Felipe Neri. Sin embargo, la realidad en Málaga es que su huella arquitectónica es más amplia de lo que nos transmiten las referencias manuscritas. Tanto es así que vemos su huella en buena parte de la iglesia de Santiago, la de San Juan, la Concepción y la capilla del palacio episcopal. Un palacio, por lo demás, que fue encargo directo del obispo José Franquis Lasso de Castilla, convirtiéndose en su obra más personal y una de las de mayor categoría. Actuó, al mismo tiempo, como ingeniero en la construcción del castillo de las playas de Almayate y en otras empresas que

no se llegaron a materializar; valga de ejemplo, la transformación en cuartel del edificio de las viejas Atarazanas y, sobre todo, el proyecto destinado a evitar, a través de su encauce, las sucesivas inundaciones que provocaba el río Guadalmedina (Olmedo, 2002: 164-175).

Menos datos restan en relación con trabajos desarrollados en otras localidades del antiguo territorio diocesano, lo que no quiere decir que quedara al margen de tales cometidos. De hecho, aparece implicado hacia 1729 en las obras de la ermita de la Fuensanta de Coín, en la iglesia de Nerja o en la cilla de Vélez-Málaga. No obstante, es seguro que se escapan numerosas muestras silenciadas por la ausencia casi total de documentos. Si nos centramos, en particular, en el ámbito de la vicaría de Ronda, como enmarque de la presente investigación, pueden advertirse perfectamente las señas de identidad artística de nuestro arquitecto en inmuebles tan populares como el santuario de la Virgen de la Paz, la iglesia conventual de Santa Isabel de los Ángeles y las parroquias de Nuestro Padre Jesús y de Santa Cecilia (antiguo templo del convento de trinitarios descalzos), todas en la ciudad cabecera de comarca. A escasa distancia, en el arranque del valle del Genal, se localiza el municipio de Alpandeire, cuya iglesia quedará emparentada, a raíz de este estudio y con todo fundamento, con el nombre del maestro Antonio Ramos.

3. LA IGLESIA DE SAN ANTONIO DE PADUA DE ALPANDEIRE: HISTORIA DE UNA INICIATIVA CONSTRUCTIVA

Antes de entrar de lleno en los trámites ejercidos para erigir la iglesia dieciochesca de Alpandeire resulta conveniente conocer un poco mejor la trayectoria de la institución desde su origen. La parroquia de San Antonio de Padua encontró establecimiento, como muchas otras, al calor de la erección parroquial malacitana de 1505, de la mano de Diego de Deza, y su posterior reformación de 1510, dictada por el obispo Diego Ramírez de Villaescusa de Haro (Suberbiola, 1985: 311-354). Se constituyó como aneja a la de Atajate junto a las de otros núcleos cercanos como Pospitara, Guidazara, Jimera y Cortes, de modo que compartían en conjunto dos beneficios y dos sacristanías (Madoz, 1845-1850: 17). Un duro revés para la población lo constituyó la rebelión y consiguiente expulsión de los moriscos, la cual dejó deshabitado el lugar hasta que la pragmática proclamada por Felipe III, a principios del siglo XVII, facilitó el asentamiento de 20 familias externas al antiguo reino de Granada (Gómez, 2007: 70-71).

Prácticamente nulas son las noticias acerca del templo que precedió al que se construye a finales del siglo XVIII. Según parece, por algunos testimonios arqueológicos descubiertos, debió tener asiento durante casi tres siglos en la actual avenida de Andalucía, en una zona baja y húmeda de la población acomodada a la apreciable inclinación que traza el terreno. Tales condiciones serían, a posteriori, las razones esenciales del traslado del nuevo inmueble a un lugar más alto y firme. Aquella antigua iglesia recibió, como era habitual por los deterioros que provoca el paso del tiempo, distintas reparaciones como las datadas en 1604 y 1685 (Gómez, 2007: 71). De su estructura arquitectónica queda como única referencia el idealizado dibujo que se incluye en la representación del pueblo para el Catastro de Ensenada (1752)¹. En efecto, se ratifica mediante este sencillo plano la localización sur del edificio y sus medianas dimensiones, dentro del modelo de iglesia de nave de cajón tan propia del siglo XVI. En otras palabras, una fábrica de nave única, entrada desde los pies o frente menor, cubierta a dos aguas y reducido campanario que podría ser, más bien, una espadaña.

Lo cierto y seguro es que traspasada la mediación del siglo XVIII, la primitiva iglesia de Alpandeire se hallaba en un precario estado de conservación y corría un grave peligro de desprendimiento. Esto unido a lo reducido de su espacio invita a las autoridades religiosas y civiles a empezar los trámites, con el objetivo de promocionar una nueva construcción. Los primeros movimientos se dieron ya en el año 1762, cuando debido a la expuesta situación toman cartas en el asunto los que serán, a la postre, los verdaderos promotores del proyecto, esto es, Alonso Gil Ordóñez y Rendón e Isabel Florentina Martín. Aunque algunas fuentes indican que era natural de Ronda, el primero siempre proclamó, y así se ratifica, serlo de

¹ Archivo General de Simancas, Simancas (AGS, Simancas), RG, leg. 298-327, *Lugar de Pandeire. Respuestas al interrogatorio general dadas por la justicia y peritos de él*, 1752, fols. 339r-373v.

Alpandeire, donde se encontraba el grueso de su familia y desempeñó en la iglesia su labor de párroco durante varias décadas. En concreto, recibió dicho destino en 1740, en calidad de cura beneficiado, y desde entonces hasta su fallecimiento se convirtió en un vecino más del municipio. Uno de sus parientes panditos fue el dominico fray Blas Ordóñez, religioso residente en el convento de Santo Domingo de Málaga, quien falleció, en honor de multitudes, el 27 de junio de 1799, y fue sepultado en la cripta de la iglesia de su pueblo natal para, años después, en 1827, extraer su cuerpo incorrupto y darle un enterramiento más señalado por delante de la capilla sacramental (Vázquez, 1928: 17-19).

Provenía de una familia acomodada del entorno rural, cuyos padres eran Alonso Gil Ordóñez y Ana Francisca Montesinos, y contó con el acompañamiento de dos hermanas y un hermano. Pues bien, Gil Ordóñez se convierte en benefactor subsidiario de la obra de la iglesia, en función del considerable patrimonio que atesoraba. Así, las respuestas del Catastro de Ensenada de 1752 manifiestan que tenía entonces 40 años y convivía con su madre de 64 (junto a dos criadas, Ana Josefa Ramos y Ana Francisca Gil), en una casa de su propiedad provista de dos plantas, bodega, patio y corral, situada en el callejón que iba al pozo grande (Gómez, 2007: 71)². Para entonces se le aplica ya un patrimonio tanto de bienes inmobiliarios como rurales, y de ganado, bastante importante, que iba a ser ampliado, a todas luces, en las décadas de los 60 y 70. Asunto que debió ser favorecido por las incesantes rentas que recibía de sus propios recursos, así como de la notable utilidad extraída de los bautismos³.



Figura 1. Vista parcial del municipio de Alpandeire con su iglesia destacando entre el caserío. Fotografía del autor.

Su testamento determina bien lo que llegó a conseguir en el tramo final de su trayectoria vital. Tales memorias fueron establecidas en la escribanía rondeña de Marcos González Mondéjar, el 29 de agosto de 1782. Estando muy enfermo y metido en cama quiso dejar señaladas sus últimas voluntades, que se especificaron de manera minuciosa acorde a unas posesiones que le convertían, con toda probabilidad, en la persona más próspera de Alpandeire. Entre las cláusulas fijó su enterramiento en la iglesia parroquial, ataviado con las vestimentas sacerdotales, como colofón a una ceremonia de réquiem de enorme sencillez⁴.

2 Archivo Histórico Municipal, Alpandeire (AHM, Alpandeire), *Respuestas generales y particulares del Catastro de Ensenada de Alpandeire*, 1752-1756 s/f.

3 AHM, Alpandeire, *Respuestas generales y particulares del Catastro de Ensenada de Alpandeire*, 1752-1756 s/f.

4 Archivo de la Real Maestranza de Caballería de Ronda (ARMC, Ronda), leg. 272-C6, *Alpandeire. Testimonio de la fundación del vínculo y patronato establecido por D. Alonso Gil Ordóñez*, 1840, s/f. *Gaceta de Madrid*, año CCXXV, núm. 30, sábado 30 de enero de 1886, 283.

En este sentido, fueron 240 las misas rezadas que sufragó en el altar privilegiado, tanto para su alma como para la de sus familiares. Al no tener descendencia directa los favorecidos de su legado fueron todos los sobrinos, en especial Alonso Ceferino Sánchez Torres y Ordóñez, con quien mantuvo un estrecho vínculo desde pequeño al ser criado en su propia casa. A Alonso Ceferino le deja en metálico más de 8000 reales, una casa en la calle Real, diferentes propiedades de tierras y cabezas de ganado.

Otro sobrino, Mateo Benito Sánchez y Mejías, cura de la cercana población de Jubrique, recibió asimismo una buena parte del legado, amén de ser el encargado de administrar y actuar como capellán en una capellanía perpetua de misas instituida, en 1760, en la iglesia de Alpandeire⁵. A esta incorporará con el tiempo una casa y una roza de tierra con olivos. Personalmente a Mateo Benito le correspondía la vivienda de su tío y dos amplios cortijos ubicados en los partidos de Pajares de Batista y del Campanario, este último en Ronda. Con esta recopilación informativa queremos hacer hincapié en el poderío económico de Alonso Gil Ordóñez y cómo su aportación resultó trascendental en la construcción del nuevo templo y su aderezo. No dudó nunca en costear ornamentos litúrgicos como la custodia de plata, en cuya base marca mediante leyenda su particular sufragio: “A devoción de Dn. Alonso Gil Ordoñes, beneficiado de Alpandeire y sus feligreses. Año 1761” (Temboury, 1954: 251). Mayor interés suscita la asignación, a través de su testamento, de 3000 reales con destino a adquirir una lámpara de plata, “que se coloque en la iglesia parroquial que de nuevo se está construyendo en este lugar para alumbrar y dar culto al Santísimo Sacramento”⁶. Leyendo entre líneas extraemos conclusiones de sumo interés. La primera ratifica la implicación del cura y beneficiado en otorgar la mayor suntuosidad posible al nuevo edificio. Mientras, por otro lado, se tiene conocimiento de que a mediados de 1782 todavía estaba la obra a pleno rendimiento y tememos, por el estado de salud de Alonso Gil, que no llegó a verla concluida.

Tal vez por su calidad de sacerdote, Gil Ordóñez aportó dinero y otros objetos y obras artísticas al proyecto de una manera un tanto velada. En este sentido, nos llaman poderosamente la atención dos cláusulas insertas en el testamento, que, aunque no se especifica, pudieran estar relacionadas con su papel en las liquidaciones de los trabajos. En una de ellas declara que tenía en su poder 1000 reales de Cristóbal Pizarro, oficial mayor de la secretaría de cámara del obispo. Más sospechosa, por la cantidad y la persona implicada, la otra benefactora particular, es la segunda cláusula, donde reza que Isabel Florentina Martín le había entregado 11.346 reales y 17 maravedies, el 12 de agosto de 1782, como ajuste de unas cuentas que tenían entre ellos. Claro está, si Alonso fallecía pronto serían sus herederos quienes tendrían que conciliarlo⁷.

Más difícil resulta rastrear el ámbito familiar de Isabel Florentina Martín, hasta el punto de que pensamos que no era natural de Alpandeire. Florentina es utilizado aquí en calidad de apellido y no se repite en otros miembros del lugar, si bien encontramos a una mujer llamada Isabel Florentina de Cázar en la cercana población de Faraján, que es probable fuera pariente⁸. Hacia 1752, cuando se iniciaron las pesquisas del Catastro de Ensenada, Isabel contaba con 34 años y se encontraba aún en estado de soltería, condición que con toda probabilidad continuó manteniendo en el tiempo y que le llevó a implicarse con el estamento religioso y la obra del templo de un modo especial. Vivía acompañada de una criada, Rosa María, de 6 años, en una casa propia y espaciosa localizada en el barrio alto de Alpandeire. Como importante hacendada del lugar que era poseía numerosas tierras de viñas, de secano, de regadío y olivar en los partidos de las Amarillas, Moraleja, Cuevas Bermejas, Cortijuelo, Lomberas y El Ejido, aparte de distintas cabezas de ganado⁹.

La documentación consultada refrenda ya, en 1762, la iniciativa de ambas personas en promocionar económicamente la nueva construcción, auspiciando la colaboración de todo

5 Archivo Histórico de la Catedral, Málaga (AHC, Málaga), leg. 552, pieza 15.

6 ARMC, Ronda, leg. 272-C6, Alpandeire. *Testimonio de la fundación del vínculo y patronato establecido por D. Alonso Gil Ordóñez*, 1840, s/f.

7 ARMC, Ronda, leg. 272-C6, Alpandeire. *Testimonio de la fundación del vínculo y patronato establecido por D. Alonso Gil Ordóñez*, 1840, s/f.

8 ARMC, Ronda, leg. 540-1-3, *Copia de la escritura de venta otorgada por Alonso Gutiérrez y su mujer, vecinos de Faraján, en favor de Juan Ramón de la Calle y Cisneros*, 1763, s/f.

9 AHM, Alpandeire, *Respuestas generales y particulares del Catastro de Ensenada de Alpandeire*, 1752-1756 s/f.

el vecindario: “Con tan urgente necesidad se movieron el dicho párroco y la referida doña Isabel Florentina habrá tiempo de 17 años a contribuir de su propia renta y bienes y con su celo fomentar a los demás vecinos para que juntando materiales y edificar una nueva iglesia”¹⁰. Dicho impulso fue recogido de manera favorable por las autoridades diocesanas, hasta el punto de ser aprobada por el obispo José Franquis Lasso de Castilla y comprometerse a suministrar de las rentas de fábricas lo que faltase desde el punto de vista económico. Pero el proceso se fue alargando en el tiempo y el fallecimiento del prelado en 1774 supuso un duro varapalo para los planes. No obstante, Alonso Gil e Isabel Florentina continuaron perseverando en el tema otros cuatro años, en virtud de los fondos aportados y el respaldo popular (Cardiñanos, 2001: 164). Todo fue en vano, pues no les llegaban los recursos para acometer tan relevante empresa. De ahí, que en 1779 se tramitara nueva solicitud al obispo José Molina Lario y Navarro, conscientes de que existían bastantes fondos para las fábricas menores¹¹.

En la petición se recordaba los avances logrados al tener ya preparados buena parte de los materiales necesarios para la obra, valorados en 40.000 reales, y que habían sido reconocidos por el maestro mayor de la catedral Antonio Ramos, quien sería a la postre el encargado de su dirección. Aun así, no reciben resolución por parte de las autoridades episcopales y deciden, entonces, recurrir al Consejo de Castilla. Encabezan el informe los diputados y síndico del concejo municipal, además del cura párroco Alonso Gil Ordóñez, Isabel Florentina Martín y otros eclesiásticos que apoyaron la iniciativa caso de Mateo Sánchez Mejías (sobrino de Alonso Gil), Cristóbal Miguel Ramos y Pedro Narciso García. Al escrito explicando la situación adjuntan los planos de Antonio Ramos sobre el nuevo templo, adaptado por sus dimensiones, según se indicaba, al vecindario de la localidad. Alpandeire contaba en aquellos momentos con unos 700 habitantes, por lo que el tamaño de la iglesia que finalmente se realizó nos sigue pareciendo un tanto desproporcionado. Esgrimían que resultaba imposible reformar el antiguo inmueble religioso, por cuanto era muy reducido y se hallaba en lugar poco apropiado. De hecho, estaba apuntalada y amenazaba ruina, no entrando en esta ni la cuarta parte del vecindario. Por ello, los días festivos debían oficiarse dos misas y, todavía así, la mitad de los feligreses participaba desde la calle, con todos los problemas que esto generaba a causa de las inclemencias meteorológicas y la algarabía producida.

En consecuencia, instan a que el Consejo mediara con el obispo de Málaga para que procediese, lo más rápidamente posible, a comenzar la construcción del templo, aceptando, a su vez, los materiales que ya estaban prevenidos, al tiempo que añadían el dinero restante de los recursos de fábrica o a través de otros fondos. Este expediente es recibido por el Consejo el 7 de enero de 1780 y en junio del mismo año deciden que los planos debían ser enviados para su control a la Real Academia de San Fernando, en la persona de su secretario Antonio Ponz. En efecto, el expediente con los planos alcanza su destino en la fecha referida, si bien llegado noviembre no se había recibido información sobre la réplica e insisten para que ofrezcan resolución al asunto lo más urgentemente posible¹². El hecho de que no hubieran contestado no quiere decir que no lo trataran, tal como demuestra su reflejo en las actas de la institución. En la junta ordinaria celebrada el 2 de julio queda patente lo inapropiado del diseño:

“Se vieron unos dibujos que remitió el consejo para una iglesia de planta en el lugar de Alpandeire, obispado de Málaga, y no habiéndose encontrado en ellos nada que fuese arreglado a buena arquitectura, sino todo muy deforme, y ridículo, fue de dictamen la junta no deberse llevar a efecto la obra por semejantes papeles, ni fiarla sino a profesor que la pudiese desempeñar. Así quedó en manifiesto al Consejo”¹³.

Desde luego la resolución de la Academia sobre el proyecto del templo de Alpandeire fue demoledor. No existen más datos al respecto. Como hemos señalado más arriba

10 Archivo Histórico Nacional, Madrid (AHN, Madrid), Consejos 774, 10, *Expediente formado a representación del consejo, justicia y régimen del lugar de Alpandeire en el obispado de Málaga, sobre la ruina que amenaza la iglesia parroquial de aquel pueblo y necesidad de construir de nueva planta*, 1780, fols. 1r-15r.

11 AHN, Madrid, Consejos 774, 10, *Expediente formado a representación del consejo, justicia y régimen del lugar de Alpandeire...*, fols. 1r-15r.

12 Archivo de la Real Academia de San Fernando, Madrid (ARASF, Madrid), leg. 2-33-1, *Alpandeire, parroquia*, 1780.

13 ARASF, Madrid, *Actas*, junta ordinaria de 2 de julio de 1780, fol. 154v.

transcurridos alrededor de cuatro meses no habían comunicado todavía su dictamen al Consejo y los pobladores del municipio serrano vuelven a reclamar de la mano del párroco Alonso Gil. Insisten en que estaba todo preparado tanto en lo referente a los planos como a los materiales y el dinero disponible, principalmente porque la devota Isabel Florentina Martín “ha puesto la mayor parte y continuará hasta ver la iglesia hecha”¹⁴. Estaban preocupados por las circunstancias en que celebraban las misas en el antiguo inmueble y, sobre todo, por el deterioro de las maderas adquiridas, y otros materiales, que tenían a la intemperie sin poder resguardarlos.

Nos surgen, sin saberlo realmente, dos razones que podrían haber provocado esta situación. Por un lado, que viniera dado por la parsimoniosa tramitación burocrática de la época. Aunque sospechamos, como así podría interpretarse, que existía otra causa de mayor peso. Y es que resulta muy extraño que establecieran una opinión tan negativa de los planos realizados por un maestro de alta acreditación como lo era Antonio Ramos. Tal vez no les cuadraran algunos aspectos ornamentales fundamentados en la tradición más barroco-castiza, pero de ahí a designarlo como “deforme y ridículo” hay una gran diferencia. Así las cosas, tuvo que producirse, de manera forzosa, una fricción entre componentes de la Academia, que derivó en la ausencia de notificación al Consejo. En este sentido, debe considerarse que Ventura Rodríguez continuaba teniendo un peso específico dentro de la institución, hasta el punto de haber desempeñado la labor de director general muy poco tiempo antes, esto es, en los períodos de 1766-1768 y 1775-1777. Y Rodríguez no solo mantenía una estrecha amistad con Ramos, sino que lo valoraba de un modo especial en el cometido de sus labores como maestro de obras. Lo que ocurrió en ese impasse será bastante difícil de conocer.

Así las cosas, el 30 de noviembre el Consejo recuerda a la Academia la necesidad de contestar acerca de la idoneidad del proyecto. Sería el mismo secretario, Antonio Ponz, quien el 7 de enero de 1781 se manifiesta en los siguientes términos:

“La Real Academia ha visto los dibujos que remito a V. S. y deben servir para construir de planta la iglesia parroquial del lugar de Alpandeire y habiéndoles considerado con toda atención los ha aprobado y considerados dignos de que según ellos se ejecute la expresada obra. Este es el dictamen de la Academia para noticia del Consejo”¹⁵.

Como podemos comprobar en este extracto se ofrece, sin existir una razón explícita, un cambio sustancial en el juicio sobre los planos de la iglesia de Alpandeire. La ausencia de documentación complementaria, así como de los planos que se remitieron, nos impiden examinar mejor el asunto en cuestión, cuyo entramado parte de los movimientos e interacción entre la diócesis de Málaga, el Consejo de Castilla y la Real Academia de San Fernando. Con los planos ya aprobados surge otro escollo interpuesto por el fiscal del Consejo, en tanto en cuanto echaba en falta la tasación y coste de la obra que debía ir incluido en el expediente. Todo ello, pese a que tenían conocimiento de que contaban con una bienhechora de excepción, Isabel Florentina Martín, que poseían una buena cantidad de los materiales precisos y que el resto del dinero indispensable provendría de las rentas de fábricas de la diócesis de Málaga¹⁶.

Se aborda entonces el impulso final de los trámites burocráticos, en virtud de la carta del 14 de enero de 1781 en la que el Consejo insta al obispo a emprender las obras del templo. Solo unos días después le remiten asimismo los planos de la supuesta discordia, cuatro en total, listos para poder ser materializados. Puestos al corriente de todo, el concejo de Alpandeire busca los medios para acelerar los trámites y envía un diputado a Málaga con vistas a tratar sobre las distintas cuestiones de la nueva fábrica. Para febrero dictan que comience la construcción de la iglesia, “lo que se ejecutará sin demora”¹⁷. A partir de aquí desaparece todo rastro documental sobre la evolución de las obras, aunque entendemos que adoptó los derroteros habituales y a mediados de 1782, cuando Alonso Gil le confiere forma a su testamento, todavía no había llegado a su conclusión.

14 AHN, Madrid, Consejos 774, 10, *Expediente formado a representación del consejo, justicia y regimiento del lugar de Alpandeire...*, fols. 1r-15r.

15 AHN, Madrid, Consejos 774, 10, *Expediente formado a representación del consejo, justicia y regimiento del lugar de Alpandeire...*, fols. 1r-15r.

16 AHN, Madrid, Consejos 774, 10, *Expediente formado a representación del consejo, justicia y regimiento del lugar de Alpandeire...*, fols. 1r-15r.

17 AHN, Madrid, Consejos 774, 10, *Expediente formado a representación del consejo, justicia y regimiento del lugar de Alpandeire...*, fols. 1r-15r.

4. REALIDAD ARQUITECTÓNICA DEL TEMPLO

Una vez repasadas las arduas diligencias que se experimentaron para poner en marcha el proyecto de la iglesia de Alpandeire, cabe ahora detenernos en el resultado del inmueble a tenor de sus aspectos distintivos¹⁸. De hecho, lo primero que se percibe al acometer su análisis es la evidente filiación que presenta con otras obras documentadas o atribuidas al maestro Antonio Ramos. En especial, con la fábrica de la iglesia de Santa Ana de Manilva (h. 1778-1780), cuyos diseños parecen que corresponden a Ventura Rodríguez pero que estuvieron “al cuidado y dirección” del propio Ramos, en el que depositó toda su confianza (Morales, 1992: 336-337). Ciento es que, si el templo de Manilva, responde en su planta, estructura e, incluso, en la disposición centrada sobre la fachada de la torre campanario a las directrices marcadas por el arquitecto madrileño, la definición a todos los efectos de los cerramientos, cubiertas, capillas y decoración en general son bastante característicos del maestro de Málaga. Qué decir de los materiales poco nobles, como era habitual en el periodo, con predominio del ladrillo de barro cocido, muros de mampostería y yeserías; en el caso del templo de Alpandeire extraídos de los contornos, cuyo centro de operaciones estuvo en la conocida finca del Tejar (Gómez, 2007: 71). Quizás, y tendría todo el sentido, el referido tejar, con sus correspondientes hornos, pueda corresponder con el que adquirió en 1776 Alonso Gil Ordóñez sujeto a la capellanía fundada en el mismo templo¹⁹.



Figura 2. Interior del templo de Alpandeire. Antonio Ramos. 1781-1782. Fotografía del autor.

El aspecto monumental de la iglesia de Alpandeire la hace sobresalir de manera impetuosa frente al resto del caserío, con mayor prestancia si cabe al situarse en la zona alta de la población. A nivel de planta despliega una composición basilical, que marca una cruz latina a través de la nave central y el transepto, cuyo nivel en anchura no sobresale de las laterales. Así, mientras la primera se cierra a partir de bóvedas de medio cañón rebajada con fajones, las restantes lo hacen con sencillas cubiertas de crucería, posibilitando la colocación de hornacinas en cada tramo de los paramentos. Por su parte, los arcos formeros se sustentan sobre robustos pilares aderezados mediante pilastras de orden jónico, las cuales

18 Esta iglesia ha recibido intervenciones parciales de restauración en 1948, 1968, 1975 y 2003, principalmente a nivel de las cubiertas y fachada. Archivo Histórico Diocesano, Málaga (AHD, Málaga), sección II, Málaga, leg. 8, 1 a 3, *Obras de reconstrucción en los templos de Almáchar, Alpandeire, etc.*

19 ARMC, Ronda, leg. 272-C6, *Alpandeire. Testimonio de la fundación del vínculo y patronato establecido por D. Alonso Gil Ordóñez, 1840*, s/f.



Figura 3. Pormenor de capitel con placa recortada en la zona del crucero. Iglesia de Alpandeire. Fotografía del autor.

Málaga, donde se percibe claramente la mano del maestro Ramos. Desde este punto del transepto se pasa a una cabecera tripartita con adaptación a la anchura de las naves; de modo, que posibilita la abertura de dos espacios laterales de carácter rectangular (uno para sacristía y otro para salón parroquial) y una capilla mayor cuadrangular dotada de bóveda de medio cañón y embocadura frontal, permitiendo la visión parcial del camarín que albergaba antiguamente a la *Virgen de la Soledad*. Por cierto, un camarín volado, sin cuerpo inferior, que, pese a continuar manteniendo la cúpula semiesférica que lo remata, ha sido sometido a reformas y restauraciones que desvirtúan su estética original. Durante el conflicto de la Guerra Civil española se destruyeron las imágenes y altares del templo, incluido el retablo mayor de finales del siglo XVIII (de líneas depuradas en su modelo de transición), que conocemos por fotografías y que se ceñía a un eje central determinado por el manifestador, la embocadura del camarín y un enorme relieve con la *Santísima Trinidad*.

Llama poderosamente la atención la manera en que nuestro arquitecto resolvió el atrio de entrada, que hace las veces de sotocoro (Camacho, 1981: 440) y da paso en los laterales al baptisterio y las escaleras de subida a las torres. Se trata de un espacio rectangular, trasversal al eje principal de las naves, provisto de bóveda de medio cañón con fajones y una prolongada cornisa, de modo que conecta sencillas pilastras toscanas y reducidas placas recortadas en las zonas de los huecos de ingreso. Este pórtico posee un carácter muy envolvente al resolverse en los flancos con exedras semicirculares, al tiempo que juega con los desniveles del pavimento, el diseño de las baldosas y los contrastes lumínicos. En realidad, Antonio Ramos encuentra inspiración en los vestíbulos clásicos y los nártex paleocristianos, más adelante reinterpretados en la Edad Moderna tanto en la arquitectura civil como en la religiosa. Sirva de ejemplo, el pórtico que efectuó Baldassare Peruzzi en el palacio Massimo alle Colonne de Roma (h. 1532) o el perteneciente a la iglesia de Santa María in Via Lata (1658-1662) de Pietro da Cortona, entre otros. Desde luego, el vestíbulo de la iglesia de Alpandeire es una de sus partes más conseguidas e interesantes.

El interior de la iglesia de San Antonio de Padua de Alpandeire destila un aire academicista, en función de su carácter desornamentado, la estética monocroma, la potencia

sirven de arranque a un ancho entablamento denticulado que corre toda la iglesia (Camacho, 1981: 439-440). Estas pilastras desaparecen en los cuatro machones del crucero para fijar únicamente el capitel jónico, a modo de capitel-péndola, del que cuelga una apreciable placa recortada. Sabemos que la conjunción de ambos elementos, utilizando bien el capitel toscano bien el jónico, forma parte del repertorio decorativo distintivo de Antonio Ramos, que no solo lo repite en la consabida parroquia de Manilva, sino también en la fachada y escaleras del palacio episcopal de Málaga, y en el interior de la iglesia de los Santos Mártires de la misma ciudad.

La cúpula semiesférica nervada del crucero integra, en la base de los plementos, una serie de óculos o claraboyas de impronta brunelleschiana, que alternan los ciegos con otros abiertos provistos de vidrieras. En su base una volada cornisa encuentra sustento en característicos modillones de rollo apergaminados y estriados, que presentan ciertos paralelos con otros situados en el coro alto. Si trazamos paralelismos estéticos se aprecian, asimismo, en algunas capillas laterales de la parroquia de Santiago de

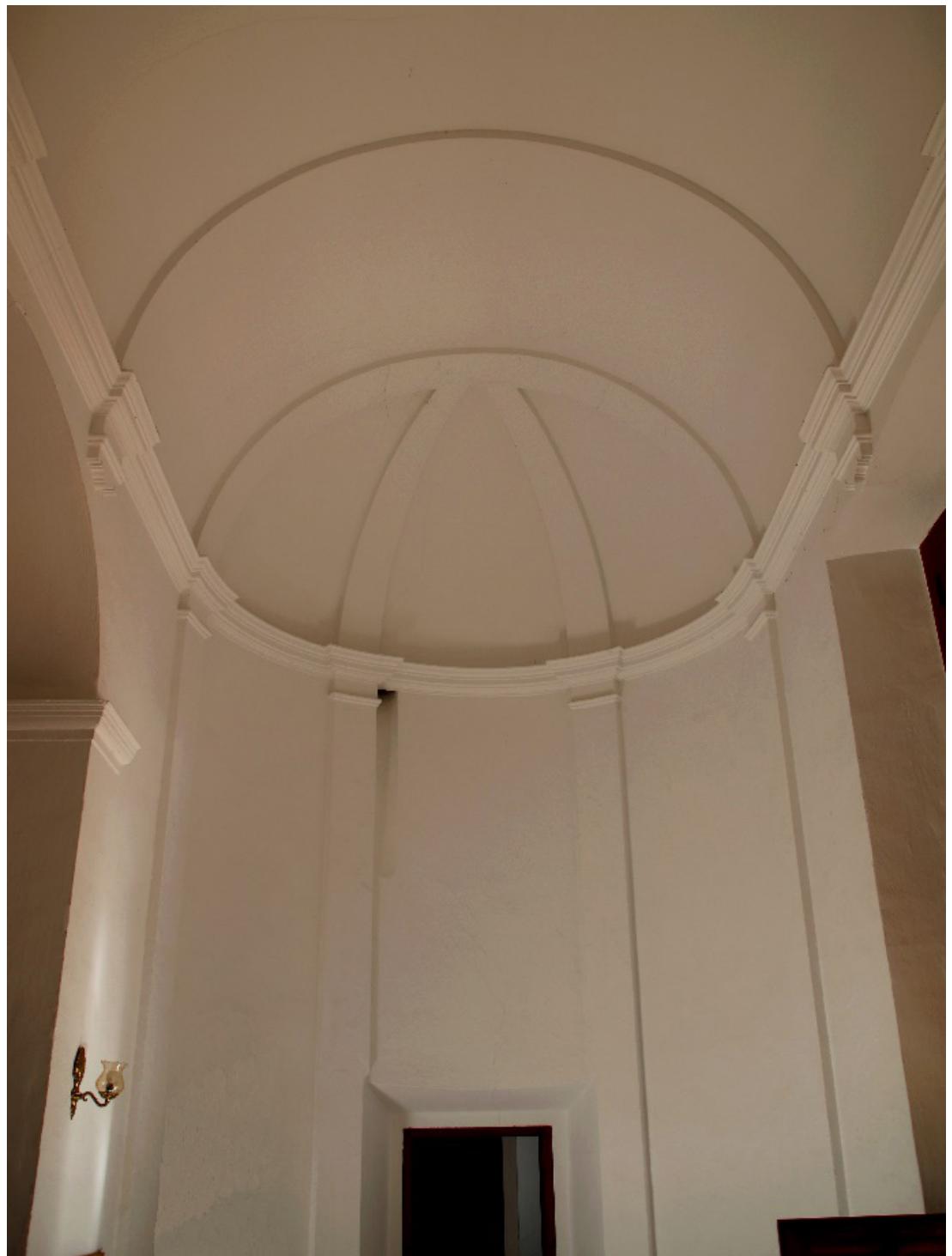


Figura 4. Atrio de entrada al inmueble. Iglesia de Alpandeire. Fotografía del autor.

de la luz natural y el valor estructural que se le confiere. Ciento es que han desaparecido la mayoría de los testimonios del patrimonio mueble, aunque intuimos que tales piezas eran poco destacadas en su tamaño y aderezo frente a la sobriedad y majestuosidad de lo arquitectónico. Sin embargo, el cuarto tramo de la nave del evangelio rompe con la tónica común del templo e integra sobre los pilares, roscas de arcos y bóveda un suntuoso ornato pictórico -rescatado tras una intervención restauradora-, cuya factura, bajo la técnica de la pintura al temple, corresponde desde el punto de vista cronológico con el momento de la finalización de las obras.

Varios motivos pueden justificar la alteración de este espacio. Primeramente, el hecho de corresponder con el altar del patrón de Alpandeire, San Roque de Montpellier. Asimismo, coincide en altura con el lugar donde se sitúa la cripta subterránea de enterramiento, lo

que nos hace sospechar que pudiera haber existido en su tiempo algún tipo de mecenazgo particular. Justamente en la cripta se hallan en lugar distinguido dos cuerpos momificados, uno de hombre y otro de mujer, de los que se desconoce cualquier dato e identidad. Durante mucho tiempo se ha relacionado con el matrimonio benefactor de las obras del templo; no obstante, resulta poco probable al tenerse constancia de que Isabel Florentina era soltera. Ahora bien, no puede descartarse que la figura varonil coincidiera con la del otro bienhechor, el cura Alonso Gil Ordóñez.

Las pinturas murales de la capilla de San Roque ofrecen un rico colorido -al que se suma el dorado del pan de oro- bajo una impronta barroco-roccó, que tiene en las guirnaldas de amplias rocallas y tornapuntas enroscadas con motivos vegetales y florales, volutas, jarrones y perfiles mixtilíneos, las trazas esenciales en su colocación en los nervios de la bóveda, pilastras y rosas de los arcos. Con todo, lo más significativo de tales pinturas son los ángeles músicos (Tenorio, 2012: 337-359), que se entrelazan entre las referidas guirnaldas, cuyos modelos anatómicos y compositivos son de características similares y nos hacen proponer la hipotética existencia de un círculo pictórico serrano enlazado entre sí por análogas inquietudes estéticas, iconográficas y devocionales, tal vez salido de un mismo equipo de artistas. Nos referimos a las pinturas conservadas en el convento de San Francisco de Cañete la Real, un oratorio privado de Ronda de la calle Virgen de los Dolores (Asenjo, 1999: 526-532) y la capilla de la Porciúncula del convento de clarisas de Santa Isabel de los Ángeles de la misma ciudad (Ramírez, 2006: 236-243). El amplio abanico de querubines, de inestable disposición, portan una heterogénea muestra de antiguos instrumentos de música tanto aerófonos como cordófonos, amén de partituras, todos ellos alusivos al poder y manifestación de la divinidad. Chirimía, bajón, violín, violonchelo, trompa y dulcian, son algunos de los instrumentos representados (Tenorio, 2012: 337-359).



Figura 5. Pinturas murales en la bóveda de la capilla de San Roque. Finales del siglo XVIII. Iglesia de Alpandeire. Fotografía del autor.

Pero Antonio Ramos no esquivó totalmente las líneas más dinámicas de su arquitectura, tal como observamos en dos elementos internos muy concretos. Por un lado, habría que reparar en el púlpito, cuya sencilla estructura en forja viene precedida de una interesante escalinata en obra adaptada al perfil envolvente de uno de los pilares del crucero. Su disposición volada y silueta sinuosa con remates en volutas generan un ritmo tan ágil como atractivo. No menos particular resulta la definición que le imprime Ramos al frente del coro alto, en los pies de la nave central. Este es uno de los aspectos más característicos en su producción religiosa, hasta el punto de jugar en la mayoría de las ocasiones, en lo referente a los pretils, con contornos curvos quebrados que derivan hacia una traza mixtilínea. Ciento es que como observamos en coros como los de las iglesias del Sagrario, Santo Domingo, Santiago o San Juan de Málaga, describen en su conjunto una silueta cóncava, en el de Alpandeire se decanta por lo convexo en la parte central, focalizando su autonomía a modo de movido balcón. En otras palabras, un volumen saliente panzudo, donde se cruzan con fantasía agitadas líneas verticales y horizontales coronadas en un casetón central que alberga una estrella de ocho puntas, tan comunes en la decoración arquitectónica de Ramos, sobre todo, a nivel de bóvedas. Sin lugar a duda, el mejor paralelo de este frente del coro lo encontramos en la consabida iglesia de Santa Ana de Manilva, si bien en esta última esquematiza el resultado y reduce su impacto espacial y perspectívico.



Figura 6. Frente del coro alto en los pies de la nave central. Iglesia de Alpandeire. Fotografía del autor.

Con respecto al exterior del inmueble se caracteriza por exponer un aparejo de mampostería, de recuadros rectangulares, con hiladas y cadenas de ladrillo de barro cocido (Camacho, 1981: 440). Dicha composición es bastante distintiva en la producción de Ramos y la vemos repetida en la iglesia de los Santos Mártires y en la de Nuestra Señora del Carmen de Málaga, amén de la consabida de Santa Ana en Manilva. Aunque bastante deteriorado y perdido en muchos de sus tramos, puede observarse todavía la decoración del fino estucado que cubrían los ladrillos simulando en pintura la naturaleza y forma de estos mismos materiales, con una evidente impronta de trampantojo. A lo que se unen otras pinturas a nivel del camarín tanto en los vanos y cornisas, con motivos avenerados y vegetales, como en las pilastras recorridas con guirnaldas de trazos sinuosos semejantes a las de la fachada de la capilla del conde de Buenavista de la iglesia de San Felipe Neri de Málaga (Camacho, 2002: 610-635). La fachada de la iglesia de Alpandeire aplica a su monumentalidad el distintivo de pilastras toscanas gigantes en la línea de los célebres frontis del barroco romano. Tres altas calles compaginan la entrada mediante arco de medio punto con óculos abocinados, en tanto se remata a partir de dos equilibradas torres campanario de sección octogonal y techumbres con tejas vidriadas de color verde, que le imprimen una nota de mayor colorido.



Figura 7. Cabecera del templo y camarín desde el exterior. Iglesia de Alpandeire. Fotografía del autor.

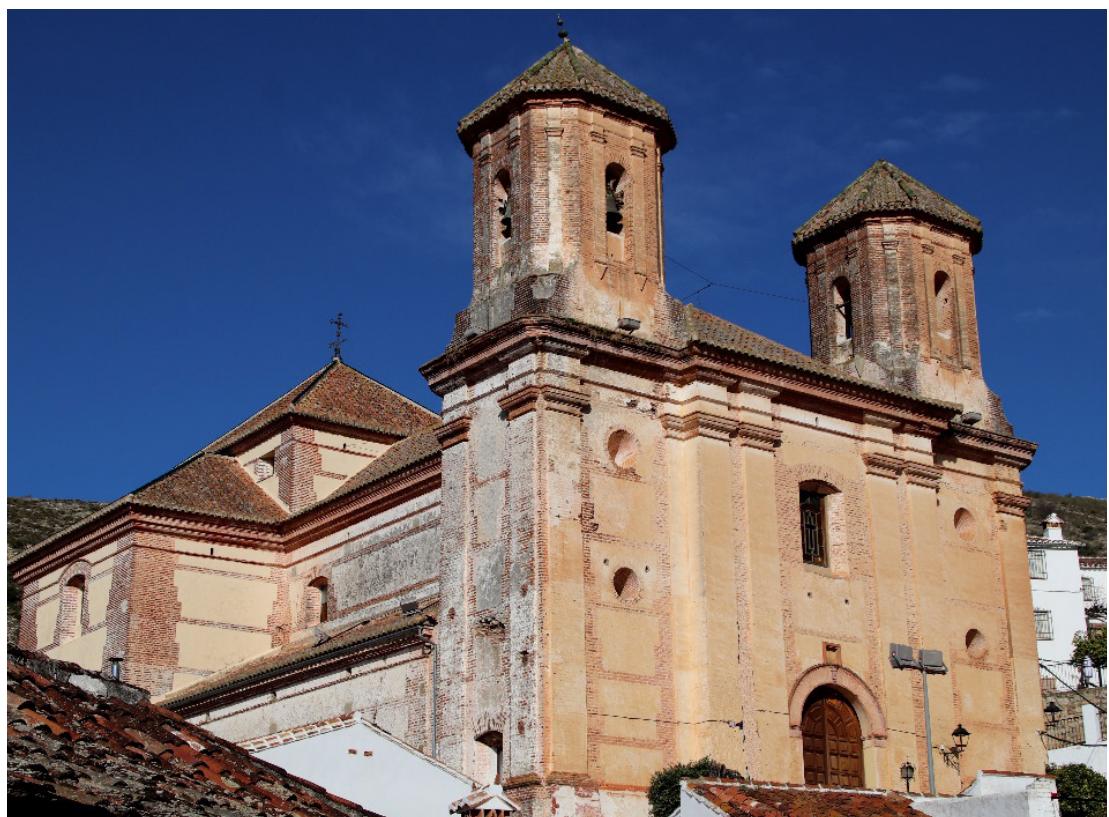


Figura 8. Fachada de la iglesia de Alpandeire. Fotografía del autor.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

Una vez analizados los documentos históricos y características arquitectónicas de la iglesia de Alpandeire podemos añadir su autoría, sin ningún atisbo de duda, al catálogo contrastado de la producción de Antonio Ramos. De esta manera, aportamos nuevos y particulares datos acerca de un maestro arquitecto, que, más allá de su desempeño en las obras de la catedral durante el siglo XVIII, bastante bien documentadas, continúa siendo poco conocido en relación con sus actuaciones en templos de la diócesis de Málaga. Ya sabemos que existe una ausencia profunda de documentación al respecto debido al esquilmado que sufrieron los archivos históricos de la zona; aun así, resulta cada vez más necesario afrontar un serio y riguroso estudio, cuyo contenido aborde las conexiones estéticas de obras claramente emparentadas, desde lo estructural a lo decorativo, con el lenguaje arquitectónico utilizado por Antonio Ramos. En ese caso, el referente de la iglesia de Alpandeire podrá ser utilizado como piedra de toque inequívoca, con el añadido de ser un inmueble sin retoque alguno arquitectónico a lo largo del tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- Asenjo Rubio, E. (1999). La memoria olvidada. Aproximación al patrimonio pictórico mural de Ronda: siglo XVIII. *Boletín de Arte*, 20, 525-546.
- Camacho Martínez, R. (1981). *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Málaga: Universidad.
- Camacho Martínez, R. (1986). Antonio Ramos, arquitecto malagueño del barroco. En *El barroco en Andalucía. Conferencias de los cursos de verano de la Universidad de Córdoba*, t. III. Córdoba: Universidad, 43-51.
- Camacho Martínez, R. (1992). *El manuscrito sobre la gravitación de los arcos contra sus estribos del arquitecto Antonio Ramos*. Málaga: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga.
- Camacho Martínez, R. (1994). La formación clásica del arquitecto Antonio Ramos a través de su biblioteca. En *Actas del X Congreso del CEHA. Los clasicismos en el arte español*. Madrid: UNED, 523-530.
- Camacho Martínez R. (2001). Intervenciones barrocas en la parroquia de Santiago de Málaga. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 32, 159-170.
- Camacho Martínez, R. (2002). Intervenciones en el patrimonio: lectura renovada de la iglesia de San Felipe Neri de Málaga a través de sus pinturas murales. *Boletín de Arte*, 23, 610-635.
- Camacho Martínez, R. (2005). A propósito de Ventura Rodríguez y la iglesia de San Felipe Neri de Málaga. *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 10/11, 105-112.
- Camacho Martínez, R. (2010). Arquitectos del Barroco en la catedral de Málaga. En *El barroco en las catedrales españolas*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 233-278.
- Cardiñanos Bardeci, I. (2001). Fondos documentales para la Historia del Arte en Málaga y su provincia. *Boletín de Arte*, 22, 159-169.
- Gómez Marín, R. (2007). *Geografía de la Iglesia de Málaga*, tomo II: *parroquias fuera de la ciudad episcopal*. Málaga: Ruvical Impresores.
- Isla Mingorance, E. (1977). *José de Bada y Navajas, arquitecto andaluz (1691-1755)*. Granada: Diputación Provincial.
- Llordén Simón, A. (1962). *Arquitectos y canteros malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XVI-XIX)*. Ávila: Editorial y Gráficas Senén Martín.
- Llordén Simón, A. (1988). *Historia de la construcción de la catedral de Málaga*. Málaga: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos.
- Madoz, P. (1845-1850). *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid: Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti.
- Morales Folguera, J. M. (1992). Obras inéditas en Málaga del arquitecto Ventura Rodríguez. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 23, 329-339.
- Olmedo Checa, M. (2002). Ante el tercer centenario de don Antonio Ramos (1703-1782). *Péndulo: revista de Ingeniería y Humanidades*, 14, 164-175.
- Ramírez González, S. (2006). *El monasterio de clarisas de Santa Isabel de Ronda. Historia y arte*

de una clausura franciscana. Ronda: Editorial La Serranía.

- Ramírez González, S. (2022). Los maestros Antonio Ramos y Ventura Rodríguez: diseños para las puertas de la catedral de Málaga. *Archivo Español de Arte*, XCV-379, 231-250.
- Suberbiola Martínez, J. (1985). La ordenación parroquial malacitana de 1505 y su reformación. *Baética: estudios de Historia Moderna y Contemporánea*, 8, 311-354.
- Temboury Álvarez, J. (1954). *La orfebrería religiosa en Málaga. Ensayo de catalogación.* Málaga: Ayuntamiento.
- Temboury Álvarez, J. y Chueca Goitia, F. (1945). José Martín de Aldehuela y sus obras en Málaga. Segunda aportación de datos para el estudio de un arquitecto del siglo XVIII. *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, XXIX-16, 37-57.
- Tenorio González, M^a. de la P. (2012). Alpandeire y su iglesia. Un recorrido organológico por las pinturas murales. *Takurunna*, 2, 337-359.
- Vázquez Otero, D. (1928). *Alpandeire histórico y sus hijos predilectos.* Melilla: Gráficas Ibérica.

EL VALOR DE LA FORMACIÓN EN EL ALUMNADO DE HISTORIA DEL ARTE: GAMIFICACIÓN, APRENDIZAJE SERVICIO Y EDUCACIÓN INCLUSIVA

THE VALUE OF TRAINING IN ART HISTORY STUDENTS: GAMIFICATION, SERVICE-LEARNING AND INCLUSIVE EDUCATION

Luz María Gilabert González

Doctora con mención europea en Historia del Arte.

Instituto de Educación Secundaria Los Montesinos-Remedios Muñoz

Orcid: 0000-0001-5714-6172

email: lm.gilabertgonzale@edu.gva.es

RESUMEN

En la era digital, los procesos de enseñanza y aprendizaje evolucionan de forma continua y muy rápida. Los profesionales de la educación son testigos de estos cambios que, sobre todo, se producen en las metodologías, así como en los propios roles docente y discente. En este ambiente se enmarca nuestro artículo que describe una experiencia de innovación pedagógica basada en el contexto sociocultural y la Historia del Arte.

El objetivo principal consistió en mejorar la práctica educativa utilizando el entorno patrimonial y comunitario de un centro de Educación Secundaria a través de la gamificación y el aprendizaje servicio. Gracias a este enfoque, se rompía con la institución educativa tradicional y se abría a aprender de y para la comunidad a través de una iniciativa basada en las TIC, la inclusión y el patrimonio dentro del proyecto *La figura de Francisco Salzillo en la imaginería barroca*.

Palabras clave: Historia del Arte/ Museo Salzillo/ contexto sociocultural/ práctica inclusiva/ tecnologías.

ABSTRACT

In the digital age, teaching and learning processes evolve continuously and very quickly. Education professionals are witnessing these changes, especially in methodologies, as well as in the roles of teachers and students. Our paper is framed in a environment that describes an experience of pedagogical innovation based on the socio-cultural context and the History of Art.

The main objective was to improve educational practice using the heritage and community environment of a secondary school through gamification and service-learning. Thanks to this approach, it broke with the traditional educational institution and opened itself to learning from and for the community through an initiative based on ICTs, inclusion and heritage within the project *The Figure of Francisco Salzillo in the Baroque Imagery*.

Keywords: Art History/ Salzillo Museum/ social-cultural context/ inclusive practices/ technologies.

1. INTRODUCCIÓN

En los últimos años tanto la labor docente como el perfil del profesor o profesora ha cambiado sustancialmente. En la obra de Gardner, *La educación de la mente y el conocimiento de las disciplinas* (2012), se habla de que el principal motor de nuestro trabajo es motivar a los alumnos y alumnas para que sean buscadores de conocimiento y quizás creadores de conocimiento durante el resto de sus vidas. Por su parte, Bauman (2013: 39) afirma que para una educación de calidad se necesita “propiciar y propagar la apertura de la mente, y no su cerrazón”. Por ello, debemos incentivar la motivación para que no pierdan el interés ni por nuestra materia ni por el aprendizaje y la formación a lo largo de sus vidas. Pues tal y como está demostrando la neurociencia el cerebro aprende cuando se emociona (Salas Silva, 2003; Mora, 2018). Además, señala Gerver (2017) que debemos de preparar a las nuevas generaciones para un mundo que cambia muy rápido y donde la formación es cada vez más importante. De hecho, los espacios de aprendizaje también han cambiado y ahora combinan espacios físicos con otros virtuales fortaleciendo la idea de aprender en cualquier momento y en cualquier lugar. Desde el punto de vista de la persona, el reto es dar significado a las conexiones entre las experiencias, datos e informaciones obtenidas en los diferentes espacios y recursos; mientras que para el profesional de la educación su desafío es diseñar situaciones que permitan dar sentido y coherencia a los espacios facilitando las conexiones y, por consiguiente, el aprendizaje (Gros, 2015).

Este artículo propone el estudio de un proyecto que conecta una serie de actividades cuyo eje vertebrador fue la figura de Francisco Salzillo y su museo (FIGURA 1). A través de diferentes metodologías y con la participación de distintos colectivos sociales de un mismo contexto, se llevó a cabo en un instituto de la Comunidad Valenciana dentro de la asignatura de Historia del Arte de segundo de Bachillerato.



Figura 1. Vista interior de la Iglesia de Jesús que acoge los pasos procesionales de Salzillo. Imagen de M^a Ángeles Gómez.

2. IMPORTANCIA DEL CONTEXTO SOCIOCULTURAL Y LOS FACTORES DE CONTEXTUALIZACIÓN

Cuando se habla de contexto sociocultural se hace referencia al entorno social y cultural en el que crece y vive una persona y la influencia que este ejerce en sus ideas y comportamientos. Dentro de este concepto se incluyen los aspectos históricos, políticos, económicos, educativos, religiosos, éticos y estéticos presentes en su comunidad. También abarca a los grupos con los que el individuo interactúa, sea su familia, amistades, compañeros, vecinos u otros actores sociales. Respecto a su misión educativa, Bedmar (2009) defiende que debe entenderse

desde tres parámetros diferentes. El primero como objeto de estudio (que debe conocerse e investigarse como cualquier otro contenido escolar); el segundo como recurso pedagógico (que se produce cuando forma el núcleo del resto de aprendizajes –incluyendo tanto aspectos tangibles como intangibles del entorno–); y, el tercero como contexto social (cuando se busca la relación entre lo que se aprende fuera y dentro del centro educativo).

Hasta ahora la conexión entre educación y entorno se hacía a través de actividades extraescolares, que solo consistían en la visita a un museo, edificios religiosos, monumentos o espacios culturales. Pero ahora es imprescindible ampliar esta visión y ofrecer a los estudiantes nuevas conexiones con su entorno, mucho más acordes a sus necesidades reales y a las necesidades de la propia sociedad, bajo las premisas de calidad e innovación educativa. Esto quiere decir que sean propuestas con un itinerario de mejora continua con el horizonte puesto en la inserción personal, social, ciudadana y profesional en la sociedad de manera exitosa. La innovación educativa es un proceso, un itinerario que se recorre desde el momento en que un equipo educativo toma conciencia de que sus propuestas se están quedando obsoletas para responder a las necesidades del alumnado del siglo XXI. Su propósito es alterar la realidad vigente, modificando concepciones y actitudes, alterando métodos e intervenciones y mejorando o transformando, según los casos, los procesos de enseñanza y aprendizaje (Mendia, 2016).

La propuesta presentada en este artículo se apoya en la teoría de Vygotsky (2009), quien defendió que la comprensión de uno mismo, de las personas y de los significados de las cosas en el mundo, se construyen a partir de situaciones compartidas y vividas con otros sujetos en un contexto. En su libro *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores* afirmó que los infantes, en el momento en que organizan sus propias actividades de acuerdo con una forma de conducta social, consiguen aplicar una actitud social a sí mismos. Para explicar la importancia de estas interacciones, este psicólogo ruso utilizó los conceptos de *internalización* y *mediación*. El primero corresponde a la capacidad humana de reconstruir e interiorizar las experiencias vividas externamente: el ser humano, al interactuar, reconstruye sus experiencias atribuyéndole un significado conforme a los elementos culturales presentes en su contexto. El segundo posibilita la interacción entre los elementos de una relación, puesto que las personas –a diferencia de los animales– crean sistemas de señales culturales que regulan la acción de los hombres y de las mujeres con otros individuos y con el medio (Vygotsky, 2009; Ramos y Da Costa, 2004). Concretamente, el desarrollo simbólico es un proceso general de mediación que tiene lugar para toda clase de signos, sean gestos, dibujos, palabras escritas o lenguaje oral. Esta mediación posibilita el contacto de las personas con el universo cultural humano y la paulatina interiorización de productos culturales (Mareovich, 2015).

De acuerdo con el planteamiento de Vygotsky, un sujeto se desarrolla en la medida en que interactúa con el ambiente. Todo organismo es activo al establecerse una continua interacción entre las condiciones sociales, que son mutables, y la base biológica del comportamiento humano. La actividad mental es exclusivamente humana y es resultante del aprendizaje social, de la interiorización de la cultura y de las relaciones sociales (Lucci, 2006). Esto significa que el aprendizaje tiene lugar en las relaciones sociales como una actividad entre personas en contacto con un contexto sociocultural, antes de ser interiorizado y convertido en un estado de autorregulación. Poco a poco el niño o la niña va haciendo suyos (internalizando) los instrumentos psicológicos que le servirán para ir despegándose del apoyo externo, social o adulto y alcanzar la autonomía a través de esta capacidad (Mariscal y Giménez, 2017). Por tanto, las interacciones de los alumnos y alumnas con su comunidad sociocultural son una pieza fundamental para su desarrollo psicoevolutivo.¹ Entonces, “el medio cultural y social no es una variable secundaria que viene simplemente a modificar (facilitar, dificultar, acelerar, ralentizar...) el desarrollo” (Corral y Perinat, 2003: 120). De ahí que desde la perspectiva de lo que se conoce como *psicología cultural*, este no sea una función independiente del contexto, sino que está canalizado por procesos de mediación interpersonal, a través de los cuales nos hacemos miembros de nuestra cultura (Bruner, 1991; Cole, 1996; Rogoff, 1993 y Valsiner, 1997); es decir,

¹ Un proceso que permite al individuo desarrollar su inteligencia y conocer el mundo que le rodea.

las interacciones entre la persona y el medio resultan fundamentales gracias a la aparición de nuevas estructuras, formas o funciones durante el proceso de desarrollo del individuo y no por una mera acumulación de cambios o porque esté preformado (Valsiner, 1998).

3. EXPERIENCIA ESTÉTICA Y CREATIVIDAD ARTÍSTICA

El Arte siempre ha estado vinculado a la experiencia estética y también a la creatividad. Respecto al primer vocablo, gran parte de la tradición analítica de la Estética lo ha reducido a procesos cognitivos, naturales o biológicos. En cambio, hoy hay voces que defienden con fuerza que la experiencia estética es única y diferente al resto (Garnica, 2018). Para Dewey, la experiencia es el resultado de la interacción entre el organismo y el ambiente. Además, toda experiencia tiene algo de estético a medida que prevalece y se incrementa –o también si se disminuye– esa cualidad, y llega a afirmar que “ninguna experiencia del tipo que sea, es una unidad, a menos que posea cualidad estética”. Por ejemplo, en una obra de arte “diferentes actos, episodios, sucesos, se mezclan y se funden en una unidad y, sin embargo, no desaparecen ni pierden su propio carácter” (2008: 42-43). Asimismo, sostiene que la estética se encuentra en el interior del individuo, en la mente; y permite deleitarse por lo bello o rechazar lo que no lo es, ya sea que esto provenga del artista, como también de su receptor. Para él, al igual que para Vygotsky, todo aquello que yace en la mente del individuo llega de afuera por vía de los sentidos y luego se interioriza (Montenegro Ortiz, 2014).

En cuanto al segundo, este término también ha evolucionado con el paso del tiempo y se ha dejado atrás la idea de que fuera una capacidad que solo poseían unas determinadas personas. Actualmente, se basa en procesos cognitivos ordinarios y comunes a todos los seres humanos, los cuales se perfeccionan a través de la experiencia y el esfuerzo. Se trata de buscar una solución no convencional a un problema, ampliando el abanico de posibilidades de forma indirecta y creativa, dejando atrás aquello que entendemos como lógico; esto es, romper con la lógica de las pautas perceptivas propias del ser humano y ejercitarse el pensamiento lateral. Un vocablo que fue acuñado por De Bono para hablar de “una habilidad operacional que permite desarrollar nuevas ideas de forma imaginativa y creativa, argumentando que la mente tiene dificultad para reestructurar sus modelos de ideas en respuesta a una nueva información” (2000: 28). Según este autor, el pensamiento vertical o lógico es selectivo y el pensamiento lateral es creativo, pero los dos son necesarios y se complementan mutuamente: “Lo que importa es una perfecta conciencia de sus diferencias para facilitar la aplicación de ambos”. En el primero, la información se usa con su valor intrínseco para llegar eventualmente a una solución mediante su inclusión en modelos existentes. En el segundo, la información se usa “no como fin, sino solo como medio para provocar una disagregación de los modelos y su subsiguiente reestructuración automática en ideas nuevas (De Bono, 2000: 33). De esta forma, la creatividad se posiciona como una capacidad que permite lanzar hipótesis, probar cosas, hacer bocetos, explorar posibilidades, ser más crítico, hacer juicios sobre los resultados y plantearse si funcionarán, buscar, dar forma y moldear, entre muchas otras acciones (Fernández, Llamas y Gutiérrez, 2019). Además, se asume como “un bien social vital para el avance de la humanidad y útil tanto en la vida diaria como en los logros creativos en cualquier campo” (Campos y Palacios, 2018: 173).

Asimismo, es un fenómeno influenciado por las interacciones y la socialización, lo cual condiciona el desarrollo creativo de los sujetos, sus actuaciones y sus producciones (Cuadros, Valencia y Valencia, 2008). Esto quiere decir que todos los sujetos tienen un potencial creativo que se desarrolla en entornos favorables (Campos y Palacios, 2018). La interacción de una persona con su contexto social (familia, escuela, sociedad) determinará la importancia que se otorgue a la creatividad en el desempeño de cualquier función: artística, laboral, académica, personal, etc. Un ambiente positivo, abierto y flexible a las posibilidades ayuda a desarrollar de forma intencionada la creatividad.

En este contexto, la escuela, el instituto o la universidad son las instituciones sociales por excelencia para su fomento. Según Elisondo, Danolo y Rinaudo (2012), lo inesperado, la incorporación de elementos inusuales al desarrollo de una tarea, las sorpresas que despierten la curiosidad, así como las interacciones con profesionales de distintas áreas y la creación

de espacios innovadores son algunas de las iniciativas que los docentes pueden incorporar fácilmente a su práctica diaria e incentivar una enseñanza y aprendizaje creativo.

Y es que, en una sociedad de cambio perenne y acelerado, todas las estructuras que la sostienen deben ser capaces de adaptarse, ya que la tercera revolución industrial –la de las nuevas tecnologías– (Unesco, 2005) llegó sin avisar hace unas décadas haciendo emerger el ingenio de los individuos, colectivos y organizaciones, transformando cada sector de la sociedad y cambiando comportamientos y formas de comunicación (Durán *et al.*, 2013). Si tenemos en cuenta que la sociedad debe ser creativa para afrontar los rápidos cambios a los que está sometida, necesitamos construir entre todos procesos de enseñanza-aprendizaje también creativos. De ahí que Mendoza y Herrera (2012) hablen de la necesidad cada vez más extendida de poseer conocimientos tecnológicos especializados con el fin de poder incorporarse a la vida laboral y comprender los medios digitales que se actualizan de forma continua. Es más, durante el confinamiento producido por la COVID-19, las TIC fueron una herramienta fundamental para el aprendizaje de forma *online* al tener que paralizar por unos meses la formación presencial en todas las etapas educativas. Las nuevas tecnologías tienen aspectos muy positivos tanto para los docentes como para los discentes y se deben dominar como recurso para el aprendizaje, pero sin rechazar otros instrumentos más tradicionales o convencionales.

4. TECNOLOGÍA Y PATRIMONIO

Las nuevas tecnologías se han abierto paso en el ámbito de la educación, ocupando un espacio específico en el proceso de construcción del conocimiento y generando nuevas situaciones didácticas. Se consideran nuevas Tecnologías de la Información y de la Comunicación (TIC) tanto al conjunto de herramientas relacionadas con la transmisión, procesamiento y almacenamiento digitalizado de la información, como al conjunto de procesos y productos derivados de las nuevas herramientas (*hardware* y *software*) en su utilización en la enseñanza. En este sentido, Bartolomé (2005) indica que las TIC, dentro del ámbito de la Didáctica, permiten no solo el diseño, desarrollo y uso de recursos en procesos educativos, sino también hacer un uso social de ellas; es decir, permiten que el alumnado entienda mejor su valor y utilidad en la sociedad y realice un uso activo y crítico.

A partir de la implantación de las competencias en el Sistema Educativo Español,² el concepto de TIC evolucionó hacia las Tecnologías del Aprendizaje y del Conocimiento (TAC), palabra que fue definida por Vivancos (2008), y que significa el uso competencial de las nuevas tecnologías (TIC) desde la escuela, instituto o universidad, entendiendo a estas como herramientas y las TAC como actividad competencial. Por ejemplo, las TIC serían Internet y el ordenador o tableta y la tarea TAC correspondería a la creación de un cómic digital a través de la herramienta *Writecomics*.

Otro de los conceptos que ha aparecido es el de las Tecnologías para el Empoderamiento y la Participación (TEP), que permiten que sea el internauta quien genere los contenidos, de manera que el público participa en el diseño y generación del mensaje de comunicación, a diferencia de sitios web estáticos donde los usuarios y las usuarias se limitan a la observación pasiva de los contenidos (Fontal, Marín y Pérez, 2013; Zambrano y Balladares, 2017). Las TEP sirven para la cohesión social de un grupo determinado de personas, que comparten ideas, intereses y propuestas en favor de un objetivo en común. En opinión de Reig (2016), supone un paso natural en la evolución del universo digital, pasando de los expertos a la inteligencia colectiva construida a base de aportaciones de miles de personas.

El uso del patrimonio como herramienta educativa ha permitido a los docentes explorar nuevas estrategias para desarrollar determinados contenidos curriculares que, en principio, podrían parecer ajenos a la temática patrimonial y que en muchas ocasiones resultan ser tediosos o aburridos para los estudiantes, pero necesarios para su mejor formación (Gilabert, 2016). En realidad, toda educación es patrimonial, porque pretende “conformar identidades, ayudar a ser y estar, a formar parte de” (Fontal, 2013: 17). En concreto, en España tenemos

² Primero con la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (LOE), donde se incluyó el concepto de competencias básicas como parte integrante del currículo y después con la Ley Orgánica 8/2023, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa (LOMCE) que las ajustó al marco de referencia europeo y las llamó competencias clave.

un buen sustento curricular para poder abordar un tratamiento del patrimonio integral y consciente en muchas materias escolares de los distintos niveles educativos. Por ejemplo, en el caso de la asignatura de Historia del Arte su estudio forma parte del contenido, objetivos, competencias y evaluación del currículo de Bachillerato; porque, como defienden Álvarez, Martínez y García (2017: 204), “tanto el patrimonio material como el inmaterial son esenciales para la continuidad y para el conocimiento de realidades pasadas, debiéndose preservar por sus valores históricos y estéticos”, y esto se consigue a través de la educación, enseñando al alumnado no solo su análisis e interpretación, sino también su protección y puesta en valor.

Somos testigos y actores de una infinidad de formas de trabajar en y con el patrimonio, entendido como la relación entre bienes y personas. Hoy el patrimonio cultural no se limita a monumentos y colecciones de objetos, sino que comprende incluso expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional.³ Esta nueva concepción puede considerarse el gran aporte del siglo XXI y trae consigo la necesidad de crear espacios en los que se generen diálogos enriquecedores y dirigidos hacia la sensibilización y donde las personas puedan establecer vínculos con los bienes a través de otras personas; un lugar donde lo subjetivo y particular se transforme en algo compartido (Pérez López, 2013).

Una de las grandes ventajas es que el patrimonio cultural puede ser visto e interpretado desde múltiples ópticas y todas son imprescindibles para su conocimiento. Una de ellas es la visión desde la educación y desde la cual son posibles numerosas propuestas de innovación que impliquen, incluso, a la comunidad social y conformar nuevas formas de entender educativamente el patrimonio, extendiendo sus límites más allá del ámbito formal; todo es cuestión de inventiva y de creatividad por parte del profesorado (Gilabert, 2016). La educación patrimonial se está convirtiendo en un mecanismo fundamental para fomentar una conciencia y respeto hacia el pasado, el presente y el futuro, pues las decisiones que sobre él se toman afectan a la memoria colectiva, a la identidad, al desarrollo sostenible, a la protección de la naturaleza y a las prácticas sociales (Capel, 2014). Además, como se puede comprobar en este artículo, es un elemento muy importante para alcanzar dos de los diecisiete Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) propuestos por la Organización de Naciones Unidas (ONU) en 2015 y cuyas metas específicas deben lograrse en los próximos quince años: 1) garantizar una educación inclusiva, equitativa y de calidad que promueva oportunidades de aprendizaje durante toda la vida para todos y 2) lograr la igualdad entre los géneros⁴.

De la misma forma, una educación patrimonial efectiva, a través de diversos agentes socializadores (profesorado, familiares, amistades, medios de comunicación, etc.), podrá contribuir a generar una identidad cultural que favorecerá el desarrollo de actividades responsables y sostenibles sobre el patrimonio, facilitando así un legado valioso para las generaciones futuras (Martínez y García, 2016). De hecho, un estudio realizado en la Región de Murcia sobre cuáles eran los principales recuerdos sobre patrimonio cultural que permanecían en la mente del alumnado de Bachillerato demostró que este al finalizar la etapa tenía bastantes recuerdos; sin embargo, dicha formación sobre el tema debía ser mejorada y se echaba en falta una educación patrimonial “más amplia, integradora y consistente” (Álvarez, Martínez y García, 2017: 232). Por eso, desde una mirada educativa, Fontal (2013) propone la siguiente secuenciación orientada a la sensibilización hacia el patrimonio con el fin de estructurar la enseñanza del mismo (FIGURA 2):

- conocimiento del patrimonio para la comprensión;
- comprensión del patrimonio para la puesta en valor;
- puesta en valor del patrimonio para la apropiación simbólica;
- apropiación simbólica del patrimonio para el cuidado/conservación;
- cuidado del patrimonio para el disfrute;
- disfrute del patrimonio para la transmisión.

³ Definición de *patrimonio cultural* por la Unesco: <https://ich.unesco.org/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003>

⁴ El 25 de septiembre de 2015, los líderes mundiales adoptaron un conjunto de objetivos globales para erradicar la pobreza, proteger el planeta y asegurar la prosperidad para todos como parte de una nueva agenda de desarrollo sostenible. <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/objetivos-de-desarrollo-sostenible/>

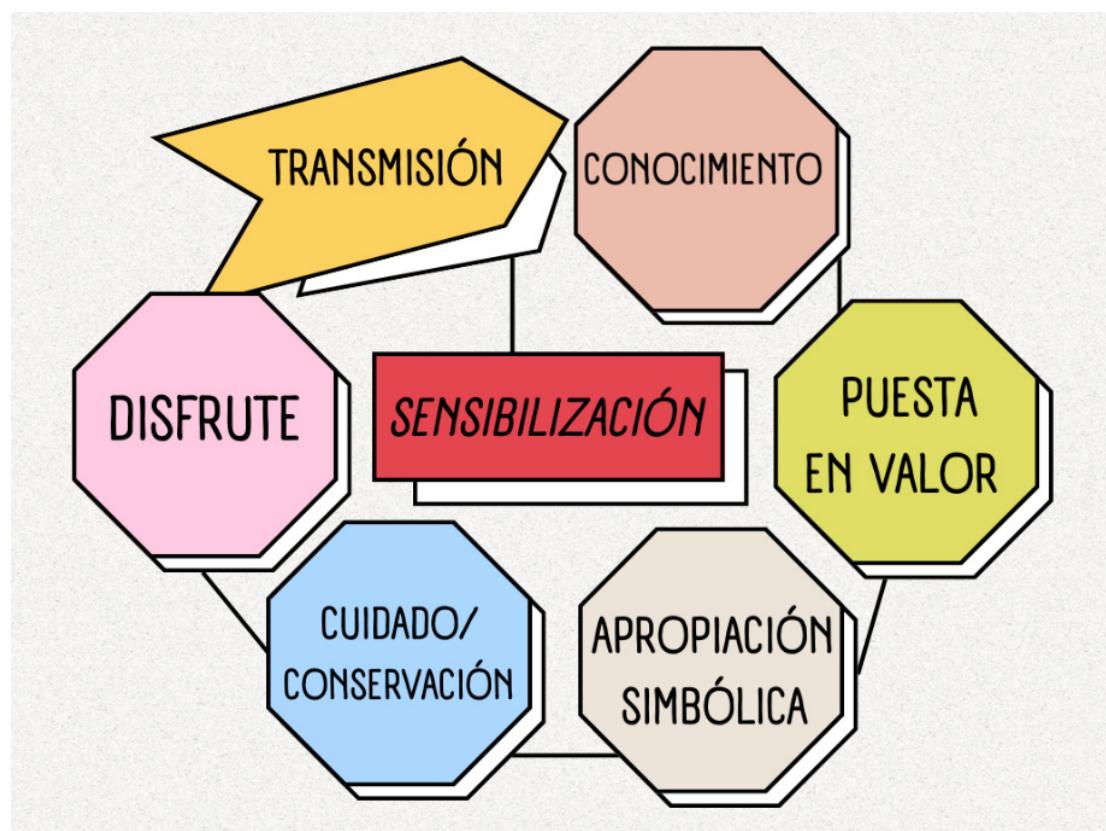


Figura 2. Secuenciación orientada a la sensibilización del patrimonio (Basado en Fontal, 2003: 15).

5. EDUCACIÓN INCLUSIVA

En esta experiencia educativa, además de la educación patrimonial y el uso de las nuevas tecnologías, también se ha tenido en cuenta la inclusión. La Real Academia de la Lengua Española (RAE) define la inclusión social como el principio en virtud del cual la sociedad promueve valores compartidos orientados al bien común y a la cohesión social, permitiendo que todas las personas con discapacidad tengan las oportunidades y recursos necesarios para participar plenamente en la vida política, económica, social, educativa, laboral y cultural, y para disfrutar de unas condiciones de vida en igualdad con los demás.

En cuanto a la noción de educación inclusiva parece que surgió en la Conferencia Mundial sobre Necesidades Especiales organizada por la Unesco en 1994 y que concluyó con la llamada *Declaración y Marco de Acción de Salamanca*. En ella, se señaló que “las escuelas deben acoger a todos los niños y niñas, independientemente de sus condiciones físicas, intelectuales, sociales, emocionales, lingüísticas u otras” (Murillo y Duck, 2011: 11). Basándose en estas palabras, Arnáiz y Guirao (2014) destacan que el significado de inclusión es una escuela para todos, sin barreras ni físicas ni mentales, haciendo frente a las necesidades de cada estudiante para que tengan la sensación de pertenencia y se sientan aceptados, a pesar de sus posibles dificultades o limitaciones. Por tanto, el objetivo de la inclusión está orientado al alumnado con necesidades distintas y cómo debe ser atendido en los centros educativos (Cabezas, 2011).

Echeita y Duk (2008) dan un paso más y afirman que la inclusión educativa es hoy una aspiración de muchos sistemas educativos del mundo y no podría ser de otra manera si se aspira a que la educación, realmente, contribuya al desarrollo de sociedades más justas, democráticas y solidarias; porque es “un medio fundamental para aprender a vivir juntos, desarrollando nuevas formas de convivencia basadas en el pluralismo, el entendimiento mutuo y las relaciones democráticas” (OREALC/Unesco 2007: 11). Este compromiso se refuerza con la Declaración de Incheon⁵ y la Agenda 2030 que establece los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) de los que

⁵ La Declaración de Incheon, firmada el 21 de mayo de 2015 en la República de Corea, recoge la visión transformadora de la educación que ya se había iniciado en el Informe de Delors donde se establecieron los principios de la enseñanza basada en competencias (aprender a conocer, aprender a hacer, aprender a ser y aprender a convivir) para la educación del siglo XXI.

se habló en el apartado anterior. Otros autores, como Cabero y Córdoba (2009), entienden la educación inclusiva como un comportamiento y por ende una manera de entender la vida. Es un afán por señalar un compromiso con un objetivo social básico, la salvaguarda de un derecho fundamental: la igualdad de oportunidades para aprender.

Con estas premisas teóricas, el proyecto que aquí se describe integró dos colectivos sociales diferentes junto con el alumnado de Historia del Arte con la finalidad de diseñar una práctica educativa inclusiva. Los grupos participantes fueron los ocho alumnos y alumnas del Programa de Formación Adaptada de Jardinería, que cursaban sus estudios en la misma institución que el alumnado de la asignatura, y los residentes de un centro geriátrico privado de las inmediaciones del Instituto de Educación Secundaria.

6. LA HISTORIA DEL ARTE EN EL CURRÍCULO DE BACHILLERATO

La Historia del Arte, como disciplina académica, está centrada en los procesos creativos y experiencias artísticas que favorecen la formación intelectual. No obstante, al proporcionar un conocimiento y un punto de vista crítico del patrimonio artístico, memoria del pasado y del presente, sus contenidos preparan para su disfrute y preservación desarrollando la sensibilidad por el entorno cultural, convirtiéndose en un poderoso vehículo de entendimiento del mundo actual.⁶

Como materia de opción en la modalidad de Humanidades y Ciencias Sociales de segundo de Bachillerato está regulada por el *Real Decreto 1105/2014, de 26 de diciembre, que establece el currículo básico de la Educación Secundaria Obligatoria y del Bachillerato*, y por el *Decreto 87/2015, de 5 de junio, del Consell, que establece el currículo y desarrolla la ordenación general de la Educación Secundaria Obligatoria y del Bachillerato en la Comunitat Valenciana*. Sin embargo, la aprobación de la *Ley Orgánica 3/2020, de 29 de diciembre, por la que se modifica la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación* también ha significado cambios importantes en la legislación educativa estatal y autonómica, aprobándose el *Real Decreto 243/2022, de 5 de abril, por el que se establecen la ordenación y las enseñanzas mínimas del Bachillerato*, y el *Decreto 108/2022, de 5 de agosto, del Consell, por el que se establecen la ordenación y el currículo de Bachillerato en la Comunitat Valenciana*, y que en el caso de segundo de Bachillerato entrará en vigor en el próximo curso académico 2023-2024. Por lo tanto, en la propuesta metodológica que se expone en este documento se trabajó con el marco legal anterior a la LOMLOE.

Con el Informe de Delors de 1996 para la Unesco y el posterior Proyecto para el Desarrollo y la Selección de Competencias (DeSeco)⁷ se crearon los principios de la enseñanza basada en competencias, tanto en el marco español como en el europeo, y que suponen “la movilización de destrezas prácticas y cognitivas, habilidades creativas y otros recursos psicosociales como actitudes, motivación y valores” que hacen posible la realización de una determinada acción (OCDE-DeSeCo, 2005: 7). Según este modelo teórico, las competencias clave únicamente se manifiestan en la realización de acciones en un contexto o situación particular, se desarrollan a través de la acción y la interacción y se llevan a cabo tanto en contextos formales –centro educativo– como no formales –familia, empresa, etc.– (Moya, 2008). De forma particular, la Historia del Arte favorece el desarrollo de la competencia digital (CD), la competencia lingüística (CL), aprender a aprender (AA) y, sobre todo, la conciencia y expresiones culturales (CEE).

Los contenidos de esta propuesta educativa se centraron en el bloque 4 denominado *El desarrollo y la evolución del arte europeo en el mundo moderno* (Decreto 87/2015). En concreto, la imaginería del Levante español con la figura de Francisco Salzillo (1707-1783) como máximo representante de esta escuela y dentro del estilo barroco. Para España fue un periodo de decadencia política y económica del Imperio: guerras, pestes y hambre, que propiciaron

6 Afirmaciones que aparecen en la introducción del currículo de Historia del Arte de segundo de Bachillerato del *Decreto 87/2015, de 5 de junio, del Consell, que establece el currículo y desarrolla la ordenación general de la Educación Secundaria Obligatoria y del Bachillerato en la Comunitat Valenciana*.

7 El Proyecto DeSeCo fue promovido y desarrollado en 1999 por la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE), con el fin de establecer un marco para la evaluación de las competencias clave. Estas son: competencia en comunicación lingüística (CL), competencia matemática y competencias básicas en ciencia y tecnología (CMCT), competencia digital (CD), aprender a aprender (AA), competencias sociales y cívicas (CSC), (sentido de la iniciativa y espíritu emprendedor (SIEE) y conciencia y expresiones culturales (CEE).

una fuerte emigración a América, una notable disminución de la población, la pérdida de colonias, la convulsión religiosa por la Contrarreforma y donde la dinastía de los Austrias Menores (Felipe III, Felipe IV y Carlos II) fue testigo de este ocaso. Sin embargo, respecto al arte y la cultura, fue una fructífera etapa que se conoce como el Siglo de Oro, con Góngora, Quevedo, Cervantes, Tirso de Molina, Velázquez, Murillo, Zurbarán o José Ribera, entre otros.

Respecto a la escultura barroca española se buscaba exaltar los ideales del Concilio de Trento y todo aquello que rechazaba la religión protestante, de ahí que hubiera tanta proliferación de imágenes procesionales o pasos escenificando la Pasión de Cristo que servían para instruir al fiel. Durante los siglos XVII y XVIII se desarrollaron tres importantes centros artísticos encargados de la realización de pasos e imágenes de vestir para procesionar por las calles españolas durante la Semana Santa. En Castilla-León, encontramos como máximo exponente a Gregorio Fernández, quien desarrolla un profundo dramatismo remarcando la emoción y el dolor. Andalucía también desarrolla la madera tallada, principalmente en Sevilla, con Juan Martínez Montañés, Juan de Mesa y Luisa Roldán (conocida como *La Roldana*), y en Granada destacaron Alonso Cano y Pedro de Mena.

En la segunda mitad del siglo XVII, el comercio con Italia reactivó económicamente la zona levantina, desde Valencia a Murcia, y recibió la llegada de sus influencias artísticas. Nicolás Salzillo, escultor de origen napolitano, se instaló en la capital murciana y fue allí donde su hijo Francisco desarrolló una importante carrera que le convirtió en uno de los grandes imagineros del barroco. Junto a la Ermita la Cofradía de Nuestro Padre Jesús, para la que realizó sus pasos procesionales más importantes, se creó un museo dedicado a su vida y obra (FIGURA 3). Ya en sus primeras biografías escritas por Diego Rejón Silva y Luis Santiago Bado, una década después de su muerte, hablaban de este espacio como el “depósito de las riquezas del arte” o “la obra mayor que puede ofrecerse a un artífice para manifestar su mucho dibujo y habilidad” (García López, 2015: 142; Marín Torres, 2017: 42 y 50). Además, desde que se dieron a conocer estas magníficas esculturas su fama no dejó de aumentar e incluso se convirtió en un lugar de peregrinaje para murcianos y turistas; pero no solo la iglesia, sino también la procesión conocida popularmente como Los Salzillos donde cada mañana de Viernes Santo La Cena, La Caída, La Oración del Huerto, Los Azotes, El Prendimiento, Nuestra Señora de los Dolores, San Juan y la Verónica junto con la imagen del titular –Nuestro Padre Jesús Nazareno⁸ salen por las calles de la ciudad cumpliendo con una tradición originada en 1601 y que en el año 2015 fue Declarada Bien de Interés Cultural (BIC) de carácter inmaterial.



Figura 3. Exhibición de los bocetos del taller de Salzillo en la institución museística. Imagen: M^a Ángeles Gómez.

⁸ Una enigmática y muy venerada imagen de 1600 que, según la tradición, fue traída por un fraile agustino desde Italia y que, por tanto, es la única que no fue realizada por Francisco Salzillo.

Tal es la importancia de este escultor, especialmente en la Región de Murcia y en la Comunidad Valenciana, que todavía hoy sigue generando una ingente cantidad de estudios e incluso algunos de ellos van más allá de su obra escultórica y se adentran en detalles y datos de su biografía o de aquellas leyendas y enigmas que han envuelto durante siglos a la Semana Santa murciana. Baste citar algunas publicaciones científicas recientes como el artículo De la Peña (2022) titulado “Libertad creativa versus autocensura en Francisco Salzillo (1707-1783)” o el de García López (2015), “Era todo para todos. La construcción biográfica de Francisco Salzillo en el siglo XVIII”, donde realiza un exhaustivo análisis bibliográfico del autor. También cabe destacar el último libro sobre el tema de Belda Navarro (2015), *Estudios sobre Francisco Salzillo*, la obra *Los misterios de Salzillo*, del periodista Botías Saus (2017), o las aportaciones de la actual directora del museo, M^a Teresa Marín Torres (2017), para la revista *Descubrir el Arte*.

7. PROPUESTA METODOLÓGICA: LA FIGURA DE FRANCISCO SALZILLO EN LA IMAGINERÍA BARROCA

La experiencia educativa que se analiza en estas páginas fue realizada durante el curso 2018-2019 en un instituto de Educación Secundaria del municipio alicantino de Torrevieja y consistió en un proyecto sobre el escultor murciano Francisco Salzillo. Los proyectos son uno de los métodos interactivos basados en la cooperación entre iguales, lejos de tendencias individualistas y competitivas, sin excluir ni clasificar a nadie según su capacidad o rendimiento. En ellos, el aprendizaje implica el contacto directo con el objeto de estudio y culmina con resultados reales como la materialización por parte de los estudiantes de un trabajo, una propuesta, de una exposición, etc. Por eso el alumnado ha de analizar las actividades que lo componen, pensar, organizarse, buscar información, trabajar en equipo y tomar decisiones (Quinquer, 2004). De esta forma, los estudiantes llevan la iniciativa y trabajan de forma autónoma y el o la docente ayuda, colabora, provee de recursos y facilita el proceso.

El grupo lo formaron dieciséis alumnos y alumnas, con edades comprendidas entre los diecisiete y diecinueve años, que cursaban la asignatura de Historia del Arte de segundo de Bachillerato en la modalidad de Humanidades y Ciencias Sociales. A nivel psicoevolutivo, los discíntes se encuentran en la fase de la adolescencia tardía donde se produce el pensamiento formal, aunque este depende de los conocimientos previos de cada uno y una, tal y como apunta Álvarez Jiménez (2010). También se desarrolla el sentido crítico y el lenguaje pasa a ocupar un papel mucho más importante que en etapas anteriores. Según Vygotsky (2013), es ahora cuando los adolescentes se fijan más en sus iguales, por ejemplo, sus compañeros de instituto; por ello, sugiere que haya una interacción en las actividades entre estudiantes con diferentes niveles de aprendizaje para que aquellos más formados puedan servir de guía y ayudar a desarrollar nuevas habilidades y conocimientos en el resto. Otros de los rasgos más importantes de la adolescencia como etapa vital es que se forja la personalidad, se establece el sistema de valores y se produce una crisis de identidad sexual, vocacional e ideológica (Ruiz Lázaro, 2013). Además, las áreas emocionales son muy activas en estas edades, lo que les lleva a tener una conducta muy exploratoria que debemos aprovechar en las clases y a la hora de diseñar las tareas (Ruiz Lázaro, 2013; Jensen y Ellis, 2015).

Actualmente, la gamificación -o ludificación- y el aprendizaje basado en juegos (ABJ) constituyen unas de las estrategias didácticas más pujantes en la enseñanza de la Historia del Arte, al menos en lo que concierne a los ámbitos de enseñanza no formal y a las prácticas innovadoras de ciertos docentes en el ámbito escolar. La introducción del juego en los procesos de enseñanza/aprendizaje supone, *a priori*, un estímulo para el alumnado, favoreciendo su motivación y participación en dichos procesos (Fernández y Sánchez, 2022). La gamificación se refiere al uso de elementos de diseño de juegos en otros contextos, pero por su carácter novedoso (ya que es un área relativamente nueva) aún no existe una definición aceptada de forma unánime (Contreras, 2017; Villalba y Aguilar, 2020). Kapp, en su libro *The Gamification of Learning and Instruction: Game-based Methods and Strategies for Training and Education* (2012), defiende que es la utilización de mecánicas basadas en juegos, estética y pensamientos lúdicos para atraer a las personas, motivar acciones, promover el aprendizaje y resolver problemas.

Foncubierta y Rodríguez (2014) hablan de técnica o técnicas que el profesor emplea en el diseño de una actividad, tarea o proceso de aprendizaje (sean de naturaleza analógica o digital) introduciendo elementos del juego (insignias, límite de tiempo, puntuación, dados, etc.) y/o su pensamiento (retos, competición, etc.), con el fin de enriquecer esa experiencia de aprendizaje, dirigir y/o modificar el comportamiento de los alumnos en el aula. Y, para Teixes Argiles, es “la aplicación de recursos propios de los juegos (diseños, dinámicas, elementos, etc.) en contextos no lúdicos, con el fin de modificar comportamientos de los individuos mediante acciones sobre su propia motivación” (2015: 23).

Cuando se aplica en el contexto educativo, se intenta que los alumnos y alumnas jueguen con los contenidos de la materia, viviéndolos como retos que quieren superar y sintiéndose protagonistas de este aprendizaje. La ludificación es, por tanto, una de las nuevas tendencias educativas basadas en las metodologías activas y participativas donde los estudiantes adquieren una actitud más responsable de su propio aprendizaje. Uno de los recursos más utilizados en las aulas son los juegos de fuga o *escapes rooms*, es decir, aquellos que se basan en equipos de acción en vivo en los que los jugadores descubren pistas, resuelven acertijos y realizan tareas en una o más salas para lograr un objetivo específico (generalmente, escapar de la sala) en un tiempo limitado (Nicholson, 2015). Una variante de este tipo de juego es el *breakout* educativo, cuyo objetivo consiste en abrir una caja cerrada con diferentes tipos de candados, aunque para conseguir los códigos que los abren es necesario resolver problemas, cuestionarios y enigmas. Es una herramienta gracias a la cual se desarrolla la creatividad, la colaboración, la comunicación y el pensamiento crítico, pues los equipos descubren formas de trabajar juntos y a valorar las contribuciones de todos los miembros para alcanzar la meta común.

Otra de las metodologías importantes implantadas en los centros escolares es el aprendizaje servicio. Con el acrónimo APS se funden intencionalidad pedagógica e intencionalidad social. Es una propuesta innovadora que parte de elementos tan conocidos como el servicio voluntario en la comunidad y la adquisición de aprendizajes. El *Centre Promotor d'Aprenentatge Servei* de Cataluña lo describe como “una propuesta educativa que combina procesos de aprendizaje y de servicio a la comunidad en un solo proyecto bien articulado en el que los participantes se forman trabajando sobre necesidades reales del entorno con el objetivo de mejorarlo”.⁹ Esto significa que:

- Es una práctica educativa que considera a quien recibe el servicio como un elemento central y no como un simple receptor de actos de caridad (Aramburuzabala y Opazo, 2015).
- Tiene una utilidad social, ya que es un reto de transformación de la realidad donde se fortalece no solo el éxito escolar, sino también el capital social de la comunidad (Batlle, 2011).
- Es un proceso en equipo en el cual los todos se apoyan y confían unos en otros para alcanzar una meta articulada explícitamente en el aprendizaje de contenidos curriculares (Tapia, 2010).
- Es una actividad inclusiva, que facilita la superación de las desigualdades e incidiendo positivamente en la equidad, empoderando al alumnado especialmente a aquel con especiales dificultades (Mendia, 2016).

Las prácticas que vinculan aprendizaje y servicio solidario permiten a los estudiantes aplicar lo aprendido en las aulas al servicio de la comunidad, y simultáneamente les permite adquirir nuevos conocimientos y poner en juego competencias en contextos reales, desarrollando prácticas valiosas tanto para la formación de una ciudadanía activa y participativa como para la inserción en el mundo laboral (Tapia, 2010).

En esta iniciativa se unieron estas nuevas metodologías con la participación de los estudiantes del módulo de Jardinería y los residentes del centro privado para la tercera edad. Durante diez sesiones fueron realizadas las tres actividades que componían el proyecto que se describe a continuación.

⁹ Definición de *aprendizaje servicio* en <https://aprenentatgeservei.cat/que-es-laps/#definicion>

La primera actividad denominada *Descifrando el museo* consistió en la visita al Museo Salzillo de Murcia por parte de la clase de Historia del Arte junto con los cinco alumnos y tres alumnas del Programa de Formación Adaptada de Jardinería; un módulo que nació durante el curso 2016-2017 como respuesta a la necesidad de ofrecer un futuro laboral a los estudiantes procedentes del aula específica del mismo instituto y de otros centros del entorno con necesidades educativas especiales.

El Museo Salzillo fue creado en 1941 por el Ministerio Nacional de Educación a través de la reforma y ampliación de la Iglesia de Jesús, espacio que albergaba los ocho pasos procesionales realizados por el escultor murciano, entre 1752 y 1763, y que se había convertido en parada obligatoria para los turistas extranjeros. En la década de los años noventa, el museo comenzó una nueva etapa de renovación en la que se restauraron la mayor parte de sus fondos, así como las pinturas murales del templo, y se rehabilitó por completo el edificio según el proyecto del arquitecto Yago Bonet (Marín Torres, 2007). El proyecto, llevado a cabo entre 1999 y 2002, consistió en respetar íntegramente la iglesia barroca y la fachada renacentista, conservar también el ángulo de fachadas de los años de 1950 y 1960 e introducir en el vacío resultante un nuevo cuerpo que reorganizara, *cosiera* y a la vez se alzase como el nuevo museo. En palabras del propio arquitecto, el objetivo era lograr “una atmósfera arquitectónica capaz de generar un escenario privilegiado como teatro sacro, como apoteosis escultórica. (...) Un recorrido en el tiempo y en el espacio: un laberinto de emociones, de memorias y de conocimientos, un lugar de reencuentro entre el entorno, la persona y la obra de un escultor delicado y sensible” (Bonet Correa, 2002: 229 y 232). Desde entonces, en su interior se puede disfrutar no solo de las obras de imaginería, sino también del ajuar procesional de la Cofradía; los numerosos bocetos modelados en barro; el Belén realizado entre 1776 y 1800 en colaboración con su discípulo, Roque López (FIGURA 4); y, un ejemplo de *presepe* napolitano que elaboraron artesanos de la ciudad italiana, desde 1725 a 1790, y cuyas piezas se dispersaron después por todo el mundo.



Figura 4. Vista de la Sala del Belén de Francisco Salzillo y su taller en el museo. Imagen: M^a Ángeles Gómez.

Durante el recorrido por las instalaciones, una guía del museo fue explicando a los estudiantes datos acerca de la obra del escultor, los pasos procesionales, la conservación de las piezas, la distribución de las salas y espacios, etc. Con antelación, la docente acudió al museo y preparó la visita con el personal de la institución para conocer la información que les iba a facilitar al grupo, obras expuestas, discurso museográfico, etc., para que los retos a superar en las actividades del proyecto fueran sobre los contenidos de la visita guiada. Era muy importante que los discentes estuvieran atentos, recabaran información e hicieran fotografías del museo, puesto que lo iban a necesitar para la siguiente actividad y serían evaluados tras la visita mediante un *breakout* elaborado por la profesora con el programa *Genially*. A través del uso de dispositivos móviles y con una duración de veinte minutos, debían superar en grupos

de cuatro personas –dos miembros de Historia del Arte y otros dos de Jardinería– una serie de desafíos (preguntas, ordenación de letras para la compresión de oraciones, elección de la imagen correcta, ordenación cronológica de hechos históricos, etc.) a medida que iban pasando *virtualmente* por cada una de las salas del museo (FIGURAS 5 y 6). Se empleó como narrativa la vida y obra de Salzillo, de manera que la temática daba unidad a la concatenación de retos y facilitaba la inmersión de los jugadores en una propuesta que buscaba trabajar unos contenidos educativos proporcionando experiencia y fomentando la cooperación. El alumnado comprobó que, para lograr la victoria en un juego de escape, además de los conocimientos y habilidades, era muy importante la cooperación entre los participantes de cada grupo.

Figuras 5 y 6. Programa Genially con la portada del *breakout* sobre el Museo Salzillo y pregunta 2 del juego de gamificación. Elaboración propia.

La siguiente actividad llamada *Digitalarte* se realizó en una de las salas de informática del instituto y consistió en la elaboración de un folleto del Museo Salzillo con la aplicación *Canva*. Durante las tres siguientes sesiones de cincuenta y cinco minutos, cada grupo de la primera tarea tenía que elaborarlo y debía contener información e imágenes obtenidas durante la visita a la institución y estructurarse en forma de tríptico con los siguientes cuatro apartados: historia del museo, biografía del autor, recorrido museográfico y obras más destacadas (FIGURAS 7 y 8). La docente de Historia del Arte, el tutor del Programa de Jardinería y la directiva del Centro para la Tercera Edad eligieron el más acorde para su presentación en la residencia geriátrica.

Francisco Salzillo
(1707-1783)

Es uno de los escultores más importantes del barroco. Hijo de napolitano y murciana, mezcló de forma magistral el colorido y realismo italianos con el profundo sentido religioso español propio del momento.

Aprendió en el taller de su padre y su dominio del dibujo, la talla y el color contribuyó esencialmente a la perfección de sus esculturas.





Plaza de San Agustín, 3.
Murcia (30005).
Tel. 968 291 893 / Fax 968 296 500
www.museosalzillo.es

**MUSEO
SALZILLO**



Historia del museo

Esta institución museística fue creada en 1941 por el Ministerio Nacional de Educación a través de la reforma y ampliación de la Iglesia de Jesús, espacio que albergaba los pasos procesionales realizados por el escultor murciano y que se había convertido en parada obligatoria para los turistas extranjeros.

En la década de los años noventa, el museo comenzó una nueva etapa de renovación según el proyecto del arquitecto Yago Bonet Correa, creando un lugar de reencuentro entre el entorno, la persona y la obra de un escultor delicado y sensible.



Discurso museográfico

Hoy en su interior se puede disfrutar no solo de las obras de imaginería, sino también del ajuar procesional de la Cofradía; los numerosos bocetos modelados en barro; el Belén realizado en colaboración con su discípulo, Roque López; y, un ejemplo de presepe napolitano que elaboraron artesanos de la ciudad italiana en el siglo XVIII y cuyas piezas se dispersaron después por todo el mundo.



Figuras 7 y 8. Parte exterior y parte interior del tríptico de uno de los folletos creados con Canva por los estudiantes.

Exposición interactiva fue el nombre de la tercera actividad que consistió en la visita de los cuatro grupos de alumnos y alumnas a la residencia para la tercera edad cercana al instituto durante cuatro horas. El centro se abrió en el año 2002 y en 2019 contaba con cincuenta y dos residentes –treinta y ocho mujeres y catorce hombres– con edades comprendidas entre los sesenta y dos años y los cien años. Cada equipo se preparó uno de los apartados del tríptico seleccionado para hacer una exposición oral a los residentes sobre quién fue Salzillo y cómo es actualmente el museo murciano dedicado a su vida y obra. A continuación, se crearon varias mesas de trabajo para el taller de escultura donde los y las proyectadas pudieron pintar pequeñas imágenes de barro que estaban inspiradas en figuras del Belén, así como

de la Dolorosa, el San Juan y la Verónica de Salzillo; ayudados por los estudiantes en todo momento este encuentro se transformó en un espacio donde compartir opiniones, vivencias y experiencias.

La última sesión fue desarrollada en la sala polivalente del instituto para llevar a cabo el *feedback* de este proyecto. Este fue evaluado con tres métodos diferentes: heteroevaluación, donde la docente evaluó al alumnado mediante una escala de estimación y una rúbrica (CUADRO 1); autoevaluación de cada estudiante y de la profesora mediante una encuesta de satisfacción que fue elaborada con *Google Forms* y, por último, la coevaluación, donde los discentes valoraron el trabajo de sus compañeros a través de una tabla con indicadores de logro. Con la diversificación de estos instrumentos de evaluación, donde se incluyeron ítems acerca de la actitud, el contenido, la cooperación, las habilidades sociales, etc., se conseguía evaluar tanto el producto final como todo el proceso.

Categoría	Sobresaliente	Notable	Suficiente	Insuficiente
Organización	Información muy bien organizada y redactada.	Información bien organizada y redactada.	Está organizada, pero frases mal redactadas.	No está organizada ni bien redactada.
Presentación	No hay errores ortográficos y se cumplen con los criterios exigidos.	Hay algún error ortográfico, pero se cumple con los criterios.	Hay errores ortográficos y no se cumplen con todos los criterios.	Muchos errores y no se cumplen los criterios.
Datos y contenidos	Incluye abundantes datos y demuestra conocimiento de los contenidos.	Incluye algunos datos relevantes, pero otras informaciones son incorrectas.	Hay escasos datos y poco relevantes. No hay apenas contenidos.	La mayoría de datos son incorrectos y no hay información adicional.
Calidad	Contenidos e imágenes de gran valor, bien organizados y con fuertes conexiones para transmitir correctamente el mensaje.	Contenidos e imágenes con cierto valor por la calidad y organización de los mismos, pero no hay conexiones.	Contenidos e imágenes aceptables, pero no están bien organizados y no hay apenas conexión entre ellos.	Contenidos e imágenes de baja calidad, mal organizados y sin conexión.
Descripción	Hace una descripción completa y fundamentada del museo.	Hace una descripción buena del museo.	Incluye poca información sobre el museo.	No hay apenas información del museo.
Recursos	Se incluyen recursos complementarios de diverso tipo que amplían la información.	Se incluyen recursos, pero no son adecuados para la edad.	Se incluyen pocos recursos y no son idóneos para esta actividad.	No se incluye ningún recurso adicional.
Formato	Es visualmente muy atractivo y permite identificar los contenidos de forma rápida.	Es muy atractivo, pero no se identifican los contenidos con claridad.	Es tráctivo y aparecen todos los apartados identificados, pero la consulta no es sencilla.	No es atractivo, no aparecen los apartados identificados y es difícil de consultar.

Cuadro 1. Rúbrica para evaluar la actividad *Digitalarte*. Elaboración propia.

8. CONCLUSIÓN

Hoy el predominio de lo virtual y la pérdida de oportunidades para la socialización espontánea han frustrado muchas posibilidades de experiencias donde se crean vínculos de solidaridad intergeneracional, intercultural y ambiental (Lotti y Betti, 2019). Asimismo, cada vez son más necesarias iniciativas que generen colaboraciones entre los espacios educativos y el territorio, puesto que fomentan el sentimiento de pertenencia e identidad. No obstante, hay dos factores que apuntan a un crecimiento del uso de la educación experiencial vinculada cada vez más a la realidad del contexto: la existencia de numerosas experiencias que, con el objetivo de favorecer procesos de socialización, ponen a los jóvenes en contacto con la comunidad; y, la buena predisposición de los equipos educativos a incorporar métodos que conecten con las finalidades de su intervención y favorezcan la inclusión social (López y Martín, 2018). De hecho, Pintado, Mateo y Mengual hablan de que este tipo de propuestas son “un foco de motivación para el aprendizaje y la inclusión” (2015: 93).

Con este proyecto se quiso generar un proceso experiencial de diálogo, de sensaciones y sentimientos compartidos del estudiante, por un lado, hacia el patrimonio cultural y, por otro, hacia dos colectivos sociales a veces olvidados y desprotegidos. Nuestras personas mayores son guardianas y garantes de recuerdos que solo ellas pueden mantener vivos y la inclusión de jóvenes con discapacidad en espacios escolares y comunitarios ayuda a crear personas concienciadas con su entorno y cómo debería ser su relación con el mundo; una relación basada en principios de solidaridad, respeto y cooperación. Al mismo tiempo, es fundamental que los depositarios del mañana, es decir, los discentes, sean plenamente conscientes del inmenso valor que tiene el patrimonio que reciben en herencia, de su significado profundo y de la importancia de continuar legando y depositando en futuras generaciones su contenido (Pérez López, 2013).

Todo lo expresado anteriormente implica que las funciones del profesorado en el aula, los contenidos culturales, las actividades y habilidades que el alumnado debe desarrollar, necesariamente tienen que readaptarse y reformularse en función del nuevo contexto sociocultural y tecnológico actual (Area, 2015).

Para terminar, el alumnado participante se mostró muy activo y comprometido en el proyecto, porque sintió que satisfacía necesidades de la comunidad, comprendió los contenidos de la asignatura, adquirió una experiencia valiosa relacionada con su formación y mejoró su sentido de responsabilidad hacia su entorno. Además, la resolución de las distintas actividades grupales obligó a trabajar de manera libre, creativa y autónoma, lo que propició que aumentara la confianza en cada uno de ellos; transformándolos en seres más resolutivos y seguros para afrontar cualquier otro tipo de retos que puedan encontrarse en el futuro.

Por último, resulta interesante trabajar en este tipo de materias, como la Historia del Arte, a través de un proceso global donde el conocimiento también depende del medio, espacio o territorio y donde –y esto es lo más importante– se consigue una formación completa del estudiante como ser humano social y cultural y artísticamente competente. Sin duda, fue una iniciativa con una alta implicación vital, reflexiva, que abre caminos a la cooperación y facilita el reconocimiento del discente en su entorno, aspecto que le satisface enormemente.

9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez Domínguez, P., Martínez Valcárcel, N., y García Marín, R. (2017). El patrimonio cultural en los recuerdos del alumnado al finalizar el Bachillerato en España: educación e identidad patrimonial. *Revista Tempo e Argumento*, 9(22), 198-235. <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/217518030922017198/7586>
- Álvarez Jiménez, J. M. (2010): Características del desarrollo psicológico de los adolescentes. *Innovación y Experiencias Educativas*, 28, 1-11. https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero_28/JUANA_MARIA_ALVAREZ_JIMENEZ_01.pdf
- Arnaiz Sánchez, P. y Guirao Lavela, J. M. (2014). Atención a la diversidad. *Educadores: Revista de renovación pedagógica*, 252, 22-35. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/483270>
- Aramburuzabala Higuera, P. y Opazo Carvajal, H. (2015). La institucionalización del aprendizaje-servicio en la universidad. En *El Aprendizaje-Servicio en las universidades: De la iniciativa individual al apoyo institucional*, 11-18. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=739675>
- Area Moreira, M. (2015): Reinventar la escuela en la sociedad digital. Del aprender repitiendo al aprender creando. En *Mejorar los aprendizajes en la educación obligatoria: políticas y actores*, 167-194. <https://manarea.webs.ull.es/wp-content/uploads/2014/01/Reinventar-la-escuela-manuel-area-2015.pdf>
- Bartolomé, A. (2005). *El impacto de las nuevas tecnologías en educación*. Barcelona: Universidad de Barcelona. <https://www.uv.es/aliaga/curriculum/Aliaga&Bartolome-2005-borrador.pdf>
- Batlle, R. (2011). ¿De qué hablamos cuando hablamos de aprendizaje-servicio? *Critica*, 61(972), 49-54. <https://roserbattle.net/wp-content/uploads/2011/04/de-que-hablamos-cuando-hablamos-de-aps.pdf>
- Bauman, Z. (2013). *Sobre la educación en un mundo líquido*. Barcelona: Paidós.
- Bedmar Arroyo, S. (2009). La importancia del contexto en el proceso de enseñanza-

- aprendizaje. *Revista digital para profesionales de la enseñanza*, 5 (noviembre), 1-7.
- Belda Navarro, C. (2015). *Estudios sobre Francisco Salzillo*. Murcia: Editum.
 - Bonet Correa, Y. (1998-2002). Museo Salzillo (Murcia). *Memorias de Patrimonio*, 6, 223-242.
 - Botías Saus, A. (2017). *Los misterios de Salzillo*. Murcia: Diego Marín.
 - Bruner, J. (1991). "La construcción narrativa de la realidad". *Investigación Crítica*, 18, 1-21.
 - Cabero Almenara, J. y Córdoba Pérez, M. (2009). Inclusión educativa: la inclusión digital. *Revista de Educación Inclusiva*, 2(1), 61-77. <https://revistaeducacioninclusiva.es/index.php/REI/article/view/27>
 - Campos Cancino, G. y Palacios Picos, A. (2018). La creatividad y sus componentes. *Creatividad y Sociedad*, 27, 167-183. https://www.researchgate.net/publication/323999298_La_creatividad_y_sus_componentes
 - Casanova, M. A. (2012). *La evaluación de competencias básicas*. Madrid: La Muralla.
 - Cole, M. (1996). *Psicología cultural: una disciplina del pasado y del futuro*. Cambridge: Universidad de Harvard.
 - Contreras Espinosa, R. S. (2017). Gamificando en escenarios educativos. Revisando literatura para aclarar conceptos. En *Experiencias de gamificación en las aulas*. Barcelona: InCom-UAB Publicacions, 11-17. <https://ddd.uab.cat/pub/llibres/2018/188188/ebook15.pdf>
 - Corral Iñigo, A. y Perinat Maceres, A. (2003). *Los adolescentes en el siglo XXI: un enfoque psicosocial*. Barcelona: Editorial UOC.
 - Cuadros, J., Valencia, J. y Valencia, A. (2012). Creatividad: concepciones, estrategias y su estimulación en entornos educativos. *Revista Educación y Desarrollo Social*, 6(2), 138-153. <https://doi.org/10.18359/reds.771>
 - De Bono, E. (2000). *El pensamiento lateral: manual de creatividad*. Barcelona: Paidós.
 - Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia estética*. Barcelona: Paidós Estética.
 - Durán Becerra, T., Esteban Abengozar, A., Magallón Martínez, R. C., Martire, A., Rebouças, B., y Weixlberger, C. (2013). La creatividad. *RTA: Revista Universitària de Treballs Acadèmics*, 5. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4847189>
 - Echeita Sarrionandia, G. y Duk, C. (2008). Inclusión educativa. *REICE: Revista Iberoamericana sobre Calidad, Eficacia y Cambio en Educación*, 6(2), 1-8. <https://revistas.uam.es/reice/article/view/5436>
 - Elisondo, R., Danolo, D. y Rinaudo, M. (2012). Docentes inesperados y creatividad. Experiencias en contextos de educación superior. *Revista Electrónica de Investigación, Docencia y Creatividad*, 1, 103-114. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4060412>
 - Fernández Álvarez, U. y Sánchez Rivera, J. A. (2022). Una experiencia de gamificación para estudiar Historia del Arte en Bachillerato: "Party & Co. de las Primeras Vanguardias". *CLIO. History and History teaching*, 48, 251-276. <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/clio/article/view/7337/7370>
 - Fernández Díaz, J. R., Llamas Salguero, F., Gutiérrez Ortega, M. (2019). Creatividad: Revisión del concepto. *REIDOCREA*, 8, 467-483. <https://www.ugr.es/~reidocrea/8-37.pdf>
 - Foncubierta, J. M. y Rodríguez, C. (2014). *Didáctica de la gamificación en la clase de español. Edinumen*, 1-8. https://espanolparainmigrantes.files.wordpress.com/2016/04/didactica_gamificacion_ele.pdf
 - Fontal Merillas, O. (2013). Estirando hasta dar vueltas al concepto de patrimonio. En *La educación patrimonial. Del patrimonio a las personas*, 9-22.
 - Fontal Merillas, O., Marín Cepeda, S. y Pérez López, S. (2013). Internet como medio y contexto para la educación patrimonial: ¿y contenido patrimonial en sí mismo? En *La educación patrimonial. Del patrimonio a las personas*, 108-125.
 - García López, D. (2015). Era para todo para todos. La construcción biográfica de Francisco Salzillo en el siglo XVIII. *Imafronte*, 24, 103-164. <https://revistas.um.es/imafronte/article/view/243491>
 - Gardner, H. (2012). *La educación de la mente y el conocimiento de las disciplinas*. Barcelona: Paidós.
 - Garnica, N. (2018). Algunas consideraciones sobre la experiencia estética: ¿ideología estética o posibilidad crítica? *Universitas Philosophica*, 35(70), 229-250. https://doi.org/10.1344/uniphil2018_0010

- org/10.11144/Javeriana.uph35-70.acee
- Gerver, R. (2017). Docentes del siglo XXI. Claves para una educación abierta al cambio. *Conferencia de la Asociación de Centros Autónomos de Enseñanza Privada (ACADE)*, 30 de octubre.
 - Gilabert González, L. M. (2016). *La educación artística y la expresión plástica infantil: qué y cómo enseñar*. Madrid: Dykinson.
 - Gros, B. (2015): La caída de los muros del conocimiento en la sociedad digital y las pedagogías emergentes. *Revista Education in the Knowledge Society (EKS)*, 16(1), 58-68. <https://doi.org/10.14201/eks20151615868>
 - Jensen, F. E. y Ellis Nutt, A. (2015). *El cerebro adolescente*. Barcelona: RBA.
 - Kapp, K. M. (2012). *The Gamification of Learning and Instruction: Game-based Methods and Strategies for Training and Education*. San Francisco: Pfeiffer.
 - López Dóriga, M. y Martín García, M. J. (2018). El aprendizaje-servicio como práctica inclusiva. *RIDAS. Revista iberoamericana de aprendizaje servicio: Solidaridad, ciudadanía y educación*, 6, 88-102. <https://raco.cat/index.php/RIDAS/article/view/348047>
 - Lotti, P. y Betti, F. (2019). Aprendizaje-servicio al servicio de la Comunidad Educadora. *RIDAS: Revista Iberoamericana de Aprendizaje Servicio*, 7, 72-88. <https://raco.cat/index.php/RIDAS/article/view/356485>
 - Lucci, M. A. (2006). La propuesta de Vygotsky: la psicología socio-histórica. *Profesorado: Revista de currículo y formación del profesorado*, 10(2), 1-11. <https://www.ugr.es/~recfpro/rev102COL2.pdf>
 - Mareovich, F. (2015). *Desarrollo simbólico: El aprendizaje de palabras por medio de imágenes*. Buenos Aires: Teseo.
 - Marín Torres, M. T. (2007). Museo Salzillo de Murcia. Un nuevo reto ante el III Centenario del nacimiento del escultor. *Museo.es*, 3, 134-145. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2484790>
 - Marín Torres, M. T. (2017). Museo Salzillo: pasión barroca. *Descubrir el Arte*, 218, 42-48.
 - Marín Torres, M. T. (2017). Francisco Salzillo: feliz en su rincón. *Descubrir el Arte*, 218, 50-52.
 - Mariscal, S. y Giménez-Dasí, M. (2017). *Desarrollo temprano. Cognición, afectos y relaciones sociales (de 0 a 6 años)*. Madrid: Paraninfo.
 - Martínez Valcárcel, N., y García Marín, R. (2016). *La construcción de los recuerdos escolares de Historia de España en Bachillerato (1980-2015). Base de datos 1980-2003*. Murcia: Diego Marín.
 - Mendoza, R. (2016). El aprendizaje-servicio: una metodología para la innovación educativa. *Revista digital Convives*, 16. <https://www.zerbikas.es/zerbika/>
 - Mendoza, N. E. y Herrera, L. (2012). Herramientas y tendencias para la enseñanza apoyada por TIC: docencia y líneas de investigación. *Revista Virtualis*, 3(6), 42-57. <https://doi.org/10.2123/virtualis.v3i6.61>
 - Montenegro Ortiz, C. M. (2014). Arte y experiencia estética: John Dewey. *Nodo: Arquitectura, ciudad, medio ambiente*, 9(17), 95-105. <https://core.ac.uk/download/pdf/236383319.pdf>
 - Mora, F. (2018). El cerebro aprende si hay emoción. *Educación 3.0*. <https://www.educacionrespuntocero.com/entrevistas/francisco-mora-el-cerebro-solo-aprende-si-hay-emocion/>
 - Moya Otero, J. (2008). Las competencias básicas en el diseño y el desarrollo del currículo. *Revista QURRICULUM*, 21, 57-78. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2917446>
 - Murillo, C. y Duk, J. F. (2011). ¿Escuelas eficaces versus escuelas inclusivas? *Revista Latinoamericana de Educación Inclusiva*, 5(1), 11-12. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/662817>
 - Nicholson, S. (2015). *Peeking Behind the Locked Door: A Survey of Escape Room Facilities*, 1-35. <https://scottnicholson.com/pubs/erfacwhite.pdf>
 - Oficina Regional de Educación para América Latina y el Caribe (OrealC)/Unesco Santiago de Chile (2007). El derecho a una educación de calidad para todos en América Latina y el Caribe. *Revista Electrónica Iberoamericana sobre Calidad, Eficacia y Cambio en Educación*,

- 5(3), 1-21. <https://www.redalyc.org/pdf/551/55130502.pdf>
- Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico -OCDE- (2005): *La definición y selección de competencias clave. Resumen ejecutivo.*
 - Peña Velasco, C. (2022). Libertad creativa versus autocensura en Francisco Salzillo (1707-1783). *Hispania Sacra*, 74, 213-230. <https://doi.org/10.3989/hs.2022.16>
 - Pérez López, S. (2013). Interpatrimonios: relaciones e interrelaciones en/con la educación patrimonial. En *La educación patrimonial. Del patrimonio a las personas*, 57-92.
 - Pérez Gómez, A. I. (2012): *Educarse en la era digital: la escuela educativa*. Madrid: Morata.
 - Pujolàs Maset, P. (2008): *9 Ideas clave. El aprendizaje cooperativo*. Barcelona: Graó.
 - Quinquer, D. (2004): Estrategias metodológicas para enseñar y aprender ciencias sociales: interacción, cooperación y participación. *Revista Íber*, 40, 7-22. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/87608>
 - Ramos de Vasconcellos, V. M y Da Costa Guimarães Santana, C. (2004). Lev Vygotsky. Su vida y su obra: una psicología de la educación. En *Psicología, cultura y educación: perspectivas desde la obra de Vygotsky*, 15-30.
 - Reig, D. (2016). TIC, TAC, TEP. Internet como escuela de vida. *Cuadernos de Pedagogía*, 473, 24-27. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/446128>
 - Rogoff, B. (1993). *Apéndices del pensamiento: el desarrollo cognitivo en el contexto social*. Barcelona: Paidós.
 - Ruiz Lázaro, P. J. (2013). Psicología del adolescente y su entorno. *Aulamayo*, 2-7.
 - Sadova, M. A. (2016): *Enseñar Ciencias Sociales. 35 actividades para desarrollar capacidades*. Universidad Oberta de Catalunya.
 - Salas Silva, R. (2003). ¿La educación necesita realmente de la neurociencia? *Estudios Pedagógicos*, 29, 155-171. <https://www.redalyc.org/pdf/1735/173514130011.pdf>
 - Sobrino López, D. (2012): Experiencias didácticas con TIC en el área de Geografía e Historia. En *Aulas del siglo XXI. Retos educativos*, 203-264. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=475648>
 - Pintado, M. M., Mateo, C. y Mengual, I. (2015). Programa Capacitas: inclusión e ilusión. En *Educación postsecundaria en entorno universitario para alumnos con discapacidad intelectual: experiencias y resultado*, 89-98.
 - Tapia, M. N. (2010). La propuesta pedagógica del “Aprendizaje-Servicio”: una perspectiva latinoamericana. *Tzhoecoen*, 5, 23-43. <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL001173.pdf>
 - Unesco (2005): *Hacia las sociedades del conocimiento*. París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000141908>
 - Valsiner, J. (1997). *La cultura y el desarrollo de la acción infantil: una teoría del desarrollo humano*, 2^a ed. Nueva York: John Wiley & Sons.
 - Valsiner, J. (1998). The development of the concept of development: Historical and epistemological perspectives. En *Handbook of child psychology*, 189-232.
 - Vygotsky, L. S. (2009). *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Barcelona: Crítica.
 - Vygotsky, L. S. (2013). *Pensamiento y lenguaje*. Barcelona: Paidós.
 - Villalba Ríos, P. y Aguilar Escobar, V. G. (2020). La gamificación como innovación metodológica. El uso del breakout educativo en la asignatura Economía de Bachillerato. En *Cooperación transfronteriza: desarrollo y cohesión territorial*, 857-873. <https://idus.us.es/handle/11441/126944>
 - Vivancos Martí, J. (2008). *Tratamiento de la información y la competencia digital*. Madrid: Alianza.
 - Zambrano Farías, F. J. y Balladares Ponguillo, K. A. (2017). Sociedad del conocimiento y las TEPs. *INNOVA Research Journal*, 10(2), 169-177. <https://doi.org/10.33890/innova.v2.n10.2017.534>
 - Zichermann, G. y Cunningham, C. (2011). *Gamification by Design: Implementing Game Mechanics in Web and Mobile Apps*. Cambridge: O'Reilly.

APORTACIONES DOCUMENTALES A LA BIOGRAFÍA DEL PLATERO PEDRO LLEOPART, AUTOR DE LA URNA DE SAN ERMENGOL (LA SEU D'URGELL)

DOCUMENTARY CONTRIBUTIONS TO THE BIOGRAPHY OF THE SILVERSMITH PEDRO LLEOPART, AUTHOR OF THE URN OF SAN ERMENGOL (LA SEU D'URGELL)

Isidro Puig Sanchis
Universidad Politécnica de Valencia
Facultad de Bellas Artes
Dpto. de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte
Orcid: 0000-0002-6381-5579
email: ipuig@upv.es

RESUMEN

El presente trabajo tiene como protagonista al platero barcelonés Pedro Lleopart Monsó, autor de la urna-relicuario de San Ermengol, de la Catedral de La Seu d'Urgell (Lleida), realizada entre 1753-1755. Aunque esta obra es de las más importantes de la orfebrería catalana del siglo XVIII, el periplo vital y profesional conocido de su autor era más bien escaso y en ocasiones contradictorio. Después de más de una década de recopilar datos sobre este autor, tenemos la ocasión de esclarecer y de conocer mucho mejor su trayectoria y su familia.

Palabras claves: Barcelona/Lleida/siglo XVIII/Pedro Lleopart/platería/relojería.

ABSTRACT

The protagonist of this work is the Barcelona silversmith Pedro Lleopart Monsó, author of the urn-relicuary of Saint Ermengol, from the Cathedral of La Seu d'Urgell (Lleida), made between 1753-1755. Although this work is one of the most important in 18th century Catalan goldsmithing, the known life and professional journey of its author was rather scant and sometimes contradictory. After more than a decade of collecting data on this author, we have the opportunity to clarify and learn much more about his and his family's trajectory.

Keywords: Barcelona/Lleida/18th century/Pedro Lleopart/silverware/watchmaking.

1. INTRODUCCIÓN¹

Al pretender estudiar la orfebrería del siglo XVIII en Cataluña es inevitable que de inmediato salga a relucir el apellido Lleopart, o Llopert en algunos casos, siempre vinculado con la urna-reliquiario de plata de San Ermengol (o Armengol; en castellano Hermenegildo), obispo de La Seu d'Urgell (1010-1035). Esta obra se concluyó en 1755 y se conserva en el Museu Diocesà de la catedral urgelense. Su autor: Pedro Lleopart Monsó (Pujol Tubau, 1927; Vives, 1979; Marqués, 1979; Trallero, 1986b; Dorico, 2007: 333-337).



Figura 1. Pedro Lleopart Monsó, urna de San Ermengol, 1755. Museu Diocesà de la Seu D'urgell. Fotografía del autor.

José María Madurell reconocía que esta bella pieza había sido “obrada por el maestro platero barcelonés Pere Lleopart, sin duda el mejor orfebre del siglo XVIII” (Madurell, 1946: 171); José F. Ràfols también afirmaba que al autor de la urna se le consideraba como “uno de los mejores orfebres catalanes setecentistas” (Ràfols, 1953: 78); o el mismo Marcel Durliat advertía que la obra de Lleopart era más ambiciosa que la urna de *Sant Bernat Calbó*, de Joan Matons (Durliat, 1967: 333-334; Dorico, 2013-2014). En ambos casos se incluyen escenas con la vida de los santos, según la literatura hagiográfica del momento, así como milagros y tradiciones populares que vinculan el carácter identitario local con estas devociones. Otros ejemplos de urnas-reliquiarios destinadas a exponer reliquias o cuerpos de santos realizadas en el siglo XVIII serían la de los Santos Niños Justo y Pastor, de la Catedral-Magistral de Alcalá de Henares (1702), de Damián Zurreño; la de Santa Orosia, de la Catedral de Jaca (1713), la de Santa Juliana y Santa Semproniana, de Mataró; o la de la Santa Cinta, de la Catedral de Tortosa (1729), de José y Francisco Tramulles. La urna de San Ermengol se podría poner, incluso, en relación con la tipología de los cuerpos reliquiario, como objetos escultóricos destinados a custodiar las osamentas santas (Báez Hernández, 2015), dada la presencia de la figura del obispo en la parte superior de su urna.

Queda dicho que la urna de San Ermengol es, sin duda, de la obra más emblemática y por la que se conoce al platero Pedro Lleopart Monsó. Ha sido estudiada por diversos autores y expuesta en exposiciones temporales, calificándola como uno de los ejemplos que mejor nos muestra el nivel alcanzado por la orfebrería catalana en el siglo XVIII, con lo cual no nos extenderemos en ella, citando únicamente los datos básicos y algunos documentos que nos permitan conocer otras piezas producidas por Lleopart. Es una obra, además, que se encuentra firmada en una de sus cartelas laterales: “LO ANY 1755 / PETRUS LLEOPART, FASIEBAT BARCINONA”.

¹ Este estudio se ha beneficiado de una ayuda a la investigación del Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte (DCADHA) de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València.



Figura 2. Firma de Pedro Lleopart en la cartela lateral de la urna de San Ermengol, 1755. Museu Diocesà de La Seu D'urgell. Fotografía del autor.

Se conoce numerosa documentación notarial de esta urna, así como alguna más reciente sobre su proceso constructivo y la participación en el proyecto del escultor José Trullols.

No obstante, el objeto principal de este trabajo no se centra en aportar más noticias sobre esta obra, sino más datos biográficos y profesionales de su autor, dado que, como apuntaba Carles Dorico, son escasos y en ocasiones contradictorios. Habría que añadir, a todo ello, que coetáneamente existía otra familia de orfebres con el mismo apellido en Barcelona (Anastasio, Salvador, Francisco, Pablo Lleopart), qué si bien en un primer momento parece no existir relación alguna, no descartamos que pueda tratarse de dos ramas familiares cuyo nexo de unión habría que localizarlo en el siglo XVII, circunstancia que todavía está por dilucidar (Ràfols, 1953: 77-78).

Por si no hubiera suficiente, todavía se complicó nuestra tarea al encontrarnos reiteradamente el mismo nombre y apellido, Pedro Lleopart, en varios miembros de la misma familia, lo que ha dificultado la identificación de cada uno de ellos. Hasta tres Pedro Lleopart documentamos entre Barcelona y Lleida, y dos de ellos habiendo contraído matrimonio hasta en tres ocasiones, enmarañándose más -si cabe- el esclarecimiento de sus identidades. Por último, habría que sumar un nuevo inconveniente, pues en ocasiones el oficio consignado a los Lleopart tanto puede ser como carpintero, o carpintero y relojero, o platero y relojero, o solo platero, o relojero. En definitiva, gracias a una paciente y prolongada investigación de más de una década en diversos archivos, hemos logrado recopilar numerosos documentos que nos han permitido esclarecer cada una de las personalidades y su actividad profesional.

Así pues, la metodología utilizada ha sido similar a otros estudios, como los dedicados a los Sánchez y los Aller, plateros de Santiago de Compostela (ss. XVIII-XX) (Pérez Varela, 2022); a la familia de los Estrada, de Zaragoza (Aguilera, 2015); a los Toledo, plateros de la Valencia del siglo XVII (Cots, 2000); o a los Ballesteros, de Sevilla (Santos, 2007). En el caso de Cataluña destacar las sagas dedicadas al oficio de la platería como los Fornaguera, los Via y los Tramulles (Gutiérrez Ibáñez, 2020: 109-144; y 2017).

En esta ocasión, para este estudio, únicamente nos centraremos en la figura de Pedro Lleopart Monsó, platero y relojero, del que aportamos abundantes noticias inéditas, así como en la de su hijo José Lleopart Rossell. Dejamos para otra ocasión la figura del padre y abuelo de éstos, que además de relojero y carpintero se convirtió en un auténtico empresario del segundo y tercer cuarto del siglo XVIII de Lleida, Pedro Lleopart Mateu, aunque nacido y formado en Barcelona.

2. PEDRO LLEOPART MONSÓ (C.1715–1780)

Hijo de Pedro Lleopart Mateu y María Teresa Monsó. Habría nacido en Barcelona hacia 1715². A finales de 1719, o inicios del siguiente año, toda su familia se trasladó a Lleida, contando entonces con unos 5 años de edad. El 2 de abril de 1720 eran confirmados por el Obispo de Lleida, D. Francisco Olaso Hipenza, en la iglesia de San Juan, “Pere Lleopart fill de Pere Lleopart y de Maria Teresa, conyuges de la parroquia del Pi de Barcelona”, y también su hermano Salvador. El 20 de octubre del mismo año 1720 fallecía Salvador, cuando contaba con 4 años de edad, por lo tanto, habría nacido en torno a 1716³. Si en la citada lista de confirmados aparece primero Pedro, es posible que fuera el mayor, lo que quiere decir que debería haber nacido -como hemos apuntado- aproximadamente en 1715. Además, sabemos que la edad aproximada de los confirmados solía ser, en ese momento, entre unos 2-5 años de edad⁴.

Los primeros años de formación de Pedro los debió pasar en el taller de su padre, en Lleida, ejercitándose en los oficios de carpintero y relojero. Tras estos primeros años de educación paterna, y cuando contaba con unos 18 años de edad, regresó a Barcelona para entrar como aprendiz en el taller del platero Francisco Martorell, entre el 1 de octubre de 1733 y el 10 de agosto de 1740 (Trallero, 1986)⁵.



Figura 3. Documento notarial por el cual se incorpora Pedro Lleopart, como maestro, al colegio de plateros de Barcelona.

² Aunque por otras referencias aproximadas se ha propuesto, con lógica, la fecha de su nacimiento en 1724, las nuevas referencias que aportamos nos permiten concretar más su nacimiento y retrasarlo a 1715. Cf. Dorico, 2007, 335, nota 104.

³ ADL, *Llibre dels obits de la parroquia de St.Joan de la Plaça de la ciutat de Lleyda començat al primer de janer de 1684*, f. 246v.

⁴ En ese acto aparecen confirmados tanto niños de la parroquia de San Juan como del resto de la ciudad, incluso de otros pueblos y ciudades. Hemos podido localizar las partidas de bautismo de algunos de los bautizados en la mencionada parroquia de San Juan, y la mayoría de los que recibieron la confirmación en abril de 1720 habían nacido entre 1716-1718, a excepción de algunos más mayores nacidos antes del inicio de la guerra de Sucesión. En el sacramento de la confirmación no ha existido a lo largo de la historia un consenso sobre la edad conveniente para su administración. Se solía tomar aprovechando la visita del obispo, que normalmente era antes de tomar la primera comunión (que se recibía a partir de los siete años).

⁵ El autor no cita la fuente documental. La noticia transcrita es la siguiente: “4. Pere Llopard / Al 1 de octubre 1733 ha entrat ha practicat lo art de argenter en casa lo Sr. Francisco Martorell, argenter del present Collegi; Pere Llopard fill de Pere Llopard Fuster de Lleyda, y de Maria Teresa conjuges vivints, per tems de sis anys, comensant lo mateix dia, y en fecho firmo”. Y a continuación “A 10 agost 1740 lo contrascribit Pere Llopard, tenint cumplerts los sis anys de pràctica, ha prestat jurament en ma del Sr. Consol en orde primer, com ha fadri, lo jove argenter del present Collegi, de observar lo contingut al Capitol 49 de la RI. Cedula, que se li ha llegit, y en fem ho firmo”; referencias que se localizan en el *Llibre del clavari del Col.legi de Argenter de Barcelona per notar lo dia entran los apranents, lo dia prestan lo jurament de fadri, y los fadrins forasters, fet y renovat essent còsols los senyors Rafel Esteva, Francisco Trias, clavari, Anton Riera y Matas, y majordoms Anastasi Llopard y Carlos Sanpere en any 1755*. Documento localizado desde 1998 en la Biblioteca de la Abadía de Montserrat (BAM), en el Fondo del antiguo armario-archivo del Oficio y Cofradía de Plateros de Barcelona. Véase De la Fuente, 2001.

A partir de ese mes de agosto de 1740 ejerce como oficial, tal vez con el mismo maestro Martorell, hasta el 30 de enero de 1744 que logra la maestría. En un documento fechado el 17 de noviembre de 1744, Sebastián Prats “por autoridad Real Nottario público de Número de Barcelona, y escribano de los negocios del Colegio de Plateros de esta Ciudad”, da fe que “el día treinta de enero de este año fue admitido y agregado a dicho Colegio Pedro Lleopart”; y en la relación que presentaron los Cónsules del Colegio de Plateros para el catastro personal del año 1745 aparece añadido al final Pedro Lleopart, como maestro⁶. Además, en la prueba de pasantía presentada por Lleopart se incluye una cartela donde se lee: “Pere Lleopart me afet en obra als 30 de Gener de 1744”⁷.



Figura 4. Pedro Lleopart Monsó, prueba de passantía, 30 de enero de 1744. Fotografia: Ahcb.

6 Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB) Fondo Cadastre Personal, C16, año 1744, Expediente Gremio plateros.

7 AHCB, 5D131-2B.41/16, Confraria i Col·legi de Sant Eloi dels Argenters, *Llibre de passanties*, III, dibujo 962, f. 513. Las pasantías eran los exámenes que un aprendiz realizaba para llegar a la condición de maestro. En el caso de los plateros, solían exigir el dibujo de una joya que posteriormente debían ejecutar en metal. Ejemplos de estas pruebas se han conservado en Sevilla, Pamplona, Valencia o Granada. En el caso particular de Barcelona, estos dibujos se han recogido en volúmenes denominados “llibres de Passanties”, que hoy son fuente de abundante información. Destacamos los estudios realizados sobre estos libros de: Masferrer, 1927; Subias, 1963; Dalmases, 1977; Dalmases y Girat-Miracle, 1985: 17-35; Balzán, 2009 y García Zapata, 2022.

Tan solo un año antes Pedro Lleopart había contraído matrimonio con Madrona Rossell, hija del platero José Rossell, el 2 de mayo de 1743, en la parroquia de Santa María del Mar (Dorico, 2007: nota 105).⁸ Seguramente, en 1744 nació en Barcelona el primero de sus hijos, del que desconocemos el nombre, pues el 19 de julio de 1760, en Lleida, fallecía “de malaltia corporal de 16 anys el fill de Pere Lleopart, mestre argenter, y de Madrona Lleopart Rossell”⁹.

Desde el momento en que fue nombrado maestro, Lleopart aparece en todas las relaciones para los catastrós personales del gremio (desde 1746 hasta 1755), siempre incluido en el apartado de “Maestros que no tienen tienda y trabajan como mancebos”. Es en la lista para el catastro de 1756 cuando Lleopart consta en un apéndice final, “Maestros que se han ausentado”, anotándose que “Pedro Lleopart este se ha ausentado en 28 de noviembre 1755 y ha puesto su dumicilio en Lérida”¹⁰.

2.1. EL MAESTRO Y SUS APRENDICES

Una vez lograda la maestría Pedro se asentó profesionalmente en Barcelona, aunque por la documentación que hemos mencionado anteriormente parece que trabajaba como asalariado, no debía tener un taller propio. Incluso el mismo Francisco Martorell aparece en ese mismo apartado de maestros sin tienda propia. Desconocemos la dinámica de los talleres en este sentido, ya que Lleopart se responsabilizó contractualmente de la obra de la urna el 19 de junio de 1753. No obstante, y como mencionaremos más adelante, la urna de San Ermengol fue expuesta públicamente en Barcelona antes de su traslado a La Seu d’Urgell, en “la botiga” o tienda que debía tener Lleopart, según se desprende de la documentación.

Durante esos casi doce años que estuvo como maestro en Barcelona, que sepamos, tuvo tres aprendices. Dos son ya conocidos. Francesc Pintó, que con doce años entró en el taller, un 3 de marzo de 1752, concluyendo su formación el 15 de enero de 1759 (Cruz Valdovinos, J.M y Trallero, M., 1990: 89)¹¹. El segundo era Juan Roca, que accede como aprendiz de Lleopart el 2 de junio de 1754. Hijo del cirujano Juan Bautista Roca. Terminó su formación el 25 de octubre de 1760¹².

Añadimos ahora un tercero, que en realidad fue el primero de los tres, Francisco Gassa, que entró en el taller de Lleopart el 3 de agosto de 1747: “ha entrat ha practicar lo art de argenteria en casa lo Sr. Pere Llopert argenter del present Col·legi; Francisco Gassa, fill de Joseph Gassa pages del lloch de Puigcercos Bisbat de Urgell, y de Teresa conjuges, per temps de sis anys comensant lo mateix dia”¹³. Formación que terminó el 13 de diciembre de 1754, pasando a ser oficial (“fadri”). Es muy probable que Gassa participara activamente en la ejecución de la urna de San Ermengol, mientras que Pintó estaría todavía en fase de aprendizaje.

Un tema que no se ha tratado nunca es ¿qué ocurrió con estos aprendices u oficiales cuando los Lleopart regresaron a Lleida? En noviembre de 1755 Francisco Gassa ya había terminado su formación y seguramente continuaba en el taller de Lleopart como oficial.

⁸ ADB, Parròquies, Santa Maria del Mar, Expedients matrimonials, 1742-1743 (caixa 27, expedient 74, 2 de maig de 1743): [...] matrimoni celebrador entre parts de Pere Lleopart argenter natural de Barcelona, fill de Pere Lleopart Rellotger, y de M^a Teresa Lleopart y Monsó, conjuges vivint de una = Y Madrona Rossell doncella natural de Barcelona, filla de Joseph Rossell Argenter, y de Manuela Rossell y Gurri conjuges vivint de part altra [...]. Sabemos, además, que el 5 de julio de 1756, Madrona Rossell nombró procurador suyo a su hermano “Manuel Rosel platero de la ciudad de Barcelona, mi hermano”, y comparece como testigo “Juan Solis platero” de Lleida (AHL, notario Jacinto Gigó [reg. 614], ff. 121v-122r).

⁹ ADL, *Liber difunctionum in ecclesia Parrochiali Sancti Ioannis Baptista de Platea civitatis Illerda initium sumens a die prima mensis januari anno 1757*, f. 46.

¹⁰ AHCB, Fondo Cadastre Personal, C27, año 1756, Expediente Gremio plateros. Dato citado por Trallero, 1986, pero sin citar la fuente.

¹¹ BAM, *Llibre del clavari del Col·legi de Argenter de Barcelona per notar lo dia entran los apranents, lo dia prestan lo jurament de fadri, y los fadriños forasters, fet y renovat essent cònsols los senyors Rafel Esteva, Francisco Trias, clavari, Anton Riera y Matas, y majordoms Anastasi Lleopart y Carlos Sanpere en any 1755*, ff. 60v-61r, núm. 155: “A 3 mars 1752 ha entrat ha practicar lo art de argenter en casa lo Sr. Pere Llopert, argenter del present Col·legi Francisco Pintó, fill de Joan Pau Pintó, mañá y de Maria Valls, conjuges avitants en Barcelona, per temps de sis anys comensant lo mateix dia”. Y siete años después: “A 15 gener 1759 lo contrascriut Franciso Pintó tenint cumplert los sis anys de practica, ha prestat jurament en ma del Sr. Consol en orde primer, com ha jove eo fadri argenter del present Col·legi de observat lo contengut en la Real Cedula, y capítol 49 que ha llegit”.

¹² BAM, *Llibre del clavari del Col·legi de Argenter de Barcelona per notar lo dia entran los apranents[...]*, ff. 69v-70r, núm. 181.

¹³ BAM, *Llibre del clavari del Col·legi de Argenter de Barcelona per notar lo dia entran los apranents[...]*, ff. 44v-45r, núm. 109. El juramento como oficial: “El 13 desembre 1754 lo contrascriut Francisco Gassa, tenint cumplert los sis anys de practica ha prestat jurament, en ma del Sr. Consol en orde primer com ha fadri, lo jove argenter del present Col·legi de observar lo contengut al Capítol 49 de la Rl. Cadula, que se li ha legit, y en fe ho firmo. Joseph Rementol, Clavari”.

Sabemos que Gassa se trasladó a Lleida, donde obtuvo su maestría el 22 de diciembre de 1775, cuando pagó 35 libras por su derecho al examen de maestría¹⁴. Falleció en Lleida, el 28 de junio de 1794, en una casa situada en la misma calle Zapateros, donde residía Pedro Lleopart.¹⁵

Sin embargo, de Francisco Pintó y Juan Roca no tenemos constancia documental de que se trasladasen a Lleida. Cuando Lleopart se fue a Lleida, Pintó estaría casi en el cuarto año del aprendizaje y Roca estaría llegando al año y medio. Cuando terminaron su aprendizaje y juraron como oficiales (Pintó en 1759 y Roca en 1760), lo hacen en Barcelona, pero en ningún momento se menciona un posible cambio de maestro en sus períodos de formación. Tampoco hay constancia en el Colegio de Plateros de nuevos compromisos o contratos de aprendizaje de Pintó y Roca con otros maestros.

2.2. EL INESPERADO TRASLADO A LLEIDA

En noviembre de 1755, como hemos apuntado, la familia Lleopart se trasladó a Lleida, y aunque había permanecido poco más de veinte años viviendo en Barcelona, siempre mantuvo relación con su familia, amigos y conocidos de Lleida. De hecho, el 22 de agosto de 1752, el arquitecto Agustín Biscarri le nombró procurador suyo ante un notario de Lleida (“Petrum Lleopart argenti fabrum civitatis Barcinona”)¹⁶.

Incluso, parece que poco antes de terminar la conocida urna de San Ermengol de La Seu d’Urgell, a principios de mayo de 1755, su padre, Pedro Lleopart Mateu, enfermó gravemente y tuvo que trasladarse a Lleida, donde estuvo hasta el 24 de mayo, momento en que regresó a Barcelona para terminar la urna (Molí, 2011: 52)¹⁷.

Durante el proceso de ejecución de la urna, el escultor José Trulls presentó ante la curia del corregidor de Barcelona, el 30 de octubre de 1754, una reclamación contra Lleopart, a causa de las deudas acumuladas sobre la pieza en cuestión. Entre los impagos figuraba el coste de unas obras que ejecutó para Lleopart, como el “modelo del ataüt de San Armengol” para que Lleopart concertara la obra, así como unos dibujos “sobre paper per lo mateix fi”. También el modelo de un San Ermengol “de varro de sis pams” y otro de madera de idénticas medidas, para que “los fusters lo sabescan montar”. Seguramente, Lleopart saldó la deuda con Trulls, aunque en la documentación no se esclarece la resolución de este pleito. No sabemos lo que pudo afectar a Lleopart todo este proceso y si quedó, o no, maltrecha su reputación.

Una vez concluida la urna, ésta fue expuesta públicamente durante la semana anterior a su traslado a La Seu d’Urgell, donde llegó el 10 de agosto de 1755, acompañada por el mismo Lleopart (Dorico, 2007: 333-337). En una carta del 2 de agosto de 1755, el canónigo Francesc Llinàs comenta al cabildo:

“a la botiga aon estiguè fins lo dijous sempre accompanyada de tanta gent com hi cabia i al carrer i botiga del frente des del matí a les 11 de la nit. Lo dijous al matí se tornà al alt però allà lo seguiran tot lo dijous i divendres i crec faran lo mateix avui també fins a les 11 de la nit (reservant la visita) a personas distingides que o no l’havien vista o l’han volguda veure amb més espai i més ocasions que veu una sola passan moltes coses primorosas” (Molí, 2011: 53).

14 BAM, *Llibre de entradas i exidas dels clavaris*, 1755-1816, f. 122v: “A 22 dit de Francisco Gassa trenta sinch lliuras per examen de Lleyda”.

15 ADL, *Liber defunctorum in ecclesia Parrochiali Sancti Joannis Baptista de Platea civitatis Illerda. Initium sumen a die vigessima septembbris anni 1783*, f. 168.

16 Arxiu Històric de Lleida (AHL), notario Domingo Cavaller [reg. 531], f. 247-248.

17 No hemos podido localizar en el Arxiu Capitular de La Seu d’Urgell (ACU) las cartas –citadas por Montserrat Molí– enviadas semanalmente por el canónigo Llinàs al Cabildo desde Barcelona, a pesar de haber revisado la documentación conservada con los responsables del archivo. En realidad, la autora no especifica ni el archivo ni la fuente, aunque creímos que lo lógico es que se conservaran en el archivo de la propia catedral de La Seu d’Urgell. No obstante, lo que sí hemos comprobado es qué en el copiador de cartas del Cabildo, éste contesta el 27 de mayo de 1755 a una recibida por parte del canónigo Llinàs del día 24, comentando que “Celebrem lo arribo del argenter y que la Caixa de nostre patró St. Ermengol estiga per a conclouerse”: ACU, 544, sign 969, *Cartulari de 1748 asta 1758*, f. 256r. Suponemos celebran el regreso de Lleopart a Barcelona, procedente de Lleida. En el mismo copiador, el Cabildo menciona otra carta enviada por Llinàs el 3 de mayo, en la que asegura que Lleopart le había asegurado que durante la semana del 4 al 10 de mayo estaría la urna concluida (f. 253v). Eso nos hace suponer que la marcha de Lleopart a Lleida debió ser posterior al 3 de mayo.

Todo un éxito, aunque insuficiente, pues Lleopart decidió dejar la ciudad Condal y regresar a Lleida. La posible enfermedad de su padre no parece una causa con suficiente peso, pues no fallecería hasta 1772.

A partir de este momento, en Lleida se le documenta tanto de platero como de relojero, un oficio -este último- que bien pudo aprender junto a su padre, pues son oficios que a menudo iban a la par. De hecho, podemos constatar el caso de Francisco Soler, hijo de Alexandre Soler “reloger”, que estuvo como aprendiz en el taller barcelonés del platero Pau Cot, entrando como aprendiz el 5 de agosto de 1761 y donde solo estuvo 4 o 5 años, para después hacerse relojero y luego irse “per mar”¹⁸.

Pero continuando con el periplo vital de Pedro Lleopart, una vez en Lleida se instaló en la casa paterna, como nos lo confirma el catastro de 1756, donde aparece su padre, Pedro Lleopart Mateu, domiciliado en la Calle *Sabaters* (Zapateros), situada entre la Plaza de San Francisco y la Plaza de la Paeria, cotizando 7 libras por “su personal y el de Pedro hijo”. Sin duda, el hijo era Pedro Lleopart Monsó¹⁹.

Entre el patrimonio de Lleopart, “mestre argenter de la ciutat de Barcelona y de la de Lleyda en ella habitant”, consta que el 27 de abril de 1759 decidió arrendar -durante un año- a Tomás Bosquets “mestre cerer”, “tot aquell terrat de blanquejar cera ab una caseta, la més contigua a dit terrat que tot junt es situat dins lo ort” que Lleopart poseía “en mitg de la parroquial Iglesia de Santa María Magdalena y la muralla”. Entre las condiciones establecidas, Lleopart da permiso a Bosquets a utilizar el agua del pozo que “allí se encuentra construhi”, así como el agua corriente que pasaba “per dins lo dit ort”, sin que pudiera impedir a que Lleopart o su familia lo regaran cuando les conviniera. Lleopart concede también a Bosquets la utilización de “una pica de pedra”, pero no podrán tocar ni llevarse nada del huerto ni de la caseta, en cuyo caso podría Lleopart cancelar el arrendamiento. El precio de arriendo fueron 16 libras²⁰.

El 22 de desembre de 1759, Pedro Lleopart, “mestre argenter de Barcelona”, y Madrona Rossell, bautizaron a Domingo José Tomás, nacido el día anterior²¹. El 23 de enero de 1764, nació Pedro Pablo Manuel Ildefonso. Los padrinos fueron su abuelo, Pedro Lleopart Mateu, “major, natural de Barcelona”, y Rosa Balaguer, su prima, hija de José Balaguer y de Teresa Lleopart Monsó²². El 5 de agosto de 1767 nació José Manuel Luís, que fallecería con dos años de edad, el 20 de septiembre de 1769²³.

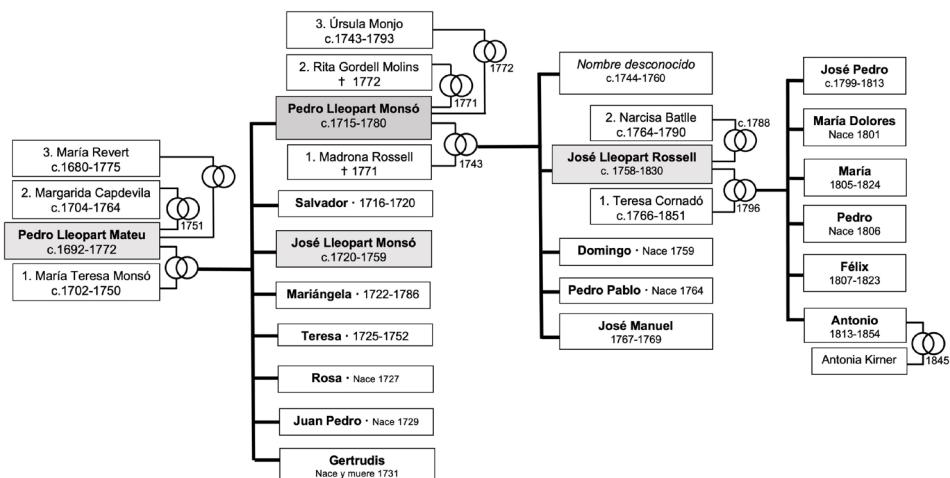


Figura 5. Genealogía de Pedro Lleopart Monsó.

18 BAM, *Llibre del clavari del Col.legi de Argenter de Barcelona per notar lo dia entran los apranents, lo dia prestan lo jurament de fadrí, y los fadrians forasters, fet y renovat essent cònsols los senyors Rafel Esteva, Francisco Trias, clavari, Anton Riera y Matas, y majordoms Anastasi Lleopart y Carlos Sanpere en any 1755*, ff. 90v-91r.

19 AML, *Llibre de la Contribució del Reial Cadastre*, 1756 [reg. 999], f. 188.

20 AHL, notario Jacinto Gigó, *manual de 1759* [reg. 617], ff. 136v-137v.

21 ADL, *Liber IX. Baptizarum in Ecclesiae Parroquialii Santi Ioannis Baptista de Platea civitatis Ilerde, Initium adie secunda mai 1756*, f. 120.

22 ADL, *Liber XII. Baptizarum in Ecclesiae Parroquialii Santi Ioannis de Platea civitatis Ilerde, Initium sumens a die prima mensis ianuarii... f. 4r.*

23 ADL, *Liber XII Baptizatorum in ecclesia parochiali Sancti Joannis [...]*, fol. 180v, y *Liber difunctorum in ecclesia Parrochiali Sancti Joannis [...] initium sumens a die prima mensis januarii anno 1757*, fol. 208.

El 15 de enero de 1771 moría Madrona Rossell, en la casa que tenía la familia en la calle *Sabaters*, era “natural de Barcelona, mujer de Pere Lleopart, menor, e hija de Josep Rossell y Manuela Garriga. Fue enterrada en la capilla de los Dolores”²⁴.

La viudedad no le duró a Pedro Lleopart Monsó ni tres meses. El 13 de abril del mismo año 1771 firmó los capítulos matrimoniales con Rita Gordell Molins, ante el notario de Almenar, Magín Guell. Cinco días después, su padre, Pedro Lleopart Mateu, “rebotger” y el mismo Pedro, “menor, argenter”, firmaron un ápoca a Rita de 747 libras y 14 sueldos por la dote aportada²⁵. Poco duró este segundo matrimonio entre Pedro y Rita, pues ésta fallecía el 27 de abril de 1772: “de edad de uns coranta dos anys, natural de la vila de Almenar [...] muller de Pere Lleopart, menor, filla de Joseph Gordell y de María Gordell Molins”. Fue enterrada en la iglesia de San Joan “en lo vas de obra, debant la trona de la epístola (Testamento Jacinto Gigo, nombrando como albaceas a su marido Pere Lleopart y sus hermanos, Dr. Anton y José Gordell)”²⁶.

Desconocemos el verdadero motivo de la muerte de Rita, aunque tenemos constancia de que estaba embarazada, dado que el mismo día (27 de abril) el Rev. Isidro Vidal, por dudar de la validez del bautismo que había administrado “*intra uterum* lo Dr. Joseph Roca”, bautizó “a un fill o filla” de Pedro y Rita, no siendo posible celebrar la correspondiente ceremonia del ritual romano “pues morta la mare se obrí per a batejar la creatura”. Parece que sobrevivió la criatura a la cesárea *postmorten*, aunque no tenemos la certeza de ello, pues solo consta la partida de defunción de la madre²⁷.

Rita redactó testamento el día antes de su fallecimiento, el 27 de abril, y eligió como albaceas a su marido Pedro, y a sus hermanos José y Antonio Gordell. Debían dedicar 200 misas en sufragio de su alma. Dejaba, además, a su marido Pedro, 300 libras, de las que solo podrá disponer y testar de 150 libras, y las otras 150 para su heredero. A su sobrina María Teresa (hija de José y Margarita Sapena), le legaba “unas faldillas de Burata y una mantellina de bayeta del conxé”. A su hermano Antón le dejaba 150 libras y nombraba heredero universal a su otro hermano, José Gordell²⁸.

Tras un segundo matrimonio, breve y con un final dramático, por tratarse de una mujer joven de 42 años, y a causa del parto, Pedro se casó por tercera vez a finales de 1772. En concreto, el 30 de diciembre firmó capítulos matrimoniales con Úrsula Monjo Alsamora, hija de Miguel Monjo, apotecario, y de Antonia Alsamora, difuntos, ante Antón Baltasar, notario de la localidad de Castelló de Farfanya. El 23 de enero de 1773, Pedro firma a favor de su mujer Úrsula un ápoca de 500 libras y dos vestidos “lo un de gra de turch y lo altre de tafata negre de la roba de son fadrinatge, com de dos calaixeres novials guarnides modernament”, como dote a su matrimonio²⁹.

Finalmente, Pedro Lleopart Monsó fallecía el 28 de enero de 1780:

“murió de enfermedad corporal en propia casa de la calle de Sabateros de la Parroquia de San Juan [...] de edad unos sesenta y tres años, natural de la ciudad y obispado de Barcelona [...] marido de Ursula Monjo, hijo legítimo de Pedro Lleopart y María Theresa Monsó. Fue enterrado en iglesia del convento de San Francisco de Lleyda, en la sepultura de sus padres”³⁰.

24 ADL, *Liber difunctorum in ecclesia Parrochiali Sancti Joannis [...] initium sumens a die prima mensis januari anno 1757*, f. 231.

25 AHL, notario Antoni Olives, *manual* 1771 [reg. 856], f 40.

26 ADL, *Llibre de Òbits de la Iglesia Parroquial de Sant Joan de la Plaza de la ciutat de Lleyda, comense en 30 de gener de 1771*, f. 12.

27 ADL, *Liber decimus tertius Baptizatorum in Ecclesiae Parroquiali Santi Ioannis Baptista de Platea civitatis Ilerde, initium sumens a die secunda undécima ianuarii anno 1770*, f. 99v.

28 AHL, notario Jacinto Gigó, *manual de testaments*, 1764-1773 [reg. 623], ff. 196v-197v.

29 AHL, notario Anton Olives [reg. 858], f. 14. No tenemos los registros del segundo y tercer matrimonio de Pere en los libros de la parroquia de San Juan de Lleida, pues debieron oficializarse eclesiásticamente en las parroquias de Almenar y Castelló de Farfanya respectivamente.

30 ADL, *Llibre de Òbits de la Iglesia Parroquial de Sant Joan de la Plaza de la ciutat de Lleyda, comense en 30 de gener de 1771*, f. 164v.

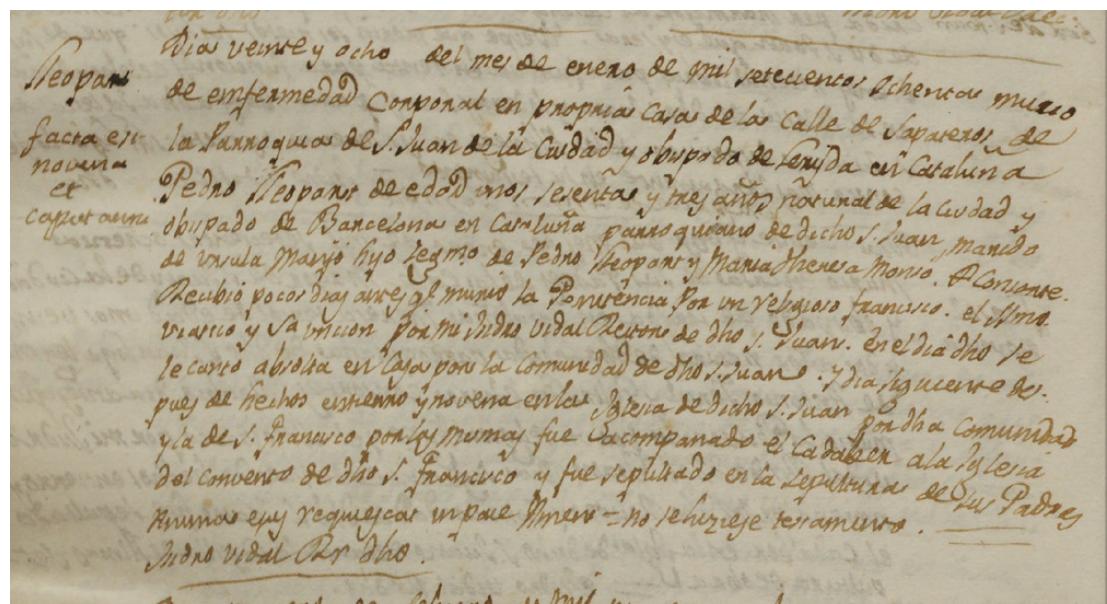


Figura 6. Partida de defunción de Pedro Lleopart, 1780. Fotografía del autor.

Su tercera mujer, Úrsula, fallecería el 21 de noviembre de 1793, con unos 50 años de edad, no pudiendo recibir el viático “por el vomito de que adolecía”³¹.

A través de la información que nos aporta el catastro de Lleida realizado en 1775, sabemos que continuó viviendo en el domicilio familiar, en la calle Sabaters, manteniendo las mismas tierras y casas alquiladas que su padre, con la única diferencia respecto al catastro anterior de 1765 que tenían ahora una “molina de serrar madera” y que solo su familia vivía con un mozo y una mula, constatando que el manzanares Estaneda ya se habría independizado³².

2.3. ACTIVIDAD PROFESIONAL

Sobre las obras que ejecutó Lleopart durante su estancia en Barcelona, además de la urna, de pocas más tenemos referencias. Mencionar el “plater de plata per posar las canadelles” y “dos àngels de plata” encargados por doña Manuela de Magarola, viuda de Francisco A. de Borras y de Lluria, para ofrecerlas como exvoto a la Virgen de Núria (carta de pago de Lleopart del 12 de julio de 1753), y que seguían unos modelos del escultor Gerónimo Escarabatxeras (Madurell, 1946: 76, doc. 63).³³ Así como los trabajos de reparación y limpieza de varios objetos litúrgicos de la iglesia de San Juan de la Orden de Jerusalén, en 1755: sacras, candeleros, un cáliz, dos cruces, un brazo reliquiaro, etc (Madurell, 1946: 77, nota 380)³⁴.

Como anteriormente hemos citado, la colaboración entre Lleopart y Trulls fue bastante fructífera. Además de su intervención en la urna, el escultor realizó algunos modelos y dibujos de otras piezas para el orfebre. Consta en el proceso entre ambos (oct. 1754), que el escultor le había diseñado un cáliz y dos viriles; un modelo en barro de unas sacras (1751); otro de un facistol, con destino a las religiosas agustinas de Santa María Magdalena de Barcelona; cuatro modelos de madera de encina para unas cartelas que formaban parte de unas lámparas encargadas por la Compañía de Jesús de Tarragona; así como el modelo de barro de una imagen de San José y otro de madera del mismo santo para ser recubierta de plata, además

31 ADL, *Liber defunctorum in ecclesia Parrochiali Sancti Joannis Baptista de Platea civitatis Ilerda. Initium sumen a die vigessima septembribus anni 1783*, f. 163.

32 AML, *Llibre de la Contribució del Reial Cadastre de 1775* [reg. 1038], f. 214.

33 Como testigos de la carta de pago comparecen Francisco Escarabatxeras, carpintero, y Gerónimo Escarabatxeras, escultor.

34 “Carta de pago otorgada por ‘Petrus Llopard, aurifex, Barcinone civis’, a favor de fray Francesc de Cahors, gran prior de Cataluña de la Orden de San Juan de Jerusalén, por la suma de 27 libras, 12 sueldos y 6 dineros de moneda barcelonesa ‘pro diversis labo-ribus per me factis in compositione argenti sacrarum ecclesie Sancti Ioannis huius civitatis. Primo, per emblanquir y bronyir y compòndrer las sacras, candeleros, un cáliz, dos creus y otras pessas petitas, en que se han empleat, tres onzas, y quince argenos. 19 lliures, 17 sous, 6 / item, per compòndrer las reliquias del bras de sant Joan, emblanquir y bronyir la plata, fer lo vestiment ab sa clau, y adobar las frontissas. Val tot ab la plata si ha anyadit. 7 lliures, 15 sous = 27 lliures, 12 sous, 6’’.

de dos cartelas de barro para su peana, de manera que Lleopart pudiera contratar un encargo que había recibido de alguna institución o particular de Lleida (Dorico, 2007: 338). Son diseños de obras o modelos que es de suponer Pedro Lleopart terminó por ejecutar.

2.3.1. DIBUJO DE UNA URNA PARA EL MONUMENTO DE SEMANA SANTA (1750)

Possiblemente, uno de los primeros proyectos que tenemos documentados fue el realizado para una urna de Semana Santa para la Catedral de Lleida, aunque finalmente no la llegó a ejecutar.

En la sesión capitular del 5 de abril de 1791, se hace constar que el Obispo de Lleida “havia fet construir a ses costes una urna de plata, que regalaba a V.S. per tenir exposat al señor en lo Monument”, se comisiona a los canónigos Josa, Lacambra y Larruy para dar “les degudes gracies” al Obispo. En la siguiente convocatoria capitular, del 20 de abril, se lee la carta en la que el Obispo hace entrega de la urna de plata “a fi de que serveasca per lo monument en est y demes anys” y se guarde “entre les demes alages de la Iglesia”³⁵.

Aunque esta urna de plata fuera regalada por el Obispo D. Jerónimo María de Torres, era una necesidad y deseo que se arrastraba más de cuarenta años. Constancia hay de ello en la sesión capitular del 27 de marzo de 1750, cuando se expone “la gran necessitat hi ha de la urna corresponent per al Monument. Delibere V.S. que fa comissió als canonges obrers per a que cuiden de fer traballar diseños de dita urna, y també tantegen lo import per lo que la treballaran”³⁶. Los canónigos encargaron unos diseños a los orfebres Pere Lleopart Monsó y a Francesc Martorell, los dos en Barcelona. No obstante, el 20 de diciembre del mismo año, por motivos que desconocemos:

“Havent V.S. resolt se formessen disseños de la urna del Monument per varios oficials, feren present a V.S. los canonges obrers estar aquells ja treballats, y per quant V.S. compren ser oportuno suspendre la construccio de dita urna. Delibere V.S. que se paguen als dits oficials son treball de formar dits disseños y se archiven essos en lo calaix de la obra per quant V.S. resolguя construir urna”.

A finales de año, se abonaron los trabajos a Lleopart y Martorell, el primero había realizado dos diseños y el segundo uno, recibiendo por cada uno de ellos 3 libras³⁷.

2.3.2. LA SIEMPRE COMPLICADA RELACIÓN CON LA CLIENTELA

Una vez instalado en Lleida, en 1755, conocemos que tenía un taller con su tienda al público, seguramente en los bajos de su misma vivienda familiar, en la calle *Sabaters*, tal vez el mismo en el que trabajaba su padre. De hecho, por un conflicto o desavenencia con un cliente, Pedro Lleopart realizó una relación extrajudicial el miércoles 21 de octubre de 1761. Sabemos que era considerado “maestro relojero y platero” y que trabajaba para él un mancebo platero de 27 años, Francisco Estanda³⁸. El caso acaecido ocurrió el sábado anterior, 17, por la tarde, cuando el Dr. Pedro Duaila, oficial del regimiento de Bravante que atendía a los enfermos de su regimiento en el hospital de la ciudad, cuya descripción física era de un hombre “gordo de cuerpo y estatura mediana, que tiene algún pelo blanco de sus cabellos”, entró en la tienda de Lleopart para que le arreglasen un reloj:

“de oro con la caxa cubierta de una porcelana, con cierta historia, cuyo relox repararon estaba fabricado a la última moda, diciendo que le compusiesen, que al habrillo dixo hasta rompido el mostrador de las horas y la minutera rompida y en efecto le reconocieron ser cierto se hallava el mostrador rompido y la minutera torzida y es el mismo relox”.

Lleopart lo reparó y se lo entregó al oficial el lunes 19, cobrando por ello “una peseta y media en plata”. Ese mismo lunes el oficial entró en la tienda que Nicolás Amat, “tendero de lienzos”, situada delante del taller de Lleopart. Amat oyó comentar al oficial que el reloj

35 ACL, *Deliberacions de 1786 a 1792*, ff. 396 y 400 respectivamente. La carta del Obispo en ACL, *Cartulari de 1790 a 1791*, f. 396.

36 ACL, *Deliberacions de 1749 a 1754*, ff. 71 y 107 respectivamente.

37 ACL, *Capbreus y comptes de 1745 a 1760*, f. 177v: “Item fas data de nou lliures, ço es 6 lliures a Pere Lleopart argenter per los diseños de una urna, y 3 lliures a Francisco Martorell, també argenter, per altre diseño de urna”.

38 Este mancebo, Estanda, ya estaba en el taller de Lleopart el 29 de noviembre de 1760, cuando compadece como testigo en una procura otorgada por los Lleopart, padre e hijo (P. Lleopart Mateu y P. Lleopart Monsó) a José Sabater, causídico de Lleida: AHL, notario Jacinto Gigó, manual 1760 [reg. 618], ff. 401v-402r (firmas de los Lleopart en figura 6).

estaba retrasado. Pero Lleopart y su manzebo añaden que:

“el dia que entregaron dicho relox compuesto al nombrado oficial lo apreciaban de veinte y ocho asta treinta doblones, y haviendole oy dia reconocido según la pericia de su arte conociendo que dicho relox esta maltratado, de forma que si el lunes propassado valia dichos treinta doblones, a la hora presente no vale doze doblones, por el motivo que se conoze claramente se ha puesto, o bien vino agrio, aguafuerte, u otro liquor, de forma que con ello queda la herramienta de dicho relox deslucida y como si habiesse estado entre el heno”³⁹.

En definitiva, un conflicto cotidiano que nos permite conocer más de cerca el entorno profesional de Pedro Lleopart, que tanto realizaba piezas de orfebrería como reparaba o confeccionaba algún reloj. Casi con toda seguridad el taller era familiar, y lo compartieran tanto el padre como el hijo, Lleopart Mateu y Lleopart Monsó, pues en cada una de las partidas de defunción de éstos y de sus mujeres, todos murieron en la casa ubicada en la calle *Sabaters*.

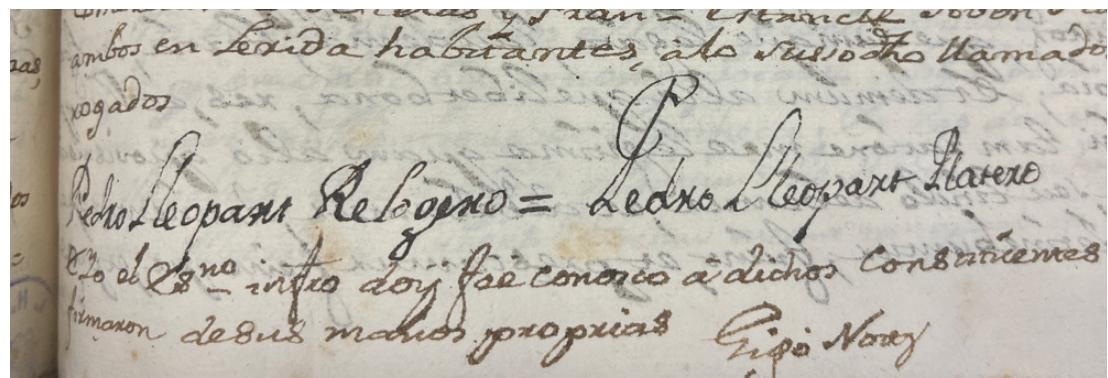


Figura 7. Firma de Pedro Lleopart Mateu y Pedro Lleopart Monso. 1760. Fotografía del autor

Entre otras posibles relaciones o asuntos profesionales que Lleopart pudo desarrollar, cabe mencionar la procura que realizó, el 18 de enero de 1760, a Juan Pons, lapidario de Madrid, “le doy todo mi poder” para resolver sus asuntos o pleitos. En este acto aparece como testigo Francisco Serret “joven platero”, miembro de una de las familias de plateros más importantes de Lleida⁴⁰. Los Lleopart y los Serret debieron mantener una estrecha relación y de cierta amistad. Además, en el inventario de los bienes del difunto José Serret, del 13 de mayo de 1778, aparece un listado de todas las cantidades que le adeudaba Pedro Lleopart. Probablemente se trate de compras de diversos objetos o materiales de su oficio. En concreto, se reseñan ocho vales, fechados entre junio de 1777 y marzo de 1778, que sumados importaban un total de 126 libras, 18 sueldos y 9 dineros. Deuda que Lleopart había reducido en especias, entregando a cuenta diez cuarteras de judías, que equivalían a 75 libras⁴¹.

Mientras, la vinculación con el Colegio de plateros de Barcelona nunca se interrumpió, pues el 21 de mayo de 1774, el colegio recibía de Pedro 33 libras, y 12 sueldos, sin que se especifique el motivo de este pago.⁴²

39 AHL, notario Buenaventura Berga [reg. 1151], f. 53.

40 AHL, notario Jacinto Gigó, *manual 1760* [reg. 618], f. 22.

41 AHL, notario Joaquim Berga, [reg. 337], f. 25r-59: “Ítem una plica de vuit vales firmats per Pere Lleopart, Mestre argenter de Lleyda, a catorse de juny de mil, setcents setanta set, un de dotse lliuras, divuit sous, y nou; mes al peu del mateix vale, consta deurer dit Llopard, al expressat Josep Serret, divuit rals de vuit; item altre vale de tranta lliuras, als divuit de agost de mil setcents, setanta y set, en lo dors del qual se troba, haver cobrat dit Serret, del expressat Llopard a bon compte, deu quarteras de mongetes, a raho de set lliuras, deu sous, per quartera, setanta sinh lliuras; altre vale de dos de octubre de mil setcents, setanta set, de vint lliuras; item altre vale de nou de octubre de mil setcents, setanta set, de catorse lliuras; item altre vale de vint y vuit de novembre de mil setcents, setanta set, de vint y una lliuras; item altre vale de sis lliuras sens diada, quant los hi deixà; item altre vale de dotse de febrer de mil setcents setanta vuit, de nou lliuras; item altre vale de vint y quatre de mars de mil setcents, setanta y vuit, de catorse lliuras”.

42 BAM, *Llibre de credenses a on van continuadas las partides de entradas i exidas del Col·legi dels argenters de la ciutat de Barcelona, fet en lo any 1767 (1766-1785)*, f. 48: “Dia 21 de maig 1774 lo Sr. Joseph Costa se fa carrech de sinquanta y buit lliuras y deu dines, y ditas son per lo import que a quedat liquit de lo que devia lo Sr. Pere Lleopart de Lleida, lo Sr. Agustí Franciso, lo Sr. Francisco Bigons, lo Sr. Joan la Farga de Igoalada y Sr. Bertran Rato de Bitansa, qual import era de 33 ll., 12 ss. lo Sr. Pere Lleopart; 8 ll., 4 ss. lo Sr. Agustí Franciso; 5 ll. 12 ss. lo Sr. Bigons; 3 ll. 15 ss. lo Sr. Farga; 12 ll. que tretas 5 ll. 2 ss. 2 que a importat los gastos de cobranza restan liquidas las 58 ll. 10 se atverteix que ab est recibo va compro lo tal que tinch fet a favor del Sr. Bertran Rato de 12 ll. que va compres est sols los dos, val per una sola paga”.

2.3.3. UNA IMAGEN DE SAN PABLO

Esta obra de Pedro Lleopart la conocemos gracias a una nota del *Llibre de feines* (f. 5v) del escultor Lluís Bonifás, de 1755, donde se constata el encargo que le hizo Lleopart de una figura de San Pablo de madera de encina, que le serviría de modelo para ejecutar la imagen del santo de plata, según trabajo contratado por los albaceas del canónigo leridano José Malegat, en cumplimiento de sus disposiciones testamentarias. El coste del trabajo fue de 30 libras (Martinell, 1948:142; Ràfols, 1953: 78).

Todavía el 15 de agosto de 1757 los albaceas del canónigo informaban al cabildo su voluntad de cumplir con la voluntad del testador de encargar una imagen de San Pablo para la Catedral. El cabildo aceptó la donación, comprometiéndose a colocarla entre las otras imágenes de plata, “luego de set construhida”, lo que indica que todavía no estaba concluida⁴³.

No será hasta el 14 de enero de 1761 cuando el canónigo Domingo Malegat hace entrega de la imagen al cabildo, y solicita se preste un año a la cofradía que bajo la invocación de dicho santo hay en el Hospital General de la ciudad⁴⁴.

La imagen desapareció seguramente con la invasión napoleónica, pues solo aparece en los inventarios catedralicios del 1787, 1795 y 1809 (Pérez Santamaría, 2001: 67). Sabemos qué en la sesión capitular del 21 de enero de 1809, se leyó una carta del Obispo de Lleida acompañada de la resolución de la Junta Suprema de la Provincia de Lleida, sobre “la entrega de la Plata de las Iglesia y la dels particulars per a los gastos de la guerra”. Se dispuso la realización de un inventario de dichos objetos (30 de enero). En sucesivas sesiones capitulares se presentan cartas del Capitán General y Gobernador (fechadas el 18 marzo, 1 mayo, 12 octubre) recordando la obligación de “entregar tota la plata de les Iglesies a excepció de la més precisa, per les urgencies de la present guerra”⁴⁵.

El 10 de febrero de 1810, se reitera el tema de la plata, pero se expresa que “respecte de que los Sants de Plata son de poquissim valor, se manifeste als comisionats o receptors de las Alajas per aque queden entregats de la poca utilitat que ha de resultar de ells, y per consequent entren compresas en las alajas que han de quedar en la Iglesia”.

Por lo tanto, se evita entregar los santos de plata. El 2 de marzo se insiste sobre este asunto y el cabildo explica por qué no entregan algunos objetos: “per ser la resta que li queda precisa per lo culto Divino; Y que las Imatges y Sants de Plata se enseñen per a que se veía la poquedad de la plata que contenen, y la poca utilitat que resultaría entregarlas, y reduhirlos a moneda”⁴⁶. Es probable qué con la caída de la ciudad en manos napoleónicas, el 14 de mayo de 1810, la imagen del San Pablo, junto con el resto de piezas todavía custodiadas en la Catedral, fueran objeto de saqueo⁴⁷.

Por último, sabemos que en 1773 Lleopart, “platero y reloxero” de Lleida, recibió 19 libras y 5 sueldos “por unos tornillos y compostura del Báculo de S.I., y por la echura de una rueda para el relox, y componer este lo necesario”, según constaba en los recibos emitidos el 27 y 30 de abril de ese mismo año⁴⁸.

⁴³ ACL, *Deliberacions de 1755 a 1760*, f. 79: “Haventse fet present a V.S. los Srs. Dega que los marmessors del quondam Illtre. Dr. Joseph Malegat desitjaban cumplir un decret del Sr. Vicari General en que disposaba se fabricas un sant Pau de Plata per a la present Sta. iglesia inseguint la voluntat de dit Sr. difunt. Delibera V.S. que se admiette dita oferta, collocnatse dita imatge luego de set construhida y entregada entre los demes sants de plata de la iglesia”.

⁴⁴ ACL, *Deliberacions de 1761 a 1766*, f. 3v: “Imatge de Sn. Pau de plata entrega. Lo Sr. Dr. Domingo Malegat canonge feu entrega de la imatge de plata de San Pau Apóstol, que ha fet fabricar en compliment de la disposició de Illtre. Dr. Joseph Malegat, quondam, canonge de esta Sta. Iglesia, y demane sia de sa dignasí de V.S. deixarla est any per lo dia de la festa la Archicofradia de la Doctrina Christiana baix invocació de dit Sant en lo Hospital General. Delibera V.S. después de donar les gracies al dit Sr. que se li deixe dita imatge com demane”.

⁴⁵ ACL, *Deliberacions de 1805 a 1810*, ff. 315v, 316v, 322v, 325r y 355v respectivamente.

⁴⁶ ACL, *Deliberacions de 1805 a 1810*, ff. 316v, 323 (1 abril), 325r (5 mayo), 389. En un listado del 2 de marzo de 1810 de la plata entregada, aparecen dos platillos de vinagreras, un facistol, dos tarros, doce candeleros, diez ánforas pequeñas, dos incensarios, dos báculos, dos barillas de plata, un puntero y todas las lámparas menos 4 del altar mayor, una de San Pedro y otra de reserva: fol. L-02, (al final del volumen).

⁴⁷ En este sentido, el Cabildo tuvo que solicitar algunos objetos litúrgicos para las celebraciones. En mayo de 1812 les llegó una carta por la cual, y accediendo a su petición, el mariscal Suchet, en ese momento con el título de Duque de Albufera, se dirigía “destinar per lo survey de esta Sta. Iglesia Cathedral las Alajas, vasos sagrats, y ornaments pertanyents al Rl. Monestir de Vallbona”: ACL, *Deliberacions de 1811 a 1815*, f. 89. Se conserva la carta y la lista: “Una cáliz, vinagreras, plato y garro de plata sobredorado / Una custodia de plata dorada / Un globo o copón de lo mismo / Un cáliz de bronce dorado con la copa de plata / Una urna para el monumento de Plata / Un terno, quattro frontales, vestidos y capas de la Virgen / Una cruz procesional de plata”: ACL, *Cartulari de 1808 a 1813*, ff. 194-197.

⁴⁸ ADL, Bisbe Sánchez Ferregudo, Lligall, 28g. *Quentas Generales*, s/f.

3. JOSÉ LLEOPART ROSELL (C.1755–1830)

Nacido en Barcelona, seguramente poco antes de que sus padres, Pedro Lleopart Monsó y Madrona Rossell, dejaran Barcelona a finales de 1755.

Sus primeras referencias documentales son del 20 de abril de 1780, cuando solicita al colegio de Plateros de Barcelona la plaza de maestro, pues su padre había fallecido en enero de ese mismo año.⁴⁹ Del 30 de mayo de 1780 es la segunda conocida, que es la consignada en la prueba que presentó al Gremio de Plateros de Barcelona para lograr su maestría, representando una hebilla⁵⁰.



Figura 8. José Lleopart Rossell, prueba de passantia, 30 de mayo de 1780. Fotografia: Ahcb.

49 BAM, *Llibre de credenses a on van continuadas las partidas de entradas i exidas del Col·legi dels argenters de la ciutat de Barcelona, fet en lo any 1767 (1766 – 1785)*, f. 84v: "Dit dia [30 de maig] cobrat del tras expres mayordoms vint y sinh lliuras ditas arrebudas de Joseph Lleopart joava argenter, per dret de aversa pasat Collegiat de la present ciutat la que deu pagar per ser fill del comdam Pera lleopart argenter de est Collegi, dich 25 ll.". Y en el *Llibre de entradas i exidas dels clavaris del Col·legi de Argenters de Barcelona comensant a 25 juny de 1755 essent clavari Anton Riera y Matas, argenter, y familiar del Sant Tribunal de Inquisició del Principat de Cataluña per son vienni que finirà als 25 juny 1757 (1755, juny, 25 - 1816, desembre, 6)*, se anota: "Dit dia [30 de maig] cobrat del tras expresa mayordoms, la quantitat de vint y sinh lliuras, dich 25 ll, son per las mateixas que los referits srs. Han rebut de Joseph Lleopart joave argenter per dret de haverlo passat collegial de la present ciutat y dita quantitat, li correspon pagar com a fill del quondam Pere Lleopart argenter de dita ciutat, y per havero així determinat, y resolt lo collegi ab un concell general", f. 151v.

50 AHCB, 5D131-2B.41/18, Confraria i Col·legi de Sant Eloi dels argenters, *Llibre de Passanties*, Volum V, núm. 1426, f. 177: "JOSEPH LLOPART I ROSELL, FILL DE PERA LLOPART ARGENTER, ME HA FET EN OBRA LO DIE 30 DE MAIG DE 1780". Es possible que la figura de San Pedro haga referencia a su padre recién fallecido.

Lleopart contrajo matrimonio con Narcisa Batlle Roca, tal vez en 1788 o 1789, pues el 9 de enero de 1790 Narcisa tuvo complicaciones en el parto y fallecía en su domicilio, situado en la calle Zapateros. Ese mismo día, “a la una de la mañana, Josef Farré, Licenciado de sirurgia, bautizó a un hijo o hija nacido de parto cesareo, de Josef Lleopart natural de Leyda [...] y de Narcissa Batlle, natural de Villafranca del Panades”⁵¹. La madre, Narcisa, de unos 26 años, según consta en la partida de defunción, “no recibió el Santísimo viático por darle un accidente”⁵².

El 10 de febrero de 1796 José, viudo de Narcisa, se casó en segundas nupcias con Teresa Cornadó “moza”, hija del doctor en derecho José Cornadó y de Josefa Comelles. De este matrimonio nacería el 12 de febrero de 1799 un hijo, Pedro Lleopart Cornadó, que fallecería el 7 de julio de 1813, con 14 años⁵³.

Otros hijos documentados son: María de los Dolores, nacida el 11 de enero de 1801; María Josefa, el 6 de enero de 1805; Pedro, el 25 de abril de 1806; Félix, el 7 de junio de 1807 y Antonio, el 5 de septiembre de 1813⁵⁴.

José Lleopart Rossell fallecía el 31 de marzo de 1830, anotándose en la correspondiente partida que tenía unos 72 años, siendo enterrado en el cementerio municipal sin haber testado. Su mujer, viuda, María Teresa Cornadó Comelles, fallecía a los 85 años, el 11 de diciembre de 1851, a quien “le sobrevive un hijo, Antonio”⁵⁵. Éste contrajo matrimonio el 3 de abril de 1845, con Antonia Kirner, hija de Fidel Kirner “natural de Rudemberg”, condado de Baden (Alemania), y de Josefa Marcellés, de Torres de Segre⁵⁶. Antonio fallecía el 5 de agosto de 1854 y testó ante el notario Mariano Arnaldo de Lleida⁵⁷.

Con fecha de 1786 se conserva un listado de los vecinos que habitaban en la calle mayor, con ocasión del empedrado de dicha calle y la construcción de “dos seras de cinco palmos de ancho, en los dos lados de la calle”. En ese momento era José Lleopart el cabeza de familia, asignándose a su domicilio 128 palmos superficiales de piedra y tres cuartos, con un coste de 8 libras, 11 sueldos y 6 dineros; y 17 varas superficiales de empedrado, por 5 libras y 2 sueldos. El mismo José ofrecerá voluntariamente en 1786, entre muchos otros vecinos, 1 libra y 19 sueldos para las obras de construcción de un paseo en la parte del río, la conocida Banqueta, que permitiría transitar a los carruajes y viajeros sin necesidad que se deteriorase el empedrado de la calle Mayor, lo que también beneficiaría al comercio y a los vecinos⁵⁸.

Unos años después, en el catastro de 1793, sigue apareciendo José Lleopart, viviendo en el mismo domicilio de la calle “dels Sabaters”, poseía el “molino de serrar maderas” y como mancebo tenía a Gerónimo Cadamunt, que aparecerá en las votaciones para diputados y personeros de la ciudad en 1804⁵⁹. Hacia 1810, con la entrada de las tropas francesas, se le continúa situando en la misma calle “Zapateros, en la casa numero 14, de la que era propietario. Seguramente habitaba en las dependencias de la planta baja, mientras que en los pisos superiores tenía al barbero Agustín Lune y a los jornaleros Miguel Serra y José Orta, como inquilinos”⁶⁰.

En cuanto al ejercicio de su profesión, tenemos pocas evidencias, pero las conocidas están relacionadas tanto con la relojería como con la platería.

51 ADL, *Liber XVI Battizzatorum in ecclesia parochiali Sancti Ioannis de Platea civitatis Illerda, initium [...] 1788*, fol. 143v. No se menciona el nombre del recién nacido.

52 ADL, *Liber defunctorum in ecclesia Parrochiali Sancti Joannis Baptista de Platea civitatis Illerda. Initium sumen a die vigessima septembbris anni 1783*, f. 99v.

53 ADL, *Liber XVI Battizzatorum [...] 1788*, f. 382v; y *Libro de los difuntos adultos de la Parroquia de San Juan de la Plaza de la Ciudad de Lérida, empieza en el mes de marzo del año mil ochocientos y nueve*, f. 61v.

54 ADL, *Liber XVIII Baptizzatorum. Año 1801*, ff. 2, 182, 247, 312v; *Liber decimus nono de bautizos de la Iglesia parroquial desant Juan de la Plaza de la Ciudad de Lérida. Año 1808*, f. 251 respectivamente.

55 ADL, *Libro de difuntos adultos de la Parroquia de San Juan Bautista de la Ciudad y Obispado de Lérida, empieza el 1º de enero del año 1837*, f. 161. Tenemos documentadas las defunciones, en la parroquia de San Juan, de Félix, que fue enterrado el 15 de abril de 1823, con 16 años; y de María Josefa, fallecida el 17 de agosto de 1824, cuando contaba con 24 años; ADL, *Libro de los difuntos adultos de la Parroquia de San Juan de la Plaza de la Ciudad de Lérida, empieza en el mes de marzo del año mil ochocientos y nueve*, ff. 135 y 144v.

56 ADL, *Libro XI de matrimonios de la Iglesia parroquial de San Juan [...]*, f. 71.

57 ADL, *Libro 4º de Párculos de la Parroquia de San Juan de Lérida que comienza en enero de 1852*, f. 43.

58 AML, *Proposicions, Deliberacions i Acords de l'Ajuntament, 1786* [sign. 508], ff. 145v y 158v.

59 AML, *Llibre de cadastre, 1793* [sign. 1074], f. 196.

60 AML, *Llibre de Contribució de Lleida. Parròquies de Sant Joan i Sant Llorenç, 1808-1814* [reg. 1183], f. 66.

Una de las primeras noticias está vinculada con la construcción del Mesón de San Luís (1786-1788), del cual se conocen gran parte de los gastos realizados, que ascendieron a más de 11.000 libras, así como los profesionales que intervinieron y los materiales. En una de las entradas anotadas consta que se abonaron 15 libras, entregadas el 18 de diciembre de 1788, a “Joseph Lleopart, platero, por su trabajo de delinejar los dos Reloxes solares en dicho Mesón”⁶¹.

También trabajó para el Cabildo de la Catedral, pues en 1790 Lleopart recibe 37 libras y 6 sueldos “per lo treball y materials se ha gastat en dorar ditas tres arnelles”, que fueron realizadas por el cobrero Pere Barnola. El tenebrario fue realizado por el escultor Felipe Saurí y dorado por Domingo Carreras⁶².

Sin embargo, a la hora de reparar o intervenir en el reloj de la Catedral (*Seu Vella*) el Cabildo acudía a otros relojeros, como Batiste Girard (1797)⁶³, Francisco Burgoaud (1802)⁶⁴ o Jaime Darnis (1808)⁶⁵. Incluso unos años antes, en septiembre de 1787, el Cabildo decidió realizar un nuevo reloj para la Catedral. Intentaron contactar con un relojero de Moyà, pero al no recibir respuesta se presentó un tal Salvador Biscarri, de Montblanc de “molta habilitat”, con quien trataron la ejecución del reloj a partir de unas condiciones “contingudes en un paper” y por el precio de 500 libras.⁶⁶

El último trabajo documentado es su intervención en la imagen de la Inmaculada Concepción de plata de la Catedral leridana. La pieza fue contratada el 7 de septiembre de 1669 al platero de Barcelona, Francisco Via, según disposición testamentaria del maestrescuela Francesc Perandreu, del 11 de septiembre de 1665 (Madurell, 1973: 81-82; Pereandreu, 1996). En 1807 Josep Lleopart “plater”, recibe 18 libras, 1 sueldo y tres dineros “per lo treball de limpiar la imatge de la Purissima Concepció, y per lo valor de la plata que entrá en compondrerla, y per compondere lo bastó de Mestre de Silenci”⁶⁷. La imagen en cuestión desapareció tras la entrada en Lleida de las tropas francesas en 1810.

4. CONCLUSIÓN

Llegados a este punto creemos que, con los numerosos datos inéditos que hemos aportado sobre Pedro Lleopart Monsó y su hijo José, conocemos mejor el periplo vital y profesional de uno de los plateros más importantes de la Cataluña del segundo tercio del siglo XVIII, autor de una de las obras más reconocidas de la centuria, la urna de San Ermengol de la catedral de La Seu d’Urgell.

Un platero formado en Barcelona, donde ejerció como tal durante poco más de una década, abandonando esta ciudad en 1755 para instalarse en Lleida, un lugar en el que su tarea como platero quedó algo diluida, al deberla compaginar con la de relojero.

Los motivos de este cambio todavía son una incógnita, pues todavía nos preguntamos ¿cuál fue la verdadera causa de que un platero que con una obra (urna) alcanzó un reconocimiento profesional y social de tal envergadura en la Barcelona de mediados del siglo XVIII, abandone esta capital, su taller, todo, para trasladarse a Lleida? una ciudad que no podía ofrecerle los mismos encargos y la misma reputación que Barcelona.

No obstante, más allá del éxito que generó la urna mencionada, o el proceso con el escultor Trullols, o incluso su deseo de regresar con la familia, es posible que un factor determinante fuera la situación económica holgada que respiraba Lleida y sus alrededores, inmersa en un importante proceso constructivo, donde se levantaban de nueva planta numerosas iglesias parroquiales, se encargaban retablos con los que ornaban sus capillas, o se proveían de todo tipo de objetos litúrgicos que con la Guerra de Sucesión habían desaparecido.

61 AML, *Libro de Albaranes de la Ciudad de Lerida de 30 de junio 1781 en adelante* [sign. 699], f. 75r, y [sign. 513], fol. 156v.

62 ACL, *Capbreus y comptes de 1781 a 1790*, f. 207v.

63 ACL, *Capbreus y Comptes de 1791 a 1808*, f.138: “Item fas data de quaranta y sinh lliures a Batiste Girard relogeter de Lleyda per haver fet alguns ferros y alguna composició en lo reloget de la Cathedral antigua demes expresa son comte”.

64 ACL, *Ibid*, f. 25: “Item data de onse lliuras cinch sous pagadas a Francisco Burgoaud relogeter por compondrer lo reloget de la Iglesia Cathedral”.

65 ACL, *Ibid*, f. 372. Se pagaron 5 libras, 12 sueldos y 6 dineros “a Jaume Darnis relogeter per sos treballs de compondrer lo reloget de la Cathedral vella”, y en el mismo, año en otra intervención, 11 libras y 5 sueldos.

66 ACL, *Actes Capitulars, de 1786 a 1792*, f. 153r.

67 ACL, *Capbreus y Comptes de 1791 a 1808*, f. 355v.

También es cierto, y hay que mencionarlo, que no se conservan obras de orfebrería de Lleopart, ni de la mayoría de los plateros del siglo XVIII que trabajaron en Lleida pues, como hemos constatado, durante el año 1809 la mayoría de objetos de plata, tanto de iglesias como de particulares, fueron reclamados por la Junta Suprema de la Provincia de Lleida para “los gastos de la guerra”, es decir, para la fabricación de moneda (Sánchez Carcelén, 2008: 67), por no citar otras contiendas bélicas posteriores que tanto afectaron a la conservación de nuestro patrimonio. A pesar de ello, esperamos que en un futuro podamos identificar y descubrir alguna obra más de Pedro Lleopart.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilera Hernández, A. (2015). Precisiones en torno a la saga de los Estrada, familia de plateros zaragozanos, y su producción para la colegiata de Santa María de Borja (Zaragoza), 1732-1825. *Cuadernos de estudios borjanos*, n. 58, 115-168.
- Báez Hernández, M. (2015). El cuerpo relicario: mártir, reliquia y simulacro como experiencia visual. En *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico*. Universidad de Valencia, 323-333.
- Balzan, F. (2009). Malta connections as observed in the Llibres de Passanties of Barcelona. *Estudios de platería / San Eloy 2009*. Jesús Rivas Carmona (coord.). Fundación Caja Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones: Editum. *Estudios de Platería*, 147-158.
- Cots Morató, F. de P. (2000). Los Toledo, una familia de plateros valencianos del siglo XVII. *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, n. 50, 365-382.
- Cruz Valdovinos, J. M. y Trallero, M. (1990). En el CCL aniversari del naixement del mestre argenter Francesc Pintó. *D'art*, n.16, 89-99.
- Dalmases, N. (1977). La orfebrería barcelonesa del siglo XVI a través de los “Llibres de Passanties”. *D'art*, n. 3, 5-30.
- Dalmases, N.; Girat-Miracle, D. y Manent, R. (1985). *Plateros y joyeros de Cataluña*, Barcelona: Ediciones Destino.
- De la Fuente, I. (2001). L’armari Arxiu de l’ofici i Confraria dels Argenters de Barcelona: Història d’un Fons Inèdit. *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, XIX, 175-198.
- Dorico, C. (2007). Col·laboració entre escultors i argenters en l’orfebreria catalana de l’època del Barro. *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, núm. XXV, 311-349.
- Dorico, C. (2013-2014). La construcció de l’urna de sant Bernat Calbó i els models de Pere Costa, Salvador Gurri i Nicolau Traver. *Locus Amoenus*, 12, 131-155.
- Durliat, M. (1967). *Art català*. Barcelona: Editorial Juventud.
- Gutiérrez Ibáñez, S. (2017). Sobre el platero barcelonés Francesc Via II (doc. 1679-1724). Aspectos biográficos y profesionales. *Estudios de platería: San Eloy 2017* / coord. por Jesús Rivas Carmona, Ignacio José García Zapata, 313-329.
- Gutiérrez Ibáñez, S. (2020). *Els canelobres de Joan Matons per a la Seu de Mallorca: argenteria i debat artístic a la Barcelona del 1700*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, vol. I.
- Madurell, J.M. (1946). El arte en la comarca alta de Urgen (continuación). *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, IV, 1-2, enero-abril, 9-172.
- Madurell, J.M. (1946 b). El arte en la comarca alta de Urgen (conclusión). Documentos. *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, IV, 3-4, 297-416.
- Madurell, J. (1973). Orfebrería antigua a les comarques lleidatanes (1401-1702). Notes per a la seva historia. *Ilerda*, XXXIV, 63-97.
- Marquès, B. (1979). L’urna d’argent de Sant Ermengol. *Església d’Urgell*, 84, 13-15
- Martinell, C. (1948). *El escultor Luis Bonifás y Massó. 1730-1786. Biografía crítica*, Barcelona: B-Seix Barral.
- Masferrer, S. 1927). Els Llibres de pasantías, Una evocació de l’art de la joieria a la Catalunya d’ahir. *D’Ací i d’Allà*, vol. XVI, n. 111. Barcelona, 90-91.
- Molí, M. (2011). Ripoll i la Seu d’Urgell abans de Vic. En *El Pirineu 1000 anys després: visions de futur: Setenes trobades culturals pirinenques*, Andorra: Societat Andorrana de Ciències, 37-56.
- Pereandreu, F.E. (1996). La imatge de plata de la Immaculada Concepció del mestrescola Francesc Perandreu (s. XVII). En *Homenatge a mossén Jesús Tarragona. Miscel·lànea*,

- Zaragoza: Ajuntament de Lleida, 385-400.
- Pérez Santamaría, A. (2001). Sant Jordi Eqüestre. En Planas, J. y Fité, F. (dir.). *Ars Sacra. Seu Nova de Lleida. Els tresors artístics de la Catedral de Lleida*, Lleida, 67.
 - Pérez Varela, A. (2020). *El platero compostelano Ricardo Martínez Costoya (1859-1927): contexto, vida y obra*. Santiago de Compostela, Andavira y Consorcio de Santiago.
 - Pérez Varela, A. (2022). La transmisión de un oficio. Familias de plateros inéditas de Santiago de Compostela: Los Sánchez (Siglos XVIII-XIX). *Minius: Revista do Departamento de Historia, Arte e Xeografía*, n. 27, 199-227.
 - Pujol Tubau, P. (1927), L'urna d'argent de Sant Ermengol, bisbe d'Urgell. *Memòries de l'Institut d'Estudis Catalans*, fasc. I, 1-29.
 - Ràfols, J. F. (dir.) (1953). *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña desde la época romana hasta nuestros días*, Barcelona: Editorial Millá, vol. II.
 - Sánchez Carcelén, A. (2008). La Junta de Defensa de Lleida en la guerra de la independencia (1808-1810), En *Actas das Comunicacións ó congreso. A guerra da independencia e o primeiro liberalismo en España e América*. La Coruña; 16, 17 y 18 de julio de 2008. Cátedra Juana de Vega. Universidade de Santiago de Compostela: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
 - Santos Márquez, A. J. (2007). *Los Ballesteros, una familia de plateros en la Sevilla del quinientos*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
 - Subías Galter, J. (1963). Los libros de Pasantías. *Goya: Revista de arte*, n. 52, 224-228.
 - García Zapata, I.J. (2022). Drawings by Eighteenth- and Nineteenth-century Silversmiths in Barcelona: Models and Training. *Master Drawings*, n. 2, vol. 60, 219-234.
 - Trallero, M. (1986). Pere Lleopart. En *Thesaurus. L'art als bisbats de Catalunya, 1000-1800: estudis*, Barcelona, 301.
 - Trallero, M. (1986 b). Urna de Sant Ermengol. En *Thesaurus. L'art als bisbats de Catalunya, 1000-1800: estudis*, Barcelona, 302-303.
 - Vives, A. (1979). Les peces escultòriques del Museu Diocesà d'Urgell. *Urgellia*, II, 457-480.

FRANCISCO REBOREDO Y ANTONIO GARCÍA CANDAL: UNA SAGA DE PLATEROS Y CONTRASTES DE LA CIUDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

FRANCISCO REBOREDO AND ANTONIO GARCÍA CANDAL: A SAGA OF SILVERSMITHS AND CONTRASTS OF THE CITY OF SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ana Pérez Varela

Universidade de Santiago de Compostela

Orcid: 0000-0001-7195-1565

email: ana.perez.varela@usc.es

RESUMEN

Reboredo y García son dos apellidos que suelen aparecer con frecuencia en los catálogos de piezas de platería gallega del siglo XIX, gracias al uso de sus marcas nominales. Sin embargo, hasta ahora no sabíamos nada acerca de sus trayectorias, sus familias, la ubicación de sus obradores o el contexto del cargo de contraste de la ciudad, que ejercieron ambos. Además, también desconocíamos su relación familiar, ya que fueron suegro y yerno respectivamente. A través del vaciado documental del Archivo Municipal, especialmente registro civil, censos y consistorios, así como el Archivo de la Real Sociedad Económica y el de la Catedral de Santiago, hemos sido capaces de contestar a estas cuestiones. En el repaso de las piezas hasta ahora publicadas de los Reboredo y de García, hemos realizado una atribución de marcas y obras teniendo en cuenta a los diferentes plateros de apellido Reboredo, y al hecho de que el cargo de contraste complica la atribución de las piezas cuando no están marcadas por el artífice.

Palabras Clave: Platería/plateros/Santiago de Compostela/contraste/marcas.

ABSTRACT

Reboredo and García are two surnames that usually appear in the catalogs of pieces of Galician silversmithing of the nineteenth century, due to the use of their nominal marks. However, until now we knew nothing about their careers, their families, the location of their shops or the context of the position of contrast of the city, which both held. In addition, we also did not know their family relationship, since they were father-in-law and son-in-law respectively. Through our work with the documents of the Municipal Archive, especially the civil registry, censuses and consistories, as well as the Archive of the Royal Economic Society and the Archive of the Cathedral of Santiago, we have been able to answer these questions. In the review of the pieces so far published of Reboredo and García, we have made an attribution of marks and works taking into account the different silversmiths of the surname Reboredo, and the fact that the title of contrast complicates the attribution of the pieces when they are not marked by the silversmith.

Key Words: Silversmithing/silversmiths/Santiago de Compostela/contrast /marks.

INTRODUCCIÓN¹

El apellido Reboreda —habitualmente sin asociarse correctamente a un nombre— y el nombre de Antonio García han aparecido con frecuencia en textos sobre platería compostelana del siglo XIX, aunque éstos han sido pocos y de voluntad catalográfica: tesinas y tesis de clasificación de patrimonio mueble de distintos arciprestazgos —la mayoría inéditas—, inventarios, catálogos de exposiciones, etc. A pesar del enorme esfuerzo de catalogación que han supuesto muchos de estos trabajos que nos precedieron, la propia naturaleza de estos textos —que a menudo abarcan grandes superficies de territorio, amplias franjas cronológicas y cuentan con poca información acerca de los artistas— hace que en muchas ocasiones las atribuciones vengan dadas por alguna marca nominal, sin poder determinar si es de marcador o artífice, o se vinculan a un apellido en general sin poder discernir el miembro de la saga.

Resulta extraño que Couselo Bouzas (1932) no mencionase a ninguno de los Reboreda en su *Galicia Artística*, teniendo en cuenta que en el período cronológico que él recoge hay sobradas referencias documentales, especialmente de Francisco, así como abundantes marcas en piezas. Bouza Brey (1962: 16) si los recogió, en concreto a cuatro plateros con este apellido, dando la fecha en la que había tenido noticias de cada uno: José (1812), Antonio (1821), Francisco (1843) y J. G. (finales del siglo XIX), de quien indica que es hijo de Francisco. Más adelante referiremos quien es este último. En cuanto a García, Couselo Bouzas tampoco lo recogió, pero en este caso porque trascendía de los límites cronológicos de su estudio. Bouza Brey (1962: 16) sí lo incluyó, como platero del primer tercio del siglo XIX, aunque hoy sabemos que debemos avanzarlo al tercio siguiente.

1. FAMILIA

De José Reboreda tenemos una noticia en los consistorios, y es el informe que evacuó Jacobo Pecul en 1812, en representación del colegio de plateros de la ciudad “*contra las injurias vertidas contra ellos por José Reboreda, pretendiente al cargo de fiel contraste marcador de plata y tocador de oro*”, petición que el Concejo desestimó². Desgraciadamente el documento consistorial no da más información al respecto sobre dicho enfrentamiento.

Antonio Reboreda podría ser el recogido en un testamento de 1854 donde se le refiere como “*Domingo Antonio Reboreda*”, sin hijos, quien legó todas sus propiedades a su hermana María Antonia³. Sin más datos no podemos estar seguros. También es posible que sea el Antonio Reboreda que presentó un memorial en 1806 para que se le guardasen las exenciones que le correspondían como “*subcolector de cruzada*” y “*subcolector de la gracia de subsidio*”⁴. Asimismo, Herrero Martín (1987: 285) recogió dos documentos en relación a varios arreglos y a la hechura de la cruz de guion de la parroquia de San Juan Apóstol (Santiago de Compostela) (1794-1797), de Antonio Reboreda, constatando así su actividad como platero.

Con respecto a Juan Reboreda, solo mencionado por Herrero Martín (1987: 302-303), no tenemos más noticia que los documentos que aporta la historiadora sobre el arreglo de una pieza en Santa María do Camiño (Santiago de Compostela) (1824).

Nuestra hipótesis es que el platero más importante de la familia Reboreda (FIG. 1), y a quien creemos que corresponde la mayoría de las piezas conservadas con este apellido, fue Francisco Reboreda. Por las fechas que maneja Bouza Brey, es posible que José fuese su padre y Antonio y Juan sus hermanos. No podemos precisar más esta relación familiar al no tener prácticamente datos acerca de estos dos plateros. Sabemos que Francisco se casó con María Cancela y tuvieron al menos una hija, Francisca, quien se casó con el platero Antonio García Candal, convirtiéndose así en suegro y yerno, una relación familiar hasta ahora ignorada. Por las partidas de nacimiento de sus hijos sabemos que la casa familiar del matrimonio García-Reboreda estuvo situada de forma continuada en rúa da Conga. Creemos que Antonio y

1 Agradecemos enormemente la ayuda de Mario Cotelo, así como a los párrocos y la abadesa de San Paio de Antealtares la predisposición para examinar y visitar las piezas mencionadas, y finalmente la información proporcionada por Ramón Yzquierdo Peiró y Francisco Javier Montalvo Martín

2 Archivo Histórico Universitario de Santiago (en adelante AHUS). Consistorios, 1812 (AM 319), f. 289r.

3 AHUS. Registro de escrituras, 1854 (Protocolos, 8.702), ff. 324r-325r.

4 AHUS. Consistorios, 1806 (AM 302), ff. 141v y 173r.

Francisca tuvieron ocho hijos: existió una primogénita de la cual no hemos hallado la partida de nacimiento, llamada como su madre, Francisca María⁵, y luego Francisco (1836)⁶, Ramón (1842)⁷, Mercedes (1844)⁸, Filomena (1847)⁹ y Joaquina (1850)¹⁰. Asimismo, sabemos que tuvieron un hijo llamado Joaquín¹¹, que también fue platero, y quizás otro llamado Antonio, como su padre¹².

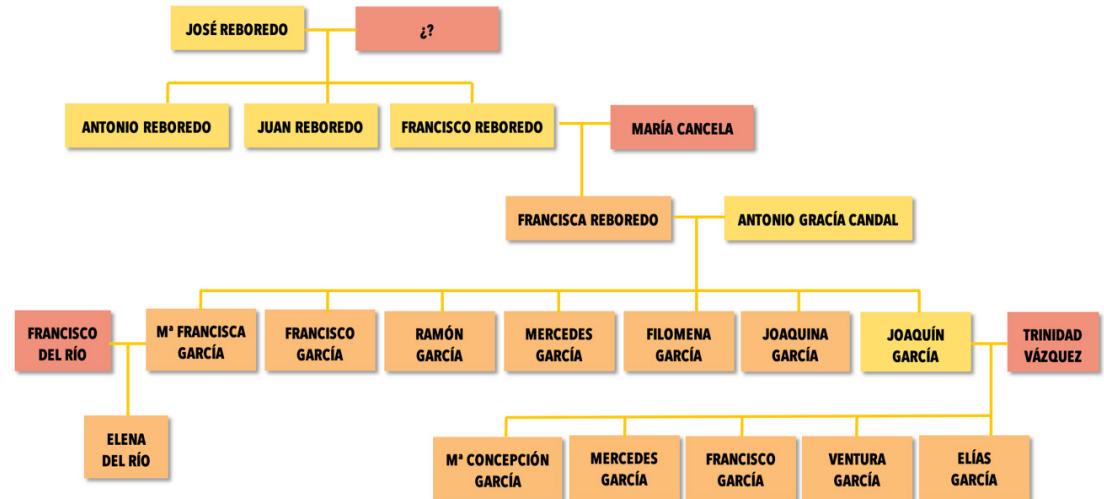


Figura 1: árbol genealógico de los Reboreda y los García. Autoría propia

De estos hijos, Joaquín García Reboreda es el que más nos interesa porque continuó el oficio familiar de su padre y su abuelo materno. Se casó con Trinidad Vázquez y vivieron en rúa Fonte de San Miguel, teniendo cinco hijos: María de la Concepción (1858), Mercedes (1862), Francisco (1864), Ventura (1866) y Elías (1868)¹³. Sabemos que este platero fue alumno de la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago entre 1836 y 1842, como lo demuestra su matrícula¹⁴. La documentación del Archivo Municipal nos llevó también hasta un protocolo donde Joaquín vendió una pensión sobre una casa sita en rúa do Preguntoiro, 12, en 1862¹⁵. Creemos que este es el platero al que se refirió Bouza Brey (1962, 16) como “J. G. Reboreda”, siendo la “G” de “García”, apellido que el historiador desconocía.

2. OBRADOR

No tenemos noticias sobre el obrador de Francisco Reboreda, donde debieron formarse también Antonio y Juan, de considerarlos hermanos del primero, y donde debió formarse

⁵ Hemos hallado su partida de matrimonio con Francisco del Río, cirujano, en 1849. Por la fecha, debió nacer bastante antes que su hermano Francisco. Al año siguiente de casarse el matrimonio del Río-García tuvo a su hija Elena, en cuya partida de nacimiento se señala a su abuelo materno como Antonio García. AHUS. Rexistro Civil. Matrimonios, 1849 (AM 772), rexistro 121; y AHUS. Rexistro Civil. Bautizados, 1850 (AM 744), rexistro 516.

⁶ Conservamos su expediente de alumno de medicina y también su expediente de emigración, ya que marchó a América en 1873 a los treinta y siete años, habiéndose licenciado. AHUS. Expedientes personales, 1847-1872 (FU 505), expediente 22; y Emigración, 1873 (AM 2355), expediente 53.

⁷ Falleció antes que el padre, en 1876. *El Diario de Santiago*, 31-VIII-1877: 3.

⁸ AHUS. Rexistro Civil. Bautizados, 1844 (AM 738), rexistro 561.

⁹ Ibídem, 1847 (AM 741), rexistro 560.

¹⁰ Ibídem, 1847 (AM 744), rexistro 274.

¹¹ No conocemos su partida de nacimiento, aunque sí la de sus hijos, donde se señala a Antonio García como abuelo paterno, que posteriormente referenciaremos.

¹² Conocemos su expediente universitario de medicina. AHUS. Expedientes personales, 1852-1864 (FU 505), expediente 21.

¹³ AHUS. Rexistro Civil. Bautizados, 1858 (AM 752), rexistro 665; 1862 (AM 756), rexistro 668; 1864 (AM 758), rexistro 695; 1866 (AM 760), rexistro 283; y 1868 (AM 762), rexistro 542.

¹⁴ Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago (en adelante ARSEAPS). Listado de Alumnos da Escola de Debuxo, 1836-1877 (142/1296bis), cursos 1836 y 1837; Matrícula dos discípulos e discípulas da Escola de Debuxo, libro núm.1, 1835-1851 (169/3), cursos de 1836, 1840-1841 y 1842. En la matrícula de 1836 se indica que es hijo de Antonio García.

¹⁵ AHUS. Registro de escrituras. Protocolos, S-8.711, ff. 250r-251v.

también su yerno, Antonio García. De este sí contamos con documentación al respecto, ya que sabemos que alquiló a la catedral de Santiago el local número 7 de la praza das Praterías hasta su muerte en 1878, cuando la fábrica sacó a concurso su local, “vacante por fallecimiento”¹⁶. Pretendieron el alquiler el platero José Losada, Mercedes García Candal, que suponemos hermana del difunto platero —de la que no hemos hallado registros documentales—, Segundo Pereira y Esteban Montero. Se le adjudicó a Losada, ya que presentó una oferta con una cifra desorbitada, 1.327 reales anuales, cantidad que casi quintuplicaba la que pagaba el platero por su primera tienda. Desconocemos las intenciones de Mercedes García en hacerse con la tienda de su difunto hermano, pero nos resulta significativo que su hijo Joaquín, registrado como platero, no heredase el obrador familiar. De hecho, no hemos encontrado noticias relativas a este en ningún documento comercial o industrial, y no nos consta que tuviese nunca tienda propia, por lo que deducimos que fue oficial en el obrador de su padre y que nunca se convirtió en maestro¹⁷.

3. EL CARGO DE CONTRASTE

Los documentos consistoriales del Archivo Municipal que hemos vaciado nos dan datos sobre el proceso de elección, nombramiento y legitimación de la contrastía de la ciudad, información nos permite además rescatar una serie de nombres de plateros olvidados y ubicarlos cronológicamente¹⁸. En 1804 renunció al cargo Juan Manuel Sánchez, y se presentaron memoriales de los plateros Gregorio Rodríguez Montenegro, Ángel de Castro, Juan Antonio Piedra y Francisco Reboreda:

[...] se ha visto ynforme del último contraste de oro y plata, don Juan Manuel Sánchez, en que manifiesta la dimisión que tiene echo de este empleo, también se han visto memoriales de don Francisco Reboreda, don Gregorio Rodríguez Montenegro, Ángel de Castro y don Juan Antonio Piedra, vecino de la Coruña, pretendiendo cada uno se le elija para subceder en el referido empleo titulándose este último ensaiador con real aprobación, y enterados dichos señores acordaron que siendo este asunto como es de mucha consideración se tomen ynformes oportunos de las circunstancias de los manifestados pretendientes y evacuados tráiganse con la ynstrucción y antecedentes relativos a estos nombramientos para el mejor acierto de la ciudad [...]¹⁹.

El nombramiento no recayó en ninguno de ellos, sino en Jacobo Pecul. Sin embargo, se hace referencia a que a Francisco Reboreda se le otorgó el cargo de contraste sustituto, un nombramiento que no hemos hallado mencionado en ningún otro momento:

[...] se elige por tal contraste por el término de seis años a don Jacobo Pecul, y para sustituirle en los casos de ausencia o enfermedad a don Francisco Reboreda, ambos artífices plateros yndibiduos del Colegio de san Eloy de esta ciudad, y cada uno en su caso vajo la aprovación de la Real Junta de Comercio y Moneda, podrán ejercer dicho empleo observando las reales órdenes e instrucciones que prescriven las obligaciones de este empleo [...]²⁰.

Creemos que pudo ser contraste sustituto los dos sexenios que Pecul ejerció el cargo, entre 1804 y 1817. En diciembre de este último año se eligió a Francisco Reboreda como fiel contraste, cargo al que se presentó a la vez que Tomás Landeira y José García:

16 Archivo de la Catedral de Santiago (en adelante ACS). Actas Capitulares. Libro 79 (IG 634), cabildo del 29 de octubre de 1878, ff. 192v-193r y 195v-196r.

17 Nos referimos con el término “maestro”, de forma tradicional, al encargado al frente de un obrador de platería propio y matriculado como tal en el Ayuntamiento, pero en este momento el sistema gremial de herencia medieval, que obligaba a los trabajadores a pasar por los grados de aprendiz y oficial antes de pasar un examen de maestría y abrir un obrador propio, daba sus últimos coletazos en la estructura organizativa del trabajo, pasando a ser sustituida, oficialmente desde 1842, por el sistema de aprendizaje y trabajo liberalizado promovido por las reformas de corte fisiocrático del gobierno de Carlos III, con Jovellanos y Campomanes como ideólogos del proceso. Véase Pérez Varela 2020b: 56-61.

18 Ya hemos publicado estudios al respecto de las características propias del cargo de marcador y sus marcas en Santiago de Compostela. Véase: Pérez Varela (2022b).

19 AHUS. Consistorios, 1804 (AM 298), f. 301r.

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

[...] se han buelto a ver memoriales de don Francisco Reboredo, don Tomás Landeira y don Josef García, artífices plateros de esta ciudad, pretendientes al cargo de contraste público de ella, [...] medidas las circunstancias de cada uno, y con atención a que semejante empleo es de mucha consideración, que pide en el que le obtenga, además de su idoneidad, la circunstancia de fidelidad y arraigo para responder a cualquier resulta. Acordaron se procediese a votación en secreto y echase por el orden que corresponde, resultó tener don Francisco Reboredo ocho votos y don Tomás Landeira tres, quedando por consiguiente electo por tal contraste el don Francisco Reboredo por el término de seis años, vajo la aprobación de la Real Junta de Comercio y Moneda [...].

Nos llama la atención el nombre de otro de los plateros de dicho documento, José García, artífice que no hemos vuelto a hallar mencionado. ¿Podría ser acaso el padre de Antonio García Candal, y éste hubiese aprendido el oficio con su padre, independientemente de luego casarse con la hija de otro platero? Por lo común del apellido no podemos afirmarlo, pero al menos debemos tenerlo en cuenta. Otro dato de gran interés de este documento, es que alude a que el memorial correspondiente de Francisco Reboredo indicaba que el colegio de San Eloy era el que realizaba los nombramientos de contraste, a lo que el Concejo respondió negativamente, legitimando su derecho conceder tal cargo:

[...] Y en atención a que el memorial presentado por don Francisco Reboredo, se atribuye a la junta de San Eloy la facultad de nombrar contraste, que no tiene ni puede tener por ser pribativa de los ayuntamientos según las leyes del reino, además de que no se atendió a esta propuesta, ni debía atenderse sino a la idoneidad y mérito del pretendiente por lo mismo, no sirva de exemplar este perjuicio de las prerrogativas y facultades del Ayuntamiento, y se le haga entender a este Colegio que a lo subcesivo se abstenga de semejantes propuestas [...]²¹.

Al mes siguiente, en enero de 1818, el Ayuntamiento le concedió licencia para contrastar la plata con la marca de la ciudad y su marca propia, ya que, aunque había sido escogido en consistorio, no se había hecho efectivo el nombramiento debido a la burocracia exigida de la presentación del título de la Real Junta de Comercio y Moneda, que todavía no se había subsanado, y el platero deseaba comenzar a contrastar las piezas:

[...] se ha visto memorial de don Francisco Reboredo, maestro platero, en que, por hallarse nombrado fiel contraste de la ciudad, marcador de oro y plata, en tanto no obtiene su aprobación, solicita licencia para marcar vajo su responsabilidad, para esto presenta las marcas con la divisa del Sacramento y su apellido. Se acuerda conceder por aora al Reboredo la licencia que solicita para marcar la plata del modo que se manifiesta en la pieza que presenta, y se reserbe para lo que corresponda, se le encarga desempeñe este oficio con la exactitud que prebieren las ordenanzas, vajo toda responsabilidad, y dentro del preciso término de sesenta días, hará constar a este Ayuntamiento de su aprobación, presentando el título que le autorice para continuar el tal encargo de fiel contraste, y pasados sin haberlo ejecutado, cese [...]²².

En julio de ese año, el platero que había quedado segundo, Tomás Landeira, se quejó ante el Concejo de que Reboredo no había presentado todavía su título expedido por la Real Junta, y ya había expirado el plazo de seis meses para hacerlo. Se le concedieron otros tres meses para presentarlo:

[...] se han visto memoriales de Don Tomás Landeira y Fernández, con otro de Don Francisco Reboredo, de artífices plateros, relativos al empleo de fiel contraste, para que esta elegido el segundo, sin que hasta ahora haia echo constar de su examen y

21 AHUS. Consistorios, 1817 (AM 337), ff. 155r-155v. El cargo de marcador de plata y oro en España fue creado por una Real Pragmática de los Reyes Católicos en el año 1488. Los marcadores, encargados de certificar la calidad del material, eran designados por el Concejo y tenían carácter fedatario público (Fernández, Muñoz y Rabasco 1984-1985: 47-48), por lo que en este caso el Ayuntamiento recordaba al gremio de San Eloy que era postestar consistorial designar el marcador, nunca del propio gremio.

22 AHUS. Consistorios, 1818 (AM 338), f. 73v.

aprobación, aunque es pasado el tiempo de los seis meses señalado, cuio defecto nota el primero. Se acuerda al Reboredo se le haga saber que al preciso tiempo de tres meses contados desde esta fecha, haga constar de su examen ya probado, y pasado este tiempo se declarará vacante el empleo [...]²³.

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

[...] se ha visto memorial de don Francisco Reboredo, artífice platero, con que presenta dos reales títulos despachados en su favor por su Majestad, que Dios guarde, aprobando el nombramiento que se le havía echo por esta ciudad para servir por seis años los oficios de fiel contraste marcador de plata, y tocador de oro en ella y su jurisdicción, y a continuación, entendida la jura que prestó ante el señor yntendente general del reino de servir bien y fielmente dichos oficios [...] uniformemente accordaron se guarden y cumplan en su consecuencia al Reboredo, se le haga y tenga por ensaiador fiel contraste, marcador de plata y tocador de oro, en cuio ejercicio no se le pondrá el menor estorbo, los demás plateros lo reconozcan superándose a sus disposiciones, y a la marca que designe el verdadero señal, para que no haya fraudes [...]²⁴.

Al año siguiente el platero elevó una solicitud a la Real Junta de Comercio y Moneda y al Supremo Consejo de Hacienda quejándose de que las justicias de la provincia le impedían el desempeño de su cargo. Esto indica que tuvo problemas para contrastar plata en otros centros provinciales, quizás en lugares más cercanos a Coruña o Ferrol, también importantes centros plateros y con contraste propio:

[...] se ha visto informe [...] en punto a la solicitud de don Francisco Reboredo, ensayador y contraste marcador de plata de esta ciudad, relativa a que las justicias de esta provincia no le impidan el uso de su ejercicio [...]²⁵.

En 1824, vencido el tiempo de su cargo, solicitó la prórroga del mismo, a lo que accedieron los capitulares del Concejo:

[...] se ha visto ynstancia de don Francisco Reboredo, artífice platero, relativo a que respecto a que se le había fenecido o próximo a fenercer en el tiempo por que se le había nombrado contraste, que se le prorrogase para igual término que el anterior. Acordaron se junte y en su consecuencia accede este ayuntamiento en lo que solicita dicho Reboredo, dese confirmación [...]²⁶.

Dos meses después se presentó en consistorio un informe sobre la “conducta política” del platero, seguramente solicitado para hacer efectiva la prórroga²⁷. En octubre de ese mismo año, presentó la Real Cédula expedida por el monarca, solicitada de nuevo para volver a confirmar el nombramiento²⁸.

Sáez González (2017: 604) recogió un documento de 1829 del Ayuntamiento de Pontevedra donde se daba cuenta de que el secretario del Supremo Consejo de Hacienda notificaba al alcalde de dicha ciudad que “el ensayador y contraste marcador de oro y plata de Santiago, Francisco Reboredo”, había solicitado que los plateros de los pueblos de Padrón, Pontevedra, Noya, “y los demás de aquella provincia que fabricaran piezas de plata u oro que no tengan contraste se les precinten para su marcación con el fin de evitar perjuicio al público”. Debemos de tener en cuenta que efectivamente, algunas de estas villas no contaban

23 AHUS. Consistorios, 1818 (AM 338), f. 122r.

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

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

26 AHUS. Consistorios, 1824 (AM 360), f. 150r.

27 AHUS. Consistorios, 1824 (AM 360), f. 277r.

28 AHUS. Consistorios, 1824 (AM 360), f. 278v.

con contraste propio, y al encontrarse próximas a la ciudad, los plateros de estos municipios debían hacer uso de Reboredo como contraste para certificar la calidad de sus piezas.

Lo sucedió en el cargo su yerno, Antonio García Candal, en 1839, año en el que elevó una petición al Concejo para que se le nombrase contraste:

[...] Se dio cuenta de una instancia de don Antonio García, ensayador de oro y plata, suplicando al ylustre Ayuntamiento se sirva agraciarle con el nombramiento de contraste y marcador de aquellos metales en esta ciudad y su distrito, espidiéndole el correspondiente certificado para ocurrir a su Majestad en solicitud de real aprobación. Se acordó conceder al insigniado García la gracia que pide por el término de seis años, y se le confiera la oportuna certificación de este acuerdo [...]²⁹.

Creemos que debió ser contraste hasta la fecha de su muerte, en 1878, abarcando un amplio arco de casi cuarenta años, y siendo por lo tanto el contraste más longevo en el cargo del que tenemos noticia en la historia de la platería compostelana. Por nombrar documentos de distintos momentos relativos a toda su carrera profesional, en 1847, la partida de nacimiento de su hija Filomena señala su profesión como “contraste”³⁰; en el libro de cuentas de la parroquia de San Andrés Apóstol se le nombra como “fiel contraste” en 1860 al referirse a un pago por la cruz parroquial (Herrero Martín 1987, 287); y en 1877, en la noticia que detalla el primer aniversario de la muerte de su hijo, y un año antes de su propio fallecimiento, todavía se le nombra como “fiel contraste”³¹.

Teniendo en cuenta que ambos plateros protagonistas de nuestro estudio fueron marcadores, sus marcas resultan relativamente abundantes en la producción de platería compostelana que conservamos, de ahí que los apellidos Reboredo y García hayan aparecido de forma frecuente en catálogos e inventarios. El problema está en discernir si son piezas suyas o sólo contrastadas, teniendo en cuenta que la obligatoriedad del sistema de marcado de las piezas de plata, pese a su legislación y centralización por parte de la Corona, siempre fue inestable. A partir de la disolución del sistema gremial en torno a 1842, se dejó de marcar la plata de forma generalizada en todo el estado. A pesar de ello, en Compostela seguimos encontrando en algunas piezas, incluso en fechas muy tardías en dicha centuria, un triple sistema de marcado con los punzones de artífice, marcador y ciudad, lo cual resulta extraordinario teniendo en cuenta que es complicado hallarlas incluso en épocas donde el marcado tenía un cariz impositivo (Pérez Varela 2020b: 61-66). Con respecto a las marcas de Reboredo y García como marcadores, estas se acompañan habitualmente de la marca de la ciudad en aquel momento, que era un cáliz con la Sagrada Forma³².

5. FRANCISCO REBOREDO

5. 1. MARCAS (APÉNDICE 1)

Teniendo en cuenta que José, Antonio, Juan y Francisco Reboredo fueron coetáneos, resulta complicado discernir entre sus autorías ya que sus piezas serían estilísticamente muy similares. Esto se complica aún más teniendo en cuenta que Francisco fue contraste, ya que ¿qué ocurre cuando aparece una pieza marcada únicamente con “REBO/REDO”? ¿Es el autor de la pieza? ¿Es el contraste y el autor real no la firmó? Como sucede con todos los plateros que

29 AHUS. Consistorios, 1839 (AM 396), f. 71v.

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

31 *El Diario de Santiago*, 31-VIII-1877: 3.

32 Las marcas de artífice, marcador y ciudad son las más importantes que nos podemos encontrar en una pieza de plata. Con respecto a las de artífice, suponen la firma del propio platero y a menudo se constituyen con su inicial y uno de sus apellidos o una abreviatura. Son frecuentes en Compostela a lo largo de todo el siglo XIX, mucho más que el resto de marcas. En cuanto a las de marcador o contraste, eran estampadas por el marcador de la ciudad, encargado de certificar la calidad del material. En nuestra investigación tuvimos la oportunidad de examinar los Anuarios de Comercio de la Biblioteca Nacional de Madrid publicados desde 1879 (Bailly-Bailliére 1879-1911, Riera Solanich, 1901-1911 y Bailly-Bailliére y Riera Solanich 1912-1930), en los cuales observamos el cargo de “fiel contraste de oro y plata” como oficio en Compostela en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX. Por lo tanto, podemos certificar que este puesto siguió desempeñándose en Santiago hasta muy tarde con respecto a la mayoría de centros del territorio nacional. Acompañando a su marca personal, el contraste podía estampar la marca de localidad. Según Bouza Brey (1962: 4), el punzón de Santiago fue, sucesivamente: una figura del Apóstol peregrino, una concha jacobea, el sepulcro de Santiago, y un cáliz con la Sagrada Forma. En nuestra investigación hemos comprobado que la datación de esas marcas de forma general se corresponde con períodos que abarcan más o menos un siglo, del XVI al XIX, correspondiéndose por lo tanto esta última centuria con la marca del cáliz.

han sido contraste, determinar las obras de su autoría es complicado teniendo en cuenta la presencia de una única marca nominal (Cruz Valdovinos 2001: sin p.). En las obras en las que aparecen dos marcas distintas, siendo una de Francisco Reboreda, la duda es menor, porque, teniendo en cuenta que fue contraste, debemos pensar que está actuando como contraste y el artífice es el dueño de la otra marca. Sin embargo, como hemos adelantado, se nos plantea un problema cuando solamente aparece la marca de Reboreda, ya que, aunque resultaría lógico pensar que si solo hay una marca, artífice y marcador son el mismo, la inestabilidad del sistema de marcado, especialmente en esta época, nos puede llevar a pensar que uno de los dos no marcó la pieza. En este caso, de no existir documentación creemos conveniente acudir al análisis estilístico, que a su vez no resulta fácil teniendo en cuenta el eclecticismo imperante en este momento y los variados catálogos de los plateros decimonónicos. Lo mismo sucederá exactamente con la marca de Antonio García cuando aparece como única en una pieza.

A ello se suma otra dificultad. En principio la existencia de varias marcas diferentes relativas a un mismo apellido debería esclarecer esta situación, ya que solo habría que determinar una marca propia de cada platero. Sin embargo, muchas veces sospechamos que un mismo platero empleó dos marcas distintas, una propia de su trabajo como contraste y otra propia de su trabajo como artista. Por ejemplo, Louzao Martínez (2004) atribuyó en su tesis las piezas marcadas con “REBO/REDO” a José Reboreda, y las marcadas con “F/REV” a Francisco Reboreda. Nosotros proponemos otra alternativa, ya que la marca “REBO/REDO” que aparece en dichas piezas va acompañada de marca de ciudad, por lo tanto, es marca de marcador³³. Teniendo esto en cuenta no puede ser de José, ya que el marcador fue Francisco. A su vez, creemos que la marca “F/REV” también es de Francisco, teniendo en cuenta la inicial, pero cuando actúa como artista, no como contraste, ya que nunca aparece con marca de localidad. Si aceptamos esta hipótesis, las piezas atribuidas a Reboreda (Louzao Martínez, 2004: 1526-1531, 1559, 1567-1569 y 1579-1580) podrían ser todas de Francisco, aunque sólo podemos estar seguros de que las contrastó.

Además de las mencionadas por Louzao Martínez, conocemos otras marcas de contraste de Francisco Reboreda. Pagán Vázquez (1986: 241-243) recogió la cruz de San Xoán de Sadurnín (Cenlle), de Vicente Bermúdez, con marca “REBO/REDO”. Herero Martín (1987: 97-98, 135-136, 168-169 y 125-126 y 141) añadió una cruz de guion y una naveta de en San Bieito do Campo (Santiago de Compostela) y un incensario en San Caetano (Santiago de Compostela), con marcas de Bernardo Menéndez y “REBO/REDO”³⁴; así como un cáliz y unas vinajeras también en San Bieito, con marcas “REBO/REDO” y una que interpretó como “EVEN”. Ella atribuyó la autoría a Reboreda y a un tal Even como marcador, pero nosotros creemos que se trata de la marca frustra “FVEN·”, del platero Jacinto Fuentes³⁵. Fernández, Munoa y Rabasco (1992: 212-214) dieron cuenta de dos marcas de contraste “REBO/REDO” en unas cucharillas del susodicho Fuentes, y una escribanía de Aller, ambas obras en colección privada³⁶. López Vázquez (1994: 125) dio a conocer un cáliz de san Xoán de Macenda (Boiro) de Vicente Bermúdez con contraste “REBO/REDO”. Larriba Leira catalogó una naveta de Vicente Bermúdez con la marca “REBO/REDO” en San Martiño Pinario (Santiago de Compostela) (2000a: 97). También recogió dos ciriales en San Paio de Antealtares (Santiago de Compostela)

33 El mismo historiador la recogió en dos cálices en Santo Tirso de Manduas (Silleda) y Santa María de Silleda (Silleda) (Louzao Martínez 2004: 1527 y 1559), acompañando a la marca de artífice del platero Vicente Bermúdez, que no fue marcador y sólo puede ser artífice.

34 No se atrevió a precisar cuál fue el artífice y cual el marcador. Nosotros sabemos que solo pueden ser obra de Menéndez, ya que este no fue contraste. La autora se refirió a este platero como Bernardo Méndez, pero gracias a los documentos de alquiler de su local a la Catedral de Santiago, así como las facturas de obra para la Fábrica, sabemos que su apellido era Menéndez. ACS. Libro de Fábrica 17 (IG 552), 1855, f. 3r; 1856, f. 3r; 1857, f. 3r; Libro de Fábrica 18 (IG 553), 1858, f. 3r; y 1859, f. 3r; y Comprobantes de cuentas (IG 1008), (IG 1008), 1858, diciembre, recibos 9, 10 y 11.

35 La reproducción de Fernández, Munoa y Rabasco de la marca “FVENTES”, si se da frustra y se eliminan las tres últimas letras, se puede interpretar en una lectura rápida como “EVEN”. De este modo, Reboreda sería el contraste de dicha pieza, y Jacinto Fuentes, quien no fue marcador, sería el artista. Fernández, Munoa y Rabasco (1992: 212-214).

36 En su obra enciclopédica anterior, Fernando, Munoa y Rabasco (1984: catálogo 534 y 534 bis) habían reproducido dos escribanías de Aller con punzón “REBO/REDO”, aunque el hecho de ambas tengan medidas idénticas con una forma tan distinta nos hace preguntarnos si no se trata de una errata. Sin duda una de ellas sería la que después recogerían en su catálogo de marcas (Fernández, Munoa y Rabasco, 1992: 212-214). En ninguna identifican a “Aller”, pero por fechas, debe ser Nicolás Aller (Pérez Varela 2022c: 212)



Figura 2: Francisco Reboredo: círial. Primer tercio del siglo XIX. San Paio de Antealtares (Santiago de Compostela). Fotografía de la autora

mencionada de San Martiño Pinario. Además, recientemente hemos conocido una pareja de candeleros y otra de candelabros haciendo juego, vendidas por Subastas Goya, con la marca de contraste de Reboredo, localidad y punzón de artífice de Nicolás Aller³⁸, platero cuya marca, como también hemos visto, aparece frecuentemente ligada a la de Reboredo.

5. 2. OBRAS CONSERVADAS

5. 2. 1. CRUCES PARROQUIALES

Dentro de las cruces de Reboredo podemos diferenciar dos tipos. Las de Divino Salvador de Cerneda (Abegondo), San Martiño de Aríns (Santiago de Compostela), Santa María de Baamonde (Teo), San Pedro de Carcacía (Padrón), Santa Baia de Gorgullos (Tordoia) (López Vázquez, 1994: 112-113; y 1998: 360-362) y San Cibrán de Vilastose (Muxía) (López Añón (2008: 990-992) son prácticamente idénticas y se corresponden con su tipo característico, que emplea los mismos esquemas morfológicos que su contemporáneo Jacobo Pecul³⁹. Se trata de una cruz latina con brazos anchos, rectos y cajeados con un filete que recorre todo su perímetro. Los remates de los brazos son romboidales con aspecto de pica redondeada. La decoración también es muy similar, con guirnaldas de flores y hojas de estilo clasicista. No presentan cuadrón, sino el triángulo de la Trinidad sobre un halo de potencias, y haces de rayos a juego que parten de las intersecciones de los brazos.

Las macollas tienen forma pseudoesférica enmarcada por dos cuellos y gruesos boceles decorados con cenefas de hojas superpuestas. Las manzanas se dividen en cuarteles

(1818) (2000b: 85), piezas curiosas por presentar las dos marcas que hemos referenciado de Francisco, “REBO/REDO” y “F. REVO”, además de la de ciudad, por lo que fueron hechos y contrastados por el mismo platero que estampó las dos variantes de su marca, algo muy poco habitual (FIG. 2). Finalmente, Sáez González (2003: 251-252) catalogó la cruz parroquial de San Vicente de Pombeiro (Pantón) con marcas de Aller y “REB.”³⁷.

Todas estas marcas de Reboredo están acompañadas de la marca de otro platero y de la marca de localidad, por lo que todas ellas se pueden atribuir a Francisco Reboredo como marcador. Resulta especialmente significativa la pieza de Antealtares, con sus dos marcas conviviendo, tanto la de autor como la de contraste. También es llamativa la cantidad de veces que su marca de marcador aparece asociada a la marca del platero Vicente Bermúdez, muy prolífico en Compostela. Es más, por nuestra parte hemos hallado más piezas con marcas de Bermúdez y Reboredo en nuestro trabajo de análisis de piezas en las parroquias del arzobispado de Santiago, concretamente en los cálices de Santa Baia de Meira (Moaña), San Miguel de Marcón (Pontevedra), y el convento de las Trinitarias (Noia), así como en una naveta en colección privada, prácticamente idéntica a la

³⁷ Por fechas, ese platero de apellido Aller debe ser también Nicolás.

³⁸ Agradecemos enormemente al Dr. Francisco Javier Montalvo Martín el conocimiento de estas piezas. Fueron subastadas en Madrid por Subastas Goya, en un primer momento el 26 de junio de 2017 (lote núm. 676) y en una segunda ocasión el 15 de diciembre de 2020 (lote núm. 1082), donde se indicaban como “Rodrigo Aller”. No conocemos a ningún platero llamado Rodrigo en la familia de los Aller, que hemos estudiado en textos anteriores. Por fechas es sin duda Nicolás. Véase: Pérez Varela (2022c).

³⁹ Sobre las tipologías y características morfológicas de Jacobo Pecul, véanse López Vázquez 1998 y Canedo Barreiro 2015.

enmarcados con decoración de grandes flores y hojas, separados por cabezas de querubines aladas que se superponen de forma muy plástica. El engarce con la cruz se realiza con la típica hoja de acanto recortada y retorcida.

Los moldes de Cristo empleados son dos, ambos con tres clavos, pero uno de ellos muerto y el otro vivo, teniendo este último la caja torácica muy marcada y un paño de pureza más plástico. López Vázquez (1998: 362) puso en relación el primer modelo con la talla del Cristo de la Paciencia de San Martín Pinario, obra del escultor José Ferreiro (1784) y que le pudo llegar a través de la influencia del yerno de Ferreiro, el citado Jacobo Pecul, quien habitualmente empleó modelos de su suegro en sus obras de platería, influenciando posiblemente a sus compañeros, como Reboreda.

Por otro lado, la cruz de Santa María de Argalo (Noia) (López Vázquez: 1998, 364-365), aunque emplea su molde de Cristo muerto habitual, es bien distinta en morfología. Presenta brazos anchos con remates inusualmente rectos, coronados por un detalle de piña o bellota. En este caso sí tiene cuadrón, aunque no sobresaliente, con un adorno de flor circular, y las mismas potencias de los brazos antedichas. La decoración es distinta, con flores y tallos más esquemáticos. La macolla es similar, aunque la manzana central se convierte en un gran listel con orla esquemática entrelazada, y los querubines están más desarrollados, a modo de mascarones.

5. 2. 2. OSTENSORIOS



Figura 3: Francisco Reboreda: custodia. Primer tercio del siglo XIX. San Bieito do Campo (Santiago de Compostela). Fotografía de la autora

Conocemos dos custodias con marcas de “REBO/REDO” y cáliz con la Sagrada Forma. Ninguna de ellas presenta la marca de otro platero, por lo que en principio podemos suponer que son obra del propio Reboreda que también las contrastó. La primera y más importante es la San Bieito do Campo (Santiago de Compostela) (Herrero Martín, 1987: 104-105) (FIG. 3)⁴⁰. Esta pieza presenta el pie en tres molduras circulares decrecientes, característico del siglo XVIII, con una primera moldura lisa y recta, una intermedia convexa, decorada por una cenefa de acanto, y una tercera troncocónica elevada hasta el astil. En este caso, este tronco de cono presenta aplicación de guirnaldas de flores. Ostenta dos nudos, uno de jarrón con la parte semiovoide decorada por una cenefa de hojas lanceoladas superpuestas, y un segundo nudo de gran belleza, ya que está compuesto por cuatro esbeltas eses exentas

que acogen en su interior transparente una pequeña figura del Agnus Dei, que subraya el carácter eucarístico de la pieza y le otorga gran plasticidad. El sol de nubes formando un rombo enmarcado por la gran corona de potencias, tendrá gran éxito en la Compostela del siguiente tercio de siglo, especialmente en las obras de su yerno Antonio García.

Por otro lado, el ostensorio de San Mamede do Castro (Silleda) (Louzao Martínez: 2004, 1579-1580) es mucho más sencillo y humilde. El pie es el mismo, pero carece de decoración. El nudo es de jarrón, con un listel superior a modo de bocel, también liso. El sol es un gran viril circular fileteado, sin marco de nubes, y enmarcado por potencias de desigual longitud.

Al examinar la cruz de Gorgullos (Tordoia) creemos haber hallado, en la misma

⁴⁰ Esta historiadora recogió la marca “REBO/REDO” en relación a varias piezas de parroquias compostelanas, y las atribuyó todas las piezas a un tal Juan Reboreda, teniendo en cuenta que un documento del arreglo de una pieza en Santa María do Camiño (1824) mencionaba este nombre. Nosotros creemos que todas son obras de Francisco.

parroquia, un ostensorio inédito de su mano, sin marcar, que responde al tipo exacto de Santa María do Camiño. Aunque de menor calidad en la factura de algún detalle como el cordero, y ciertas variaciones de los elementos ornamentales, el esquema seguido es el mismo e incluso los pies resultan idénticos. El Inventario de Bienes Muebles de la Iglesia en Galicia lo atribuye a Losada y García, por paralelismos con obras de estos, ya que como hemos señalado, el yerno de Reboredo tomó muchos de los elementos morfológicos y decorativos de su repertorio. Sin embargo, teniendo en cuenta la similitud con la de Santa María do Camiño, el hecho de que no está marcada y que Reboredo hizo la cruz para Gorgullos, creemos que se debe a su mano.

5. 2. 3. CÁLICES



Figura 4: Francisco Reboredo: cálices. Primer tercio del siglo XIX. Divino Salvador de Cerneda (Abegondo) y San Cristovo de Abanqueiro (Boiro). Fotografías del inventario de bienes muebles de la iglesia en Galicia

Martínez, 2004: 1567), Santa Leocadia de Frixo (Muxía) (1839), Santa María de Muxía (Muxía) (López Añón, 2008: 1032-1034) y San Cristovo de Abanqueiro (Boiro) (López Vázquez, 1998, 362-364) presentan un nudo de influencia cordobesa, que se introdujo en la platería compostelana en la década de los veinte, y que es el resultado de estrangular el jarrón convirtiendo la parte semiovoide en un cono invertido esbelto y alargado.

Por último, un tercer grupo estaría integrado únicamente por el ejemplo de Nosa Señora do Carme (Ferrol) (González Rodríguez, 1999: 277-278), con un nudo de jarrón parecido al del grupo anterior pero más geométrico, característico del estilo Imperio. La copa de campana con rosa decorada y el pie en varias molduras decrecientes, son distintos a todas las piezas de Reboredo. Deberíamos plantearnos por lo tanto que solo haya actuado como contraste en esta obra, sin que sea de su autoría, ya que estilísticamente no se asemeja a nada que haya hecho anteriormente, sin descartar por supuesto, que se le hubiese encargado un modelo específico ajeno a sus características habituales.

También debemos señalar el ejemplar de San Pedro de Domo (Catoira) (1807) (Tilve Jar, 1986: 860), que Vázquez Santos (1999, 555) publicó como de Antonio Reboredo. En todo caso, se trata de una pieza con un nudo muy alargado y esbelto, decididamente influenciado por la tendencia cordobesa, y un pie sin separación entre molduras que le otorgan cierto perfil conopial. La autora en el texto lo cataloga como de "Reboredo" después de hablar de Antonio, pero a la vez dice que es del mismo platero que Cerneda, que es sin duda Francisco. Teniendo en cuenta que no conservamos ningún otro ejemplar parecido de Francisco, y que la fecha lo sitúa como la más antigua de las piezas fechadas asociadas a ese apellido, efectivamente podría ser obra de Antonio, ya que no presenta la marca de localidad propia de las piezas de Francisco.

Hemos recogido hasta nueve cálices de Reboredo (FIG. 4). Todos ellos se mueven dentro de los parámetros estilísticos de su época, con el mismo tipo de pie en tres molduras y comentado, copas acampanadas, y dentro de las experimentaciones aplicadas al nudo de jarrón. Los cálices de Divino Salvador de Cerneda (Abegondo) (López Vázquez, 1994, 122-123 y 1998, 362-364), Santiago de Méixome (Lalín), Santalla de Cuíña (Lugo) y Santiago de Piugos (Lugo) (Louzao Martínez, 2004: 1528-1531), presentan un nudo de jarrón similar al que empleó habitualmente Jacobo Pecul, donde la parte semiovoide se empequeñece y el listel superior sobresale enmarcado por molduras convexas que le otorgan al astil un perfil sinuoso.

Por otro lado, los ejemplos de Divino Salvador de Escuadra (Silleda) (Louzao

5. 2. 4. COPONES



Figura 5: Francisco Reboredó: copón. Primer tercio del siglo XIX. Santa María Magdalena de Ponte Ulla

Se han publicado cinco copones con su marca en Santa María de Lamas (Boqueixón) (López Vázquez, 1998: 362-364), Santa María de Álceme (Rodeiro), Santiago de Vilouriz (Toques), Divino Salvador de Escudro (Silleda) (Louzao Martínez, 2004: 1567-1569) y San Martiño Pinario (Larriba Leira, 2000a: 97), a los que incluimos uno inédito que hemos hallado en Santa María Magdalena de Ponte Ulla (Vedra) (1823) (FIG. 5)⁴¹. Todos presentan los mismos pies dieciochescos y una variación en torno al nudo de jarrón, en algunos casos más moldurado y compartimentado, y en otros más redondeado, tendente casi a la pseudoesfera. Las tapas ostentan formas bulbosas redondeadas, similares al pie, mientras las de Lamas y Vilouriz presentan una original estructura conopial.

5. 2. 5. INCENSARIOS

Los dos incensarios conservados de Reboredó en Santa María de Lamas (Boqueixón) (López Vázquez, 1998: 365) y Santa María do Camiño (Santiago de Compostela) (Herrero Martín, 1987: 130-131) presentan formas convencionales de su época, con el mismo pie que venimos comentando —aquí lógicamente achulado por la propia morfología de la pieza—, casco semiesférico cuartelado con decoración floral, cuerpo de humo periforme con adornos calados y cupulilla también calada formada por hojas lanceoladas dispuesta de forma radial. Además, como es habitual en los incensarios compostelanos del siglo XIX, que también se demostrará en los ejemplos de su yerno Antonio García, aparecen las tres grandes hojas de acanto aplicadas sobre la curvatura del cuerpo del humo y prolongadas en el casco, que otorgan gran plasticidad.

5. 2. 6. NAVETAS

La única naveta recogida, la de San Fiz de Solovio (Santiago de Compostela) (Herrero Martín, 1987: 78-80), también presenta formas convencionales, con el mismo pie y forma de nave con la popa muy levantada hasta tres cuartos de circunferencia, característica propia de las platerías compostelanas. La superficie ostentan una rica ornamentación que combina ramas vegetales, adornos de flores con hojitas entre los pétalos, muy repetido en las piezas de Pecul, García o Losada, y un característico patrón de estrías de concha muy propio de los obradores santiagueños.

5. 2. 7. CANDELEROS

Como pieza excepcional por la escasez de ejemplos de este tipo, contamos con dos candeleros en la catedral de Salamanca (Seguí González, 1986: 81 y cat. 134-136) con marcas de Reboredó y Sánchez. Seguí González señaló que eran obra de Sánchez con contraste de Reboredó o Rebollo —lo menciona de dos formas distintas en el texto y el catálogo—. Si embargo, la cronológica del 96 se corresponde con el periodo en el que Juan Manuel Sánchez fue contraste (1794-1804) (Pérez Varela 2020b: 103-114), ya que Reboredó no lo sería hasta 1817, por lo que proponemos la atribución a la inversa. A pesar de que la obra tiene una finalidad última religiosa, ya que fue encargado por la catedral de Salamanca, sigue la morfología de las piezas civiles de alumbrado, ya que no tiene nada que ver con los hacheros o blandones propios de los altares, sino que es de pequeñas dimensiones y formas profanas. En este caso están próximos al rococó, como corresponde su cronología de finales del XVIII, con un pie mixtilíneo de salientes y entrantes en curva y contracurva, molduras decrecientes siendo la última de ellas conopial y de gran tamaño, y todas recorridas por estrías longitudinales.

41 Debemos apuntar que el copón de Pinario presenta marca "REV" sin localidad, que como hemos indicado debe relacionarse con su autoría y no contraste. El resto ostenta marca "REBO/REDO" con marca de localidad.

El nudo, precedido de una forma casi esférica, es un jarrón esbelto y compartimentado a lo largo en varios campos lisos. El mechero es cilíndrico con plato superior.

6. ANTONIO GARCÍA CANDAL

6. 1. MARCAS (APÉNDICE 2)

En cuanto a las marcas de contraste de García, en 1844 el platero presentó ante el Concejo una instancia que según los índices de consistorios acompañaba “copia de las marcas que ha

destituido para marcar los metales de oro y plata como contraste de la ciudad”⁴². Lamentablemente ese documento no se ha conservado. Sin embargo, por la simple observación de las piezas sabemos que su marca era su inicial con “o” en superíndice, y el apellido, en dos líneas: “Aº/GARCIA”, troquelado a la manera tradicional, con un contorno de perfil recto. Empleó la misma marca tanto como artista como contraste.

Contrastadas por García tenemos noticia de numerosas piezas. Su marca aparece frecuentemente acompañando la de artífice de José Losada (FIG. 6), platero oficial de la catedral de Santiago de 1853 a 1886 y muy prolífico (Pérez Varela 2020b: 126-137). De nuevo se nos presenta la problemática cuando aparece una única marca nominal en las piezas, aquí acentuada por el hecho de que solo hemos observado que emplease un tipo, a diferencia de su suegro que diferenció entre marca de autor y contraste. Molist Frade (1986: 79)

Figura 6: marcas de Antonio García y José Losada. Segundo tercio del siglo XIX. Fotografía de la autora

recogió cuatro piezas en San Jorge de A Coruña que llevan marcas de Losada y García: un cáliz, unos ciriales, la cruz parroquial y una pareja de vinajeras. En nuestro examen de la colección de platería de dicha parroquia, hemos podido añadir una cruz de pendón, un copón y un incensario, que se corresponden con el mismo conjunto y que también serían obra de Losada, lo que certifica una fructífera actividad para este centro de la ciudad herculina. Por su parte, Herero Martín (1987: 140-141 y 159-160) catalogó una pareja de vinajeras y la tiara papal de un san Pedro en San Bieito do Campo, obras también de Losada que no se conservan hoy en día. Fernández, Munoa y Rabasco (1992: 212-214) referenciaron una bandeja en colección particular, y Sáez González (2003: 251-252 y 259-260) catalogó el ostensorio de Santa María de Seteventos (Saviñao) con ambas marcas. Además, nosotros hemos hallado dos cálices en la Catedral de Santiago que ostentan los dos punzones, confirmando que el platero oficial de la fábrica también acudía a contrastar las piezas al marcador de la ciudad. Asimismo, hemos hallado las marcas de ambos plateros en el ostensorio de Santo Tomé de Sorribas (Rois), tres cálices en Santa María do Camiño (Santiago de Compostela), San Martiño de Calvos de Sobrecamiño (Arzúa), Santa María de Vilariño (Vilasantar), un incensario en San Bieito do Campo (Santiago de Compostela), y un juego de incensario y naveta en Santa María de Dodro (Dodro).

Con respecto a la marca de García acompañando las de otros plateros diferentes a Losada, Fernández, Munoa y Rabasco (1992: 212-214) recogieron un candelero de “Goria”⁴³, una cucharilla de Jesús Seijo, un vaso de viaje de Manuel Garabán y unas vinajeras de José Pérez.

Por último, queremos mencionar dos marcas suyas nada frecuentes, ya que fueron punzonadas para dejar constancia de la calidad de dos arreglos. En 1845 se le encargó al

42 AHUS. Consistorios, 1844 (AM 401), f. 31r.

43 No tenemos noticias o referencias de ningún platero con dicho apellido. Al no reproducir la marca, tampoco sabemos si pudieron malinterpretar un punzón frustro.

platero Nicolás Losada —padre de José Losada (Pérez Varela 2022a: 290)— la compostura de la cruz de Santa María do Sar, obra dieciochesca de Francisco Torreira. En dicho arreglo, tanto Losada como el marcador de aquel momento, García, dejaron sus marcas personales (Herrero Martín, 1987: 244-246 y Larriba Leira: 1998: 960-962). Asimismo, Gómez Darriba (2019: 232-234) documentó del arreglo de una palmatoria para San Xoán Apóstolo (Santiago de Compostela) en el que también dejó su marca propia como contraste, así como la de localidad⁴⁴.

6. 2. OBRAS CONSERVADAS

6. 2. 1. CRUCES PARROQUIALES

Tilve Jar (1986: 837 y 858) documentó la hechura de la cruz parroquial de Santo Adrián de Vilariño (Cambados) en 1858 por parte de Antonio García, sin relacionarla con ninguna pieza conservada, ya que su trabajo era únicamente de vaciado documental. Nosotros creemos que se trata de la actual cruz parroquial, identificada en el inventario de Bienes Muebles de la Iglesia en Galicia como anónima. Presenta las características propias del platero: remates de tipo mixtilíneo, brazos delgados y rectos recorridos por un bisel, sin ningún tipo de decoración, cuadrón en forma de sol o rosetón con una flor tipo girasol central, potencias muy sobresalientes en las intersecciones de los brazos, y cartela de INRI de tipo pergamo desplegado y enrollado sobre sí mismo en la línea inferior. El molde del Crucificado está vivo y busca la naturalidad anatómica, aunque con los brazos exageradamente largos. Tiene tres clavos y paño de pureza anudado a la cadera derecha. La macolla, sin engarce destacado, es pseudoesférica y con la superficie martillada, con la parte inferior a modo de tronco de cono invertido y ligeramente cóncavo. Está dividido en varios campos que presentan una acanaladura central y una guirnalda colgante de flores, separados por tres soluciones de hojas de acanto en curva y contracurva que le otorgan plasticidad a la pieza. La transición con el cañón se realiza con dos boceles con cenefas decoradas, una de hojillas de acanto y otra de círculos.



Figura 7: Antonio García: cruz parroquial. Segundo tercio del siglo XIX. San Miguel dos Agros (Santiago de Compostela). Fotografía de la autora

La cruz parroquial de San Bieito do Campo (Santiago de Compostela)⁴⁵ presenta el mismo esquema, con la característica macolla martillada, además de las marcas de los dos protagonistas de este estudio. Aunque Herrero Martín (1987: 93-94) atribuyó la autoría a Reboreda y la contrastó a García, éste último solo fue marcador cuando sustituyó a su suegro, por lo que proponemos la atribución a la inversa.

Los ejemplos de San Miguel de Rosende (Sober) (1861) (Sáez González, 2003: 254 y 255) y San Miguel dos Agros (Santiago de Compostela) (FIG. 7) (Herrero Martín, 1987: 209-210) presentan esquemas similares a los anteriores, pero simplificando los remates de los brazos en pequeñas hojas campaniformes, y variando la macolla con dos tipos distintos. La primera presenta forma pseudoesférica con cabezas de querubines, propia del primer tercio del siglo XIX, y la segunda un tambor octogonal con las mismas cabezas aladas y decoración similar de tipo rococó. La cruz parroquial de Santa María de Lestedo fue atribuida por Villaverde Solar (2000: I, 237) al obrador de Antonio García, posiblemente por similitudes claras con el ejemplo de San Miguel dos Agros.

44 Creemos que la marca de localidad fue estampada también por García, ya que es la marca asociada a su contraste y la pieza es bastante anterior, quizás del XVII, cuando se empleaba la concha como marca de localidad.

45 En la actualidad dicha pieza se encuentra en proceso de restauración y la cruz parroquial que se exhibe en San Bieito do Campo y se emplea en las procesiones pertenecía anteriormente, creemos, a la parroquia aneja de Santa María do Camiño, y es obra de Bernardo Menéndez, basándonos en la catalogación de Herrero Martín (1987: 95-96).

Por último, los ejemplos de San Xulián de Luaña (Brión) (1844), San Cibrao de Bribes (Cambre) (López Vázquez, 1998: 366-369) y San Miguel de Constante (Guntín) (Louza Martínez, 2004: 1495-1496), constituyen una variación del modelo comentado, con remates de pica en curva y contracurva, haciendo los brazos más anchos y cubriendolos de decoración a candelieri, acentuando el eclecticismo. A estas añadimos los ejemplos inéditos de San Vicente de Boqueixón (Boqueixón) y Santa Baia de Codeso (1846) (Boqueixón), por ser prácticamente idénticos al de Luaña, variando solamente los moldes de Cristo⁴⁶. La ausencia de cuadrón y la aparición del rosetón de flor en la intersección de los brazos se mantiene en todas sus cruces conocidas⁴⁷.

6. 2. 2. OSTENSORIOS

Cardeso Liñares (1989: 136, 138 y 807), documentó como del platero el ostensorio de Santa Mariña de Barro (A Baña), que luego recogió López Vázquez (1998: 371-372) describiendo el que se conserva en la actualidad, fundido a bronce, muy sencillo, con pie bulboso liso, nudo de jarrón y sol alternando rayos ondulantes y rectos (estos últimos con aguamarinas engastadas). Se trata de una pieza muy sencilla y esquemática que repite modelos de otras piezas humildes sin decoración.

6. 2. 3. CÁLICES

El único cáliz conocido del platero se encuentra en Santa María de Lamas (Boqueixón) (1858). Fue atribuido por López Vázquez (1998: 371), mientras que Villaverde Solar (2000: I, 210) aportó la documentación sobre su datación. Se trata de un sencillo ejemplo que sigue el modelo propio de la época: pie dieciochesco en tres molduras, ya comentado en los cálices de Reboreda, y el nudo tan característico que José Losada puso de moda en platería compostelana, resultante de estrangular una estructura fernandina, con zona bulbosa casi esférica, cuello y bocel sobresaliente (Pérez Varela 2020b: 135). La copa es acampanada, y toda la superficie del cáliz carece de decoración a excepción del fino contario del nudo.

6. 2. 4. INCENSARIOS

Los dos ejemplares de incensario de García conocidos hasta ahora presentan la misma forma del comentado pie dieciochesco, casco semiesférico y cuerpo de humo periforme, pero varían la decoración. Mientras el ejemplar de Santa María do Sar (Santiago de Compostela) (1858) (Herrero Martín, 1987: 262-263) está más relacionado con los ejemplos del siglo anterior, con guirnaldas de flores carnosas y hojas tupidas, el de Santa Mariña de Vedra (Vedra) (López Vázquez, 1998, 367) es más sintético y ecléctico, con calados geométricos y hojas lanceoladas superpuestas muy sencillas, más propias del neogótico. Ambos ejemplos presentan las características hojas de acanto superpuestas al cuerpo de humo y adaptadas a su curvatura, que son propias de los incensarios compostelanos desde la Edad Moderna.

Nosotros añadimos dos ejemplares inéditos. El primero lo hemos descubierto en San Jorge de A Coruña (FIG. 8), y este complica el modelo incluyendo detalles decorativos nuevos: el pie de cenefa gallonada, un listel con guirnalda de hojas y flores, una moldura cóncava estriada, o el cuerpo de humo, de líneas verticales caladas. El segundo⁴⁸ fue recientemente recuperado y restaurado en 2021 por el párroco de Santa María do Sar (Santiago de Compostela), haciendo

⁴⁶ Villaverde Solar (2000, I, 77 y 125) las catalogó como anónimas. La segunda está fechada por documentación, correspondiendo con la cronología de García.

⁴⁷ Por otro lado, la cruz de Santa María de Dodro (Dodro) (1856) fue atribuida a García por López Vázquez (1998: 371), porque efectivamente lleva su marca, pero hemos comprobado que también tiene la de José Losada, siendo por tanto sin duda de este último, quien nunca fue marcador, y empleó esquemas morfológicos muy similares al de su contemporáneo. En este caso varía el modelo de García recargándolo de decoración, complicando y ampliando los remates de los brazos, pero manteniendo la macolla martillada. Por su parte, Reiriz Figueiras (1988: 810) documentó a García en relación a dos cruces parroquiales en Santa Uxía de Ribeira (Ribeira) en 1842 y 1851. Al no conservarse ninguna cruz de la época en la parroquia sino una de bronce de principios del siglo XX, creemos que las menciones a García tienen que ver con arreglos a la anterior cruz que se sustituyó por la broncinea décadas más tarde. Lo mismo sucede con la cruz de la vecina parroquia de San Pedro de Palmeira (Ribeira), que Reiriz Figueiras (1988: 522) relacionó con Antonio García por la documentación en 1851. La cruz actual es de finales del XIX-principios del XX, de gran calidad y primorosa factura, que debió sustituir la que García arregló.

⁴⁸ Agradecemos enormemente a Ramón Yzquierdo Peiró que nos diese a conocer estas piezas de Santa María de Sar.



Figura 8: Antonio García. Incensario. Segundo tercio del siglo XIX. San Jorge (A Coruña). Fotografía de la autora

Figura 9: Antonio García. Incensario y naveta. Segundo tercio del siglo XIX. Santa María la Real del Sar (Santiago de Compostela). Fotografía de la autora

juego con una naveta (FIG.9). Con la marca de García extraordinariamente nítida⁴⁹, fueron donadas por un particular y seguramente provenientes de un antiguo hospital —llevan por ello la cruz médica repujada—, quizás de la capilla del Hospital Real, desacralizada a mediados del siglo XX. Este incensario repite el modelo habitual del primero que comentamos, también conservado en la misma colegiata, o el de Vedra, aunque achatando su tamaño.

6. 2. 5. NAVETAS

Las navetas conocidas de García, Santa Mariña de Vedra (Vedra) (López Vázquez, 1998, 374), San Fructuoso (Santiago de Compostela) (Herrero Martín, 1987: 194-195) y Santa María a Maior (Pontevedra), también siguen modelos propios de la época, con el pie ya comentado, y un cuerpo de nave con la popa levantada hasta completar casi tres cuartos de circunferencia, lo que es singular de las platerías gallegas en todas sus épocas. En cuanto al aparato decorativo, los tres ejemplos se ornamentan con una cenefa que imita una colgadura textil —adorno característico de García empleado también en sus macollas—, variando el resto de decoración en torno a los mismos patrones de hojas y flores de raíz dieciochesca. La naveta inédita recuperada por el párroco del Sar, que mencionamos junto con el incensario en el epígrafe anterior (FIG. 9), también sigue estos modelos.

6. 2. 6. CORONAS

Villaverde Solar (2000, III, 285) documentó como de su mano la hechura de “la corona de la Virgen” de Santa María Magdalena de Ponte Ulla (Vedra) en 1845. En la parroquia hemos observado la corona imperial de la imagen de Nuestra Señora de Gundín, con un bello calado barroco, así como las aureolas de la Virgen de la Soledad y la Inmaculada, pero no podemos estar seguros de que se refiera a una de estas u otra perdida. Asimismo, dio noticia de la construcción de una aureola para el san José de Santa Baia de Cira (Silleda) en 1876 (Villaverde Solar, 2000, III, 153). De ser la que se conserva actualmente, es un sencillo y fino anillo plateado sin ornamentación.

6. 2. 7. ESCRIBANÍAS

La escribanía conservada en el Museo das Peregrinacións e de Santiago (Santiago de

⁴⁹ En esta marca se aprecia una “o” en superíndice indicando la abreviatura del nombre Antonio: “Ao/GARCÍA”. Es un detalle que creemos ostentaban casi todas las marcas de Antonio García, estampadas con el mismo troquel —en algunas otras muy bien conservadas también se aprecia, como en la escribanía que comentaremos a continuación—, pero en la mayoría de piezas no se aprecia por el desgaste.

Compostela) (FIG. 10)⁵⁰ constituye un interesante ejemplo de platería civil, apenas conservada en Galicia en colecciones accesibles a los investigadores. Está formada por una bandeja rectangular apoyada sobre cuatro patas en forma de ave, y orlada con una original tracería calada de escamas de pez. Los tarros sin cilíndricos, el central con la campanilla encajada como tapadera, y los laterales con remates de las mismas aves de las patas. Se trata de una pieza sencilla, sin más decoración que la mencionada, así como finas cenefas neoclásicas en los bordes de los tarros. Su marca va a acompañada de la de contraste y ninguna otra, pero la creemos de su autoría por la insistencia del platero en marcar cada una de las piezas, encontrándonos hasta cinco pares de marcas en la obra, la mayoría de ella extraordinariamente nítidas.

7. OTRAS NOTICIAS

Además de ostentar el cargo de contraste, Antonio García Candal también ocupó puestos en el



Figura 10: Antonio García. Escribanía. Segundo tercio del siglo XIX. Museo das Peregrinacións e de Santiago (Santiago de Compostela). Fotografía de la autora

gobierno consistorial. En enero 1852 tomó posesión de su cargo de tercer teniente de alcalde, aunque renunció y fue sustituido en mayo de ese mismo año. En septiembre de 1955 tomó posesión del cargo de regidor consistorial⁵¹.

Durante el tiempo en el que el platero José Losada fue platero oficial de la Catedral (1853-1886) se encargó obra a otros plateros compostelanos en años donde el volumen de regalos diplomáticos de la fábrica fue extraordinario, por ejemplo, en la visita de Isabel II de 1858, donde la basílica solicitó por lo menos sesenta y cinco piezas. A Antonio García

50 Ficha en CERES D-981. Ingresó en el Museo por compra en 2009.

51 AHUS. Consistorios, 1852 (AM 409), f. 3v y 21r; y 1855 (AM 412), f. 249r.

se le pagaron 180 reales por “dos Santiagos de plata afiligranados”⁵², es decir, dos cuadros de ofrenda⁵³.

Gracias a la prensa sabemos que Antonio García presentó obra en la Exposición Regional que organizó la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago en 1858, aunque lamentablemente el catálogo no detalla las piezas (Souto e hijo, 1858: 131). También sabemos que formó parte de la comisión de evaluación y valoración del proyecto de la célebre *Última Cena* del escultor Juan Sanmartín en 1867⁵⁴. Asimismo, aparece integrando listas de asociaciones industriales y económicas, como la “Junta General de Accionistas del Ferrocarril Compostelano de la infanta doña Isabel”⁵⁵, o la “Comisión de Asuntos de Comercio y Crédito”⁵⁶, agrupación que se formó para implantar en generalizar en Santiago el sistema de préstamos de las Cajas de Ahorros en aras de generar emprendimiento y riqueza. Finalmente, en 1876 aparece como socio de la Real Sociedad en la relación a una lista del pago de las correspondientes cuotas⁵⁷.

CONCLUSIONES

En nuestra introducción comenzábamos indicando que el apellido Reboreda —habitualmente sin asociarse concretamente a un nombre— y el nombre de Antonio García, habían aparecido con gran frecuencia en las publicaciones sobre platería compostelana del siglo XIX, aunque éstas han sido pocas y de voluntad esencialmente catalográfica. Es por ello que hasta ahora nadie había ahondado en la carrera de estos dos plateros, cuya mencionada abundancia de marcas en piezas conservadas ya nos indicaba, a priori, su fructífera producción esparcida por todo el arzobispado de Santiago.

Gracias a la documentación vaciada en el Archivo Municipal del Archivo Histórico Universitario de Santiago, hemos sido capaces de establecer la relación familiar entre los dos plateros, así como aproximado el árbol genealógico de cada uno de ellos, determinando su descendencia, y en el caso de García, identificado a su hijo Joaquín, también platero. Con estos datos, y teniendo en cuenta las someras menciones a los distintos plateros apellidados Reboreda —esencialmente en Couselo Bouzas (1932), Bouza Brey (1962) y Herrero Martín (1987)—, hemos tratado de determinar la relación familiar entre ellos, estableciendo la importancia capital de Francisco Reboreda como el platero al que se deben la inmensa mayoría de las piezas conservadas asociadas a dicho apellido.

Gracias a la documentación del Archivo de la Catedral de Santiago hemos ubicado el obrador de Antonio García en la praza das Praterías, que pudo ser también el de su suegro Francisco Reboreda, si aceptamos la hipótesis de que además de casarse con su hija, se formó con él.

Ambos plateros ejercieron el cargo de contraste de la ciudad, una realidad de la cual hasta ahora se sabía más bien poco en el caso de Santiago, y siempre extrapolando particularidades del caso de otras ciudades españolas muy bien estudiadas. Gracias al vaciado de las actas de consistorio del Archivo Municipal, hemos hallado una gran cantidad de documentos que nos hablan de dicho nombramiento, lo que nos ha permitido rescatar nombres de plateros olvidados que se presentaron a dicho cargo, así como nos ha dado conocer más a fondo el sistema de adjudicación, la estricta aprobación de la Real Junta de Comercio y Moneda, la consideración social del empleo y la importancia en la ciudad de su buen desempeño, o incluso hemos conocido por primera vez en la historia de la platería compostelana, la existencia del cargo de “contraste sustituto”, que ejerció Reboreda junto a Jacobo Pecul. Además, hemos constatado las relaciones tirantes existentes entre el Concejo

52 ACS. Comprobantes de cuentas (IG 1008), separata de “1858”, diciembre, recibo 9.

53 Estas piezas suelen ser pequeños cuadros de madera con relieves de plata del Apóstol que generalmente presentan la iconografía de Santiago peregrino o a caballo en la batalla de Clavijo. Servían al propósito de intercambio de regalos diplomáticos con ciertas personalidades nobiliarias, eclesiásticas y del gobierno civil, en especial cuando venían a presentar la ofrenda nacional al Apóstol el 25 de julio o el 28 de diciembre, día de su Traslación (Pérez Varela 2020b: 101-102).

54 *Galicia Diplomática*, 18 de marzo de 1883, 4-5.

55 *Revista económica*, 15 de octubre de 1861, 14.

56 *Revista económica*, 15 de enero de 1862, 109-110.

57 ARSEAPS. Listado de Alumnos da Escola de Debuxo, 1836-1877 (142/1296bis), año de 1876.

y el gremio de San Eloy en cuanto al nombramiento de contraste, en una época de plena desintegración del sistema gremial donde estas corporaciones se vieron, no sin resistencia, privadas de sus privilegios y potestad autolegislativa.

En concreto, hemos rescatado un buen número de documentos referidos a Francisco Reboredo y otro en relación a su yerno, pudiendo periodizar las carreras de contraste de cada uno de ellos y contribuyendo así a datar aproximadamente las piezas compostelanas que aparezcan en futuras investigaciones. En ambos casos debemos apuntar al uso relativo de marcas de artífice, marcador y localidad, un triple sistema en desuso en el contexto nacional, que en Compostela siguió empleándose hasta el siglo XX. Asimismo hemos periodizado aproximadamente las marcas de ciudad conocidas en Compostela desde la Edad Media, atribuyendo el cáliz con la Sagrada Forma al siglo XIX y por lo tanto, a los dos protagonistas de nuestro estudio.

A continuación hemos recogido todas las marcas y obras conservadas de cada uno de los dos autores. En el caso de marcas personales, el caso de Francisco Reboredo es especial al encontrar dos variantes de su nombre que creemos, lo distingúan como marcador y como artífice. Este hecho contribuye a solventar en parte el problema al que nos enfrentamos los investigadores ante la aparición en una pieza de una única marca nominal de un platero que además fue contraste, hecho más difícil de discernir en García. En todo caso, hemos recogido todas las marcas mencionadas en la bibliografía y catálogos preexistentes de forma cronológica en los apéndices, añadiendo además obras inéditas que han resultado de nuestro trabajo en parroquias de la archidiócesis y del vaciado del Inventario de Bienes Muebles de la Iglesia en Galicia. La observación de todas las marcas publicadas y las inéditas, apoyándonos en la documentación e hipótesis que hemos ido proponiendo, nos ha permitido corregir algunas atribuciones anteriores y dar a conocer nuevas autorías. Además, hemos analizado cada una de las piezas de cada platero dentro de su categoría, estableciendo las variantes tipológicas de las mismas y describiendo su morfología, sentando las bases para una catalogación posterior de las obras de ambos que puedan aparecer en un futuro, ya que en ambos casos hemos observado numerosas repeticiones de tipos y repertorios ornamentales.

Por último, hemos constatado que Antonio García realizó obra para la catedral de Santiago, además de presentarse a la Exposición Regional de Santiago de 1858. También hemos sabido que fue socio de la importante Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago, y ejerció cargos en el gobierno municipal tales como teniente de alcalde y regidor consistorial.

En definitiva, con este artículo pretendemos contribuir al estudio de la platería compostelana, un arte paradójicamente olvidada por su historiografía, que formó parte inherente de la actividad de la urbe en todas sus etapas históricas. Lo hemos hecho aportando nuestro conocimiento de dos figuras que, a pesar de ser de las más nombradas en catálogos e inventarios de colecciones de platería gallegas debido a la gran cantidad de piezas conservadas con sus marcas, no eran en absoluto conocidos. Seguir explorando la realidad de este arte en el siglo XIX más allá de estos dos plateros nos posibilitará conocer las relaciones sociales y artísticas de artífices que jugaron un papel fundamental en la Compostela de su época, y cuya producción artística continúa hoy en día esparcida por catedrales, museos, numerosos centros parroquiales, etc., esperando ser catalogada y estudiada.

BIBLIOGRAFÍA

- Artiñano y Galdácano, P. M. (1925). *Orfebrería civil española*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte.
- Bailly-Bailliére, C. (1879-1911). *Anuario-almanaque del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*. Madrid: Carlos Bailly-Bailliére.
- Bailly-Bailliére, C. y Riera Solanich, E. (1911-1930). *Anuario General de España*. Barcelona: Sociedad Anónima Anuarios Bailly-Bailliére y Riera Reunidos.
- Barrón García, A. A. (1992). El marcaje y los punzones de la platería burgalesa, 1360-1636. *Artigrama*, 8-9, 289-326.
- Bouza Brey, F. (1962). *Platería civil compostelana hasta finales del siglo XIX*. Santiago de Compostela: Instituto de Estudios Galegos Padre Sarmiento.
- Canedo Barreiro, M. (2015). “Oraciones en plata: estudio de la obra inédita de Jacobo Pecul Montenegro”. *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 62 (128), 41-73.
- Couselo Bouzas, J. (2005). *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago de Compostela: Instituto de Estudios Galegos Padre Sarmiento [edición original: Santiago de Compostela: Seminario Conciliar Central, 1932].
- Cruz Valdovinos, J. M (2001). *Lecciones de platería*. Madrid [manuscrito del curso impartido en la Fundación BBVA, inédito].
- Fernández, A., Munoa, R. y Rabasco, J. (1985). *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid: Torreángulo Arte Gráfico.
- Fernández, A., Munoa, R. y Rabasco, J. (1992). *Marcas de la plata española y virreinal*. Madrid: Antiquaria.
- Gómez Darriba, J. (2019). Oro, plata y fe. La orfebrería litúrgica de la parroquia compostelana de San Juan Apóstol. En *Estudios de Platería San Eloy*. Murcia: Universidad de Murcia, 219-235.
- González Rodríguez, P. J. (1999). *El arte de la platería en Ferrol: estudio histórico y catalogación artística*. Ferrol: Ayuntamiento de Ferrol.
- Herrero Martín, M. J. (1987). *La orfebrería en las parroquias compostelanas*. Tesis de licenciatura, Universidade de Santiago de Compostela.
- Larriba Leira, M. (1998). El Museo de la Colegiata de Santa María la Mayor y Real de Sar en Santiago de Compostela: catálogo de platería. *Compostellanum*, 43 (1-4), 953-976.
- Larriba Leira, M. (2000a). La orfebrería. En *Inventario de San Martiño Pinario*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 83-116
- Larriba Leira, M. (2000b). Orfebrería. En *Inventario de San Paio de Antealtares*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 83-87.
- López Vázquez, J. M. (1994). Tipologías de la orfebrería religiosa gallega. En *Actas del curso de orfebrería y arquitectura religiosa Oro, plata y piedra para la escena sagrada en Galicia*. A Coruña: Asociación de amigos de la Colegiata y Museo de Arte Sacro de A Coruña, 91-128.
- López Vázquez, J. M. (1998). Xogos de prateiros composteláns no arte contemporáneo (1787-1914). En *Pratería e acibeche en Santiago de Compostela: Obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 345-385.
- Louzao Martínez, F. X. (2004). *La platería en la Diócesis de Lugo. Los arcedianatos de Abeancos, Deza y Dozón*. Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela.
- Molist Frade, B. (1986). *La orfebrería religiosa de los siglos XVII-XIX en la ciudad de La Coruña: Catalogación*. Tesis de licenciatura, Universidade de Santiago de Compostela.
- Pagán Vázquez, G. (1986). *La orfebrería religiosa en el arciprestazgo de Cenlle*. Tesis de licenciatura, Universidade de Santiago de Compostela.
- Pérez Varela, A. (2020b). El ocaso de un gremio: San Eloy de Santiago de Compostela en el siglo XIX. *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, 29, 137-151.
- Pérez Varela, A. (2020a). *El platero compostelano Ricardo Martínez Costoya (1859-1927): contexto, vida y obra*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago y Andavira.
- Pérez Varela, A. (2022a). El artista de origen mindoniense José Losada (1817-1887), platero oficial de la catedral de Santiago de Compostela. *Estudios Mindonienses*, 35, 283-311.
- Pérez Varela, A. (2022b). El marcado de las piezas de plata en Santiago de Compostela en el siglo XIX: marcadores, marcas y documentos. *De Arte: Revista de Historia del Arte*, 21, 81-98
- Pérez Varela, A. (2022c). Noticias inéditas sobre una familia de plateros desconocidos: Los

- Aller de Santiago de Compostela (principios del siglo XIX-mediados del siglo XX). Además de: *Revista online de artes decorativas y diseño*, 8, 209-232.
- Riera Solanich, E. (1901-1911). *Guía práctica de industria y comercio de España*. Barcelona: Centro de Propaganda Mercantil.
 - Rieriz Figueiras, M. D. (1988). *Aportación documental al estudio histórico artístico del arciprestazgo de Postmarcos de Abaixo (siglos XVI-XX)*. Tesis de licenciatura, Universidade de Santiago de Compostela.
 - Souto e Hijo, J. (imp.). (1858). *Catálogo metódico de objetos exhibidos en la Exposición agrícola, industrial y artística de Galicia: celebrada en Santiago por el Excmo. Ayuntamiento y la Sociedad Económica, en Julio y Septiembre del presente año*. Santiago de Compostela: Imprenta de Jacobo Souto e Hijo.
 - Tilve Jar, M. A. (1986). *Aportación al estudio histórico-artístico del arciprestazgo de Arousa (siglos XVI-XX)*. Tesis de licenciatura, Universidade de Santiago de Compostela.
 - Vázquez Santos, R. (1999). Platería compostelá, barroca e neoclásica. Cruces procesionais, cálices e ostensorios. En *Santiago: A Esperanza. Palacio de Xelmírez*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 544-559.
 - Villaverde Solar, M. D. (2000). *Patrimonio artístico del arciprestazgo de Ribadulla*. A Coruña: Edinosa.

EL ITALIANO PATRICIO BOCCONI, UN CASO PARADIGMÁTICO DE FOTÓGRAFO AMBULANTE POR TIERRAS ESPAÑOLAS

THE ITALIAN PATRICIO BOCCONI, A PARADIGMATIC CASE A TRAVELING PHOTOGRAPHER THROUGH SPANISH LANDS

Enrique Fernández Bolea
Instituto de Estudios Almerienses
Orcid: 0009 0006 7164 1616
email: enriquebolea@hotmail.com

RESUMEN

Con la *carte de visite*, un formato ideado a mitad de la década de 1850 por André Adolphe Eugène Disdéri, el retrato fotográfico, un artículo hasta entonces reservado por su elevado coste a las clases más adineradas, comienza a ser accesible para sectores sociales que habían quedado al margen de su consumo. A esta tendencia, convertida de inmediato en febril moda, contribuyó un ejército de fotógrafos profesionales que abrieron estudios en ciudades y localidades importantes, además de protagonizar recorridos ambulantes que acercaron su consumo hasta los rincones más apartados. Los hubo nacionales, pero otros, como es el caso del italiano Patricio Bocconi, se trasladaron desde su país de origen para ejercer el oficio por nuestra geografía nacional. Es este un caso paradigmático de fotógrafo ambulante de amplio recorrido que desarrollará su labor profesional en España entre 1864 y 1878. Con este artículo se pretende desvelar de manera un tanto exhaustiva el periplo completo protagonizado por Bocconi, desde sus brumosos comienzos en Italia a las órdenes de Fiorentini hasta su madurez profesional en Galicia, tras haber ejercido en Almería, Alcoy, Alicante, Murcia, Palma de Mallorca, Salamanca y probablemente en otras localidades durante eventuales estancias.

Palabras clave: Patricio Bocconi/Fiorentini/*carte de visite*/historia de la fotografía/fotógrafos ambulantes.

ABSTRACT

With the *carte de visite*, a format devised in the mid-1850s by André Adolphe Eugène Disdéri, the photographic portrait, an item until then reserved for the wealthiest classes due to its high cost, began to be accessible to social sectors that until then had been left out of its consumption. An army of professional photographers contributed to this trend, immediately converted into a feverish fashion, who opened studios in major cities and towns, as well as leading traveling tours that brought consumption to the most remote corners. There were nationals, but others, such as the Italian Patricio Bocconi, moved from their country of origin to practice their trade in our national geography. This is a paradigmatic case of an itinerant photographer with a long history who carried out his professional work in Spain between 1864 and 1878. This article aims to reveal in a somewhat exhaustive manner the entire journey carried out by Bocconi, from his misty beginnings in Italy under Fiorentini to his professional maturity in Galicia, after having practiced in Almería, Alcoy, Alicante, Murcia, Palma de Mallorca, Salamanca and probably in other locations for a possible period of time stays.

Keywords: Patricio Bocconi/Fiorentini/*carte de visite*/history of photography/traveling photographers.

1. DE ITALIA A ESPAÑA. POSIBLES RAZONES PARA UNA DECISIÓN

Aunque la posibilidad de errar sea muy elevada, aunque buscar respuestas nos instale en conjeturas que será difícil que acaben en certezas, resulta ineludible preguntarnos, en primer lugar, cuáles fueron los motivos que condujeron a Bocconi y Fiorentini, su maestro en Italia, a dejar atrás Bolonia, la ciudad donde habían ejercido como fotógrafos, y a tomar después la arriesgada decisión de abandonar su país natal para emprender una nueva etapa en tierra extranjera. Fuesen cuales fuesen las razones, no hay duda de que debieron ser de peso.

En 1864, coincidiendo con el año en que nuestros protagonistas optan por emigrar a España, tiene lugar en Bolonia un trascendente macroproceso judicial conocido como la “Causa longa”, culminación incuestionable de la dilatada época de violencia, conflictividad e inseguridad que había padecido la urbe desde los inicios de la década de 1850 (Costa y Dovesi, 2018). Fue entonces cuando una nutrida legión de delincuentes, que originariamente habían integrado corporaciones obreras, comenzó a organizarse y dividirse en bandas bajo una férrea jerarquía. Pese a que alguna de ellas, como la denominada “Scarpe di ferro” (Zapatos de hierro), sobresalió por su capacidad delictiva –atracos, secuestros y asesinatos–, ni un solo barrio boloñés quedó libre de sus acciones al margen de la ley. Esta criminalidad organizada que penetraba hasta el último rincón urbano, que coaccionaba, extorsionaba y amenazaba como cotidiano *modus operandi*, se constituyó en un verdadero “Estado dentro del Estado”, se apoderó por completo de Bolonia y sus habitantes. Ante la exposición constante a la feroz e incontrolada violencia de las bandas, hubo boloñeses que optaron por salir de la ciudad en busca de destinos menos hostiles. ¿Fueron estas mismas razones las que motivaron la decisión de Bocconi y Fiorentini? Quizás nunca lo sepamos, pero podría barajarse como una plausible posibilidad.

Pero por lo que más adelante se desvelará, una vez abandonaron la península Itálica y arribaron a la Ibérica avanzado 1864, la primera ciudad en la que decidieron establecerse fue, con casi total seguridad, Almería. ¿Por qué la eligieron? Podría haber influido en su decisión el hecho de que la capital hubiese sido desde principios del siglo XIX un destino recurrente para ciudadanos de aquella nacionalidad, hasta el punto de que, mediada esa centuria, se detecta una importante presencia de apellidos italianos que impulsarán negocios florecientes estrechamente vinculados al comercio y la actividad mercantil (Sánchez Ramos, 2020: 160). Massa, Cassinello, Baglietto, Cosentino, Fornovi y Monopoli son sólo algunas de estas prósperas familias que se hallan afincadas en la ciudad y la provincia, una considerable colonia que brindaba acogida y perspectivas económicas a quienes, como Bocconi y Fiorentini, llegaban por primera vez a tierra extraña con la intención de ofertar unos servicios y unos productos –el retrato fotográfico en sus distintas modalidades– que por su elevado precio únicamente estaban al alcance de familias acomodadas como las de sus compatriotas, clanes bien relacionados entre la restringida élite almeriense y, por consiguiente, perfectos anfitriones para ampliar con éxito una futura demanda.

2. LA SOCIEDAD BOCCONI Y FIORENTINI: ORIGEN, TRAYECTORIA Y RUPTURA

Los pasos iniciales de Pietro Fiorentini y Patrizio Bocconi en el oficio se producen en el momento álgido de la aceptación social y extendido consumo de la *carte de visite* (en adelante cdv) en el mundo. Los primeros años de la década de 1860 contemplan el furor de una moda que tiene su origen en el invento del fotógrafo parisino Disdéri un decenio antes. Es a partir de entonces cuando proliferan los gabinetes fotográficos que alimentan el deseo irreprimible de acceder al retrato por parte de sectores cada vez más amplios de la sociedad.

Pero para que Disdéri alcanzase su invención, antes debieron acontecer otros progresos que superaban el daguerrotipo, procedimiento al que hasta entonces se habían sometido quienes quisieron entregar su imagen a la posteridad, aunque a unos precios sólo al alcance de los más ricos. Uno de estos avances fue el colodión húmedo aplicado sobre placa de cristal que, descubierto por el británico Scott Archer en 1851, abreviaba el tiempo de pose –tiempo de exposición– a la vez que mejoraba la calidad de las copias positivadas sobre papel a la albúmina. Fue este el otro avance contemporáneo gracias al ingenio de Louis-

Désiré Blanquart-Evrard (Fontán del Junco, 2022: 472). De ambas innovaciones técnicas se aprovechó Disdéri para idear y patentar en 1854 “un sistema que permitía hacer entre cuatro y ocho tomas en una sola placa, gracias a una máquina con el mismo número de objetivos; positivadas en papel a la albúmina casi siempre –siempre en los primeros años– y recortadas las fotos (a unos 58 x 94 mm), éstas se pegaban sobre cartones en tamaño tarjeta de visita (de 63 x 102 mm, aproximadamente) que le dieron nombre” (Sougez, 2011: 80).

La invención del francés supuso toda una revolución, ya que el cliente obtenía una mayor cantidad de fotografías por un precio más reducido. Como consecuencia de este abaratamiento se fue produciendo una paulatina incorporación a su consumo. En respuesta a esa demanda en progresivo aumento las ciudades se llenaron de retratistas con estudio propio que ejercían entre ellos una competencia furibunda y muchos, atendida la clientela urbana o sobrepasados por esa rivalidad comercial, protagonizaron desplazamientos hacia entidades de población más pequeñas en busca de mercados aún intactos donde ejercieron como profesionales ambulantes, también conocidos como transeúntes.

2.1. BOLONIA: UN MAESTRO EN BUSCA DE AYUDANTE

Hasta la fecha habían sido escasos los datos alumbrados sobre esta sociedad de fotógrafos italianos que, con toda probabilidad, arriban a nuestro país antes de que la década de 1860 supere su ecuador. Esta parquedad era más evidente cuando se pretendía abordar la trayectoria de ambos en su país de origen y, en el caso de Fiorentini, incluso cuando se intentaba obtener alguna noticia acerca del desarrollo de su labor profesional en nuestro país.

Es hora de arrojar algo de luz en torno a unos brumosos comienzos. La consulta del *Dizionario dei fotografî*, obra monumental fruto del empeño de los especialistas Roberto Spocci, Oriana Gotti y Angela Tromellini¹, proporciona avatares acerca de nuestros protagonistas hasta el momento ignorados, como el del nacimiento de Pietro Fiorentini en Milán en 1823. Según esta misma fuente, regentó un gabinete fotográfico en la Rua Muro de Módena hacia 1858, el primero documentado, si bien no se pueda descartar del todo que hubiese desempeñado el oficio en algún estudio anterior. Lo cierto es que el 12 de mayo de 1862 –así de precisos se expresan los autores– se traslada a Bolonia donde abrirá establecimiento en Via di Mezzo S. Martino N. 1774, una dirección que habrá que tener muy presente porque nos la volveremos a encontrar cuando Fiorentini, acompañado por Bocconi, decidan cruzar el Mediterráneo y se afinen profesionalmente en España.

Y aunque en principio desconozcamos de dónde proviene la fecha exacta mencionada más arriba, no quedará más remedio que admitirla como cierta, puesto que un anuncio inserto en el periódico florentino *Lo Zenzero* (Figura 1) a fines de mayo de 1862 reza como sigue: “Se busca un joven fotógrafo que conozca enteramente este arte. Dirigir experiencia mediante carta con franqueo pagado al Sr. Fiorentini Pietro Fotografo en Bolonia” (*Lo Zenzero. Giornale Politico Popolare*, 73, 30 de mayo de 1862). De este aviso se extraen varias conclusiones a cual más determinante: el hecho de que no concrete dirección alguna y sólo se limite a especificar su nombre y oficio nos hace suponer que ya tenía el nuevo establecimiento abierto al público, considerando esas señas como suficientes para que las posibles respuestas a su demanda no fuesen extraviadas por el servicio de correos. Todavía más interesante es el requerimiento en sí mismo que realiza el retratista recién instalado, al solicitar “un joven fotógrafo” destinado a servirle de ayudante, y exige como único e indispensable requisito un completo conocimiento de la profesión. ¿Pudo ser Patricio Bocconi el joven –por entonces contaría con apenas 27 años de edad– que finalmente respondió a las necesidades de Fiorentini?

Si finalmente se decidió, no lo hizo de inmediato. El puesto seguía vacante seis meses más tarde, cuando el milanés vuelve a publicar, otra vez en la prensa florentina, un breve anuncio (Figura 1) en el que se reiteraba en su oferta de empleo: “Aviso. El abajo firmante, director del establecimiento fotográfico P. Fiorentini, situado en Bolonia, busca un operador hábil que sea capaz de asumir distintos trabajos, y especialmente retratos, con perfecto conocimiento de las técnicas requeridas por este arte. Dirigirse para las condiciones al

¹ En <https://bit.ly/3OgNMT3>. Consultado el 04/07/2023.

firmante director en Bolonia, Via di Mezzo S. Martino, N. 1774. Pietro Fiorentini fotógrafo” (*Gazzetta del Popolo*, 321, 23 de noviembre de 1862). Por lo que se desprende del anuncio, y pese a esa urgencia por encontrar a un ayudante capacitado, el gabinete de Fiorentini parece consolidado. Por otra parte, llama la atención que el director del establecimiento, como él se define, no haga uso de la prensa boloñesa, donde se ubica el estudio, y prefiera la de Florencia para insertar sus ofertas de empleo. Y conviene recordar ahora dónde había nacido Bocconi hacia 1836, en aquella localidad del norte de la Toscana llamada Pontremoli, provincia de Massa Carrara (Martínez Jódar, 2022: 135)²; es verdad que nada sabemos de su juventud, ni siquiera de sus andanzas profesionales por Italia, pero podría aventurarse que, dado su lugar de nacimiento, hubiese desarrollado el oficio en la región e incluso cabe la posibilidad de que lo hubiese ejercido en su capital, Florencia, en la que pudo leer los anuncios que reiteraba Fiorentini y acudir hasta la no muy lejana Bolonia en busca del empleo.



Figura 1. Anuncios publicados en la prensa de Florencia (*Gazzetta del Popolo*, 23/11/1862, izq.; y *Lo Zenzero*, 30/05/1862, der.) por Pietro Fiorentini en mayo de 1862

El que fuese Bocconi el joven hábil y capacitado que finalmente cubrió el puesto que el maestro Fiorentini ofrecía no es, si se tiene presente lo que después aconteció, una opción descabellada, lo que supondría además admitir su dedicación previa a la fotografía por la que habría atesorado esa experiencia y conocimiento que lo habilitaban como ayudante u operador en el estudio boloñés, tal y como había exigido el dueño del gabinete en sus avisos publicados en prensa.

Por el citado *Dizionario dei fotografi* nos consta que en los primeros días de 1863 Fiorentini busca local en la ciudad de Ferrara con la intención de expandir el negocio. Parece ser que fue éste un año de ampliación en el que también abrió estudio en Módena, en la misma dirección donde ya había ofrecido sus servicios un lustro antes, al menos es lo que se desprende del retrato en formato cdv conservado en el Museo Civico del Risorgimento de Bolonia, en cuyo anverso aparece impreso el domicilio Rua del Muro de aquella ciudad³. No se sabe por cuánto tiempo mantuvo en servicio estos gabinetes, sin embargo Spocci, Gotti y Tromellini fijan el año 1864 como el del cierre del estudio de Bolonia y su salida de la ciudad con destino a Nápoles.

2.2. LOS ITALIANOS PONEN RUMBO A ESPAÑA

Quizás nunca conozcamos del todo los motivos que empujaron a los dos fotógrafos a trasladarse hasta esta última capital, pero dada la fecha bien pudo ser su puerto el lugar desde donde embarcaron rumbo a España. En consecuencia, acerca de su desembarco en tierras ibéricas, en algún momento del primer semestre de 1864, no debiera existir controversia, sobre todo a la luz de algunas vicisitudes que se analizarán más adelante; más improbable va a ser dilucidar con una cierta solvencia en qué puerto pusieron pie por primera vez, si se produjo en Alicante, Cartagena, Almería... No obstante, si no lo hicieron en esta última ciudad, es muy factible que sí la eligieran como su primer destino profesional.

2 También alude a este lugar de nacimiento Camiña Castro, M^a. R. “Patricio Bocconi Caminari”. *Diccionario Biográfico electrónico* de la Real Academia de la Historia. En <https://bit.ly/3K31ztM>. Consultado el 04/07/2023.

3 En el Archivo de esta misma institución se conserva un conjunto de cdv realizadas por Pietro Fiorentini en el estudio de Módena entre 1862 y 1864, identificadas con su sello de fotógrafo. <https://bit.ly/3KdjUEO>. Consultado el 16/07/2023.

De otro modo no se entendería que en las más que probables primeras cartulinas que mandaron imprimir en España, además de los estudios que supuestamente habían regentado en su país de origen, figurase la dirección del que debió ser su primer gabinete en la península (Gómez Díaz, 2018: 87). En efecto, el texto impreso en el reverso anuncia “Fotografía italiana. Bocconi y Fiorentini. Milano. Corso Ticino nº 100. Bologna. Via S. Martino nº 1774. Almería. Calle Marín nº 14”, que además nos desvela un cambio radical en la relación profesional de ambos fotógrafos, donde ya no existe, como en la etapa italiana, una supeditación laboral al haber constituido una sociedad, un negocio común en igualdad de condiciones que han titulado con el oficio y su procedencia en esa búsqueda de distinción que tanto practicaban los retratistas de esta época para atraer a potenciales clientes. En relación a ese primer estudio fotográfico de los italianos domiciliado en Almería, el fotohistoriador Donato Gómez (2018: 87 y 89) especula sobre su entrada en servicio en torno a 1863, una fecha que, teniendo en cuenta los acreditados testimonios anteriores, puede ser considerada demasiado prematura, aunque incidiría en la sospecha de Almería como el primer destino profesional de los italianos tras abandonar su país de origen.

Respalda la anterior conjetura el hallazgo de un retrato en formato cdv con el busto de Francisco Berrueto López (Figura 2), quien entre 1887 y 1889 fuese alcalde de la segregada –de Vera– villa almeriense de Garrucha, que podría datarse en torno a 1865. La existencia de esta fotografía ha permitido conocer un dato revelador sobre los iniciales pasos de Patricio Bocconi en tierras españolas: en el dorso de la cartulina, de manera autógrafo, puede leerse “J. Pérez de Zafra discípulo de Boconi [sic]” (Fernández Bolea, 2018: 46). Pero ¿quién es este aprendiz que ha recibido las enseñanzas del italiano? En la respuesta residen certezas que otra vez ayudarán a sustentar la hipótesis de Almería como destino primigenio. Porque Pérez de Zafra es uno de los pioneros de la fotografía en esta capital, con estudio abierto en el número 4 de la calle Azara al menos desde octubre de 1864 (Gómez Díaz, 2003-2004: 284; y Fernández Bolea, 2018: 46). Por el anuncio insertado en el periódico *El Eco del Mediodía*, el 15 de octubre de ese año –bien pudo ser el primero y por tanto comunicar el comienzo de su actividad profesional– comprobamos que acaba de establecerse como fotógrafo en la ciudad y ofrece a sus clientes distintas modalidades de retrato con “colorido, grupos y otros tamaños a precios convencionales”, especificando en la publicidad que trabaja “incluso en los días nublados y lluviosos” y concede la posibilidad de escoger hora para retratarse “con dos días de anticipación”. Pues bien, este fotógrafo tan organizado, con tan completa oferta en tiempos tan tempranos, había recibido de Bocconi formación en el oficio, como ha quedado patente por el mencionado reverso, unas enseñanzas que le habrían sido transmitidas en fechas precedentes –durante ese verano del 1864?–, inmediatamente después de la apertura del estudio en la calle Marín junto a su socio Fiorentini. Que este pionero almeriense haga uso de la extendida estrategia, muy corriente entre los fotógrafos del momento, de precisar quién ha sido su maestro obedece a la inequívoca intención de acreditar una cierta competencia en la práctica del oficio, sobre todo en los inicios de su andadura profesional. Ahora bien, el que un Pérez de Zafra principiante decidiese emplear el nombre de su maestro como marca de prestigio supondría admitir que el italiano había logrado una cierta fama en el poco tiempo que llevaba residiendo en Almería.

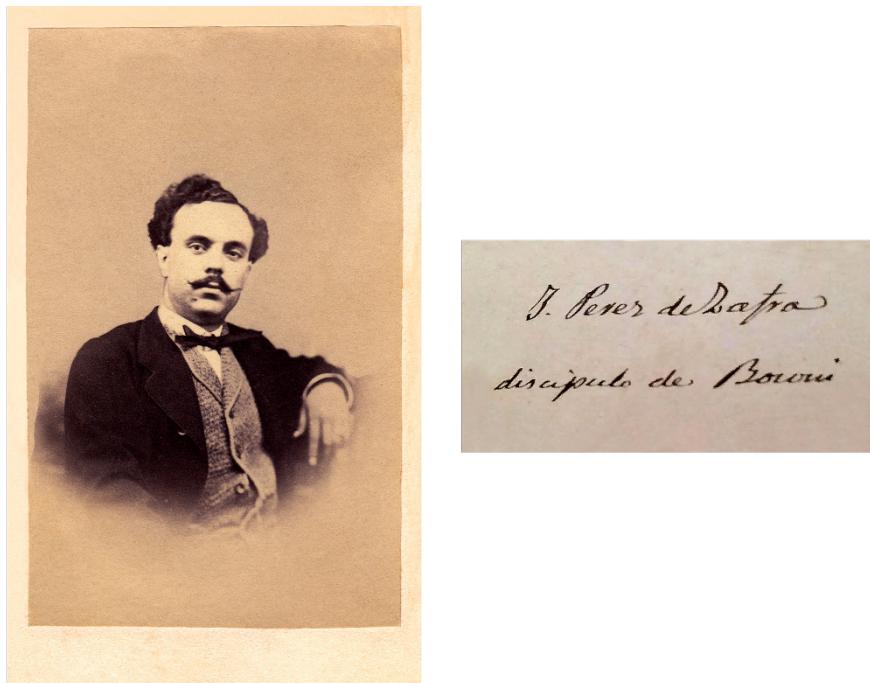


Figura 2. J. Pérez de Zafra. Retrato de Francisco Berruezo López. Ca. 1865. Reverso con inscripción autógrafa. Col. José Berruezo

Pero cabría preguntarse, si se acepta como más que probable la conjetura que se maneja, qué razones motivaron a los italianos para elegir Almería como ámbito en el que ofrecer sus servicios profesionales. Al margen de la referida existencia de una colonia de compatriotas inmisdudos en florecientes negocios, a favor de esta elección seguramente jugó un papel decisivo el dinamismo económico de la capital en esta década, con un trasiego notable de gentes y mercancías a través de su puerto de mar, por el que embarcaban hacia la exportación los metales que producía su industria metalúrgica (Sánchez Picón, 1992: 138-140) u otras materias primas como la barrilla y el esparto que se cosechaban en los montes provinciales (Sánchez Picón, 1992: 69-77 y 278). Como consecuencia de los beneficios generados por esta actividad productiva y comercial destacarán algunas familias enriquecidas que integraron la visible burguesía capitalina, protagonista de un consumo de artículos y servicios de lujo sólo al alcance de su opulencia, y la fotografía por entonces no quedaba al margen de esta consideración.

Por otra parte, a la llegada de Bocconi y Fiorentini el panorama de la fotografía ejercida por profesionales no se caracterizaba precisamente por su proliferación. Todo lo contrario, si acaso recoger la presencia, antes de 1864, de algún ambulante procedente de Granada, como Dubois, y a partir del otoño de ese mismo año la apertura de los estudios pioneros de Laguna, Soria y Parra o el del ya aludido Pérez de Zafra (Gómez Díaz, 2018: 71-84; y Fernández Bolea, 2018: 42-46). ¿Podría ser que en el momento de la venida de los italianos ninguno de estos establecimientos hubiese abierto aún sus puertas? Cabe la posibilidad, ya que según los anuncios publicados en la prensa local ninguno de ellos habría funcionado antes de septiembre de 1864, con lo que probablemente en un principio Bocconi y Fiorentini no hallasen competencia alguna para ejercer su actividad profesional.

2.3. AMBULANTES POR TIERRAS MALLORQUINAS Y ALICANTINAS

Sin embargo, el campo expedito para la práctica de la profesión, sin competidores, duró muy poco, como se ha podido verificar; y en el caso de Bocconi, él mismo se había convertido en alentador de la competencia transmitiendo sus conocimientos a futuros retratistas que, como Pérez de Zafra, pronto se incorporaron al negocio. No es de extrañar que la proliferación de colegas de oficio empujase a los socios a dejar temporalmente Almería y deambular en busca

de otros mercados igualmente favorables pero menos saturados y reñidos. Una primera salida documentada es la que realizan a Palma de Mallorca, ciudad en la que trabajarán utilizando la conocida marca comercial “Fotografía italiana” durante los meses de febrero y marzo de 1865 (Mulet, 2001: 65) y allí, como “Bocconi y Fiorentini”, regentarán un gabinete en el nº 4 de la Plaza de Cort (Mulet Gutiérrez, 1986: 256).

Se desconoce si tras este corto intervalo isleño regresaron a Almería o ejercieron de ambulantes por otras localidades, porque no será hasta principios de junio de 1865 cuando nos los volvamos a encontrar en la ciudad alicantina de Alcoy, por entonces una industrial y próspera población, y por consiguiente con una demanda potencial considerable que aún se hallaba huérfana de un profesional del retrato que se ocupase de satisfacerla de manera permanente (Rodríguez Molina y Sanchis Alfonso, 2015: 49-63). Estos transeúntes recién llegados insertarán de inmediato en el *Diario de Alcoy* aquello que pretendían ofrecer:

“Fotografía italiana. Colores químicos. Los señores Bocconi y Fiorentini de paso en esta ciudad, participan al público los adelantos que han hecho en este difícil arte, pudiendo asegurar a las personas que quieran honrarlos, que quedarán complacidas. En los retratos, además de la prontitud encontrarán exactitud del parecido, buena entonación, limpieza en los detalles y colorido que es el todo de un buen retrato. Sólo se detendrán quince días. Calle Santa Elena, al lado de “la Confianza” (Rodríguez Molina y Sanchis Alfonso, 2015: 64).

Reiterarán esta publicidad en el mismo medio escrito entre el 4 de junio y el 3 de septiembre sin apenas variaciones, si acaso la desaparición, del 23 de julio en adelante y por motivos obvios, de la coletilla “Sólo se quedarán quince días”.

La prolongación de su estancia, que a juzgar por los primeros anuncios supusieron más breve, obedeció sin duda a la buena acogida que le brindaron los alcoyanos, y así se pone de manifiesto en alguna que otra noticia inserta en la prensa local, en la que además se alude a las mejoras que han introducido en el estudio que ocupan de manera eventual, consecuencia inequívoca de unas buenas perspectivas de negocio:

“El Sr. Bacconi [sic] –no menciona a Fiorentini–, fotógrafo italiano de reconocido mérito, en vista de la aceptación que ha merecido del público de Alcoy desde que estableció su gabinete en la calle de Santa Elena, ha hecho en el mismo obras de consideración, construyendo una nueva galería de cristales, a fin de que sus fotografías alcancen la mayor perfección [...]. No dudamos que muchas personas acudirán al nuevo gabinete del Sr Bacconi [sic], que permanecerá entre nosotros algunas semanas [...]” (*Diario de Alcoy*, 21 de julio de 1865).

Durante estas primeras semanas en la ciudad, los fotógrafos encartaron los retratos con aquellas referidas cartulinas, en cuyo dorso figuraban las direcciones de los dos estudios que habían regentado en Italia junto a las señas del que acababan de abrir en Almería el año anterior (Figura 3), considerado con bastante probabilidad el más temprano de cuantos establecieron en España. El que se aprovecharon los cartones impresos con sello de fotógrafo de otra localidad resultaba muy frecuente entre los profesionales ambulantes, ya que de ese modo se ahorraban los costes que suponía encargar respaldos específicos para todas y cada una de las poblaciones que visitaban en sus itinerancias. Aunque los retratos conservados sobre estas cartulinas donde aparecen los tres estudios sean ciertamente escasos (Rodríguez Molina y Sanchis Alfonso, 2015: 64 y 68), su parca existencia basta para reforzar la consideración de Almería como el destino en donde iniciaron su periplo profesional en nuestro país, ciudad en la que ordenaron la impresión de estas cartulinas con las que encartaría los retratos de su primigenia clientela andaluza, los mismos que después, como ambulantes, llevarían consigo hasta Palma de Mallorca y Alcoy.



Figura 3. Reversos de las cartulinas empleadas durante su estancia profesional en Alcoy y Alicante. Col. Javier Sánchez Portas

2.4. RUPTURA DE LA SOCIEDAD Y PRIMEROS PASOS DE BOCCONI EN SOLITARIO

En la sucesión de anuncios y noticias aparecidos en la prensa alcoyana, en los que Bocconi y Fiorentini se publicitaron de manera reiterada e informaron sobre las modalidades y precios que ofrecían a su actual clientela, se detecta una ausencia clamorosa a comienzos de septiembre de 1865. En efecto, desde el día 6 toda referencia al segundo se desvanece, indicio de la probable disolución de la sociedad, confirmada con el paso del tiempo al no volver a detectarse la mención conjunta de ambos fotógrafos. Lo cierto es que con esa última fecha, aludiendo en exclusiva a Bocconi, se comunica en la prensa local el viaje que éste ha cursado a Madrid y las novedades que ha portado de la Villa y Corte:

“El señor Bocconi, cuyo gabinete fotográfico tan favorecido ha estado del público alcoyano, sólo permanecerá entre nosotros unos diez días, por cuya razón aconsejamos a las personas que deseen retratarse, aprovechen el corto tiempo en que el establecimiento fotográfico de la calle Santa Elena seguirá abierto. El señor Bocconi que ha traído de Madrid cuanto es preciso para las fotografías porcelana, que son muy superiores a las otras, les ha fijado precios no muy subidos [...]” (*Diario de Alcoy*, 10 de septiembre de 1865).

Sin embargo, la estancia de Bocconi –ya sin Fiorentini– se prolongó bastante más de los diez días anunciados. Nos lo desvela una cdv fechada en noviembre de 1865 (Rodríguez Molina y Sanchis Alfonso, 2015: 67), en cuyo dorso hallamos de manera impresa “Fotografía italiana de Bocconi en Alcoy” (Figura 3), un aporte revelador de la necesidad que ha tenido el retratista italiano de encargar nuevas cartulinas ante la imposibilidad de continuar utilizando las de una sociedad que por entonces estaba extinguida. Pero por estas fechas finales de 1865 también usará para encarturar sus retratos alcoyanos un respaldo identificado con la siguiente leyenda impresa: “Fotografía italiana. Bocconi. C-Princesa-8. Alicante” (Figura 3) (Rodríguez Molina y Sanchis Alfonso, 2015: 72-73). El empleo de este respaldo abre la posibilidad de que a finales de aquel año el italiano estuviese alternando su trabajo de retratista entre la capital de la provincia (Quiles López y Beltrá Torregrosa, 2018: 187) y Alcoy, un mercado este último que le había sido propicio y que consecuentemente se resistía a abandonar del todo.

No es desconocido por tanto que Bocconi, mientras mantuvo su gabinete en Alcoy, salió eventualmente de esta localidad para trasladarse de manera puntual a otras poblaciones. Antes de sus desplazamientos hasta Alicante, consta su incursión en tierras manchegas en los inicios del otoño de 1865: “El señor Bocconi ha marchado a Ciudad Real, donde piensa abrir un gabinete fotográfico. Según el mismo nos ha manifestado, lleva de Alcoy muy buenos recuerdos, y al cerrar el gabinete de la calle de Santa Elena da las gracias de las numerosas personas que se han servido concurrir a él” (*Diario de Alcoy*, 28 de septiembre de 1865). No

sabemos cuánto tiempo pasó en aquella capital, pero está claro que no fue mucho, ya que su presencia de nuevo en la ciudad alicantina un mes más tarde está documentada.

Y mientras el toscano deambula por distintas poblaciones ejerciendo el oficio, ¿qué ha sido de Fiorentini? Hay quien, tras la separación, lo sitúa desplazándose por distintas ciudades españolas como fotógrafo ambulante, donde emplea cartulinas, en cuyo reverso puede leerse “P. Fiorentini Fotos” y “Fotografía italiana por P. Fiorentini” (Rodríguez Molina y Sanchis Alfonso, 2015: 66; y Gómez Díaz, 2018: 88), sellos demasiado genéricos que no recogen direcciones de estudio ni poblaciones, unas carencias que impiden determinar cuáles fueron sus recorridos profesionales y cuándo los llevó a cabo. No obstante, el hallazgo en el suizo Archivio di Stato del Cantone Ticino de un retrato en formato cdv datado hacia 1870⁴ permite deducir que, después de un periodo en solitario por España, de duración por ahora indeterminada, retornó a su tierra de origen y continuó con la práctica profesional de la fotografía. En el reverso de este retrato encontramos su nuevo sello: “Pietro Fiorentini. Fotografo Bologna Via di Mezzo San Martino N° 1774. Modena Strada Rua del Muro N° 1662”. En definitiva, nuestro fotógrafo, a su vuelta, reabrió los estudios que había regentado antes de su marcha a España junto a Patricio Bocconi, aunque no sepamos todavía hasta cuándo duró esta nueva etapa italiana. En cuanto a su fallecimiento, el Archivio del Museo Civico del Risorgimento nos ofrece en las fichas de catalogación de las cdv de Fiorentini que conservan –sin aclarar de qué fuente proviene el dato– la fecha exacta del primero de julio de 1905⁵.

3. UN INQUIETO BOCCONI A CABALLO ENTRE ALMERÍA Y MURCIA

3.1. DE VUELTA A ALMERÍA

Tras su fructífera permanencia profesional en tierras alicantinas debió retornar a Almería, su primer destino peninsular, a comienzos de 1866. La afirmación se sustenta en la ausencia de retratos fotográficos fehacientemente ejecutados en aquellas poblaciones a partir de esa fecha y, por el contrario, la abundante existencia de este tipo de fotografías con la identificación al dorso del italiano y la especificación impresa de “Almería” como ámbito geográfico, las cuales, a través de las edades aproximadas de algunos de los retratados, podrían enmarcarse en una cronología ajustada al segundo lustro de la década de 1860. Habría que aclarar que en el conjunto de imágenes susceptibles de datar en este último intervalo algunos sellos sólo refieren el nombre de Bocconi y prescinden de la precisión de lugar, si bien la localización de las colecciones de las que forman parte y la identidad de los personajes que han retenido posibilitan ubicar su realización en distintos puntos de la provincia de Almería.

Desde esta capital, atraído por unas buenas perspectivas para su negocio, se trasladó en ocasiones hasta localidades cercanas como Adra y Berja, que por aquellos años vivían una etapa de prosperidad gracias a los beneficios económicos que generaban la minería y la metalurgia, a un comercio pujante y a un crecimiento demográfico que las situaba entre las más importantes de la provincia. Las élites que allí residían demandaban el retrato como producto de distinción social y Bocconi lo sabía, de ahí que hayan llegado hasta nosotros los retratos de miembros de este sector acomodado virgitano, identificados en su reverso mediante la leyenda entre motivos vegetales: “P. Bocconi. Fotografía italiana. Arte y trabajo. Almería” (Figura 4), la misma cartulina que el fotógrafo de manera reiterada usará para personalizar su trabajo en otras poblaciones de la geografía provincial. Sin embargo, los respaldos sobre los que el italiano adhirió los retratos de los abderitanos contienen un sello diferente: “Patricio Bocconi. Fotógrafo”, impreso en azul y sin especificación de lugar (Figura 4). Uno de ellos inmortaliza la imagen del niño Francisco Segado Aquino, miembro de una de aquellas familias privilegiadas, que había nacido hacia 1855 y en el momento de retratarse contaba con unos 11 o 12 años de edad, por lo que el retrato se debió tomar hacia 1866 o 1867.

Con idéntico dorso se han conservado otros retratos, todos pertenecientes a la colección de Víctor Rodríguez Segado, que debieron hacerse por estos años que precedieron a la Septembrina. La misma leyenda, esta vez acompañada por el escudo de España vigente

4 En <https://bit.ly/44P2oyi>. Consultado el 07/07/2023.

5 En <https://bit.ly/3KdjUEQ>. Consultado el 23/07/2023.

durante el reinado de Isabel II y el lema “Real Privilegio”, figura en el de Modesto Orozco Segura, hijo del empresario, comerciante y político veratense Ramón Orozco Gerez y uno de los máximos exponentes de la poderosa burguesía levantina, conservado en la actualidad por su descendiente Javier García de Madariaga en la colección familiar. De la existencia de este retrato se desprenden dos conclusiones que aceptan poca discusión y resultan esclarecedoras para situar los movimientos de Bocconi en el tiempo y en el espacio: por un lado, la presencia del profesional en el Levante minero, en el próspero entorno de la pujante Sierra Almagrera, un destino que, como tendremos ocasión de verificar, contó con sus preferencias; y por otro, la ubicación temporal de la imagen que, partiendo de la vigencia oficial del mencionado escudo, no pudo realizarse con posterioridad a la revolución de La Gloriosa de septiembre de 1868 que supuso el final del reinado de la Borbón.



Figura 4. Reversos de las cartulinas empleadas en Almería a mediados de la década de 1860. Col. del autor

Ahora bien, Bocconi no limitará su actividad a la fotografía: protagonizará otras vicisitudes que ayudan a localizarlo, al menos temporalmente, en Almería. Como otros representantes contemporáneos del gremio que también tuvieron estudio en esta capital –el caso del fotógrafo francés Laurent Rouede resulta ejemplificador (Fernández Bolea, 2018: 54)– se interesará por unos negocios, los mineros, en boga durante aquellos años centrales del XIX. Curioso resulta detectar en 1867 una solicitud de propiedad, cursada por el comerciante de la ciudad Jerónimo Abad, de dos pertenencias mineras con el nombre de “Bocconi”, situadas en la Sierra de Cabo de Gata (*Boletín Oficial de la Provincia de Almería* (BOPA en nuevas citas), 17 de noviembre de 1867); llamándose de este modo es seguro que el toscano no quedó al margen y formó parte de esa conjunción de intereses que perseguía la futura explotación de estas minas, pero la propia denominación induce a pensar que el italiano gozaba de predicamento entre la clase comercial, un reconocimiento obtenido en un tiempo relativamente corto en el que las ausencias de la capital fueron frecuentes. Pese a que esta incursión en el ámbito de los negocios mineros tuvo escaso recorrido, como lo acredita el hecho de que el Negociado de Minas de la provincia anulase el registro –quizás por inactividad– a los dos años de su concesión (BOPA, 18 de julio de 1869), Bocconi volvió a jugar a la lotería minera al participar en otra sociedad interesada en el sector, la San Fernando, que explotó la mina del mismo nombre en la sierra del Cabo de Gata (BOPA, 8 de enero de 1871). Alguna vicisitud posterior, relacionada con esta explotación, arrojará luz sobre la fecha aproximada en la que Bocconi dejó atrás esta esquina peninsular y fijó rumbo hacia tierras más septentrionales.

Llama la atención que durante estos años que precedieron a la Gloriosa no se haya encontrado en la prensa capitalina almeriense anuncio alguno vinculado a la actividad del fotógrafo, cuando se puede verificar con certeza su presencia profesional tanto en la ciudad como en la provincia. Habrá que esperar hasta el 28 de noviembre de 1868 para leer en el periódico *La Campana de la Vela* el siguiente aviso: “Don Patricio Bocconi. Calle de Torres, 4.

Retratos desde el tamaño natural hasta el más pequeño” (Gómez Díaz, 2003-2004: 285). Sin embargo, no imprimirá esta nueva dirección en ninguno de los respaldos que utilice por estos años, optando por los genéricos en los que consta su nombre y su marca, “Fotografía italiana”, identificaciones a las que a veces añade “Almería”. Podría indicar que durante este tiempo Bocconi ejerció más de ambulante por la provincia que sedentario en la capital, y para ello resultaba mucho más útil disponer de estas cartulinas neutras sin domiciliación de estudio. La única ocasión en la que vamos a encontrar esta dirección sobre un reverso del italiano será en los que encargue durante y después de su estancia en Murcia allá por el otoño de 1869, pero figurará –como veremos– compartiendo espacio con el domicilio de su otro gabinete en la capital del Segura.

3.2. INCURSIONES POR LAS LOCALIDADES MINERAS DEL LEVANTE ALMERIENSE

Por lo que se desprende del análisis de los retratos con su sello de fotógrafo y localizados en colecciones particulares (Amalia Soler Soler, José Soler Soler, Antonio Rubio Simón y Manrique Flores), que podrían datarse a mediados de la década de 1860, el italiano habría ejercido de retratista ambulante por poblaciones del rico Levante almeriense, atraído sin duda por la existencia de un sector acomodado, de unos burgueses adinerados y amantes del postín que concedía el retrato. De esos años existe un conjunto bastante notable al que se asoman personajes muy destacados de aquella distinguida sociedad forjada a raíz de los negocios mineros y metalúrgicos, como el cuevano Antonio M^a Bernabé y Lentisco, minero, fundidor y hacendado, además de un ilustrado de la época, a quien hallaremos unos años más tarde fundando el semanario *El Minero de Almagrera*; o varios miembros de la familia del abogado Diego Fernández Manchón, empresario minero y terrateniente en Cuevas del Almanzora y los Vélez; o el profesor de música Joaquín Vicenta San Germán y su mujer Trinidad Boscá Coret.

Entre las tarjetas de visita conservadas sobresalen también, por su belleza, un número nada desdeñable de retratos iluminados, generalmente de niños como protagonistas, que evidencian el dominio que Bocconi poseía de esta técnica, con un resultado final de acusada delicadeza por la aplicación de tenues colores pasteles, muy equilibrada en manos y rostros, que las dota de luminosidad y viveza (Figura 5). Al contemplar sus trabajos se nos desvela un fotógrafo exquisito, que cuida y equilibra la luz del retrato, que encuadra bien y sabe apresar la naturalidad de quien posa, especialmente cuando se trata de niños, unos resultados en este último caso que debieron ser muy estimados por la clientela, ya que una buena proporción reproduce la imagen, de cuerpo entero y en ocasiones iluminada, de los vástagos de estas familias pudientes.

Entre las cdv preservadas, presumiblemente realizadas en estos recorridos ambulantes por las localidades levantinas, pueden distinguirse hasta tres reversos diferentes. Uno de ellos, que debe ser el más antiguo, carece de especificación de lugar y recoge, estampado en color negro, una corona de laurel que contiene “P. Bocconi. Fotografía Italiana”, y se completa en la base del motivo vegetal con el lema “Arte y trabajo”; en este tipo la identificación del retratista se refleja también en la parte inferior del anverso, donde queda impreso de nuevo su nombre y la alusión a “Fot^a. Italiana”. En los otros dos desaparece la información del anverso, pero se reproduce nuevamente en reverso la corona envolviendo los mismos datos, aunque ahora la impresión es en color verde; la principal diferencia con respecto a la primera estriba en que se añade “Almería” (Figura 4), unas veces fuera y otras dentro de la corona, precisando de este modo el ámbito geográfico en donde se han obtenido los retratos.



Figura 5. Retratos iluminados, una especialidad en la que Bocconi demostró maestría. Ca. 1865. Col. del autor

Por otra parte, estas fotografías levantinas transmiten sobriedad y muestran fondos austeros, desnudos, sin apenas elementos decorativos al margen de algún velador o alguna silla que sirve de apoyo, características dominantes en el conjunto que respaldan la indudable actividad transeúnte de Bocconi, obligado a improvisar espacios en los que ejercer la práctica fotográfica, bien en los domicilios de los retratados o bien en alguna vivienda convertida en estudio provisional durante las cortas estancias en las localidades por las que se desplazaba, unas circunstancias que le exigían moverse ligero de atrezo o recurrir al que le pudieran proporcionar los propios clientes. Sólo en unos pocos retratos ese fondo neutro imperante da paso a un discreto forillo que reproduce un paisaje natural o un jardín, aunque no dejan de ser excepciones a la generalizada desnudez patente en toda esta producción. Esa sobriedad resulta manifiesta en los retratos de busto, una modalidad en la que el italiano se prodigó, donde dominan los fondos planos desprovistos de cualquier elemento ornamental.

3.3. LA APERTURA DE UN EFÍMERO GABINETE EN MURCIA

Acostumbrado a continuos desplazamientos, su actividad como fotógrafo sedentario nunca se prolongó en demasía. En los epígrafes precedentes se han podido documentar sus itinerancias por las provincias de Almería, Alicante y las ciudades de Palma de Mallorca y Ciudad Real, sin descartar que en algún momento de su primer lustro en España (1864-1868) recorriese algunas poblaciones de Murcia e incluso se acercase a su capital. El hallazgo, en la colección particular de Javier Sánchez Portas, de un retrato en formato tarjeta de visita datado, mediante nota manuscrita en el reverso, en 1865 ha llevado al fotohistoriador Asensio Martínez Jódar (2019: 171) a considerar que Patricio Bocconi habría cursado visita profesional a la capital murciana al poco de su venida a España, un hecho que de no haberse producido nos resultaría un tanto sorprendente, porque supondría admitir que el toscano habría desaprovechado la oportunidad de ofrecer sus servicios en una importante concentración urbana, conveniente a los intereses de su negocio, que además no quedaba demasiado alejada de las poblaciones donde sí sabemos que ejerció, como Alcoy, Alicante o más tarde el norte de la provincia de Almería.

De lo que no cabe la menor duda es que en el estudio almeriense de la calle Torres, que anunciaba en la prensa de aquella capital en 1868, no atendió a la clientela por mucho tiempo, ya que a finales de la primavera del año siguiente la prensa de Murcia se hace eco de la pronta apertura de la “galería fotográfica del señor Bocconi”, que se va a establecer en la calle San Judas, nº 1 de aquella ciudad. El medio escrito reconoce que es “nuevo en esta población”, para a renglón seguido añadir que, pese a esta circunstancia, “no es completamente ajeno a ella en razón a que por los periódicos y por las personas que viajan sostienen muy favorables noticias de sus delicados y excelentes trabajos [...]” (“Fotografía”, *La Paz de Murcia*, 3589, 5 de junio de 1869). Lee Fontanella (1981: 240), cuando se ocupa de los fotógrafos que abren

estudios de asiento en esta capital, confirma la presencia del italiano, aunque únicamente se limite a mencionar su nombre sin más añadido.

En un anuncio aparecido a los pocos días, reiteraba de idéntica manera a como lo había hecho en Almería que “en su corta estancia hará toda clase de retratos, desde el tamaño más pequeño al tamaño natural” (“Fotografía italiana”, *La Paz de Murcia*, 3600, 17 de junio de 1869), por si alguien había pensado que la permanencia del fotógrafo se iba a prolongar en exceso. La explícita referencia a las personas que viajan como sustento de la fama del retratista vuelve a incidir en esa experiencia de profesional transeúnte que Bocconi había acumulado en los últimos años, fundamento de un prestigio entre los más acomodados, que solían ser los mismos que viajaban. Y en este tránsito de Almería a Murcia por el camino de levante –aún no se puede hablar de carretera–, lo imagino realizando ventajosa parada en las localidades cercanas a Almagrera, donde, como se ha verificado, no era la primera vez que ofrecía sus servicios profesionales.

Lo cierto es que la estancia en Murcia no sobrepasó el fin de año, aunque mientras duró patrocinó una intensa campaña publicitaria en prensa en la que reflejaba la amplia oferta de productos a los que la clientela podía optar, entre los que se contaban los “iluminados”, que consistían en el sutil coloreado de los retratos, una operación minuciosa y delicada en la que Bocconi –ya lo sabemos– destacó como consumado especialista. En esta publicidad informaba también de los precios vigentes, incluyendo sus innovadoras ampliaciones “con máquina solar” (“Fotografía italiana de Mr. Bocconi”, *La Paz de Murcia*, 3219, 17 de julio de 1869). Los anuncios se sucedieron con frecuencia en la prensa de la capital hasta noviembre de aquel año, cuando insertó el que avisaba de que le restaban sólo quince días de permanencia en la ciudad, y añadía: “Debiendo alejarse de ésta Monsieur Bocconi dentro de muy pocos días, ruega a sus favorecedores que acudan a su establecimiento [...]” (“Últimos quince días”, *La Paz de Murcia*, 3976, 23 de noviembre de 1869).

Indiscutible fue la habilidad de Bocconi para dirigir al cliente en el posado, disponiéndolo con sencillez y elegancia, “como corresponde a un fotógrafo experimentado y acostumbrado a la estética del formato” (Martínez Jódar, 2022: 137). Al igual que en los retratos realizados en Almería, los de Murcia presentan fondos generalmente neutros, con escasos objetos muebles para favorecer el apoyo de los retratados –algunas sillas o balaustradas– y paños o alfombras que imitan el suelo, un parco repertorio que nos acerca a la provisionalidad de su gabinete murciano y a su carácter ambulante. Los planos dominantes vuelven a ser los de cuerpo entero y tres cuartos, aunque los haya también de busto, una variante que se puso de moda en el tránsito de la década de 1860 a la de 1870.

Durante esta fugaz etapa murciana Bocconi encartó sus retratos con al menos tres respaldos distintos. Uno de ellos recogía, impreso en diagonal sobre el dorso, el texto “P. Bocconi. Fotografía italiana. Calle de San Judas N° 1. Murcia” (Manzanera, 2002: 83). El otro seguía un modelo que ya había empleado en sus itinerancias por el norte de Almería, aquella corona de laurel que encerraba el nombre del fotógrafo y la marca habitual “Fotografía italiana”, y se completaba en su base con el lema “Arte y trabajo”; la única diferencia radicaba en que, en lugar del nombre de la ciudad andaluza, ahora figuraba “Murcia” (Figura 6). También se han detectado retratos realizados con seguridad en la capital del Segura adheridos sobre cartulinas cuyo dorso, impreso en negro, reproducía la reiterada corona de laurel y, dentro, “P. Bocconi. Fotografia italiana”, sin especificación alguna de lugar, idéntico respaldo al ya empleado en sus recorridos por otros puntos de la provincia de Almería.

La localización de reversos en los que nuestro protagonista estampaba, junto a su nombre y la ya habitual “Fotografía italiana”, las direcciones de los estudios almeriense (Torres, nº 4) y murciano (San Judas, nº 1) nos instala en la convicción de que en los albores de la década de 1870 alternó o simultaneó su labor profesional entre ambas capitales de provincia, y lo hizo además durante un intervalo de tiempo que no se prolongó en exceso, apenas un par de años (Figura 6). Son muy escasos estos retratos con el reverso donde figuran ambos estudios, pero en uno que ha llegado hasta nosotros, perteneciente a la colección de Javier Sánchez Portas, alguien escribió “24 de enero de 1871” (Rodríguez Molina y Sanchis Alfonso, 2013: 862), una fecha que nos acerca al tiempo en que Bocconi desarrolla sus posteriores recorridos como fotógrafo ambulante por las provincias del sureste y anticipa su salida hacia destinos inéditos hasta entonces.



Figura 6. Reversos de las cartulinas empleadas durante su breve período murciano. Col. del autor (primero y segundo) y Javier Sánchez Portas (tercero)

Realizada probablemente en este período, se conserva una fotografía -la única localizada- ajena al formato cdv; se trata de una cabinet o tarjeta americana (165 x 110 mm) que atrapa de cuerpo entero a una joven anónima que, por su indumentaria, perteneció a una familia acomodada, y podría datarse aproximadamente, por el polisón que luce, en torno a 1870. En el pie del anverso enmarcado por una fina línea roja aparece la denominación "Tarjeta Americana", y debajo, a la izquierda, "P. Bocconi", y a la derecha, "Fotografía italiana"; en el centro se reproduce con tipografía artística la inicial del apellido del fotógrafo, figurando debajo de la misma la identificación de lugar "Almería" (Figura 9).

4. SU INCURSIÓN EN TIERRAS DE CASTILLA

Por estos años iniciales de la década de 1870 hay indicios de la presencia de Bocconi en Jaén, una etapa ambulante más en la ya extensa nómina de recorridos profesionales del italiano por localidades de sureste español. El historiador de la fotografía Lee Fontanella detecta su labor en aquella ciudad hacia 1869 (1981: 240). Y su paso fue corroborado posteriormente por los especialistas jiennenses Isidoro Lara y Antonio Lara (2001: 169-170) tras localizar un retrato de un caballero anónimo, realizado en aquella capital, en cuyo dorso aparece el novedoso sello "Bocconi. Artista. Fotógrafo", sin alusión alguna a estudio ni a identificación geográfica, aspectos que ratifican el carácter ambulante del fotógrafo por tierras de Jaén; y aunque los autores estiman que la imagen pudo ser hecha muy a comienzos de los sesenta, coincido con otros fotohistoriadores (Rodríguez Molina y Sanchis Alfonso, 2015: 71) a la hora de trasladar su datación a fines de esta década o principios de la siguiente. En consecuencia, habría que admitir la posibilidad de que, desde Murcia o desde Almería, provincias donde por entonces centraba su actividad, de manera puntual se hubiese trasladado hasta esta capital andaluza en busca de nuevos ámbitos de negocio, un supuesto que gana enteros al conocer el origen de su mujer, María Rodríguez Valero, que era natural de Úbeda.

Sea como fuere, más arriba se ha podido verificar la permanencia de Bocconi en tierras del sureste aún en los comienzos de 1871, y también se apuntó que pudieron ser éstos sus últimos escarceos por la zona. Por ciertos requerimientos sabemos que el italiano no estaba en Almería al principiar el año, ya que desde la directiva de la Sociedad Especial Minera San Fernando, en la que poseía acciones, se le quiere localizar para que atienda al pago de 120 reales que le han correspondido en varios repartos pasivos, una deuda que se oreaba en prensa porque en aquel momento los directivos de la empresa minera ignoraban cuál era su domicilio (BOPA, 163, 8 de enero de 1871). A juzgar por la reiteración de idéntico anuncio en las siguientes semanas, la ausencia del fotógrafo se prolongó durante enero y febrero, siendo a finales de este mes cuando se inserta el último aviso reclamándole tal cantidad y reconociendo a un tiempo

que se continuaba sin saber el paradero del fotógrafo (*BOPA*, 202, 23 de febrero de 1871). Y no se hallaba en Almería porque, como hemos descubierto por aquella tarjeta de visita fechada el 24 de enero y realizada en Murcia, estaba precisamente trabajando en esta ciudad. Ahora bien, aunque no se sepa hasta cuándo estuvo en esta capital, no se debió quedar demasiado tiempo, pues recién iniciado el otoño lo encontramos activo en Salamanca.

Pero ¿qué hizo en esos casi ocho meses comprendidos entre sus constatadas estancias en Murcia y Salamanca? ¿A dónde fue? ¿Dónde estuvo? Hay quien lo sitúa en Jaén, en Úbeda y hasta en Baeza, aunque por ahora no exista fundamento documental que sustente estas afirmaciones. Lo que no se cuestiona, en cambio, es la mencionada presencia en Salamanca por un breve espacio de tiempo a fines de 1871. Fue el investigador Ricardo González (2002: 35) el primero en hacer referencia a esta nueva experiencia ambulante por una ciudad muy alejada de las que habían sido sus destinos precedentes, y es el primero igualmente en aludir al estudio de la calle de la Rosa, nº 11, en el que atendió a su clientela salmantina durante algo más de un mes.

Sin embargo, González no nos ofrece la fuente de la que ha extraído los datos anteriores, que no debe ser otra que *El Porvenir*, apostillada como *Revista salmantina de política, ciencias, artes, literatura e intereses materiales*. En la plana final de la edición del 22 de octubre de 1871 aparece la siguiente publicidad disfrazada de noticia:

“Fotografía. Hemos tenido el gusto de examinar los excelentes retratos de fotografía que el acreditado artista italiano Sr. Bocconi tiene expuestos en su gabinete de la calle de la Rosa, núm. 11. Aunque ya teníamos noticia de los elogios que le había tributado la prensa, consagrándole artículos especiales por sus acabados retratos los periódicos de Almería, Alicante y Murcia, podemos asegurar que aquellos son justos y merecidos, y por lo mismo tenemos un placer en recomendarle a nuestros lectores, seguros de que serán complacidos cuantos deseen retratos perfectos, que puedan competir con los mejores”.

Pese a tratarse del típico anuncio que los ambulantes insertaban en los periódicos de las localidades en las que abrían sus efímeros estudios, que se desvive en elogios acerca de la trayectoria y la calidad del trabajo de quien se publicita, interesa por la explícita alusión a la prensa de las principales capitales y provincias en las que el fotógrafo transeúnte se ha desenvuelto, convirtiendo cualquier otro destino por el que hubiese podido deambular en marginal y secundario. A los pocos días la misma cabecera recoge una nueva entrada sobre la fotografía de Bocconi, en la que volvía a exaltar la excelencia de sus retratos con la lógica intención de atraer clientes hasta el gabinete recientemente inaugurado:

“Fotografía. En uno de nuestros últimos números nos ocupamos del mérito que distingue al fotógrafo señor Bocconi, por lo que habíamos leído en los periódicos de otras capitales y por el juicio que nos habían merecido los retratos que tiene expuestos en su gabinete calle de la Rosa, num. 11; pero hoy podemos asegurar al público que los trabajos que hemos visto ejecutar a tan eminente artista son superiores a todo elogio, tanto por lo acabado de los detalles como por la manera especial de combinar la luz para la mayor perfección del retrato [...]” (*El Porvenir*, 11, 5 de noviembre de 1871).

Dos semanas más tarde vuelve a la carga con sus tácticas publicitarias, esta vez para recordar de forma muy concisa que mantiene abierto el estudio con bastante éxito, sin dejar de glosar las virtudes de su trabajo: “Continúa siendo muy favorecido por el público salmantino, el establecimiento fotográfico del señor Bocconi. No esperábamos menos de la reputación y mérito que distinguen a tan eminente artista” (*El Porvenir*, 13, 19 de noviembre de 1871). Y ya no se volverá a publicar ni una sola palabra sobre el toscano y su gabinete salmantino, por lo que habrá que inferir que, después de esta efímera estancia de la que ni siquiera se conservan cdv localizadas con seguridad en esta capital, abandonó la ciudad del Tormes hacia otro destino igualmente castellano, aunque existan discrepancias sobre si realmente fue Patricio el que se ocupó del nuevo estudio o un familiar.

Porque la existencia de una tarjeta de visita en cuyo reverso está impresa la marca “Fotografía de Bocconi. San Vicente, 8, Zamora” (Figura 7) en principio nos convencería de que el fotógrafo cursó visita profesional a esta ciudad, donde por un tiempo indeterminado

abrió establecimiento en la dirección precisada. Además, la indumentaria de la niña retratada se ajusta a la moda de estos primeros años de la década de 1870. Por otro lado, la situación de Zamora en la carretera que comunicaba Madrid con Galicia, región donde finalmente se afincaría, y a no demasiada distancia de Salamanca, la convierte en idónea candidata para una nueva parada como ambulante en su desplazamiento hacia el norte. Sin embargo, Rafael Salgado en su artículo “Los Bocconi: fotografiando el Ourense del siglo XIX” (*La Región*, 30 de abril de 2016) afirma haber localizado –no aporta la fuente– en esta capital castellana a José Bocconi, sobre quien estima que podría ser un hermano de Patricio con el que más tarde regentará un gabinete en Santiago de Compostela. Es verdad que la presencia de José Bocconi en Zamora está confirmada por Rodríguez Molina y Sanchís Alfonso (2013: 261), quienes lo detectan como fotógrafo activo en esta ciudad en los años 1900 y 1901, pero no hay duda de que la cdv conservada con el dorso indicado más arriba fue tomada unas décadas antes, justo cuando nuestro Bocconi deambulaba por tierra salmantina, por todo ello sería más lógico considerar que el autor de este retrato no fuese otro que Patricio, que se había detenido en esta ciudad con el fin de afrontar una de sus ya habituales y efímeras estancias profesionales antes de penetrar definitivamente en territorio gallego.

5. UNA ÚLTIMA ETAPA EN GALICIA: SU CONSAGRACIÓN Y UNA MUERTE PREMATURA

Si en realidad Bocconi, como se desprende de lo anterior, ejerció de ambulante en Zamora, lo pudo hacer desde finales de 1871 o principios del año siguiente. Aunque nada se sepa del tiempo que residió en este lugar, sí se han conservado en cambio algunos retratos realizados en ciudades gallegas y fechados durante el primer semestre de 1873 que testimonian quizás sus primeros pasos profesionales por la región. Dos de ellos datados, de manera manuscrita en su reverso, en Orense el 9 y el 23 de abril, con la marca “Patricio Bocconi. Fotógrafo”, así como el fechado probablemente en Santiago de Compostela el 3 de mayo, esta vez con el sello impreso “Patricio Bocconi y Hermano. Fotógrafos”⁶, son ejemplos de la actividad más temprana documentada del italiano en Galicia y nos informan de la notable movilidad del fotógrafo, acompañado a veces de un estrecho colaborador, por más de una localidad en un corto espacio de tiempo.

Parece ser que después de este periplo inicial, se traslada a Pontevedra, a donde llega el 23 de agosto de 1873 estableciendo negocio allí, concretamente en el número 9 de la calle Michelena (Bará, 2022). Es muy probable que fuese ésta la residencia más estable de Bocconi durante sus primeros meses en Galicia, desde donde organizaría salidas como fotógrafo ambulante a otras localidades más o menos cercanas. Sus itinerancias continuaron sin pausa en los meses siguientes, de modo que muy a principios de 1875 lo hallamos en Orense con estudio abierto en el número 70 de la calle Santo Domingo (*El Heraldo Gallego*, 57, 4 de febrero de 1875). En este mismo número se nos informa de que el artista se ha propuesto fotografiar “paisajes pintorescos y monumentos arqueológicos” de la región que después conformarán un álbum, y de hecho el empeño ya ha dado sus primeros frutos al haber apresado el artista una vista de la iglesia de La Peregrina de Pontevedra y una panorámica general de la ciudad de Orense. El testimonio resulta relevante porque hasta esta noticia la labor profesional de Bocconi había quedado restringida a la práctica del retrato, siendo ésta la primera vez que se alude a imágenes de exteriores captadas por su objetivo.

En definitiva, durante los primeros compases de 1875 nuestro fotógrafo alterna su acostumbrada dedicación como retratista ambulante y selectivos recorridos con el fin de obtener vistas de paisajes, ruinas y edificios notables que integrarán –se menciona el título por primera vez– su artístico *Álbum de Galicia*. Desde Pontevedra, su base de operaciones y residencia, anuncia que pretende dirigirse a Coruña, Ferrol y Santiago en busca de nuevas panorámicas (*El Telegrama*, 200, 12 de marzo de 1875). Este proyecto, según el periódico pontevedrés *El Porvenir*, contó con la aceptación de numerosos interesados residentes en provincias de Andalucía y Cataluña que se habían apresurado a realizar sus pedidos. El mismo medio avisaba, en su edición del 18 de abril, de la salida del italiano hacia Compostela con el

⁶ *Album de cartes de visite coñecidos. Arquivo Dixital de Galicia*. En <https://bit.ly/44tWzqf>. Consultado el 13/07/2023.

propósito de proseguir su “expedición artística para la magnífica obra que tiene anunciada”. Pero por estos días no se desplaza solo, como lo atestigua *El Diario de Santiago* al incluir en una de sus planas del 27 de abril el anuncio “Fotografía de Bocconi y Hermano”, con estudio en la Rua del Villar, nº 43 (Castelao, 2018: 33).

Con bastante probabilidad, van a ser las vistas que está recabando por distintos puntos de la región las que formen la colección que presentará a la Exposición Regional de Santiago, celebrada en julio de 1875 (*El Diario de Santiago*, 591, 11 de julio de 1875). El proyecto continuó incrementándose en los dos años siguientes, aunque su muerte impidió que lo concluyera: “Testimonio elocuentísimo de este su amor por las cosas de nuestra tierra, es la preciosa colección de vistas de paisajes y monumentos gallegos, emprendida con fe, continuada con inquebrantable perseverancia, y que ha venido a interrumpir [...] la muerte”. (“Necrología”, *El Heraldo Gallego*, 141, 15 de enero de 1878).

Precisamente de su participación en la Exposición Regional de Santiago derivará una polémica auspiciada por el propio Bocconi a raíz del premio que le ha sido concedido por el jurado de la muestra. Mediante comunicado inserto en *El Telegrama* (412, 26 de noviembre de 1875) y dirigido al presidente de la Sociedad Económica de Amigos del País de aquella ciudad, organizadora del certamen, expresa su malestar porque su “cuadro de fotografías al natural y sin retoques” que presentó sólo ha obtenido *Mención honorífica*, mientras comprueba “con admiración que se le adjudica medalla a un señor fotógrafo de esta ciudad (Santiago) por *ampliaciones*”. Y considera que tal proceder del jurado únicamente puede obedecer a su ignorancia o a un descarado ejercicio de favoritismo, y argumenta: “Sabido es, por toda persona medio ilustrada; a excepción parece de los señores del Jurado, que las fotografías ampliadas han sido rechazadas en opción a premios, en todas las exposiciones nacionales y extranjeras, incluso las Universales de 1873 en Viena y 1867 en París, por defectuosas y porque necesitan del auxilio de la pintura; y en buenos principios del arte la fotografía, cuando tiene necesidad de pincel para poder presentarse, ni es arte ni nada más que (y perdón por la palabra) una chapucería”. No disimulaba el fotógrafo su enfado ante lo que juzgaba un despropósito y, en consecuencia, pedía que desde la organización no se le enviase la *Mención honorífica*, evitándole de ese modo la molestia de rechazarla.

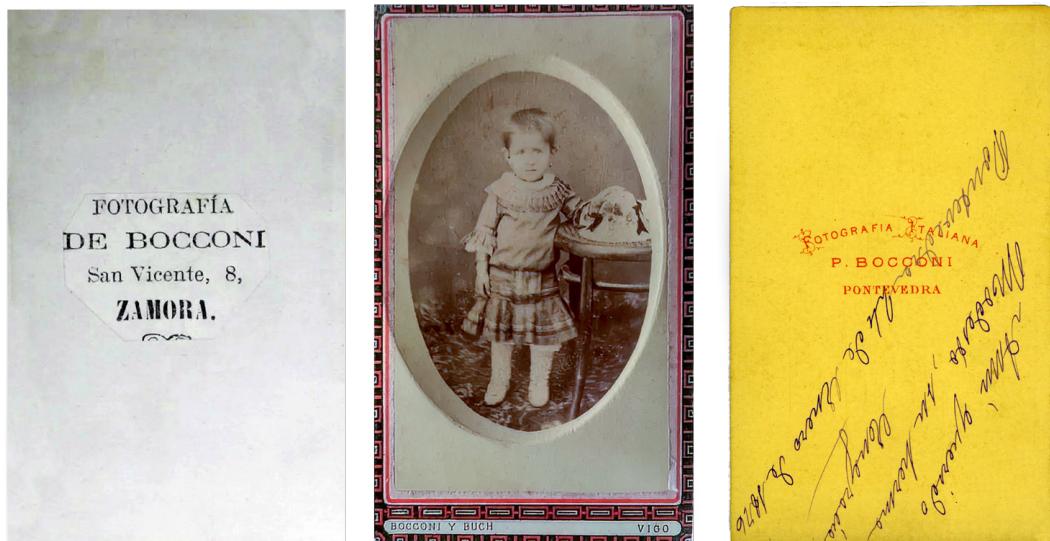


Figura 7. Anversos y reversos con sello de fotógrafo de Zamora, Vigo y Pontevedra. Col. del autor

Al comenzar 1876 hallamos al italiano de nuevo en su gabinete de Pontevedra. Dos tarjetas de visita datadas el 24 y 26 de enero de ese año, pertenecientes a mi colección, retratan a las hermanas Engracia y Adela Castilla, quienes en el dorso de la cartulina, de manera autógrafa, se las dedican a su hermano Modesto. Ambas presentan la identificación del fotógrafo tanto en la parte inferior del anverso, donde, impreso en rojo, aparece “P. Bocconi. Pontevedra”, como en el centro del reverso, donde se estampa en el mismo color “Fotografía italiana. P. Bocconi. Pontevedra” (Figura 7). De que el italiano trabajó, en éste y en la mayoría de estudios que atendió, con otros formatos fotográficos no existe la menor duda si otorgamos crédito a los anuncios que insertaba en prensa, sin embargo son escasos los

retratos que se han conservado con medidas distintas de las cdv: aparte de la ya mencionada tarjeta americana o cabinet con sello almeriense, sólo he localizado otra realizada durante su etapa gallega que inmortaliza a un personaje anónimo, y en el pie del anverso figuran los rótulos en color rojo “Fotografía italiana” y “P. Bocconi. Pontevedra”, escoltando una B mayúscula reproducida con historiada caligrafía (Figura 9).

Con aquél respaldo neutro –“Patrício Bocconi. Fotógrafo”– que, por carecer de especificación de lugar, debió utilizar con preferencia en sus persistentes y cambiantes itinerancias por ciudades y pueblos gallegos, se han localizado un par de retratos *post mortem* tomados hacia 1875-1876, uno de ellos conservado en mi colección (Figura 8). Se trata de niños fallecidos al poco de nacer, de escasos meses, que han sido colocados para la fotografía de manera similar: sobre una silla reposa una especie de canasto de mimbre con una leve inclinación al estar apoyado en el respaldo; un paño o tela negra cubre todo el fondo del canasto y, sobre él, descansa la criatura difunta vestida de blanco. Este tipo de fotografía, que desde nuestra relación actual con la muerte ha llegado a ser calificada de pervertida o depravada, disfrutó de plena aceptación social durante más de un siglo –hasta bien entrado el XX–, con especial incidencia en el mundo rural, que es sin duda el ámbito en el que hay que situar estas dos fotografías de difuntos realizadas por un ambulante Bocconi, un retratista que asumió con naturalidad, como tantos otros en su época, esta modalidad dentro de la diferentes opciones que ofrecía a su clientela.



Figura 8. Fotografía *post mortem* realizada en algún lugar de Galicia. Ca. 1875. Col. particular

En marzo de 1876 *El Heraldo Gallego* pretende remediar el injusto olvido al que se ha visto sometido el escritor y pensador Benito Jerónimo Feijoo, uno de los más insignes hijos de Galicia, y con tal pretensión promueve una serie de acciones como la de “perpetuar el natalicio de aquel ilustre varón” mediante un reportaje fotográfico, que encarga a Bocconi, de la casa solariega del religioso y sus alrededores, “en donde vino al mundo, para honra y gloria de su patria”. Hacia la aldea de Casdemiro, donde radicaba la casa natal del preeminente gallego, se encaminaron el “prestigioso” fotógrafo y la redacción al completo del periódico con la finalidad de cumplir con tal cometido (130, 8 de abril de 1876). Aquel empeño culminó seis meses después con la publicación del álbum titulado *La aldea de Casdemiro*, “con la vista en fotografía de la casa donde nació el Padre Feijoo” como elemento sobresaliente de la edición (*El Diario de Lugo*, 23, 28 de octubre de 1876). Pero los esfuerzos destinados a preservar la

memoria del literato contaron con otras contribuciones de Bocconi, como la fotografía del monasterio de Samos, uno de los lugares feijoonianos por excelencia, a partir de la cual se elaboró un grabado que vio la luz en las páginas de *El Heraldo Gallego* el 30 de junio de 1877.

Es en el estío de este año cuando se produce la llegada de Bocconi a Vigo. Con el fin de establecerse en la ciudad, compra el gabinete fotográfico que, en la calle Real, había sido propiedad del pintor y fotógrafo vigués Ramón Buch (Vaqueiro, 2022: 30-31). Y con este reconocido profesional inicia una colaboración que se pone de manifiesto a través de los respaldos “Fotografía y Pintura Bocconi y Buch. Vigo” (Figura 7). En la misma ciudad trabajará con Felipe Prósperi, fotógrafo de referencia, en la toma de un amplio conjunto de vistas de la localidad que destinarán a la venta entre los forasteros que la visitan. Como se puede comprobar, nuestro inquieto fotógrafo participa en proyectos que exigen de dominio de la técnica y talento, y lo hace de la mano de prestigiosos y afianzados profesionales que, por su fama y crédito, confían en la capacidad y calidad del toscano. Está claro que en esta época Bocconi, gracias a su constancia y amplia presencia como profesional ambulante, así como a la diversificación de unos trabajos que ya no se limitaban al retrato, había ganado en consideración y predicamento profesional y social, motivo por el que se le confiaron trabajos como la reproducción del retrato de Teodosio Vesteiro Torres, periodista y erudito vigués, con destino a la ilustración de la *Corona fúnebre, dedicada a la memoria del ilustre poeta*, una publicación promovida por *El Heraldo Gallego* (212, 30 de abril de 1877).

Su actividad es frenética durante estos meses centrales de 1877. Va a participar en la Exposición Regional de Lugo con una colección de vistas fotográficas y retratos que fue distinguida con un *Diploma de mención honorífica*. Sobre la obra que tiene preparada el italiano para este evento *El Diario de Lugo* recoge las apreciaciones de su colega *La Concordia de Vigo*: “Nosotros hemos visitado el estudio de dicho artista y pudimos admirar la perfección de las obras que destina al certamen, entre las que figuran una reproducción de la catedral de Santiago, otra del templo de la Peregrina de Pontevedra, dos preciosas vistas de nuestra ría y otras varias de indisputable mérito” (287, 18 de septiembre de 1877). Debió ser esta fotografía de la fachada del Obradoiro compostelano la que luego se empleó como base para confeccionar el grabado que en 1878 se incluyó en *La Ilustración Española y Americana* (González Martín, 1995: 212).

Y no fue la única vez que la afamada revista ilustrada reprodujo un grabado a partir de una fotografía de Bocconi. El primero de agosto de 1877, un par de semanas después de su llegada a Vigo, el italiano se va a convertir en testigo activo de la visita de Alfonso XII a la ciudad, una ocasión que aprovechará para inmortalizar el acontecimiento mediante la toma de una vista general de la ciudad cuando la flota real se aproxima a puerto. Y aunque no fue el único fotógrafo que cubrió la visita real, pues se sabe que en aquella histórica jornada Felipe Prósperi obtuvo varias placas, sólo la imagen enviada por Bocconi a la redacción de *La Ilustración Gallega y Asturiana* sirvió a los dibujantes de esta publicación para realizar el grabado que apareció en sus páginas el 15 de agosto de 1877 (González Martín, 1995: 211). De manera simultánea, idéntico grabado vio la luz en la portada de *La Ilustración Española y Americana* con el pie “Vigo.- Vista general de la ciudad y del puerto, visitados por S. M. el 2 del actual. (De fotografía remitida por el Sr. Bocconi)”.

Fiel a ese constante trasiego entre poblaciones que caracterizó su carrera profesional, pudo abandonar Vigo en los últimos meses de 1877, quizás aquejado ya por la repentina enfermedad que acabaría con su vida. El fatal desenlace se produjo el 13 de enero de 1878 en su residencia de Pontevedra, a los 43 años de edad, un fallecimiento que, a juzgar por lo publicado en prensa, causó consternación y mereció obituarios que enaltecieron la categoría humana y artística del difunto. En uno de ellos, la “Necrología” aparecida en la primera plana del orensano *El Heraldo Gallego* (141, 15 de enero de 1878), se incluyen datos de interés si se persigue completar la biografía del italiano, si bien no todos se han demostrado certeros. Es el caso del lugar de nacimiento que se le atribuye, “a orillas del Tíber, en la ciudad eterna, cuna de tantos genios, asombro del orbe”, es decir, en Roma, un origen que investigaciones recientes⁷ han desmentido con rotundidad situándolo en Pontremoli, una localidad perteneciente a

⁷ El dato definitivo lo aporta el fotohistoriador gallego Carlos Castelao, extraído de la partida de defunción del fotógrafo (Registro Civil de Pontevedra, 14/01/1878, tomo 20, fol. 16, secc. 3^a). Se lo proporciona al investigador Asensio Martínez Jódar, quien lo incluye en su obra *Carte de visite. Los orígenes del oficio fotográfico en la región de Murcia (1860-1910)*, donde lo he podido consultar.

la provincia toscana de Massa-Carrara. Y entre losas a su personalidad y talante, se cuelan referencias a familiares, como “la de que asistiesen al cortejo fúnebre llevando las cintas de su féretro dos hermanos suyos, nacidos como él en la feliz Italia, artistas y jóvenes también [...]. Vinieron del otro lado del mar para echar sobre su sepultura un puñado de tierra gallega [...]”. ¿Es uno de ellos el que aparece referido en los anuncios de prensa y reversos de los retratos ejecutados en Santiago como “Patricio Bocconi y hermano. Fotógrafos”?



Figura 9. Retratos en formato *cabinet* realizados en Almería (ca. 1870) y Pontevedra (1876). Col. del autor

Apenas cinco meses después del fallecimiento, nos sorprende una noticia aparecida en el periódico pontevedrés *El Anunciador*, recogida por *El Heraldo Gallego* (269, 10 de junio de 1878), que refiere la continuidad en “el arte de la fotografía” de la viuda y el hijo de Bocconi, sin desvelarnos el nombre de este último. Por el mismo medio escrito descubriremos que se trata de Aquiles, probablemente el primogénito, quien va a suceder a su progenitor en el oficio, y lo hará, al menos en sus inicios, con idéntico dinamismo y emulando su espíritu ambulante; de hecho, el 20 de junio *El Heraldo Gallego* anuncia que establece gabinete en la calle Puerta del Aire de Orense, “en donde diariamente, desde las seis de la mañana a las siete de la tarde, se ocupará de los trabajos propios del arte a que se consagra”. Más tarde, tras su retorno a Pontevedra, los medios de prensa irán oreando sus visitas profesionales a Monforte y Lugo (*Diario de Lugo*, 739, 21 de marzo de 1879). Es el comienzo de una herencia profesional, de una continuidad familiar en el oficio y arte de la fotografía, que traspasará de nuevo las fronteras gallegas y se prolongará en el tiempo hasta bien entrado el siglo XX, pero esto ya es argumento de otra investigación.

6. CONCLUSIONES

Después de haber desentrañado, con sus evidentes lagunas, la trayectoria profesional del italiano, cabría considerarlo un caso peculiar dentro del amplísimo espectro de fotógrafos ambulantes que protagonizan los años centrales del siglo XIX, momento álgido de la expansión de un tipo de retrato fotográfico, la *carte de visite*, que causó furor entre las élites y las clases medias económicamente mejor posicionadas. Y nos hallamos ante un caso poco común porque, si bien este tipo de profesionales se prodigaron por aquellos años, no todos, ni muchísimo menos, acumularon recorridos tan dilatados a lo largo y ancho de la geografía nacional, con tantas estancias para llevar a la práctica el oficio y a distancias tan considerables en un tiempo de deficientes comunicaciones o inexistentes medios de transporte.

Bocconi fue un transeúnte que trascendió, maestro de futuros fotógrafos en sus inicios, que progresó en su trabajo a medida que crecía en el oficio. Como retratista, pese a los impedimentos e inconvenientes derivados de su actividad itinerante, desplegó siempre una completa oferta de modalidades fotográficas que mantuvo actualizada mediante la adopción de las últimas técnicas y novedades, para lo cual en ocasiones no dudó en desplazarse hasta Madrid en busca de esos últimos avances que únicamente penetraban por la capital de España. Pero no sólo quiso estar al día en cuanto a técnicas y procedimientos, supo igualmente orientar al cliente en el difícil trance del posado, incluso cuando los retratados eran inquietos infantes, de ahí que la mayoría de los fotografiados desprendan naturalidad y sus retratos, pese a la sencillez, estén bien concebidos y se ajusten a una composición equilibrada. Desde un punto de vista estético destacan sus retratos ligeramente iluminados, de tenues tonos pasteles, en los que el toscano acabó convirtiéndose en un refinado especialista.

Desde la llegada a España junto a su maestro Fiorentini, cuidó la imagen del negocio tratando de adaptar su sello, su marca, a las circunstancias que le imponían los continuos desplazamientos y el propio desarrollo del trabajo. Los distintos reversos adoptados –habrá pocos retratistas del momento con una gama tan amplia de identificaciones– informan de la permanente preocupación de Bocconi por publicitar su actividad profesional de manera fehaciente, una impronta que ha permitido reconstruir un periplo extenso, variado y complejo que apenas resiste comparaciones en el universo español de la tarjeta de visita.

Por excelencia retratista durante sus diez primeros años en España, intervalo en el que no hay constancia de que su producción se apartase de esta exclusiva dedicación, ya casi al final de su corta existencia se nos desvelará como un consumado hacedor de fotografías de exteriores, centrado sobre todo en las panorámicas urbanas, los paisajes y los monumentos de la que fue la última región donde estuvo activo, una etapa esta que lo encumbró, le proporcionó prestigio tanto en su vieja faceta de retratista como en la novísima de fotógrafo documental, a menudo requerido para cubrir acontecimientos puntuales, para ilustrar homenajes o para atrapar las bellezas de la tierra. Su vida se truncó cuando se hallaba en un momento prolífico de su trayectoria, cuando contaba con un extendido reconocimiento social y con una estimable consideración profesional. Murió pronto, pero el apellido Bocconi, a través de una saga de profesionales, ha dejado su poso en la historia de la fotografía española.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Bará, M. (2022). La fotografía en Pontevedra de Patricio Bocconi. *Diario de Pontevedra*, 8 de mayo de 2022.
- Camiña Castro, M^a. R. "Patricio Bocconi Caminari". *Diccionario Biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*. <https://bit.ly/3K31ztM>, 4 de julio de 2023.
- Castelao, C. (2018). *As orixes da fotografía en Galicia. Estudios composteláns do XIX*. Compostela: Consorcio de Santiago y Alvarellos Editora.
- Costa, T., y Dovesi, N. (2018). *Bologna 1864... mani in alto!* Bologna: Costa Editore.
- Fernández Bolea, E. (2018). *Relatos fotográficos de Almería en el siglo XIX. Luces en la historia*. Cuevas del Almanzora: Arráez Editores.
- Fontán del Junco, M., Pohlmann, U., y Zozaya Álvarez, M. (eds.) (2022). *Detente, instante. Una historia de la fotografía*. Madrid: Fundación Juan March.
- Fontanella, L. (1981). *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: El Viso.
- Gómez Díaz, D. (2003-2004). Los fotógrafos de la ciudad de Almería. Una historia desde el siglo XIX. *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales del IEA*, 19, 284-285.
- Gómez Díaz, D. (2018). *Fotógrafos, artistas y empresarios. Una historia de los retratistas almerienses (1839-1939)*. Almería: Universidad de Almería.
- González, R. (2002). *El asombro en la mirada. 100 años de fotografía en Castilla y León (1839-1939)*. Salamanca: Consorcio Salamanca.
- González Martín, G. (1995). Orígenes de la fotografía en Vigo (1850-1880). *Boletín del Instituto de Estudios Vigueses*, Año I, 1, 199-221.
- Lara Martín-Portugués, I., y Lara López, E. L. (2001). *La memoria en sepia. Historia de la*

- fotografía jiennense desde los orígenes hasta 1920.* Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.
- Manzanera, M. (2002). *La imagen transparente. Comienzos de la fotografía en la ciudad de Murcia, 1840-1920.* Murcia: Fundación Cajamurcia.
 - Martínez Jódar, A. (2019). *Una mirada fotográfica a la Murcia del siglo XIX: vida y obra de José Almagro Roca (1837-1899).* Murcia: Real Academia de Alfonso X el Sabio.
 - Martínez Jódar, A. (2022). *Carte de visite. Los orígenes del oficio fotográfico en la región de Murcia (1860-1910).* Murcia: Archivo General Región de Murcia.
 - Mulet, J. M. (2001). *Fotografía a Mallorca 1839-1936.* Barcelona: Lunwerg y Consell de Mallorca.
 - Mulet Gutiérrez, M^a. J. (1986). Historia de la fotografía en Mallorca. En Yáñez Polo, M. A., Ortiz Lara, L., y Holgado Brenes, J. M. *Historia de la fotografía española 1839-1986.* Sevilla: Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 251-269.
 - Quiles López, V., y Beltrá Torregrosa, D. (2018). Alicantinos retratados desde 1860 hasta 1939. El patrimonio fotográfico del Museo Comercial e Industrial de Alicante y su provincia (MUCOIN). En Hernández Latas, J. A. (de.). *II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía 1839-1939: Un siglo de fotografía.* Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 183-194.
 - Rodríguez Molina, M^a. J., y Sanchis Alfonso, J. R. (2013). *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936).* Vol. II. Valencia: Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia.
 - Rodríguez Molina, M^a J., y Sanchis Alfonso, J. R. (2015). *Los Crozart y otros fotógrafos alcoyanos del siglo XIX.* Alcoy: Ayuntamiento de Alcoy.
 - Salgado, R. (2016). Los Bocconi: fotografiando el Ourense del siglo XIX. *La Región*, 30 de abril de 2016. <https://bit.ly/3DgCMyF>, 12 de julio de 2023.
 - Sánchez Picón, A. (1992). *La integración de la economía almeriense en el mercado mundial (1778-1936). Cambios económicos y negocios de exportación.* Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
 - Sánchez Ramos, V. (2020). Extranjeros que se hicieron almerienses. Díaz López, J. et al. (coords.). *Historia de Almería. Época contemporánea. De la revolución liberal a la crisis de la democracia.* Tomo 4. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
 - Sougez, M. L. (coord.) (2011). *Historia general de la fotografía.* Madrid: Cátedra.
 - Spocci, R.; Goti, O., y Tromellini, A. *Dizionario dei fotografi.* En <https://bit.ly/3OgNMT3>, 4 de julio de 2023.
 - Vaqueiro, V. (2022). *Facedores de imaxes. Fotografía e sociedades en Vigo. 1870-1915.* Vigo: Editorial Galaxia.

LA TORRE DE LA CATEDRAL DE MURCIA. REPRESENTACIONES EN PINTURA Y FOTOGRAFÍA

THE TOWER OF THE CATHEDRAL OF MURCIA. REPRESENTATIONS IN PAINTING AND PHOTOGRAPHY

Enrique Mena García

Universidad Católica San Antonio de Murcia

Orcid.org/0000-0003-0213-6705

email: emena2@ucam.edu

RESUMEN

La torre de la catedral de Murcia, considerada la arquitectura más icónica de la Región de Murcia tras varios siglos de construcción, se presenta como motivo de investigación, no por su valor patrimonial de sobra conocido y por el que se ha escrito, sino por su protagonismo en las artes a partir del último tercio del siglo XIX hasta la actualidad. Se trata de posicionar la torre, una de las primeras manifestaciones del renacimiento en suelo español, en el lugar que le corresponde desde sus reinterpretaciones estéticas en las artes, legado vivo y simbólico que establece un vínculo con generaciones de artistas, que mantienen un idilio constante y totalmente presente, por el que analizamos cómo se ha convertido en el elemento más representado pictóricamente en la ciudad de Murcia.

Palabras clave: Torre/Murcia/Pintura/Postal/Patrimonio.

ABSTRACT

The tower of the Cathedral of Murcia, considered the most iconic architecture in the Region of Murcia after several centuries of construction, is presented as a reason for investigation, not because of its well-known heritage value and for which it has been written, but because of its role in the arts from the last third of the 19th century to the present. It is about positioning the tower, one of the first manifestations of the Renaissance on Spanish soil, in its rightful place from its aesthetic reinterpretations in the arts, a living and symbolic legacy that establishes a link with generations of artists, who maintain a constant idyll. and totally present, for which we analyze how it has become the most pictorially represented element in the city of Murcia.

Key Words: Tower/Murcia/Paint/Postcard/Heritage.

1. INTRODUCCIÓN

Antes de ahondar en la torre de la catedral de Murcia como elemento arquitectónico principal y piedra angular del artículo, debemos de manifestar su dependencia con dicha catedral y su unión desde su interior a través de la girola y la antesacristía, es decir, unida por uno de sus lados, puesto que por los otros tres se encuentra exenta y con un aire independiente que recuerda a los “campanile” italianos.

Junto a la torre, la fachada principal de la catedral ofrece otra referencia reconocida en su exterior, gracias al frontispicio de su lado occidental, que actúa como reclamo monumental y foco de atracción, siendo tanto su torre e imafronte los dos elementos que destacan artísticamente. El nombre completo de la catedral es el de Santa María, gracias a la misa que se realizaba a la Virgen cuando se conquistaba un territorio por el rey de Aragón Jaime I, apodado “el Conquistador”. Según Delgado (2012: 106), el nombre es impuesto por Alfonso X por diferenciarlo de Santa María la Real de Gracia, que se ubicaba desde 1243, en lo que fue el alcázar Nasir o Mayor, para culto de la tropa castellana (restos que pueden apreciarse en la vecina iglesia de San Juan de Dios).

La catedral es levantada sobre los cimientos de la antigua mezquita mayor musulmana por Muhammad I, cuya edificación comienza a partir de 1394, con un recorrido arquitectónico que trascurre por varios siglos y estilos, desde el gótico, renacentista, barroco y neoclásico (Estrella, 2007: 63). Su primera piedra fue puesta el 22 de enero de dicho año, siendo Obispo Fernando de Pedrosa (De los Reyes, 2017: 41). Por consiguiente, si tuviéramos que citar un solo monumento religioso en la Región de Murcia, sin duda sería esta sede de la Diócesis de Cartagena, creada en 1250 tras la conquista del Reino de Taifa en 1243 (Museos y monumentos de la Región de Murcia, 2010: 134).

Con estos datos previos, nuestro motivo de interés se centra en la obra pictórica en torno a la torre, pasando por el papel de la postal, incluso podríamos hacerlo extensible a la fotografía, que dejaremos para otra ocasión, cuyos fotógrafos, seguro no pueden evitar el mismo enamoramiento artístico hacia el conjunto de la catedral que sus antepasados. Existen fotógrafos murcianos que plasman esta atracción como el desaparecido Tito Bernal, Carlos Moisés, Juan Ballester, Saturnino Espín, Paco Salinas, Ana Bernal, Pablo Almansa, incluso algunos con fotomontajes como Ángel Fernández Saura.

La torre es conocida popularmente como “la panocha”, al asemejarse a una espiga de maíz (Delgado, 2012: 122), representada artísticamente en innumerables ocasiones, por lo que resulta inabarcable de inventariar, en parte, porque persiste su reinterpretación estética que no cesa y conecta en especial con los artistas murcianos.

Se pretende desde este análisis descubrir el magnetismo de esta simbólica torre de 95 metros de altura debido a su veleta, considerada la edificación más retratada en la región. Un legado activo por el que miles de aficionados prosiguen captando su figura, la cual persiste inamovible, y cuyas interpretaciones ofrecen una diversa identidad artística.

Como objetivo, se ofrece un primer apartado contextual de sus vicisitudes y estilos artísticos que saltan en el tiempo, hasta alcanzar nuestro punto clave al analizar las interpretaciones artísticas como un fenómeno singular en la ciudad. Se demuestra que lo bello no tiene fecha de caducidad, ni límites, y cada generación aporta su visión y tendencia estética.

2. VICISITUDES EN UN CONTEXTO ÚNICO

Tenemos pruebas de la existencia de población en Murcia desde época romana, cuyo origen del topónimo es latino y podría hacer referencia a un santuario consagrado a Venus Myrtea o bien a la villa de un tal Murtius o Murtiae” (Jiménez y Navarro, 2001: 87), pero, sobre todo, es islámica, repleta de calles laberínticas y angostas que la llevó a ser medina “Madinat Mursiya”, en época de Abd al-Rahman II en el primer cuarto del siglo IX, y diluida lentamente con la conquista cristiana y las consecuentes transformaciones feudales desde 1266 (Jiménez y Navarro, 2001: 118).

El principal eje vial de la Murcia islámica es el que cruzaba la ciudad de este a oeste, enlazando la puerta de Orihuela, en el extremo oriental, con la de Vidrieros, en el occidental;

con un ramal hacia el noroeste, en dirección a las Puertas de Castilla (...) Cruzaba el corazón de la medina, pasando por las actuales calles Mariano Vergara, San Antonio, Frenería y San Pedro (Jiménez y Navarro, 2001: 87). Asegura Hernández (2016: 41), que con el tiempo no todo el mundo podía instalarse en las proximidades de la catedral, como El Arenal (actual Glorieta), la Calle Frenería y calle Madre de Dios, que fueron las zonas más pobladas por los nobles, a las que se suman la plaza de los Apóstoles, plaza Fontes, Trapería, González Adalid y Marín Baldo.

Afirma Nicolás (2003: 93) que cuando se alcanza la primera década del siglo XX se gesta “un movimiento de renovación urbana global que culmina con los planes generales de ordenación urbana de César Cort y, sobre todo, el de Gaspar Blein, que cambiarán para siempre la fisonomía islámica del trazado urbano de Murcia”, aumentando el tráfico rodado, y la apertura de la Gran Vía Alfonso X, posteriormente Francisco Salzillo, en el último Plan entre 1942 y 1949, donde para muchos supuso modernizar y liberar de su pasado a la ciudad, pero, para otros fue una apertura urbana traumática, por la desaparición de los Baños Árabes en 1952 (Nicolás, 2003: 106 y 107). De todas formas, aun con la Gran Vía, para García Abellán (1973: 34), el centro a modo de neurona reina son las “Cuatro Esquinas”, cruce entre las calles peatonales Trapería y Platería. Sabemos que en Trapería se asentaron genoveses y vendedores de telas, conocida anteriormente como Pellejeros por la venta de pieles de animales, abierta en tiempos de Jaime I para conectar la catedral con el mercado que se celebraba en la plaza de Santo Domingo (antes llamada del Mercado), donde se situaba también la puerta del Mercado y la muralla de la medina (Hernández, 2016: 41).

En el entorno urbano de la catedral, sus calles adyacentes o contiguas formaron parte de su evolución, como las calles adosadas a la mezquita como la plaza de los Apóstoles, repleta de casas en el medievo, y la calle Salzillo que la limitaba. La calle Fuensanta se llamaba Horno de la Siete Revueltas por el obrador que existía y los giros de sus esquinas. El dueño del horno, más tarde, colocó una imagen de la patrona de la ciudad dentro de una hornacina, sobre la puerta de entrada del comercio, y la calle adoptó el nombre actual (Botías, 2011: 266). La estrecha calle Cubos, a escasos metros de la catedral, recibe su nombre por los cubos de piedra que los canteros dejaban en ella, zona que se conocía como Puerta del Pozo, debido al manantial que surtía de agua a la catedral (Botías, 2010). En este nivel urbano, afirma Pedro Soler (2007: 10), sobre la belleza visual de la torre, que “no se quiebra con la presencia de la cultura urbanística que la rodea, sembrada de tejados y farolas (...) El templo adquiere otras dimensiones y otra forma de reflejar su contorno”.

De las diversas riadas sufridas que han llegado a cubrir la base de la catedral, la de Santa Teresa en la madrugada del 14 al 15 de octubre de 1879, que relatan Luján y García (2006), es de las más catastróficas, junto con la de San Calixto el 13 de octubre de 1651, que dejaron un panorama desolador de destrozos y fallecidos. La sufrida en el siglo XIX ofrece más documentación, como la visita real, ya que “la catástrofe fue tan notable que el propio rey Alfonso XII visitó la provincia, acompañado de todo el séquito civil” (Luján y García, 2006: 76). Estas riadas llegaron a una altura considerable en la catedral, que pueden apreciarse en grabados como los que se conservan en el Archivo General de la Región de Murcia, inundaciones recogidas por ejemplo en el grabado de *Les inondations en Espagne. Murcie. La Place de la Cathédrale pendant l'inondation* el 01 de noviembre de 1879, aparecido en el semanario “L'Illustration: Journal Universelle” de París.

Hasta tal punto fueron determinantes las riadas en la catedral, que en 1733 una riada del Segura daña los cimientos de la fachada principal por lo que se hace necesario derribar la anterior portada renacentista realizada por Jerónimo Quijano, conocido como “El Montañés” y construir una nueva portada, llevada a cabo por el ingeniero Sebastián Feringán, que hace la cimentación, y el arquitecto valenciano Jaime Bort entre 1736 y 1754 el frontispicio que consagra a Bort con su espectacular ejemplo del barroco.

Si la torre hablara podría relatar cientos de anécdotas. Desde ella se han lanzado panfletos a modo de octavillas para darse a conocer los miembros del Grupo artístico Puente Nuevo fundado en 1960 con Mariano Ballester, Ceferino Moreno y César Arias. En la base de la torre se abre la conocida plaza de la Cruz, donde existe una cruz que señala donde estaba el altar de la primitiva iglesia, también denominada de las Cadenas (que rodean dicha cruz), y oficialmente llamada plaza Germán Hernández Amores (en alusión al pintor romántico

murciano). Asegura García Abellán (1973: 302), que en la plaza de la Cruz hay que alzar la cabeza, plaza que es, toda ella, catedral. En ella se han llevado a cabo muestras de pintores murcianos como José María Párraga junto a otros como Pedro Pardo, Garza, Espayardó y Garres, porque durante casi tres décadas entre 1960 a 1980 hubo un revulsivo artístico frente al anquilosamiento cultural franquista, como la fundación en un piso de dicha plaza de la Galería de Arte Zero de Juan Bautista Sanz en 1970 (Martínez, 2020). Estos artistas fueron pioneros en la ciudad al exponer entre sus plazas, puentes o jardines al aire libre.

En otro orden artístico, la torre está unida a la literatura y poesía como la novela 1969 del escritor murciano Jerónimo Tristante, la novelista y poetisa sevillana Amalia Domingo Soler, con *A la campana de la Catedral de Murcia en 1875*¹, o la más reciente de Felipe Julián titulada *El ladrón piadoso*. El poeta del 27 Jorge Guillén cuando estuvo por Murcia, escribió unos versos a raíz de subir a la torre, en su poema *Décima*, publicado en Verso y Prosa en 1977 (nº 50 aniversario), incluso Miguel Hernández se sumó a su hipnotismo, con el título *A la Muy Morena y Muy Hermosa ciudad de Murcia* (*Poemas sueltos*, 1936):

*Con tus vaivenes, torre, de campana,
galeota amarrada a una cadena,
se broncea tu viento o agitaba.*

3. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LA TORRE



Figura 1. Proyecto para finalizar la torre de la catedral de murcia anónimo de 1765. Dibujo sobre papel agarbanzado verjurado: pincel, pluma, tinta china, tinta parda y aguadas grisáceas y pardas; 930 x 341mm. Fuente: biblioteca digital hispánica: <http://bdh.Bne.Es/bnsearch/detalles/1795816>.

Aunque, la dimensión teórica está sobradamente tratada no podemos dejarla de lado, puesto que hay que situar el “modelo” de nuestros pintores. Así, trataremos una recopilación para su mejor entendimiento. Desgraciadamente, respecto al Archivo de la Catedral de Murcia no se conservan ni planos, imágenes, grabados o tan siquiera un simple croquis de la catedral o de la torre. En cambio, en el Archivo General de la Región de Murcia podemos encontrar planos y fotografías de ambas. La imagen más antigua de la catedral es un dibujo de 1765 de autor anónimo que se encuentra en los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid, a la que puede acceder cualquier usuario a través de la Web de la Biblioteca Digital Hispánica (Fig.1). En nuestras fuentes bibliográficas hemos contado con el apoyo fundamental del trabajo de los profesores Vera Botí (1993) y Torres Fontes (1994) sobre la torre de la catedral.

Cuando fue mezquita la catedral, Murcia era la capital de la cora de Todmir, perteneciente a Al-Ándalus, fundada en época de Abd-al-Rhaman II el 24 de abril del 825 (García, 2003: 15), la cual se consagra al culto cristiano en 1266, año en que definitivamente Jaime I conquista la taifa murciana, coincidiendo con la firma de Alfonzo X el 11 de diciembre en Sevilla por el que establece los límites de la Diócesis, que abarcaba la actual Región de Murcia, gran parte de las provincias de Albacete, Alicante y una zona de Jaén (Belda y Hernández, 2006: 22 y 23).

Sobre la torre propiamente dicha y su pasado, se entiende que la primera tuvo que ser el alminar o minarete de la mezquita, hasta que Jaime I, en contra de los pactos mantenidos con los árabes, la transformó en catedral, ubicada cerca de la claustra y la puerta de las Cadenas (De los Reyes, 2018: 139).

También se sabe que, antes de comenzar la construcción que hoy conocemos, existía una antigua torre medieval alzada próxima a la capilla del Obispo que pervivió hasta el inicio de la nueva, situada encima de esta capilla que a finales del siglo XIII se

¹ Aparecido en Domingo Soler, A. (1903). *Ramos de Violetas Colección de poesías y artículos espiritistas*. Barcelona: Carbonell y Esteva S. C.

le concedió a la viuda de Jacobo de las Leyes (1285), bajo la advocación de San Simón y Judas (Vera, 1994: 217). De esta torre se conserva la campana más antigua llamada La Mora de 1383, también conocida como de los conjuros, regalo del rey Juan I, y que podemos encontrar en el museo de la catedral. También tuvo un “medio relox” un reloj del que se encargaba el relojero oficial Mohammad Chelví (De los Reyes, 2018: 152).

Esta antigua torre levantada como parte de la transformación de la mezquita primitiva se debe al Obispo Pedro Peñaranda, al frente de la reconvertida mezquita desde 1337 a 1352, y, según recoge Roldán (1973: 17), su derribo parece fue encargado al italiano Francesco Fiorentino, al que se deben las labores de cimentación de la nueva torre, durante los años 1519 a 1521.

Comprobamos que entre 1512 y 1514 se hubo de derribar la torre antigua, y el libro de fábrica incluye partidas importantes para el cimiento del campanario desde 1519 (Calvo, López, J. et al., 2005: 81). Ejemplo adelantado de la arquitectura renacentista en suelo español, exceptuando los palacios de Santa Cruz en Valladolid y el Ducal de Cogolludo.

Francesco, llegó desde Granada para sustituir la vieja torre gótica (menos de la mitad de alta que la actual) y comenzar con la cimentación y traza de la nueva torre. Le continuará Jacopo Fiorentino, llamado el Indaco y apellidado realmente en italiano Jacopo Lazzaro Torni, discípulo de Domenico Ghirlandaio, Pinturicchio, y colaborador y amigo de Miguel Ángel (De los Reyes, 2018: 39). Sabemos que el primero fue tracista y constructor de las obras desde 1521 hasta fallecer en 1526 (Roldán, 1973: 17), pero, como apunta Belda y Hernández (2006: 176), es difícil diferenciar la obra de ambos, por lo que se atribuye a Jacobo ser también tracista de la torre, al no estar iniciada todavía en 1519. Debemos aclarar que tanto Francesco como Jacopo no tienen ningún parentesco familiar entre ambos, con la salvedad de la coincidencia del origen.

El impulsor de la construcción de la torre es el Obispo de Cartagena Mateo (Matthäus) Lang von Wellenburg en 1513, cuyo título de Obispo de Cartagena es obtenido entre el poder de Giulio II y Leone X (Pascual, 1996: 246). El obispo alemán tenía su residencia en Roma, en una casa palaciega que habría proyectado el arquitecto italiano Sangallo y concluido en 1518 por Francesco dell’Indaco (hermano menor de Jacobo). Este obispo acabaría posteriormente como cardenal de Sant’Angelo en Roma (Roldán, 1973: 17). De aquella residencia romana podemos recoger el germen de lo que posteriormente serían los dos primeros cuerpos de la torre murciana.

Existía un complejo terreno arcilloso blando y saturado por las aguas de un nivel freático, por lo que levantar en un cuadrado de 20x20 metros un peso superior a unos 20 millones de kilos (estimación de Vera, 1993: 20), resultaba ser una empresa arriesgada en cuanto a su cimentación. Con todo este trabajo previo que se debía acometer, el 19 de octubre de 1521 dio comienzo la colocación del primer sillar, aunque Vera (1993: 22 y 171) recoge que la primera piedra fue puesta el 18 de octubre de 1521, día de San Lucas. Existen numerosos datos extraídos de documentos del siglo XVI acerca de pagos, salarios, abonos, y materiales a emplear, que pueden leerse en la publicación de Vera.

La estructura compositiva externa de la torre se compone de tres cuerpos bajos, el primero hecho por Francesco como apuntábamos (Vera, 1994: 44). Un cuerpo con aires de plateresco español, que ofrece un orden corintio en pilastras que se llenan de “candelieri”, grutescos, instrumentos musicales, trofeos, escudos, frutas y motivos vegetales que nos trasladan a la arquitectura de Florencia, Roma y pinturas como las de Pinturicchio o Ghirlandaio. De este último artista italiano es discípulo Jacopo, así que apuntamos la presencia estética “ghirlandania” dadas las decoraciones como en la realización del friso que cierra el primer cuerpo, singular en la historia de la arquitectura con el empleo de las liras (Vera, 1994: 63).

En el interior del primer cuerpo se encuentra la sacristía mayor cerrada con una bóveda vaída mixta, “provista en su centro de un casquete gallonado que se bordea con una guirnalda frutal” (Vera, 1994: 224), que la profesora Gutiérrez-Cortines ha puesto en relación con las de la Sacristía Vieja de San Lorenzo y la Capilla Pazzi de Florencia (Calvo, López, J. et al., 2005: 80). Es la primera bóveda propiamente renacentista construida en España, concluida el 15 de noviembre de 1525 con un acabado de cúpula vaída y gallonada de “una laurea frutal de tradición robbianesca en torno a su clave” (Vera, 1994: 97). Debemos puntualizar que existen evidencias de que Jacopo estuviera en la Sixtina del Vaticano como uno de los ayudantes de Miguel Ángel como se afirma en las *Vidas* de Vasari (Vera, 1993: 158).

Destaca también la cajonería de madera de nogal tallada para guardar los elementos litúrgicos del siglo XVI, que ofrece un gran cuerpo alto que infunde suntuosidad, que en el incendio del 01 de septiembre de 1689 se perdieron muchos documentos, cuyos tableros destruidos fueron reemplazados por otros (Roldán, 1973: 40 y 42).

El acceso a la sacristía por la portada de la antisacristía lleva una solución novedosa a través de una bóveda conocida como cuerno de vaca, una bóveda anular singular a modo de arco esviado o en esviaje con casetones en el techo (Calvo, et. 2005: 94). La portada de la sacristía se atribuyó al principio a Jacopo emparentado soluciones del entorno de Andrea Sansovino y el quattrocento de la Toscana, pero cuya autoría ha pasado a Jerónimo Quijano, en los últimos años, al igual que la portada de la antesacristía con formas decorativas asociadas a Diego de Siloé (Vera, 1993: 58).

Avanzamos al segundo cuerpo de la torre, que ofrece pilas pareadas de orden jónico (frente al corintio del primer cuerpo) con una ventana central que aporta un frontón triangular. La ventana tiene un parteluz y está flanqueada por columnas con capiteles compuestos. Entre las pilas existen también hornacinas, pero más austeras ornamentalmente que el primer cuerpo. El estilo continúa del renacimiento y su arquitecto será Jerónimo Quijano formado con Felipe Bigarny en Burgos, al cual acompaña a Granada atraído por la Capilla Real, y desde ahí, será colaborador de Vandelvira en la Catedral de Jaén, teniendo un gran papel en otras intervenciones de la catedral murciana como en ciertas capillas o portadas de las que hemos hablado (Vera, 1993: 164).

Cada planta o cuerpo de la torre se comporta de forma singular con órdenes gigantes articulados en cuyos vanos se vertebran otros órdenes menores, que ya se habían visto por ejemplo en Sant'Andrea de Mantua de Alberti y la solución de Bramante para los palacios dei Tribunali y Caprini, ya que se había empleado en la villa Madama de Roma (1521) proyecto conjunto de Rafael con Sangallo el Joven (Vera, 1994: 219).

Con el fallecimiento de Quijano, las obras se paralizaron al sucederse un desplome que alarmó al Cabildo y cuyas obras quedaron interrumpidas hasta el siglo XVIII, continuadas por José López sobre 1765 (Vera, 1993: 37). La paralización de las obras entre el segundo cuerpo de la torre renacentista hasta su continuidad en el barroco con José López, tuvieron como motivo dos crisis nacionales de bancarrota del Estado, en 1607 y 1627, que tiempo después vendrá otra con la conocida desamortización del siglo XIX (Calvo y et. 2005: 257).

Hasta el siglo XIX el interior de este segundo cuerpo estuvo ocupado por el guardarropa y joyero de la Virgen de la Fuensanta (también cuarto de ropas) y, allí se reunía el cabildo cuando las riadas impedían hacerlo en la sala capitular (Calvo, et. 2005: 199). En la actualidad se encuentra el archivo del cabildo catedralicio de la Diócesis de Cartagena, donde constantemente se trabaja en el inventario y la catalogación de fondos (Roldán, 1973: 18).

El tercer cuerpo se diferencia sobre todo porque en su ventanal ubicamos el reloj. Una línea común es que los tres cuerpos principales de la torre aportan ventanas bíforas sobre ménsulas, y las del primer cuerpo se asemejan a las del palacio Medici-Riccardi de Florencia con diseño de Miguel Ángel (Calvo, López, j. et al., 2005: 83). Sus obras comienzan sobre 1765, y hacia once años que se habían acabado las obras de la fachada de la catedral. Esta larga interrupción desde el fin del segundo cuerpo se acabó gracias a la prosperidad del cabildo, “a la resolución de los problemas técnicos y arquitectónicos de años anteriores y a la intervención del ministro Floridablanca” (Estrella, 2007: 72). Años antes, el Cardenal Belluga en calidad de Virrey y Capitán General del ejército borbónico favoreció la defensa del Reino de Murcia a favor de este linaje francés, por lo que posteriormente el rey Felipe V tuvo varias concesiones con Murcia.

La necesidad del reloj obedecía a “regular las horas de riego y evitar las sangrías disputas que solían ocurrir por este motivo” (Roldán, 1973: 19). De ahí, que la historia de la torre, al igual que su antecesora, siempre estuvo ligada al agua, como la instalación del nuevo reloj en 1454 para ese control de riego por tandas (Botías: 167). Junto al reloj se colocaron dos ángeles y el escudo del cabildo. Esta necesidad vino acaecida por la caída de la torre de Santa Catalina en dicha plaza murciana en octubre de 1755 (Estrella, 2007: 72). Aquí se encuentra la sala de los secretos o de los susurros donde un tiempo vivió el campanero y relojero. Gracias a su cúpula existe una acústica tal que uno puede estar en una esquina de la sala y hablar en voz baja con el que tiene en otra esquina, fenómeno físico de transmisión

de ondas sonoras gracias a la elipse abovedada. Cuerpo ejecutado primeramente por Juan de Gea con orientación barroca, y terminado por el aparejador que había participado en las obras del Palacio Episcopal, José López, volviendo a las pilastras de orden corintio.

Este tercer cuerpo a su vez podemos subdividirlo en cuatro, como este primer subcuerpo del reloj, que sigue con los cuatro templete rectangulares que albergan las esculturas de los santos cartageneros llamados Conjuratorios (donde se conjuraban las tormentas y ahuyentaban del pedrisco las cosechas de verano), continuado con el cuerpo de campanas que ofrece dos alturas, y, por último, el cimborrio octogonal con el remate de la cúpula por parte de Ventura Rodríguez, que desde una visión neoclásica recoge una reinterpretación externa de la cúpula de Brunelleschi. En el interior de este gran tercer cuerpo, se encuentra la sala del Lignum Crucis, donde finalizan las dieciocho rampas bajo una bóveda de cañón estribada y parte la escalera de caracol de 167 peldaños que sube a los últimos cuerpos hasta el cupulín (Roldán, 1973: 20).

En el cuerpo de las campanas, con un total de veinticinco con nombres de santos, apóstoles, etc., y de variados pesos, aparece el estilo rococó como el detalle de la balaustrada de alrededor. Campanas de bronce que tuvieron que ser delicadamente tratadas en esa labor de subirlas a la torre entre andamios y jácenas de madera. Por ejemplo, se conocen las cuentas de las campanas del reloj y su colocación por Martín Solera, y el tiempo de trabajo de José López, desde el 16 de abril hasta los últimos de diciembre con un total de 163 días (Vera, 1994: 186).

El listado de campanas con su relación de peso en kilogramos se puede consultar en varios sitios. De los Reyes (1971: 80) es uno de los que mejor ha descrito cada una de ellas. Y, con más exactitud, Enrique (2019: 159) ofrece datos de las notas musicales de cada una, lenguaje que muy pocos conocen bien, y que desde el año 2000 se han dotado de mecanismo por lo que ya no es necesario la labor del campanero. Según Ballester (citado en Torres Fontes, 1994: 39) una costumbre extinguida es la “que se conservaba a fines del siglo pasado, de actuar las bandas de música en el campanario en determinadas fiestas; y anteriormente las chirimías”.

El arquitecto José López ejecutó las bóvedas más complejas del último cuerpo, aunque hubo polémica porque a José López no le gustaba la idea de Juan de Gea de terminar en un chapitel con una linterna encima que a su vez se rodeaba de un balcón volado y coronado por una giraldilla. Al final tuvo que intervenir la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, admiradora de las tendencias neoclásicas, que le encargó a Ventura Rodríguez su diseño final, aunque, según Belda y Hernández (2006: 315), una propuesta no muy acertada que provocó ciertas incidencias durante ocho años, por las que estuvieron interrumpidas las obras hasta que se concluyó el cupulín y la linterna en 1793, trabajos que corresponden a Pedro Gilabert con un final de 95 metros gracias a la veleta (Roldán, 1973: 20). Por consiguiente, aunque se conoce que el remate fue realizado por Ventura Rodríguez (Calvo, et. 2005: 223), la conclusión final fue por parte de Gilabert, que también da buena cuenta de ello Belda (2005: 30).



Figura 2. Grabado incluido en espinalt, atlante español. El imafronente está concluido y de la torre solo se ha ejecutado hasta el tercer cuerpo con los casilicios de los conjuratorios. El remate con el giraldillo tiene aire de provisionalidad. Fuente: Vera Botí, a. (Dir.) (1994). *La Catedral de Murcia y su plan director*. Colegio oficial de arquitectos de Murcia y consejería de cultura y educación de la Región de Murcia, p. 262.

4. METODOLOGÍA: ANÁLISIS DE LAS INTERPRETACIONES ARTÍSTICAS

4.1. LA LLEGADA DE LAS POSTALES COMO SOUVENIR

Nunca antes se había presentado un análisis científico de la visión de la torre desde la óptica pictórica, y la coincidencia en tiempo de esta investigación con la exposición en el museo de la Ciudad de Murcia de una serie de postales entre 1960 a 1980 de la ciudad, titulada “El tiempo transformado”², fortalece esta discusión estética de la torre en el terreno postal a través de esos formatos estándar que no podían exceder entre 14x9 cm, y que desde 1958 en España podemos datarlas gracias a la normativa del Depósito Legal, surgida tras el Decreto de 23 de diciembre de 1957 (BOE n. 17, de 20.1.1958).

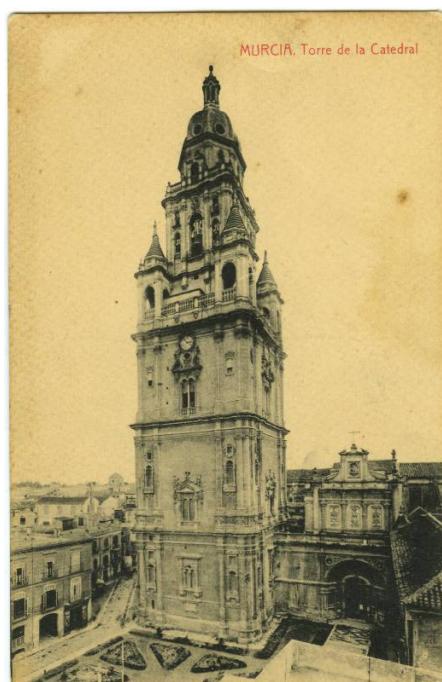


Figura 3. Murcia. Torre de la catedral. 1911 (Tarjeta postal). Vista de la torre de la catedral y puerta de la cruz en la plaza del mismo nombre. Fuente: archivo general Región de Murcia.

que hacemos desde nuestros móviles, por lo que la postal clásica forma parte de historiadores para su investigación y museos como testimonio documental. Un pasado por el que rastreamos el lado estético, urbanístico, social, antropológico e histórico.

A finales de 1940 es cuando empiezan a difundirse las postales a color, y al comienzo de la década de 1950 y durante toda ella “se comenzaron a comercializar los cuadernillos o álbumes de postales unidas a modo de acordeón con vistas de ciudades que se vendían como recuerdo, de esta manera se podían separar las postales” (López, 2013a: 62).

Uno de los motivos por el que decrecen las postales sobre mediados de 1970 es por el nacimiento de nuevos medios de comunicación e información como la prensa o la telefonía, pero a su favor podemos indicar que comenzaron a surgir coleccionistas de postales antigua.

Aun así, con la decreciente comercialización actual, todavía se emplean. La postal tradicional clásica se sigue usando, a veces buscando imágenes que vuelven al pasado, en esos aspectos históricos y sociales que nostálgicamente se evocan. Por ejemplo, podemos contrastar como en las Figuras 4 y 5 aparece la plaza Cardenal Belluga de Murcia, cuyo telón de fondo es la torre y la fachada catedralicia. Se puede apreciar el ovalado jardín con un cambiante arbolado, cuyas postales eran retocadas a color en el año 1910. Un coloreado artesanal a mano, como recurso ante la falta de un proceso industrial. El analfabetismo de

Las postales surgen a finales del siglo XIX, fenómeno atribuido al austriaco profesor de economía nacional Emmanuel Hermann y al director general de correos del Imperio Alemán, Heinrich von Stephan, para evitar las extensas cartas con sobres y economizar costes (Bulnes, 2020). Se ha apuntado el fin del siglo XIX y el principio del siglo XX como la Edad de Oro de la postal, por su diversidad y creatividad, con un auge en la sociedad (Rabascall, 2017: 116).

Con el tiempo se convirtió en un modo de propaganda y turismo, un registro en la memoria como afirman Almarcha y Villena (2019). En España concretamente, es en la era franquista cuando se define la tarjeta turística para seducir al turista extranjero. Aunque, aparece oficialmente en España en 1871 pero en la práctica fue en 1873 en unos momentos convulsos entre la I República, la monarquía de Amadeo I y Alfonso XII. Pero, hay que tener en cuenta que antes de que aparecieran las tarjetas postales oficiales, empezaron a circular tarjetas comerciales privadas (Guereña, 2005: 36).

Una postal como fuente iconográfica que ha perdido fuerza en la actualidad, donde la impresión apenas se vende, frente a nuestras postales virtuales

² *El tiempo transformado. La postal en color en la ciudad de Murcia (1960-1980)*, fue una exposición de 159 tarjetas postales (selecciónadas de entre más de trescientas), llevada a cabo en el Museo de la Ciudad de Murcia, del 07/06/22 al 13/11/22, diseñada por el LIFUM (Laboratorio de Investigación Fotográfica del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia).



Figura 4. Murcia, torre de la catedral, 1910. Tarjeta postal coloreada con imagen de la torre y parte de la fachada de la catedral de Murcia. Numeración de fototipia Thomas en el reverso (primera serie). Fuente: editada por librería general. Ref. Fot_pos,001/058. Archivo general Región de Murcia.

histórico y sentimental de las postales en España entre 1896 y 1969 es el editado por Bernardo Riego en 2010, en el que participan varios autores, rescatando un valor cultural, documental, pero también de una valía artística.



Figura 5. Murcia. Catedral. Fachada principal y torre. 1910. Tarjeta postal. Imagen coloreada con jardín circular y portada de la catedral. Postal nº 11 editada por la librería de José María Romero. Fuente: archivo general Región de Murcia.

casi la mitad de la población entre 1900-1920 hace que pintores y artistas se interesen por ilustrar y confeccionar esta moda que lo abarcaba todo, hasta los carnavales (Navarro, 2020: 124). Una base fotográfica nada abundante, que se ve incrementada a partir de la mitad del siglo XX, debido a ese comercio de postales para el recuerdo.

Los datos estadísticos indican que aquellos que nunca han adquirido una postal se encuentran en edades jóvenes y nivel de estudios bajos, “es decir a menor edad de los encuestados el porcentaje de personas que nunca ha adquirido postales es creciente” (López, 2013b: 452). Faltaría los que recalcan que no desean que desaparezca, pero, la pereza en su envío es uno de sus agravantes problemas.

Obviamente, los fotógrafos y pintores que actuaban en las postales tenían cierta formación, y conocían las reglas de la composición, como la proporción áurea donde actúan con un orden en el encuadre, como en el caso de los ejemplos de las Figuras 4 y 5, que podemos establecer la unión con la regla de los tercios para destacar los puntos fuertes entre nuestras verticales y horizontales, aquí destacando la esbelta torre, en concreto su cuerpo del reloj y campanas.

Un libro de consulta para conocer el recorrido

histórico y sentimental de las postales en España entre 1896 y 1969 es el editado por Bernardo

Riego en 2010, en el que participan varios autores, rescatando un valor cultural, documental, pero también de una valía artística.

4.2. EL LEGADO ARTÍSTICO

Se han sucedido a lo largo del tiempo exposiciones centradas en la torre y su catedral. Una fecha clave ha sido 1994, debido al VI Centenario del nacimiento de la catedral. Año por el que se realizó una exposición itinerante de fotografías de Carlos Moisés García (Vigo, 1956), que a la vez comisarió la muestra junto al catedrático de historia del arte Cristóbal Belda. En ese año, la Galería de Arte Chys, ofreció unas acuarelas y tintas de Manuel Bovet Esteve centradas en la catedral, en cuyo folleto de la exposición, Cristóbal Belda (1994) aportó un breve texto con una frase destacada en la que indicaba que “pintar la Catedral es pintar nuestra historia (...) Sentir la necesidad de expresar por medio de la luz y el color el alma de una ciudad”.

Entre esas exposiciones que se centran en la catedral, podemos citar la ofrecida en 1999 en el museo de la Ciudad llamada *Miradas sobre la Catedral 1964-1969*, con obras de Esteban Campuzano, Rengo, Manuel Balaguer, José María Falgas, Carmen Escorial, Carmen Pinteño, Reyes Guillén, Aurelio, Hernández Carpe o Mariano Ballester.

El periodista Pedro Soler en 2007, acerca de la exposición fotográfica de Vicente Vicens (Murcia, 1974) en el mismo museo de la Ciudad sobre la catedral y en especial la torre, se pregunta acerca de la necesidad de contemplar estos atrevimientos artísticos, ya que despierta de nuevo esa solemnidad, apuntando que en nuestro paso diario ante esta “Todopoderosa” construcción, no conseguimos verla a penas, porque desaparece en nuestro deambular por las calles, en esos instantes repletos de pensamientos y responsabilidades que atender, sumidos en la velocidad que el sistema infringe a la sociedad líquida, y cuya lentitud es un bien preciado. Vicens, ante el miedo de explotar una imagen expandida hasta la saciedad, amplía el campo de posibilidades.

Aunque existe infinidad de rincones que inmortalizan a la ciudad, no existe en pintura algo tan relevante que represente Murcia como su catedral, según Calvo, et. (2005: 259). Dibujos, pinturas o grabados se extienden desde fines del siglo XIX. El germen de la representación pictórica de la torre empieza a aparecer de la mano de pintores costumbristas como Juan Antonio Gil Montejano (Murcia, 1850-1912), con una representación huertana a las afueras de la ciudad, cuyo sacerdote a caballo se dirige a dar el sacramento de un enfermo. La torre destaca ante el arco de la Aurora del que escribió Jorge Guillén (7 pintores, 2013: 5) y el convento de las Claras (Fig. 6).



Figura 6. Juan Antonio Gil Montejano, *el viático en la huerta* (1876). Óleo/lienzo. 35x50 cm. Colección MUBAM. Fuente: el Museo de Bellas Artes de Murcia. *La colección permanente* (2009). Cc. Aa. De la región de murcia, p. 333.

De esta generación a caballo entre dos siglos podemos citar a José Marín-Baldo y Burgueros (Almería, 1864-Gerona, 1925), más conocido por sus testimonios de viajes y producción vedutista, pintando a la manera de los paisajistas franceses, “au plein air” con influencias de Fortuny y Martín Rico entremezclados. En su obra *Recogiendo naranjas* (Fig. 7) surge esa huerta de cítricos, palmeras mediterráneas junto a la torre, de mayor elevación, con otras cúpulas destacadas como elemento esencial de la composición (López Martínez, 2015, citado en José Marín-Baldo: 9).

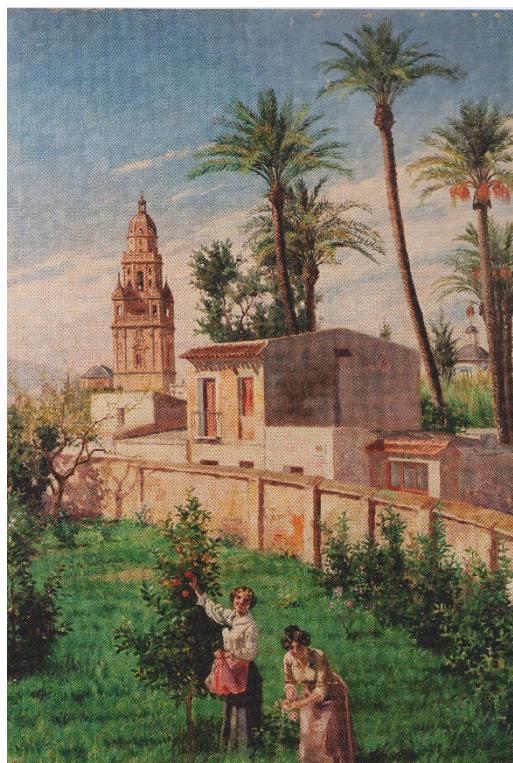


Figura 7. José Marín-Baldo. Recogiendo naranjas. Óleo/lienzo. 102x71 cm. Fuente: José Marín Baldo, 1864-1925. *Un viaje por el paisaje* (2015). Catálogo. MUBAM, CC.AA. De la Región de Murcia, p. 101.

citados Montejano, Marín Baldo, Meseguer y José María Sobejano (Murcia, 1852-1918) con su obra el *Vendedor de naranjas* (1876).

El siglo XX fue continuado por artistas situados en la conocida como Generación del 20, caso de Luis Garay (Murcia, 1893-1956), y su *Paseo Alfonso X* (Arte y Mecenazgo, 2017: 18), cuya silueta grisácea de la catedral destaca en su fondo, en un paseo que no ha cambiado en su línea peatonal central, aunque se extraña la fuente hoy día inexistente y el casi nulo tránsito de vehículos. Luís Garay se acercará a la torre desde otros puntos de vista, como la obra *Barrio del Carmen*, una obra muy luminosa que recuerda a las del pintor Almela Costa, con un jardín de Floridablanca en unos tonos otoñales amarillentos de entrañable melancolía.

El pintor Juan García Calvo (Granada, 1897-1966), que acabará por Murcia atraído por el deporte rey del fútbol, se sumó en un terreno que dominaba bien del paisaje a esa representación extendida e inspiradora de la torre asomada desde *El Malecón*, en su caso desde una visión más fría e invernal, con una figura abrigada que camina por el paseo y conecta con la escala del arbolado que sobresale del jardín botánico del que se tiene constancia en el siglo XIX, ubicado en los antiguos terrenos del convento de San Francisco.

Pedro Flores (Murcia, 1897-1967), mientras vivía en París pasó los veranos de 1958 y 59 en Normandía y Bretaña, donde comenzó a dar forma imaginaria a sus evocadores recuerdos en la serie de Costumbres Murcianas, como *El vendedor de naranjas*, *Los bolos*, *La matanza cotidiana del cordero*, *El mercado de cacharros*, *El bando de la huerta*, etc., gracias a la relación con otro murciano y coleccionista José Ródenas Moreno, que también sabía lo que era ganarse la vida fuera, en este caso como empresario, y que sobre 1964 se dio a conocer esta serie en

Nos situamos ante un siglo XIX de revisionismo, “un arte, decadentista, que bajo el movimiento romántico y con una entusiasmada visión realista trató temas historicistas con la minuciosidad de la pintura holandesa del XVII y un carácter intimista” (Páez, 2012: 58). También es una época de historicismo, eclecticismo y revival, junto a lo costumbrista como bien lo manifiesta Manuel Wssel de Guimbarda (La Habana, 1833-Cartagena, 1907). Llegaría seguidamente la generación de los 70, con Sobejano, Séiquer, Gil Montejano, Manuel Arroyo, Enrique Atalaya, Manuel Picolo o Antonio Meseguer (Murcia, 1851-1914), este último persiguiendo una pintura de género, como el retrato costumbrista y esa idea de recoger la España pionera, con sus romerías como la obra *El vale* (1890) (Páez, 2012: 100). También son destacados en este grupo los temas de “capa y espada”, reivindicando géneros que encumbraron glorias como Dumas y Scott en sus novelas históricas.

La torre, emblema de Murcia, se yergue entre una evolución de estilos desarrollados a lo largo de cuatro siglos, con una gran representación a partir de este final decimonónico como pueden ser las obras ubicadas en el Museo de Bellas Artes de Murcia de la mano de costumbristas como los

una exposición (Vigueras, 2021, citado en Pedro Flores: 16).

El paisajista José María Almela Costa (Murcia, 1900-1989) aporta un ambiente natural gracias al color y su agilidad con la luz, como indica su hijo Antonio Almela (2008: 14) donde “el azul de la mitad de sus cuadros, sea el tema que sea, retrato, paisaje, bodegón, flores, incluso cuadros de santos, todo tienen una agradable diafanidad”, con ejemplos en *Desde mi casa* (1938) y *Huerto de Palarea* (1942), donde todos los elementos naturales rinden tributo a la torre: “centro con su religiosa autoridad” (Almela Costa, 2008: 128 y 132).

Almela Costa al igual que Juan Bonafé (Lima, 1901-Las Palmas, 1969), ofrecen una sutileza de rincones huertos excelentes, más claros y de cielos azules en el primero, y más diluidos y ligeros en técnica, además de menos corpóreos y excesivos empastes del segundo, cuya impronta ha dejado en ambos, carriles, acequias y veredas repletos de luces y sombras.

Antonio Gómez Cano (Murcia, 1912-1985), vivió a medio camino entre Madrid y Murcia, y suyo es un óleo titulado, *Sta. Clara, Sto Domingo y la Catedral* (1966), donde aparece una torre imponente entre una espesa atmósfera. De esta obra, existe una acuarela de menor dimensión similar en composición, técnica que usaba como boceto para luego obtener una obra al óleo de mayores proporciones, aunque la transparencia y frescura de la acuarela la hace distinta, donde ambas técnicas, óleo y acuarela, se resuelven con destreza, por el que se deslizan esos sutiles azules que golpean las tejas vidriadas de las cúpulas barrocas de la Iglesia de Santa Clara y la de Santo Domingo, en una Murcia que respira barroquismo entre templos religiosos, palacetes y procesiones (Gómez Cano, 1987). Sabemos que Ramón Gaya (Murcia, 1910-Valencia, 2005), tenía como afición el paseo urbano y conocidas son sus fotografías que le hizo Juan Ballester junto a la catedral, pintor que en sus escritos defendía una Murcia extrañamente bella, envuelta en esos atardeceres de polvo, por la que hay que insertarla en el paisaje, en una ciudad ahogada en su huerta, su Malecón, entre sus cúpulas de cerámica azul (Gaya, 2010: 374 y 680). Uno de sus seguidores, Pedro Serna (Las Torres de Cotillas, 1944), continúa con esas suaves formas en las que la acuarela se desliza por su paisaje, y la catedral asoma como una silueta espacial, en una sombra que se eleva como una especie de cohete asentado en la ciudad de Murcia.

Decía Segado del Olmo (1977: 16), recogiendo las palabras de Camón Aznar en 1947, que este grupo de “artistas murcianos es el más nutrido y coherente de todos los regionales y el de personalidad más vigorosa”, y, ante esto, Segado comenta que no han tenido el reconocimiento esperado, cuyas posibles causas son el no abrazar el informalismo y el tremendo individualismo del murciano que huye de grupos y escuelas, grupo recogido por un interesante libro de Antonio Oliver (1952).

Con la llegada sobre la década de 1960 de la conocida Generación Puente o de Posguerra en Murcia, entre los que destacan Carpe, Mariano Ballester, Molina Sánchez, Muñoz Barberán, Aurelio, etc., la concepción del arte cambia con tendencias rompedoras e internacionales como la de exponer en la calle, que así hizo un nutrido grupo capitaneado por José María Párraga (Cartagena, 1937-Murcia, 1997), único en su sentido personal del arte, que bebe de vanguardias neocubistas para después aportar sus reconocidas formas ondulantes y cercanas a la ilustración, que no dudó en representar en sus peculiares formas la torre (Párraga, 2022).

Dentro de las letras, Pedro Olivares Galván (1985) destaca de esta generación dos importantes puntales donde se apoyó el promisorio despegue de la pintura murciana de esos años difíciles como son José Ballester (director de *La Verdad*) y José Sánchez Moreno (director de *Línea*), junto a periodistas y escritores como Antonio Oliver, Antonio de Hoyos, Cayetano Molina, y, algo más tarde, Carlos Valcárcel, entre otros. Afirma Olivares que nunca, como este tiempo, la crítica de arte rayó a tanta altura por estos pagos, cuyo nombre de “Generación Puente”, se debe a los pintores que “ocupan el espacio-tiempo situado entre los afanes innovadores de los maestros del 27 (en Murcia Generación del 20) y la aparición del Grupo Puente Nuevo (1960), con el que se abren las puertas a las nuevas vanguardias”. Puente Nuevo hacía un guiño al grupo expresionista alemán *El Puente* y elaboraron performance y aportaron novedosas obras donde cabía cualquier material.

Los artistas de estas décadas de 1960 y 1970 se conocen y acuden a los cafés, a pintar juntos o a exponer, unidos por el mediterráneo y su luz, entremezclándose a lo largo de décadas y dispares edades como Gómez Cano, Garay, Molina Sánchez, Muñoz Barberán, Carpe, Medina Bardón, Aurelio, Sánchez Borreguero, Pina Nortes, Párraga, Avellaneda,

Saura Mira, etc. Agrupados en dos generaciones según recoge Carbonell Lloreda (2013) en su tesis: La primera fue conocida como *Artistas Independientes de la Generación Puente* como Hernández Carpe, Mariano Ballester, Muñoz Barberán y Molina Sánchez, etc., y la segunda, la llamada *Generación del Medio Siglo* con Manuel Avellaneda, Pina Nortes y Párraga. Del primero, nacerá el Grupo Puente Nuevo, le seguirá después el Grupo Aunar con artistas como Párraga, Belzunce, Garza, Gómez Estrada y Pastor, entre otros, los cuales encabezan esos encuentros y pinturas en la calle. Esta apuesta de sacar el arte a la calle, transcurre paralela al desarrollismo entre los años 50-70, con una apuesta por un decorativismo que siembra de infinidad de murales las entradas de edificios en la ciudad de Murcia. Decoran edificios Párraga, Manuel Avellaneda, y el muralista Antonio Hernández Carpe (Murcia, 1921-Madrid, 1977), que fusiona planos y superpone líneas, a través de los cuales, objetos y edificios componen el grupo urbano, como en su obra *Puente de los Peligros* (1957-58), de la Colección BBVA, en cuya geometría figurativa la torre sobrepasa la línea urbana (Carpe, 2021: 84).

En esta obra de Carpe al óleo, con el río Segura y el Puente de los Peligros en primer plano, aparecen los árboles característicos de su obra, como las palmeras esquemáticas, con la torre destacada al fondo con su inseparable imafronte, en ese estilo personal que traslada el agua a un mosaico en su forma, con los destellos reflejados de luz que parecen beber de influencias decorativas bizantinas. Incluso, al igual que en otros pintores, aparecen edificaciones hoy día inexistentes o lejos de lo que fueron, como el Molino de Roque del siglo XVIII en la parte inferior izquierda.

Este idilio con la torre no cesa como en Mariano Ballester (Alcantarilla 1916- Murcia, 1981) que recoge la catedral y su torre desde su técnica de confeti que aporta nuevas reinterpretaciones experimentales, desde una expresión arrebataria y colorista como llegó a hacer Esteban Campuzano (Archena, 1939) (Fig. 8). Ballester, que absorbe lo que ve por París, estableció un estilo único y particular, en unas brumosas obras entre una especie de pintura de serpentina a modo de dactilopintura, como en la obra *La Catedral* (1960), y *La catedral. Efecto de sol poniente* (1965), de unos efectos casi de fuegos artificiales a modo de puntos, círculos, fogonazos y explosiones coloristas en su pintura sintética.

Este expresionismo semi abstracto de Campuzano, académico de la Real Academia de BB.AA. de Santa María de la Arrixaca en Murcia, se mueve desde la emoción, en un sentimiento desgarrado de tonos oscuros, cuyas inquietantes obras cargadas de materia, chorreos pictóricos y rasgadas líneas, juegan entre tonos yuxtapuestos y solapadas veladuras.



Figura 8. Esteban Campuzano. Fachada y torre de la catedral (años 60). Tintas sobre papel, 24,5x32 cm. Museo de la ciudad de murcia. Fuente: *Esteban Campuzano, momentos* (2007). Catálogo. Palacio Almudí. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, p. 20.

El lorquino Manuel Muñoz Barberán (Lorca, 1921-Murcia, 2007), es un referente en cuanto a paisaje de la ciudad de Murcia, como *El Arenal. Café del Sol* (Fig. 9), y tantas otras como *Torre de la Catedral de Murcia* (1949), la cual enmarca a través de un arco a modo de ventana. Unos óleos que recogen el “skyline” murciano como *Recolección, Alegoría de Murcia* (1974) (Muñoz Barberán, 2008: 30 y 77). Barberán puede que sea el pintor que más haya pintado la torre en sus distintas perspectivas, a veces como protagonista, otras surgida sobre los tejados de la ciudad, y otras más alejada hacia un Paseo del Malecón y su río Segura.

En la Cámara de Comercio de Murcia se puede contemplar el óleo de dos metros de largo titulado *Vista de Murcia* (1956), en el cual se puede divisar El Arenal cubierto de arbolado, y, al otro lado de río, en primer plano, una serie carretas y tenderetes a modo de vendedores ambulantes, que evocan a esa Murcia pasada y que sin duda es un testimonio antropológico de una sociedad que todavía quería salir de esa alargada posguerra.

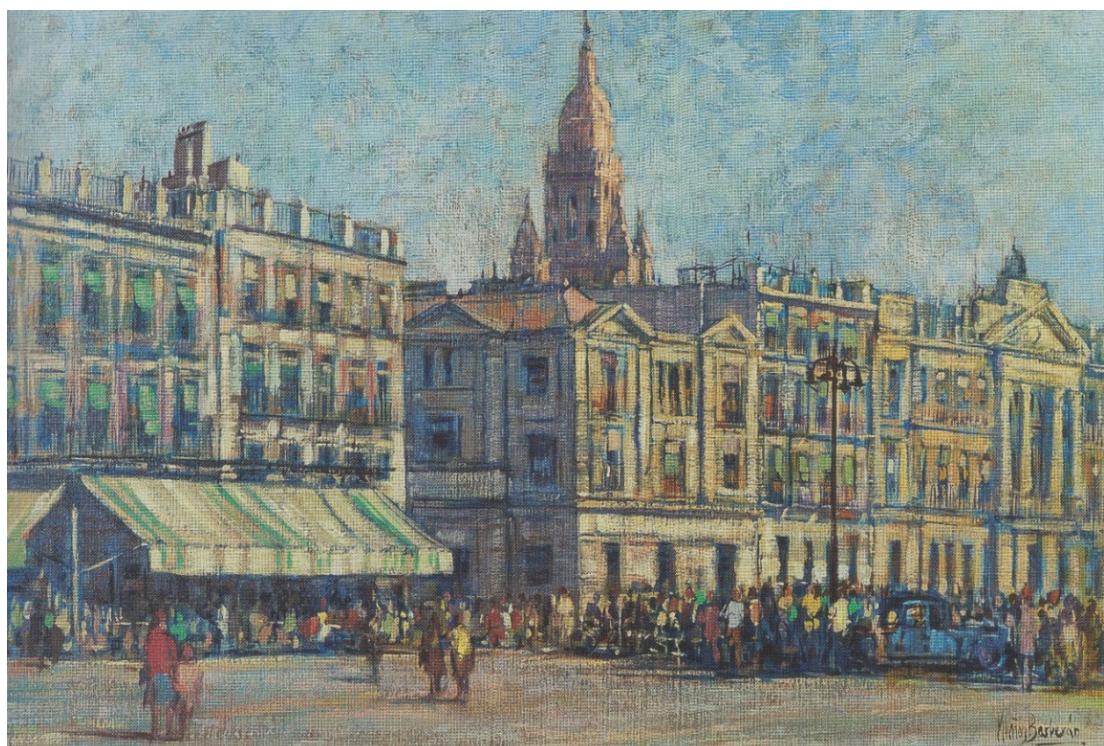


Figura 9. Muñoz Barberán, *el arenal. Café del sol*. Óleo/lienzo. 65x 92 cm. Fuente: *Muñoz Barberán y la ciudad de Murcia* (2008). Catálogo. Palacio Almudí. Murcia: Ayuntamiento de Murcia.

Fulgencio Saura Mira (Murcia, 1938), recuerda a Barberán, destinando mucho tiempo a inmortalizar la Murcia barroca, el cual homenajea a la ciudad desde la memoria percibida del pasado, aunque permaneciendo viva, perpetuada en edificios monumentales o caseríos humildes de su huerta (Saura Mira, 2005). Conecta en esa preocupación con el pintor Medina Bardón, que asegura tristemente en 1977 que “Murcia ha desaparecido; una Murcia tranquila, indolentemente grata y familiar” (Segado del Olmo, 1977: 12). Por consiguiente, son pintores que conservan el aire de la Murcia que fue y ahora no es.

Existen obras que han marcado la pintura murciana, como en Aurelio (Alhama de Murcia, 1930-2000), en la obra *Puente Viejo* (1970-88) desde una visión de torrentes empastados amarillos (Fig. 10). Una etapa amarilla fascinante, no sin antes pasar por la poscubista, entre otras, por la que destaca este pintor entre los grandes de su tiempo, con un desarrollo en su obra con una evolucionada visión cosmopolita en una demostrada sabiduría plástica (Páez, citado en Aurelio, 2011: 15).

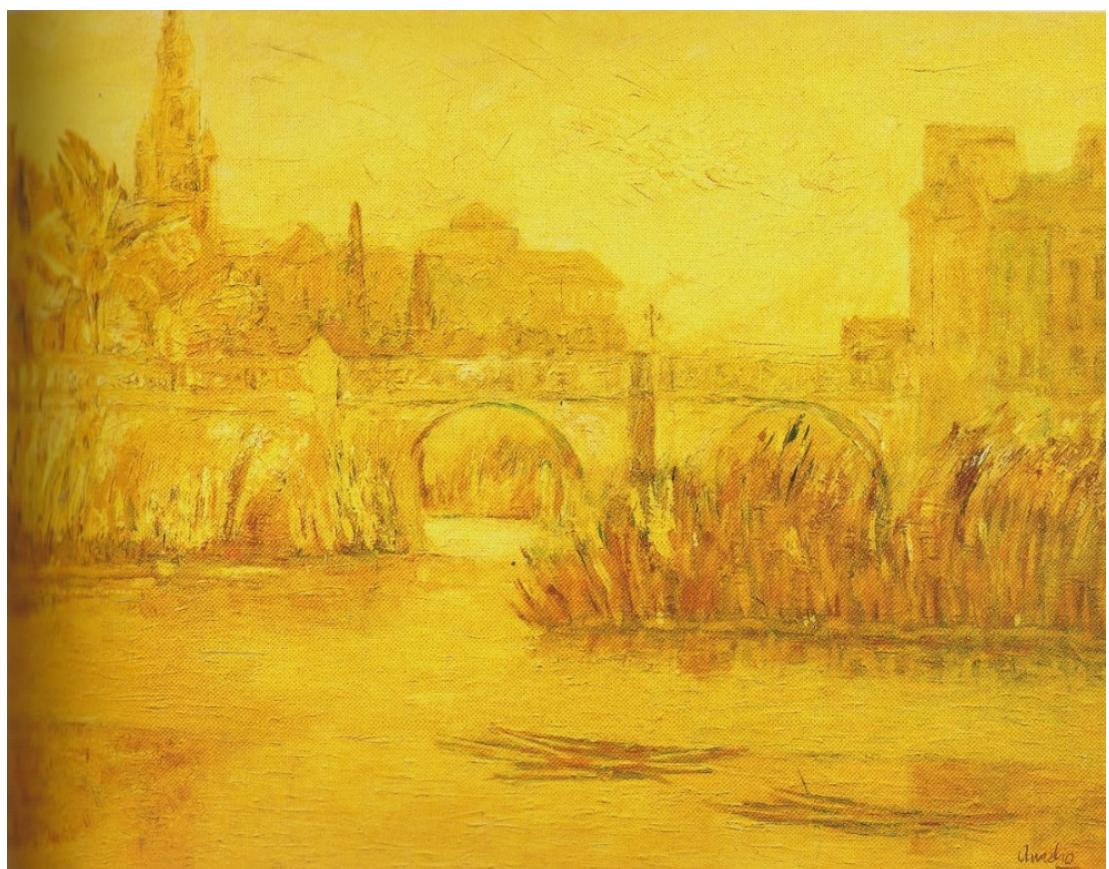


Figura 10. Aurelio. *Puente viejo*. 1970-88. Óleo/lienzo. 73x100 cm. Fuente: *Aurelio 1930-2000. Retrospectiva* (2000). Catálogo. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, p. 59.

Las obras han continuado en el tiempo desde José María Falgas (Murcia, 1929-2021), cuyos paisajes actúan como un lenguaje para comunicarse, desde su actitud ante lo bello, “la del asombro ante la naturaleza que plasma” (Martínez Mena, 2000: 19), en obras como *Molinos del Río* o *Glorieta* (Falgas, 2009: 96 y 101), también en las acuarelas del citado Pedro Serna y Zacarías Cerezo (Murcia, 1951), que demuestran una estrecha “murcianía” en sus obras.

La estampación seriada es otro recurso, como la litografía, en la reinterpretación en perspectivas imposibles de Esteban Linares (Murcia, 1951), con la licencia de introducir el puente de los Peligros y la torre en la misma dirección³.

En esa búsqueda de pintura alusiva a la torre, atendemos al profesor en Murcia, Vicente Armiñana (Valencia, 1950), José Hurtado Mena (Murcia, 1955) y Antonio Sánchez (Murcia, 1965), tres pintores que conectan con el género del paisaje, el vanguardista Nicolás de Maya (Cehegín, 1968), el expresionista en color José Manuel Peñalver (Murcia, 1967), al igual que el empleo intenso y vivo de los Muher, el hiperrealismo de Miguel Vivo (1970), o las temáticas murcianas del más joven David Conesa (1982)⁴, etc. Son incontables los artistas que en algún momento de sus vidas le han dedicado su atención, incluso desde la abstracción, caso de José Luis Cacho (Barcarrota, 1945-2022) en sus formas abstractas como en *La Catedral, El mirador de la luna* (1981) (José Luis Cacho, 2013: 87).

5. CONCLUSIONES

Las obras escogidas esperamos que ayuden a tener una amplitud temporal y visual sobre este emblema murciano. Reinterpretaciones que se apropien entre flujos y corrientes diversas, gestando una nueva vida y admiración a la icónica torre. Obviamente, Murcia no sería igual sin su torre, cuyos artistas se entregan a esta perpetua inmortalidad. Las obras se unen en

3 Véase el cuadro *La calle y la catedral I* (2010, Serigrafía), de Esteban Linares en Galería de Arte Aurora. <https://www.galerialaurora.com/artistas-a-z/linares-esteban/la-calle-y-la-catedral-i>

4 Véase la Web del pintor David Conesa: <http://www.davidconesa.com/obra>

un pretexto, que es mostrar la magnificencia impuesta de la torre, que desde el género del paisaje es centro y eje de las composiciones, donde se verifica el efecto de magnetismo en una esfera artística intergeneracional.

Sería una empresa interminable recoger todas las obras que existen sobre la torre, pero puede servir este cierre como homenaje a todos aquellos aficionados que discretamente han querido tener ese sentimental recuerdo, cuya edificación desde la distancia los ha visto crecer. Autodidactas que prueban, retan e intentan superarse al pintarla. Ante esta declaración, lanzamos un alegato a los que han inmortalizado la torre de una u otra forma, artistas desconocidos, alejados de cualquier circuito artístico, más como amantes de su patrimonio que no han podido evitar plasmar aquello que emana de su tradición e historia.

En este análisis, se ha contrastado como las nuevas generaciones de artistas se dirigen a otras formas de trabajo, próximas a herramientas de proyección visual, tecnológicas, propuestas tridimensionales, uso de nuevos soportes como planchas de multiplex, y dirigidos a conceptos abstractos como el tiempo, los límites, lo social, el vacío, etc., lo que hace que se alejen de la figuración, y menos aún acercarse a un sentido patrimonial, exceptuando el arte urbano, cuyos grafitis, a veces promovidos por el Ayuntamiento, procuran embellecer la ciudad. Así que, no es una cuestión alarmante, puesto que el arte debe ser de su tiempo, y la torre se niega a no serlo, sólida en su enclave esperando que vengan tiempos renovados para regocijarse en su “urbanitas narcisista”

Tampoco podemos entrar en el campo amplio del “merchandising”, cuya torre es tratada en el terreno artesanal alfarero, pasando por la técnica de la serigrafía de camisetas, y otros innumerables objetos que van desde imanes, ceniceros o mecheros.

Soler (2007: 10) recoge que existe sobre la catedral “un sentimiento de Madre Espiritual que la catedral desempeña sobre la ciudad y su huerta, desde sus primeras hechuras”. Pensamos que la torre produce una cierta fuerza e imponencia ante aquellos que se encuentran bajo sus pies, y trasciende cuando se trata de aproximarse artísticamente, en esa observación pausada, donde penetra la voz del pueblo, la elevación que para unos puede ser mística y, para otros, poesía arquitectónica de nuestro pasado. Una firmeza y prominente obra que se acusa en las pinturas vistas que ejemplifican como el paisaje de la ciudad de Murcia está marcado por su silueta protectora, que tanto significa para los murcianos.

Los medios de comunicación murcianos se hacían eco del 500 aniversario de la torre el 19 de octubre de 2021, colocando la primera piedra cinco siglos atrás, en aquel 1521. El cabildo y museo de la catedral de Murcia, en colaboración con el Ayuntamiento, organizaron una serie de actividades conmemorativas por el V Centenario de la torre, en las que se incluyeron conciertos y una serie de conferencias de tres máximos expertos: José Javier Ruiz, catedrático de Historia Moderna de la UMU Cristina Gutiérrez-Cortines, catedrática de Historia del Arte de la UMU, y Alfredo Vera Botín, arquitecto y uno de los responsables de la ejecución de los proyectos más recientes de la restauración de la torre (Benito, 2021).

La torre-campanario se muestra como una referente vigía de la ciudad y su huerta, que desde la prolongación visual de la calle Trapería uno contempla, en un ascenso tal que “la calle se verticaliza, erigiendo, en el aire, una continuidad mágica, con vocación de saeta” (García Abellán, 1973: 302). Una torre que es de todos, diría García Abellán en la exposición *Viaje a la Catedral* en la Galería Chys en 1974, con obras de Aurelio, Cánovas, Molina Sánchez, Párraga y Avellaneda (citado en Torres Fontes, 1994: 28).

Con sus casi cien metros de altura, es considerada la más alta de España, según escribe Delgado (2012: 126) con humor, ya que suma los 42 metros de desnivel sobre el mar que tiene Murcia respecto los 7 metros de Sevilla, que hacen de esta torre única, cuyos viajeros que van de paso seguro deben quedarse asombrados por como otea esta arquitectura, aunque sea a kilómetros de distancia.

La torre es el significado cultural de más peso en la Región de Murcia, y, en ese sentido, al igual que otros lugares ofrecen sus iconos a cierta categoría de lo mítico, caso del Coliseo en Roma, la Alhambra en Andalucía, la torre Eiffel en Francia, etc., demostramos que en Murcia y el recorrido hecho de la torre (histórico, constructivo y artístico) no tiene parangón en la comunidad murciana, símbolo que consolidamos más si cabe. Y, conectando con el principio, esta andadura no acaba aquí, ya que mientras se escriben estas líneas finales, la torre no deja

de surcar cuadros por donde navegan pinturas y fotografías desde infinidad de ángulos, que acrecientan el mito que camina firme hacia un futuro incierto.

En un ejercicio de resumen respecto a la interpretación de la torre, las tarjetas postales acometieron una labor que hoy podría atribuirse sociológicamente a los selfies que inmortalizan lugares que se quieren mostrar y compartir, el momento de una vivencia del instante, unido quizá a cierto narcisismo en el que no debemos entrar. Las tarjetas fueron un éxito conforme se extendía su moda, un complemento más del turismo, que evolucionó al color, a las postales compositivas con varias fotos en una, a los montajes, incluso a la ilustración más artesanal como contrapunto que tenía a una tarjeta de mayor entidad y calidad, con la firma de algún artista diseñando a medida e intención acorde a su formato y destino. Las postales son un valor entre coleccionistas, y atesoran el testimonio sociohistórico de una época, por lo que son muchos los archivos que se ocupan de esta salvaguarda, y en el muy avanzado siglo XXI sorprende como los expositores siguen formando parte de nuestro imaginario cultural.

La pintura ofrece una mayor fuerza respecto a la postal, que no ha cesado y cuyo desarrollo desde el siglo XIX ha sido una constante, donde los mejores pintores que ha cosechado la Región de Murcia han mostrado momentos de debilidad ante su edificación más solemne, desde los costumbristas que habían superado el romanticismo decimonónico, pasando por diversas generaciones, como la del 20 y del Puente, hasta continuar con una estela de pintores actuales.

De entre todos ellos, destacan unos cuantos innovadores que casi podríamos calificar de provocadores, que han dejado una huella en su pintura de la torre y su catedral, primero con Almela Costa que supo infundir un aire distinto, una atmósfera a veces tórrida, de calurosa huerta estival cuyos matices amarillos se proyectan en los tejados de la ciudad y en especial su torre, al igual que con Mariano Ballester por el que sus flashes de salpicados cromatismos marcan una tendencia irrepetible, así como Aurelio, que parece tener una deuda heredada con Almela Costa sin tenerla, el cual ofrece estructuras compositivas distintas, yendo más lejos en sus mundos envueltos de amarillo.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Almarcha Núñez-Herrador, E., & Villena Espinosa, Rº. (2019). Las tarjetas postales como registro de la memoria histórica. *La Tadeo Dearte*, 5(5). 178–203. <https://doi.org/10.21789/24223158.1563>
- Almela Costa. *Los cuadros de mi padre* (2008). (Catálogo). Murcia: Consejería de Cultura y Turismo.
- Arte y Mecenazgo. *Una colección de Arte Regional* (2017). (Catálogo). Del 11 de mayo al 16 de julio. Palacio Almudí. Murcia: Ayuntamiento de Murcia.
- Aurelio (1930-2000). *Retrospectiva* (2011). (Catálogo). Del 24 de marzo al 10 de mayo. Murcia: Ayuntamiento de Murcia.
- Belda, C. (1994). *La Catedral, seiscientos años después*. Mateo Bovet. (Catálogo). Del 25 abril al 7 mayo. Murcia: Galería Chys.
- Belda, C. (2005). *La catedral de Murcia* (guía). Murcia: Ayuntamiento de Murcia.
- Belda Navarro, C -Hernández Albaladejo, E. (2006). *Arte en la Región de Murcia*. Editora Regional de Murcia.
- Benito, P. (18 de octubre de 2021). La torre de la Catedral de Murcia cumple 500 años. *La Verdad*. <https://bit.ly/3WbURX0>
- Benito, P. (22 de octubre de 2021). Murcia conmemora el V centenario de la torre de la Catedral con música y conferencias. *La Verdad*. <https://bit.ly/3U8PrKt>
- Botías, A. (10 de octubre de 2010). ¿Y dónde levantamos la torre?, *La Verdad*. <https://bit.ly/3U9hDwU>
- Botías, A. (2011). *Murcia, secretos y leyendas*. Murcia: Pictografía.
- Bulnes, A. (09 de julio de 2020). Las postales no se inventaron para mandar saludos, sino para ahorrar costes. *El País*. <https://bit.ly/3sJb9cc>
- Calvo, J.; Alonso, M. Á.; Rabasa, E. y López, A. (2005). *Cantería renacentista en la catedral de Murcia*. Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia.
- Carbonell Lloreda, Gema (2013). *Pintura vinculada a la arquitectura durante la segunda mitad del S.XX en la ciudad de Murcia*. (Tesis Doctoral. Directora Mª Victoria Santiago Godos). Departamento de Bellas Artes. Universidad de Murcia.
- Carpe. *Centenario 1921-2021* (2021). (Catálogo). Del 02 de diciembre de 2021 al 13 de marzo de 2022, Pabellón Contraste del MUBAM, Murcia: CC. AA. de la Región de Murcia.
- Delgado, Santiago (2012). *Iglesias de Murcia*. Murcia: Almuzara.
- De los Reyes, A. (1971). La Catedral de Murcia (Torre y campanas). (Vol. 36). *Revista Murgetana*. Real Academia de Alfonso X el Sabio. 71-110.
- De los Reyes, A. (2017). La Catedral de Murcia. Edificación. Siglos XIV-XVIII. *Revista Murgetana*. (Vol. 136). 37-56.
- De los Reyes, A. (2018). *La Catedral de Murcia: Apuntes sobre su historia*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio.
- Enrique Mira, M. (2019). Las campanas conjuratorias de la catedral de Murcia. La voz de la torre. (Nº 36), *Revista Cangilón*. Museo de la Huerta de Alcantarilla.
- Estrella Sevilla, E. (2007). *Dos siglos a la sombra de una torre*. Murcia: Emilio Estrella Sevilla.
- Falgas, pintar la vida (2009). (Catálogo). (Del 22 al 01 de junio). Murcia: Ayuntamiento de Murcia.
- García Antón, J. (2003). *Las murallas medievales de Murcia*. Murcia: Real Academia Alfonso X El Sabio.
- García Abellán, J. (1973). *Murcia entre dos calles*. Murcia: Hijos de Antonio Zamora, S. A.
- Gaya, R. (2010). *Obra completa*. Valencia: Pre-textos.
- Guereña, J. L. (2005) Imagen y memoria. La tarjeta postal a finales del siglo XIX y principios del XX. *Revista Berceo*. Nº 149. 35-58.
- Gómez Cano (1912-1985) *Antológica* (1987). (Catálogo). Del 13 de marzo al 10 de abril. Iglesia San Esteban. Murcia: Dirección Regional de Cultura.
- Hernández Vicente, Á. (2016). *Patrimonio en el recuerdo. La imagen de la nobleza en el paisaje urbano de la ciudad de Murcia*. Murcia: Editum.
- Jiménez Castillo, P., & Navarro Palazón, J. (2001). El urbanismo islámico y su transformación después de la conquista cristiana: el caso de Murcia. *Actas del primer curso*

- de Historia y Urbanismo Medieval.* Universidad de Castilla-La Mancha. 71-121.
- José Luis Cacho. *Retrospectiva* (2013). (Catálogo). Del 18 de abril al 08 de septiembre. MUBAM. Murcia: CC. AA. de la Región de Murcia.
 - José Marín Baldo, 1864-1925. *Un viaje por el paisaje* (2015). (Catálogo). Del 19 de febrero al 19 de abril. MUBAM, Murcia: CC.AA. de la Región de Murcia,
 - La Catedral de Murcia. Sexto Centenario 1394-1994 (1994). *Fotografías de Carlos Moisés.* (Catálogo). Murcia: Consejería de Cultura y Educación de la Región de Murcia.
 - López Hurtado, M. (2013a) *La tarjeta postal como documento. Estudio de usuarios y propuesta de un modelo analítico. Aplicación a la colección de postales del ateneo de Madrid.* [Tesis]. Madrid. Universidad Complutense.
 - López Hurtado, M. (2013b). La tarjeta postal en España: Usos y tendencias. *Revista General de Documentación e Información.* Vol. 23-2. 437-453. https://doi.org/10.5209/rev_RGID.2013.v23.n2.43136
 - Luján Ortega, M. y García Martínez, T. (2006). La riada de Santa Teresa: La catástrofe en la huerta de Murcia. (Nº 29), *Revista Cangilón.* Museo de la Huerta de Alcantarilla. 73-84.
 - Martínez Mena, A. (2000). “Falgas o la comunicación”. José María Falgas. Diez Años de Pintura (1990-2000). (Catálogo). Murcia: Godoy.
 - Martínez, Rosa (02 de diciembre de 2020). Zero, la primera galería. *La Verdad.* <https://bit.ly/3DbWb3q>
 - *Miradas sobre la Catedral 1964-1969* (1999). Museo de la Ciudad. Murcia: Ayuntamiento de Murcia.
 - Muñoz Barberán y la ciudad de Murcia (2008). (Catálogo). Del 11 de diciembre de 2008 al 15 de febrero de 2009, Palacio Almudí. Ayuntamiento de Murcia.
 - *Museos y monumentos de la Región de Murcia* (2010). Número segundo. Murcia: Anuarios culturales. CC-AA. Región de Murcia.
 - Navarro Egea, J. (2020). La tarjeta postal en España y Murcia. Dimensiones históricas, culturales y costumbristas. MVRGETANA. Número 143. 115-138.
 - Nicolás Gómez, D. (2003). Arquitectura y urbanismo en los inicios de la Murcia Contemporánea. *Murgetana*, (109), 91-110.
 - Olivares Galván, P. (1985). Los pintores de la Generación Puente (1940-1960). *Arte en Murcia, 1862- 1985.* (Catálogo). (Noviembre/diciembre 1985). Sala de Exposiciones de San Esteban. Murcia: Consejería de Cultura y Educación.
 - Oliver, A. (1952). *Medio Siglo de artistas murcianos: 1900-1950. Escultores, pintores, músicos y arquitectos*, Madrid: Patronato de Cultura de la Excmo. Diputación Provincial de Murcia.
 - Páez, Martín (2012). *Un ciclo pictórico regional. Murcia 1800-1930.* Murcia: Real Academia de BB.AA. Sta. María de la Arrixaca.
 - Párraga, 25 años después (2022). (Catálogo). Museo de la Sangre y Ayuntamiento de Murcia.
 - Pascual Martínez, L. (1996). Notas para el estudio de la cancillería de Mateo Lang Von Willenburg, Obispo de Cartagena (1513-1540). *Miscelánea Medieval Murciana*, (19-20), 245-264. <https://doi.org/10.6018/j7691>
 - Pedro Flores. Obras y recuerdos de un artista en París. Las costumbres murcianas (2021). (Catálogo). Del 23 de abril al 25 de julio, MUBAM. Murcia: CC. AA. de la Región de Murcia.
 - Rabascall, J. (2017). Tarjeta postal y postal turística: «Spain is different». SOBRE. N05, 113-132. <https://doi.org/10.30827/sobre.v5i0.9563>
 - Riego Amézaga, B. (ed.) (2010). *España en la tarjeta postal. Un siglo de imágenes.* Barcelona: Lunwerg.
 - Roldán Prieto, Roldán (1973). *Guía de la Catedral y Museo.* Murcia: Sucesores de Nogués.
 - Saura Mira. Murcia barroca (2005). (Catálogo). Del 10 de marzo al 09 de abril, Sala de Exposiciones CAM. Murcia: Obras sociales CAM.
 - Segado del Olmo, Antonio (1977). *7 pintores con Murcia al fondo.* Murcia: Organización Sala Editorial, S. A.
 - Soler, P. (2007). *Rozando el cielo. Vicente Vicens.* (Catálogo). Museo de la Ciudad. Murcia: Ayuntamiento de Murcia.
 - Torres Fontes, J. (1969). Las obras de la Catedral de Murcia en el siglo XV y sus maestros

- mayores. *Murgetana*, N° 30. 5-41.
- VV.AA. Torres Fontes, J. (ed.) (1994). *La catedral de Murcia. VI Centenario*. Murcia: Real Academia Alfonso X El Sabio.
 - Vera Botí, A. (1993). *La torre de la catedral de Murcia: De la teoría a los resultados*. Murcia: Real Academia Alfonso X El Sabio.
 - Vera Botí, A. (Dir.) (1994). *La catedral de Murcia y su plan director*. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia y Consejería de Cultura y Educación de la Región de Murcia.
 - *7 pintores cabe el Arco de la Aurora. De portillo de almarjal a corazón de Murcia* (2013). Catálogo. Museo de la Ciudad. Murcia: Ayuntamiento de Murcia.

EXEGESIS AND AUTHORIAL AGENCY THROUGH JUDEO-CHRISTIAN ICONOGRAPHY IN JAPANESE ANIME: NEON GENESIS EVANGELION (1995-97) AS AN OPEN WORK

Sellés de Lucas, Víctor
University of Hull, UK
Orcid: 0000-0003-0814-516X
email: vsellesdelucas@gmail.com

Hernández-Pérez, Manuel
University of Salford, Manchester, UK
Orcid: 0000-0001-9974-7056
email: m.hernandez-perez@salford.ac.uk (correspondent author)

ABSTRACT

Exegesis is a common practice when discussing religious texts. It has also been employed in the analysis of cultural production to elucidate the author's intentions. Japanese animation (anime) is a transnational industry with cases such as *Neon Genesis Evangelion* (1995-1997), in which the figure of an individual author, such as the filmmaker Hideaki Anno, interacts with the collaborative authorship. The extensive use of obscure Judeo-Christian terminology and iconography in this work has risen debate about the actual intentions of Japanese author(s) when referring to Western culture. Our analysis concludes that the use of this iconography is intentional. The ambiguity of the narrative, shaped using multiple references, aims to induce the feeling of a complex text in the viewer. This would reinforce previous considerations of this anime as an "open work", in the sense defined by post-structural semiotic analysis.

Keywords: Exegesis/open work/semiotics/anime/authorship.

1. OPEN WORKS AND EXEGESIS OF TRANSNATIONAL PRODUCTS

Exegesis is a heterogeneous practice traditionally linked to the interpretation of religious texts, in particular the Bible. It is commonly applied to Media Studies, either as metaphor when referring to the interpretation of religious narratives, or as close-readings of complex texts, which is ultimately guided by objectivity and rational discussion. In this context, exegesis is often supported with reflective authorial accounts in the form of auto-ethnographies, practice-led research and cinema essays (Kroll, 1999; Bordwell, 1991, p.19), to reinforce the validity of authorial arguments and unique interpretations.

Media Studies, and particularly those focused on cinema, participate in the long tradition of the use of Semiotics as a tool of analysis (Eco, 1977; Stam, Burgoyne, & Flitterman-Lewis, 1992). However, Semiotics tend to be seen as a complement to other textual and content analysis techniques rather than as a core method. Umberto Eco (1977) highlighted the reflexivity of these tradition and its complexity by questioning if Semiotics should be regarded as a tool for film analysis or, on the contrary, films should rather be considered a path to understanding the Semiotics science instead. Following a similar reasoning, we argue that exegesis can be a tool for Media Studies as well as an object of study, which can be reached through many methodologies; for example, through cinematographic analysis, semiotics or, in this case, the study of religious iconography.

Acknowledging authorship agency is a core part for our analysis and a necessary condition for the existence of a Media text exegesis. Cultural texts are arguably complex, and meaning is constructed through the interaction of signifiers and the signified. If exegesis can lead to a univocal meaning and be a consequence of deductive reasoning, it is only because of the existence of an author.

In this regard, it is important to clarify which forms can adopt authorship in the context of an artistic work as well as in Media Studies. We would avoid debate on ontological questions: that is, the existence of an author as an individual or a collective identity. Instead, we will follow the interpretive advantages of this construct, using auteur-structuralism for the analysis of works of art (Thomson-Jones, 2008, p. 51). By doing this we are not denying the active role of audiences in the interpretation of texts, but rather pointing out the prevalence of intentionality that may or may not correspond to a single individual, multiple or even collective authorship.

Authors are intended to produce ‘conclusive’ forms, but each member of the audience will have a subjective approach to the material. Hall employed Habermas’ term of ‘systematically distorted communication’ (Habermas, 1970) to explain how the transmission of a message is translated by audiences in a process that encompasses both encoding and decoding (1973, p.1). Audience intentions and personal circumstances will always filter the access to the message’s original meaning, which explains why all works of art could be understood as ‘open works’ (Eco & Robey, 1989, p. 19).

Japanese TV animation (anime) represents an unusual case of authorship which impacts in any exegesis. Like any large media industry, anime is based on different models of professional collaboration. As it is the case in other media, the role of some authors is internationally recognized and has important consequences on a work’s distribution and its popularity can contribute substantially to the critical and commercial success of the product. However, when comparing Japanese animators focused on cinema such as Hayao Miyazaki or Makoto Shinkai, the work of reputed TV directors such as Hideaki Anno or Shinichirō Watanabe becomes less popular and somehow specific of fan audiences.

While TV anime has been well defined in terms of style and narrative as a serial form (Berndt, 2018, pp. 8-11), it is important to acknowledge that it also is an industry with great thematic and stylistic diversity, mainly defined by the transnational and transmedia nature of its products (Hernández-Pérez, 2019). Manga and anime authors are keen explorers of cultures and geographical settings from all around the world. Their influences are a way of expanding the thematic diversity of their productions, inspiring characters, plots and even vocabulary. This trend was conceptualized, coinciding with the boom of these markets in the early 2000s, as a strategy toward transnationalisation and hybridization of Japanese global culture. In this manner, Japanese authors build a more attractive image for Western

audiences, in which traditional forms derived from native visual culture alternate with Western themes and the reimagining of a modern and technological Asia, led by Japan (Iwabuchi, 1998). However, the search of a certain exoticism to appeal native audiences are also achieved through the *transculturalization* of Western iconographic traditions, and sometimes lay behind these more obvious ideological readings.

Our research will examine the practice of exegesis and the use of religious iconography in the context of transnational products. This will be done by resorting to the semiotic and narrative analysis of the most relevant, international, and, arguably, one of the most influential anime series ever produced: *Neon Genesis Evangelion* (referred as NGE from now on).

This choice is based on three closely related features. In first place, its recognized status as an author's product embedded in the filmmaker's figure of Hideaki Anno (Napier, 2002: 428; Azuma, 2016), although we will also discuss readings in relation to collective authorship, being Gainax (the production house) mainly responsible for these discourses (Lamarre, 2009; Denison, 2019). In second place, the absence of closure of the franchise, which has fuelled several readings among audiences. NGE has historical relevance since its original distribution during the late 90s and its expansion to transnational markets in the 2000s benefited from the increasing prevalence of internet access worldwide. Audiences contributed to the popularization of the series through fan exegesis across different channels and media, including websites, wikis, fan forums and video essays. In third place, its undeniable status as cult series due to many factors including its popularity, its historical influence in terms of style (Santiago Iglesias et al, 2021), its role as renewer of the anime *mecha* genre (Hernandez-Perez, 2021), and the outstanding involvement of fan audiences with their characters and narrative. NGE could be defined as the epitome of postmodernism and could be analysed in terms of Jamesian theory such as nostalgia and pastiche, common lens employed profusely within the tradition of anime studies (Standish, 1998: 62).

As it will be discussed, these three facets can largely contribute to the discussion of NGE as an 'open work' or 'open text', a category that has been usually inspired in its transmedial complexity and its interaction with fan audiences through previous studies (Ballús & Torrents, 2014, p. 284; Ortega, 2007, p. 217) and resonates with Eco's metaphor for the unfinished nature of art. In this sense, NGE has been regarded as a significant example of 'complex anime', where complexity obeys commercial interests and fulfils the need to occupy a niche in an already saturated anime market (Loriguillo, 2018: 308).

Therefore, the purpose of this research will be to determine to what degree the profusion of open meanings is intentional in NGE and if the use of Judeo-Christian iconography, despite its absence of intertextual relationship with the sacred texts and the hermeneutical tradition, is helping in the construction of this open work.

2. NEON GENESIS EVANGELION: A FIN-DE-SIÈCLE ANIME ABOUT NEON GENESIS EVANGELION (NGE) AND ITS PLOT

Neon Genesis Evangelion (Shin Seiki Evangelion) is an anime series originally broadcasted in TV Tokyo from October 1995 to March 1996. The story takes place in Tokyo-3, a city created after the destruction of original Tokyo some years after the Second Impact, a natural catastrophe caused by a supernatural being found by explorers in the Antarctic region. Shinji Ikari, an introvert fourteen-year-old boy, is summoned by his estranged father (Gendo Ikari) to NERV headquarters, a military agency, and asked to pilot one of the giant robots ('Evangelion', more commonly referred as EVA units) created to defend the world from an ongoing invasion of alien creatures. These monstrous entities, the 'angels', constitute the prelude to a Third Impact and, consequently, the end of humanity. Meanwhile, SEELE, a secret organization that leads NERV, deliberately pursues the Third Impact as part of the Human Instrumentality Project, a plan to bring together all mankind into a single entity. Shinji is put under the care of Lt. Misato Katsuragi, NERV's Tactical Commander and a survivor of the Second Impact, who will act as a surrogate mother for him. In his mission, he is also joined by two other teenage pilots: Asuka Langley Sohryu, of Japanese and German ascent, and Rei Ayanami, a mysterious

girl who, as the series progresses, will be revealed to be a clone of Shinji's mother.

The 26 episodes of NGE are, in many aspects, a renovation and commentary of the formulaic *mecha*¹ and *tokusatsu*² traditions. Defying the apparent simplicity of the plot, NGE gradually evolves into a dense and complex storyline, rich in symbols and psychoanalytical and religious undertones. In the last two episodes, though, the series presents a fractured narrative, focusing on the inner psychological landscape of the main character. Contrasting with action driven episodes, the last two reuse bank footage, long voiceover and even live footage to convey this narrative. Sometimes this change of tone and style has been explained due to the circumstances surrounding NGE production. Although budget or schedule problems could have helped producers to adopt such a radical turn up in the series narrative style, the lack of plot-planning may have played a part as well (Okada, 1996). Whichever the reason, the ambiguity created around the final events of the story angered fan audiences, but the success of the series and its cult status made possible two movies released in theaters. While *Death & Rebirth* (1997) provided a summary of the first 24 episodes as well as new material, *The End of Evangelion* (1997), a sequel in form of feature film, presented an alternative or complementary ending. Anno did not abandon most of the stylistic resources employed in the series, but he was more ambitious in the visualization of battles, and he extended the footage to explain the consequences of the final confrontation against the angels.

The original anime plus these two films are regarded as the main corpus of NGE and will be the focus of the present work, though it must be noted the existence of a vast array of derived products, a transmedia market strategy known in Japan as 'media mix'. There are, for example, a significant number of manga licensed with the collaboration of Gainax in the form of spin-offs and parallel storylines, and several video games and interactive novels. There is also fanfiction (including popular *dōjinshi*³ and other non-official products) that still have significant value to fan audiences despite their apocryphal nature. And lastly, Hideaki Anno, the filmmaker responsible for the series, created Studio Khara to produce *Rebuild of Evangelion* (2007-2020), a tetralogy of movies with a storyline that overlaps and replaces the previous TV show. All these products present either significant variations, divergences, or even completely new stories, and will not be discussed here.

Despite the enthusiasm evidenced by the abundance of fan discussion on the series, religious readings of NGE have been generally discouraged in academic studies. While the existence of some degree of intertextuality with religious –and particularly apocalyptic–imagery is recognized, these resources are considered mainly decorative (Malone, 2010: 348; DiTommaso, 2014: 484) or reduced through the lens of postmodern mass culture to 'superficial, surface-level gestures' (Afasanov, 2020: 63).

There are exceptions, though, and some authors have explored the possibility of deeper meaning, particularly in the use of Judeo-Christian iconography. Ortega (2007) articulated the reading of NGE through the discussion of the myths of Lilith and the Creation by using Gnostic Christian texts and Jewish traditions, but also fan texts and other sources. Her analysis is close to psychoanalytical readings previously performed on the series (Napier, 2002: 114; Tanaka, 2014) in which narrative tropes and main events are explained in symbolic cues and adjusted to an interpretative text or theory. Meanwhile, Bartoli (2008) offered a different reading of NGE focusing strongly on Kabbalah, an esoteric discipline that emerged from Jewish mysticism, to make sense of the more puzzling elements of the show.

Other authors have emphasized a common mistake in Anime Studies, and in NGE in particular: the attempt to analyze Japanese cultural products from a Western-centric perspective. This Western 'gaze' not only concerns religious interpretations, but also those

¹ In manga and anime, *mecha* are stories involving giant piloted vehicles that resemble robots. Since many of these are part of *shōnen* publications (originally addressed to teenagers and young male audiences) this has been considered a trope related to the *shōnen* genre addressed sometimes as *Super Roboto* or 'boy and robot' stories (Hernandez-Perez, 2021).

² *Tokusatsu*, translated as 'Special Effects', is a kind of TV serial featuring battles among monsters and heroes. Inspired by the success of *Godzilla* (1953) it has had transnational adaptations such as *Mighty Morphin Power Rangers* (1993-1996) which employed original footage from *Super Sentai* (1975-2020).

³ Self-published manga, *dōjinshi* can be in many aspects the equivalent to Western fanfictions.

that delve in other areas such as Western Philosophy, Psychology, and Psychoanalysis. In this sense, Vaughan (2009), described a lack of correspondence between semantics (the names of the angels, Adam, Lilith, etc.) and narrative, and proposed an alternative Buddhist interpretation. Shintō mythological influences behind the Judeo-Christian main discourse have been also identified (Cavallaro, 2009; Lan, 2012: 252; Afasanov, 2020).

The aim of the present work is not to settle these academic disputes or to dismiss previous readings of NGE. Rather, our case study intends to analyze the religious elements present in NGE under the light of authorial intent (in particular, why the series employs Western religious symbols in such a manner and with what purpose) and how these were received by the show audiences, within the context of exegesis and collective authorship.

Therefore, what follows is mainly a rhetorical analysis. In the first place, we will describe the specific religious elements of the show and their roots in Western iconographical tradition. Subsequently, we will argue that these elements are part of a conscious strategy of hybridization on behalf of the show's creators to engage with the audience, a fact that becomes self-evident after studying the corpus of interviews available since NGE first aired. We believe that NGE was consciously devised as an 'open text' and that the use of some of the most obscure Western religious motifs was cleverly included as part of this strategy. Lastly, and in order to provide a complete analysis, we will also take into account how these elements were decoded by the show's audience, both in Japan and overseas.

ICONOGRAPHY, TROPS AND RELIGIOUS REFERENCES IN NGE

Religious symbols and references to Judeo-Christian iconography and traditions in NGE abound. For example, the use of crosses is ubiquitous. Misato Katsuragi wears a white Greek cross pendant and Lilith is crucified upon a colossal red cross while kept at Central Dogma, part of the NERV installations (Episode 15). The cross is used constantly as a motif, giving shape to shadows, architectural elements, or other fortuitous components of the background. Cross-shaped explosions are also a frequent occurrence, either as two intersecting beams projected into the sky or following the layout of two perpendicular streets (for example, in Episode 2, during Third Angel Sachiel's attack).

The Trees of Life displayed in the series-opening will be especially relevant for our subsequent analysis. They belong to the Kabbalistic tradition, but the first one was taken from *Utriusque Cosmi Historia*, a multi-volume work written by Robert Fludd (1617, vol. 2: 157; figure 1, left). The second Tree recreates an engraving from Athanasius Kircher's *Oedipus Aegyptiacus* (1653, plate unnumbered; figure 1, right) and is also depicted during the events of *The End of Evangelion*, where an (inverted) version is formed in the sky. This very same Tree appears in Gendo Ikari's office too. The choice of the Tree of Life seems very appropriate. The *sefirot*, represented by the nodes of the tree, are not only considered predicates of God but also types of human behavior (Schmidt-Biggemann, 2008: 90-91). Consequently, the Tree suggests both Religion and Psychology, thus bringing together the two main thematic readings of the series.⁴

⁴ Stephen Chung, a user of the Evamonkey website, even attempted to establish a relationship between the *sefirot* and the personalities of the main NGE characters (Chung, 2021).

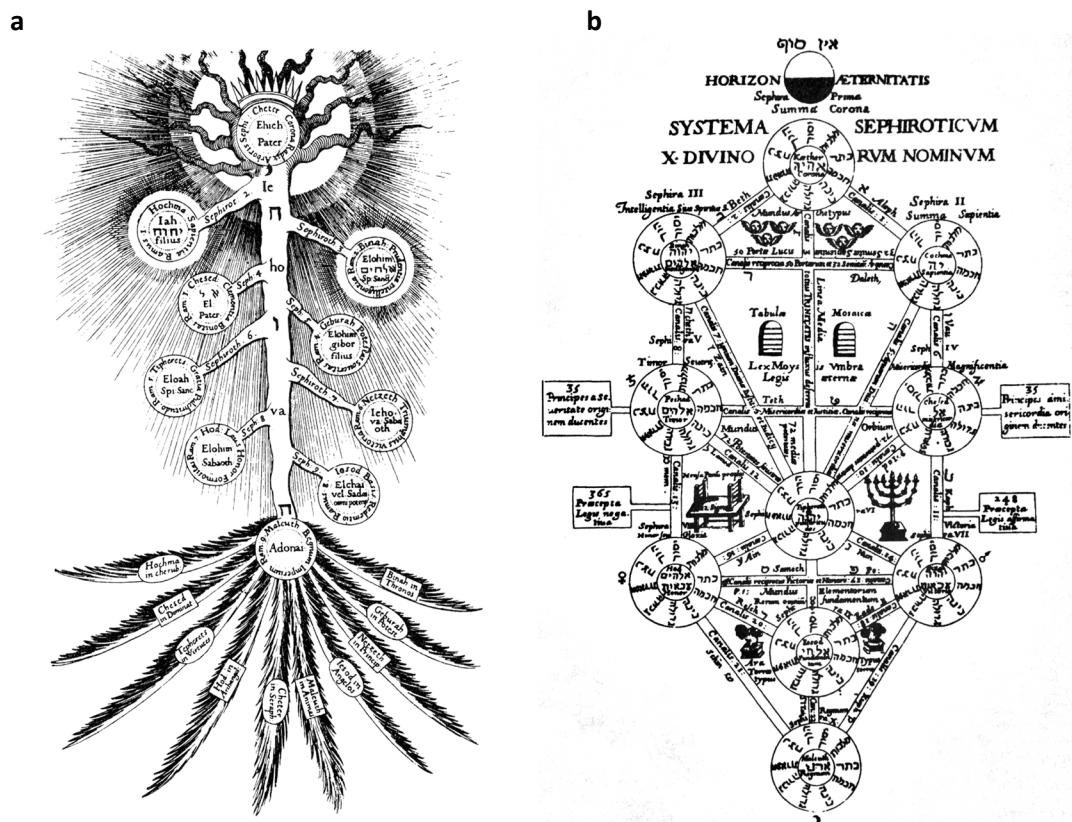


Figure 1. Depictions of the Tree of Life in NGE. a: Fludd's *Utriusque Cosmi Historia* (1617; vol. 2, P. 157). b: Kircher's *Oedipus Aegyptiacus* (1653, vol. 2, Ch. VIII, plate unnumbered).

Another element employed in this fashion is the diagram inscribed on the floor of Central Dogma (Episode 15). It originally belongs to *The Psychological Attitude of Early Buddhist Philosophy: And its Systematic Representation According to Abhidhamma Tradition*, by Lama Anagarika Govinda (1937: 124; figure 2, a) and represents the structure and development of human conscience. However, in NGE appears as a composite design: while the interior part of the circle belongs to Govinda's book, the outer rim and the four stars share great resemblance to the magic circle from the *Lemegeton*, better known as *The Lesser Key of Solomon*, a grimoire from the XVII Century which mostly compiles previous materials (Sloane 3825, Ms., British Museum; figure 2, b).

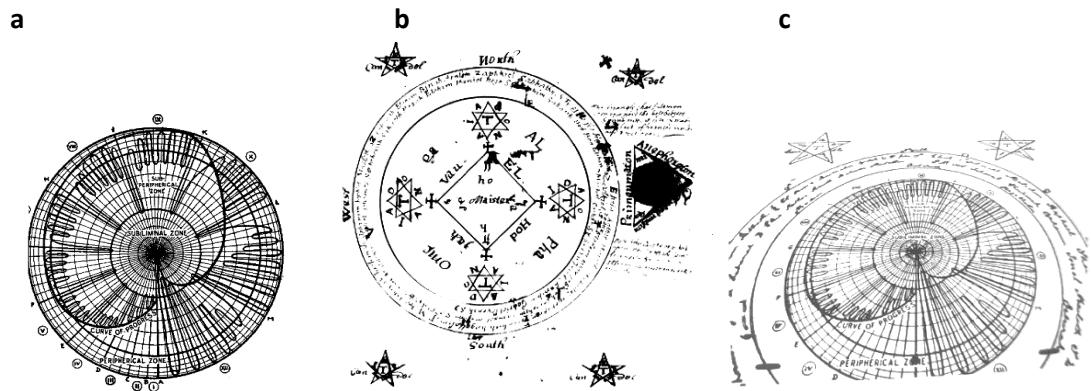


Figure 2. Base elements for the diagram inscribed on the floor of Central Dogma. a: *The Psychological Attitude of Early Buddhist Philosophy* (Govinda, 1937: 124); b: magic circle from the *Lemegeton* (sloane 3825, ms., British Museum); c: the final composite, as depicted in *The Essential Evangelion Chronicle, Side b* (Udon, 2016: 42).

Halos or other similar bright rings of light appear more sparingly. For example, when the Sixteenth Angel Armisael takes the shape of a halo hovering in the sky before becoming a tendril and launching the attack against EVA 00 (Episode 23) or, in the same episode, when another halo manifests on the head of Unit 00 before it self-destructs.

The presence of winged motifs reinforces this aggregation of religious iconography. Large wings of white light are produced by Adam during the Second Impact (Episode 21). A winged version of EVA 01 confronts a giant Rei Ayanami during the events of the Third Impact (*The End of Evangelion*). Wings are also present in the series opening. One of the first shots depicts an ‘angel’ which closely resembles the typology of a tetramorph (figure 3, a). This is a figure with Eastern roots popularized in the West during the Middle Ages, which has been sometimes identified either as a cherubim or a seraphim (Paşa-Tuşa & Popa-Bota, 2019; figure 3, b). In a tetramorph, the first set of wings extends over the creature’s head, supposedly veiling the face of God; a second one enshrouds the body while, in the last set, wings are extended in flight (Carruthers, 2009: 5). However, in NGE these three sets have been mirrored for a total of twelve wings, most of them covered with eyes. The head of the tetramorph in the opening of NGE, with its bird-like features, resembles Third Angel Sachiel’s from Episode 1. After being attacked by the U.N. Military, Sachiel produces a second face that arises under the first one. This perhaps alludes to the versicles of Ezekiel (1:10) where cherubims are described as having four heads: human, lion, ox and eagle.

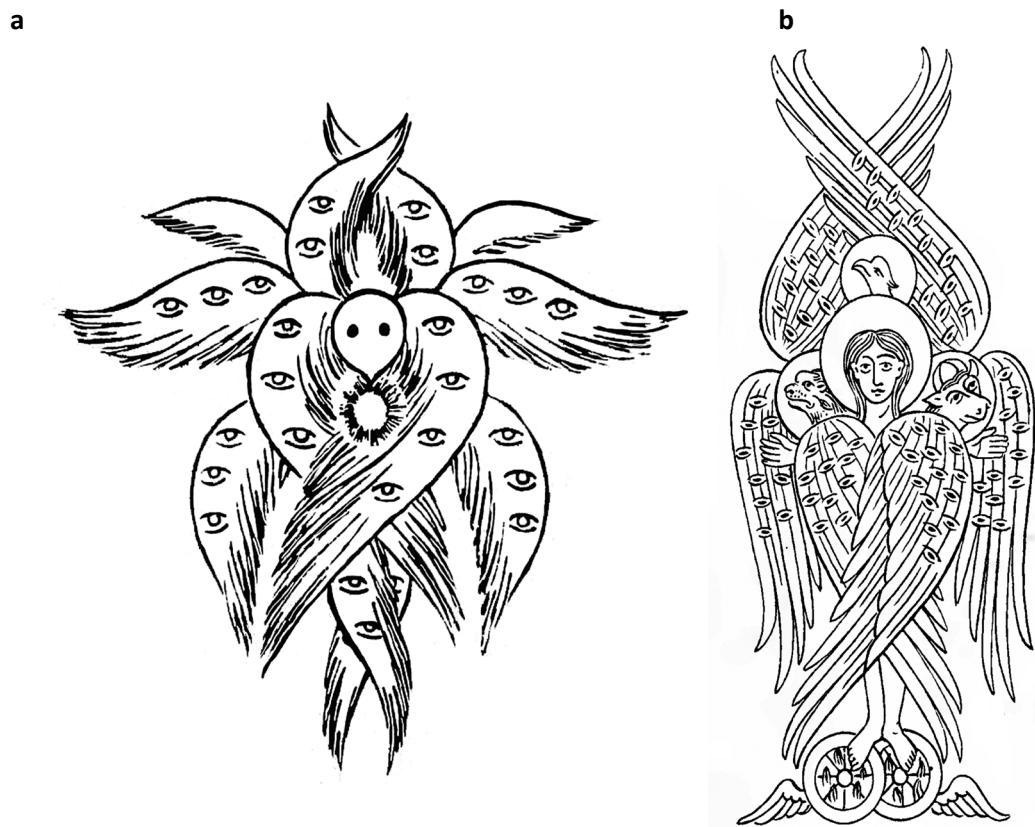


Figure 3. a: representation of the angel from nge’s opening sequence following the typology of a tetramorph. b: an actual tetramorph from Didron (1907: 453). The original belongs to a Byzantine mosaic at the convent of Vatopedi, on Mount Athos (XIII Century).

The last shot of the series-opening depicts a fragmentary text from the purported Dead Sea Scrolls (figure 4, a). The mysterious language featured is referred to as 天使の文字 (lit. ‘writing of angels’) in the original storyboards (GAINAX, 1997a: 554) and, indeed, the first glyph closely resembles the kanji for ‘heaven’; which is also the first kanji in ‘angel’. This is probably alluding to the various angelic languages developed within the occult Western tradition, as the set of glyphs employed resembles the languages that Heinrich Cornelius Agrippa consigned in his *De Occulta Philosophia* (1533: 273-274; figure 4, b): the celestial writing, the *malachim* writing, and the writing called ‘the passing of the river’.

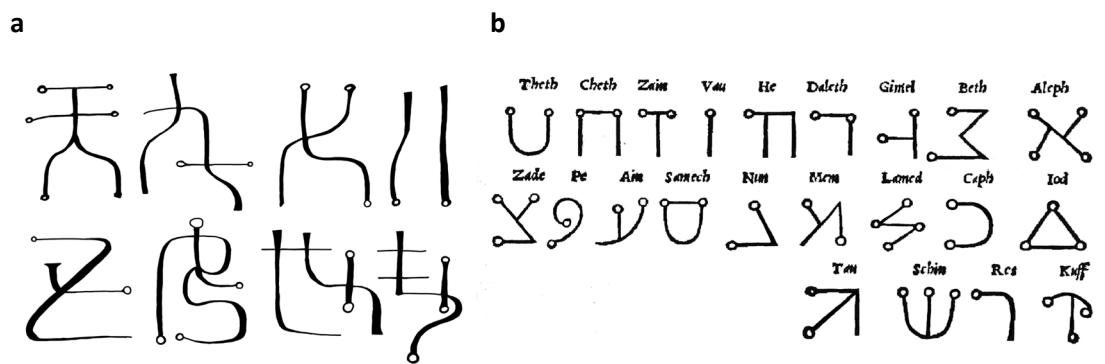


Figure 4 a: fragmentary text belonging to the Dead Sea Scrolls from NGE opening; b: celestial language from Agrippa's *De Occulta Philosophia* (1533, vol. 3, Ch. XXX, p. 273).

Lastly, the emblem of NERV is a composite that also alludes to Christian tradition. A fig leaf, representing the leaves that Adam and Eve use to cover themselves in the biblical Genesis, appears accompanying a quote from *Pippa Passes*, a well-known dramatic piece by Robert Browning (1812-1889) that reads: 'God's in his heaven, all's right with the world.'

Complementing the imagery aforementioned, the series abounds in terms drawn from religion. The beings that attack Tokyo are referred to as 'angels' in the dubbed English version, and as 'apostles' (使徒) in the Japanese original language. The *mecha* are named 'Evangelion' which is Greek for Gospel, but generally referred to simply as EVA units. This connects them with the biblical Eve, the mother of mankind, as these units hold the soul of the pilots' mothers (Rayhert, 2018: 166-167).

Plenty of terms in the series can be traced back to religious sources, either biblical or apocryphal, such as the names of the angels (Sachiel, Shamshel, etc.). Marduk Institute is named after the patron god of Babylonia, mentioned by Jeremiah (50:2). The Spear of Longinus used by the EVA units is named after the lance with which a Roman soldier pierced Jesus during crucifixion. Others are clearly inspired by Jewish tradition, such as Lilith or the Dead Sea Scrolls. Also, the Chamber of Guf or 'treasure house of souls' (Scholem, 1987: 156) is mentioned by Ritsuko Akagi, the current head of NERV's Research and Development Department (Episode 23).

NGE is seldom the only anime that uses Christian symbols but not its related doctrine, as this is a general practice of the manga and anime industry (see several examples in Barkman, 2010, pp. 36-37). However, and despite the criticism about the lack of depth of religious symbols in the series (see the previous section), some references might be consistent with Judeo-Christian tradition. For instance, in NGE, MAGI (マギ), the informational system created by Naoko Akagi, mother of Ritsuko, is composed of three supercomputers referred as Melchior, Casper, and Balthasar, after the names of the biblical Magi that came from the East to offer gifts after the birth of Jesus. This network represents three aspects of Akagi's personality, as explained in Episode 13 of the series: her roles as a scientist, woman, and mother. MAGI's decisions impact plot. In Episode 6, it is used to determine the success rate of a mission. In Episode 11, it is revealed that MAGI is in charge of the city, and the Council merely follows its decisions, which are taken democratically by the three computers. The system also controls many operations in NERV headquarters, as seen in Episode 13. Although not specified in Matthew's Gospel, later Christian tradition and apocryphal texts have come to identify the Magi as 'wise men', astrologers, astronomers and even scholars (Powell, 2000: 1). Similarly, MAGI operates as a council of the wise and sometimes even as an oracle of sorts.

In other instances, the inclusion of religious symbols is anything but careless. For example, in one of the production sketches (EVA Production Committee, 2018: 227), Lilith is displayed crucified, with the Spear of Longinus firmly pierced through its chest. Its face has been covered by a mask with a triangle pointing downwards, together with seven eyes arranged in two asymmetrical rows (figure 5, a). The triangle may represent an inverted version of the Eye of Providence (figure 5, b), but with seven eyes instead of one. This

hypothesis is supported by the NGE storyboards, where a different configuration of the motif appears (figure 5, c). In this instance, the inverted triangle only encloses the upper-right eye of Lilith (GAINAX, 1997b: 595). Commentary accompanying the production sketch further emphasizes the intentional design, explicitly stating that the bolts used to fix Lilith's hands to the cross must have heptagonal heads, that the nuclear weapons that appear out of focus in the background must be heptagonal in shape, and that the cross itself must have 'pattern details [that] look like a series of heptagon crystals' (EVA Production Committee, 2018: 227). The number seven has great importance both in Christianity and Judaism. Examples can be found regarding the seven deadly sins, the various references in the Book of Revelations or the Creation myth.

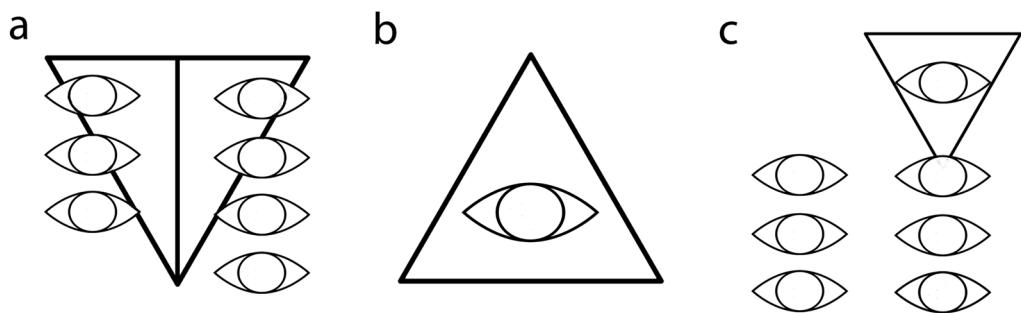


Figure 5. A: triangle and eye arrangement of Lilith's face (together with the dividing vertical line it is also the symbol of Seele); b: Eye of Providence; c: alternative configuration for Lilith from NGE storyboards (Gainax, 1997b: 595).

NGE's use of iconography replicates the form of other influential postmodernist texts and, in that sense, the collage of Judeo-Christian iconography could be considered a 'pastiche'. However, this is not an appropriation of a 'dead language' or style in which the original meaning is lost (Jameson, 1991: 17). Its usage is not casual, but rather responds to strategies designed by the production team and, in particular, by Hideaki Anno as the main author.

INTERTEXTUALITY AND AUTHORIAL AGENCY

Despite the profusion of religious elements in NGE, Hideaki Anno and others involved in the development of the anime have consistently played down its importance. According to Anno, he is not a religious person but feels close to Shintō beliefs (Anno, 1996). He also lacks an understanding of Christianity himself, and its use in NGE was intended to convey a certain 'mood' or 'atmosphere' (雰囲気) (Anno, 2000b). Supporting Anno's statements, Toshio Okada, co-founder of Gainax, affirmed that the Director never read the Bible and only took 'a few interesting technical terms' (Izawa, 2003).⁵ Anno has confirmed that he used 'dictionaries and the like' (辞書みたい) as sources for research (Anno, 1996).

When Anno or other members of the NGE production team have been inquired about the ulterior motives behind the use of Western religious iconography, they have replied consistently. As we will discuss below, according to their answers, the borrowing of these elements may fulfil one or more of the following aims: Firstly, as a differentiating value; secondly, because of stylistic or cosmetic factors; and thirdly, to imbue the show with a cryptic aura to create a product open to multiple interpretations.

The first and second seem self-explanatory. They were addressed by Assistant Director Kazuya Tsurumaki during a panel in Otakon 2001, when he adduced that the religious background was included to give something unique to NGE to stand out against the numerous other *mecha* at that time. He also stated that Christianity in NGE carries no intended meaning, and that 'while Evangelion's basic plot elements are borrowed from some religious texts and myths, they merely act as inspiration for a different story. They are just there for aesthetics' (Otakon, 2001).

⁵ It is worth noting that Okada subsequently dismissed the importance of the psychological elements of NGE, an interpretation framework that has been more warmly received by academics. See Napier (2005) and Ortega (2007).

The third objective, however, deserves a deeper analysis. Creating a map of intertextualities through a sequential product implies intentionality: whether discussing hidden references (sometimes referred as ‘Easter eggs’) or simply adaptation through allusion. Since the late 90s –and this is not arbitrary as it belongs to the same timeframe that NGE– reading movies as hypertexts has become a trend. However, a sequential text cannot always be compared to other hypertexts such as websites (Booker, 2007: 12), because navigation between texts is not always entirely controlled by the user in the case of a TV show. When discussing cult movies, Eco (1985: 5) referred to those texts in which the collage of ‘semes’ produced an intended map of intertextualities and, therefore, empowered its ‘cult’ appeal. Regarding Eco, what differentiates the notion of ‘cult movie’ from other constructs based on collage or pastiche would be the intentionality, since cult movies are not always responding to an intention: ‘Nature has spoken here in place of men. If nothing else, this is a phenomenon worthy of veneration’ (1985: 4).

In this sense, we agree that in many aspects NGE is a ‘cult product’ but also an intentional open text, given the interest of the authors in creating an intertextual framework based on Judeo-Christian iconography. Kazuya Tsurumaki clarified that the use of Christian symbols, such as the cross, were intended to be exotic and mysterious (Otakon, 2001; FunNIME, 2002). Also, when discussing the Rebuild movies, Producer Toshimichi Otsuki argued that in the original NGE they used complex words and concepts to create confusion in the viewer deliberately (Newtype USA, 2006). Hideaki Anno even stated that NGE was created as a jigsaw puzzle (ジグソーパズル) for the viewers, with no single univocal answer or interpretation (Newtype, 1996). The terms and concepts used as ‘symbols’ (記号) in NGE were not intended to carry complete meaning individually; but together, and within the context of the larger narrative of the series, create interrelationships that produce meaning (Anno, 2000a).

These comments imply that NGE was devised in the manner of an open text with the intention of, at a bare minimum, suggesting depth by using religious elements and providing hidden meanings that require multiple viewings to decode. Whether the series can be effectively decoded or not (at least unequivocally) is a different matter.

This conclusion is reinforced by the fact that some of these elements do not belong strictly to the religious sphere but, more precisely, can be classified as part of the Western Esoteric tradition such as the works of Robert Fludd, Athanasius Kircher, and the *Lemegeton*. It must be noted that an esoteric text is not the same as an open text, the main difference being that an open text admits multiple interpretations while an esoteric text may only have one, which is revealed to the initiated. In this manner, the series conveys the impression of carrying a hidden message that can only be decoded by an ‘initiated’ segment of the audience. Consequently, NGE cannot be considered an esoteric anime, but rather it can be argued that the esoteric elements included in the show are intended to fuel its ‘open’ nature.

3. RECEPTION OF RELIGIOUS ELEMENTS BY EASTERN AND WESTERN AUDIENCES

In origin, NGE was promoted as a *shōnen* and, as such, implicitly aimed to young male viewers between the ages of 12 and 18. For many audiences, NGE is regarded as a modern amalgam of tropes and formulas from *tokusatsu* and *mecha* series. However, the multi-layered nature of the show appealed to a more mature audience, the so-called *ippanjin* (general population); a heterogeneous group of people who are not regular consumers of anime. This is how NGE reached its massive success. Moreover, NGE shots are saturated with information of all kinds embedded within the visual narrative. This is particularly appealing to *otaku*, the Japanese counterpart to the Western fan.⁶ One characteristic of *otaku* is their fixation with every detail and obscure fact from their favorite anime. The possibility to study and decode the information from individual shots became possible with the advent of video recording devices, therefore allowing ‘freeze-framing’ (Lamarre, 2009: 144-145; Broderick, 2002). Because Hideaki Anno conceived the series

⁶ Both terms, *fan* and *otaku*, have their own idiosyncrasies. For further examination of this topic, including the pathologization of both fandoms and reasons why they are not always directly interchangeable, see Hills (2002) and Denison (2019).

as a homage and a critique to *otaku*, it is plausible that the symbolism-heavy shots of NGE were directed toward this segment of the audience. In this manner, *otaku* would be provided with an unlimited amount of readings, granted by that primacy of ‘information’ over ‘meaning’. This further supports the hypothesis that NGE was constructed deliberately as an open text.

These challenges to the audience’s perception are not only present when dealing with symbols and concepts of religious nature. In fact, a common narrative device within the series are the messages that appear in rapid succession across the screen. These are displayed in Japanese, English and German, bordering the audience’s threshold of perception. For example, in Episode 22, they are used to convey the internal struggles of Asuka while she is subjected to a psychological attack from Fifteenth Angel Arael. This resource may be a reminiscence of other works from cinema verité, which have been often considered one of Anno’s inspirations for his fractured narrative (Azuma, 2016).

Sometimes, the manner in which NGE addresses the audience resembles American cartoons with a dedicated fanbase such as Matt Groening’s *The Simpsons* (1989-) and *Futurama* (1999-2013) as these shows also require the use of the freeze-frame technique to capture all the hidden meanings and gags. *Futurama* went even further by presenting two alien-coded languages, popularly referred to as ‘alienese’ 1 and 2, to be deciphered by fans. Through this system of hidden clues and jokes, the creators managed to establish a communication channel with the more devoted members of its audience, sometimes mocking them for their obsession, others fighting them for their criticisms, but always succeeding in keeping them engaged with the show (Knox, 2006).

According to Hideaki Anno, NGE was originally intended for a Japanese audience (Anno and Giner, 1997: 20), but the series became a phenomenon both in Japan and overseas, pushing cultural boundaries and achieving cult status. The open nature of NGE fuelled fan exegesis, using Internet to share and discuss their theories and interpretations worldwide. In Japan, the franchise elicited some interest in Christianity and Kabbalah (Thomas, 2012: 71) perhaps as a consequence of its inherent exoticism.

During the panel interview at Otakon 2001, Kazuya Tsurumaki also stated that they may have rethought the choice of using Christian symbols if they had known that the show would reach international audiences (Otakon, 2001). However, these claims should be considered cautiously. Since its inception, Gainax had been repeatedly attempting to reach international markets, especially in North America (Denison, 2019) either by distributing garage kits (through General Productions USA, focused on resin models), promoting the first anime convention in the United States (AnimeCon ’91), or releasing one of the first anime for home-video (*Gunbuster*, also directed by Hideaki Anno, 1988-89). Taking this into consideration, it is not inconceivable that Gainax intended to eventually reach international markets with NGE.

Kazuya Tsurumaki’s statements at Otakon 2001 are presumably the consequence of honest concerns about offending believers through misinterpretations. However, a substantial amount of the Judeo-Christian symbols and terminology used were received similarly both by Japanese and Western audiences. It is expected for any audience to have certain notions of Christianity, but many of the religious elements of NGE rely on obscure esoteric sources more than in institutionalized religion. While crosses, wings, and halos are elements with which global audiences are undoubtedly familiarized, many others provide more of a challenge. Therefore, they would appear alien to most members of Western (even Christian) audiences as well as for Japanese.

4. CONCLUSIONS

In this research, we have defined exegesis as the interpretation of a cultural text through the lens of authorship. This process of decoding is performed concurrently by various audiences and produces multiple interpretations as a result. Understanding cultural products as a collection of ‘open works’ following Umberto Eco (1989: 19) imply the existence of audiences with a greater agency while able to identify and decode multiple levels of meaning.

NGE represents an interesting case of study for open texts, as it displays numerous references to Judeo-Christian iconography and terminology. While the authors have repeatedly

referred to the use of these elements as ‘superficial’, it is arguable that its inclusion belongs to a conscious strategy of the production team. They aimed not only to create a product with a differential value, distancing itself from generic formulas of anime and science fiction and incorporating foreign elements, but also to deliberately produce an open text.

These religious elements, described to as ‘exotic’ or ‘mysterious’, elicit viewers to actively search for meanings in an approach comprising two levels. The first one is characterized by the use of easily accessible symbols such as crosses or halos. These are recognizable to transnational audiences, even in contemporary post-secular societies. In NGE, however, complexity is reinforced by a lack of correspondence between the aforementioned symbols and their related religious narratives. Therefore, audiences familiar with Judeo-Christian traditions may be confused by being unable to deduce the relationship between these elements. In a second level, the use of less accessible symbols within the series, such as those derived from Western Esoteric traditions, aim to suggest hidden meanings and further complexity. Our research has shown that the aggregation of these referents can only be the product of an elaborated documentation work. As a consequence of this abundance of signifiers, NGE produces information overload on the viewer. This may have been devised as a conscious effort to either appeal or mock the enthusiasm of *otaku* fan audiences, who are prone to the active search for meaning - as reflected in their consumer practices. NGE creators were ultimately successful in their strategy, not only because they consciously suggested the existence of an esoteric reading, but because the audiences received the series as such.

5. REFERENCES

- Afasanov, N. (2020) The Depressed Messiah: Religion, Science Fiction, and Postmodernism in Neon Genesis Evangelion. *State, Religion and Church* 7(1): 47-66.
- Agrippa, H. C. (1533) *De Occulta Philosophia* Vol. 3, Ch. XXX Cologne.
- Anno, H. (1996) Anno, 1996 (Animera panel). <http://www.evamonkey.com/writings/animera-virtual-panel-meet-hideaki-anno.php>
- Anno, H. (2000a) Interview to Anno in Waseda University, 5-12-2000. <https://jinken-official.jimdofree.com/講演録-会見録/庵野秀明-2000/>
- Anno, H. (2000b) 会見録 [Interview to Hideaki Anno]. *Waseda University's People Study Group*. <https://jinken-official.jimdofree.com/講演録-会見録/庵野秀明-2000/>
- Anno, H. and Giner, P. (1997) Interview Hideaki Anno. *AnimeLand*. (32): 19-21.
- Azuma, H. (2016) Anime or Something Like it: Neon Genesis Evangelion(E). *Intercommunication*, 18, https://www.ntticc.or.jp/pub/ic_mag/ic018/intercity/azuma_E.html (accessed 2016/05/12).
- Barthes, Roland (1977) The Death of the Author. *Image-Music-Text*. 142-48
- Ballús, A., & Torrents, A. G. (2014). Evangelion as Second Impact: Forever Changing That Which Never Was. *Mechademia*, 9, 283-293.
- Barkman, A. (2010) Anime, manga and Christianity: A comprehensive analysis. *Journal for the Study of Religions and Ideologies* 9(27): 25-45.
- Bartoli, F. (2008) Neon Genesis Evangelion e la Kabbalah: dal Tempo di dolore al Tempo Benedetto. *Antrocom* 4(1): 29-36.
- Berndt, J. (2018). Anime in Academia: Representative Object, Media Form, and Japanese Studies. *Arts*, 7(56), 1-13. doi:10.3390/arts7040056
- Booker, M. K. (2007) *Postmodern Hollywood: What's New in Film and Why It Makes Us Feel So Strange*. Westport: Braeger.
- Bordwell, D. (1991). *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema* (Vol. 7), Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Broderick, M. (2002) Anime's Apocalypse: Neon Genesis Evangelion as Millennial Mecha. *Intersections* 7: 1-11.
- Carruthers, M. J. (2009) Ars oblivionalis, ars inveniendi: The Cherub Figure and the Arts of Memory. *Gesta* 48(2): 99-117.
- Cavallaro, D. (2009) *The art of Studio Gainax: experimentation, style and innovation at the leading edge of anime*. Jefferson, NC: McFarland.
- Chung, S. (2021) Analysis of Evangelion Characters According to the Sephiroth Tree of Life. *Eva Monkey*, <https://www.evamonkey.com/writings/chung-stephen-analysis-of-evangelion->

- [*characters-according-to-the-sephiroth-tree-of-life.php*](#) (accessed 8th April 2021).
- Denison, R. (2019) Anime is (not) cult: Gainax and the limits of cult cinema. In: E. Mathijs and J. Sexton (eds) *The Routledge Companion to Cult Cinema* London: Routledge, pp.121-130.
 - Didron, A. N. (1907) *Christian Iconography: or, the history of Christian art in the Middle Ages, Volume 1: The history of the nimbus, the aureole, and the glory. Representations of the persons of the Trinity. With numerous illustrations.*, London: George Bell and sons.
 - DiTommaso, L. (2014) Apocalypticism and Popular Culture. In: J. J. Collins (ed) *The Oxford Handbook of Apocalyptic Literature*. Oxford: Oxford University Press, pp.473-510.
 - Eco, U. (1977) On the contribution of film to semiotics. *Quarterly Review of Film Studies* 2(1): 1-14.
 - Eco, U. (1985) "Casablanca": Cult Movies and Intertextual Collage. *SubStance* 14(2): 3-12.
 - Eco, U. (1989) *The Open Work (with an introduction of D. Robey)*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
 - EVA Production Committe (2018) *Neon Genesis Evangelion: TV Animation Production Art Collection*. UDON Entertainment Production.
 - Fludd, R. (1617) *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia: in duo columnina secundum cosmi differentiam diuisa*. Frankfurt: Theodor de Bry.
 - FunNIME (2002) FunNIME, March, 2002.
 - GAINAX. (1997a). [*Neon Genesis Evangelion storyboards collection vol. 3*]. Tokyo: Fujimi Shobo.
 - GAINAX. (1997b). [*Neon Genesis Evangelion storyboards collection vol. 4*]. Tokyo: Fujimi Shobo.
 - Govinda, A. B. (1937) *The psychological attitude of early Buddhist philosophy and its systematic representation according to Abhidhamma tradition*. Peshawar (Pakistan): Allahabad Law Journal Press.
 - Habermas, J. (1970). On systematically distorted communication. *Inquiry*, 13(1-4), 205-218. doi:10.1080/00201747008601590
 - Hall, S. (1973). Centre for mass communication research (Leicester G, and Council of Europe Colloquy on training in the critical reading of television language. *Encoding and decoding in the television discourse*.
 - Hernández-Pérez, M. (2019) Looking into the 'Anime Global Popular' and the 'Manga Media'. Reflections on the Scholarship of a Transnational and Transmedia Industry. *Arts* 8(57): 1-14.
 - Hernández-Pérez, M. (2021) Discussing 'Genre' in Anime through Neon Genesis Evangelion. In: J. A. Santiago Iglesias and A. Soler Baena (eds) *Anime Studies–Media-Specific Approaches to Neon Genesis Evangelion*. Stockholm: Stockholm University Press, pp. 181-246.
 - Hills, M. (2002) Transcultural otaku: Japanese representations of fandom and representations of Japan in anime/manga fan cultures. *Media in Transition* 2: 10-12.
 - Iwabuchi, K. (1998) Pure impurity: Japan's genius for hybridism. *Communal/Plural: Journal of Transnational and Cross-cultural Studies* 6(1): 71-86.
 - Izawa, E. (2003) Toshio Okada on the Otaku, Anime History, and Japanese Culture. Luncheon Talk. MIT website. <https://www.mit.edu/~rei/manga-okadaluncheon.html>
 - Jameson, F. (1991) *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke university press.
 - Kircher, A. (1653) *Oedipi Aegyptiaci Ch. VIII*. Rome: Vitale Mascardi.
 - Knox, S. (2006) Reading the ungraspable double-codedness of The Simpsons. *Journal of Popular Film & Television*. 72-81.
 - Kroll, Jeri. 1999. 'Uneasy Bedfellows: Assessing the Creative Thesis and Its Exegesis.' *TEXT* 3 (2): 1-6. <https://doi.org/10.52086/001c.36053>.
 - Lamarre, T. (2009) *The anime machine: A media theory of animation*. U of Minnesota Press.
 - Lan, K.-W. (2012) *Technofetishism of posthuman bodies: representations of cyborgs, ghosts, and monsters in contemporary Japanese science fiction film and animation*. Doctoral thesis (PhD), University of Sussex.
 - Malone, P. M. (2010) Cruel Angels? Cruel Fathers! *Mechademia* 5: 346-348.
 - Napier, S. J. (2002) When the Machines Stop: Fantasy, Reality, and Terminal Identity in

- “Neon Genesis Evangelion” and “Serial Experiments Lain”. *Science Fiction Studies* 29(3): 418-435.
- Napier, S. J. (2005) The Problem of Existence in Japanese Animation. In: The American Philosophical Society (ed) *Proceedings of the American Philosophical Society*. Philadelphia: The American Philosophical Society, pp.72-79.
 - Newtype (1996) Newtype, n 11.
 - Newtype USA (2006) Newtype USA, Dec. 2006.
 - Okada, T. (1996) Return of the otaking: Toshio Okada at Anime America '96. *J-Pop*. (accessed 14th April 2021).
 - Ortega, M. (2007) My father, he killed me; my mother, she ate me: Self, desire, engendering, and the mother in *Neon Genesis Evangelion*. *Mechademia* 2(1): 216-232.
 - Otakon (2001) Otakon 2001, *Neon Genesis Evangelion Frequently Asked Questions*, <https://www.evaotaku.com/html/evafaq.html>
 - Paşca-Tuşa, S. and Popa-Bota, I. (2019) The Byzantine iconic representation of the cherubim: scriptural reference points. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai-Theologia Orthodoxa*.(64): 5-20.
 - Powell, M. A. (2000) The magi as wise men: re-examining a basic supposition. *New Testament Studies* 46(1): 1-20.
 - Rayhert, K. (2018) The postmodern theology of Neon Genesis Evangelion as a criticism. Докса 0(2): 161-170.
 - Santiago Iglesias, J. A., & Soler-Baena, A. (Eds.). (2021). *Anime Studies: Media-Specific Approaches to Neon Genesis Evangelion*. Stockholm University Press.
 - Schmidt-Biggemann, W. (2008) Robert Fludd's Kabbalistic Cosmos. In: D. Hedley and S. Hutton (eds) *Platonism at the Origins of Modernity*. Dordrecht: Springer, pp.75-92.
 - Scholem, G. G. (1987) *Origins of the Kabbalah*. Princeton University Press, NJ: Princeton University Press.
 - Stam, R., Burgoyne, R. and Flitterman-Lewis, S. (1992) *New vocabularies in film semiotics: structuralism, post-structuralism, and beyond*. Psychology Press.
 - Standish, I. (1998) Akira, postmodernism and resistance. In: D. P. Martínez (ed) *The worlds of Japanese popular culture: Gender, shifting boundaries and global cultures*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.56-74.
 - Tanaka, M. (2014) *Apocalypse in Contemporary Japanese Science Fiction*. New York: Palgrave MacMillan.
 - Thomas, J. B. (2012) *Drawing on Tradition: Manga, Anime, and Religion in Contemporary Japan*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

“LA PASIÓN POR LA ARQUEOLOGÍA, MOTOR DE MI VIDA”

Entrevista a José Miguel García Cano

Carlos Espí Forcén
Universidad de Murcia
Orcid: 0000-0002-6674-0832



José Miguel García Cano, arqueólogo, investigador, docente y director del Museo de la Universidad de Murcia.

El Dr. José Miguel García Cano nació en Murcia en 1959, se licenció en Historia en 1981 por la Universidad de Murcia y se doctoró en la misma universidad en 1993. Ha dirigido y participado en numerosas campañas arqueológicas en la Región de Murcia y en Siria desde 1976 hasta la actualidad. Fue director del Museo de Murcia entre 1986-1999, miembro de la Junta Superior de Museos del Ministerio de Cultura entre 1987-1997 y director del Museo de la Universidad de Murcia desde el año 2000, por lo que ha comisariado más de cien exposiciones de Arqueología y BB. AA. En la Universidad de Murcia, ha desarrollado su labor docente como Profesor Asociado del área de Arqueología desde el año 2011. Toda una vida dedicada a la investigación le ha llevado a publicar más de veinte libros y más de ciento cincuenta artículos y capítulos de libro, así como a dirigir tesinas, tesis de grado, tesis de máster y tesis doctorales. En sus ratos libres, hace maquetas de la Armada Imperial Japonesa, afición que cultiva junto a su pasión por la arqueología y la investigación.

Podría decirse que todo arqueólogo sueña con encontrar una pieza que cambie el conocimiento de una civilización y eso le ocurrió a usted en julio de 1981. ¿Qué nos puede decir?

Hasta tal punto me ha marcado el hallazgo del pilar-estela de Coimbra del Barranco Ancho que he pasado el resto de mi vida excavando allí, primero como alumno y luego como director de excavaciones. Quizás haya dedicado mi vida a Coimbra por la herencia de mi maestra, la Dra. Muñoz, y la influencia de D. Emeterio Cuadrado en su deseo de conocer en profundidad un yacimiento. El hallazgo del cipo, el primer día de la campaña de 1981, fue espectacular, ya que, en esta época, Martín Almagro-Gorbea no había hecho aún sus trabajos sobre la tipología de los pilares-estela y no se conocían bien los monumentos funerarios ibéricos. Y justo en este momento nos salió un monumento completo, con pedestal, cipo, nacela, gola y toro, que medía en su conjunto 3,05 metros. Unos meses después, Martín Almagro publicó sus primeras ideas sobre pilares-estela ibéricos en base a su conocimiento sobre los pilares de Los Nietos (Cartagena), Coy (Lorca) y Corral de Saus (Mogente), pero nosotros acabábamos de descubrir un monumento entero. Además, encontramos la tumba con su ajuar y pudimos datarlo en el tercer cuarto del siglo IV a.C., lo que suponía una datación más tardía de las que se barajaban en la época.



Pilar-estela de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia).

¿Cómo fue el descubrimiento?

Fue el primer día de campaña. Se planteó una cuadrícula de 4 x 4 ó 5 x 5 metros, no recuerdo bien, y en la propia superficie, mi compañero Ángel Iniesta dio con una piedra que pensó que era la roca de base, pero pronto dejó de picar porque Virginia vio que tenía oquedades por ambos lados. Decidimos limpiar la piedra, pero no podíamos imaginar lo que íbamos a encontrar a dos centímetros de la cota cero. Cuando llegó la hora del bocadillo, mi compañero Cristian se fijó en lo que habíamos limpiado y dijo: "Allí hay un jinete, se ve una cabeza y un brazo con la mano en la cabeza". No nos lo creímos, pero nos pusimos a limpiar con emoción

y conforme avanzábamos, lo vimos claramente, se trataba de uno de los jinetes del cipo, el peor conservado porque estuvo más tiempo expuesto a la erosión. Más tarde, vimos que las cuatro caras estaban labradas con una calidad extraordinaria y que era una pieza única. Éramos conscientes de que se trataba de un momento histórico, por lo que el primer día no nos atrevimos a abandonar la escultura, la Dra. Muñoz estaba nerviosa y preguntó: “¿Qué vamos a hacer con esto?”, por lo que Ángel Iniesta y yo propusimos quedarnos a dormir allí mismo, en el yacimiento, sin cama, ni cena. Nos hicimos una especie de almohada y una sábana con el toldo, pero no pudimos dormir casi nada, teníamos miedo a que llegase algún clandestino y deteriorase el monumento, así que no había otra. El resto de la campaña fue un calvario porque la gente del pueblo empezó a acudir en peregrinación para ver el descubrimiento y nos costó varios disgustos porque nuestro objetivo era protegerlo, lo teníamos cubierto con un toldo para que no se deteriorase y no podíamos perder el tiempo enseñándoselo a la gente, teníamos mucho trabajo que hacer y estábamos excavando otras tumbas de la cuadrícula al mismo tiempo.

¿Cuáles fueron sus orígenes en el mundo de la arqueología?

Tanto a mí, como a mis hermanos, nos gustaba mucho la historia y la geografía desde el bachillerato. A mí particularmente me encantaba la historia militar, recuerdo de niño quedarme impresionado con la batalla de Cannas o las hazañas de Napoleón. Así que pensé que quería estudiar Historia. Me precedió mi hermano Julio, que empezó la carrera de Historia en 1975, justo el año en el que se acababa de incorporar la Dra. Ana María Muñoz Amilibia a la cátedra de “Arqueología, Epigrafía y Numismática”. La Dra. Muñoz implantó en Murcia un sistema que había en Barcelona y que consistía en organizar un seminario los miércoles por la tarde para los alumnos que más interés tuviesen en la materia. Mi hermano acudía a estos seminarios y me hablaba de ellos desde 1975, pero yo no empecé la carrera hasta 1976 y me incorporé inmediatamente a los seminarios y a una excavación arqueológica de urgencia en el poblado ibérico de Santa Catalina del Monte (Murcia), cuya dirección corría a cargo de Gratiniano Nieto Gallo y José Sánchez Meseguer. Allí estuve excavando con compañeros como Sacramento, Anselmo, Ángel, mi hermano Julio y sus compañeros, entre los que estaba Sebastián Ramallo, José Félix o José Luis, así como algunos de los que más tarde fueron también grandes amigos, como Pedro Lillo, que era becario de investigación, o Juan Blánquez Pérez, que empezaba tercero de carrera y acabó siendo Catedrático de Arqueología en la Universidad Autónoma de Madrid.

¿Salió alguna pieza de especial relevancia?

No. Los estratos estaban muy revueltos, pero lo bueno fue que, gracias a haber conocido a Pedro Lillo, la Navidad de ese mismo año nos citó a unos cuantos alumnos a excavar en el poblado ibérico de Cobatillas. Con la Dra. Muñoz trabajábamos muchísimo: íbamos a clase, pero al mismo tiempo, en mi primer año de carrera, nos llevó a hacer una excavación de urgencia en la C/ del Pilar de Murcia, en la que salió una puerta en codo islámica y a la vez lavábamos los materiales que habían salido de Cobatillas y Santa Catalina. En julio de 1977 empezamos las excavaciones en Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla) y pedíamos que nos adelantasesen los exámenes finales para poder irnos a excavar con la Dra. Muñoz a finales de junio de cada año. A algunos profesores les molestaba hacer este adelanto, pero otros lo entendían.

¿Se podría decir que fue la Dra. Muñoz quien le hizo entusiasmarse por la arqueología?

Gracias a ella aprendimos muchísimo, ella aceptaba cualquier excavación de urgencia para que no se destrozase el patrimonio cuando no había aún una legislación apropiada de protección. Como estaba en la Junta Nacional, colocó a Murcia en la vanguardia de la arqueología. Gracias a todo este trabajo, cuando empecé mi especialidad en cuarto de carrera, ya había hecho varias excavaciones de mundo ibérico: una campaña en Santa Catalina del Monte, dos en Cobatillas, una en Molinicos y tres en Coimbra del Barranco Ancho. La Dra. Muñoz también nos recomendaba participar en excavaciones que no fuesen de nuestra especialidad, así que, entre excavaciones de ibérico, encontré tiempo en verano, en Navidad o Semana Santa para

ir a excavar yacimientos de la Edad del Bronce con Manuela Ayala y Javier García del Toro (Almendricos y Coy), una cista doble argárica en Abarán con la Dra. Muñoz, el castellar del Bronce Final en Librilla con Milagros Ros e incluso yacimientos romanos, como Begastri con Antonino González Blanco o un horno romano en Mazarrón que excavé junto con Sebastián Ramallo. Con la Dra. Muñoz no parábamos de aprender, recuerdo, por ejemplo, que cuando el reconocido arqueólogo Nino Lamboglia falleció en un accidente de tráfico, la Dra. Muñoz le hizo un homenaje en el seminario que hacía los miércoles con un monográfico sobre su figura, ya que era amigo suyo. A nosotros aquello nos impactaba, era una época en la que éramos estudiantes de la carrera, pero ya nos estaban explicando los diferentes tipos de cerámica que había clasificado una figura tan relevante como el profesor Lamboglia.

¿Alguna otra figura que deseé destacar durante su periodo de formación?

A partir de 1979, en cuarto de carrera, fue fundamental para mí la figura de D. Emeterio Cuadrado y mis experiencias como arqueólogo en la necrópolis ibérica de El Cigarralejo (Mula). No teníamos experiencia en excavaciones de necrópolis y ese verano vino D. Emeterio a vernos a Jumilla, la Dra. Muñoz le pidió que nos permitiese a mí y a Ángel Iniesta excavar con él en El Cigarralejo y nos citó para ese mismo mes de agosto. Ese verano habíamos estado excavando desde finales de junio hasta el 22 de julio en Coimbra, de allí nos fuimos a Molinicos a excavar con Pedro Lillo y fue él mismo quien nos llevó en su Land Rover a Mula el 12 de agosto para que pudiésemos excavar dos semanas más en la necrópolis de El Cigarralejo con D. Emeterio Cuadrado. No habíamos tenido tiempo ni para lavar la ropa, pero hay que decir que el propio D. Emeterio nos costeaba la estancia y dormíamos en su casa, como si fuésemos sus nietos. La relación con D. Emeterio fue tan buena que, al año siguiente, nos volvió a invitar



Ana Mª Muñoz Amilibia y José Miguel García Cano. Inauguración del Máster de Arqueología y Patrimonio en la Universidad Autónoma de Madrid, octubre de 2016.

y fuimos diez años más a excavar con él. De mi experiencia con D. Emeterio he de destacar mi inicio en el conocimiento de la cerámica ática y sobre todo de las armas, aprendíamos mucho de él y de lo que nos contaba de sus viajes, que ilustraba en charlas proyectando sus propias diapositivas. En El Cigarralejo coincidí en varias campañas con Virginia Page, mi mujer, que fue su principal discípula y es la actual directora del Museo, también con mi hermano Carlos, con Rafael González, Catedrático de Historia Antigua de la Universidad de Murcia y con Fernando Quesada, Catedrático de Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid.

¿Algo más que deseé destacar de su formación?

Una vez que empecé la especialidad de arqueología, la Dra. Muñoz me recomendó que pidiese la beca para hacer el curso de verano en Ampurias en 1980 con Enrique Sanmartí, gran experto en cerámica de barniz negro. Gracias al apoyo de la Dra. Muñoz aprobaron dos becas: una para Ángel Iniesta y otra para mí, ya que íbamos juntos a todas partes. El curso consistía en la excavación de la necrópolis, conferencias por la tarde y visitas a yacimientos, como el de Ullastret u otros del sur de Francia. Mi contacto con la cerámica griega en Ampurias y el encuentro con el Dr. Sanmartí motivó que hiciese una tesis sobre cerámica griega. La Dra. Muñoz se dio cuenta de que hacía falta un especialista en cerámica ática para poder datar los yacimientos ibéricos de Murcia y fue ella quien me sugirió hacer la tesis sobre este tema. En septiembre del 81 presenté la tesis y ese mismo año la pude publicar gracias a la financiación del departamento, una vez más gracias a Ana María Muñoz y a la editora regional. La tesis supuso un gran avance porque, hasta la fecha, Gloria Trías había recogido en sus estudios sesenta piezas de cerámica griega en Murcia y en mi libro pude clasificar y recoger más de seiscientas, muchas de ellas en colecciones privadas. Con ello pudimos datar la mayor parte de los yacimientos ibéricos en la Región de Murcia entre finales del siglo V a.C. y el siglo IV a.C., periodo de la eclosión de la cultura ibérica plena en nuestra zona.

¿Conocemos el paradero de todas las piezas de la tesis?

Lamentablemente le hemos perdido la pista a algunas piezas de valor, como una lucerna ática que estaba en colección privada o algunos fragmentos con decoración figurada de copas del pintor de Jena procedentes de Archena, que ya en su día publicó Gloria Trías y que ahora no sabemos dónde están. El yacimiento de Archena ha sido muy desafortunado, ya que es conocido desde finales del siglo XIX y, en esa época, parte de los visitantes del balneario de otras partes de España tenían como afición ir a saquear tumbas, por lo que ha sido un yacimiento muy exploliado y disperso. Además, explotó un polvorín en el Cabezo del Tío Pío y las piedras cayeron sobre la necrópolis, por lo que apenas se han podido excavar ocho tumbas más, aunque con unos ajuares fantásticos.

¿Qué puede decirme de su tesis doctoral?

A mediados de los 80, cuando Ana María Muñoz dejó de hacer excavaciones, yo tenía avanzada la tesis. En un primer momento, me propuse estudiar todas las necrópolis ibéricas, pero era absurdo porque Cuadrado acababa de publicar las tumbas de El Cigarralejo y no tenía sentido copiar el material ya publicado. Entonces, la Dra. Muñoz me propuso hacer la tesis de las dos necrópolis de Coimbra del Barranco Ancho y compararlas con el resto del mundo funerario ibérico en la Región. Publicamos las tres campañas de La Senda con 47 tumbas y las primeras 75 tumbas de la necrópolis de Poblado, creo que quedó un buen estudio, del que salieron dos volúmenes y he de agradecer que la mayor parte de ese material fue cedido por la Dra. Muñoz, que había sido la directora de las excavaciones. Ella ya estaba en Madrid y yo iba a verla a su casa en los años 91-92, me llevaba los planos y las fichas, nos pasábamos toda la tarde trabajando en la mesa grande de la cocina y su madre, Doña Josefa, venía algunas veces a vernos mientras pasaba las tardes viendo corridas de toros por televisión. En el tribunal de la tesis tuve a Pedro Lillo, a Juan Blánquez y, como presidente, al Dr. Martín Almagro Gorbea, que era un reputadísimo experto con el que yo disentía en las cronologías de las necrópolis, pero fue todo muy bien y hemos mantenido una buena amistad hasta la actualidad. Yo animo a la gente a que haga tesis doctorales porque es un trabajo importante en una vida, para el cuerpo facultativo de arqueólogos no me servía, pero yo quería completar el *cursus académico* con el grado máximo de doctor.



José Miguel García Cano estudiando una gran copa de champagne procedente de la necrópolis de Qara Qusaq. Misión Arqueológica española en Siria, 1999.

¿Cómo comenzó su colaboración con el Instituto de Próximo Oriente y Antigüedad Tardía (IPOA)?

En el año 92, Gonzalo Matilla, Profesor Titular de Historia Antigua en la Universidad de Murcia, me enseñó unos fragmentos de cerámica ática de barniz negro y una cantimplora chipriota que había excavado en el yacimiento de Tell Hamis de Siria. Le dije que la cerámica era del siglo IV a.C., pero que la cantimplora era del VII a.C., lo que demostraba la riqueza de los diferentes niveles del yacimiento. Fue entonces, cuando me propuso que le acompañase en la siguiente campaña a Siria (costeándome el vuelo) para que les ayudase a estudiar materiales, por lo que me fui cinco semanas en el verano del 93, con tanto éxito que fui nueve campañas consecutivas, hasta el año 2001.

¿Qué fue lo más espectacular de lo que encontraron en Siria?

No tuvimos hallazgos espectaculares, pero en el yacimiento de Tell Qara Qusaq encontramos un tesoro fundacional de un templo del Bronce Medio con cientos de piezas que incluían una diosa

en nácar con la iconografía del toro androcéfalo. Las piezas deberían seguir en el Museo Nacional de Alepo, si no se han expoliado en la última guerra. En su día estaban expuestas con una foto nuestra y me hizo gracia que me escribiese mi colega y amigo Adolfo Domínguez Monedero, Catedrático de Historia Antigua de la Universidad Autónoma de Madrid, para preguntarme: “¿He podido ver en Siria una foto tuya en una vitrina?” (risas). Y le dije que sí. De mi experiencia en Siria también me quedo con haber podido estar varias veces en Palmira, en Apamea, en Ugarit, en Mari, en el Crac de los Caballeros, así como ir a Líbano y ver Baalbek o Sidón. Todo fue muy duro, pero fantástico, con unos compañeros estupendos: Pedro, los hermanos Gómez Carrasco, Ingrid, Virginia, Juan, José Antonio, Paquita, Pepón, Dani o el pobre Pedro Fructuoso.

Y durante las campañas en Siria, ¿mantuvo las excavaciones en la Región de Murcia?

Sí, claro. En Coimbra excavé todos los años. En Siria excavábamos en junio-julio o agosto-septiembre, por lo que, según el año, alternaba mis estancias con las excavaciones en Jumilla. En Siria, a partir de 1997, tenía que excavar durante mi mes de vacaciones porque la Comunidad Autónoma dejó de darme permiso para ir a excavar. Siempre encontré la forma de seguir adelante gracias al sacrificio de mi mujer e hijas. En total, en esa época llevaba hechas doce intervenciones en Coimbra, cuatro en Molinicos, diez en Cigarralejo, cinco en Cabecico del Tesoro, una en la necrópolis ibérica de Los Nietos y otra en Fortuna. Por lo tanto, es evidente que mi especialización era el mundo funerario ibérico.

¿En Los Nietos salieron las cráteras?

No, yo excavé en la necrópolis. Años después, hacia el año 89, a mi hermano Carlos le salieron las cráteras y las publicamos juntos en un artículo de *Archivo Español de Arqueología*. Este trabajo fue muy importante y tuvo una excelente aceptación, muestra la importancia del asentamiento como punto de intercambio comercial entre indígenas y griegos, posiblemente occidentales.

¿Algo que destacar de las cinco campañas en Cabecico del Tesoro?

Lo importante de Cabecico era que se trataba de la necrópolis ibérica más extensa excavada sistemáticamente y nunca había sido publicada. Además, en excavaciones previas no habían conservado restos óseos, ni conocían su extensión. Con mis cinco campañas logré saber los límites exactos de la necrópolis hacia el oeste y sur, encontré trece o catorce tumbas intactas de cronologías del IV-II a.C., pude estudiar los restos óseos de todas esas tumbas y en una de ellas apareció un fragmento de nacela correspondiente a un pilar reaprovechado, algo que vemos en otros yacimientos, pero sirvió para constatar la reutilización de materiales en tumbas más tardías. También me aparecieron dos pebeteros femeninos con la cara hacia la tierra, lo que podía significar que existiese algún ritual, por el que la cara acompañaba al difunto. No obstante, entregué la memoria a la Comunidad Autónoma, pero no me la publicaron porque en aquella época no había voluntad de publicarme este tipo de trabajos. Recientemente, le he pasado la memoria a mi doctorando José Fenoll Cascales para que la incorpore a su tesis con el fin de que no se pierdan los datos y se conozcan esas catorce tumbas en contexto, con restos óseos y con los datos estudiados por la Dra. Eulalia Subirá en Barcelona.

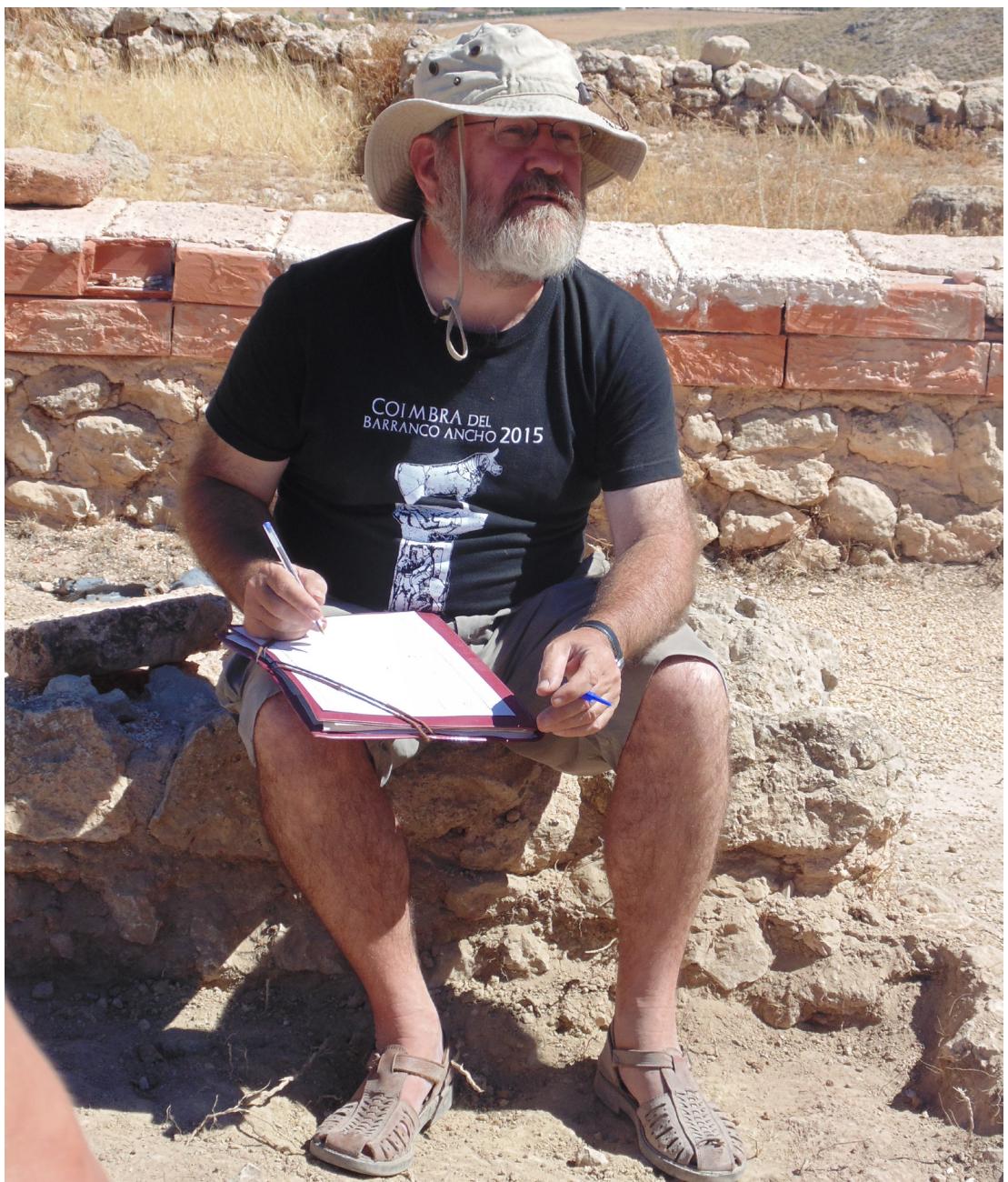
¿Y la crátera de Heracles de Cabecico?

Esa no la encontré yo, salió en la tumba 532, en las excavaciones de Aragoneses, Mergelina y Nieto. Sin embargo, la he publicado en varias ocasiones. Mi mayor aportación es que la profesora Trías la había atribuido al pintor de la Centauromaquia de Nueva York, lo cual ya era un gran adelanto porque Gloria Trías es una sabia y hace muy bien su trabajo, pero a mí me había salido una crátera en Los Nietos que pude atribuir al pintor de Oinomaos. Entonces, me di cuenta de que el pintor de la Centauromaquia de Nueva York podía incluirse en el taller del pintor de Oinomaos y que este pintor tenía también piezas procedentes de Toya (Jaén), Baza (Granada) y Los Nietos (Cartagena), lo que me permitió establecer una ruta comercial desde la costa del sudeste hasta la alta Andalucía, ruta que se bifurcaría hacia Baza y hacia Toya. Creo que esa aportación fue interesante y lo publiqué en un libro con Francisco Gil con el título *La cerámica ática de figuras rojas: talleres y comercio (siglo IV a.C.)*. El método de

Beazley tenía muchísimo mérito por el estudio exhaustivo de 25.000 vasos y sus atribuciones a diferentes pintores, pero nosotros pudimos afinar un poco más en estas atribuciones. Cuando le envié el libro a Gloria Trías, a quien estaba dedicado, me respondió con una carta cariñosísima agradeciéndome la dedicatoria y diciéndome que se alegraba mucho de las atribuciones, ya que a ella le habría gustado identificar talleres cuando estudió el pecio de El Sec, pero no pudo hacerlo y se alegraba mucho de que alguien lo hubiese conseguido. Me gustaron mucho las palabras de Gloria Trías porque, para mí, era y es un ejemplo a seguir, es la mayor experta en esta materia.

Por concluir con las excavaciones... ¿Desde 2001 hasta la actualidad qué desearía añadir?

Ya sólo he excavado en Coimbra del Barranco Ancho, donde he hecho otras catorce campañas, publicadas en varios libros y ahora estamos redactando la memoria final de 1977 al 2021. En las últimas campañas, hemos excavado más de cien tumbas, de las que procede la tapadera de *lekanis*, la *pelike* y la escultura de un toro. En los últimos cuatro años, hemos estado excavando la muralla del poblado para entender cómo se articuló el sistema defensivo, que tiene torres alrededor de la puerta con una influencia claramente helenística. Todo ello ha sido posible



José Miguel García Cano, director de la campaña de excavación de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla), 2016.

gracias a mi equipo de amigos o ayudantes, como Jesús Robles y José Fenoll, con quienes he publicado un artículo sobre el vaso de los lobos en *Lucentum* y otras colaboraciones en congresos y *simposia*. Este año espero publicar la memoria global de Coimbra del Barranco Ancho con todas las casas del poblado y el sistema defensivo.

También ha publicado un estudio de género sobre Coimbra del Barranco Ancho.

Sí, lo hice junto con Rosa Gualda, otra alumna a la que dirigí la tesina y el TFM. Comparamos la riqueza de los ajuares de tumbas de los siglos IV-II a.C. en función del sexo, siempre que éste se pudiese identificar. La conclusión fue que había tantas mujeres ricas como hombres durante estos casi trescientos años; es decir, los que tenían dinero se enterraban con ajuares ricos, independientemente de su sexo. De hecho, los restos óseos de la tumba 70, la que tiene el ajuar más rico de la necrópolis y sobre la que se colocó el pilar-estela, apuntan a que lo más probable es que la enterrada allí fuese una mujer de algo más de veinte años, esta hipótesis casaría además con el hecho de que no haya armas y sí que tenga *askoi* con forma de paloma.

Hablemos ahora de su experiencia profesional como director del Museo de Murcia.

Me licencié en 1981, hicimos los cursos de doctorado y nos contrataron a Ángel Iniesta y a mí para hacer la Carta Arqueológica en la Diputación. Con las transferencias a la Comunidad Autónoma, suprimieron ese proyecto y nos dieron una beca para preparar las transferencias de Arqueología en el año 83. Entré a la Comunidad Autónoma como interino y oposité al cuerpo facultativo de arqueólogos más tarde, pero en el año 86, el director del Museo de Murcia se fue a Madrid y la plaza quedó vacante. En esta situación, el Director General de Cultura me propuso ser interino para ocupar esa plaza. Acepté y en abril del 86, con 26 años, fui director del Museo de Murcia como interino, hasta que gané la plaza en propiedad al año siguiente por concurso de méritos. En esta época, el Museo de Murcia incluía tanto Arqueología como Bellas Artes, por lo que yo estaba muy contento. Cuando me dieron la plaza de director interino llamé, en primer lugar, a la Dra. Muñoz, que se alegró muchísimo. Previamente había estado de guía en el museo y había hecho las prácticas allí, no tenían apenas personal y estaba casi todo por hacer, pero tenía muchísima ilusión y me propuse catalogar e inventariar todos los fondos, tanto de Arqueología, como de Bellas Artes. En el segundo caso fue más sencillo, pero en Arqueología era mucho más difícil porque había muchísimas piezas sin inventariar y no había personal. Hablé con Cultura para que me diesen plazas para poder catalogar y organizar visitas guiadas, pero no me las dieron; sin embargo, gracias a un convenio con el INEM, pude contratar personal técnico algunos meses durante cuatro o cinco años. Con este convenio pude llegar a tener trabajando en el museo a ocho arqueólogos, seis licenciados en Historia del Arte, dos dibujantes, fotógrafos, cuatro administrativos y tres o cuatro ordenanzas para reforzar la plantilla. Me costó muchísimo trabajo conseguir estas ayudas y a veces también me dejaban sacar una beca para tener algo más de apoyo. Fue así cómo, durante cuatro años, pude catalogar todas las piezas, lavar muchas de ellas e inventariarlas. Además, completé el libro de registro y el inventario por colecciones, y conseguí actualizar el topográfico de todo lo que estaba expuesto. Fue un trabajo colosal: editamos las guías de ambas colecciones y un cuaderno didáctico, pionero en España, de la colección del Museo de Arqueología.

¿Destacaría algo de la labor de directores anteriores?

Manuel Jorge Aragoneses fue quien montó el museo en la Casa de la Cultura, siendo el responsable museográfico. Durante sus veinte años en el museo amplió considerablemente sus colecciones. Aragoneses era arqueólogo y había excavado en Cabecico, encontró la *oinochoe* de Alcantarilla, publicó el león de Coy, excavó en La Luz, pero también excavó bronce y romano. Su sucesor, José Antonio Melgares, estuvo a tiempo parcial, por lo que admitió colecciones, organizó el servicio de guías con alumnos de la Universidad de Murcia (del que formé parte y siempre nos dejó consultar la biblioteca especializada del centro), pero no pudo hacer más porque tenía otro trabajo. Pedro Lavado estuvo apenas dos años, vio el volumen de trabajo que había que hacer, pero con los recursos que había y las nuevas competencias de las “Autonomías” no pudo hacer mucho, por lo que pidió el traslado a Madrid.

En su época como director empezó a sacar la revista *Verdolay*.

El número 1 salió en el 89, yo ya llevaba 3 años como director y empezaba a ver los frutos del enorme trabajo que habíamos hecho. Había modificado las piezas expuestas, había hecho una guía divulgativa, un cuaderno didáctico para cuidar la función educativa del museo y tenía convenios con colegios para que visitasen el museo unos 10.000 ó 12.000 niños al año. Por lo tanto, ya teníamos guía, la parte educativa y nos faltaba la parte científica, que era fundamental en un museo. Decidí, entonces, crear una revista científica, a la que puse el nombre de *Verdolay* por dos razones: por mi infancia vinculada al *Verdolay*, donde mis abuelos tenían una casa, y porque una buena parte de la colección del museo procedía de los yacimientos de *Verdolay*, tanto de Santa Catalina del Monte como de Cabecico del Tesoro. La publicación de *Verdolay* hizo que en dos años tuviese más de doscientos intercambios con revistas españolas, por lo que la biblioteca se vio muy enriquecida. Repuse todos los *Madridrer Mitteilungen* gracias a la ayuda de los profesores Schubart y Blech, con los que había excavado, y muchas otras revistas, como *Archivo Español*, *Gladius*, *Trabajos de Prehistoria*, *Ampurias*, *Pyrenae*, etc. De revista española, la colección era muy buena, incluso mejor que la de la Universidad. Para comprar libros nunca me dieron dinero, pero las revistas las conseguí gracias a esos doscientos doce intercambios sistemáticos con otras revistas. Además, en *Verdolay* escribieron muchas de las grandes figuras de la Arqueología y la Historia del Arte en España. En el número 1 ya participaron D. Emeterio Cuadrado y Fernando Quesada, pero, para coger más prestigio, el número 2 lo dediqué a D. Emeterio Cuadrado, con motivo de que acababa de cumplir 80 años y en ese número participó todo el mundo: José M^a Blázquez, la Dra. Muñoz, Ricardo Olmos, Teresa Chapa, Helena Bonet, Fernando Quesada, Enrique Sanmartí, Schubart etc.; es decir, los mejores iberistas del momento. El número 7 se lo dediqué a la Dra. Muñoz y, una vez más, mucha gente conocida, como Almagro Gorbea, Fletcher, Teresa Chapa, Isabel Izquierdo, Juan Blánquez, Antonio Beltrán, Virginia Page o Emeterio Cuadrado quisieron participar, lo que hizo la revista aún más conocida. Además, al final de la revista, publicaba una crónica del museo, en la que exponía el aumento de fondos, todos los ingresos con su número inventario, así como las piezas que habían salido a exposiciones nacionales e internacionales. También indicaba el número de investigadores que visitaban el museo, el incremento de fondos en la biblioteca y, por último, el número de visitantes del museo. Gracias a esta crónica, disponemos de toda esa información desde que creé la revista en el 89, pero a partir del 98 ya no pude sacarla porque dejaron de financiarla.

¿A qué se debió esa decisión?

Toda mi labor empezó a verse truncada a partir del año 98: se había producido un cambio político en la Consejería de Cultura un par de años antes y ya no me dejaron sacar *Verdolay*, ni me dieron la comisión de servicio para ir a excavar a Siria. Fue algo sorprendente porque éramos funcionarios, miembros de cuerpos facultativos y especialistas en las diversas materias, pero decidieron cortar todo el presupuesto, por lo que también tuve que despedir a los guías. También cesaron a la directora de la Biblioteca y al jefe del Servicio de Patrimonio, Félix Santiuste, una persona hiper competente; es decir, a buena parte de los técnicos que dependían de la Dirección General de Cultura. A mí me cesaron en mayo del 99, desapareció mi plaza de la relación de puestos de trabajo y la dirección del museo pasó a "Murcia Cultural S. A.", una empresa pública de gestión privada, cuya función original era poder agilizar pagos menores, pero para la Consejería de Cultura el acceso a esa empresa "S. A." era más sencillo. Sin embargo, a partir de 2004, con la llegada de José Miguel Noguera a Cultura, se revertió por completo todo este distale.

Entiendo que su puesto de trabajo desapareció, pero si usted era funcionario, no podían despedirle.

Se creó una plaza como arqueólogo en el Servicio de Patrimonio y allí estuve seis meses, prácticamente sin funciones, porque fue una plaza que tuvieron que sacar por ser yo funcionario. Denuncié a la Comunidad Autónoma por echarme de mi puesto de trabajo como funcionario de carrera y, año y medio más tarde, salió la sentencia del Tribunal Superior de Justicia de Murcia, en la que me dieron la razón en todo y declararon ilegal la actuación de la Consejería de Cultura. Me devolvieron mi puesto como director del Museo de Murcia y me citó el Secretario General de la Consejería de Cultura, que me trató muy bien, y me dijo: "contigo han hecho una injusticia

gigante y con esta sentencia en la mano no voy a permitir que nadie te vuelva a hacer lo más mínimo". Pero gracias a la intervención de mi buen amigo Pedro Lillo, el rector José Ballesta había aprobado la creación de un museo universitario y Pedro me había dicho que él podía ser comisario, pero que, de museos, el que más sabía era yo y tenía que ser el director. También me había apoyado gente del PP de la Facultad de Letras que fue a hablar con las autoridades culturales para que aprobasen la comisión de servicio y me pudiese marchar a la Universidad de Murcia, cosa que finalmente sucedió en diciembre de 2000. Todo esto coincidió con que me dieron la razón en los tribunales y tuve que tomar una decisión muy difícil que baremé tranquilamente con mi mujer. Por un lado, me apetecía volver a mi puesto de director del Museo Arqueológico después de que me hubiesen echado injustamente, pero pensé en lo que me había ayudado mi amigo Pedro Lillo cuando más lo necesitaba. Teníamos el Museo de la Universidad medio embastado, pero aún no habíamos empezado el montaje y fue la lealtad a mi amigo, la lealtad a Pedro Lillo, la que me hizo quedarme a montar este proyecto con él, así que me vine a la Universidad con el objetivo de abrir el Museo en el edificio del Cuartel de Artillería. Nos entrevistamos con los decanos para reunir material de las diferentes facultades y montamos una sala para la parte histórica y otra que explicaba cómo era la Universidad en la actualidad. En ese momento, la Universidad creó una plaza de técnico facultativo y dejé de cobrar de la Comunidad Autónoma para cobrar de la Universidad de Murcia de manera definitiva. Han pasado casi 25 años... ¡qué deprisa va la vida!

Espero que al menos le mantuviesen el sueldo...

Pues me cuesta decirlo, pero empecé a cobrar menos, son las cosas de la vida, he estado cobrando menos por lealtad a mi amigo, porque yo tenía un nivel mayor consolidado y aquí me pagaban algo menos, pero yo estaba tan agradecido a Pedro, que esa diferencia de sueldo me dio igual.

¿Qué podría decir de su actividad en el Museo de la Universidad?

Fue un reto porque era un museo nuevo que había de plasmar lo que era la realidad de la Universidad. A base de hacernos ver, a día de hoy, muchos profesores nos llaman para donar piezas que, de otra manera, se habrían perdido. También deseo añadir que, a partir del 2008, entré como profesor del Máster de Arqueología y en 2011 como Profesor Asociado del área de Arqueología, lo que me ha permitido desarrollar mi labor docente e investigadora, seguir en contacto con mis amigos iberistas y continuar las excavaciones en Coimbra del Barranco Ancho, por lo que me siento muy agradecido a la Universidad y a los compañeros del área.

Creo que fue en esta época cuando nos conocimos...

Sí, tuvo que ser hacia 2014.

Efectivamente, ¡vaya memoria! En 2014 organicé con Jaime Vizcaíno un ciclo de conferencias en el Museo de la Universidad y allí nos conocimos.

Antes de salir la plaza de Profesor Asociado de Arqueología, salieron plazas en Prehistoria, que probablemente podría haber ganado, pero no me presenté porque no era mi especialidad. En cambio, cuando salió la de Arqueología, sí que me presenté porque era lo que me gustaba y porque los que estaban en el área eran tres buenos amigos: Sebastián, José Miguel y Alicia, y hemos pasado trece años estupendos.

Sin embargo, este año 2024 se jubila académicamente...

Sí, cumple 65 años y creo que es un buen momento para que entre otra profesora joven a impartir clase a los de primero, pero me mantendré uno o dos años más en el Museo. Respecto a la Universidad, deseo añadir que, desde hace 4 años, organizo unos congresos de Arte y Arqueología con Carlos Espí Forcén, quien me entrevista, en los que han participado los mejores iberistas, como Fernando Quesada, Teresa Chapa, Alberto Lorrio, Juan Blánquez o Adolfo Domínguez Monedero y especialistas internacionales como Michael Taylor de Nueva York o Giuliana Calcani de Roma, todo un éxito gracias a esta colaboración. Pero, lo más importante es que estamos muy contentos, este año celebraremos la cuarta edición sobre

“necrópolis” y continuaremos trabajando juntos mientras el cuerpo aguante. También he de mencionar que he trabajado con gente muy buena desde mis primeros momentos: María José Ruiz, Paco Trotski, Ángel Iniesta, mi hermano Carlos, su mujer Elena; en otra etapa intermedia Juan Gallardo, Fran, etc. y en los últimos 10 ó 12 años, he de nombrar a José Javier Martínez, “J” para nosotros, porque no solamente es buena gente y trabajador, sino que domina toda la informática, lo conoce todo y está siempre disponible. Por último, tengo que mencionar a dos chicos que trabajan muy bien, uno es Jesús Robles, que va a ser doctor en breve, y el otro es José Fenoll, que está haciendo la tesis de mundo ibérico conmigo y me da gusto ver lo eficientes que son y que hay cantera en las generaciones venideras. Ahí meto una vez más a mi buen amigo Carlos Espí, que he de decir y quiero que conste claro, que me ha animado a hacer muchas cosas que no hubiera hecho y que con ese ímpetu hace que yo colabore en lo mucho o poco que sé hacer. Muchas gracias, Carlos.

Muchas gracias a ti por todo. Ya he dicho en numerosas ocasiones que conocerte me ha cambiado la vida y que el estímulo me lo has dado tú con tu incansable pasión por la arqueología y la investigación.

Sí, lo he hecho por pasión. He publicado y coordinado más de 20 libros y más de 150 artículos y capítulos de libro. Esto se debe a lo que me inculcaron la Dra. Muñoz y D. Emeterio Cuadrado: si sabes algo, aunque luego puedas mejorarlo, hay que darlo a conocer. Cuando la gente me dice que no puede investigar porque tiene familia y muchas cosas que hacer, yo digo: “si realmente te gusta lo que haces, un rato lo sacas”. Reconozco que podría haber trabajado más, pero todo lo que he hecho, lo he hecho por pasión, por eso saqué *Verdolay*, para darle la parte científica al Museo que debía tener. Siempre he estado al pie del cañón, pero la culpa la tienen también mis compañeros porque, aunque yo no quisiera, si me llamaba Enrique Sanmartí para colaborar en algo o Juan Blánquez, o Bendala Galán, o D. Emeterio Cuadrado, o los portugueses, o los italianos... si te llaman, al final, vas. Además, mi mujer Virginia, que también es del gremio, lo entiende y me apoya.

¿Cuál piensa que fueron sus principales aportaciones académicas?

El estudio de la cerámica ática del siglo IV a.C., ahí es donde he aportado más, ya que he podido determinar rutas comerciales y lotes cerámicos que venían elaborados desde Atenas o Ampurias. En general, también creo que ha sido importante la identificación de manos en la pintura ática, tuve la suerte de que, siendo muy joven, me invitaron a entrar en el Comité Español para el Estudio de las Cerámicas Áticas desde su aparición en 1983 en Ampurias, cuando tenía tan solo 23 años. Me veía allí con Sanmartí, M. Picazo, con Morell, con el profesor Shefton, con Niemeyer, Maluquer y frente a ellos estábamos Pepe Pérez Ballester, Virginia Page y yo impresionados. Creo que fue importante porque fue un comité para el estudio de toda la cerámica griega en la península ibérica y sigo en él hasta hoy, por lo que estoy muy agradecido.

Y la cerámica ibérica...

Sí, claro, he estudiado la cerámica y toda la cultura ibérica en general. He estudiado exvotos, terracotas, armamento, barniz rojo ibérico, he trabajado toda la cultura material como buen discípulo de D. Emeterio Cuadrado. Tengo también una pequeña faceta, que es la historiografía, de la que he publicado varias cosas, pero también tengo unas veinte o treinta publicaciones sobre museografía, como fruto de mi etapa de trece años en el museo, ya que ha sido una de las actividades más importantes de mi trabajo y he sido director del Sistema Regional de Museos. Además, participé en la primera ley de museos de la Comunidad Autónoma como técnico y en el Museo de la Universidad hice un libro, la guía, porque me parecía básico. Mi lucha actual es digitalizar las colecciones del Museo de la Universidad y subirlas a la red porque el papel ya no se lee tanto e intentaré hacerlo con ayuda del Vicerrectorado.

En cuanto a exposiciones, ¿algo que destacar?

Por mi etapa en el museo he participado en muchísimas exposiciones y también he de decir que, desde el 87 hasta el 97, estuve en la Junta Superior de Museos del Ministerio de Cultura,

que es el máximo órgano asesor en materia de museos para el Ministerio. Por allí pasaba todo, museos que se podían meter, colecciones que se podían comprar, etc., eso me permitía estar al día de las técnicas de museografía. También me vino bien porque conocí a muchísima gente: a Alfonso Pérez Sánchez, director del Museo del Prado, al profesor Laclotte, que era director del Louvre cuando se hizo la pirámide, a José María Luzón, a Pepe Guirao, compañero mío que fue director general de BB. AA. y finalmente Ministro de Cultura. Pero hay que estar dispuesto a salir de casa, a coger un tren por la tarde, a que se te rompa el coche, etc. y todo esto he de agradecérselo a mi familia porque mis hijas habrían preferido ir a la playa, pero el trabajo lo hacemos porque nos gusta, lo disfrutamos y debemos estar ahí para que las cosas marchen y mejoren.

¿Y de su labor como comisario de exposiciones?

Cuando fui director del Museo de Murcia, fui comisario de muchas exposiciones de Arqueología y de BB. AA., además de hacer muchos préstamos para otras exposiciones nacionales y extranjeras. Tengo especial recuerdo de mi participación en la exposición *Los Iberos: Príncipes de Occidente*, que permitió que la cultura ibérica fuese bien conocida en Francia, en el Petit Palais de París, o en Alemania, en la Kunsthalle de Bonn, además de Barcelona. El Museo de Murcia dejó bastantes piezas y, además, salió fuera de España, por primera vez, el pilar-estela de Coimbra del Barranco Ancho, verlo en París o en Bonn nos llenaba el espíritu.

¿Alguna otra exposición que te emocionase especialmente?

Algunas exposiciones han sido realmente emotivas, recuerdo una de un murciano, José García, de Algezares, que se fue a Brasil y estuvo allí toda la vida, y le hicimos una exposición antológica. Lo mismo que a otro artista murciano, José Nicolás Almansa, que se pasó toda su vida en Guatemala, murió y su viuda donó toda su obra al Museo de la Universidad, por lo que hicimos una buena exposición sobre su obra y le hemos puesto su nombre a la sala de exposiciones. Es algo que me emociona porque es gente que se ha pasado toda su vida fuera, pero llevan el recuerdo de Murcia, de España y de su cultura. También estoy orgulloso de haber hecho exposiciones para dar a conocer los enormes fondos del Museo de Murcia, por ejemplo, "Planos y Proyectos" fue una exposición de los fondos del Museo de BB. AA., cosa que nadie conocía. Recuerdo también cuando compramos la colección de belenes (más de 500 unidades de los cinco continentes) e hicimos dos exposiciones de belenes del mundo. Otra exposición digna de mencionar fue sobre los premios de la Academia de BB. AA. de San Fernando, esta fue gracias a las amistades que tenía en la Academia por haber pertenecido a la Junta, entre ellos, José M^a Azcárate Ristori, de hecho, su hija fue comisaria de la exposición. Colocamos todos los premios de la Academia desde el siglo XVIII en una de las salas permanentes, fue una exposición de índole internacional, a pesar de que el dinero estaba limitado. Hice muchas exposiciones, a ojo diría que, al menos, cien exposiciones. A partir del año 90, cuando la Comunidad Autónoma instituyó las jornadas de Arqueología, propuse hacer una exposición con los hallazgos de cada año en el Museo Arqueológico, lo que fue bastante novedoso. Me puse de acuerdo con Ángel Iniesta, repartimos los gastos y expusimos mucho material inédito, como cerámicas ibéricas, restos de palacios islámicos o una exposición de alfarería del siglo XVII con Gonzalo Matilla, de la que hicimos un libro con cientos de piezas, perfiles y evolución de los tipos de alfarería. Todo esto se truncó también a partir del año 96/97.

Ahora vamos a organizar una buena exposición sobre necrópolis ibéricas en la que fue tu casa, una exposición que resume toda tu vida.

Sí, además va a venir el pilar-estela de Coimbra del Barranco Ancho, va a estar El Cigarralejo, Cabecico del Tesoro, sí, una exposición que, en realidad, es toda mi vida. Estoy muy agradecido a todos los que participan: a M^a Ángeles Gómez Ródenas e incluso a la nueva directora del Museo Arqueológico Nacional, Isabel Izquierdo Peraile, una buena amiga.

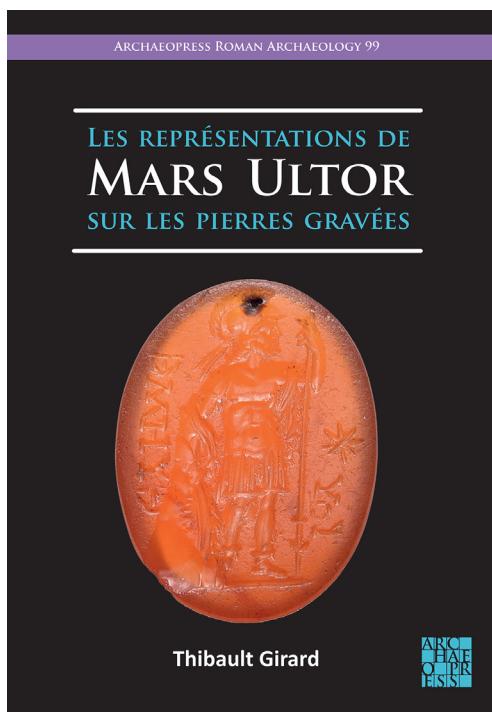
¿Alguna palabra más para concluir?

Agradecerte la oportunidad de charlar un rato contigo de forma distendida. Ha pasado buena parte de mi vida como un relámpago. Como casi todo el mundo, he tenido algunos

sin sabores, pero en general estoy muy contento y satisfecho. He podido trabajar en lo que me gustaba desde los 16 años, he conocido gente estupenda y tengo además la suerte de tener unos amigos extraordinarios con los que disfruto de la vida, el principal de ellos, Anselmo. Con “los Druidas” vamos a ver fútbol por Europa y bebemos cerveza y la Sociedad Arqueológica de Oriente me ha permitido conocer en profundidad todos los países de Oriente Medio. Lógicamente todo esto se sustenta en el pilar de fuerte y sabio de Virginia, que sigue poniendo sentido a mi vida.

Para terminar, decirte que no hemos hablado de un *hobby* que tengo desde 1972, mi afición por los temas bélicos me ha hecho que tenga especial devoción por la Armada Imperial japonesa 1898-1945, tengo más de 400 maquetas a escala 1/700. Esta afición, diferente de mi carrera profesional, como decía D. Emeterio Cuadrado, es básica porque te descarga de tus quehaceres habituales concentrándote en una cosa aparentemente banal. Cuando vuelves a tu tarea principal descansado, retomas los temas con nueva energía y viceversa. Cuadrado justificaba así que le hubiera ido tan bien como ingeniero de caminos y como arqueólogo especialista en mundo ibérico. Yo puedo decir que ambos temas me siguen apasionando y lo paso genial en ambos mundos.

Carlos, agradecerte las atenciones que tienes conmigo, sabes lo que te aprecio y es para mí un privilegio ser tu amigo. Muchas gracias.



Carlos Espí Forcén
Universidad de Murcia
Orcid: 0000-0002-6674-0832

El objeto de estudio del presente libro es la iconografía de *Mars Ultor* en gemas talladas entre los siglos I-III d.C. La elección del tema es interesante porque los estudios de glíptica son cada vez más necesarios para conocer la difusión de una iconografía, de un nuevo modelo y de un culto determinado. Esta triple dimensión metodológica es recogida en la obra de Thibault Girard con gran éxito, puesto que se centra en un modelo iconográfico que parte de una escultura real, creada en un momento concreto y que gozó de difusión en glíptica y numismática durante algo más de doscientos años. La imagen de *Mars Ultor* fue creada por Augusto para ser ubicada en el templo homónimo de su foro en Roma. El edificio se construyó con la intención de recordar la venganza del asesinato de su padre en la batalla de Filipos del 42 a.C., en la que Bruto y Casio fueron derrotados y se suicidaron. Sin embargo, Augusto no pudo inaugurar el templo hasta el 2 a.C., por lo que el modelo de *Mars Ultor* se difundió a partir del siglo I d.C.

Lamentablemente no hemos conservado la imagen que presidió el templo del foro de Augusto, pero conservamos una copia de época flavia en los Museos Capitolinos, que es considerada con frecuencia una reproducción fidedigna del *Mars Ultor* original. El Dr. Girard estudia con detalle y precisión cinco gemas contemporáneas a la erección del templo y observa que son coherentes entre sí, por lo que concluye que probablemente derivaron de la imagen original augustea que difiere en algunos aspectos de la versión escultórica flavia. El autor propone un intento de reconstrucción de la escultura augustea conforme a su representación en la glíptica. Fruto de la observación de que los entalladores se preocuparon en representar el talón izquierdo del dios levantado, el Dr. Girard propone que la escultura original de *Mars Ultor* pudo presentar un típico *contrapposto* helenístico, torpemente representado en la escultura flavia con la pierna izquierda adelantada y el talón enteramente apoyado en el suelo. La ausencia de grifos en las corazas de todas las gemas de *Mars Ultor* invita a pensar que la imagen de culto del templo de Augusto tampoco los tuvo, así como también es posible que el escudo de la mano izquierda tuviese el episema de un gorgoneion.

Más allá de intentar reconstruir el aspecto de la escultura original del templo del foro de Augusto, el autor explora el impacto y significado de esta nueva iconografía en la sociedad romana. El nuevo modelo gozó de especial popularidad en los campamentos militares romanos de las fronteras del Rin y Bretaña, lo que no ha de resultar extraño, puesto que

LES REPRÉSENTATIONS DE MARS ULTOR SUR LES PIERRES GRAVÉES

Thibault Girard

Editorial:

ARCHEOPRESS

ISBN:

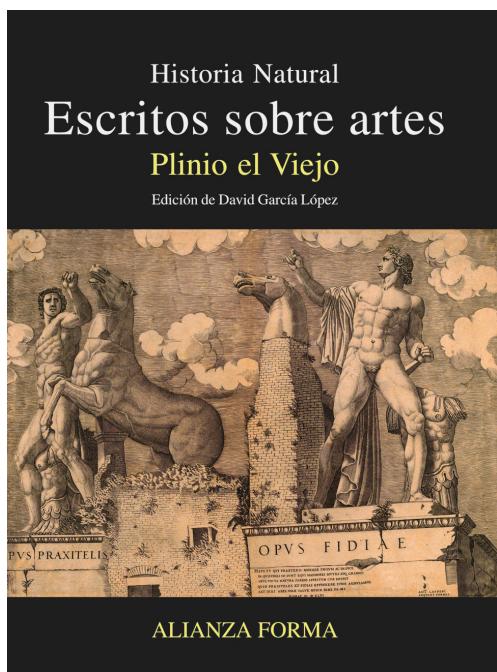
9781803275093

Año de edición:

2023

Oxford

Marte fue el dios de la guerra. Sin embargo, Thibault Girard se pregunta si la representación de este Marte en anillos de militares fue simplemente una alusión al dios o existió un intento de vinculación con la imagen de culto creada por Augusto. Esta segunda opción sería posible si interpretásemos el *Mars Ultor* augusto como una divinidad políada, protectora de Roma, como había sido Atenea respecto a la ciudad de Atenas. De hecho, *Mars Ultor* se representó en gemas mágicas con fórmulas sagradas y textos alusivos al hígado y la sangre, imágenes que necesariamente hubieron de cumplir una función taumatúrgica. Si bien son intelectualmente estimulantes, algunas de las interpretaciones del autor podrían resultar algo forzadas, como la interpretación del manto o clámide como una alusión a la filosofía estoica o la insistencia en el paralelo de *Mars Ultor* con la Atenea militar. Por lo demás, el libro del Dr. Girard ofrece un catálogo exhaustivo de 240 entalles antiguos con la imagen del dios vengador en colecciones públicas y privadas, así como otros 16 entalles de época moderna. El aparato gráfico resulta bastante completo e ilustrativo de la evolución estilística e iconográfica de esta divinidad augustea. Quizás se echa en falta una reproducción de la escultura flavia de *Mars Ultor* en los Museos Capitolinos, ya que en buena medida el libro intenta desmontar la creencia de que dicha imagen fue una copia fidedigna de la original.



Juana Guirado Muñoz
Universidad de Murcia

PLINIO EL VIEJO, HISTORIA NATURAL. ESCRITOS SOBRE ARTES.

Edición de David García López

Editorial:

ALIANZA EDITORIAL.
COLECCIÓN ALIANZA FORMA.

ISBN:

978-84-1148-479-4

Año de edición:

2023

MADRID

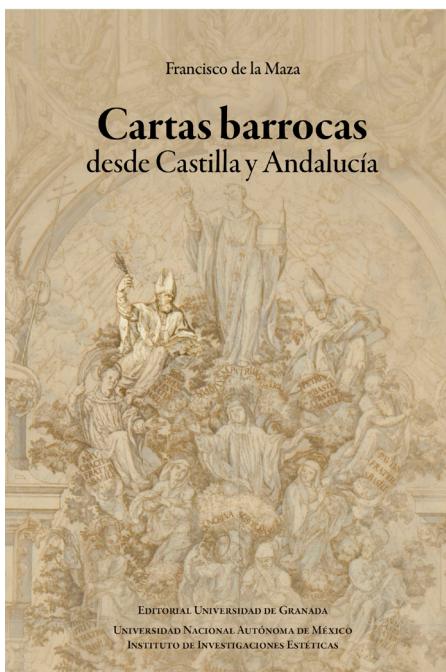
La *Historia Natural* de Cayo Plinio Segundo, el Viejo, es una de las grandes obras literarias de la Antigüedad latina. Fue redactado en los años 70 del siglo I e.c. y su objetivo era compilar un estudio o descripción de la naturaleza conocida en su tiempo. Se trata de una completa guía del sistema cultural que la antigua Roma usaba para comprender el mundo y una muestra elocuente de la ideología dominante en la época imperial. Si la *Historia Natural* es una obra imprescindible para conocer el pensamiento romano de su época, su importancia es también enorme como fuente de conocimiento del arte de la Antigüedad. En el texto de Plinio, por ejemplo, se registra la historia y el desarrollo de la pintura y escultura de los grandes artistas griegos. No solo eso, sino que también nos relata el creciente interés con el que mundo romano observó el desarrollo de las artes en la Hélade y fue adoptando sus formulaciones y cánones. Es decir, el proceso por el que el arte surgido en Grecia, fundamentalmente a partir del siglo V a.e.c., se convirtió en clásico a través de su adopción ya en tiempos de la expansiva República romana, gracias a la progresiva conquista llevada a cabo por los ambiciosos generales romanos, que utilizaron los botines de obras maestras griegas como elemento de prestigio y propaganda política. Se inició así el coleccionismo y exhibición de objetos artísticos griegos que convirtieron a Roma en un auténtico museo urbano y que otorgaron una significación ideológica de triunfo a la posterior capital imperial. El escrito de Plinio es, pues, un texto de una importancia excepcional.

Pero la *Historia Natural* no solo es trascendente para los estudiosos actuales del mundo y el arte de la Antigüedad, sino que su influencia fue tan poderosa en los siglos siguientes que, desde el Renacimiento, los artistas y teóricos, reivindicaron la importancia de sus disciplinas desde los ejemplos encontrados en la *Historia Natural*. En la búsqueda de la sanción del mundo clásico, el ejemplo de artistas áulicos como Apeles y su privilegiada relación con Alejandro Magno, fue una y otra vez señalada y resaltada, para definir el trato de Tiziano y Carlos V o de Velázquez y Felipe IV, entre tantos ejemplos posibles. No es de extrañar, ya que Plinio ofrecía el relato de algunos artistas legendarios, que poseían una autoconciencia extraordinaria de la valía de su trabajo y que conseguían una gran relevancia social. Aunque estas figuraciones biográficas correspondieran a los cánones de buena parte del género biográfico desarrollado durante el Helenismo, sirvieron de apoyo continuo para que los artistas de la Edad Moderna pudieran reivindicar la liberalidad de su actividad artística.

Todavía no disponemos de un texto completo y actualizado en castellano de la *Historia Natural*. La única edición completa sigue siendo la publicada por Jerónimo de Huerta en dos tomos, en 1624 y 1629, que ya fue severamente criticada durante el siglo XVIII. Modernamente, desde la editorial Gredos, se comenzó la publicación de la obra de Plinio con traducción y notas de Antonio Fontán y Ana M^a Moure Casas e introducción de Guy Serbat, que llegó solamente hasta el libro XVI de los XXXVII que forman la obra completa.

Por todo ello no puede sino ser bienvenida la edición realizada por el profesor David García López en la prestigiosa Alianza Editorial. Reconocido experto en el tema de las fuentes historiográficas, García López ha publicado numerosos trabajos sobre escritos de artistas y literatos. Se pueden citar, entre otras, sus ediciones del tratado de la pintura de Leonardo da Vinci, de la correspondencia y las biografías de Miguel Ángel Buonarroti, de los escritos del biógrafo de los artistas de nuestro Siglo de Oro, Lázaro Díaz del Valle o los varios volúmenes dedicados al historiador ilustrado Juan Agustín Ceán Bermúdez. Es decir, ha sido constante el interés de este investigador por ofrecer unos textos rigurosos con los que los historiadores puedan trabajar de manera fiable, además de estudiar la propia disciplina histórico-artística, su creación y desarrollo.

En esta edición se incluyen los libros de la *Historia Natural* que tratan de temas artísticos y arquitectónicos, fundamentalmente desde el libro XXXIII al XXXVII, más algunos otros epígrafes sueltos. Cuenta, además, con una nueva traducción del latín, realizada por la profesora Diana Gorostidi Pi, y un amplio repertorio de notas que aclaran paso a paso los pasajes del texto, tanto desde un punto de vista filológico como, especialmente, del histórico-artístico. También es de reseñar el amplio prólogo que García López ofrece para informar al lector de los objetivos perseguidos por Plinio en su obra. En él se relata la biografía del autor romano y el contexto histórico en el que se concibió la *Historia Natural*, durante el gobierno del primer emperador de la familia de los Flavios, así como el interés por llevar a cabo una recopilación del florecimiento del arte griego y su colecciónismo y exhibición en el mundo romano, desde la etapa republicana hasta el siglo I d.e. Igualmente, también se estudia la citada influencia de la obra de Plinio a partir del Renacimiento. Se trata, en definitiva, de una edición sólida y científicamente convincente, de un texto fundamental y fundacional para la historia del arte y muy necesaria para los estudios de historia del arte de nuestro país.



CARTAS BARROCAS DESDE CASTILLA Y ANDALUCÍA.

Francisco de la Maza
Rafael López Guzmán (ed.)

Editorial:
UNIVERSIDAD DE GRANADA.

ISBN:
978-84-338-7134-3

Año de edición:
2023

GRANADA

Gaetano Giannotta
Universitat Jaume I
Departamento de Historia Geografía y Arte
Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Tal vez pueda resultar innecesario reseñar un texto que ha llegado a su tercera edición, pero el esfuerzo conjunto de la Universidad de Granada y del Instituto de investigaciones estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México para reeditar las *Cartas barrocas* de Francisco de la Maza justifica el intento. Es, como se anticipaba, la tercera vez que el precioso epistolario del historiador potosino sale a la imprenta. La primera vez ocurrió en 1963, viviendo aún su aventurero autor. La segunda edición es mucho más reciente, de 2013. Ahora, diez años después, las *Cartas barrocas* de Francisco de la Maza vuelven en las estanterías de nuestras librerías, impresionando por la actualidad de sus comentarios estéticos y provocando en cualquier historiador una sana envidia por la pasión investigadora sincera y desenfadada de su autor; una pasión cada vez más amenazada por las preocupaciones académicas y los plazos burocráticos.

Fue Francisco de la Maza y Cuadra (San Luis Potosí, 1913 – Ciudad de México, 1972) historiador del arte, profesor en la Universidad Nacional Autónoma de México y en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, académico correspondiente de la Academia de San Fernando de Madrid y numerario de la Academia Mexicana de la Historia. Sus *áreas de especialización fueron* el arte y la arquitectura novohispanos de los siglos XVII y XVIII a los cuales dedicó una treintena de libros y en torno a trescientos artículos. Como señala el profesor Jaime Cuadriello, autor del prefacio de esta nueva edición de las *Cartas barrocas*, sus intereses fueron muy variados y en muchos casos anticipadores, abarcando temas entonces ignorados por la historiografía como «el arte efímero y la fiesta, la oratoria sagrada y su relación con la imagen, la mitología en el barroco, los retablos y su lenguaje simbólico, el guadalupanismo como expresión cultural e ideológica», etc.

Las *Cartas barrocas* fueron el resultado de un proyecto editorial del propio de la Maza, que en 1956 recibió de la UNESCO una beca para viajar a España y estudiar de forma directa la arquitectura barroca. Su personalísimo *grand tour* del barroco español empezó en Madrid el día 22 de enero de 1956 y terminó el 31 de julio del mismo año en el puerto de Santa María, en Cádiz, desde donde volverá a Madrid para volar rumbo a Roma. A lo largo de estos seis

meses de la Maza recorrió distintas ciudades y pueblos de Castilla y Andalucía buscando las obras maestras de los artistas más destacados del barroco y describiendo los principales monumentos de Madrid, El Escorial, Fuenlabrada, Leganés, Alcalá de Henares, El Pular, Segovia, Toledo, Salamanca, León, Ávila, Burgos, Sevilla, Écija, Córdoba, Granada, Priego, Lucena, Cabra, Jerez de la Frontera y Cádiz. Dirigió su atención, principalmente, hacia la arquitectura del seiscientos y del setecientos; aun así, no escatimó juicios hacia otros períodos históricos como el gótico, el plateresco o el modernismo.

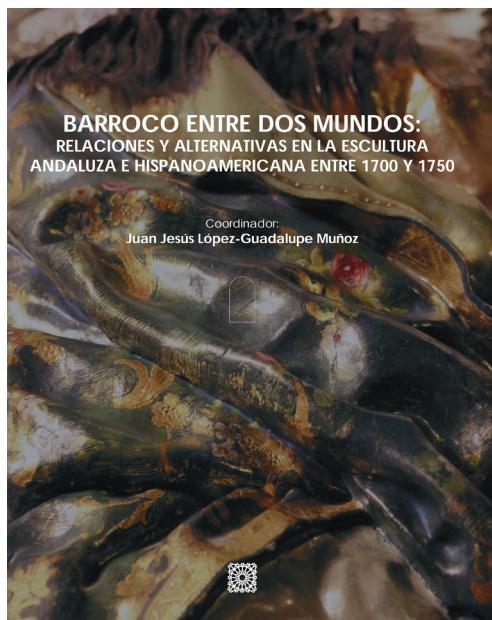
Con todo, las *Cartas* fueron pensadas como una apología del estilo barroco. La propia elección del género epistolar lo demuestra, pues su precedente más famoso era el *Viaje de España* de Antonio Ponz que había sido, en cambio, el monumento por excelencia del clasicismo ilustrado. Como respuesta a la áspera aversión del erudito dieciochesco, Francisco de la Maza defendió los follajes de Churruquería, los estípites de Pedro de Ribera o las columnas “desolladas” de Narciso Tomé como una manifestación visual de las preocupaciones culturales de la época. Para hacerlo, el historiador potosino recurrió a una metodología que había sido experimentada también por su maestro Manuel Toussaint en los *Paseos coloniales* de 1939: el itinerario como criterio argumental, es decir, la visita, el trabajo de campo, la experiencia personal que se transforman, unidos a la reflexión historiográfica, en el fundamento de la investigación científica. El último paso de este proceso fue la redacción final: Francisco de la Maza repasó, corrigió e integró las *Cartas* antes de su publicación; hasta modificó la datación de algunas de ellas para crear un discurso más lineal. De esta forma, cada lector puede identificarse con el fraile dominico Javier Christlieb Ibarola, destinatario originario de todas las misivas, y acompañar idealmente a la Maza en su camino personal y profesional. Descubrirá así que, incluso 68 años después del viaje de la Maza a España, sus valoraciones de las arquitecturas barrocas siguen vigentes, que sus obstáculos para acceder a determinados edificios o institutos de investigación son idénticos a los que él tiene, que ciertas cuestiones políticas y ciertos prejuicios sociales no se han resuelto.

La recientísima edición de las *Cartas barrocas* de Francisco de la Maza cuenta, como las dos anteriores, con el sello de la Universidad Nacional Autónoma de México y, específicamente, con su Instituto de investigaciones estéticas, que en la actualidad custodia el archivo de la Maza, incluyendo los originales de las misivas y los clichés de las fotografías tomadas durante el viaje. Algunas de ellas ilustran la edición que reseñamos junto con fotografías tomadas por personajes que acompañaron al potosino en alguna de sus excursiones, ilustraciones de tratados de arquitectura, reproducciones de tarjetas postales, grabados o dibujos conservados en distintos centros de investigación.

Respalda esta nueva entrega la Universidad de Granada, en la persona de Rafael López Guzmán, autor del muy sugerente estudio introductorio. En la primera parte de su ensayo, el catedrático resume la biografía y el currículum del autor de las *Cartas*, las razones y el itinerario del viaje de 1956, las relaciones personales que tuvo durante su desarrollo y los cimientos historiográficos de su proyecto. El núcleo del estudio lo constituye su interesantísimo análisis del concepto de barroco que se desprende de las *Cartas*. Aclara, en primer lugar, que para de la Maza el barroco surgió de la necesidad de hacer dialogar el humanismo renacentista con los valores cristianos. Posteriormente, pasa a analizar las respuestas del historiador potosino a las principales críticas que se habían movido al barroco. Respecto a la sobreabundancia ornamental, de la Maza escribió que «quien habla, peyorativamente, de la cargazón y exuberancia del barroco es que nunca ha visto el gótico. O no entiende nada ni de uno ni de otro». En efecto a lo largo de sus epístolas, se preocupó por demostrar que la decoración no es un elemento que sobrecarga u oculta la arquitectura; es, en cambio, portadora de valores y significados. El historiador potosino contestó también la acepción peyorativa del barroco como arte teatral o escenográfico. Remitiendo directamente al significado de la palabra griega θέατρον como lugar capaz de crear una visión integral y envolvente, dedujo que el barroco «sí, es “teatral”, y eso es un elogio» y decidió «no volver a usar la palabra “teatral” en su sentido peyorativo».

El ensayo introductorio de López Guzmán se cierra con una importante reflexión acerca de los objetivos concretos de las pesquisas de la Maza. En efecto, «Francisco de la Maza organiza sus itinerarios en relación con dos objetos de estudio: por un lado, los autores

[...], y, por otro, las obras (específicamente cuando visita ciudades periféricas)». Sus autores preferidos fueron Pedro de Ribera, al cual dedicó las cartas de II a V; José Benito Churruquera y su familia, protagonistas de las cartas VII, VIII, IX, XV, XVI; Narciso Tomé, en las misivas XII, XIII, XIV y XIX; Cayetano de Acosta, en la XXII; Leonardo de Figueroa, que en la carta XXIV describió como «el Churruquera, añadido del Ribera, de Andalucía y, en cierta manera y varias veces, mejor que los dos juntos»; y Francisco Hurtado Izquierdo, estrella de las misivas XVIII y XXXI. Los arquitectos dejaron el paso a obras concretas cuando de la Maza visitó ciudades o pueblos periféricos. Así, acompañado por Martín Soria, se fue a Marchena para «ver la única obra que resta, en España, de Jerónimo Balbás» (carta XXV) y, con René Taylor, paró en Priego para «visitar el Sagrario, bocado ya succulento antes del banquete de Lucena» (carta XXXII). El catedrático López Guzmán es también el autor de la fundamental “Bibliografía utilizada por Francisco de la Maza” que cierra esta espléndida edición de las *Cartas barrocas*. Contiene 93 referencias bibliográficas citadas directa o indirectamente por el autor de las misivas que nos permiten apreciar los cimientos historiográficos de su trabajo.



BARROCO ENTRE DOS MUNDOS: RELACIONES Y ALTERNATIVAS EN LA ESCULTURA ANDALUZA E HISPANOAMERICANA ENTRE 1700 Y 1750

Juan Jesús López
Guadalupe Muñoz (coordinador)

Editorial:
COMARES

ISBN:
978-84-1369-447-4

Año de edición:
2022

Granada

Ignacio José García Zapata
Universidad de Murcia
Orcid: 0000-0003-0559-7232

El estudio de las relaciones artísticas entre Andalucía e Hispanoamérica constituye en la actualidad uno de los temas de investigación más destacados del panorama nacional, como corroboran los proyectos financiados a cargo de los planes de investigación tanto nacionales como autonómicos que disfrutan diversos grupos en el seno de la universidad española. Al amparo de estos, son notables los resultados que se arrojan, como ejemplifican exposiciones y, como es el caso, las publicaciones emanadas de tales investigaciones.

La presente obra colectiva, coordinada por el profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, supone un hito más en la recuperación de esas interacciones producidas entre ambos territorios de la Monarquía Hispánica. En este caso, como denota su título, ocupándose de la escultura, que sin duda constituye uno de los campos más atendidos por los investigadores especializados en la materia. Se trata, por tanto, de un paso más en una serie de resultados que se vienen produciendo en el marco de diversos proyectos de investigación, que han permitido profundizar en las relaciones de la escultura andaluza e hispanoamericana desde finales del siglo XVI hasta el siglo XVIII, involucrando para ello a profesores e investigadores de diferentes universidades de Andalucía e Hispanoamérica.

En este libro el estudio se acota a la primera mitad del siglo XVIII, un período que constituye un momento de revitalización bajo el dominio de los borbones y sus acciones dirigidas a mejorar la economía mediante el impulso de las manufacturas y de la producción artística en todos los territorios de la corona. En definitiva, se trata de un contexto señalado y de particular interés, en el que abundan testimonios y documentos conservados.

La obra está conformada por catorce capítulos a cargo de los miembros del proyecto y de tres investigadores invitados, estructurados en dos grandes bloques respectivos al ámbito andaluz y al hispanoamericano.

El primero de los bloques está formado por los trabajos del profesor José Roda Peña, quien se ocupa de establecer un estado de la cuestión acerca de la escultura sevillana de ese tiempo. Prosigue el profesor Manuel García Luque, que centra su atención en el gran escultor Pedro Duque Cornejo, mientras que el doctor Isaac Palomino Ruiz atiende la figura de Diego Antonio de Mora. Por su parte, el profesor José Antonio Díaz Gómez dirige su mirada hacia José Risueño, continuando el profesor López-Guadalupe con el análisis de Agustín de

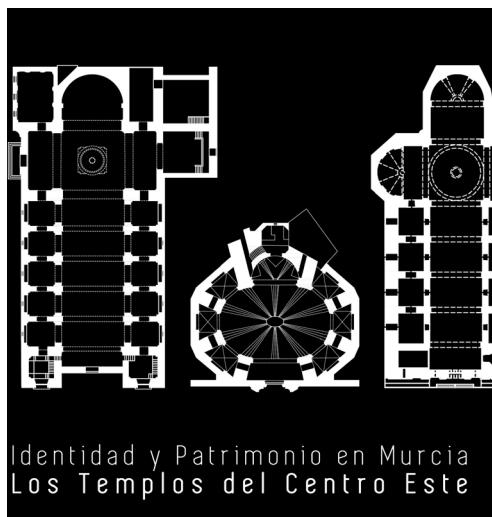
Vera Moreno. El profesor Álvaro Recio Mir subraya algunos aspectos esenciales del arte de la escultura en Cádiz en esas décadas del siglo XVIII, haciendo lo propio con Jaén el profesor Policarpo Cruz Cabrera y, finalmente, la profesora María del Mar Nicolás Martínez aborda las particularidades del territorio almeriense.

A través de estos capítulos se cubren dos líneas fundamentales marcadas por el proyecto: se abordan las tradicionales escuelas escultóricas andaluzas, Sevilla y Granada, al tiempo que se valoran otros centros de producción menos atendidos hasta la fecha, siempre en relación con el tratamiento dado a las mencionadas ciudades, como Cádiz, Jaén y Almería. Así se justifican los dos subgrupos que dan sentido a este bloque: Transversalidad y proyección de la escultura andaluza del siglo XVIII y Nuevos márgenes, nuevos contextos.

La segunda parte es la que se focaliza en el caso hispanoamericano, con un primer texto del profesor Francisco Valiñas López, que presta atención a la escultura quiteña, siempre de esas fechas, revisando y poniendo en valor la producción de imágenes en madera policromada que toma modelos de las porcelanas europeas. El profesor Rafael Ramos Sosa se atiene al papel del patrocinador de escultura quiteña don Diego Ladrón de Guevara y el profesor Francisco Herrera García lleva a cabo un análisis sobre la actividad escultórica de Popayán. Los profesores Ligia Fernández Flores y Oscar Humberto Flores nos acercan al ámbito novohispano con el estudio de artífices y retablos, línea que continúa la profesora Brenda Janeth Porras Godoy atendiendo a la escuela antigüeña, como motor artístico de La Antigua Guatemala.

Estos dos bloques componen la publicación, cuidadosamente editada e impresa por la editorial Comares. No obstante, dos apartados más se suman al final de los capítulos. El primero, a cargo del profesor Lázaro Gila Medina, comprende un único y extenso estudio y colección de documentos, mientras que el segundo, de Marina Valdenebro Cuadrado, personal investigador de la Universidad de Granada, recopila minuciosamente toda la bibliografía de la obra.

Sin duda, se trata de un trabajo excepcional, liderado por el profesor López-Guadalupe, que se va a convertir inmediatamente en un trabajo de referencia para los investigadores interesados en el tema, tanto por el amplio espectro de cuestiones tratadas como por la rigurosa metodología empleada, dando como resultado una obra fresca y agradable.



IDENTIDAD Y PATRIMONIO EN MURCIA. LOS TEMPLOS DEL CENTRO ESTE

Alejandro Romero Cabrera, José Miguel López Castillo, José Cuesta Mañas, Miguel López García, Enrique Camacho, Marina Belso Delgado, Fernando Penalva Martínez, María Ruiz López y Raúl Pérez Bonmatí

Editorial:

JUNTA MUNICIPAL DISTRITO CENTRO ESTE
AYUNTAMIENTO DE MURCIA

ISBN:

978-84-09-34833-06

Año de edición:

2021

Murcia

Lorenzo Tomás Gabarrón
Universidad Católica de Murcia
Orcid: 0000-0003-2895-7739

El lector que decida profundizar en el estudio de los templos del Centro Este realizará un apasionante recorrido por las Iglesias de Santa Ana, San Antonio, San Bartolomé, Santa Eulalia, San Juan Bautista, San Juan de Dios, San Lorenzo y La Merced. Este monumental itinerario comienza con la Iglesia del Convento de las Madres Dominicas de Murcia, popularmente conocida como Iglesia de "las Anas", en la que el historiador Alejandro Romero Cabrera profundiza, no solo de la faceta artística de la iglesia, sino también en el sentido identitario y de las tradiciones del templo. En la misma línea nos encontramos, de nuevo, ante una Iglesia conventual, en este caso la del desaparecido convento de San Antonio, un espacio muy singular y de profundo interés pues se trata de un convento y un templo del que se conoce muy poco ya que quedó desacralizada hace más de cuarenta años y carece del ornato propio de su época de esplendor, lo que hace todavía más necesaria la puesta en valor y el recorrido que el historiador del Arte José Miguel López Castillo hace por su historia. En el límite del distrito nos encontramos con uno de los templos murcianos que acoge uno de los patrimonios artísticos, fundamentalmente escultóricos, más valiosos de toda la ciudad, la Iglesia de San Bartolomé. Los historiadores José Cuesta Mañas y Miguel López García han realizado una exhaustiva labor de puesta en valor del templo del que se había escrito muy poco y cuya documentación se encontraba bastante dispersa. En este recorrido por el patrimonio del Distrito Centro Este llegamos a uno de los epicentros de la vida social, cultural y litúrgica como es la Iglesia de Santa Eulalia, en la que, de nuevo, el historiador Alejandro Romero Cabrera hace un itinerario por la historia de la Iglesia cuyos orígenes se remontan a la llegada del cristianismo a la ciudad. Muy cerca de Santa Eulalia nos encontramos con la Iglesia de San Juan y que, como afirma el autor del texto dedicado a este templo, el historiador y profesor de la Universidad de Murcia Enrique Camacho Cárdenas, es uno de los símbolos más evidentes de la implantación de la Ilustración en la ciudad de Murcia. Siguiendo por el itinerario establecido llegamos uno de los lugares de mayor interés de la antigua Murcia islámica que no es otro que el Conjunto Monumental de San Juan de Dios ubicado sobre la mezquita menor de uno de los espacios palatinos y que se convirtió en la primera iglesia dedicada a la Virgen María. Para recorrer la cronología de este templo contamos con la historiadora María Ruiz López. Llegamos casi al final de este recorrido con la Iglesia de San Lorenzo en la que la

historiadora del arte Marina Belso Delgado, en colaboración con Fernando Penalva Martínez, nos guían con enorme precisión por la trayectoria del templo. Finalizamos este magnífico paseo por los templos de la parte Este del Centro de la ciudad de Murcia con la Iglesia de la Merced, que el historiador Raúl Pérez Bonmatí desgrana y nos muestra con suma precisión comenzando con la historia del templo desde la llegada de la Orden de la Merced en el siglo XIII hasta la época contemporánea.



JUAN DE MIRANDA LO PINTÓ: LA TRAVESÍA DE UN ARTISTA CANARIO DESDE EL BARROCO A LA ILUSTRACIÓN. [CATÁLOGO DE EXPOSICIÓN].

Margarita Rodríguez González (com.).

Editorial:

VICECONSEJERÍA DE CULTURA Y
PATRIMONIO CULTURAL

ISBN:

978-84-7947-894-0.

Año de edición:

2023

Santa Cruz de Tenerife.

Marina Belso Delgado
Museo de la Catedral de Murcia
email: marina.belso@um.es

El laborioso trabajo que conlleva la realización de un proyecto expositivo, -con la toma de datos previa, su reordenación, selección de piezas y reflexión-, siempre demanda una publicación complementaria que analice todas aquellas teorías e interrogantes que se tratan en el mismo, permitiendo dejar por escrito las aportaciones pertinentes con las que poder generar nuevos debates y perpetuar en papel el discurso efímero de una exposición de carácter temporal.

Partiendo de ello, siempre es una buena noticia comprobar cómo de manera gradual van surgiendo muestras en las que toman protagonismo temas o personalidades que, por diversas cuestiones, no han sido objeto de estudio prioritario hasta el momento, como es el caso del pintor grancanario Juan Ventura de Miranda Sejas y Guerra, a quien las circunstancias geográficas que acompañan su biografía han supuesto que en ocasiones sea analizado como *rara avis*, dejando a un lado su relación directa con la realidad artística de su tiempo.

Bajo el título *Juan de Miranda lo pintó: la travesía de un artista canario desde el Barroco a la Ilustración* y comisariada por la catedrática en Historia del Arte Margarita Rodríguez González -especialista en pintura dieciochesca canaria y gran conocedora de Miranda-, la exposición viene a poner en valor y difundir la figura de este artista con motivo del tricentenario de su nacimiento, presentándolo no sólo como uno de los grandes exponentes del devenir artístico canario en las postrimerías del siglo XVIII, sino también como parte significativa del circuito cultural hispano. A ello también contribuye enormemente el carácter itinerante de la muestra, pues no sólo se limita su exposición en las islas, sino que se eligió el Museo Lázaro Galdiano de Madrid como primera sede temporal.

Debido al carácter monográfico de la muestra, Rodríguez González podría haberse inclinado en un primer momento por una organización meramente cronológica, sin embargo se ha optado por una estructura en grandes bloques temáticos, -a saber: retrato civil, retrato religioso, infancia de Jesús, vida pública de Jesús e Inmaculadas, precedidos de una sección de carácter biográfico y sucedidos por otra dedicada al trabajo de restauración de sus obras-, que permiten estudiar a Miranda a través los diferentes géneros pictóricos que cultivó, los temas devocionales más demandados o su vinculación con distinguidas personalidades dentro y fuera de la Corte. Como resultado, se ha publicado un catálogo con un total de veintiún textos elaborados por destacados profesionales de las Humanidades, además de los apartados dedicados a las fichas de catálogo, la bibliografía final, currículum de autores y agradecimientos.

Hablar de manera pormenorizada de las contribuciones que se realizan en los capítulos del presente catálogo, resulta una tarea compleja que excede la naturaleza de este texto. No obstante, es justo y necesario nombrar a todos y cada uno de los especialistas y el papel que su trabajo ha desempeñado en el análisis de Juan de Miranda. Así, el punto de partida lo constituyen dos textos esenciales para la comprensión del tiempo en el que Miranda vivió, realizados por De la Peña Velasco y Calero Ruiz, en los cuales toma protagonismo el interés ilustrado por la mirada clásica entre mediados y finales del siglo XVIII, y cómo esta queda patente en la obra de Miranda gracias a los círculos artísticos institucionales y académicos que tanto se preocuparon por el “adelantamiento de las Artes”, a través de las aportaciones tanto económicas como teóricas de grandes personalidades de la talla de Diego Antonio Rejón de Silva.

Por su parte, los textos elaborados por Castro Brunetto, López Ortega y Cruz Yábar se centran principalmente en el papel que tuvieron las Reales Academias en el desarrollo de la pintura en general y en el aprendizaje y futuras decisiones personales de Miranda en particular, quien además no era ajeno a territorios tan vinculados a la influencia académica y la tradición italiana, como es el caso del área levantina.

En lo que respecta a las aportaciones realizadas por Muñoz Nieto y Mues Orts, presentan la realidad artística de dos ámbitos geográficos estrecha e históricamente conectados a las islas, a saber: Andalucía y Nueva España, en los que se deja patente el intercambio cultural y artístico del momento y la compleja e interesante convivencia y evolución entre la todavía arraigada tradición barroca con los incipientes postulados académicos de corte clásico. Y si se centra la atención en el ámbito canario, son Núñez Pestano, Gutiérrez de Armas, Luxán Meléndez, Hernández González y Rodríguez Morales los encargados de profundizar en las particulares circunstancias históricas y sociales que afectaron a las islas, presentar la realidad artística que imperaba en dicho territorio en el tiempo inmediatamente anterior a la actividad de Miranda y los diversos enlaces establecidos con la península, gracias a comitentes e intermediarios que permitieron una significativa representación isleña en el territorio peninsular.

Con respecto al plano biográfico, los trabajos escritos por la propia Rodríguez González y también por Suárez Grimón vienen a reorganizar y actualizar los datos hasta ahora conocidos sobre la vida del artista objeto de estudio, añadiendo nuevas aportaciones y nuevas lecturas sobre las particulares circunstancias de su vida, que condicionaron en gran medida su devenir como pintor. Y en cuanto a la obra de Miranda, los autores Múñiz Muñoz, Armas Núñez, Hernández Socorro, Luxán Meléndez, Lorenzo Lima y López García realizan un análisis desde un punto de vista multidisciplinar en el que se ponen de manifiesto la demanda de grandes devociones como la Inmaculada, las posibles relaciones con grabados de los que el maestro pudo tomar referencias, el contexto social e ideológico que le rodeaba o las relaciones con artistas como el escultor José Luján Pérez, además de la especial significación del género del retrato y la destacada calidad técnica alcanzada por Miranda en su vibrante paleta, el interesante acabado casi escultórico de los personajes y el desarrollo de los fondos, especialmente los arquitectónicos.

Por último, y no por ello menos importante, la extensa nómina de textos se cierra con las contribuciones de Fagra González y Amador Marrero, quienes han trabajado al pintor Miranda desde el punto de vista de la historiografía y las consecuencias que ello tuvo en la actual comprensión de su vida y obra, así como el análisis desde el punto de vista técnico y procedural, que ayuda a la comprensión de su obra y sus fases de ejecución.

De este modo, y como conclusión final, el interés principal por no “aislar” al pintor se hace patente a lo largo de las 360 páginas que componen este catálogo, en el que se ofrece una más que interesante visión del maestro Juan de Miranda y su evolución como pintor, tan marcado por las circunstancias personales que le tocó vivir y que determinaron en gran medida el desarrollo de su obra, tan necesaria para la comprensión del panorama artístico de su tiempo y épocas posteriores.



EPISTOLARIO DEL ARCHIVO MADRAZO EN EL MUSEO DEL PRADO

Ana Gutiérrez Márquez y
Pedro J. Martínez Plaza (eds.)

Editorial:
MUSEO DEL PRADO

ISBN:
978-84-09-50953-9

Año de edición:
2023

Madrid

Javier Pérez-Flecha González,
Universidad Complutense de Madrid
Orcid: 0000-0002-1523-6601

La utilidad e importancia de los epistolarios de artistas para los investigadores de diferentes disciplinas está fuera de toda duda. Son una fuente inestimable de información para conocer al propio autor, a su círculo más cercano y familiar y también a sus redes de influencia.

En España, en lo que respecta al siglo XIX destaca la publicación del *Epistolario de Joaquín Sorolla*, la más completa hasta la fecha, editado en 2007; y los de Ignacio Zuloaga en 1989 y Eduardo Rosales en 2018. También, en 1994 y 1998 salieron a la luz respectivamente los dedicados a Federico y su padre José de Madrazo.

El Museo Nacional del Prado, gracias al mecenazgo de la Fundación María Cristina Masaveu Peterson emprendió en 2016 la publicación del epistolario del Archivo Madrazo, que había sido adquirido por el Prado en 2012, y al cual pertenecían también las cartas de José y Federico, ya mencionadas. Este archivo está compuesto por más de 2.500 cartas escritas por más de 500 autores diferentes y remitidas en su gran mayoría a José y Federico de Madrazo, y también al hijo de este, Ricardo.

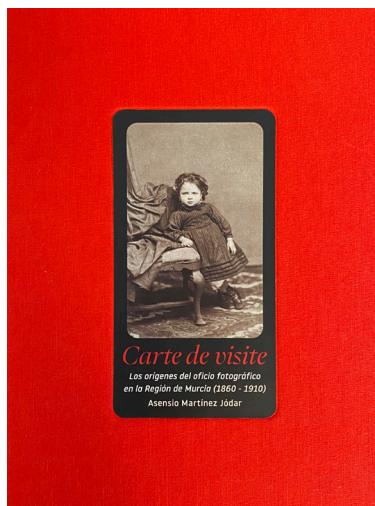
Cuidadosamente transcritas y editadas, su publicación se ha estructurado en tres volúmenes. El primero estuvo a cargo de Ana Gutiérrez Márquez y Pedro J. Martínez Plaza, quien se ha ocupado en solitario del segundo y tercero. En todos ellos se repite una misma estructura: las cartas están ordenadas por remitentes, de forma cronológica, y se completan con una introducción sobre el contenido, una pormenorizada justificación de los criterios de edición y diversos apéndices que permiten identificar a los personajes más citados en las mismas así como los apelativos más comunes que usan sus autores, y un árbol genealógico al final. Este material complementario y el cuidado puesto en la edición diferencian estas publicaciones de las de otros epistolarios anteriores: los editores muestran un gran respeto a las fuentes originales e incluso tratan de transcribir aquellas partes que fueron tachadas por los autores de las cartas. Además, se han reproducido mediante fotografía todos los dibujos o material gráfico que fue insertado en las cartas, normalmente realizados por el mismo autor que escribió éstas.

El primer tomo, de 2017, reúne las 383 epístolas que enviaron Mariano Fortuny, su esposa Cecilia de Madrazo y los cuñados de aquel –Ricardo, Raimundo (ambos pintores) e Isabel- a distintos miembros de la familia y que es de vital importancia para profundizar en la trayectoria del pintor catalán. A decir verdad, el nivel de anotación de las cartas es mucho más extenso que en los otros dos volúmenes, aunque en ninguno de ellos se expliquen las razones de esta diferencia. En los otros dos se observan notas más breves y concisas que en este primero.

El segundo, publicado en 2022, incluye 14 cartas inéditas de Federico de Madrazo, y la totalidad de las escritas por sus hermanos Pedro (autor de muchos de los catálogos del Museo del Prado y director del Museo de Arte Moderno), Fernando (que hizo carrera de juez), Luis (pintor) y Juan de Madrazo (arquitecto) y sus cuñados Eugenio de Ochoa (conocido sobre todo por su obra literaria) e Isidoro Gil (dramaturgo), haciendo un total de 389 cartas. Aunque hay múltiples informaciones, destacan las relacionadas con otros artistas. Las cartas también sirven para conocer mejor la trayectoria biográfica de sus autores, que desempeñaron un papel destacado en sus respectivos ámbitos de conocimiento.

Finalmente, el tercero de los volúmenes, que se edita en dos tomos, incluye un total de 1.122 cartas de varios e influyentes miembros de la familia Madrazo como fueron Mariano Fortuny y Madrazo (el famoso diseñador) y Mariano de Madrazo, quien custodió todo este archivo, que luego pasó a su hija y que esta vendió al Museo en 2012. En este primer tomo hay también cartas de algunas de las mujeres de la familia, como Isabel Kuntz, Luisa Garreta y Huerta, Luisa Madrazo y Garreta y Carlota de Madrazo. Incluye también aquellas enviadas por otros pintores -españoles o extranjeros-, como Valentín Carderera, Bernardino Montañés y Luigi Calamatta, pertenecientes a la generación de Federico y Luis de Madrazo. El segundo tomo incluye cartas de diferentes amigos y conocidos de la familia y se dirigen principalmente a José y Federico de Madrazo. Hay cartas de escritores, como Fernán Caballero, de artistas como Johann Friedrich Overbeck y de políticos como Emilio Castelar. A diferencia de otros epistolarios, aquí se ha decidido traducir las cartas de otros idiomas al español, como son las de Overbeck, por ejemplo. Creemos que esto da unidad a la publicación y facilita su consulta, ya que el francés, inglés e italiano del siglo XIX tenían, al igual que nuestro idioma, algunas diferencias con la lengua actual. El segundo tomo contiene también algunos de los dibujos más bellos de todo el epistolario, como en el caso de la carta de Santiago Arcos Megalde. No obstante, por la calidad del artista y el cuidado puesto en su realización, los dibujos de mayor interés se encuentran en las cartas de Mariano Fortuny Marsal, en el tomo I.

La variedad de noticias que se ofrecen es muy abundante en los volúmenes segundo y tercero y demuestra la extensa red de influencia que la familia Madrazo ejerció en el panorama artístico español y extranjero de su tiempo. En sus páginas se encuentra información muy diversa, que hace que este proyecto de publicación sea de interés para especialistas de diferentes ramas.



CARTE DE VISITE. LOS ORÍGENES DEL OFICIO FOTOGRÁFICO EN LA REGIÓN DE MURCIA (1860-1910)

Asensio Martínez Jódar

Editorial:

TRES FRONTERAS

ISBN:

978-84-756-4832-3

Año de edición:

2022

Murcia

José Fernando Vázquez Casillas
Universidad de Murcia
Orcid: 0000-0001-9443-4982

Bajo el título de *Carte de visite. Los orígenes del oficio fotográfico en la Región de Murcia (1860-1910)* el fotohistoriador, Asensio Martínez Jódar, nos presenta una significativa investigación en la que aborda, con rigor, el inicio, desarrollo y consolidación de este formato fotográfico como definidor de la extensión del trabajo de fotógrafo, en esta zona del Levante. De este modo, a lo largo de sus numerosas páginas, 240, analiza un periodo trascendental para la correcta construcción de la historia de la fotografía murciana. Y esto es así, porque se presenta como un estudio original, en su enfoque, sobre un arco de tiempo que, como bien sintetiza, asienta los temas e iconográficas universales de lo fotográfico en Murcia; aquellos que pueblan nuestros álbumes familiares de antaño y que conforman en consecuencia nuestra memoria social. Así pues, con una absoluta meticulosidad, nos propone un estudio teórico-práctico que conecta en su construcción interna con los nuevos parámetros narrativos de la historiografía contemporánea, compaginando equilibradamente el valor de la fuente textual a la par que la gráfica. Una estrategia crítica que queda explicitada en los dos grandes bloques en los que divide el estudio. El primero de ellos, como es lógico, lo dedica a la contextualización de nuestra historia de la fotografía. Mientras que en el segundo afronta, tanto textual como visualmente, los aspectos biográficos, críticos, estéticos y conceptuales del devenir de las galerías fotográficas en esta región. Un dato este a tener en cuenta, pues extiende el examen a cada una de las localidades que conforman el territorio, no olvidando su aporte individual a lo colectivo; esto es, yendo de lo particular a lo general. Hablamos de una consideración que mantiene a lo largo de todo el proyecto, pudiendo extrapolarse esta semblanza (por consiguiente) a cualquier otra provincia del país. En este sentido, nos propone una reflexión precisa del ejercicio del retrato de estudio, pero también de otros géneros. Y es que, Martínez Jódar, desarrolla todo un planteamiento cruzado, introduciéndose en los diferentes ámbitos en los que se popularizó el oficio de fotógrafo. Un matiz que hace de su estudio la respuesta eficiente a preguntas como: el cómo, el cuándo y el porqué de lo fotográfico en Murcia.

Todo el escrito, como derivación, pone de manifiesto su amplio conocimiento sobre ese periodo de nuestra historia visual, no dejando de lado ni los elementos estético-plásticos ni los histórico-documentales, penetrando en cada uno de ellos y exponiéndolos de forma reflexiva.

Aparte del valioso texto, con el que analiza críticamente la historiografía, los diferentes autores, así como las temáticas y plásticas a las que se enfrentaron los fotógrafos, se acompaña la monografía de un nutrido grupo de imágenes que, sin duda alguna, facilitan la descodificación de toda la teoría.

En definitiva, es un ensayo esencial que traspasa la mera frontera regional para convertirse en un arquetipo de la historia de la fotografía española, gracias a su planteamiento, rigurosidad y análisis crítico.



Entre la tradición y la modernidad
La saga fotográfica de los Mateo | 1907-1946
| José Fernando Vázquez Casillas

ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD. LA SAGA FOTOGRÁFICA DE LOS MATEO. 1907-1946

José Fernando Vázquez Casillas

Editorial:
TRES FRONTERAS

ISBN:
978-84-756-845-3

Año de edición:
2023

Murcia

Asensio Martínez Jódar
Universidad de Murcia
Orcid: 0000-0001-7096-6212

Desde hace varios años la investigación de la trayectoria profesional y vital de determinados fotógrafos (y estudios) ha constituido una de las ramas más fructíferas de la historia de la fotografía. Disciplina que, enmarcada dentro de la Historia del Arte, recibe cada vez un mayor interés por parte de investigadores y del público en general.

El trabajo propuesto en este volumen por el doctor José Fernando Vázquez Casillas, profesor titular del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, se centra en la recuperación y puesta en valor de la producción fotográfica llevada a cabo por la saga de “Los Mateo”, formada por Juan Mateo Fernández (1860-1916) y sus hijos Hermógenes (1818-1918), Eliseo (1896-1957) y Carlos Mateo López (1902-1946). Se trata de una familia originaria de Mula, que acabaría asentándose en los años del cambio de siglo en la ciudad de Murcia, en la que tendrían su sede los sucesivos estudios fotográficos regentados por dicha saga entre 1907 y 1946, año este último en el que se produce la clausura del último establecimiento.

La investigación que nos ofrece el profesor Vázquez Casillas es el fruto de una profunda labor de investigación desarrollada desde el Laboratorio de Investigación Fotográfica de la Universidad de Murcia (Lifum), que, desde hace varios años, dirige él mismo. Desde dicho centro se fomenta el estudio y recuperación del patrimonio fotográfico de la Región de Murcia, buscando y potenciando la colaboración entre investigadores, coleccionistas, ciudadanos e instituciones públicas y privadas. En este sentido, el presente libro es fruto de un proyecto transversal en el que su autor ha contado con el apoyo de Archivo General de la Región de Murcia, institución que conserva entre sus fondos un buen número de imágenes producidas por Los Mateo. También se han sumado a este esfuerzo colectivo varios descendientes de la propia familia Mateo, que han ofrecido, además de los testimonios que han servido para complementar la investigación biográfica, numerosas piezas que contribuyen a aumentar el corpus de imágenes analizadas y mostradas en el libro.

Como ya hemos adelantado, este libro contiene una investigación pormenorizada y exhaustiva sobre la saga de Los Mateo. Su título “Entre la tradición y la modernidad” nos sirve para hacernos una idea del contexto general, dentro de la historia de la fotografía, en el que trabajaron estos profesionales. Y es que los años del cambio de siglo supusieron para los estudios fotográficos un momento de crisis y transformación del oficio, motivada por la generalización de la fotografía amateur, la cual hizo que gran parte de la actividad social de los gabinetes se trasladara a los hogares de las clases medias y altas, principales consumidoras de fotografía. Semejante situación llevó a que muchos fotógrafos tuvieran que reinventarse para sobrevivir, tratando de mantener la rentabilidad de sus negocios. Para ello, Los Mateo optaron por diversificar su producción. Por una parte, mantuvieron el tradicional

retrato de estudio, renovándolo desde el punto de vista estético para adaptarlo a las nuevas corrientes. Por otra, cultivaron otras ramas de la fotografía que entonces estaban en pleno auge, como la documental, muy demandada por periódicos y revistas ilustradas que, gracias a los avances técnicos de la época, incluían un número cada vez mayor de imágenes. De este modo nos ofrecen una crónica social y visual de la Murcia de los años 20 y 30 de gran riqueza testimonial. Muchas de estas imágenes fueron aprovechadas por sus autores para la edición de varias series de tarjetas postales, de temática variada (vistas urbanas, obras de arte, escenas costumbristas, etc.), productos muy demandados durante las primeras décadas del siglo XX. Por último, los Mateo también pusieron su cámara al servicio de instituciones públicas y empresas privadas que encargaron reportajes para documentar y promocionar su actividad. Entre ellas podemos encontrar al Hospital Provincial, industrias agrícolas o a los grupos de los Exploradores (*scouts*), de los que los propios hermanos Mateo llegaron a formar parte.

Todo este desarrollo profesional es analizado por Fernando Vázquez Casillas a lo largo de los cuatro capítulos que conforman este libro. Los dos primeros “Estado de la cuestión” y “Contexto histórico crítico de la fotografía en la ciudad de Murcia en la primera mitad del siglo XX” sirven para introducir al lector en la materia y ofrecer un contexto sólido desde el que presentar el resto de la investigación. El núcleo del libro lo conforman los capítulos 3 y 4, en los que su autor nos ofrece, en primer lugar, la “Historia y desarrollo de los estudios fotográficos de los Mateo”. Para ello divide la trayectoria profesional de estos autores en diferentes períodos, que analiza desde el punto de vista histórico-biográfico y material, incidiendo en la evolución de los materiales y soportes fotográficos en cada época. El último capítulo se dedica al “Análisis crítico de la producción fotográfica”. Este, a su vez, se subdivide en varios apartados, que sirven a su autor para analizar de una forma más precisa cada uno de los géneros cultivados por la familia: “La fotografía de galería”, “La fotografía documental y de prensa”, “Fotografía creativa” y “Los Exploradores. Fotografía y sentimiento”. Cada uno de estos apartados contiene análisis crítico y estilístico de los géneros y subgéneros que conforman cada categoría. El rigor que nos ofrece profesor Vázquez Casillas en este análisis queda de manifiesto en el gran número de fuentes históricas consultadas, que le sirven para apoyar su discurso. Entre estas, destacan, en primer lugar, los centenares de imágenes de Los Mateo recopiladas y documentadas, procedentes de instituciones públicas y de colecciones privadas. En segundo, la documentación hemerográfica, que ha usado el autor para documentar el trabajo de estos fotógrafos a lo largo del tiempo y su recepción entre sus contemporáneos.

En conclusión, estamos ante un texto que repasa de forma pormenorizada el trabajo de unos autores que trabajaron en una etapa vital de la historia de la fotografía murciana, pero que cuyo trabajo trasciende la esfera de lo local, ya que pueden ser tomados como paradigma de los nuevos profesionales que viven la transformación de un oficio que comienza a traspasar la frontera hacia el periodismo gráfico.



CINE OFICIAL Y VANGUARDIA PICTÓRICA. PABLO R. PICASSO, JOAN MIRÓ Y SALVADOR DALÍ A TRAVÉS DE NO-DO.

José Javier Aliaga Cáceres y
Isabel Durante Asensio

Editorial:
CENDEAC

ISBN:
978-84-15556-86-2

Año de edición:
2020

Murcia

José Ramón García Cañizares.

Universidad de Murcia

La entidad de los Noticiarios y Documentales Cinematográficos (NO-DO), impulsada por el régimen franquista, ha sido el centro de numerosos estudios en las últimas décadas, que revelan un interés de calado interdisciplinar por este tema. Dentro de las diferentes perspectivas desde las que se ha analizado la producción cinematográfica de este organismo, con investigaciones procedentes de diferentes ámbitos de conocimiento, el estudio del tratamiento del arte y la cultura a través del NO-DO constituye una de las líneas de investigación más reciente a la que José Javier Aliaga Cáceres ha contribuido con distintas aportaciones científicas que han visto la luz en artículos, capítulos de libro y libros. En esta ocasión, junto con Isabel Durante Asensio, en la obra *Cine oficial y vanguardia pictórica. Pablo R. Picasso, Joan Miró, Salvador Dalí a través de NO-DO*, analizan la filmografía del NO-DO dedicada a esta tríada de artistas de vanguardia representada por Picasso, Miró y Dalí, presentando unos resultados que ponen de relieve las implicaciones ideológicas que justificaron el protagonismo de estos en el seno de la producción oficial franquista.

El libro está estructurado en dos bloques principales: el primero examina la relación establecida entre los tres artistas citados y el cine, el uso del medio fílmico como objeto de propaganda del Estado y la promoción de la vanguardia artística por parte del franquismo a través del cine. Por su parte, el segundo se corresponde con un catálogo en el que se recopilan los diversos materiales en los que Picasso, Miró y Dalí hicieron su aparición en el seno del panorama cinematográfico oficial. Para esta sistematización, los autores han optado por organizar el repertorio de películas por artistas y de forma cronológica.

Dentro del primer bloque, podemos diferenciar cinco apartados que coinciden con los capítulos que lo articulan. En el primero de ellos, “Picasso, Dalí y Miró y su relación con el cine”, los autores abordan de manera precisa la interrelación de los tres artistas españoles con el cine. Se realiza una retrospectiva de cada uno de los tres artistas donde se menciona su recorrido dentro del ámbito fílmico bien de manera directa o, por el contrario, con el uso de la imagen del artista como foco de una realización de carácter documental. En el segundo capítulo, los investigadores exploran la forma en la que estos tres artistas objeto de estudio se sumaron a esa escuela de pintura con personalidad propia que se había consolidado en el siglo XIX. En este sentido, dentro del engranaje que conformó la identidad artística nacional del franquismo, donde el concepto de *españolidad* se nutrió de los valores del arte del pasado, hubo un espacio para la incorporación de estos artistas. De esta forma, Picasso, Miró y Dalí comenzaron a formar parte del discurso oficial en un momento en el que el régimen fue consciente de la necesidad de promocionarlos de cara a satisfacer sus intereses ideológicos.

En el tercer capítulo, se da cuenta de la evolución ideológica de cada uno de los tres artistas que, a pesar ofrecer posturas opuestas al régimen en el caso de Picasso y Miró, no impidió al gobierno franquista acuñar una imagen de estos artistas a su favor, con la intención de dar visibilidad de una España que deseaban proyectar. Es en “las cámaras oficiales al servicio del arte de vanguardia: génesis y desarrollo histórico de NO-DO” donde se realiza un estudio cuantitativo de los materiales cinematográficos que se dedicaron a los tres artistas, no sin hacer previamente una alusión a los orígenes del noticiario oficial y a las otras actividades de producción del NO-DO, como los documentales o la revista *Imágenes*, en los que su tratamiento estuvo presente.

Por último, en “Retórica de la vanguardia: el cine como intérprete de la política artística del franquismo” somos capaces de comprender la mutabilidad ideológica de la política franquista, que fue capaz de evolucionar con el fin de adaptarse a las diferentes circunstancias históricas, y el reflejo que ello tuvo en la promoción cinematográfica del arte de vanguardia. Para ello, como bien analizan Aliaga Cárceles y Durante Asensio, el reflejo de las exposiciones, tanto temporales como permanentes, y de las diferentes entidades donde exhibieron sus trabajos Picasso, Miró y Dalí fueron objetos de interés de las cámaras de la cinematográfica oficial. De igual forma, se examina la instrumentalización que se hizo de las obras de estos artística para su promoción a través del NO-DO, apostando por la selección de aquellas que encarnaban valores enraizados con el pasado y la tradición, pero, que, al mismo tiempo, suponían una visión modernizada del arte español. Pero, unido a este hecho, el tratamiento de estos artistas también tuvo como fundamento dar cuenta de la tolerancia que mostraba el régimen hacia ellos, a fin de ofrecer una imagen moderna e internacional del país de cara al exterior, tal como examinan los autores. Por último, también se presta atención a aquellas películas que contribuyeron a encumbrar a estos artistas convirtiéndolos en protagonistas vivos de su tiempo a través de homenajes, entrega de condecoraciones o mostrándolos en el momento mismo de la creación artística.

Con todo lo dicho, podemos afirmar que *Cine oficial y vanguardia pictórica. Pablo R. Picasso, Joan Miró y Salvador Dalí a través de NO-DO* se comprende como una obra de calado dentro de los estudios dedicados al cine español y a la política artística y cultural franquista pues, a partir de un estudio minucioso de las películas con enfoques metodológicos muy variados (político, ideológico, artístico, social...), nos permite comprender la utilización del cine oficial franquista al servicio de la propaganda artística a través de este estudio de caso. A su vez abre las puertas a futuros investigadores que se animen a seguir trabajando en la vertiente historiográfica dedicada al estudio de las relaciones entre el cine y el arte.



MUJERES DE LAS ITALIAS PRERROMANAS DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

Comisarios:

Raimon Graells i Fabregat y Margarita Moreno Conde.

Exposición:

MUSEO DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE.

Fecha:

DEL 12 DE MARZO AL 30 DE JUNIO DE 2024.

Alicante

Carlos Espí Forcén
Universidad de Murcia

Conocer a las “**Mujeres de las Italias prerromanas del Museo Arqueológico Nacional**” a través de esculturas, exvotos, joyas y cerámicas de los siglos VIII al II a.C. es lo que nos propone la exposición comisariada por los expertos Raimon Graells y Margarita Moreno en el Museo de la Universidad de Alicante. Mediante una cuidadosa selección de piezas procedentes del Museo Arqueológico Nacional, los comisarios han procurado representar todos los aspectos culturales que rodearon a las mujeres de la Italia prerromana. Los visitantes podrán contemplar ofrendas y exvotos de figuras femeninas fabricados en regiones diversas como las antiguas Campania, Etruria, Umbria, Lucania o Calabria en la península itálica. Son imágenes de mujeres de épocas distintas, que responden a modas, necesidades, ambiciones, voluntades y realidades concretas de su periodo y territorio.

Nada más entrar a la exposición, el espectador podrá observar una maravillosa vitrina con tres exvotos de bronce y dos de terracota que ejemplarizan las realidades estéticas de la mujer de la Italia prerromana: una estática koré de Laconia del periodo arcaico se sitúa junto a una bailarina etrusca con cubierta cónica, una oferente de atuendo helenístico con granada en mano y dos bustos de terracota con velo, diademas y pendientes. Mención aparte merece una preciosa terracota policroma de Cales del siglo II a.C., de indiscutible belleza facial, que llevaba años sin exponerse al público, por lo que esta exposición constituye una excelente oportunidad para poder volver a ver esta excelsa obra de arte. Con esta iniciativa se rinde homenaje a las mujeres de la Antigüedad a través de sus imágenes y objetos personales. Un magnífico aparato gráfico compuesto de carteles de gran tamaño, ilustraciones, mapas y textos didácticos decoran las paredes de las salas de la exposición. Su lectura y contemplación favorecen la comprensión para valorar y apreciar aún más la colección de objetos expuestos en las vitrinas del museo.

Copyright: 2021 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia (Spain). Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0).



Exvotos en bronce y terracota en una de las vitrinas de la exposición.



Busto femenino de Cales con abundante policromía, siglo II a.C.

Las joyas, pendientes, pulseras, brazaletes, fíbulas y amuletos que portaron las mujeres de la Italia prerromana son, en buena medida, protagonistas de esta exposición. Sus propietarias sintieron tal apego por sus ajuares, que se enterraron con ellos, por lo que muchas de las piezas de la exposición proceden de necrópolis, lo que ha garantizado un óptimo estado de conservación. A los aficionados a la historia y la arqueología les llamará especialmente la atención el enorme tamaño de las fíbulas de naveccilla con decoración de cabezas, las espirales de bronce de fíbulas y pasadores o los brazaletes en espirales, obras singulares de enorme boato, inexistentes en museos españoles. Se trata de piezas exclusivas del Museo Arqueológico Nacional por la compra del Estado español de la colección del Marqués de Salamanca, quien atesoró, en el siglo XIX, una riquísima colección de objetos y obras de arte antiguas por medio de compras y primigenias excavaciones arqueológicas.



Fíbulas y pasadores con espirales, siglos VIII-VI a.C.



Collares, colgantes y amuletos.

La cerámica se encuentra asimismo presente en la exposición del Museo de la Universidad de Alicante por medio de dos piezas muy representativas: una hidria etrusca de figuras negras del siglo VI a.C. y una hidria ápula del siglo IV a.C. La primera representa una ménade danzando y jalonada por dos sátiro deseados de satisfacer sus instintos, detalle que ha quedado explícito por los penes erectos de los desnudos sátiro. La segunda está pintada con la colorida imagen de una mujer en templete funerario con todos los elementos de un gineceo: espacio reservado a las mujeres en las casas de la antigua Grecia para el aseo y acicalamiento personal.



Hidria ápula con mujer en naiskos a modo de gineceo, siglo IV a.C.

La muestra, inaugurada por Dña. Amparo Navarro, rectora de la Universidad de Alicante, y Dña. Isabel Izquierdo, directora del Museo Arqueológico Nacional, podrá visitarse desde el 12 de marzo hasta el 30 de junio de 2024, una oportunidad excepcional para indagar en el universo femenino de la Antigüedad y contemplar piezas que rara vez pueden verse en nuestro país.

IN MEMORIAM
Pedro Segado Bravo



Jesús Rivas Carmona
Universidad de Murcia

Don Pedro Segado Bravo, un ilustre lorquino, alcanzó a ser un gran profesor universitario de Historia del Arte. Su actividad como tal se ha centrado en la Universidad de Murcia y su Departamento de Historia del Arte, cuya vinculación a una y a otro venía desde sus tiempos de estudiante y se prolongó hasta su jubilación, incluso más allá, como colaborador honorario. Siempre han sido algo fundamental para él y, por tanto, se puede resaltar una especial identificación con una y otro, además con una dedicación que cabe calificar de ejemplar y que incluso le ha llevado a desempeñar algunos cargos, como secretario de dicho departamento o como coordinador de campus en el de La Merced. En este sentido debe recordarse su responsabilidad y entrega o la minuciosidad de su trabajo. Pero por encima de todo su vida universitaria ha estado marcada por la vocación. Y es argumento más que suficiente al respecto el referido hecho de la prolongación de la actividad universitaria tras la jubilación, lo que le permitió seguir dando clase, seguir en contacto con profesores y alumnos; en definitiva, seguir haciendo universidad y manteniendo un quehacer tan esencial para él, demostrando así que lo universitario es más que una profesión.

En su vida universitaria se contempla la lógica diversidad de actividades que la misma entraña. Ya se ha hecho referencia a su compromiso con la gestión, concretamente con el ejercicio de los distintos cargos mencionados. Lógicamente, faceta fundamental de la vida universitaria es la docencia. Y, desde luego, don Pedro Segado fue un docente vocacional, con una muy alta valoración de la enseñanza, en la que encontraba satisfacción tanto profesional

como personal. Así cumplió haciendo cargo de asignaturas fundamentales, dedicadas a los grandes estilos, lo que obliga a considerar la huella dejada en la formación de muchos estudiantes. Incluso su atención a la misma hizo que fuera pionero en la aplicación de las nuevas tecnologías, entre las que se movía con habilidad y gusto.

La investigación se trata de una faceta no menos importante que la docencia, como otra vía universitaria para propiciar y desarrollar el conocimiento. Don Pedro Segado también da ejemplo de ello. Sin más, fue un investigador concienzudo, preciso y reflexivo. Tuvo lo que puede decirse un buen ojo, lo que le permitió el análisis certero o la oportuna relación. Y dio mucha importancia al trabajo de archivo, en tanto que la documentación es fuente imprescindible y fundamental, una sólida base de los estudios artísticos. Por ello le dedicó mucho tiempo a este trabajo, que precisa de paciencia y tesón, pero que ofrece el placer del hallazgo. Su atención se centró sobre todo en los archivos de su Lorca natal, como el municipal con sus protocolos, aunque su actividad se extendió a otros archivos de la Región de Murcia y de fuera de ella.

Muy especialmente cabe referirse a su aportación al estudio del patrimonio artístico de Lorca, que constituye todo un auténtico regalo a su tierra, confirmándose de este modo el gran amor que siempre ha profesado a la Ciudad del Sol y a su importante conjunto monumental. Sus iglesias y palacios, sus retablos y esculturas o sus artistas han sido objeto de una atención preferente, ofreciendo así una importante contribución al arte barroco. Deben destacarse libros muy significativos al respecto como son *La Colegiata de San Patricio de Lorca* (2006), *Jerónimo Caballero. Retablista y Escultor del Barroco (Huéscar 1668 – Lorca 1751)* (2008) y *Lorca Barroca. Arquitectura y arte* (2012). Evidentemente, no ha podido ofrecer nada mejor a su tierra y, en verdad, ésta ha sabido apreciarlo y reconocerlo, tal como demuestra el haber recibido el premio Elio de la Asociación Amigos de la Cultura. A su vez, en fechas recientes ha extendido sus estudios hacia la platería, apoyando así las iniciativas académicas y festivas celebradas en honor de San Eloy, patrón de los plateros, en la Universidad de Murcia. Como no podía ser de otra forma, esta aportación la ha hecho desde Lorca, publicando en *Estudios de Platería* un magnífico ostensorio que hubo en la Colegiata de San Patricio y unas andas eucarísticas realizadas en Lorca, aunque destinadas al pueblo granadino de La Puebla de Don Fadrique. Queda claro que, de una u otra manera, ha resaltado el papel de Lorca como gran centro artístico.

Relatar la vida universitaria de Don Pedro Segado es una grata tarea por todo lo que representa. Pero más grato aún es glosar su persona. Sencillamente, era un hombre bueno, que destacaba por su buen trato y agradable carácter, sin olvidar el gusto por la amena conversación. Incluso los propios alumnos lo recuerdan de la mejor manera, como una persona amable y correcta. Además de por esos méritos, destacó también por ser un amigo leal, un buen consejero y un gran apoyo. Dentro del Departamento de Historia del Arte fue una figura fundamental, dando al mismo estabilidad y concordia, prestando siempre atención a sus compañeros y, en consecuencia, ganándose el cariño de todos. Aunque no sólo gozó de afecto dentro del departamento, pues el aprecio hacia él era general.

Ciertamente, ha dejado un gran recuerdo en su tierra, en la universidad y entre sus amigos. Y esto es el mejor testimonio de lo que fue como profesor y como persona don Pedro Segado. He tenido la suerte de ser testigo muy directo de lo dicho y, sobre todo, de gozar de su amistad.

IN MEMORIAM
José Martínez Calvo



(c) 2000 M. Arregui Cosmetics Corporation.

Miguel Ángel Gaüeca, Mínimo, 2000
(Cortesía del artista y Galería Espacio Mínimo)

Concepción de la Peña Velasco
Universidad de Murcia

Recordar la aportación de José Martínez Calvo al panorama del arte contemporáneo nacional e internacional es evocar lo que ha significado y significa la galería *Espacio Mínimo*, desde que él la fundase en 1992 junto a Luis Valverde. Ambos materializaron una manera de entender el arte, a la que se han referido como proyecto de libertad. Los artistas y sus obras constituyen el principio y la razón de ser y a ellos les han otorgado el protagonismo. Han conjugado el apoyo a gente joven y a nombres consagrados y han contribuido a situar numerosas obras en relevantes museos y colecciones.

José Martínez Calvo nació en Abenójar (Ciudad Real) en 1955. A finales de los sesenta se trasladó a Murcia con sus padres y su hermana Manuela. La avidez por el conocimiento y la necesidad continua de aprendizaje marcaron su personalidad. Tuvo buena formación. Si bien, en él fueron determinantes la curiosidad científica y las inquietudes culturales. Cursó la licenciatura en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Murcia, pero pronto se desenvolvió en un contexto poliédrico de disciplinas. En sus inicios profesionales, consiguió algún que otro trabajo relacionado con la moda, un ámbito que le interesó profundamente. Quizá, en su origen, algo tuvo que ver Josefa, su madre, que le confeccionó durante años las prendas que vestía y que lo acostumbró a un guardarropa personal y exclusivo. José Martínez Calvo siempre cuidó su imagen. Se distinguía por su educación y modales exquisitos y mesurados, con los que expresaba cuanto pensaba que debía manifestar. Esa sinceridad en el trato y un espíritu dialogante creo que fueron algunas de las



Isidoro Valcárcel preparando su exposición *Espacio mínimo, tiempo máximo*, junto a José Martínez Calvo en 1994 (Fotografía Luis Valverde © Galería Espacio Mínimo).



José Martínez Calvo comentando la exposición *Zweifel de Nono Bandera* en 2011 (© Jesús Ubera).

cualidades que lo hacían especial. Además, le gustaban las artes escénicas. Actor por afición, tuve la oportunidad de asistir a una actuación suya junto a Luis Valverde, en *Extraños en un tren* de Patricia Highsmith. Era un buen lector y le interesaban las biografías, los epistolarios y la novela negra.

Al concluir la carrera, recibió ciertos encargos para localizar información en archivos. Se movía bien en la búsqueda e interpretación de los documentos. Quizá entonces desarrolló una dinámica de trabajo basada en fuentes primarias, que dotan de una base más fiable y segura sobre las que construir los discursos. Organizó un archivo privado, con una interesante colección de autógrafos. Prosiguió teniendo como referentes las obras artísticas y los testimonios orales, que constituyen fuentes del mismo tipo. En esos años, realizó su memoria de licenciatura, de la que salieron dos libros titulados *Historia y guía del Museo de Murcia: sección de Bellas Artes* en 1986 y *Catálogo de la Sección de Bellas Artes del Museo de Murcia* en 1987, con presentación de Federico Sopeña. Por entonces, tuvo la oportunidad de ir a Roma con una beca, que descartó. Fue académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En el tránsito de los ochenta a los noventa, trabajó en la Dirección General de Cultura de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. El departamento de Artes Plásticas vivió una etapa de pujante desarrollo. Entre las actividades que se impulsaron entonces, estaban las bienales de Pintura, que tuvieron lugar desde 1985 bajo la dirección de Marcos Salvador Romera. Se alternaron con las de Escultura desde 1986. Ambas constituyeron un hito y supusieron una conexión de Murcia con el arte emergente realizado fuera. Allí estaba José Martínez Calvo colaborando y coordinando. En esos años fue comisario y escribió textos para catálogos, en su mayoría patrocinados por la consejería, pero también por galerías, principalmente de Valencia y Madrid. Uno de sus ensayos más tempranos sería el dedicado a Antonio Ballester y Ramón Garza en 1988, al mostrar estos sus creaciones, como becarios que habían sido el curso anterior del Departamento de Artes Plásticas. Siguieron otros para exposiciones colectivas (*Maestros de la pintura murciana* en 1990 en la Asamblea Regional) e individuales (Manuel Avellaneda en 1989, Manuel Ballester y Párraga en 1990 o Pedro Cano en 1991). Además, la institución murciana contó con un stand en la feria de Arte Contemporáneo Arco. Allí fue donde yo conocí a José Martínez Calvo, pendiente de todo, con especial atención a los visitantes que acudían.



Imagen de José Martínez Calvo reflejada en la obra *Diary* de Donna Conlon, en su exposición de 2023 (Fotografía José Martínez Calvo © Galería Espacio Mínimo).

En 1992 llegó la Exposición Universal de Sevilla y asumió nuevas responsabilidades. La última planta del Pabellón de Murcia, que proyectó Vicente Martínez Gadea, estaba dedicada al arte contemporáneo murciano. Para este ámbito, desarrolló una intensa programación de actividades. José Martínez Calvo tuvo a su cargo el comisariado y coordinó las exposiciones temporales que se sucedieron. Supervisó el montaje y la difusión de contenidos de otras muestras y propuso la exhibición de piezas paradigmáticas, además de efectuar guiones literarios para algún que otro video. Fueron meses de estar continuamente gestionando la difusión de la cultura y el arte vinculados a esta región de la periferia peninsular, con una dinámica de trabajo en grupo. Por entonces, Luis Valverde estaba pendiente de las obras que hicieron en el primer local que tendría la galería *Espacio Mínimo*, cuya apertura acontecería ese año de 1992, un año importante. El país retomaba un pulso que le permitía resituarse en el mundo, en una etapa en que se vivieron relevantes acontecimientos, como Madrid Capital Europea de la Cultura y los Juegos Olímpicos de Barcelona.

Otras actividades –y acaso el hado– contribuyeron a que José Martínez Calvo desarrollase unas destrezas y lograse una preparación idónea, para la profesión a la que había decidido dedicar el resto de sus días. El diario *La Opinión* dio cabida a su colaboración como crítico de exposiciones, que abandonó con la apertura de *Espacio Mínimo*, pero prosiguió escribiendo sobre espectáculos de *ballet* y danza. Su experiencia, con un lenguaje preciso y sin palabrería, le sería útil para elaborar los textos referentes a cada una de las comunicaciones efectuadas desde su galería. Siempre me gustaron los relatos concisos que construía para difundirlos en redes y notas de prensa. Eran sencillos, pero tenían profundidad y ahondaban en claves hermenéuticas.

Saber elegir el lugar donde situar la galería no fue fácil, pero acertaron en las tres decisiones. Primero se emplazó en la *Casa Manresa*, en las proximidades de la catedral. Era un local muy pequeño destinado al portero en la planta baja de un edificio, posiblemente anterior a la guerra civil. Después se trasladaron a una construcción emblemática, como era la llamada *Casa de los Nueve Pisos*, la más alta que se construyó en los albores de la mencionada centuria en la ciudad, siguiendo un proyecto de José Antonio Rodríguez, quien respetó ciertas partes barrocas del antaño *Colegio de la Anunciata* de la Compañía de Jesús, que después fue *Real Fábrica de Sedas de la Piamontesa*, tras la expulsión de los jesuitas en 1767. En la primera planta abrieron un espacio más amplio. Con el nuevo milenio llegó el traslado a Madrid, en la calle Doctor Fourquet, en las proximidades del Museo Reina Sofía y de la prestigiosa galería *Helga de Alvear*. La calle se ha convertido, actualmente, en un centro de actividad galerística. Una decisión así entrañaba riesgos. José Martínez Calvo pensaba que desde cualquier lugar era posible trabajar bien, empero la proyección que podían conseguir en Madrid era difícil que la alcanzasen en Murcia. La futuridad no sería la misma. Luis Valverde alentó con mayor ahínco esta determinación.

Ambos han demostrado tener un estilo propio en su profesión. Han acompañado a los artistas y, cuando lo han requerido, se han implicado y aconsejado. Han sido sus embajadores y han ayudado a impulsar su conocimiento y reconocimiento en Europa, América y Asia, abriéndose a otros mercados y miradas. Difundir no es fácil y no consiste sólo en ir a las ferias. Con ellos viajaron tempranamente las obras de Nono Bandera, Bene Bergado, Manu Muniategiandikoetxea, Miguel Ángel Gaüeca o Manu Arregui, entre otras. Más adelante, se incorporaron las de Diana Larrea, Antonio Montalvo, Ana Vigidal o Juan Luis Moraza. También artistas de relevancia internacional confiaron en ellos. Es el caso de Liliana Porter, Jan Fabre o Norbert Bisky. *Espacio Mínimo* dio visibilidad a estéticas disidentes, con atención a Tom of Finland, James Bidgood y Steven Arnold.

Desde el principio, cada vez que se preparaba una exposición había que partir de cero. José Martínez Calvo decía que era diferente colgar que clavar las obras. Cuando se pintaban las paredes de la galería, cosa que durante años hicieron ellos mismos, era una declaración de intenciones: solo existía ese artista y su creación. No se aprovechaba el clavo, la pared estaba virgen para que cada pieza ocupara el lugar que le correspondía.

En la exposición de Isidoro Valcárcel Medina, *Espacio mínimo, tiempo máximo* (1994), los galeristas fueron el vehículo para materializar el planteamiento conceptual del autor: el resultado del binomio espacio-tiempo era infinito por imposible. El tiempo fue un recurso utilizado como creación artística, para extenderlo al máximo en un ámbito mínimo. Aunque espacialmente abarcable (un casete como único elemento en la sala), el espectador no podía aprehender la naturaleza temporal de la instalación, materialmente construida por las cintas que los galeristas se encargaban de quitar y poner continuamente, con una grabación que duraba todo el tiempo de la muestra.

La libertad y el compromiso como proyecto fue el título de la conferencia pronunciada por Luis Valverde en noviembre de 2023 en el CENDEAC. Ese ha sido su lema y define bien una trayectoria seria y consolidada, con un inequívoco afán de superación. José Martínez Calvo desempeñó algún cargo en circunstancias que no eran las más favorables. Fue presidente del Consorcio de Galerías de Arte Contemporáneo de España. Fiel a sus principios, no dudó en ser una de las caras visibles, como concurrente habitual a Arco y miembro del comité asesor de la feria, cuando las galerías reivindicaron su independencia frente a la junta rectora de IFEMA, en la edición de 2010.

Nunca se han conformado con los logros obtenidos, ni se han dejado llevar por las convenciones culturales, cuando no creían en ellas. Perennemente, han atendido al visitante, fuera o no coleccionista. Le han proporcionado la información que demandaba, sin prisas y subvirtiendo el ritmo vertiginoso que les caracteriza. También han sido conscientes de la importancia de documentar cualquier actividad realizada y guardar memoria de la misma. Es evidente que una galería ha de tener un almacén bien organizado y con las condiciones adecuadas de conservación y han cuidado este aspecto con esmero.

El 11 de mayo de 2023 José Martínez Calvo moría en Madrid. La prensa tuvo palabras elogiosas de una persona que amó profundamente su trabajo. La galería fue su arcadia, el

lugar donde pudo hacer realidad sus sueños y un proyecto en común y para toda su vida con Luis Valverde. El último día que acudió a *Espacio Mínimo* fue el 24 de marzo, cuando se inauguró *Un aviario para hoy* de Donna Conlon. Hizo, como era habitual, las fotografías. El último disparo registró el reflejo de su imagen. Ciertos artistas desafiaron al espectador a descubrir su retrato o el de sus comitentes en espejos, cristales o superficies brillantes de objetos pintados en sus cuadros. En este caso, no fue un recurso, ni hubo intención. Fue un regalo que nos dejó, pero ha requerido, igualmente, del descubrimiento. *Omen (Presagio)* era el título premonitorio del video de Conlon que se visionaba a la entrada de la muestra. Sería el azar o acaso el destino, pero nos proporcionó el recuerdo de su cotidianidad última en la galería. Ahora, José Martínez Calvo ha dejado de ser historiador para ser historia del arte.