

IMAFRONTE

UNIVERSIDAD DE MURCIA



Comité Científico

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

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

Alexia Latini, *Università Roma Tre, Italia.*

Giuliana Calciani, *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.*

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

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

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

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

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

IMAFRONT-E-Volumen nº 32: 2025
REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE.
Periodicidad: Anual.

—

Equipo editorial

Director

Carlos Espí Forcén
Universidad de Murcia, España.

Secretario

José Javier Aliaga Cáceres
Universidad de Murcia, España.

Consejo editorial

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

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

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

Diseño de portada

Tatiana Abellán Aguilar

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

En este número 32 del año 2025 de la revista *Imafronte*, hemos querido celebrar el duodécimo centenario de la fundación de la ciudad de Murcia con la elección de uno de los monumentos más emblemáticos de la ciudad para su portada: el oratorio del alcázar mayor de Murcia, conservado bajo la iglesia de San Juan de Dios. Se trata del frontal del mihrab de la alquibla, enmarcado por un alfiz de estucos pintados y una cúpula gallonada igualmente decorada. Una de las curiosidades del monumento es que mientras que el mihrab de la mezquita mayor de Murcia estaba erróneamente orientado al sur, como buena parte de las mezquitas andalusíes, los constructores del oratorio del alcázar tuvieron el acierto de orientar este mihrab hacia el este, es decir, hacia la Meca, como requería el rezo islámico. Además de la portada, en la nueva sección de “varia”, celebramos el aniversario de la ciudad con un ensayo del director de la revista, en el que se reflexiona sobre los distintos orígenes de la ciudad de Murcia: un posible origen iberorromano, el indiscutible origen islámico y la reconquista cristiana como elemento de identidad murciana.

Contamos, en este último número, con un nuevo secretario, José Javier Aliaga Cáceres, especialista en cine y audiovisual, por lo que este campo de la historia del arte será promovido en nuestra revista. El número incluye un artículo sobre el arte de Trajano, otro sobre pintura paleocristiana de Oxirrinco, otro sobre la casa consistorial de Villena, otro sobre el arte de las encuadernaciones de ejecutorías de hidalguias, otro sobre el uso del plomo en la escultura barroca, otro sobre el litigio de un escultor y el gremio de carpinteros de Orihuela, otro sobre el escultor malagueño Salvador Gutiérrez de León, otro sobre la desamortización de Mendizábal, otro sobre el cine de la diáspora española en la República, otro sobre el cine psicodélico de Alejandro Jodorowsky, otro sobre manga japonés y un último artículo sobre el cuerpo en el arte contemporáneo. En definitiva, el presente número ofrece una perspectiva bastante amplia de las distintas líneas historiográficas actuales. Hemos iniciado los trámites para ser evaluados en scimago y obtener el sello de calidad de la FECYT, con ello esperamos situarnos como una revista de referencia en el panorama nacional con aspiraciones internacionales, razón por la que publicamos un artículo en inglés y otro en italiano. Con el fin de obtener más artículos de Italia, iniciaremos el procedimiento para que *Imafronte* sea incluida en la lista de revistas de “fascia A”, índice de calidad académico en el país vecino.

Además de los artículos, la revista incorpora la nueva sección de “varia”, que considerábamos necesaria para incluir ensayos, entrevistas y exposiciones. En este número, publicamos el ensayo del director más arriba mencionado, una entrevista a Virginia Page del Pozo por su reciente jubilación como directora del Museo de Arte Ibérico El Cigarralejo de Mula, así como tres revisiones de exposiciones: la exposición “Los iberos y la muerte: necrópolis ibéricas de la Región de Murcia” en el Museo Arqueológico de Murcia, la exposición “Iberos y africanos en el germen de la vanguardia” en el Museo de Arte Ibérico El Cigarralejo, la exposición “Siempre en mi recuerdo. Murcia, plató de cine” en el centro de Murcia y la exposición “Fotoperiodismo 2024” del Archivo General de la Región de Murcia. El número de reseñas de libros vuelve a ser elevado, ya que incluimos diez reseñas sobre libros de historia del arte recientemente publicados. Por último, cerramos el número con dos obituarios de personas importantes para nuestro departamento y para la historia del arte, lamentablemente fallecidas en 2024: nuestra compañera Francisca del Baño y la fotógrafa María Manzanera.

Carlos Espí Forcén.
Director de *Imafronte*.

Índice

Artículos

“Guerra e pace nella comunicazione visiva del <i>Tropaeum</i> e della colonna di Traiano” <i>Giuliana Calcani</i>	8
“La crux gemmata de la basílica de San Filóxeno de Oxirrinco (El-bahnasa, Egipto)” <i>José Javier Martínez García, Adriana Recasens Escardó</i>	23
“La Casa Consistorial de Villena: construcción, arquitectura e historia cultural” <i>Luis Arciniega García</i>	45
“Las encuadernaciones de las ejecutorias de hidalgía y otros documentos en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid” <i>Mario Antonio Moreno Nieto</i>	72
“El uso del plomo en la escultura devocional barroca en España. Anotaciones sobre el proceso de intervención de un Niño Jesús triunfante” <i>Mercedes Molina-Liñán y Manuel Alejandro Clemente Morillo</i>	94
“Aderezando un retablo: un litigio entre Miguel López y el gremio de carpinteros de Orihuela” <i>Marina Belso Delgado</i>	103
“Un escultor por descubrir: Salvador Gutiérrez de León. Nuevas aportaciones biográficas” <i>Estrella Gorgoglion Retana</i>	119
“El terremoto como laboratorio de arquitectura. Los casos de Calabria (Italia) y Chillán (Chile)” <i>Carla Fernández Martínez</i>	132
“Datos sobre el Convento de Carmelitas Calzados de Granada y el Hospital de San Sebastián a partir de los inventarios de la desamortización de 1836” <i>José Antonio Peinado Guzmán</i>	151
“Una aproximación a la diáspora artística republicana y su inserción en el cine de los países de acogida” <i>Francisco José Sánchez Bernal</i>	165
“Psychedelic Imagery in <i>The Holy Mountain</i> (1973): An Analysis and Interpretation of Alejandro Jodorowsky’s Cult Classic” <i>Fernando Espí Forcén</i>	182
“Estilos de dibujo realista en el manga japonés: entre lo ideal y lo objetivo en la obra de Ikegami Ryōichi y Ōtomo Katsuhiro” <i>Oscar García Aranda</i>	194
“¿Cuándo es legítimo exponer un cadáver? Bodies: de cuerpos a objetos” <i>Tatiana Abellán Aguilar</i>	209
Varia	
“Sobre los orígenes de la ciudad de Murcia” <i>Carlos Espí Forcén</i>	221
“Una vida dedicada al Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo. Entrevista a Virginia Page del Pozo” <i>José Fenoll Cascales, Jesús Robles Moreno</i>	225
“Los íberos y la muerte. Necrópolis ibéricas en la Región de Murcia” <i>Miguel F. Pérez Blasco</i>	236
“Íberos y africanos en el germen de la vanguardia” <i>José Fenoll Cascales</i>	242

“Siempre en mi recuerdo. Murcia, plató de cine” <i>José Ramón García Cañizares</i>	246
“Fotoperiodismo 2024” <i>José Fernando Vázquez Casillas</i>	250
Reseñas de libros	
“Las necrópolis ibéricas del sudeste”, José Fenoll Cascales, Jesús Robles Moreno (eds.) <i>José Luis Martínez Boix</i>	254
“Mujeres de la mitología ibérica”, Alicia Perea, Ricardo Olmos <i>Raimon Graells i Fabregat</i>	258
“Trazas, proyectos y diseños de la Edad Moderna en Burgos en el Archivo Histórico Provincial 1575-1802”, René Jesús Payo Hernanz, María José Zaparaín Yáñez <i>Concepción de la Peña Velasco</i>	261
“Juan Agustín Ceán Bermúdez. Ocios y otros escritos sobre bellas artes y arquitectura”, David García López, Miriam Cera Brea (eds.) <i>Jonatan Jair López Muñoz</i>	263
“De la gloria del culto al brillo del poder. Ajuares de platería en el Reino de Murcia”, Ignacio José García Zapata <i>Maurizio Vitella</i>	265
“El escultor Antonio Palao Marco 1824-1886”, Wifredo Rincón García <i>Ignacio José García Zapata</i>	267
“Centro y periferias en la escultura andaluza e hispanoamericana del siglo XVIII”, Sergio Ramírez González, Juan Antonio Sánchez López, Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz (eds.) <i>Ignacio José García Zapata</i>	269
“Historias del Lujo. El arte de la plata y otras artes suntuarias”, Manuel Pérez Sánchez, Ignacio José García Zapata (eds.) <i>Edgar Antonio Mejía Ortiz</i>	271
“Mujer y fotografía. La otra mirada”, Concha Casajús Quirós <i>Pilar Cabañas Moreno</i>	273
“Franquismo de cartón piedra: arquitectura efímera y de propaganda en los primeros años de la dictadura José Gómez del Collado (1942-1948)”, Jorge Bogaerts <i>Jesús Saorín Medina</i>	276
Obituarios	
<i>In memoriam. Francisca del Baño Martínez</i> <i>Germán Antonio Ramallo Asensio</i>	279
<i>In memoriam. María Manzanera</i> <i>José Fernando Vázquez Casillas</i>	282

ARTÍCULOS

GUERRA E PACE NELLA COMUNICAZIONE VISIVA DEL TROPAEUM E DELLA COLONNA DI TRAIANO

GUERRA Y PAZ EN LA COMUNICACIÓN VISUAL DEL TROPAEUM Y LA COLUMNA DE TRAJANO

Giuliana Calcani

Università di Roma Tre

<https://orcid.org/0000-0002-2465-9841>

giuliana.calcani@uniroma3.it

SINOSI

È probabile che Apollodoro di Damasco abbia progettato tutte le architetture celebrative delle vittorie di Traiano sui Daci. In particolare la Colonna commemorativa a Roma, nel cui fregio sono raffigurati il *princeps* e il suo architetto uno di fronte all'altro e il monumentale *Tropaeum ad Adamclisi*, rappresentano due aspetti della stessa volontà imperiale di propaganda per immagini. Nei due diversi contesti sociali e territoriali di riferimento a cambiare non furono solo gli schemi figurativi, ma anche lo stile. Una calcolata strategia, adottata per tradurre messaggi visivi di diverso impatto, è stata perpetuata dalle due opere in questione, mostrando come la scelta formale e stilistica fosse consapevolmente associata alla diversità di tono nella comunicazione imperiale.

Parole chiave: ritratto di Apollodoro di Damasco, Colonna Traiana, *Tropaeum Traiani*, propaganda imperiale romana, comunicazione visiva.

RESUMEN

Apolodoro de Damasco probablemente diseñó todas las arquitecturas que celebraban las victorias de Trajano sobre los dacios. En particular la Columna conmemorativa en Roma, en cuyo friso están representados el *princeps* y su arquitecto uno frente al otro y el monumental *Tropaeum ad Adamclisi*, representan dos aspectos de la misma voluntad imperial de propaganda por imágenes. En los dos contextos sociales y territoriales de referencia no solo cambiaron los esquemas figurativos, sino también el estilo. Una estrategia calculada, adoptada para traducir mensajes visuales de diferente impacto, ha sido perpetuada por las dos obras en cuestión, mostrando cómo la elección formal y estilística estaba conscientemente asociada con la diversidad de tono en la comunicación imperial.

Palabras clave: retrato de Apolodoro de Damasco, Columna Trajana, *Tropaeum Traiani*, propaganda imperial romana, comunicación visual.

1. INTRODUZIONE

Scrivere su immagini di guerra nel mondo antico in un momento storico, quale quello in cui ci troviamo immersi, in cui la violenza è protagonista in vari scenari di crisi internazionale, attualizza tristemente nella cronaca quotidiana l'ideazione per l'uso propagandistico di iconografie celebrative delle imprese militari di Traiano. Il progetto di comunicazione visiva che ha dato forma ai due monumenti più rappresentativi della conquista romana della Dacia: la Colonna coclide istoriata a Roma (FIG. 1) e il *Tropaeum Traiani* di Adamclisi (Romania-Dobrugia) (FIG. 2), è strutturato in maniera non dissimile da quanto ci viene proposto anche oggi dai media. Intimidire i nemici, ostentare superiorità tecnica e logistica, dimostrare da che parte sta la guerra giusta e la sola pace possibile: quella che sarà garantita dalla forza del vincitore. Questi messaggi possono essere trasmessi come narrazione continua o in sintesi, oggi come tanti secoli fa, ma sempre con la finalità di suscitare emozioni favorevoli o contrarie alle parti in conflitto e nel rilievo storico romano abbiamo diverse testimonianze dell'efficacia della propaganda per immagini. Proprio dal confronto tra il fregio della Colonna Traiana e le iconografie adottate per il *Tropaeum* di Adamclisi, emergono dettagli che sostengono sempre di più la mancanza di casualità negli esiti formali e stilistici dei programmi figurativi al servizio dell'ideologia imperiale. In una società dove le immagini erano tanto fondamentali da essere gestite, com'è noto, sulla base di regole composite adattabili ai vari contenuti e contesti, già in epoca repubblicana abbiamo l'evidenza di opere come la cosiddetta Ara di Domizio Enobarbo, dove forma e stile sono modulati al fine di esprimere la diversità dei soggetti raffigurati (Newby, 2016: 11-13; più in generale Hölscher, 2018). Non possiamo certo escludere che, in una scala più ampia di comunicazione, il doppio registro formale e stilistico utilizzato per le rappresentazioni delle vittorie militari a Roma e nelle periferie dell'impero, fosse parte integrante dei progetti esecutivi. Una consapevole "mediazione linguistica" nella propaganda per immagini affidata ai monumenti ufficiali insomma, non la casualità di un risultato derivante dalla variazione delle maestranze, sembra plausibile per interpretare i diversi linguaggi formali e stilistici all'inizio del II secolo d.C. Prima che entrasse nei programmi celebrativi dei monumenti pubblici eretti a Roma¹, la strategia di comunicazione messa in atto nel *Tropaeum* di Adamclisi e nella Colonna Traiana sembra basata proprio sulla dicotomia classico-anticlassico, evidentemente secondo criteri approvati dal potere centrale e, va sottolineato, non come effetto collaterale delle diverse abilità dei lapicidi assoldati. Entrambe sono opere famose e molto studiate, ma non possiamo certo dire che il loro potenziale conoscitivo sia esaurito, nonostante i limiti interpretativi derivati dalle loro condizioni di conservazione e da quelle dei loro contesti.



Figura 1.



Figura 2.

¹ Come il ben noto esempio dell'Arco di Costantino.

2. IL TROPAEUM DI ADAMCLISI: UN MONUMENTO PER LA GLORIA DEI VINCITORI

L'iscrizione associata al *Tropaeum* di Adamclisi (*CIL III* 12467) dichiara la dedica a Marte Ultore da parte di Traiano, a conclusione delle sue vittoriose campagne daciche (101-102 e 105-106 d.C.)². Il riferimento al dio della guerra, nella sua veste di vendicatore, ribadiva il principio del *bellum iustum* (Calore, 2003; Fulger, 2019) per le guerre intraprese contro Decebalo e i suoi alleati, in quanto finalizzate al recupero delle insegne militari sottratte alle legioni romane che erano state sconfitte durante le precedenti azioni condotte da Domiziano. La diffusione del culto di *Nemesis* in Dacia, e più in generale nelle province danubiano-balcaniche, proprio su impulso della propaganda costruita per Traiano, sarebbe una conseguenza della pacificazione raggiunta solo perché l'onore di Roma era stato vendicato (Pastor, 2010; Pastor 2019).

Il monumento trionfale di Adamclisi (Barnea - Lohmann, 2021) fu inaugurato nel 109 d.C. nella provincia romana della *Moesia Inferior*, in un'area di celebrazione eroica dei soldati romani caduti nel corso delle guerre combattute contro le popolazioni locali, dove sono presenti anche un altare corredata da un'iscrizione con una lunghissima lista di soldati caduti (il numero oscilla fra 3.000 e 4.000 nomi) e una tomba a tumulo (o basamento di un trofeo), forse collegati con le precedenti operazioni militari condotte da Domiziano (Ştefan, 2009; Ştefan 2017), comunque risemantizzati nell'ottica della propaganda traianea al momento della costruzione del *Tropaeum*. Il significato di limite invalicabile, insito nel monumento tropaico, qui diventava monito per le popolazioni che avrebbero potuto minacciare di nuovo la sicurezza del basso Danubio e contemporaneamente ricordava, a perpetua memoria, la schiacciatrice vittoria delle truppe di Traiano³. Per i veterani delle due campagne daciche, contemporaneamente alla costruzione del *Tropaeum*, Traiano fondò *Civitas Tropaensium*, elevata poi al rango di *municipium* (Panaite, 2016), non lontano dalla riva destra del Danubio, in prossimità di un importante crocevia di collegamento fra il fiume stesso, le città dell'interno e le coste del Mar Nero.

La vicenda esegentica del *Tropaeum Traiani* ad Adamclisi, giunto a noi solo come nucleo in *opus caementicum* di forma cilindrica, spogliato del materiale di rivestimento, ha richiesto com'è noto una complessa opera di recupero dei materiali originali e ipotesi di ricomposizione dell'insieme a partire dalla fine del XIX secolo⁴. La ricostruzione del *Tropaeum Traiani*, che oggi vediamo sovrapposta al nucleo cementizio romano, come sappiamo è stata effettuata nel 1977 su impulso di Nicolae Ceaușescu, l'ultimo presidente della Repubblica Socialista di Romania, sulla base delle ricerche archeologiche e iconografiche condotte fino ad allora sul monumento, attualizzandone il senso della propaganda politica (Panaite - Barnea, 2010: 223-234; Emmerson, 2017; Bologa - Grămescu, 2020: 6-14). Nello stesso 1977 fu aperto il museo archeologico di Adamclisi, dove sono conservati tutti i materiali originali della decorazione scultorea, sia quelli scavati *in situ*, sia quelli recuperati in giaciture secondarie (<https://www.minac.ro/complexul-muzeal-adamclisi.html>).

Sulla base delle caratteristiche del nucleo cementizio romano e delle *disiecta membra* del suo apparato scultoreo in pietra calcarea, che in origine era completato da colori quali il rosso e il blu⁵, possiamo ricostruire l'aspetto originario del monumento in generale ((Bohiltea) Mihuț - Fulger 2021: 178-187), lasciando aperta la questione del posizionamento delle metope figurate, in particolare (Florescu, 1998: 148-155; Bianchi, 2006: 59 -61). Il *Tropaeum* era strutturato con un poderoso tamburo cilindrico, eretto su una bassa scalinata circolare,

2 Non a una dedica, ma a una invocazione a Marte Ultore per la vittoria riportata da Traiano su Daci, Sarmati e altre popolazioni pensa Petolescu, 2014:137, seguito da Panaite, 2016: 63 e nota 2.

3 Per una sintesi aggiornata sul dibattito circa le ragioni della scelta di questo luogo per erigere il monumento celebrativo delle vittorie di Traiano in Dacia si rinvia a: (Bohiltea) Mihuț - Fulger, 2021: 178-179.

4 Gli scavi furono condotti negli anni 1891-1893, 1895-1897 e 1904-1909 da Grigorie Tocilescu, anche in collaborazione con Bendorf e Niemann. Consentirono di recuperare alcune decorazioni scultoree figurate in pietra calcarea (Tocilescu - Bendorf - Niemann, 1895). I manoscritti con gli appunti di scavo di Tocilescu sono conservati nella Romanian Academy a Bucarest e sono stati la base per successive edizioni del monumento (Barnea - Barnea - Bogdan Cătănicu - Mărgineanu Cărstoiu - Papuc, 1979; cfr. Panaite, 2016: 165 e nota 24). Altri elementi figurati, sempre in pietra calcarea, sono stati recuperati nei villaggi e nei cimiteri circostanti, dove erano stati reimpostati (Florescu, 1965).

5 Le indagini diagnostiche in corso sul monumento sono state presentate con un poster da A.C. Fulger all' 11th International Round Table on Polychromy in Ancient Sculpture and Architecture. THE MATERIALITY OF POLYCHROMY, 9-12 November 2022, Rome, Capitoline Museums and National Roman Museum: https://www.centralemontemartini.org/sites/default/files/file/Poster%20Fulger%20Final_1.pdf

con un paramento di blocchi squadrati in calcare locale che lo rivestiva per circa due terzi. Il resto dell'alzato doveva essere contornato da un triplice fregio che comprendeva: una fascia con girali di acanto, una successione di 54 metope⁶ alternate a paraste, una serie di palmette e cornici a corda che delineavano frontoncini sopra le metope stesse. Queste ultime erano scolpite con una sintetica rievocazione per gruppi isolati delle due campagne vinte da Traiano⁷. A coronamento del tamburo si trovava un parapetto merlato, formato da 26 rilievi con immagini di prigionieri. Il tetto doveva avere una forma a tronco di cono, era coperto di tegole di pietra sagomate a scaglie e sulla sommità era posto un alto piedistallo esagonale con iscrizione dedicatoria ripetuta sulle facce nord e sud, che sorreggeva il gruppo scultoreo del trofeo d'armi (una corazza e due scudi appesi a un tronco d'albero), contornato da statue di prigionieri. L'altezza totale, così come il diametro del tamburo, doveva essere di circa 40 metri (Bologna - Grămescu 2020: 9, 12).

La dedica a Marte Ultore giustificava ad Adamclisi la cruda esaltazione della forza militare dei vincitori che era dichiarata, anche a lungo raggio visivo, con l'innalzamento di un trofeo dalle dimensioni monumentali. Ad uno sguardo ravvicinato il messaggio globale veniva dettagliato con le scene scolpite sulle metope e sui rilievi della merlatura (Bianchi, 1988, 1990, 2006; Fulger, 2014): gli antagonisti dei Romani non hanno scampo e anche le loro famiglie patiscono deportazione e morte. Nelle terre dalle quali furono cacciati i Daci arrivarono i coloni *ex toto orbe Romano* (Eutropio, *Breviarium ab Urbe condita*, VIII, 6, 2; cfr. Ardevan, 2007: 81-85).

Fin dalle sue prime edizioni è stato evidenziato il diverso carattere del *Tropaeum Traiani* rispetto a quanto verrà realizzato, a pochi anni di distanza, per la celebrazione a Roma delle vittorie militari di Traiano in Dacia, alla ricerca di somiglianze e divergenze riscontrabili, in particolare, con la narrazione concentrata nella Colonna Traiana (Rossi, 1997: 471-486; Barnea, 2013).

3. LA COLONNA ISTORIATA A ROMA: UN MONUMENTO PER LA GLORIA DEI VINTI

La Colonna cocliffe istoriata⁸ era il fulcro visivo di uno spazio perimetrato da un recinto marmoreo a cancello visto solo da Piranesi (Coarelli, 1999: 21 e nota 113) e circondato da edifici con funzioni pubbliche: la basilica Ulpia e le due biblioteche, una delle quali accoglieva anche i testi dedicati alle guerre daciche, primo fra tutti quello con i *Commentarii* scritti dallo stesso Traiano sull'esempio di Giulio Cesare e del suo *De bello gallico* (Migliorati, 2003: 95). L'idea di un *volumen figurato*⁹, srotolato intorno al fusto di una colonna scanalata sembra proprio essere la scelta narrativa adottata con il fregio istoriato, per offrire alla visione di tutti una sintesi figurata, rispetto al testo riservato alla minoranza dei cittadini alfabetizzati e consultabile in biblioteca. Un racconto di pietra, come è stato efficacemente definito (Rossi, 1981), organizzato secondo calcolati assi visivi che ne permettono di seguire la trama in verticale e per zone circoscritte oggi solo da terra, mentre lo spettatore antico poteva godere anche di affacci ai diversi piani degli edifici circostanti¹⁰.

Nata per celebrare la conquista della Dacia da parte dei Romani, la Colonna Traiana è diventata nel tempo il simbolo dei rapporti di collaborazione culturale ed economica tra due paesi amici, la Romania e l'Italia. La sua integrità è stata garantita anche durante il Medioevo da decreti del Senato romano e in virtù dell'inscindibile legame tra sapienza tecnica, arte e gloria militare, è stata studiata e riprodotta nel tempo, senza soluzione di continuità fino alle più attuali tecnologie (Martines 2001; Cavallaro, 2020; Ungaro, 2022).

6 Come è noto, solo 49 metope sono giunte fino a noi, in forma completa o frammentaria: 48 sono conservate nel Museo di Adamclisi, mentre 1 si trova nel Museo archeologico di Istanbul (Bennett, 2020: 235-247).

7 Anche se ad Adamclisi fu combattuta proprio una delle battaglie cruciali nel 102 d.C. (cfr. Oltean, 2013: 103-113), l'individuazione di corrispondenze con scene delle due campagne daciche rappresentate sul fregio della Colonna Traiana farebbe accantonare l'ipotesi di una dedica del Trofeo di Adamclisi dopo la conclusione della prima fase di operazioni militari (una efficace sintesi della discussione in (Bohiltea) Mihuț - Fulger, 2021).

8 A seguito dei restauri condotti dalla Soprintendenza Archeologica di Roma, con la direzione dell'architetto Giangiacomo Martines, che hanno visto la lunga permanenza di ponteggi intorno al monumento (1981-1988), è stato pubblicato un poderoso volume: Conti 2022.

9 Sulla natura del supporto materico - papiraceo o tessile - immaginabile per l'oggetto simulato: Settis, 1988: 86-100.

10 La questione della visibilità della Colonna Traiana è stata efficacemente ampliata da Settis 1988 e minimizzata da Coarelli 1999: 19-21.

L'iscrizione scolpita sulla faccia principale del basamento dichiara la committenza e la cronologia della Colonna Traiana da quel 12 maggio del 113 d.C. quando fu inaugurata nello spazio del Foro. Nell'insieme e nei particolari, ancora oggi la Colonna è sostanzialmente testimone di se stessa, nonostante i limiti oggettivi nella sua corretta percezione indotti, ad esempio, dalla perdita del colore e delle parti integrate in metallo, oltre che dell'alzato degli edifici antichi che la circondavano e ne determinavano una visione diversa da quella attuale (Conti, 2022). Restano difficoltà e alternative d'interpretazione sulle modalità della sua eruzione e sul significato di singole scene scolpite nel fregio; tuttavia funzioni, misure, dettagli tecnici, iconografia, sono direttamente riscontrabili sulla Colonna¹¹ e l'analisi ravvicinata del fregio è resa possibile da disegni e calchi prodotti fin dal Rinascimento¹², oltre che dalle più recenti campagne fotografiche¹³.

Il filo conduttore dell'imperatore che trionfa insieme alle sue truppe, come *primus inter pares*, lega il tema figurativo della Colonna Traiana alla celebrazione in Dacia e l'ipotesi di identificare *Nemesis* nell'iconografia della Vittoria alata che è posta a metà del fregio, stabilisce un ulteriore nesso con la propaganda per immagini iniziata ad Adamclisi con la dedica del trofeo monumentale a *Mars Ultor* (Pastor, 2019¹⁴). Ma a Roma il contesto del Foro di Traiano dilatava gli spazi per distribuire gli apparati decorativi effimeri e le opere d'arte che, in maniera stabile nel tempo, dovevano ricordare alla comunità più ampia le gesta gloriose dell'imperatore e dell'esercito. Il fasto dei nuovi edifici strutturati per Traiano comunicava anche la ricchezza derivante dalla conquista di un nuovo territorio, ricco di risorse minerarie tra le quali oro e argento, che sostenne l'economia di Roma anche in vista delle campagne partiche (Ardevan, 2007: 85-87). Oltre all'erario militare anche il *Fiscus Caesaris* (Vogl, 2017: 45-48), ovvero il patrimonio personale dell'imperatore da cui Traiano aveva preso le risorse necessarie per gli *alimenta* dei figli di cittadini disagiati, fin dall'inizio della prima campagna dacica (Gori, 1994: 366-368; Laurendi, 2028), si giovava ora delle ricchezze provenienti dalla nuova provincia.

Lontani dai confini dell'Impero, in un clima di pacificazione e prosperità indotto dalla conquista della Dacia, anche il racconto delle campagne militari poteva distendere i toni, combinando rappresentazioni di superiorità militare, tecnica e logistica da parte dei Romani, della protezione divina accordata loro e prevedendo anche una diversa narrazione sui vinti, rispetto al *Tropaeum Traiani*. Ranuccio Bianchi Bandinelli, nel momento in cui formulava la denominazione convenzionale di "Maestro delle Imprese di Traiano" per dare un nome all'artista della Colonna Traiana, fatto su cui torneremo, scriveva che gli sarebbe piaciuto chiamarlo "Maestro dei Daci morenti" per la sua evidente simpatia e commossa partecipazione al dramma umano dei vinti (Bianchi Bandinelli 1938-1939: 325-334; Bianchi Bandinelli (1969)1981: part. 242, 249). *Virtus* e *pietas* a suo vedere si manifestano nel fregio della Colonna per definire l'immagine dei vincitori così come quella dei vinti, che facevano ormai parte del sistema giuridico e amministrativo dell'impero romano. Questa sua lettura ha avuto una fortuna discontinua negli studi sulla Colonna, portando in alcuni momenti a negare l'evidenza stessa del fregio (cfr. Mandruzzato, 2010: 164-171, 165 e nota 5).

Tuttavia proprio nell'attenta analisi di temi e schemi utilizzati nel fregio, presi singolarmente e nelle loro combinazioni visive, emerge una innegabile simmetria nelle strategie dell'attenzione adottate per la rappresentazione dei due antagonisti: Traiano e Decebalo (Settimis, 1988: 115,120-123, 126-129,143-146). Così come palese è la traduzione figurativa di quanto veniva diffuso dal testo di Dione Cassio (67, 6.1), in merito alla nobile fierezza dei Daci, in scene del fregio della Colonna come quella del suicidio collettivo all'interno di una città assediata (CXIX-CXXII), scolpita quasi al termine della seconda campagna militare con un'ampiezza

¹¹ È una colonna centenaria, com'è noto, con il fusto alto 100 piedi romani (29,5 m) e che arriva a una quarantina di metri aggiungendo l'altezza del basamento e della statua colossale in bronzo di Traiano posta sulla sommità, oggi sostituita da quella di San Pietro.

¹² In particolare, la serie completa di calchi tratti dai formatori vaticani, messi a disposizione da Papa Pio IX, tra il 1861 e il 1862 su richiesta di Napoleone III, dai quali sono state tratte ulteriori serie di calchi per la Romania (D'Amato, 2001) e, più di recente, per il Museo Archeologico di Damasco: Festa Farina – Calcani – Meucci – Conforto - Al Azm 2001; Calcani 2003.

¹³ Come il recente: Colonna Traiana. Atlante fotografico (*Trajan's Column. A Photographic Atlas*), Ministero della Cultura, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Gangemi Roma 2022.

¹⁴ Non convincono le argomentazioni opposte a tale ipotesi da McClintock, 2021.

di rappresentazione e un'attenzione alla drammatica solennità del momento, non spiegabili altrimenti (Settis, 1988; 135-136, 168, 174 ss., 211, 217, figg. 226-231). La comparazione tra la scena del recupero dei feriti e dei caduti in battaglia, anche tra le schiere dei Daci nella Colonna Traiana e l'esibizione dei corpi senza vita dei nemici dei Romani nelle metope del monumento ad Adamclisi, dimostra ulteriormente la diversa scelta di prospettiva nel comunicare lo stesso fronte militare (Rossi, 1981: 154-155 ; Salvadori, Scalco 2021: 526-532). Nel primo caso vediamo l'azione di dignità e di pietà che anche il nemico aveva potuto effettuare in momenti di tregua, perché il fregio della Colonna Traiana è strutturato con un'alternanza di tempi di guerra e momenti di pace. Nel secondo è prevista invece solo la sequenza martellante di scontri in cui i Romani vincono e degli effetti collaterali su donne e bambini di una guerra senza speranza, dove esiste solo la morte di chi si opporrà a Roma.

Se nel linguaggio visivo della Colonna Traiana, che oggi definiremmo “politicamente corretto”, la guerra è raccontata come premessa necessaria a far entrare i vinti nella civiltà romana, nel monumento di Adamclisi gli sconfitti dovevano continuare a sentirsi tali guardando il *Tropaeum*. Il ricordo degli orrori della guerra era tenuto vivo senza mezzi termini, utilizzando anche la raffigurazione dell'uccisione di bambini (Bianchi, 2006: fig. 7A). Mentre la fedeltà all'imperatore (raffigurato tra le truppe) accomuna i due programmi figurativi, in funzione del luogo e quindi del pubblico che guardava i due monumenti cambiava anche l'immagine del soldato romano: nel fregio della Colonna è industrioso e specializzato in professionalità varie, puntualmente descritte, oltre che impegnato militarmente; nei rilievi del *Tropaeum* è concentrato solo nelle azioni di guerra. “Nonostante il gran male che si è detto delle letture umanitarie della colonna traiana, è chiaro che la colonna e il trofeo non dipingono la stessa guerra”, scriveva giustamente Luca Bianchi, (2006: 50 ss.) e non possiamo che fare nostre le sue considerazioni. Anche se è evidente lo stesso messaggio di vittoria, trattandosi di due monumenti celebrativi ufficiali, la struttura di comunicazione nel fregio della Colonna Traiana non è asciutta e unidirezionale come nel *Tropaeum* di Adamclisi dove, semplicemente, i Romani vincono mentre i Daci e i loro alleati perdono. A Roma va in scena la presentazione dei luoghi, dei fatti, dei protagonisti, ma si offrono anche spunti di riflessione sulle premesse, sullo sviluppo e sulle conseguenze delle azioni umane.

La vendetta compiuta con le campagne daciche sembra effettivamente trovare un epilogo figurativo nella Vittoria/Nemesi scolpita sulla Colonna Traiana, come rappresentazione della punizione che la sorte assegna al nemico in seguito a guerre combattute per una giusta causa (Pastor, 2019: 123-128). Ma Nemesi è una divinità complessa (cfr. LIMC VI, 1992: 733-773), rappresenta il ristabilimento della giustizia non solo la punizione, perciò dispensa anche premi e doni, è espressione dell'equilibrio mantenuto, consolidato o riconquistato, restaurando quindi l'ordine voluto dal fato (Pastor, 2010: 224-225; McClintock, 2021: 85). Nel fregio della Colonna Traiana è stato evidenziato proprio un racconto che inizia e termina senza il coinvolgimento di personaggi, ma con paesaggi disabitati e animali che escono al pascolo, per dimostrare che tutto è accaduto secondo la volontà superiore agli esseri umani, lasciando così spazio al processo di pacificazione (Settis, 1988: 87, 158, 182 ss., figg. 287-288). Nemesi viene associata proprio alla *Pax augusta* su tipi monetali di Claudio, Vespasiano e Traiano (Pastor, 2010: 224, fig. 13.9) e come divinità in grado di riportare lo stato delle cose nel giusto ordine, sembra improntare l'intero programma figurativo del fregio della Colonna, in coerenza proprio con il carattere di Traiano, celebrato anche in epoca post antica per la sua attenzione nel rendere giustizia (Migliorati, 2003: 87-90). La giustizia come espressione della generosità del *princeps* si era già concretizzata nelle elargizioni e nelle assegnazioni di benefici, ora poteva essere immortalata nel fregio della Colonna anche per dispensare clemenza e riconoscere l'onore dei vinti.

4. TRADIZIONE VISIVA E INNOVAZIONE PROGETTUALE

La proposta di ritenere Apollodoro di Damasco il progettista della Colonna Traiana è basata, come sappiamo, sull'interconnessione tra i diversi corpi architettonici nello spazio del Foro di Traiano. Il legame tra la visibilità calcolata per specifiche porzioni del fregio della Colonna e l'alzato degli edifici ad essa circostanti è tale che Apollodoro di Damasco deve essere stato

coinvolto direttamente anche nel progetto decorativo della Colonna stessa. Ranuccio Bianchi Bandinelli a cui si deve la cauta formula “Maestro delle imprese di Traiano” per definire l'autore della narrazione per immagini della conquista della Dacia, come abbiamo già ricordato, suggeriva anche altre motivazioni per pensare ad Apollodoro anche in merito al progetto figurativo: amico del principe, ma pur sempre appartenente ad un popolo sottomesso da Roma, come lo erano i Daci (La Regina, 2001: 6-9). Da questa affinità di condizione umana avrebbe avuto origine, secondo Bianchi Bandinelli, l'immagine artistica della dignità del vinto, restituita dal fregio della Colonna Traiana (Bianchi Bandinelli, 1938-1939: 325-334; Bianchi Bandinelli, (1969) 1981: 236-237).

Non ha avuto successo la definizione di “Maestro del Trofeo”, proposta per definire la personalità ideatrice del monumento di Adamclisi, in parallelo con quanto messo in atto da Bianchi Bandinelli per le produzioni artistiche celebrative di Traiano a Roma (Gabriella Bordenache cit. in Bianchi, 2006: 42). A suggerire l'ipotesi di un coinvolgimento diretto dello stesso architetto damasceno nel progetto del *Tropaeum Traiani*, in una periferica provincia dell'impero romano, è l'eccezionalità del monumento nel panorama locale¹⁵, ma anche il fatto che Apollodoro stesso era presente sugli scenari di guerra (Sâmpetru, 1984: 16; De Maria, 2002: 139-141; Stefan, 2017: 140). Nel corso della seconda campagna dacica progettò e seguì la costruzione del ponte sul Danubio, su cui scrisse anche un trattato (Fulger, 2017: 170-175. Per le fonti letterarie: Migliorati, 2003: 102-103). Ma come per la Colonna Traiana non possiamo escludere l'ipotesi di una progettazione unitaria del volume architettonico e dell'apparato di comunicazione per immagini che ne è parte integrante. Ad Adamclisi così come a Roma, ci doveva essere una conformità tra i progetti approvati dalla corte e la loro realizzazione e Apollodoro di Damasco rappresentava il trait d'union ideale tra i cantieri di Stato in corso e Traiano.

Anche se le due opere furono concepite in maniera profondamente diversa per quel che riguarda temi, schemi e stile delle figurazioni scolpite, come più volte ricordato, in entrambi i casi siamo di fronte a un deciso salto di qualità rispetto a soluzioni precedenti. Nel 113 d.C. la Colonna cocliffe nel Foro di Traiano a Roma rappresentava un'innovazione basata su una cultura visiva che, a partire dal I secolo a.C. aveva dato forma a rappresentazioni legate alla sfera religiosa, come le colonne avvolte da tralci vegetali spiraliformi di prevalente carattere dionisiaco, attestate in epoca domiziana (Settim, 1988: 90-93). Come precedente della Colonna istoriata è stata chiamata in causa anche la colonna di Giove a Magonza, con rappresentazioni di divinità distribuite su registri orizzontali sovrapposti e dedicata *pro salute imperatoris* dai *canabari*, a cura e spese di Quinto Giulio Prisco e di Quinto Giulio Aucto, subito dopo la fallita congiura contro Nerone del 65 (Von Hesberg, 2008: 115-116). Aumentando le proporzioni, rendendola praticabile e più stabile con una scala a chiocciola interna (Di Pasquale, 2019), aggiungendo la decorazione a fregio continuo delle due campagne daciche, Apollodoro di Damasco progettò per Roma una spettacolare forma di celebrazione, nuova, anche se collegabile alla tradizione, che costituirà il modello per successive commemorazioni di vittorie militari, a partire dalla Colonna di Marco Aurelio, e per sperimentazioni artistiche della contemporaneità¹⁶.

Il monumento di Adamclisi, come sappiamo, costituiva invece il punto d'arrivo di precedenti segni architettonici eretti a monito dei vinti, come il Trofeo delle Alpi che celebrava le vittorie militari di Augusto nel 6 a.C. (De Maria, 2001: 136-141; Bologa – Grămescu, 2020. Origine e sviluppo del trofeo: Kinnee, 2018). Questo legame con la tradizione non giustifica l'eccessiva attenuazione nella portata innovativa del *Tropaeum Traiani* (Alexandrescu Vianu, 2006: 207-234). Rispetto al precedente di epoca augustea sicuramente il monumento di Adamclisi aggiorna e aumenta l'efficacia comunicativa di questa tipologia di arte di stato, e non solo nelle proporzioni (Bianchi, 2006: 10-14). La struttura architettonica conferisce unità a un ap-

¹⁵ È stata ipotizzata l'erezione di un monumento analogo a quello di Adamclisi nel regno di Characene, a conclusione delle guerre partiche (Carbó García - Rodríguez San Juan, 2012: 17-35). Dopo la conquista della Dacia, Traiano avrebbe virato dall'imitazione di Giulio Cesare verso una *aemulatio Alexandri* (Cizek, 1983: 385-401), che non sembra incidere sulle iconografie del repertorio trionfale, come si vede sulla monetazione con legenda Parthia capta (Carbó García - Rodríguez San Juan, 2012: 32-34).

¹⁶ L'installazione monumentale “Columna mutatio – LA SPIRALE” dell'artista romena Luminița Tăraru ne è un esempio: <https://museonazionaleromano.beniculturali.it/evento/luminita-taranu-columna-mutatio-la-spirale/>.

parato figurativo frammentato, che è stato evidentemente progettato in modo da creare l'interconnessione tra le iconografie, ma comunicato per "parole chiave", piuttosto che tramite una narrazione continua come avviene nel fregio della Colonna di Traiano. Perciò, anche se le scene delle metope vanno lette in successione (cfr. Florescu, 1998: 152; cfr. Bianchi, 2006: 59-61), resta la loro calcolata frammentazione visiva data dall'inserimento in cornici.

Vista l'innovazione e la complessità dei progetti architettonici, è probabile che entrambi i monumenti siano riconducibili ad Apollodoro di Damasco, l'unico architetto per il quale le fonti letterarie riferiscono di un rapporto di fiducia con Traiano prima ancora dell'ascesa di quest'ultimo al vertice del potere e perciò, verosimilmente, responsabile di tutte le opere pubbliche realizzate durante il suo principato come *procurator de aedificiis* (La Regina, 2001: 6-9). Questa familiarità tra il principe e l'architetto, che si era tradotta in alleanza strategica tra i programmi del potere politico e la loro attuazione grazie a progettazioni tecnologiche, viene restituita dalle fonti visive dell'epoca: nel fregio della Colonna Traiana ne abbiamo infatti la diretta testimonianza.

5. IDENTIFICAZIONE DI APOLLODORO DI DAMASCO NEI RILIEVI DELLA COLONNA TRAIANA

Per Apollodoro di Damasco abbiamo un ritratto letterario basato sull'aspetto romantico del genio perseguitato. Dopo la morte di Traiano le fonti letterarie sono chiare nel definire il declino della sua carriera, se non la sua pena di morte addirittura, voluta dall'imperatore Adriano (Migliorati, 2003: 102-103, 242 ss.). Cassio Dione è prodigo di aneddoti che riguardano il suo pessimo rapporto con il successore di Traiano, del quale non avrebbe apprezzato una creatività senza logica, che si rivelano in realtà uno strumento di giudizio sul potere (Migliorati, 2003: 203). Sulla base del rapporto instaurato con una personalità capace e forte come quella dell'architetto nabateo, Traiano ne usciva vincente mentre Adriano, vittima di un complesso d'inferiorità e d'invidia, sarebbe riuscito a prevalere solo con l'abuso di potere. Ma oltre a questi interessanti artifici letterari per orientare il giudizio sugli imperatori, e che non sono limitati solo alla figura di Apollodoro di Damasco, cosa sappiamo della sua identità?

Superata ormai l'ipotesi di riconoscere il suo ritratto in un busto maschile in marmo, datato tra il 130 e il 140 d.C., conservato nella Glyptothek di Monaco di Baviera (Calcani, 2017: 114-116, fig. 1), non resta che il fregio della Colonna Traiana come punto di riferimento. In questo monumento che, come già detto, è un'invenzione dello stesso Apollodoro, già tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento si è cercato di identificarne l'immagine. L'attenzione degli studiosi si è concentrata sulla scena XCIX con il sacrificio di inaugurazione del ponte sul Danubio (FIG. 3), altra sua opera descritta anche in un trattato per noi perduto, come già ricordato. Si è proposto quindi di riconoscere Apollodoro in una delle tre figure maschili scolpite alle spalle di Traiano, ma senza trovare argomenti decisivi a favore dell'una o per l'altra (Conti 2022: 640 ss.).

In alternativa a tali ipotesi, ho proposto di identificare Apollodoro nel personaggio scolpito di fronte a Traiano, nella stessa scena dell'inaugurazione del ponte sul Danubio (Calcani 2017: 113-117, 116 e fig. 2). Mi sembra del tutto plausibile che se Apollodoro di Damasco era stato raffigurato contestualmente alla sua straordinaria opera ingegneristica, che aveva permesso l'attraversamento del Danubio alle legioni di Traiano, dobbiamo cercarlo non in una posizione secondaria, ma laddove la sua presenza, insieme al suo progetto, poteva essere funzionale alla propaganda del principe. Se guardiamo con attenzione la composizione della scena emergono interessanti dettagli: Apollodoro di Damasco è di fronte a Traiano ed è legato a lui dallo sguardo diretto, l'altezza della sua testa è leggermente più bassa rispetto a quella dell'imperatore e un solco è inciso profondamente intorno alla sommità delle loro calotte craniche, segnalandoli come personaggi degni di attenzione. L'andamento sinuoso delle onde del Danubio unisce le teste di Traiano e del suo architetto, che sono rappresentati in maniera tale da risultare, idealmente, come coloro che "sostengono" i due piloni portanti dell'arcata centrale del ponte, cioè il punto più vulnerabile dell'intera struttura. Questa scena comunica qualcosa di più profondo rispetto ad uno specifico fatto di cronaca dal fronte, come quello dell'inaugurazione del ponte sul Danubio, per diventare manifesto di propaganda della



Figura 3.

politica imperiale che sa unire la forza civilizzatrice alla forza delle armi. Rispetto ai tratti individuali di Traiano, però, il volto del personaggio che gli è di fronte non è definibile come un vero e proprio ritratto e lo possiamo riconoscere come Apollodoro di Damasco solo per il posto che occupa e per la serie di strategie rappresentative che sono state messe in atto per differenziarlo dagli altri personaggi maschili - pettinati a frangia e barbati come lui - che assistono alla scena. Ma anche se non erano esattamente quelle le sue fattezze, inquadrata dall'arcata centrale del ponte sul Danubio, troviamo l'unica immagine ad oggi nota di Apollodoro di Damasco, solidale e partecipe nel costruire la grandezza di Roma con l'*optimus princeps*.

6. DUE LINGUAGGI VISIVI AL SERVIZIO DI UNA PROPAGANDA

Nella fase di normalizzazione politica successiva alle due campagne militari di Traiano in Dacia è evidente che anche l'arte fu particolarmente sollecitata a esprimere immagini di propaganda calibrate sulle specifiche collettività cui erano destinate. Già da tempo questo è stato sottolineato in virtù degli schemi figurativi adottati (cfr. (Bohiltea) Mihuț – Fulger, 2021: 188), ma finora è stato sottovalutato un altro elemento di differenziazione: il linguaggio formale e stilistico, che nella decorazione figurativa del *Tropaeum Traiani* ad Adamclisi, a differenza di quanto si vede nella Colonna coclide a Roma, prescinde dall'eleganza e dalle regole compositive dell'arte di corte, ispirate all'organicità greca. Per questo evidente contrasto di stile, il monumento di Adamclisi è stato finora spiegato secondo logiche di opposizione tra centro e periferia dell'impero (il bipolarismo aulico – plebeo/provinciale)¹⁷, oppure come frutto di un incontro tra progetto centrale e manifattura locale (maestranze periferiche o di soldati ro-

¹⁷ Per una discussione sulla genesi e l'uso di questi termini si rinvia De Angelis – Dickmann – Pirson - von den Hoff, 2012.

mani trasformati in scalpellini per l'occasione). Un dibattito che si è protratto nel tempo e ha visto tappe significative in studi di sintesi sul *Tropaeum Traiani* in relazione al contesto locale, che lo definiscono un prodotto dell'ambiente provinciale, culturalmente arretrato, d'influenza orientale piuttosto che italica (Alexandrescu Vianu, 2006: 207-234), ovvero un monumento da inserire a pieno titolo nel quadro dell'arte ufficiale romana, nel quale la commistione di temi e schemi propagandistici con modalità esecutive anticlassiche, troverebbe la sua dimensione nella *Soldatenkunst* (Bianchi, 2006: 9-61).

La discrepanza esistente tra la qualità del progetto architettonico e la forma grossolana delle decorazioni figurate nel *Tropaeum Traiani* è tale da aver fatto addirittura ipotizzare ai primi editori due distinte fasi di intervento, la prima delle quali nell'epoca traianea e la seconda di età costantiniana con un rifacimento della decorazione scultorea. Dopo gli studi di Florescu, che per la prima volta combinavano l'analisi autoptica dei resti con accertamenti scientifici sulle componenti materiali del monumento, non è più stata messa in discussione l'unità del progetto architettonico e decorativo della costruzione in epoca traianea¹⁸.

Le sculture del *Tropaeum Traiani* sono realizzate con una discontinuità di risultato formale che ha dato luogo a vari tentativi di quantificazione e di differenziazione di mani, nonchè di cronologie di produzione (Bianchi, 2006: 56-59). La raffinata qualità di lavorazione delle cornici e dei pilastri intercalati alle metope è stata infatti giustificata con il recupero di materiale di spoglio proveniente dai monumenti celebrativi di epoca flavia già presenti nell'area, vista la profonda differenza con le figurazioni antropomorfe del ciclo traiano; oppure ritenendo il soggetto vegetale più affine ai lapicidi locali, i quali avrebbero precocemente assimilato questo motivo dell'arte romana, più di altri (cfr. (Bohiltea) Mihuț – Fulger, 2021: 184-185).

Il tema vegetale è particolarmente interessante nella figurazione del monumento di Adamclisi anche nelle scene a rilievo della merlatura, dove gli alberi a cui sono legati i prigionieri sono realisticamente rappresentati. L'identificazione di specie arboree nel fregio della Colonna Traiana è stata da tempo proposta in relazione all'ambientazione realistica delle scene (Stoicilescu, 1985: 81-98). Il suicidio di Decebalo (Settim, 1988: 223-231), con l'albero piegato a fargli da riparo e da cornice nello stesso tempo, o la rappresentazione di una palma con datteri, sono esempi che dimostrano invece la continuità dell'uso metaforico della natura nella propaganda per immagini dell'imperatore (Fox, 2019: 47-69).

Realtà e citazione propagandistica caratterizzano anche gli alberi raffigurati sui rilievi del parapetto merlato del *Tropaeum Traiani*, poichè oltre a una palma (FIG. 4) sono riconoscibili le foglie di piante coerenti con il paesaggio della Moesia Inferior e dei Balcani, in generale: l'acero (FIG. 5), il sorbo (FIG. 6), il cerro (FIG. 7) e la quercia, che è l'albero più ricorrente (FIG. 8-10). Se le foglie sono così ben scolpite da poter identificare le specie arboree raffigurate, proprio come nel fregio della Colonna Traiana, le figure dei vinti legati agli stessi alberi hanno una forma rigida e schematica. Un contrasto dovuto alla differenza di mani non si può ipotizzare in questo caso, perché significherebbe che lo scalpellino più abile ha lavorato il fondo e non il soggetto in primo piano. Forse è la prova della maggiore dimestichezza nella rappresentazione dei soggetti vegetali? Non sembrerebbe sostenibile neppure questa ipotesi, poichè la cruda definizione dei volumi contrasta talvolta con la rappresentazione dei dettagli interni della stessa figura, anche in altre parti della figurazione, come nel trofeo che era sulla sommità del monumento (FIG. 11), dove le decorazioni scolpite sulla corazza (non solo quelle a soggetto vegetale) sono di una qualità tecnica nel modellato comparabile proprio con quella delle cornici e dei pilastri intercalati alle metope (FIG. 12), riconosciuti affini agli esiti dell'arte urbana in epoca flavia, come abbiamo ricordato.

I lapicidi che hanno lavorato in maniera così naturalistica le decorazioni a tema vegetale nei merli e altri dettagli nella corazza del trofeo, avrebbero potuto essere impiegati per scolpire forme più armoniche e in uno stile meno asciutto anche altre figurazioni: l'immagine di Traiano e quelle dei soldati romani nelle metope, ad esempio. Invece la mano più affine allo stile di corte sembra essere stata relegata negli sfondi e nei dettagli delle figurazioni poste più in alto.

18 Per una efficace sintesi sulla storia degli studi su questi aspetti si rinvia a (Bohiltea) Mihuț – Fulger, 2021.



Figura 4.



Figura 5.



Figura 6.



Figura 7.



Figura 8.



Figura 9.



Figura 10.



Figura 11.

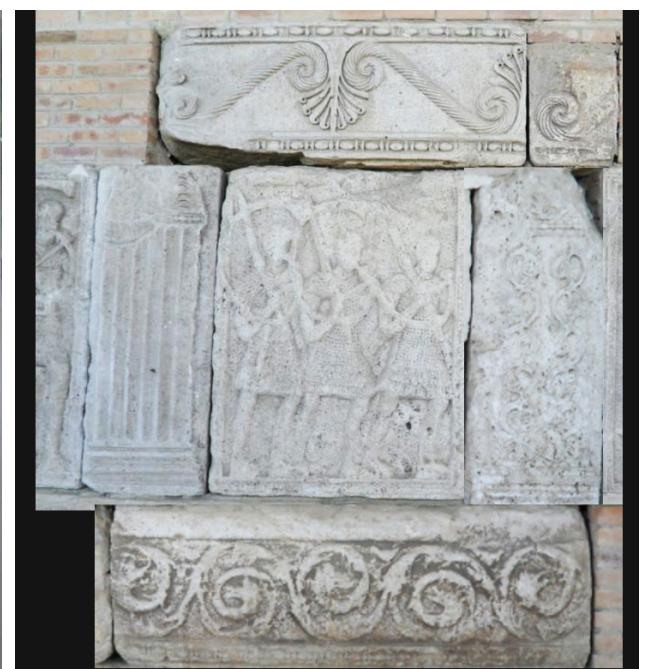


Figura 12.

La perdita degli strati di finitura dei blocchi di pietra calcarea, sui quali dovevano essere stesi i colori, sicuramente incide nell'attuale percezione visiva dell'apparato scultoreo del *Tropaeum Traiani*, ma non certo al punto di stravolgerne lo schematismo di rappresentazione dei vincitori e dei vinti. Gli studi sempre più estesi sulla policromia dei monumenti antichi rivela infatti che nel caso di manufatti scolpiti nel calcare il colore, quando non era applicato

direttamente sulla pietra, veniva dato su un leggero strato di latte di calce e solo in presenza di zone di grande porosità (come è più frequente nel travertino) venivano effettuate stuccature a calce per ottenere una superficie piana (cfr. Scaggegi, 2014: 99). Pur considerando scialbature e policromia, i personaggi e le scene di battaglia che dovevano commemorare le vittorie dei Romani nel monumento di Adamclisi non potevano assumere un carattere iconografico e iconologico meno violento, comunicato anche attraverso una resa formale e stilistica rude, di carattere speditivo ed essenziale.

Come interpretare un esito così distante dai modi dell'arte celebrativa urbana della corte imperiale, nel *Tropaeum Traiani*, se non come uno strumento di comunicazione consapevolmente utilizzato a livello centrale? La possibilità di confrontare scene del monumento di Adamclisi con quelle del fregio della Colonna Traiana rinforza l'ipotesi di un progetto unitario di celebrazione, attuato con tempistiche diverse e mirato a due specifiche modalità di propaganda: una diretta al pubblico di Roma, l'altra alle popolazioni locali. La differenza tra lo stile aulico della Colonna e lo stile plebeo/provinciale del monumento di Adamclisi non sembra essere un imprevisto, frutto di una casualità di formazione professionale delle maestranze a disposizione. Penso invece che fosse prevista a monte, nella pianificazione dei comunicati di vittoria, ben sapendo quale sarebbe stato l'effetto di un linguaggio visivo "aulico" o di traduzione nell'idioma locale dei programmi figurativi decisi a Roma.

7. CONCLUSIONI

Definito addirittura come "ribellione alla tirannia dell'arte classica" (Antonio Frova cit. in Bianchi, 2006: 58), l'apparato figurativo del monumento trionfale di Adamclisi dimostra la gestione consapevole di contenuto, forma e stile, in linea con quanto è stato da tempo riconosciuto per il linguaggio dell'arte romana come sistema semantico (Hölscher, (1987) 1993). Ben prima dell'innovazione introdotta nei monumenti pubblici di Roma dell'avanzata età imperiale, lo stile plebeo/provinciale, sembra avere nel *Tropaeum Traiani* una fase di consapevole utilizzo come strumento linguistico di comunicazione ufficiale. La diffusione dei contenuti utili alla propaganda di Stato furono affidati a progetti architettonici, portatori di messaggi figurati in grado di dialogare con le diverse realtà, affidati verosimilmente allo stesso Apollodoro di Damasco, personalità innovativa e di sintesi tra culture diverse nello stesso tempo. Il monumento di Adamclisi, dedicato a *Mars Ultor*, aveva la funzione di ricordare chi aveva vinto e il destino subito da chi aveva perso. I Daci e le popolazioni loro alleate, ma anche i veterani che popolarono *Civitas Tropaensium* erano i destinatari di quelle immagini, dalle quali ricevevano un impatto positivo o negativo, tranquillizzante o terrificante a seconda della posizione di lealtà nei confronti di Roma: "le immagini fanno anch'esse parte della conquista. Esse sono contemporanee ai processi militari e dimostrano forse in modo più forte rispetto alla presenza dei militari, la presenza ma soprattutto la superiorità del nuovo potere" (Von Hesberg, 2008: 116). Il fregio della Colonna Traiana raccontava come si era conquistata la vittoria, la pace, e quindi il ripristino dell'ordine naturale delle cose che fa seguito al *bellum iustum*, sotto l'egida di *Nemesis* garante di equità e giustizia. Nella necessaria differenziazione dei modi tra centro e periferia, i monumenti celebrativi delle vittorie di Traiano a Roma e ad Adamclisi dimostrano la funzionalità del classico e dell'anticlassico per orientare la percezione delle figurazioni. Se è vero che le immagini (forme e schemi) sono le "parole" dell'arte visiva, lo stile con il quale vengono realizzate conferisce alle immagini stesse un "tono" diverso. La combinazione di scelte formali e di scelte stilistiche dà esito a linguaggi visivi differenti: pacato e suadente nel fregio della Colonna Traiana; urlato e perentorio nel *Tropaeum* di Adamclisi, così come la corte imperiale aveva deciso.

BIBLIOGRAFIA

- Alexandrescu Vianu, M. (2006). La propagande impériale aux frontières de l'Empire romain. *Tropaeum Traiani. Dacia N.S.*, 50, 207-234.
- Barnea, A., Barnea, I., Bogdan Cătăniciu, I., Mărgineanu-Cârstoiu, M., Papuc, G. (a cura di). (1979). *Tropaeum Traiani, I. Cetatea*. Bucureşti: Editura Academie I Republicii Socialiste România.
- Barnea, A., Lohmann, P. (2021). Ein Monument am Rande des Imperiums Architektur und Bildprogramm des Tropaeum Traiani/ Un monument la marginea Imperiului Roman Arhitectura și imaginile sculptate de pe monumentul Tropaeum Traiani. In P. Lohmann (a cura di), *Archäologie und Politik. Die zwei Geschichten des Tropaeum Traiani zwischen Heidelberg und Adamklissi*. Heidelberg: Propylaeum, 53-80.
- Barnea, A. (2013). Le Trophée de Trajan et la colonne de Rome. *Dossiers d'archéologie*, 359, 42-49.
- Bennett, J. (2020). Two Roman Soldiers in Istanbul. Praetorian Guardsmen or Centurions?. *Anatolica*, 46, 235-247.
- Bianchi Bandinelli, R. (1938-1939). Un problema di arte romana: il «*Maestro delle Imprese di Traiano*». *Le Arti*, 325-334.
- Bianchi, L. (1988). Adamclisi. Il programma storico e iconografico del trofeo di Traiano. *ScAnt*, 2, 427-73.
- Bianchi, L. (1990). Il programma figurativo del trofeo di Adamclisi. Appunti per una nuova interpretazione. *StRom*, 38, 1-18.
- Bianchi, L. (2006). Il trofeo di Adamclisi nel quadro dell'arte di stato romana. *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 61, 9-61.
- (Bohîltea) Mihuț, F., Fulger, A.C. (2021). Reading the Art of Tropaeum Traiani (Romania) - Some Considerations. In A. Mrabet, F. (Bohîltea) Mihuț (a cura di), *In Africa et in Moesia. Frontières du monde romain Partager le patrimoine de l'Afrique du Nord et du Bas Danube/Borders of the Roman World Sharing Heritage of North Africa and the Lower Danube*. Bucharest: La commission nationale de la Roumanie pour l'UNESCO, Université de Sousse (Tunisie), Université de Bucarest (Roumanie), 171-193.
- Bologa, A. S., Grămescu, A.M. (2020). Tropaeum Augusti (France) and Tropaeum Traiani (Romania): A Comparative Study. *Heritage*, IntechOpen <http://dx.doi.org/10.5772/intechopen.90670>
- Calcari, G. (a cura di) (2003). *Apollodoro e la Colonna Traiana a Damasco. Dalla tradizione al progetto*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Calcari, G. (2017). Il 'ritratto' di Apollodoro di Damasco. In Parisi Presicce, C., Milella, M., Pastor, S., Ungaro, L. (a cura di). *Traiano. Costruire l'impero, creare l'Europa*, catalogo della mostra. Roma: De Luca Editore, 113-117.
- Calore, A. (2003). *Forme giuridiche del bellum iustum*. Brescia: Giuffrè.
- Carbó García J.R. - Rodríguez San Juan F.J. 2012 "STVDIA DACICA ET PARTHICA (II). El Tropaeum Traiani de Caracene. Expresiones del poder romano en los límites del Imperio" *Dialogues d'histoire ancienne* 38/2, 17-35.
- Cavallaro, A. (2020). La colonna di Traiano e il suo mito nei viaggiatori tra Medioevo e Rinascimento. In F. Niutta (a cura di). *I Romani e l'altrove. Viaggi e paesi reali e immaginati nel Rinascimento*. Roma: Roma nel Rinascimento, 117-130.
- Cizek, E. (1983). *L'Époque de Trajan. Circonstances politiques et problèmes idéologiques*. Bucarest-Paris: Editura Științifică și Enciclopedică.
- Coarelli, F. (1999). *La Colonna Traiana*. Roma: Editore Colombo.
- Conti, C. (a cura di) (2022). *Lectures on Trajan's Column and its Architect Apollodorus of Damascus*. Roma: "L'Erma" di Bretschneider.
- D'Amato, C. (2001). La Colonna Traiana: da simbolo ideologico a modello materiale. Manifattura e diffusione dei calchi. In Festa, F., Calcani, G. Meucci. C., Conforto. M.L., Al Azm, A., 227-245.
- De Angelis, F., Dickmann, J.A., Pirson, F., Von den Hoff, R. (a cura di) (2012). *Kunst von unten? Stil und Gesellschaft in der antiken Welt von der «arte plebea» bis heute. Arte dal basso? Stile e società nel mondo antico, dall'«arte plebea» ad oggi*. Beiträge zu einem Kolloquium anlässlich des 70. Geburtstags von Paul Zanker, Rom, Villa Massimo, 8. bis 9. Juni 2007.

- Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag.
- De Maria, S. (2001). Apollodoro di Damasco e i monumenti onorari di Traiano. In Festa, F., Calciani, G. Meucci. C., Conforto. M.L., Al Azm, A., 136-145.
 - Di Pasquale, G. (a cura di) (2019). *L'arte di costruire un capolavoro: La Colonna Traiana*. Firenze: Giunti Editore.
 - Emmerson, A.L.C. (2017). Reception of the Tropaeum Traiani. Former Paths and Future Directions. In Z.M. Torlone, D.L. Munteanu, D. Duttsch (a cura di). *A Handbook to Classical Reception in Eastern and Central Europe*. Chichester: Wiley, 312-325.
 - Festa, F., Calciani, G. Meucci. C., Conforto. M.L., Al Azm, A., (a cura di) (2001). *Tra Damasco e Roma. L'architettura di Apollodoro nella cultura classica*. Catalogo della mostra Khan Assad Bacha – Damasco, 20 dicembre 2001-20 gennaio 2002. Roma: L'Erma di Bretschneider.
 - Florescu, F.B. (1965). *Das Siegesdenksmal von Adamclisi: Tropaeum Traiani*. Bukarest – Bonn: Verlag der Akademie der Rumänischen Volksrepublik.
 - Florescu, R. (1998). Il Tropaeum Traiani di Adamklissi. In G.A. Popescu (a cura di), *Traiano. Ai confini dell'impero*. Catalogo della mostra Ancona, Mole Vanvitelliana 19 ottobre 1998-17 gennaio 1999. Milano: Electa, 148-159.
 - Fox, A. (2019). Trajanic Trees: The Dacian Forest on Trajan's Column. *PBSR*, 87, 47-69.
 - Fulger, A.C. (2014). Il monumento trionfale Tropaeum Traiani: simbolismo iconografico al servizio dell'ideologia imperiale. *Ephemeris Dacoromana*, XVI, 201- 234.
 - Fulger, A.C. (2016). Apollodoro di Damasco ideatore del piano architettonico del monumento di Tropaeum Traiani? Ipotesi interpretativa". In A. Panaite, R. Cîrjan, C. Căpiță (a cura di), *Moesica et Christiana. Studies in honour of Professor Alexandru Barnea*. Brăila: Editura Istros, 247-252.
 - Fulger, A.C. (2017). L'opera architettonica dell'imperatore Traiano nella provincia Dacia: il ponte sul Danubio e il monumento trionfale di Tropaeum Traiani. In Parisi Presicce, C., Milella, M., Pastor, S., Ungaro, L. (a cura di), 170-175.
 - Fulger, A.C. (2019). Mars Ultor ai confini dell'Impero: il Tropaeum Traiani di Adamclisi e il 'bellum iustum' in Dacia". In *La giustizia di Traiano dalla storia al mito*. Atti del convegno internazionale Reggio Calabria 3-5 novembre (2017) (Minima Epigraphica et Papyrologica, XXII, 24). Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 19-38.
 - Gori, S. (1994). Le nozioni di honos e munus in Plinio il Giovane. In M. Pani (a cura di), *Epigrafia e territorio, politica e società. Temi di antichità romane III*. Bari: Edipuglia, 353-374.
 - Hölscher, T. (1987, 1993). *Römische Bildsprache als semantisches System*, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse Jahrg. 1987, 2. Abhandlung, Heidelberg: C. Winter, (1987) – trad. it. *Il linguaggio dell'arte romana. Un sistema semantico*. Torino: Einaudi.
 - Hölscher, T. (2018). *Visual Power in Ancient Greece and Rome Between Art and Social Reality*. Oakland, California: University of California Press.
 - Kinne, L. (2018). *The Greek and Roman Trophy: From Battlefield Marker to Icon of Power*. Routledge Monographs in Classical Studies. London - New York: Routledge.
 - La Regina, A. (2001). Apollodoro di Damasco e le origini del barocco". In Festa, F., Calciani, G. Meucci. C., Conforto. M.L., Al Azm, A., (a cura di), 6-9.
 - Laurendi, R. (2018). *'Institutum Traiani. Alimenta Italiae. Obligatio Praediorum. Sors et usura'. Ricerche sull'evergetismo municipale e sull'iniziativa imperiale per il sostegno all'infanzia nell'Italia romana* (MEP, Suppl. VII), Roma.
 - Mandruzzato, A. (2010). Dalla parte degli infedeli. I Daci, Decebalo e la Colonna Traiana ὄρμος, *Ricerche di Storia Antica*, 2, 164-171.
 - Martines, G. (2001). *Colonna Traiana: corpus dei disegni 1981-2001*. Roma: Quasar.
 - Matei-Popescu, F., (2014). Tropaeum Traiani. In I. Piso – R. Varga (a cura di), *Trajan und seine Städte*. Colloquium Cluj-Napoca, 29. September - 2. Oktober (2013). Cluj-Napoca: Mega, 205-223.
 - McClintock, A. (2021). Nemesi la dea dell'arco di Traiano. *I Quaderni del Ramo D'oro on-line*, 13, 77-100.
 - Migliorati, G. (2003). *Cassio Dione e l'impero romano da Nerva ad Antonino Pio alla luce dei nuovi documenti*. Milano: Vita e pensiero.
 - Newby, Z. (2016). *Greek Myths in Roman Art and Culture Imagery, Values and Identity in Italy*,

- 50 BC–AD 250. Cambridge: Cambridge University Press.
- Oltean, R. (2013). *Dacia: The Roman Wars, I, Sarmizegetusa*. Bucureşti.
 - Panaite, A., Barnea, A. (2010). Tropaeum Traiani. Monument și propagandă. *Caiete ARA Reports*, 1, 223-234.
 - Panaite, A. (2016). Tropaeum Traiani, from Civitas to Municipium, a hypothesis. In A. Panaite, R. Cîrjan, C. Căpiță (a cura di), *Moesica et Christiana. Studies in honour of Professor Alexandru Barnea*. Brăila: Editura Istros, 163-172.
 - Parisi Presicce, C., Milella, M., Pastor, S., Ungaro, L. (a cura di). (2017). *Traiano. Costruire l'impero, creare l'Europa*. Catalogo della mostra. Roma: De Luca Editore.
 - Pastor, S. (2010). Il culto della dea Nemesis nelle province balcanico-danubiane: tra devozione privata e propaganda imperiale. In I. Baglioni (a cura di), *Storia delle religioni e archeologia: discipline a confronto*. Roma: Alpes Italia, 211-236.
 - Pastor, S. (2019). Traiano, il ‘bellum iustum’ e il lato ‘giusto’ della colonna Traiana. In *La giustizia di Traiano dalla storia al mito*. Atti del convegno internazionale Reggio Calabria 3-5 novembre (2017) (Minima Epigraphica et Papyrologica, XXII, 24). Roma: “L’Erma” di Bretschneider, 113-135.
 - Petolescu, C.C. (2014). *Dacia, un mileniu de istorie*. Bucureşti: Editura Academiei Române (seconda edizione).
 - Rossi, L. (1981). *Rotocalchi di pietra. Segni e disegni dei tempi sui monumenti trionfali dell'Impero romano*. Milano: Jaca Book.
 - Rossi, L. (1997). A Synoptic Outlook of Adamklissi Metopes and Trajan's Column Frieze. Factual and Fanciful Topics Revisited. *Athenaeum*, 85, 471-86.
 - Salvadori, M., Scalco L. (2021). Elementi iconografici della disfatta: il modello della Canne liviana. In G. Baldo, L. Beltramini (a cura di), *Livius noster. Tito Livio e la sua eredità*. Turnhout: Brepols, 521-546.
 - Sâmpetru, M. (1984). *Tropaeum Traiani. II. Monumentele romane*. Bucureşti: Ed. Academiei RSR.
 - Scaleggia, A. (2014). In P. Liverani, U. Santamaria (a cura di), *Diversamente bianco: la policromia della scultura romana*. Roma: Quasar, 71-108.
 - Settimi, S. (1988). La Colonna". In S. Settimi, A. La Regina, G. Agosti, V. Farinella (a cura di), *La Colonna Traiana*. Torino: Einaudi, 45-255.
 - řtefan, A.S. (2009). Tropaeum Domitian à Adamclissi (Mésie Inférieure). In C. Marangio, G. Laudizi (a cura di), *Παλαια Φιλία: Studi di topografia antica in onore di Giovanni Uggeri*. Rivista di Topografia Antica Supplemento IV. Milano: Mario Congedo, 613-634.
 - řtefan, A.S. (2017). Dal Tropaeum Domitian al Tropaeum Traiani. Apollodoro di Damasco, architetto di guerra in Moesia e in Dacia. In Parisi Presicce, C., Milella, M., Pastor, S., Ungaro, L. (a cura di), 137-140
 - Stoiculescu, C.D. (1985). Trajan's Column documentary value from a forestry viewpoint. *Dacia*, 5, XXIX, 1-2, 81-98.
 - Tocilescu, G., Bendorf, O., Niemann, G. (1895). *Monumentul de la Adamklissi*. Viena-Bucureşti.
 - Ungaro, L. (2022). La conoscenza e la rappresentazione dei Fori Imperiali e dei Mercati di Traiano dall'era analogica a quella digitale: strutture e materiali dell'area traianea. In Ph. Fleury, S. Madeleine (a cura di), *Topographie et urbanisme de la Rome antique*. Caen: Presses universitaires, 227-253 <https://doi.org/10.4000/books.puc.29014>
 - Vogl, J. (2017). *The Ascendancy of Finance*, trad. ingl. Polity Press Cambridge (UK) – Malden (USA) (ed. or. Zürich-Berlin 2015).
 - Von Hesberg, H. (2008). Agli inizi della scultura romana sul Reno. In F. Slavazzi, S. Maggi (a cura di), *La scultura romana dell'Italia settentrionale quarant'anni dopo la mostra di Bologna*. Atti del convegno internazionale di studi, Pavia, 22-23 settembre (2005). Firenze: All'Insegna del Giglio, 111-118.

LA CRUX GEMMATA DE LA BASÍLICA DE SAN FILÓXENO DE OXIRRINCO (EL-BAHNASA, EGIPTO)

THE CRUX GEMMATA OF THE BASILICA OF ST. PHILOXENUS OF OXYRHYNCHUS (EL-BAHNASA, EGYPT)

José Javier Martínez García

Centro de Estudios del Próximo Oriente y Antigüedad Tardía

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

josejavermartinez@um.es

Adriana Recasens Escardó

Universidad de Barcelona

<https://orcid.org/0009-0004-4883-188X>

iana92@hotmail.fr

RESUMEN

El artículo se centra en el estudio de una *crux gemmata* descubierta en la basílica de San Filoxeno en Oxirrinco (Egipto), explorando su contexto histórico, significado simbólico e iconografía. La investigación busca entender la importancia de esta cruz dentro del arte paleocristiano y su relevancia en la basílica.

El estudio aborda el uso del símbolo de la cruz en diversas culturas y el origen de la cruz cristiana, señalando su adopción y evolución en el arte cristiano. Se explora la *crux gemmata*, su origen y significado, mencionando ejemplos en joyas, mosaicos y otros soportes, incluyendo la influencia de la visión de Constantino y la cruz de Jerusalén. El análisis iconográfico de la cruz de la basílica incluye sus dimensiones, materiales, decoración con gema y elementos florales, así como las letras alfa y omega en su base. Se compara la cruz con ejemplos similares encontrados en Egipto y se discute el significado del alfa y la omega como símbolos de la eternidad y la divinidad, para concluir si la cruz gemada es un símbolo cristiano que combina la pasión de Cristo con la realeza, el triunfo y la resurrección, usando materiales y formas asociadas con el poder imperial.

Palabras Clave: Cruz gemada, arte paleocristiano, alfa, omega, arte copto.

ABSTRACT

The article focuses on the study of a *crux gemmata* discovered in the Basilica of Saint Philoxenus in Oxyrhynchus (Egypt), exploring its historical context, symbolic significance, and iconography. The research aims to understand the importance of this cross within Early Christian art and its relevance to the basilica.

The study addresses the use of the cross symbol in various cultures and the origins of the Christian cross, highlighting its adoption and evolution in Christian art. It delves into the *crux gemmata*, its origins and meaning, referencing examples found in jewelry, mosaics, and other mediums, including the influence of Constantine's vision and the cross of Jerusalem. The iconographic analysis of the basilica's cross includes its dimensions, materials, decoration with gemstones and floral elements, as well as the Alpha and Omega letters at its base. The cross is compared to similar examples found in Egypt, and the significance of the Alpha and Omega as symbols of eternity and divinity is discussed. The article concludes that the *crux gemmata* is a Christian symbol that combines the Passion of Christ with royalty and triumph, using materials and forms associated with imperial power.

Keywords: Jewelled cross, Early Christian art, Alpha, Omega, Coptic art.

1. INTRODUCCIÓN

La antigua ciudad de Oxirrinco, conocida por su riqueza histórica y arqueológica, se localiza en las inmediaciones de la moderna localidad de El-Bahnasa, en la provincia de Minia, aproximadamente a 190 km al sur de El Cairo. Su posición estratégica, cercana al puerto fluvial del canal de Bahr Yussuf y en conexión con importantes rutas hacia el desierto libio, consolidó su relevancia desde tiempos tempranos. Ya en el periodo saíta, la ciudad era conocida como *Pr-Medjet*¹. Durante la época helenística, bajo el reinado de Alejandro Magno, la ciudad adoptó el nombre de Oxyrhynchus (Οξύρυγχος)², que hace referencia al pez oxirrinco, venerado localmente. Este nombre perduró en el periodo romano y tardorromano, cuando la ciudad era también conocida como Pemdje, manteniendo su protagonismo hasta el inicio del periodo islámico, momento en el que comenzó su declive y abandono progresivo.

Las primeras referencias modernas a Oxirrinco se remontan a principios del siglo XIX, cuando Vivant Denon, durante la expedición napoleónica a Egipto, visitó el lugar y mencionó sus ruinas (Denon, 1802: 239). Sin embargo, fue en el último cuarto del siglo XIX cuando el sitio cobró notoriedad arqueológica, gracias a las exploraciones de Bernard Grenfell y Arthur Hunt. Estos investigadores comenzaron en 1886 a excavar sistemáticamente los vertederos de la ciudad en busca de papiros, hallando un tesoro documental que ha proporcionado valiosa información sobre la vida administrativa, social, religiosa y cotidiana de Oxirrinco durante el periodo grecorromano y bizantino (Grenfell, 1897).

En las primeras décadas del siglo XX, Oxirrinco continuó siendo objeto de intensas investigaciones. Entre 1910 y 1914, los arqueólogos italianos Ermengildo Pistelli y Giulio Farina llevaron a cabo excavaciones en el yacimiento, centrándose en la identificación de estructuras urbanas y contextos funerarios (Bastianini & Casanova, 2009: 46). Posteriormente, en 1922, Flinders Petrie, uno de los arqueólogos más influyentes en la historia de Egipto, realizó intervenciones adicionales en la ciudad, publicando sus hallazgos en un informe detallado en 1925 (Petrie, 1925). Durante el período de 1927 a 1934, el italiano Evaristo Breccia profundizó en la exploración del yacimiento, ampliando los estudios sobre las necrópolis y los restos arquitectónicos de la ciudad (Breccia, 1933; Pintaudi, 2007: 104).

Oxirrinco destaca no solo por su excepcional conservación, sino también por la gran cantidad de documentos escritos que han sido recuperados de sus vertederos. Los papiros de Oxirrinco, escritos en griego, copto y latín, ofrecen una ventana única a la administración provincial romana, la evolución del cristianismo en Egipto y la vida cotidiana de sus habitantes. Además, los vestigios arquitectónicos y funerarios documentan la transición de una ciudad egipcia tradicional a un centro cultural helenístico y, posteriormente, cristiano. Esta riqueza convierte a Oxirrinco en uno de los yacimientos arqueológicos más importantes para el estudio del Egipto tardío y grecorromano.

Las investigaciones contemporáneas han seguido ampliando nuestro conocimiento sobre la ciudad, enfocándose en áreas como el urbanismo, las prácticas funerarias y la interacción cultural en el Egipto tardío. Estas continuas excavaciones demuestran que Oxirrinco sigue siendo una clave para comprender las complejidades del mundo antiguo en esta región.

Las excavaciones arqueológicas en Oxirrinco, tras un prolongado periodo de inactividad, se retomaron en 1982 bajo la dirección de Ali El-Khouli, quien inició una nueva etapa de investigaciones en el yacimiento (Leclant, 1984: 370; Leclant & Clerc, 1985: 363). Dos años después, en 1984, Mahmoud Hamza continuó los trabajos en el lugar, contribuyendo a reactivar el interés por el yacimiento y sentando las bases para investigaciones posteriores (Leclant & Clerc, 1986: 265). Sin embargo, no sería hasta 1992 cuando la Universidad de Barcelona asumió la dirección de las excavaciones, marcando el inicio de una etapa de investigación sistemática y multidisciplinaria. Bajo la dirección del profesor José Padró, este proyecto se consolidó como uno de los esfuerzos más significativos en la arqueología egipcia contemporánea, extendiéndose hasta 2019 (Erroux-Morfin & Padró Parcerisa, 2008; Padró i Parcerisa, 2007; Padró et al., 2014). Ese mismo año, la dirección pasó a las doctoras Maite Mascort y

1 R. O. Faulkner, *The Willbour Papyrus*, ed. Alan Gardiner, vol. IV (Brooklyn: Oxford University Press, 1952), 34.

2 BGU VI 1257 (270-258 a.C.) l. 13: [-ca.-] οὐ μηνὸς Θωῦθ ζ ἐν Οξυρύνχων πόλε[ι -ca.-]

Esther Pons, quienes han continuado con el legado de investigación, ampliando las áreas de estudio y profundizando en la comprensión del yacimiento³.

En las últimas décadas, las excavaciones lideradas por la Universidad de Barcelona han permitido identificar y documentar diversas áreas clave dentro de la antigua ciudad, contribuyendo significativamente al conocimiento de su estructura urbana, función religiosa y prácticas funerarias. Entre los elementos más destacados se encuentran:

La Necrópolis Alta: Esta extensa área funeraria ha sido objeto de numerosos estudios que han permitido documentar no sólo las costumbres funerarias locales, sino también las influencias externas que reflejan la interacción cultural en Oxirrinco durante diferentes períodos históricos.

El Osireion: Este templo dedicado al dios Osiris destaca como un centro religioso fundamental, evidenciando la persistencia de los cultos tradicionales egipcios incluso durante la época grecorromana. Los estudios en esta área han revelado importantes inscripciones y elementos arquitectónicos que enriquecen nuestra comprensión de las prácticas rituales de la ciudad (Castellano i Solé, 2008; Pons Mellado, 2020a, 2020b; Subías Pascual, 2008).

La Basílica de San Filoxeno: Este edificio religioso cristiano, fechado en el periodo bizantino, ha proporcionado información crucial sobre la transición religiosa de Oxirrinco y el establecimiento del cristianismo como la religión dominante. La arquitectura y los hallazgos asociados han sido clave para entender el papel de la ciudad como un centro cristiano en Egipto (Burgaya Martínez, 2025; Martínez García, 2022, 2024; Martínez García & Mascia, 2023; Martínez García & Recasens Escardó, 2023b, 2023a).

La puerta monumental de la ciudad: Esta estructura, que formaba parte del sistema defensivo y acceso de Oxirrinco, es un ejemplo notable de la arquitectura pública y del urbanismo de la ciudad, reflejando su importancia estratégica y su organización interna.

El monasterio de Ciriaco: Este complejo monástico, vinculado a la etapa cristiana de la ciudad, ha permitido explorar aspectos relacionados con la vida religiosa, la organización económica y la interacción social en el periodo tardorromano y bizantino (Subías Pascual, 2020; Subías Pascual, 2016).

Los trabajos arqueológicos realizados desde 1992 han destacado por su carácter interdisciplinario, integrando análisis arqueológicos, antropológicos, epigráficos, paleográficos y bioarqueológicos. Estas investigaciones no solo han enriquecido nuestro conocimiento sobre Oxirrinco, sino que también han contribuido significativamente al estudio de la historia del Egipto tardío y romano.

Además, las publicaciones derivadas de estas investigaciones, como las de Erroux-Morfin y Padró Parcerisa (2008), Mascort Roca (2016), Padró i Parcerisa (2007; 2014), Pons Mellado (2021) y Subías Pascual (2008), han consolidado el impacto académico del proyecto, difundiendo los hallazgos y promoviendo la relevancia de Oxirrinco como un sitio arqueológico de referencia.

2. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA BASÍLICA Y LA CRUZ

Durante el periodo cristiano (S. IV al VII) la ciudad experimentó una notable transformación, pasando de ser una próspera ciudad grecorromana a un importante centro cristiano en Egipto (Festugière, 1971).

Así, en este periodo la ciudad se convirtió en un centro destacado del cristianismo copto, reflejado en la construcción de iglesias y monasterios, convirtiendo en muchos casos los antiguos templos paganos, como podemos ver en el caso del Adrianeo⁴, el Cesareo⁵, el Tuereo⁶ por edificios cristianos y más concretamente el caso que nos ocupa, el antiguo Serapeo en la basílica de San Filoxeno, que detallaremos más adelante.

³ Las investigaciones arqueológicas han sido posibles gracias a la ayuda del Ministerio de Cultura y Deporte de España, Universidad de Barcelona-IPOA, Fundación Palarq, Sociedad Catalana de Egiptología y AIXA serveis arqueològics.

⁴ *P. Oxy.* XVII 2154 (IV d. C.); *P. Oxy.* XLV 3249 (326).

⁵ *PSI* VII 791 (VI).

⁶ *PSI* III 175 (462)

Pero la ciudad también destacó por albergar obispos que participaron activamente en las controversias teológicas y concilios de la época, como las disputas arrianas y las discusiones sobre la naturaleza de cristo, así como por su producción artística en mosaicos, frescos, arquitectura influenciados por tradiciones egipcias y estilos bizantinos desarrollando un estilo ecléctico particular de la ciudad (Benaissa, 2007; Fedalto, 1988; Morris, 1994; Papaconstantinou, 1996; Timm, 1993; Worp, 1994).

La ciudad y principalmente sus alrededores se convirtieron en un foco del movimiento monástico, consolidando el lugar como bastión de la espiritualidad cristiana, reflejado no solo en la ocupación de la zona desértica de la ciudad sino también en la producción literaria encontrada como fragmentos bíblicos, homilías o escritos hagiográficos, hoy perteneciente entre otras colecciones a la *The Oxyrhynchus Papyri*.

En este contexto proliferaron, como ya hemos mencionado, monasterios e iglesias destacando hasta la fecha la basílica de San Filóxeno, no solo por su tamaño, al ser de momento la más grande de la ciudad, sino también por estar documentada en los papiros y ocupar el lugar donde antes se encontraba el Serapeo de la ciudad (Martínez García, 2024), como fue habitual en el caso de la mayoría de templos paganos que pasaron a cristianos por medio de la reocupación y reutilización de los mismos.

La Basílica de Oxirrinco se localiza en el denominado Sector 24 de la Necrópolis Alta, está dedicada a San Filoxeno como lugar de culto cristiano entre los siglos V y finales del VIII d.C. (Padró et al., 2018) (Fig. 1).

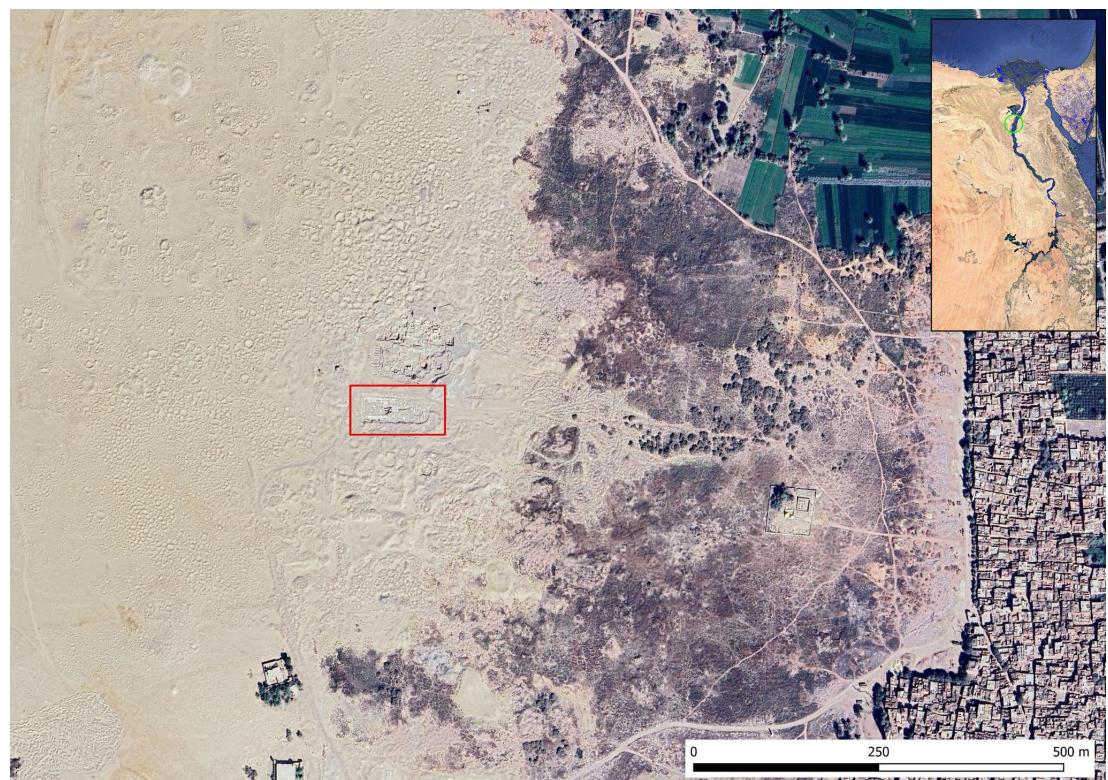


Figura 1. Mapa localización de la ciudad de Oxirrinco con la ubicación de la basílica. Diseño: autores.

El edificio tiene unas dimensiones de 90 x 30 m., una orientación este y dispone a día de hoy de parte del pavimento, las bases de los muros perimetrales, restos de columnas, capiteles y las basas in situ de las de cinco naves, una cripta central y el ábside al este, reutilizada como necrópolis (Fig. 2).



Figura 2. Foto aérea de la basílica con la ubicación de la cruz gemada. Foto: autores.

Los diferentes elementos arquitectónicos encontrados en el sector; basas, columnas, capiteles, plintos y dinteles nos hablan de un espacio dedicado a un santo del que no teníamos constancia hasta que se pudo identificar a través de las inscripciones de la cripta y su constatación posterior en papiros, de manera que los estudios realizados sobre la documentación arqueológica, papirología y epigráfica hallada en los últimos años (Martínez García, 2022; Martínez García & Mascia, 2023; Martínez García & Recasens Escardó, 2023b; Mascia & Martínez García, 2021; Padró et al., 2018) parecen apoyar la identificación de esta edificación con la basílica de San Filóxeno.

Los papiros proporcionan referencias a una iglesia consagrada a San Filóxeno⁷, algunos mas específicamente como el *P.Oxy.* XVI 1950, que nos da una fecha sobre su uso en el siglo V d.C., el *P.Oxy.* XVI 2041 (VI-VII d.C.), que nos habla sobre el transporte de materiales para su construcción, vinculadas directamente a su renovación arquitectónica en el siglo VI de nuestra era (Papaconstantinou, 2005) o el *P.Oxy.* XI 1357, en el que se documenta una fiesta dedicada a este santo el 22 del mes de Khoiak y el 12 del mes de Phamenoth (Papaconstantinou, 1996: 150), datos arqueológicos y papirologicos que denotan la importancia de la basílica de san Filóxeno en la ciudad.

A nivel estructural la basílica tiene cinco naves, una orientación este-oeste y una planta parecida a la de la iglesia de Antinoopolis (Grossmann, 2002: 55); sin embargo, el complejo religioso oxirrinquita aprovechó estructuras pertenecientes a un edificio más antiguo, el Serapeo. Estos espacios se transformaron en la cripta del edificio cristiano, a la que se accede a través de una rampa de 12 metros de longitud que arranca a los pies del altar de la basílica.

La cripta tiene una cámara principal cuadrangular de ocho metros de lado, que da acceso a otro espacio central que servía de corredor que conducía a dos cámaras abovedadas, situadas al norte y al sur. Esta cripta tiene una orientación este-oeste pero con una desviación en su inclinación de 10° respecto al eje de la basílica. Este hecho parece demostrar que en el momento de la reconstrucción de la basílica, el proyecto de la cripta inicial se modificó significativamente y se amortizó la cámara sur, teniendo en cuenta que los cimientos de las columnas se encuentran en esta cámara.

Es interesante observar cómo la basílica de San Filóxeno, tal y como sugieren varios papiros documentados⁸, confirmados ahora por más de 50 grafitos figurativos y textuales descubiertos en el edificio, heredó en la fase bizantina (Papaconstantinou, 2001: 336-337), el papel que antes desempeñaba el Serapeo, convirtiéndose en el principal centro oracular de la ciudad⁹. Aunque aún carecemos de pruebas precisas sobre la naturaleza del edificio pre-

⁷ *P.Oxy.* LXVII 4617 (400-499 CE); *P.Oxy.* LXVII 4620 (475-550 CE); *P.Oxy.* XVI 1950 (487 CE); *PSI VII* 791 (500-599 CE); *P.Oxy.* XI 1357 (535-536 CE); *P.Oxy.* XVI 2041= *P.Cairo* 10122 (500-699 CE); *P.Lond.* V 1762 (500-699 CE).

⁸ *P.Oxy.* VIII 1150 (VI d. C.); *P.Oxy.* XVI 1926 (VI d. C.); *P.Rendel Harris* 54 (VI d. C.).

⁹ *P.Oxy.* VIII 1148 (I d. C.); *P.Oxy.* LXXIV 5017 (I-II siglo d.C.); *P.Oxy.* VIII 1149 (II siglo d.C.); *P.Oxy.* IX 1213 (II d.C.); *P.Oxy.* XXXI 2613 (II d.C.); *P.Oxy.* XLII 3078 (II d.C.); *P.Oxy.* VI 923 (175-225 d.C.).

existente sobre cuyas ruinas se construyó el santuario cristiano, la continuidad de la antigua práctica oracular en esta basílica nos lleva claramente a considerar la identificación de este complejo con el templo grecorromano de Serapis (Martínez García, 2024).

La *crux gemmata* de este estudio se encuentra ubicada en una de las cámaras interiores de la cripta denominada Espacio III, en la pared norte de la misma (Fig. 3).

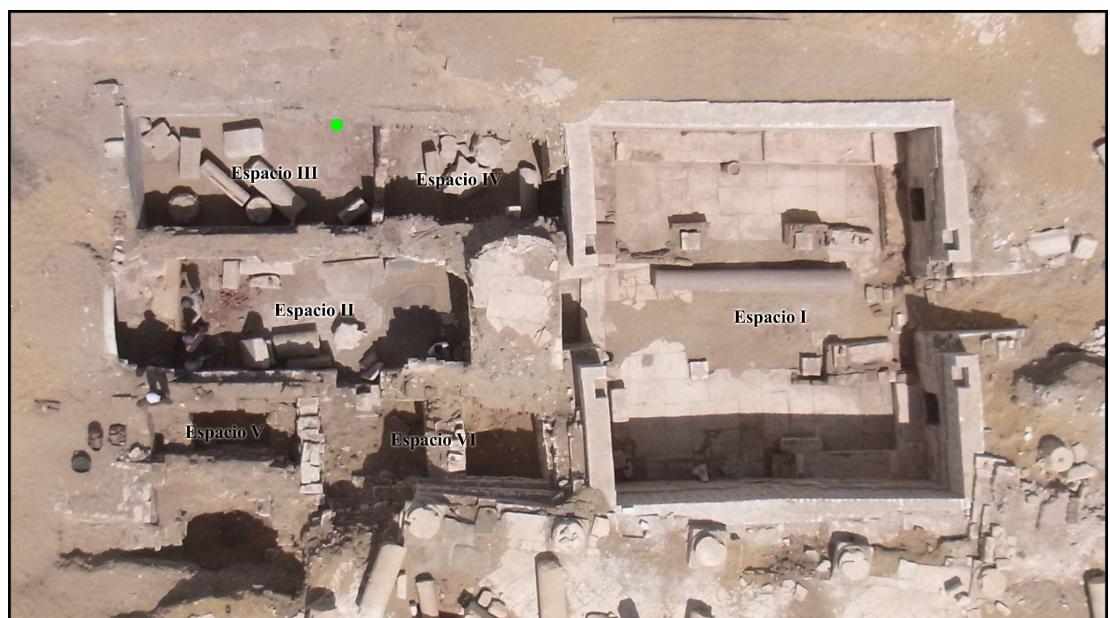


Figura 3. Foto aérea de las cámaras de la cripta con la ubicación de la cruz. Foto: autores.

Estas cámaras posiblemente serían utilizadas para inhumaciones cristianas, aunque por desgracia durante la fase de excavación estaban completamente expoliadas y saqueadas, encontrando apenas algunos restos humanos.

Las cámaras laterales de inhumación en la cripta de la basílica de Oxirrinco presentan una técnica constructiva que refleja tanto la adaptación a los recursos disponibles como la maestría arquitectónica de la época. Estas cámaras están construidas con bloques de piedra en sus muros hasta el inicio de las bóvedas, que se ejecutaron utilizando la técnica conocida como bóveda recargada (Ramírez Ponce, 2002). Este método, caracterizado por la disposición progresiva y aproximada de ladrillos de adobe en las paredes hasta cerrar la estructura superior, permitió prescindir del uso de cimbras de madera, un recurso escaso en el entorno de Oxirrinco. La bóveda recargada no solo optimiza los materiales disponibles, sino que también representa un ingenioso ejemplo de cómo se abordaban los desafíos constructivos en un contexto de limitaciones materiales.

En contraste, la cámara central, denominada Espacio II, presenta una técnica más elaborada. Esta cámara se construyó íntegramente con bloques de piedra, incluidos los elementos de la bóveda. Dada la complejidad de esta estructura y las características de los materiales empleados, es altamente probable que se utilizara una cimbra de madera para facilitar la construcción. Este recurso habría permitido un mayor control en la distribución de los bloques y en la estabilidad de la bóveda durante el proceso de edificación, marcando una diferencia significativa respecto a las cámaras laterales.

3. LA CRUZ LATINA DESDE SU FORMACIÓN AL CONTEXTO EGIPCIO

El símbolo de la cruz, ampliamente asociado al cristianismo en la actualidad, tiene orígenes que se remontan a culturas anteriores, como las civilizaciones mesopotámicas, egipcias e indias, entre otras. Estas culturas emplearon la cruz con diversos significados, desde representaciones cósmicas hasta connotaciones religiosas o rituales (Parsons, 1896). La temprana adopción de este símbolo en contextos culturales podría explicarse por su diseño elemental: está compuesto simplemente por dos líneas cruzadas, un patrón que puede encontrarse con facilidad tanto en la naturaleza (por ejemplo, en la disposición de las estrellas, las ramas de

los árboles o las intersecciones en hojas) como en objetos cotidianos (como arados, báculos o incluso los trazos básicos de algunos instrumentos musicales, como los pentagramas) (Spalding-Stracey, 2020: 1).

Respecto a la cruz como símbolo específicamente cristiano, su origen está sujeto a debate debido a la escasez de evidencia arqueológica y artística en los primeros siglos del cristianismo. Durante sus inicios, la religión cristiana enfrentó persecuciones, especialmente bajo el reinado de Nerón y durante el siglo III d.C., al ser vista como una amenaza a la religión oficial del estado romano. Esta situación obligó a los primeros cristianos a expresarse de forma discreta, incluyendo el uso de símbolos y la producción de arte.

La introducción de la cruz en el cristianismo primitivo probablemente fue tímida y clandestina, escondida detrás de símbolos paganos o disfrazada con significados alternativos. Por ejemplo, antes de su asociación con la crucifixión de Cristo, el uso de formas cruciformes podría haber servido para evocar conceptos más universales, como los cuatro puntos cardinales o la conexión entre lo celestial y lo terrenal. Asimismo, es posible que el uso inicial de la cruz cristiana estuviera influido por su empleo en las religiones místicas del mundo mediterráneo, donde a menudo se asociaba con la inmortalidad o la redención.

El período de persecuciones y el carácter clandestino del cristianismo primitivo explican la falta de pruebas concluyentes sobre el momento exacto en que se comenzó a utilizar la cruz como símbolo distintivo de la fe cristiana. Los primeros cristianos recurrieron a elementos menos explícitos, como el pez (*ἰχθύς*) al ser un acrónimo en griego con el significado de “Jesucristo, Hijo de Dios, Salvador”, o el ancla, así como otros símbolos y signos a modo de monogramas, como la cruz ansada (Martínez García & Recasens Escardó, 2023), el Iota Chi o el estaurograma (González Fernández & Martínez García, 2023), para expresar sus creencias sin llamar la atención de las autoridades romanas.

A medida que el cristianismo ganó aceptación en el Imperio romano, especialmente tras el Edicto de Milán en 313 d.C. y bajo el reinado de Constantino, la cruz comenzó a aparecer con mayor frecuencia y sofisticación en el arte y la arquitectura cristiana. Los primeros ejemplos conocidos de cruces explícitas, como las halladas en las catacumbas romanas o en los sarcófagos paleocristianos, suelen ser sencillos, reflejo de una transición gradual desde el arte clandestino hacia representaciones más abiertas y elaboradas. Con el tiempo, la cruz se transformó en el símbolo central del cristianismo, cargado de significado teológico y espiritual.

La adopción y evolución de la cruz en la cultura cristiana responde tanto a su sencillez estructural como a su capacidad para expresar un mensaje profundo. Como forma geométrica básica, resulta fácilmente reconocible y reproducible; como símbolo religioso, sintetiza las ideas de sacrificio, redención y victoria espiritual. En este sentido, la cruz cristiana no solo representa la crucifixión de Cristo, sino que también establece un vínculo con tradiciones simbólicas más antiguas, donde la cruz funcionaba como un puente entre lo humano y lo divino.

La ausencia de representaciones artísticas explícitas de la cruz durante las etapas tempranas ha dejado a los investigadores con hipótesis más que certezas, dificultando la identificación del momento exacto en que la cruz fue adoptada de manera abierta y generalizada como símbolo del cristianismo. Una de las teorías más aceptadas, defendida por autores como Graydon Snyder, sostiene que el uso de la cruz como emblema cristiano no se popularizó hasta después del Edicto de Milán en 313 d.C., con el cual se legalizó el cristianismo en el Imperio romano. Snyder argumenta que, debido a su asociación directa con el método de ejecución de la crucifixión, que aún era reciente en el contexto histórico, los primeros cristianos habrían evitado utilizarla abiertamente hasta que la religión obtuvo una posición legal y social más segura (Snyder, 2003: 25-27).

Por otro lado, algunos investigadores atribuyen la ausencia de representaciones tempranas de la cruz a influencias culturales, como la tradición iconoclasta judía. Según esta perspectiva, las raíces del cristianismo en el judaísmo, que prohíbe la representación de imágenes, habrían limitado la creación de iconografía religiosa durante las primeras etapas de la religión (Torre et al., 2010: 160).

Otros estudiosos, como Gough, sostienen que la cruz ya se utilizaba en la iconografía cristiana antes del siglo IV, aunque de manera disimulada. Señalan que ciertos símbolos

encontrados en las catacumbas romanas, como el ancla o los mástiles de embarcaciones, podrían interpretarse como representaciones veladas de la cruz, permitiendo a los cristianos expresar su fe de forma indirecta en un contexto de persecución (Gough, 1973: 24).

Lo que es indiscutible es que el uso de la cruz como símbolo dominante en el cristianismo se intensificó significativamente a partir del siglo IV, coincidiendo con una serie de eventos clave. Entre ellos destaca la visión de una cruz luminosa en el cielo que el emperador Constantino afirmó haber tenido en 312 d.C., la cual lo llevó a adoptar este símbolo como estandarte en la batalla del Puente Milvio (Spalding-Stracey, 2018: 9). Este acontecimiento marcó un punto de inflexión en la percepción pública de la cruz, transformándola en un emblema de triunfo y protección divina. La promulgación del Edicto de Milán en 313 no solo legalizó el cristianismo, sino que también fomentó su integración en la vida pública y artística del Imperio. A esto se sumó el descubrimiento de la Vera Cruz por parte de la emperatriz Helena en 327, un hallazgo que reforzó la importancia simbólica de la cruz en la devoción cristiana. Finalmente, con el Edicto de Tesalónica en 380, el cristianismo se convirtió en la religión oficial del Imperio romano y consolidó su lugar central en la iconografía religiosa y política.

En sus primeras apariciones en el siglo IV, la cruz se utilizó principalmente en contextos imperiales, como insignias y estandartes, con un fuerte simbolismo político y triunfal. Durante esta etapa, su asociación con la crucifixión de Jesús era indirecta y los temas bíblicos preferidos para representar el sacrificio y la redención eran narrativas como el sacrificio de Isaac o la historia de Jonás. Estas historias actuaban como metáforas de la crucifixión y la resurrección, evitando referencias explícitas al suplicio en la cruz (Spalding-Stracey, 2018: 10).

A partir de mediados del siglo IV, la cruz comenzó a aparecer en el arte cristiano de manera más explícita, marcada por una reinterpretación simbólica para dar significado a los nuevos temas teológicos que se estaban introduciendo. La crucifixión y la resurrección de Cristo se convirtieron en motivos predominantes, reflejados en mosaicos, frescos, esculturas y otros medios artísticos. La cruz evolucionó desde un símbolo de humillación y castigo hacia una representación de victoria espiritual y redención universal.

El cristianismo fue adoptado tempranamente en Egipto, convirtiéndose en una de las regiones donde la nueva fe se desarrolló con particular intensidad. Este fenómeno dio lugar al arte conocido como copto, caracterizado por la síntesis de elementos culturales y religiosos locales y extranjeros. Según la tradición copta, el cristianismo llegó al país de la mano del apóstol Marcos alrededor del año 52 d.C. Esta afirmación, aunque carece de pruebas documentales y materiales directas, resulta plausible dado el estrecho contacto comercial y cultural entre Alejandría y Palestina en la época (Spalding-Stracey, 2020: 4).

A pesar de la ausencia de documentación concluyente sobre la misión de Marcos, existen pruebas arqueológicas y epigráficas que confirman la presencia cristiana en Egipto antes de la era constantiniana. Estas evidencias no se limitan a Alejandría, la principal metrópoli del país, sino que también aparecen en regiones más remotas, como el desierto occidental. Un ejemplo destacado son las nueve tablillas de madera halladas en esta zona, fechadas entre 246 y 249 d.C., que contienen la palabra griega “Εἰρήνη” (Eirene), que podría interpretarse como una fórmula epistolar vinculada a la práctica cristiana de desear la paz. Otra prueba importante es la llamada “Carta de Psenosiris,” un papiro datado a finales del siglo III o principios del siglo IV, procedente de la necrópolis de Dush, que atestigua la existencia de una comunidad cristiana en ese lugar (Ghica, 2012: 191).

Egipto, debido a su posición geográfica y su rica historia como punto de encuentro de civilizaciones, era un entorno multicultural en el que diversas tradiciones religiosas coexistían e interactuaban. Este contexto facilitó la absorción y reinterpretación de elementos culturales tanto autóctonos como extranjeros en el cristianismo naciente. Así, el cristianismo copto se desarrolló como un fenómeno sincrético, influido por las tradiciones griegas y romanas, pero también por las del Egipto faraónico y otros países del Oriente Medio.

En el ámbito artístico, estas influencias son especialmente notables. Por ejemplo, los motivos decorativos coptos incluyen patrones geométricos y vegetales que se remontan al arte faraónico, reinterpretados con un simbolismo cristiano. Asimismo, las representaciones de santos y escenas bíblicas en frescos, tejidos y relieves muestran un estilo que combina técnicas helenísticas con una iconografía simplificada y simbólica, característica del arte copto.

Este sincretismo no sólo refleja la adaptabilidad del cristianismo a diferentes contextos culturales, sino también la capacidad de las comunidades coptas para preservar elementos de su identidad local dentro de la nueva religión.

El cristianismo en Egipto no se limitó a las ciudades principales como Alejandría, sino que se extendió a lo largo de todo el país, incluyendo áreas rurales y desérticas. Este fenómeno se intensificó con la llegada del monacato, que tuvo sus orígenes en Egipto a partir del siglo III con figuras como San Antonio Abad y San Pacomio. Las comunidades monásticas no sólo actuaron como centros espirituales, sino también como núcleos de difusión cultural, contribuyendo al desarrollo de un arte y una arquitectura cristiana distintiva (Davis, 2018).

A partir del siglo IV, con la legalización del cristianismo tras el Edicto de Milán y su consolidación como religión oficial del Imperio romano en el siglo V, la influencia del arte copto creció significativamente. Iglesias, monasterios y otros espacios religiosos comenzaron a incorporar elementos arquitectónicos y decorativos que reflejaban tanto la espiritualidad cristiana como el legado artístico del Egipto antiguo.

La cruz desempeñó un papel crucial como símbolo para los primeros cristianos en Egipto, siendo evidente su relevancia a través de la abundancia y diversidad de ejemplos encontrados en este territorio en comparación con otras regiones cristianas. Este símbolo adquiere múltiples formas, destacando cuatro tipos principales durante el cristianismo temprano: la cruz latina, la cruz griega, la cruz ansada (o anj) y la cruz templaria o pattée. Cada una de estas variantes se utilizó con fines específicos y reflejaba tanto aspectos teológicos como culturales del cristianismo copto.

En Egipto se han hallado ejemplos significativos del uso de la cruz en ostracas y papiros datados antes del siglo IV. Estas cruces aparecen tanto en su forma más simple como en variantes más elaboradas, como los cristogramas. Lo notable es que no se limitan a contextos estrictamente religiosos, sino que también figuran en documentos personales y comerciales, indicando una aceptación y uso cotidiano de este símbolo incluso antes de la legalización del cristianismo (Hurtado, 2006: 135-154; Naldini, 1968: 352, 366, 369).

Otro ejemplo relevante se encuentra en el ámbito de la pintura mural, como la representación de una cruz en el cementerio occidental de Alejandría, datada entre los siglos IV y V (Cannuyer, 2001: 19). Estas evidencias no sólo corroboran la temprana presencia de comunidades cristianas en Egipto, sino que también cuestionan la idea de un rechazo universal hacia la cruz en las etapas preconstantinianas. Por el contrario, sugieren que, al menos en ciertos contextos, este símbolo gozaba de un uso relativamente extendido y aceptado.

Con la consolidación del cristianismo, la cruz no solo se convirtió en un emblema religioso, sino también en un elemento estructural y simbólico central en la arquitectura eclesiástica. Su disposición en los espacios sagrados reflejaba su papel teológico y su capacidad de representar la conexión entre lo divino y lo terrenal.

En el ábside de las iglesias, la cruz ocupaba un lugar preeminente, dado que el ábside albergaba el altar, lugar central para la representación de Cristo, por lo que este espacio se convirtió en el lugar natural para situar la cruz, especialmente durante el periodo iconoclasta bizantino. En este contexto, la cruz simbolizaba a Cristo resucitado y servía como recordatorio de su victoria sobre la muerte. Además, la cruz jugó un papel estructural en cúpulas y bóvedas, donde adquirió un significado adicional relacionado con la ascensión y el dominio celestial de Cristo. La cruz en estos contextos simbolizaba la presencia divina que desciende hacia la congregación, representando una teofanía o manifestación de lo divino (Baranov, 2015: 33). Los cuatro brazos de la cruz se interpretaban como una representación de los confines del mundo, uniendo el espacio terrenal con el celestial.

En los monasterios coptos, la cruz también sirvió como un dispositivo clave para la meditación y la oración. Su ubicación en nichos y otros espacios de las estructuras monásticas ayudaba a los fieles a concentrarse en la conexión espiritual. En estos casos, la cruz no solo actuaba como un símbolo de fe, sino también como un punto focal que guiaba la experiencia devocional. Esta función destaca la capacidad de la cruz para combinar su significado teológico con una dimensión práctica en el contexto litúrgico y monástico (Baranov, 2015: 42).

4. LA CRUX GEMMATA: ORIGEN Y SIGNIFICADO

La *crux gemmata* es un tipo de cruz característica del arte paleocristiano, que adquirió gran popularidad ya durante la época medieval. Este estilo de cruz destaca por su rica decoración con gemas, usualmente en su parte frontal, aunque también se encuentran ejemplos en otras manifestaciones artísticas, como mosaicos, esculturas en marfil, pintura y tallas en piedra. La *crux gemmata* no solo tenía un propósito ornamental, sino que también poseía un profundo simbolismo teológico y litúrgico, vinculado tanto a la exaltación de Cristo como a la representación de la gloria celestial.

Las cruces gemadas están presentes en diversas joyas y obras de arte emblemáticas. Entre las más destacadas se encuentran:

- La cruz de Justino II, siglo VI (McClanan, 2002: 163).
- Las cruces de Tesoro de Guarrazar, siglo VII -VIII (Cózar Cuello & Sapalski Roselló, 1998)
- La cruz del tesoro de Torredonjimeno, siglo VII (Carpio Dueñas, 2004).
- La cruz de Lotario, siglo IX (Beckwith, 1964: 141).
- La cruz de los Ángeles, siglo IX (Cid Priego, 1993: 731).

En el ámbito de sus representaciones en mosaicos, destacan:

- La cruz en la Basílica de Sant'Apollinare in Classe, en Rávena, fechada en el siglo VI (Weitzmann, 1979: 562). Esta cruz no solo remite a la crucifixión de Cristo, sino que adquiere un significado escatológico al estar relacionada con la Parusía o Segunda Venida de Cristo (*Secundus Adventus*), actuando como un símbolo del triunfo divino y la redención final (Michael, 2005: 61).
- La cruz de la iglesia de Santa Prudencia del siglo V (Schlatter, 1989).
- La cruz de la iglesia de San Stefano Rotondo del siglo V (Weitzmann, 1979: 660).
- Las dos cruces de la basílica de San Vitale en Rávena, del siglo VI (Bustacchini, 1984: 36).

Aunque es complejo determinar con precisión el momento exacto en que se comenzó a utilizar la cruz cristiana decorada, las primeras evidencias de cruces adornadas con gemas datan de finales del siglo IV, coincidiendo con el periodo de expansión del cristianismo tras la legalización promovida por Constantino. Estas cruces iniciales reflejan el cambio en la percepción del símbolo de la cruz, que pasó de ser un instrumento de tortura asociado con la muerte de Cristo a convertirse en un emblema de gloria y resurrección (Hellemo, 1989: 100).

La *crux gemmata* desempeñó un papel central en el culto cristiano, especialmente como elemento litúrgico y decorativo en iglesias y ceremonias solemnes. Su ubicación en lugares prominentes, como altares, ábsides o reliquias procesionales, subrayaba su función como transmisor de un mensaje teológico. En el caso de los mosaicos, como el de Sant'Apollinare in Classe, la *crux gemmata* no solo representaba a Cristo glorificado, sino también la esperanza de la salvación universal, expresando una visión trascendental y triunfal del cristianismo (Michael, 2005: 64).

La incorporación de cruces enjoyadas en el arte y la simbología cristiana tiene una conexión directa con la victoria de Constantino en la batalla del Puente Milvio en el año 312 d.C. (Spalding-Stracey, 2018). Según las fuentes históricas, Constantino atribuyó su victoria a una visión divina en la que vio una cruz luminosa acompañada por la frase *In hoc signo vinces* ("Con este signo vencerás"), lo que llevó a la creación de una gran cruz dorada, ricamente adornada con gemas, utilizada como estandarte por sus ejércitos. Este evento histórico marcó un punto de inflexión en el uso de la cruz como símbolo de triunfo y poder, ya que vinculó la cruz no solo con el sacrificio y la resurrección, sino también con el poder imperial y el triunfo sobre el mal. Al adoptar la cruz como emblema, Constantino consolidó su victoria, asociando la cruz con la victoria de Cristo sobre la muerte y el pecado, y a su vez, con la victoria del cristianismo sobre las fuerzas del paganismo, por consiguiente, este estandarte, conocido como el *Labarum*, se convirtió en un símbolo de la legitimidad imperial cristiana (Hellemo, 1989: 99).

Algunos investigadores sugieren que este tipo de cruces ricamente ornamentadas podrían estar inspiradas en modelos concretos de cruces históricas (Hellemo, 1989: 101), sin embargo, la identificación de un prototipo específico sigue siendo objeto de debate.

Entre las hipótesis principales se destacan:

La cruz de la Iglesia del Santo Sepulcro (Jerusalén). Según los relatos históricos, una cruz ornamentada con gemas se erigió en el lugar donde se creía que había ocurrido la crucifixión de Cristo, dentro del complejo constantiniano construido en el siglo IV. Esta cruz conmemorativa, posiblemente erigida bajo el reinado de Teodosio II hacia el año 440, habría servido como modelo para otras cruces similares (Egeria, *Itinerarium* 37.1).

La cruz de Constantinopla. Otro posible prototipo es la cruz erigida en Constantinopla por Teodosio I, descrita como dorada y adornada con gemas en sus extremos superiores y laterales (Dinkler, 1965: 14, Fig. 6). Esta cruz tenía un carácter monumental y simbólico, reflejando la consolidación del cristianismo como religión dominante del Imperio Romano.

A pesar de estas propuestas, no se dispone de pruebas concluyentes para determinar cuál de estas cruces pudo haber servido como modelo principal. Lo más probable es que ambas influencias hayan contribuido al desarrollo y popularización de las cruces gemadas en el arte cristiano.

Entre las representaciones más antiguas de cruces ornamentadas se encuentra el fragmento lateranense nº 106, datado en la época teodosiana (siglo IV). Este fragmento muestra una cruz decorada que destaca por su riqueza simbólica y artística (Hellemo, 1989: 100, pl. 35). Otra representación significativa de la misma época se halla en el sarcófago de Probus, en el cual los extremos de los brazos de la cruz se curvan ligeramente hacia afuera, un diseño que subraya la transición del simbolismo cristiano hacia un estilo más elaborado y decorativo (Hellemo, 1989).

Asimismo, en el Díptico de Milán, fechado en el siglo V, aparece una cruz enjoyada que se ha interpretado como un reflejo del estatus de la cruz como símbolo triunfal del cristianismo oficializado. Este díptico ofrece un ejemplo adicional de cómo las cruces gemadas comenzaron a integrarse en una variedad de contextos artísticos y litúrgicos, consolidándose como un elemento central del arte cristiano tardorromano (Hellemo, 1989, Figura 38).

Estas cruces, ricamente decoradas con piedras preciosas como gema facetadas y piedras redondas, no solo tenían una función ornamental, sino que estaban imbuidas de un significado profundo relacionado con el triunfo cristiano, la naturaleza divina e inmarcesible de Cristo, la victoria sobre la muerte y el renacer espiritual. Por otra parte, el brillo de estas cruces no sólo subraya la divinidad de Cristo, sino que también evoca la dualidad del sufrimiento terrenal y el triunfo eterno, es decir, que en su forma más elemental, era el símbolo del sufrimiento en la tierra, el sacrificio de Cristo, pero al mismo tiempo, su ornamentación reflejaba su victoria sobre la muerte y la esperanza de la resurrección. En este contexto, la cruz se convierte en un símbolo del triunfo cristiano, pero también de la salvación universal a través del sacrificio redentor de Cristo.

Otra de las características más destacadas de estas cruces es su ornamentación, especialmente en los extremos de los brazos de la cruz, que en muchas ocasiones adoptan una forma curvada hacia fuera. Este diseño no solo tenía una función estética, sino que también tenía un profundo simbolismo, evocando la idea de apertura hacia lo divino. El uso de materiales preciosos como el oro y las gema, características propias del simbolismo imperial de la época, asociaba a la cruz con el poder cósmico y la realeza.

En muchos casos, se decoraban con elementos adicionales, como colgantes (*pendilia*) que incluían ornamentos simbólicos, entre ellos las letras alfa (A) y omega (Ω), representando el principio y el fin, según el Apocalipsis (Ap. 22,13).

En cuanto al significado simbólico de estas cruces, es importante destacar que estas no solo representaban a Cristo, sino que también podían ser vistas como una sustitución de Cristo mismo. La cruz, en este contexto, se convierte en el símbolo del árbol de la vida, un tema recurrente en la iconografía cristiana primitiva, además de ser un símbolo con importantes raíces en la cultura del Próximo Oriente. En algunas representaciones, como en el caso de las cruces cuyos brazos se extienden y de los cuales brotan hojas, la cruz se vincula directamente con la regeneración y la resurrección. Este símbolo del árbol de la vida, que aparece en la cruz, remite al acto de resurgir después del sufrimiento, algo que se asocia con el triunfo de Cristo sobre la muerte y la promesa de vida eterna. En este sentido, la cruz no solo se asocia con el sacrificio, sino también con la regeneración y la renovación espiritual que trae consigo la victoria de Cristo (Hellemo, 1989: 172).

Un ejemplo visual relevante de esta simbología se puede encontrar en el mosaico de la iglesia de San Juan de Letrán, donde las cruces están representadas con troncos de palma, una clara referencia al árbol de la vida (Hellemo, 1989, Figura 44). En la cultura cristiana primitiva, el árbol de la vida no solo representaba la creación original de la humanidad, sino también la restauración de la humanidad a través de la redención cristiana. La cruz, como el árbol de la vida, simboliza el medio por el cual la humanidad es restaurada y traída de vuelta a la gracia divina.

5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LA CRUX GEMMATA DE LA BASÍLICA DE SAN FILÓXENO

La cruz de la basílica presenta unas medidas de 51,3 cm de alto por 40,4 cm de ancho. Sin embargo, si consideramos el adorno floral que rodea la cruz, las dimensiones totales aumentan a 64,1 cm de alto y 58,3 cm de ancho, asumiendo que el adorno floral faltante en la parte superior tiene la misma altura que los laterales, correspondiendo a un brazo corto de la cruz (Fig. 4). La cruz se encuentra pintada sobre una base de enlucido fino utilizando la técnica del temple, un método característico del arte paleocristiano y medieval, lo que le otorga una apariencia de elegancia sobria.



Figura 4. Foto de la cruz floral. Foto: autores.

La cruz es de tipo romana abierta en las extremidades, una característica que es típica de muchas representaciones cristianas tempranas. En las terminaciones de los brazos, la cruz está abierta y adornada con perlas, un elemento decorativo que le da una textura lujosa y destaca la riqueza simbólica de este tipo de objetos litúrgicos. El color predominante de la cruz parece haber sido un tono naranja/amarillento, probablemente un intento de imitar el oro, lo cual era común en las cruces de esta época. El oro, asociado con la divinidad y el poder celestial, no solo aportaba un aire de nobleza, sino que también reforzaba la conexión espiritual entre la cruz y el poder divino.

La cruz está decorada con un total de 14 gemas principales: 5 de color rojo, posiblemente imitando el jaspe, granate o rubí, si bien, no se conocen minas de rubí en Egipto, estando las más cercanas en Kenia o Afganistán (aunque falta la gema en la parte superior), y 9 de color azul, posiblemente imitando lapislázuli (con una también ausente) (Garnier et al., 2008). Además de estas gemas mayores, la cruz presenta gemas o adornos menores distribuidos de manera meticulosa. Se pueden observar 6 gemas ubicadas al final de cada uno de los brazos, 11 alrededor de la gema en la parte central de la cruz, y dos entre cada gema en los brazos, aunque algunas gemas parecen faltar, lo que podría indicar una pérdida o daño de la obra con el tiempo. Es posible que algunas de estas gemas menores hayan sido diseñadas para imitar el aspecto de las perlas, especialmente por su color blanco, una característica visual que subraya la pureza y la divinidad (Ogden, 1990: 77-88).

Un detalle particularmente destacado de esta cruz es el adorno floral que remata cada esquina. Ocho ramas florales de color verde, muy posiblemente palmas, que emergen de las esquinas centrales de la cruz, rodeando su estructura con un diseño de hojas que sirve tanto de embellecimiento como de representación simbólica. Las flores, en el contexto cristiano, pueden simbolizar la vida eterna y la resurrección, asociando la cruz no solo con el sufrimiento de Cristo, sino también con su triunfo sobre la muerte y la regeneración espiritual. Este adorno floral introduce una dimensión adicional de belleza y simbolismo en la obra, reforzando la idea de la cruz como el árbol de la vida. En el caso específico de la palma representaría la victoria, el triunfo y el martirio.

En la base de la cruz, cerca del pie y cerradas por las ramas florales, se encuentran las letras griegas Alfa y Omega (J. J. Martínez García & Recasens Escardó, 2023), representando el principio y el fin, respectivamente. Estas letras, cargadas de significados teológicos, son una referencia directa a la declaración bíblica de Cristo en el libro del Apocalipsis: "Yo soy el Alfa y la Omega, el principio y el fin" (Apocalipsis 22:13). En este contexto, las letras no solo refuerzan la eternidad y el poder divino de Cristo, sino que también integran un componente cristológico profundo al simbolizar la presencia de Cristo en el pasado, el presente y el futuro. En este caso, la letra alfa aparece en mayúsculas y la omega en minúsculas, siguiendo una convención común en las representaciones cristianas de la época, particularmente en el contexto de este yacimiento, donde dicha diferencia en el tamaño de las letras es habitual.

La cruz decorada con gemas y adornos florales es un objeto de gran significado tanto artístico como teológico. Sus detalles, como las gemas de colores, la imitación del oro, las ramas florales y la inscripción de Alfa y Omega, la convierten en un símbolo poderoso del cristianismo temprano. La cruz no solo refleja el sacrificio de Cristo, sino que también se presenta como un emblema de la resurrección, el triunfo sobre la muerte y la vida eterna. A través de su rica ornamentación, la cruz se convierte en una representación visual de la gloria y la divinidad, invitando a la contemplación de la obra como un medio para alcanzar lo divino.

Dentro del simbolismo cristiano, los colores desempeñan un papel fundamental al otorgar un significado espiritual a los elementos decorativos y litúrgicos. Cada color encierra una serie de connotaciones que enriquecen la interpretación de los objetos y su mensaje teológico, lo cual resulta especialmente relevante en el análisis de cruces gemadas y otros artefactos religiosos.

El oro, representado posiblemente por el color amarillo de la cruz, simboliza la divinidad, la santidad y la gloria celestial. Este metal precioso ha sido históricamente asociado con la luz divina y el reino celestial, aludiendo a la realeza de Cristo y su trascendencia. La elección de un tono dorado en la cruz refuerza su carácter sagrado y glorioso, destacándola como un emblema de triunfo espiritual (Éxodo 25:11).

El azul, visible en las gemas de la cruz, se relaciona con la pureza y la condición celestial. Este color se conecta también con la figura de la Virgen María, enfatizando su pureza y su papel como intercesora. En un contexto más amplio, el azul evoca el cielo y la inmensidad de lo divino, estableciendo un vínculo directo con lo eterno y lo trascendental (Éxodo 28:5, Números 15: 38-39).

El rojo, presente en las gemas exteriores y la central, tiene un doble simbolismo dentro del cristianismo. Por un lado, representa la sangre de Cristo, la Pasión y el martirio, recordando su sacrificio redentor. Por otro lado, simboliza el amor divino y la realeza de Cristo, reflejando su poder como Rey celestial y su entrega absoluta por la humanidad (Isaías 1:18).

El verde, utilizado en la representación de las flores, se asocia a la esperanza, el crecimiento espiritual y el mundo natural. Este color conecta la cruz con la vida renovada y el ciclo de la creación, reforzando el mensaje de la Resurrección como promesa de vida eterna (Salmo 23:2).

Por último, el blanco, que podría estar presente en las perlas o elementos decorativos menores, simboliza la pureza, la inocencia y la fe. Este color es emblemático de la limpieza espiritual y la victoria de la luz sobre las tinieblas, siendo una constante en la iconografía cristiana para representar la santidad y la ausencia de pecado (Apocalipsis 7:9).

En conjunto, estos colores no solo enriquecen la estética de los objetos religiosos, sino que también los dotan de un profundo significado espiritual. La interacción entre ellos crea una narrativa visual que transmite los principios fundamentales del cristianismo: la divinidad y la gloria de Dios, el sacrificio redentor de Cristo, la pureza de María y la esperanza de la salvación eterna. Estos elementos convierten cada detalle cromático en una herramienta de enseñanza y devoción para los fieles, consolidando su importancia dentro del arte y la liturgia cristiana.

Para llevar a cabo un análisis exhaustivo y su posterior vectorización, se utilizó la técnica conocida como *decorrelation stretch* mediante el software ImageJ. Esta técnica ha supuesto un avance significativo en el proceso de análisis, facilitando la identificación de los elementos que requieren una mayor atención durante la restauración o conservación, ya que realza los tonos y matices del color, aumentando las diferencias de color en una imagen, y por consiguiente, permitiendo distinguir con mayor claridad las variaciones sutiles dentro de una escena. Esto lo convierte en una herramienta muy útil para una amplia gama de aplicaciones en distintos campos de estudio e investigación, tales como la arqueología, la conservación del patrimonio, la geografía y la biología, entre otros (Acevedo & Franco, 2012: 154; Quesada Martínez, 2010: 11).

La aplicación de esta técnica en el presente caso (Fig. 5) ha proporcionado una visión detallada de la pintura, revelando aspectos que de otro modo habrían pasado desapercibidos, tales como pequeñas variaciones de color, texturas y detalles minuciosos en las capas de la obra.

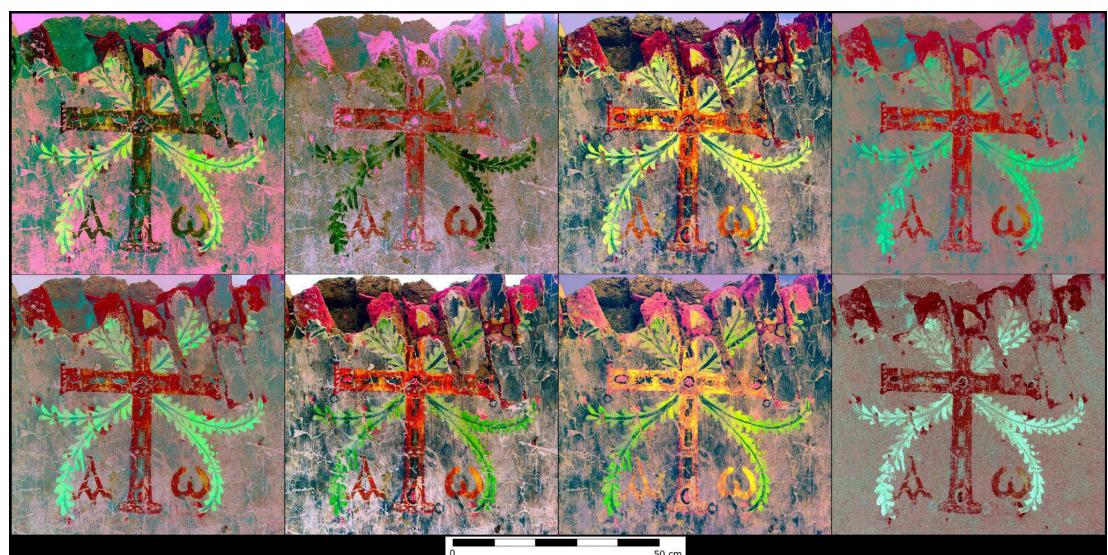


Figura 5. Decorrelación con ImageJ y plugin DStretch. Izquierda a derecha y arriba hacia abajo: CRGB, YYE, LDS, IRE, YRD, LAB, YBK y YRE. Diseño: autores.

Gracias a este tratamiento, fue posible proceder con la vectorización de la imagen (Fig. 6.), un proceso que, sin la aplicación previa de esta técnica, no habría sido tan preciso ni efectivo. La vectorización permitió transformar la imagen en un formato que facilita su manipulación y análisis posterior, preservando con mayor fidelidad los detalles originales.

Este enfoque metodológico demuestra la importancia de contar con herramientas avanzadas para el estudio y la conservación del patrimonio cultural. En este tipo de investigaciones, el uso de *decorrelation stretch* se convierte en un recurso imprescindible, ya que proporciona una representación visual más clara y accesible, lo que es esencial para realizar un análisis profundo y detallado de las obras, garantizando su conservación y comprensión a lo largo del tiempo.

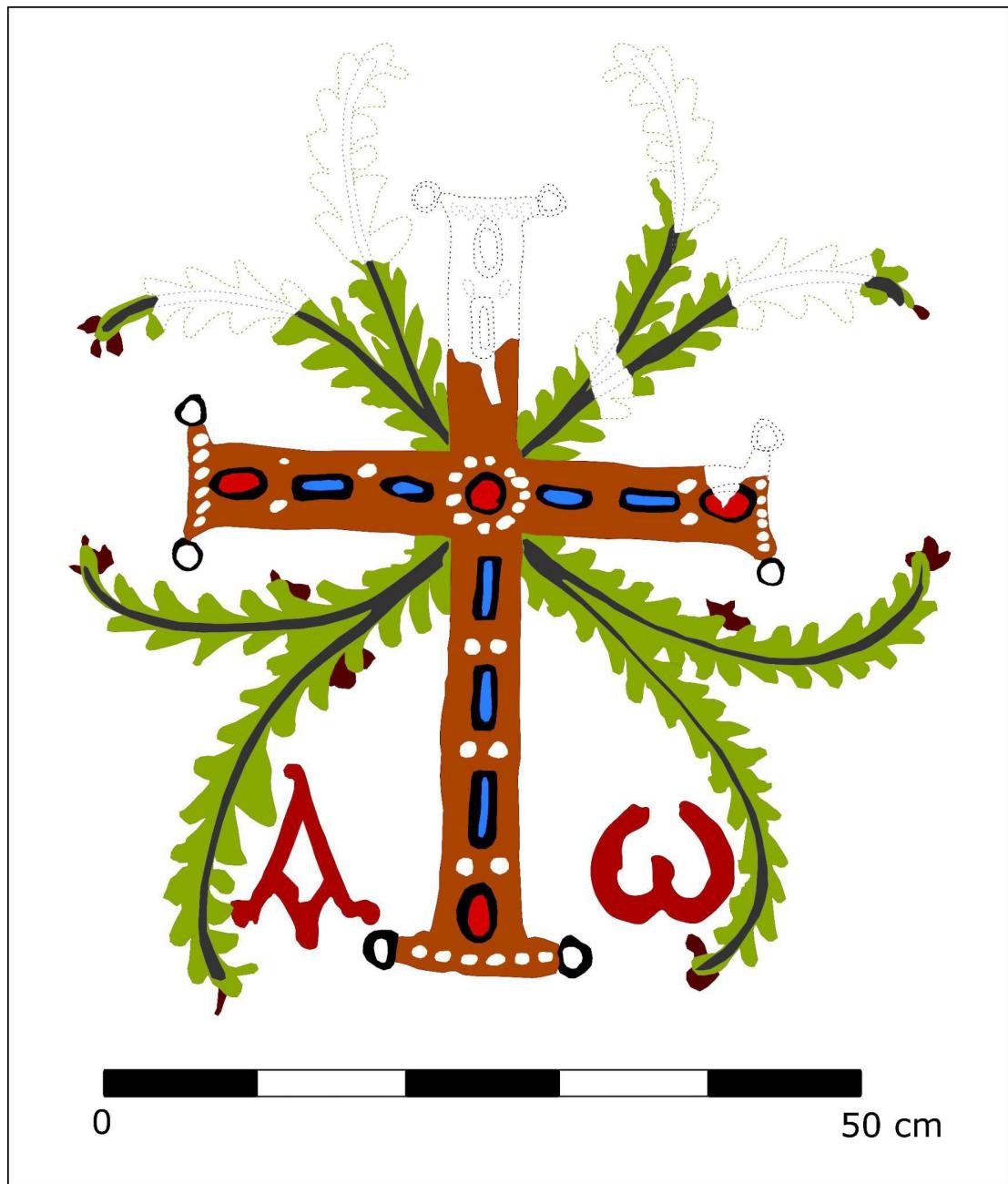


Figura 6. Dibujo vectorial con trazado hipotético de la parte ausente. Dibujo: autores.

En Egipto, se encuentran varios paralelos que muestran el uso de cruces gloriosas y triunfantes, especialmente en contextos monásticos. Un ejemplo notable es el yacimiento de Kellia, en el desierto occidental, donde los vestíbulos y oratorios de los monjes presentan cruces ricamente ornamentadas. Estas cruces, que a menudo están decoradas con piedras preciosas, se hallan en espacios religiosos dedicados a la oración.

En Kellia, se observa un nivel de destreza artística considerable en la decoración de las salas de oración, donde se encuentran cruces gemadas, guirnaldas con campanillas e incensarios en el Kôm 306 (Kasser, 1984: 28, Fig. 16 y 18). Además, en el Kôm 19/20, situado en el muro este de fines del siglo VI (Cannuyer, 2001: 29; Mottier & Bosson, 1989: 76), y en el Kôm 45 y Kôm 306 (Mottier & Bosson, 1989: 93), se documentan más ejemplos que reflejan este estilo ornamental. Otros yacimientos como el Kôm 219 (E. S. Bolman, 2007: 415; Rassart-Debergh, 1987: 375) y el Kôm 90 (Rassart-Debergh, 1987: 377) también presentan cruces decoradas con un alto nivel de complejidad y simbolismo.

En el monasterio Blanco de Sohag, se hallan tres cruces gemadas en la capilla funeraria, que están adornadas con figuras de animales como corderos, ciervos, gacelas y pavos reales, que se asocian con la salvación y el renacimiento (E. Bolman, 2007: 7, 2011: 34; E. S. Bolman et al., 2010: 468-470; Fluck et al., 2015: 126). Estos elementos decorativos no sólo enriquecen la estética de las cruces, sino que refuerzan su significado simbólico, relacionado con la vida eterna y la redención cristiana.

En el monasterio Rojo de Sohag, también se encuentran cruces en el muro este, específicamente la cruz sur y la cruz norte, que parecen corresponder al estilo de las cruces gemadas, aunque la cruz sur no alcanza la misma magnitud en el uso de grandes gema, lo que genera ciertas dudas sobre su inclusión dentro de este tipo de cruces ornamentadas. A pesar de ello, ambas cruces parecen representar el triunfo de Cristo sobre la muerte, actuando como recordatorios visuales de su sacrificio (Laferrière, 1993: 303-304).

En cuanto a la decoración floral, Kellia ofrece ejemplos similares, donde las decoraciones no solo adornan la cruz, sino que también contribuyen a su formación. Como ya se ha mencionado, estas decoraciones florales no solo eran un elemento estético, sino que tenían una profunda carga simbólica, como se observa en otras representaciones del arte copto, donde la cruz y sus adornos reflejan el poder vivificante de Cristo y su victoria sobre la muerte. La inclusión de estas decoraciones en la cruz, como guirnaldas, palmas o flores, subraya el simbolismo de la resurrección y la regeneración, asociando la cruz con la vida eterna y la restauración espiritual (Baranov, 2015: 42; Mottier & Bosson, 1989: 67, 68, Fig. 54).

En relación al análisis de las letras Alfa y Omega aquí documentadas y siguiendo la clasificación tipológica de la letra en relación con el brazo de la cruz, que se utilizó también en el estudio de las cruces ansadas (Olañeta Molina, 2017), las letras alfa y omega se clasifican como “separadas”. Sin embargo, es importante destacar que esta clasificación no es completamente adecuada para todos los casos, pues aunque es propia de la época románica, presenta ciertas limitaciones en el contexto de los artefactos egipcios y en el análisis tipológico de las inscripciones. La clasificación “separada” hace referencia a la disposición de las letras alejadas de la cruz, sin formar parte integrada de su estructura, una práctica que se puede observar en otros ejemplos del arte cristiano primitivo.

En cuanto a los detalles formales de las letras, el alfa muestra una característica distintiva en su puente, que es del tipo “pico/ornado”, un diseño propio del arte bizantino, cuya cúspide se asemeja a la forma de una teja invertida. Este tipo de puente es habitual en las inscripciones bizantinas y representa una estilización que contribuye a la elegancia y la monumentalidad del símbolo. Además, el pie del alfa está “calzado”, lo que indica un remate robusto y decorado, típico de las letras de estilo bizantino.

Por otro lado, la omega tiene una forma más sencilla y cerrada, clasificada como “elíptica” según la tipología de Olañeta. Su diseño es más austero, sin adornos adicionales, lo que refuerza la contraposición simbólica con el alfa y su vinculación al fin de todas las cosas. Esta configuración refleja una tendencia a simplificar la forma de las letras en ciertos contextos, probablemente influenciada por la estética y la liturgia bizantina, que a menudo empleaba formas geométricas claras y una simplicidad decorativa para resaltar la fuerza simbólica de los elementos.

En conjunto, la disposición y el estilo de las letras alfa y omega en la *crux gemmata* refuerzan la función teológica de la cruz, como símbolo del principio y el fin en el contexto cristiano. Además, la riqueza de los detalles tipográficos, inspirados en el arte bizantino, demuestra la estrecha relación entre la simbología cristiana en Egipto y las influencias del arte oriental, lo que subraya la diversidad estilística y cultural que caracterizó al arte copto.

Según algunos especialistas, como Debiais, las iniciales alfa y omega tienen una connotación profunda de la eternidad y la esencia divina de Dios y Jesucristo (Debiais, 2016: 138). Estas letras, vinculadas de manera especial a la cruz, no solo resaltan su simbolismo cristiano, sino que subrayan la divinidad de Cristo, quien es identificado tanto como el principio como el fin de todas las cosas (Morín de Pablos, 2014: 104). Esta interpretación se fundamenta en las escrituras bíblicas, especialmente en el libro del Apocalipsis (1,8; 21,6; 22,13), donde Cristo y Dios se presentan como “el Alfa y la Omega”, es decir, el principio y el fin de la creación, como se ve en la primera y última letra del alfabeto griego.

Desde el siglo IV, las iniciales alfa y omega comenzaron a aparecer con mayor frecuencia en la iconografía cristiana, convirtiéndose en símbolos fundamentales para expresar la relación entre el principio y el fin del universo. Este concepto fue ampliamente desarrollado por los Padres de la Iglesia, como Tertuliano, Paulino de Nola y Clemente de Alejandría, quienes usaron estas letras para representar la transición entre la vida terrenal y la vida eterna, una dualidad que refleja la promesa de salvación y la resurrección en Cristo (Olañeta Molina, 2017: 97).

En cuanto a su difusión geográfica, estas letras y su poderoso significado se incorporaron con mayor frecuencia en la iconografía de la iglesia occidental, como se evidencia en diversos artefactos litúrgicos y representaciones en el arte medieval. Sin embargo, también fueron utilizadas en la tradición ortodoxa oriental, aunque con menos frecuencia (González Fernández et al., 2022: 32). En la iglesia copta, especialmente, estas letras adquirieron una relevancia particular, ya que simbolizan la vida eterna, asociando la eternidad de Dios con la resurrección de Cristo y la promesa de vida en el más allá (Atiya, 1991: 2161).

Este uso extendido de las letras alfa y omega, tanto en la iglesia occidental como en la copta, refleja una visión cristiana que pone énfasis en la inmortalidad divina y la trascendencia de Cristo. En este contexto, la cruz no solo es un símbolo de sacrificio y redención, sino también de la conexión entre lo terrenal y lo eterno, donde el principio y el fin se encuentran de manera inmutable en la persona de Cristo. Así, las letras alfa y omega no solo sirven para representar la totalidad de la existencia divina, sino que también invitan al creyente a reflexionar sobre la eternidad, la vida después de la muerte y la victoria final sobre el mal y la muerte.

El uso de los símbolos alfa y omega en Egipto es bastante frecuente, particularmente en asociación con cruces latinas, crismones y estaurogramas (Crum, 1975, Figuras 8410, 8412-14, 8416, 8418-22, 8424, 8427-29, 8433-34, 8436, 8439, 8440, 8448, 8466, 8480, 8492-93, 8496, 8503-04, 8519, 8535, 8537-38, 85-86, 8602, 8612, 8649-50, 8656, 8660, 8697), así como también en relación con las cruces ansatas (Crum, 1975, Figuras 8552, 8554, 8556-60, 8564, 8575, 8578). Debido a su extensa presencia en diversos soportes y contextos, resulta difícil abordar un análisis exhaustivo de la distribución y el uso de estos signos en este estudio; sin embargo, es relevante resaltar algunos ejemplos notables que ilustran la variedad de contextos y soportes en los que se encuentran.

Uno de los ejemplos más destacados se encuentra en el *British Museum*, en el que se conserva una moldura de cornisa (Nº EA1924¹⁰) proveniente de Wadi Sarga. En esta pieza aparece una cruz ansata, en cuyo interior se observa una cruz griega con los símbolos alfa y omega. También en el *British Museum* se encuentra una pieza de Armant (Nº ES54354¹¹), que presenta los mismos símbolos acompañados de un cristograma y dos cruces ansatas (Wessel, 1963: 112 y 115). Otra pieza relevante incluye el alfa y omega dentro de una corona (Tudor, 2011: 421), mientras que en otra obra de la misma colección, la pieza EA54714¹², el símbolo alfa y omega está en el centro de un Chi-Rho (Tudor, 2011: 422).

En Akhmim, se ha conservado un fragmento textil en el Museo Copto de El Cairo, en el que se representa a un personaje volador con una corona floral, en la cual se destaca el alfa y omega (Kendrick, 1921: 15). Además, en la casa funeraria de Oxirrinco, durante las excavaciones realizadas, se encontró un alfa y omega en una pintura mural (Subias Pascual, 2003:

10 https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA1924

11 https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_ES54354

12 https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA54714

25), así como otra pintura documentada por Breccia que presenta una cruz con los mismos símbolos (Breccia, 1933: 37).

En el monasterio de Bawit, se han encontrado los símbolos en un dintel de madera (Rutschowscaya, 1977: 183), lo que refuerza la conexión de estos signos con lugares de culto y espacios sagrados. Además, en el *British Museum*, se encuentran varias estelas de procedencia desconocida que incluyen los símbolos alfa y omega, a menudo acompañados de otras representaciones cristianas. Entre ellas se destaca la estela N° EA54717¹³, que presenta un alfa y omega junto a una cruz griega en la zona superior y un estaurograma en la inferior. Otras estelas, como la N° EA1352¹⁴, muestran las letras en el friso superior, o la N° EA1300 (Hall, 1905: 134, Pl. 95) y la N° EA1257 presentan los símbolos en un contexto similar (Fluck et al., 2015: 17, nº 4; Hall, 1905: 134, pl. 95). También se encuentran estelas de la misma época (siglo V-VII d.C.) en el Museo Copto de El Cairo, como las estelas N° 223, 224 y 227 (Habib, 1967: 94-95).

El alfa y omega no solo se limitan a estelas y esculturas, sino que también aparecen en otros soportes como la plata. Por ejemplo, se encuentran en dos cubiertas de libros (Strzygowski, 1904, Figuras 7202 y 7204), así como en textiles, donde se representa una cruz ansata con los signos alfa y omega bajo sus brazos (Cramer, 1964, Figura 31). Estos ejemplos ilustran la importancia y la amplia difusión de los símbolos alfa y omega en diversos materiales y contextos, reafirmando su rol central en la iconografía cristiana de la época, especialmente en Egipto.

6. CONCLUSIONES

La *crux gemmata* es un símbolo cristiano que combina la representación de la pasión de Cristo con conceptos de realeza, triunfo y divinidad. Se considera una representación de Cristo resucitado y su reinado divino. El uso de gema y materiales preciosos como el oro refuerzan la asociación con el poder imperial y la idea de la naturaleza divina de Cristo. También se relaciona con el árbol de la vida, la regeneración y la resurrección.

Aunque el uso del símbolo de la cruz es anterior al cristianismo, la *crux gemmata* como tal parece haber surgido a finales del siglo IV. Se cree que su desarrollo está influenciado por la visión de Constantino antes de la batalla del Puente de Milvio, que llevó a la adopción de la cruz como estandarte. También se relaciona con la cruz conmemorativa que se colocó en el Santo Sepulcro de Jerusalén o una cruz ornamentada en Constantinopla erigida por Teodosio I, aunque no se puede confirmar cuál fue el prototipo exacto.

Las *cruces gemadas* se caracterizan por estar decoradas con joyas, incluyendo gema facetadas y piedras redondas, con los extremos de los brazos a menudo curvados hacia afuera. Incorporan elementos del simbolismo imperial, como el uso de oro y piedras preciosas.

Se utilizaban en diversos soportes como joyas reales, mosaicos, pinturas y otros tipos de arte, y se colocaban en lugares importantes dentro de las iglesias, como el ábside, además actuaban como organizador del espacio sagrado, representando también la ascensión de Cristo y su dominio celestial. Por contra, la cruz encontrada en Oxirrinco se halla en una cámara interior de la cripta de la basílica de San Filóxeno, por lo que su significado entendemos está más vinculado a la conmemoración de Cristo y a la resurrección.

La inclusión de las letras alfa y omega en la base de la cruz simboliza la eternidad, la esencia de Dios y Jesucristo, el principio y el fin de todo. Estas letras, muy utilizadas desde los inicios del cristianismo, refuerzan la divinidad de la cruz, es por este motivo que la iglesia copta las utiliza con el significado de vida eterna, la salvación y el renacimiento y las incluyó en el arte copto a través de formas variadas, como hemos visto en los ejemplos mencionados en Egipto.

La relevancia de esta cruz radica, en primer lugar, en que constituye la primera *crux gemmata* documentada en la ciudad, lo que pone de manifiesto su significado dentro del ámbito monástico y religioso del periodo. Este hallazgo no solo evidencia la presencia y consolidación del cristianismo en la región, sino que también sugiere la posible existencia de artistas especializados en la realización de estos motivos decorativos en iglesias, basílicas y criptas.

13 https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA54717

14 https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA1352

Además, los paralelos encontrados en distintos puntos de Egipto refuerzan la importancia de este tipo de cruces en el imaginario cristiano, donde las cruces gemadas eran símbolos de triunfo y gloria, evocando la victoria de Cristo sobre la muerte. Su uso en espacios eclesiásticos y monásticos sugiere que cumplían una función tanto devocional como ornamental, posiblemente vinculada a ceremonias litúrgicas o a la consagración de determinados lugares sagrados.

El hallazgo de esta cruz, por tanto, no solo amplía nuestro conocimiento sobre la iconografía cristiana en la región, sino que también ofrece nuevas perspectivas sobre las dinámicas e influencias de modelos artísticos y religiosos que se difundieron a lo largo y ancho del Egipto tardoantiguo.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, A., & Franco, N. V. (2012). *Aplicación de DStretch-ImageJ a imágenes digitales del arte rupestre de Patagonia (Argentina)*. <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/5145>
- Atiya, A. (Ed.). (1991). *The Coptic Encyclopedia: Vol. VII*. Macmillan Publishing Company.
- Baranov, V. (2015). Instrument of Death and Tree of Life: Visual Meanings of the Cross in Some Late Antique and Byzantine Monumental Programs. *Scrinium*, 11(1), 22-48. <https://doi.org/10.1163/18177565-00111p06>
- Bastianini, G., & Casanova, A. (2009). *100 anni di istituzioni fiorentine per la papirologia: Atti del convegno internazionale di studi, firenze, 12-13 giugno 2008*. Istituto papirologico G. Vitelli.
- Beckwith, J. (1964). *Early medieval art*. Praeger Publishers.
- Benaissa, A. (2007). New Light on the Episcopal Church of Oxyrhynchus. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 161, 199-206.
- Bolman, E. (2007). Late Antique and Medieval Painted Decoration at the White Monastery (Dayr al-Abiad), Sohag. *Bulletin of the American Research Center in Egypt*, 192, 5-11.
- Bolman, E. (2011). The Tomb of St. Shenoute? More Results from the White Monastery (Dayr Anba Shenouda), Sohag. *Bulletin of the American Research Center in Egypt*, 198(98), 31-38.
- Bolman, E. S. (2007). Depicting the kingdom of heaven: Painting and monastic practice in early Byzantine Egypt. En R. S. Bagnall (Ed.), *Egypt in the Byzantine World*, 300-700 (pp. 408-433). Cambridge University Press.
- Bolman, E. S., Davis, S. J., & Pyke, G. (2010). Shenoute and a Recently Discovered Tomb Chapel at the White Monastery. *Journal of Early Christian Studies*, 18(3), 453-472.
- Breccia, E. (1933). Fouilles d'Oxyrhynchos. En *Le Musée Gréco-Romain 1931-1932* (pp. 36-45). Istituto Italiano d'Arte Grafiche.
- Bustacchini, G. (with Internet Archive). (1984). *Ravenna: Mosaics, monuments, and environment*. Cartolibreria Salbaroli.
- Cannuyer, C. (2001). *Coptic Egypt: The Christians of the Nile*. Gardners Books.
- Carpio Dueñas, J. B. (2004). Torredonjimeno. Tesoro, Monarquía y Liturgia: Exposición temporal en el Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba. *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, 4, 200-205.
- Castellano i Solé, N. (2008). *L'arquitectura funerària al període saïta*. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Cid Priego, C. (1993). Inventario iconográfico medieval de la Cruz de los Ángeles de la Cámarra Santa de la Catedral de Oviedo. *Anales de historia del arte*, 4, 731-746.
- Cózar Cuello, J. S., & Sapalski Roselló, C. (1998). Estudio de las gemas del tesoro perdido de Guarrazar. *Tulaytula: Revista de la Asociación de Amigos del Toledo Islámico*, 3, 77-90.
- Cramer, M. (1964). *Koptische Buchmalerei*. Aurel Bongers.
- Crum, W. E. (1975). *Catalogue General des Antiquités Egyptiennes du Musée du Caire: Coptic monuments*. O. Zeller.
- Davis, S. J. (2018). *Monasticism: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- Debiais, V. (2016). From Christ's monogram to God's presence. En J. Hamburger & B. M. Bedos-Rezak (Eds.), *Sign and Design. Script as Image in Cross-Cultural Perspective (300-1600 CE)* (pp. 135-153). Dumbarton Oaks.
- Denon, D. V. (1802). *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte*. P. Didot L'Aine.
- Dinkler, E. (1965). Das Kreuz als Siegeszeichen. *Zeitschrift für Theologie und Kirche*, 62(1),

1-20.

- Erroux-Morfin, M., & Padró Parcerisa, J. (2008). *Oxyrhynchos, un site de fouilles en devenir: Colloque de Cabestany, avril 2007* (Vol. 6). Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- Fedalto, G. (1988). *Hierarchia ecclesiastica orientalis: Series episcoporum ecclesiarum christianarum orientalium* (Vol. 2). Messaggero.
- Festugière, A.-J. (1971). *Historia Monachorum in Aegypto*. Société des Bollandistes.
- Fluck, C., Helmecke, G., & O'Connell, E. R. (Eds.). (2015). *Egypt: Faith after the pharaohs*. British Museum Press.
- Garnier, V., Giuliani, G., Ohnenstetter, D., Fallick, A. E., Dubessy, J., Banks, D., Vinh, H. Q., Lhomme, T., Maluski, H., Pêcher, A., Bakhsh, K. A., Long, P. V., Trinh, P. T., & Schwarz, D. (2008). Marble-hosted ruby deposits from Central and Southeast Asia: Towards a new genetic model. *Ore Geology Reviews*, 34(1), 169-191.
- Ghica, V. (2012). Pour une histoire du christianisme dans le désert occidental d'Égypte. *Journal des Savants*, 2(1), 189-280. <https://doi.org/10.3406/jds.2012.6297>
- González Fernández, R., Fernández Matallana, F., Zapata Parra, J. A., Martínez García, J. J., & Martínez Sánchez, M. (2022). El sarcófago de la necrópolis tardorromana de Los Villaricos (Mula, Murcia). *Pyrenae: revista de prehistòria i antiguitat de la Mediterrània Occidental*, 53(1), 7-41.
- González Fernández, R., & Martínez García, J. J. (2023). A propósito del estaurograma, el signo celeste de dios. *Intus - legere: historia*, 17(1), 350-374.
- Gough, M. (with Internet Archive). (1973). *The origins of Christian art*. Thames and Hudson.
- Grenfell, B. P. (1897). Oxyrhynchus and its papyri. *Archaeological Report, 1896-1897*, 1-12.
- Grossmann, P. (2002). *Christliche Architektur in Ägypten*. Brill.
- Habib, R. (1967). *The Coptic Museum. A General Guide*. Coptic Museum.
- Hall, H. R. (1905). *Coptic and Greek Texts of the Christian Period from Ostraka, Stelae, etc. In the British Museum*. Oxford University Press.
- Hellemo, G. (1989). *Adventus Domini: Eschatological Thought in 4th-Century Apses and Catacombs*. Brill.
- Hurtado, L. W. (2006). *The Earliest Christian Artifacts: Manuscripts and Christian Origins*. Wm. B. Eerdmans Publishing Co.
- Kasser, R. (1984). *Le site monastique des Kellia (Basse-Egypte)*. Recherches des années 1981-1983. Peeters.
- Kendrick, A. F. (1921). *Catalogue of Textiles From Burying-Grounds in Egypt*, Vol. 2: *Period of Transition and of Christian Emblems*. Forgotten Books.
- Laferrière, P.-H. (1993). Les croix murales du monastère rouge à Sohag [avec 12 planches]. *BIFAO*, 93, 299-311.
- Leclant, J. (1984). Fouilles et travaux en Égypte et au Soudan, 1982-1983. *Orientalia*, 53(3), 350-416.
- Leclant, J., & Clerc, G. (1985). Fouilles et travaux en Égypte et au Soudan, 1983-1984. *Orientalia*, 54(3), 337-415.
- Leclant, J., & Clerc, G. (1986). Fouilles et travaux en Égypte et au Soudan, 1984-1985. *Orientalia*, 55(3), 236-319.
- Ogden, J. M. (1990). *Gold jewellery in Ptolemaic, Roman and Byzantine Egypt*. [Doctoral]. Durham University.
- Martínez García, J. J. (2022). La basílica de Oxirrinco: Fuentes arqueológicas y papirográficas para su estudio. *Boletín de la Sociedad Española de Bizantinística*, 39, 92-95.
- Martínez García, J. J. (2024). La tradición oracular en Oxirrinco como hilo conductor entre Serapis y Filóxeno. En J. Gómez Marín & J. J. Martínez García (Eds.), *Magia y brujería en el Mundo Antiguo*. Archaeopress Publishing Ltd.
- Martínez García, J. J., & Mascia, L. (2023). Figural graffiti from the basilica of St. Philoxenos at Oxyrhynchus (El-Bahnasa, Egypt). *Imafronte*, 30, 34-47. <https://doi.org/10.6018/imafronte.554061>
- Martínez García, J. J., & Recasens Escardó, A. (2023a). Representaciones de crux ansata en la basílica de San Filóxeno de Oxirrinco (Minia-Egipto). *Graeco-Latina Brunensis*, 28(2), Article 2. <https://doi.org/10.5817/GLB2023-2-5>
- Martínez García, J. J., & Recasens Escardó, A. (2023b). The baptistery with ciborium and

- baptismal font of the Basilica of St. Philoxenus at Oxyrhynchus)el-Bahnasa, Egypt(. *Review of the Egyptian Heritage Society*, 2(2), 109-124. <https://doi.org/10.21608/mgtm.2023.341406>
- Mascia, L., & Martínez García, J. J. (2021). A New Christian Epitaph from Oxyrhynchus. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 218, 139-141.
 - Mascort Roca, M. (2016). *L'Osireion d'Oxirrinco (El Bahnasa, Egipte). Estudi arqueològic i dels rituals del culte a Osiris entre els segles VII aC i II dC* [Ph.D. Thesis, Universitat de Barcelona]. <http://www.tdx.cat/handle/10803/399673>
 - McClanan, A. (2002). *Representations of Early Byzantine Empresses: Image and Empire*. Palgrave Macmillan.
 - Michael, A. (2005). *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe: Seine Deutung im Kontext der Liturgie*. Peter Lang.
 - Morín de Pablos, J. (2014). *Estudio Histórico-Arqueológico de los Nichos y Placas-Nicho de Época Visigoda en la Península Ibérica: Origen, funcionalidad e iconografía*. Audema.
 - Morris, R. L. B. (1994). Bishop in the Papyri. En A. Bülow-Jacobsen (Ed.), *Proceedings of the 20th International Congress of Papyrologists, Copenhagen, 23-29 August, 1992* (pp. 582-587). University of Copenhagen.
 - Mottier, Y., & Bosson, N. (1989). *Les Kellia: Ermitages coptes en Basse-Egypte Musée d'art et d'histoire, Genève, 12 octobre 1989-7 janvier 1990*. Editions du Tricorne.
 - Naldini, M. (1968). *Il cristianesimo in Egitto: Lettere private nei papiri dei secoli II-IV*. Le Monnier.
 - Olañeta Molina, J. A. (2017). De Roma a los Pirineos. Génesis, evolución y lectura del crismón. En *Enciclopedia del Románico en Aragón* (pp. 97-130). Centro de Estudios del Románico.
 - Padró i Parcerisa, J. (Ed.). (2007). *Fouilles Archéologiques à El-Bahnasa*. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
 - Padró, J., Algorri, E., Amer, H., Burgaya, B., Castellano, N., Codina, D., Aguizy, O. E.-, Erroux-Morfin, M., Goyon, J.-C., Hamza, M., Martínez, J. J., Mascort, M., Perraud, A., Piedrafita, C., Pons, E., & Xarrié, R. (2014). *La tombe No 1 à la Nécropole Haute* (Vol. 8). Universitat de Barcelona.
 - Padró, J., Martínez García, J. J., & Piedrafita Carpena, C. (2018). Historia de un edificio religioso en Oxirrinco, desde el s. IV a.C. hasta el s. VII d.C. *Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia*, 8, 702-718.
 - Papaconstantinou, A. (1996). La liturgie stationale à Oxyrhynchos dans la première moitié du 6e siècle. Réédition et commentaire du P. Oxy XI 1357. *Revue des études byzantines*, 54, 135-159.
 - Papaconstantinou, A. (2001). *Le culte des saints en Égypte des Byzantins aux Abbassides. L'apport des inscriptions et des papyrus grecs et coptes, Le monde byzantin*.
 - Papaconstantinou, A. (2005). La reconstruction de Saint-Philoxène à Oxyrhynchos: L'inventaire dressé par Philéas le tailleur de pierres. En F. Baratte (Ed.), *Mélanges Jean-Pierre Sodini* (pp. 183-192). Association des amis du centre d'histoire et civilisation de Byzance.
 - Papaconstantinou, A. (1996). Sur les évêques byzantins d'Oxyrhynchos. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 111, 171-173. OEB.
 - Parsons, J. D. (1896). *The Non-christian Cross*. Simpkin, Marshall, Hamilton Kent & Co.
 - Petrie, W. M. F. (with Gardiner, A., Petrie, H., & Murray, M. A.). (1925). *Tombs of the Courtiers and Oxyrhynchos*. British School of Archaeology in Egypt.
 - Pintaudi, R. (2007). The Italian excavations (L. Capponi, Trad.). En A. K. Bowman, R. A. Coles, D. Obbink, N. Gonis, & P. J. Parsons (Eds.), *Oxyrhynchus: A city and its texts* (pp. 104-108). Egypt Exploration Society.
 - Pons Mellado, E. (2020a). *Tumba monumental de época Saíta de la Necrópolis Alta* (Vol. 1). Universidad de Barcelona.
 - Pons Mellado, E. (2020b). *Tumba monumental de época Saíta de la Necrópolis Alta* (Vol. 2). Universidad de Barcelona.
 - Quesada Martínez, E. (2010). Aplicación Dstretch del software Image-J. Avance de resultados en el Arte Rupestre de la Región de Murcia. *Cuadernos de arte rupestre*, 5, 9-27.
 - Ramírez Ponce, J. A. (2002). Curvas de suspiro y barro. El ladrillo recargado. *Arquitextos*, 3.

<https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/03.028/750>

- Rassart-Debergh, M. (1987). Quelques croix Kelliotes. En *Nubia et Oriens Christianus* (pp. 372-385). Jünker Dinter.
- Rutschowscaya, M.-H. (1977). Linteaux en bois d'époque copte. *BIFAO*, 77, 181-191.
- Schlatter, F. W. (1989). The Text in the Mosaic of Santa Pudenziana. *Vigiliae Christianae*, 43(2), 155-165. <https://doi.org/10.2307/1584136>
- Snyder, G. F. (2003). *Ante Pacem: Archaeological Evidence of Church Life Before Constantine*. Mercer University Press.
- Spalding-Stracey, G. (2018). *The cross in the visual culture of Christian Egypt: Byzantine to Fatimid eras*. Macquarie University.
- Spalding-Stracey, G. (2020). *The Cross in the Visual Culture of Late Antique Egypt*. Brill.
- Strzygowski, J. (1904). *Catalogüe general des antiquités égyptiennes du musée du Caire n° 7001-7394 ET 8742-9200. Koptische Kunst*. A. Holzhausen.
- Subías Pascual, E. (2020). Further Reflections on the Byzantine Fortress at Oxyrhynchos: Martyrial and Funerary Church, Monastery and Arab Fort. En P. Buzi (Ed.), *Coptic Literature in Context (4th-13th cent.)* (pp. 77-92).
- Subías Pascual, E. (2016). *La decoració arquitectònica de l'església de la fortalesa del nord-oest d'Oxyrhynchos (Pemdjé)* (DD 1649).
- Subias Pascual, E. (2003). *La corona immarcescible: Pintures de l'antiguitat tardana de la necròpolis alta d'Oxirinc (Mínia, Esgipte)*. Institut Català d'Arqueologia Clàssica.
- Subías Pascual, E. (2008). *La maison funéraire de la nécropole haute à Oxyrhynchos (el Minyâ, Égypte): Du tombeau à la diaconie* (EGI 022). Missió Arqueològica d'Oxirrinc.
- Timm, S. (1993). *Das Christlich-koptische Agypten in Arabischer Zeit: Tail 1*. Reichert Verlag.
- Torre, C. M. de la, Vicario, M. T. G., & Ruiz, A. A. (2010). *Mitología Clásica E Iconografía Cristiana*. Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Tudor, B. (2011). *Christian funerary stelae of the Byzantine and Arab periods from Egypt*. Tecum Verlag.
- Weitzmann, K. (Ed.). (1979). *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century : Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art*. Metropolitan Museum of Art.
- Wessel, K. (1963). *Koptische Kunst: Die Spätantike in Ägypten*. Aurel Bongers.
- Worp, K. A. (1994). A Checklist of Bishops in Byzantine Egypt (A.D. 325- c. 750). *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 100, 283-318.

LA CASA CONSISTORIAL DE VILLENA: CONSTRUCCIÓN, ARQUITECTURA E HISTORIA CULTURAL¹

VILLENA TOWN HALL: CONSTRUCTION, ARCHITECTURE AND CULTURAL HISTORY

Luis Arciniega García

Universitat de València

<https://orcid.org/0000-0002-7123-8521>

email: Luis.Arciniega@uv.es

RESUMEN

Pedro de Medina, tesorero de la Iglesia de Cartagena, ordenó la construcción de las casas de los beneficiados magistrales de la iglesia de Santiago de Villena después de 1522. Las “casas del Tesorero”, destacaron por su estilo renacentista. Este estudio, basado en fuentes inéditas, amplía la información sobre la obra hasta la actualidad, precisando cronología, promotores y artífices. En 1627, tras décadas de intentos fallidos desde 1564, el ayuntamiento las adquirió para instalar el pósito y otras dependencias, como el archivo y la sala de reuniones. El edificio fue destruido en la Guerra de Sucesión, y desde 1711 reconstruido con la participación de oficiales municipales y supervisión de los capitulares y comisarios de obras. Las ideas academicistas y restauradoras también influyeron en su evolución. El inmueble, de gran valor histórico y artístico, define gran parte del paisaje cultural urbano de la ciudad.

Palabras clave: Arquitectura / casas del Tesorero / casa consistorial / promotores / artífices

ABSTRACT

Pedro de Medina, treasurer of the Church of Cartagena, had houses built in the Renaissance style for the incumbent canons of the Church of Santiago in Villena after 1522. This study, based on previously unpublished sources, expands the information available on this project with details on the timeline, patrons, master builders and tradespeople involved. In 1627, following decades of failed attempts since 1564, the town council acquired the houses and installed its public granary, archive and meeting hall in them. The building was heavily damaged in the War of the Spanish Succession and was rebuilt from 1711 onwards, with participation from municipal officials and supervision from councillors and works coordinators. Academicist and restorative ideas also influenced its development. This historically and artistically valuable building is a major defining feature of the town's urban cultural landscape.

Keywords: Architecture / Treasurer's houses / Town Hall / Patrons / Master builders

¹ Esta publicación se inscribe en el proyecto de I+D+i *Paisaje Cultural, construido y representado* (PID2021-127338NB-I00), financiado por MCIN/ AEI/10.13039/501100011033, cofinanciado con fondos “FEDER Una manera de hacer Europa”. Además, esta aportación surge de la colaboración con la empresa ARCOIBERICA, SL, en los estudios arqueológicos previos a la restauración del inmueble.

1. INTRODUCCIÓN: SINGULARIDAD DEL CASO

Este inmueble, con fachada principal orientada a la plaza de Santiago y calle Mayor de Villena (Alicante), fue declarado Monumento Histórico-Artístico en 1964, calificándolo como “uno de los más interesantes edificios de la provincia” (...) con “una magnífica portada”, un “soberbio edificio civil, uno de los pocos que quedan en la provincia de tal antigüedad” (BOE, 1964). Aunque desde 1833 la ciudad se adscribe en la citada provincia, el edificio nace en el señorío real de la gobernación del marquesado de Villena, en el reino de Murcia. Eclesiásticamente se adscribía a la diócesis de Cartagena, con sede en la catedral de Santa María en Murcia, y desde 1492 dependiente de la archidiócesis de Valencia.



Figura 1. Fachada del edificio

En 1490, Sancho García de Medina, canónigo de la diócesis de Cartagena, compró unas casas en Villena por 40.000 maravedíes a Carlos González de Cadalso. Colindaban con casas de Bartolomé y Miguel Caplana, con el cementerio de la iglesia de Santiago, y con la placeta de los Melleçines (Marsilla, 2021: 27). En 1492, año de elección como papa de Alejandro VI, la bula sobre la erección del arciprestazgo de Villena en perpetuo beneficio eclesiástico supuso que García de Medina pasara a ser arcipreste vitalicio; en 1494 fue nombrado maestrescuela en la catedral de Murcia, cargo que desempeñó hasta 1520; en 1511 recibió la dignidad de arcediano de Villena; hacia 1513 el título de protonotario apostólico; y en 1522 falleció (Marsilla, 2011; Ayllón, 2011; Marsilla, 2021: 23-28). Su muerte se produjo en tiempos de la guerra de la Germanía en el reino de Valencia. La villa se alineó militarmente con el bando imperial y fue refugio de sus afines. El emperador, en reconocimiento, entre otros servicios, al apoyo de la villa en esta coyuntura le concedió el título de ciudad en 1525.

Cabe destacar que Sancho García de Medina desarrolló su carrera desde la órbita de los Borja, los de la curia y los duques de Gandía. En agosto de 1497, él y Jaime Pertusa, caballero, actuaron como procuradores de María Enríquez, duquesa de Gandía, viuda y tutora de su hijo Juan de Borja, en la toma de posesión de las propiedades familiares². Aparece como canónigo

² Así sucedió con la casa de don Felipe en calle Moncada de Játiva y con el palacio de la plaza de San Lorenzo en Valencia. En Archivo Histórico de la Nobleza, Osuna, legajo 936, nº 4 (también carpeta 165, nº 7) y Osuna, legajo 1052, nº 2 (1). Actuó como procurador por las mismas fechas en la toma de posesión de la villa y baronía de Corbera (Marsilla, 2021: 27).

de Cartagena y nuncio apostólico; es decir, representante o emisario del papa, que era suegro de la citada viuda. Bajo ese papado, la iglesia arciprestal de Santiago se elevó a arcedianato, con cabildo de dos beneficiados simples, diez beneficiados eclesiásticos perpetuos simples y un prior. Este último recayó en 1513 en Sancho, que emprendió las obras del nuevo templo. El cartulario *Fundamentum Ecclessiae Sancti Iacobi* de Villena (Marsilla, 2021: 23-28), comenzado pocos años después, especifica cómo reedificó la iglesia casi desde los cimientos, empleando en ello más de 2.500 ducados de oro, la dotó de ornamentos e instituyó los diez beneficios. Las constituciones y ordenaciones de 1519 establecían para el sustento de sus titulares una mesa común de frutos, rentas y cosechas asignadas, con reparto proporcional entre ellos a partir de los primeros 10.500 maravedíes.

En el testamento de Sancho García de Medina, redactado el 30 de enero de 1522, se menciona que a su muerte debían cumplirse en la iglesia de Santiago: el retablo que compró en Murcia para la capilla mayor, bienes litúrgicos y libros que irían a la biblioteca que debía construirse, se revisaría la contabilidad de la obra que llevaba Diego Vellot, y se harían cuentas con “maestre Luis e con todos los oficiales e picapiqueros de la obra de la iglesia” (Marsilla, 2011: 199). ¿A quién se refiere con este maestro Luis y a qué oficio corresponde? Podría tratarse de Luis Mergelina, beneficiado vitalicio de la iglesia de Santiago, o de Luis Muñoz, prestigioso imaginero y retablista valenciano introductor del lenguaje a la romana y con vínculos con Damián Forment. Muñoz realizó varias obras en la catedral de Valencia, como las tallas del órgano y el retablo de madera de la capilla de San Jaime de la cofradía homónima (1513-1522), compaginándolo con otros encargos, como su participación en la capilla del palacio de la *Diputació del General*. Las Germanías interrumpieron su quehacer como maestro de talla en madera y yeso, y envió a su hijo a formarse con Forment a Aragón. En 1526 ambos maestros recibieron el encargo de realizar la fachada principal de la catedral de Valencia, obra nunca realizada, pero que constata su labor en obras de piedra (Arciniega, 2022). Falleció en 1531. En caso de que fuera posible su presencia en Villena, lo sería por pocos años.

La contribución del primer arcediano en la iglesia de Santiago de Villena es incuestionable. En ella descuellan las relaciones tipológicas con la arquitectura de la Corona de Aragón (Assas, 1878: 11; Serra, 2011) y el contacto con Gil Rodríguez de Junterón, protonotario apostólico, arcediano de Lorca y fabriquero mayor de la catedral de Murcia en 1511-1513 y 1519-1521 (Marsilla, 2021: 25-27). Por el contrario, entre la documentación del fundador de los beneficios no se cita de manera expresa el lugar donde debían residir estos, ni desde el que ejercer su labor didáctica. Esta contribución se debió a su sobrino, Pedro de Medina, quien también ocupó relevantes cargos.

2. EL EDIFICIO, SUS PROMOTORES Y ARTÍFICES

2.1. LAS CASAS “MUY PRINCIPALES” DE LOS BENEFICIADOS

Pedro de Medina, nombrado beneficiado vitalicio con oficio de bachiller en Decretos en 1513, ocupó también el cargo de tesorero del obispado de Cartagena y arcediano de la iglesia de Villena desde la muerte de su tío en 1522 hasta su propio fallecimiento en 1558. Cuando a finales del año 1575 llegó el cuestionario remitido por orden de Felipe II a los municipios, lo que se conoce como *Relaciones*, se reunieron en el castillo el escribano, dos alcaldes y dos jurados para su redacción³. En esta se destacó a Pedro de Medina, pues edificó un hospital extramuros al que dejó todos sus bienes, invirtió grandes sumas en acabar la iglesia de Santiago, destacando la sacristía de cantería y su dotación, y aumentó la renta de los diez beneficiados, “y les edifico casas muy principales para los tres de los dichos diez beneficiados que tienen el cargo de leer la gramática e de enseñar a cantar e predicar” (Assas, 1878: 14; Soler, [1969] 1974: 41). La edificación de estas “casas muy principales” podría justificarse en las obras que todavía se llevaban a cabo en la iglesia, así como en la necesidad de arraigar a los beneficiados y su labor en Villena. Un deseo que, como veremos, fue inalcanzable y lastró todo el proyecto. Asimismo, a su persona se vincula en la iglesia de Santiago, por un lado, la lujosa reja de la

³ Aunque en su momento se justificó sería para la obra *Crónica de las grandezas de España*. Archivo Municipal de Villena [en adelante AMV], actas capitulares (en adelante AC), acuerdo 18/XII/1575.

capilla mayor, pues portaba sus armas e inscripción con la fecha 1563, aunque desde el siglo XIX varios autores han publicado la fecha de 1553 (Assas, 1878: 14), tal vez condicionados porque la muerte del tesorero se produjo cinco años más tarde; por otro, los sepulcros familiares (Soler, [1981-1990] 2006); finalmente, la torre de campanas con estas (Soler, s.a.).

A Pedro de Medina le sucedió en el arcedianato su sobrino Juan Rodríguez Navarro, canónigo de la diócesis de Cartagena, que también contribuyó en poner en perfección dicha iglesia: el coro, en la capilla mayor las gradas y suelo de mármol y las rejas de los lados, y dotación de la sacristía. Dejó como heredero al citado hospital (Soler, 1969: 41). Según la *Relación* de 1575, Sancho García de Medina, Pedro de Medina y Juan Rodríguez Navarro pusieron sus armas en las obras que hicieron y recibieron sepultura en la iglesia de Santiago (Assas, 1878: 14; Soler, 1969: 51-52, 62). Por consiguiente, sus principales desvelos se produjeron en la iglesia para los tres, en el hospital para los dos últimos y en las casas destinadas a los tres beneficiados para el segundo.

Las casas de los tres beneficiados, sobre las propiedades ya adquiridas por Sancho de Medina, debieron realizarse por orden de Pedro Medina en el segundo cuarto del siglo XVI. La información emanada desde el Ayuntamiento destaca de manera temprana la idoneidad de las mismas para cumplir con las necesidades municipales. En 1564 se debatió sobre su compra. Las razones ahondaban en conceptos como el de tener un edificio acorde a la dignidad de la ciudad, con archivo seguro y con cárcel apropiada que contase con separación para personas principales: “por quanto esta ciudad de Villena es muy principal, antigua, de mucha calidad, autoridad y cabeza de este marquesado, y la sala del Ayuntamiento que al presente tiene es muy corta, estrecha, muy antigua, destrozada y sin ninguna abrigo y secreto; y la cárcel que a ella está incorporada es muy flaca, estrecha y de poca guarda, y así mismo en el dicho ayuntamiento no hay aposento de archivo donde estén las escrituras y privilegios que esta ciudad tiene, que son muchos y de mucha importancia (...), y así mismo hay mucha falta de tener un aposento de cárcel apartada para los caballeros y gente principal que han de tener cárcel apartada de la demás gente, y porque habiendo tratado y platicado muchas veces en la forma y orden que se podría tener para engrandecer la sala del Ayuntamiento, engrandecer la dicha cárcel, hacer edificio nuevo y todo lo demás susodicho (...)”⁴.

Se pensó que saldría caro comprar las casas junto al ayuntamiento y labrarlo nuevo, y que no quedaría la obra con la perfección necesaria, mientras que “en esta ciudad está una casa muy grande y muy principal de muy lindos edificios, lindos y fuertes que labró el tesorero don Pedro de Medina”, que costó más de 9.000 ducados, y la iglesia de Santiago por el beneficio de la ciudad la podría vender por unos 4.000. Estimaban que en esta casa “muy grande, fuerte, de muy buenos edificios”, entraría la sala de ayuntamiento, el archivo, el aposento para el gobernador y alcalde mayor, la cárcel tanto para caballeros y gente principal como para plebeyos, y el pósito; es decir, un almacén de granos, especialmente trigo, para distribuirlos con control de precios para la elaboración de pan o como semilla durante la siembra en caso de carestía. Se trataba, por tanto, de una instalación de especial relevancia por ser el pan el más común y general sustento en la época. Además, consideraban que el precio que se pagaría al cabildo iría en provecho de la ciudad, pues se fundarían beneficios para sus naturales. Razones que instaron a que se buscaran vías de financiación y se consiguiera el permiso del rey. Apenas una década después de la muerte de Medina, las casas de los beneficiados, en las que invirtió una elevada cantidad, se consideraban óptimas para satisfacer gran parte de las necesidades municipales. Más tarde, la *Relación* (1575) menciona como únicos “edificios señalados” en la ciudad: “las casas que edificó don Pedro de Medina, thesorero que fue en la iglesia de Cartagena. Esta se tiene por edificio señalado” (Soler, 1969: 36).

La historiografía ha vinculado las labores escultóricas de las ventanas y sobre la portada a las obras de la catedral de Murcia en el primer tercio del siglo XVI. Así se hizo en la redacción del catálogo monumental y artístico de la provincia de Alicante (González [1907-1908] 2010, 185). Tormo precisó la vinculación a Jacobo Torni el florentino, también conocido como Jacobo Florentino, que trabajó con Miguel Ángel, estuvo activo en Granada y fue maestro ma-

⁴ AMV, AC, acuerdo 19/XI/1564.

yor de la catedral de Murcia, dejando obra en la parte baja de su torre campanario, y murió en Villena en 1526. Un suceso que ha servido para vincularlo a las obras de la misma iglesia y a la casa de los beneficiados, especificando que eran suyas las dos ventanas decoradas (Tormo, 1923: 256). Al mismo artista atribuía en la iglesia de Santiago la pila bautismal con relieves e indicaba que se le imputaban dos retablos, pero que uno él lo databa hacia 1540 o antes y lo atribuía a Jerónimo Quijano (-1563), mientras que el otro lo consideraba de la segunda mitad del siglo.



Figura 2. Remate de la antigua portada y ventana

La participación del maestro florentino se ha mantenido, incluso apuntando la posibilidad de que estuviera a cargo de las trazas y la ejecución recayese, “dado lo abultado y movido de la talla y el tratamiento menos imaginativo de los elementos arquitectónicos” (Benito y Bérchez, 1983: 889), en su círculo artístico, caso de Jerónimo Quijano, sucesor del anterior en la maestría mayor de la catedral de Murcia. En esta línea, se ha demostrado que Medina y Quijano poseían casas contiguas en Murcia, por lo que la relación tuvo que ser estrecha, lo que facilitaría su contribución a la obra (Soler, [1981-1990] 2006; Soler, [1987] 2006: 261).

Las casas de los tres beneficiados que facilitaran su arraigo en la ciudad y el desempeño de su actividad quedaron en la misma centuria sin la función para la que fueron creadas. La Relación expresaba la modestia en la que había derivado la dotación de los diez beneficiados vitalicios: “valen a treinta mill maravedis por año si siguen la rresidencia del coro, porque no valen mas de lo que ganan por residencia e distribución”, mientras que los beneficiados simples que administran los santos sacramentos reportaban cuarenta mil maravedíes cada uno (Soler, 1969: 64). Durante siglos la ciudad denunció ante el cabildo de la iglesia de Santiago el incumplimiento de la obligación de enseñar Gramática que tenía uno de los beneficiados.

2.2. LOS INTENTOS DE COMPRA DE LAS CASAS GRANDES “DEL TESORERO”

El devenir de la casa consistorial en sus diferentes emplazamientos ya fue esbozado (Soler, 1960, [1976] 2002, 1987). En los siglos XIV y XV no hubo sede estable. En el XVI se habla de cámara de ayuntamiento o sala del común ayuntamiento, que sitúa como hipótesis en casa de “Entrefuentes”, donde hubo un friso con armas esculpidas de los Reyes Católicos y estuvo el pósito. El consejo municipal expuso ante Felipe II que las casas que utilizaban para ayuntamiento, cárcel y pósito de pan estaban prácticamente en ruinas, y pidieron permiso para adquirir otras para que tuvieran estos fines: las “muy principales” que dejó Pedro Medina, tesorero de la diócesis de Cartagena, a la iglesia de Santiago. El 10 de marzo de 1567 el rey concedió el permiso para la compra de las citadas casas, “que heran muy principales y quales conbenían para casa de ayuntamiento, cárcel y depósito de pan”, con la financiación de la venta de las antiguas y con arrendamientos de los herbajes en dehesas concejiles (Soler, 1969: 554-556).

Como se ha visto, en sesión de noviembre de 1564 decidieron la compra. En enero del siguiente año, el escribano Francisco Martínez de Olivencia viajó a Madrid para tratar,

entre otros asuntos, sobre la preceptiva provisión real⁵. En 1567 se ayuntaban en el almudín por estar presos los alcaldes de la ciudad en la sala del ayuntamiento (López, 2017: 109). En diciembre el concejo volvió a tratar sobre la compra de las casas grandes que dejó don Pedro de Medina para que en ellas se leyesen Gramática, Lógica y Arte de Capilla, y las habitasen los maestros de dichas facultades. Les pareció que se podía asignar un precio de 37.000 reales castellanos de a 34 maravedíes cada real, y el rey concedió licencia para arrendar dehesas de la ciudad y para la venta del ayuntamiento y cárcel antiguos. El cabildo de la iglesia de Santiago debía conseguir el permiso para la venta, mientras que el cabildo civil buscaría la financiación aprobada por el rey. Darían cantidades en depósito y el total se convertiría en renta para cuatro o seis capellanías de la iglesia de Santiago⁶. En septiembre de 1568 se amojonaron las dehesas que debían servir para la compra: partida de Campo, Hoyas de Pon y del Concejo. Por los hitos que realizó el cantero Gaspar García, y colocó según disposición de Juan Cerdán y los regidores, se pagaron 2.272 maravedíes. El herbaje de las dehesas se puso en arrendamiento en septiembre del siguiente año⁷.

Entre todas estas acciones, en septiembre de 1568, se eligió al regidor Alonso Pardinas para que entendiese en el reparo de las casas del Tesorero. No parece que la compra se hiciera efectiva, probablemente porque fallaron las vías de financiación. En octubre de 1575 se volvió a tratar sobre la compra, acordando que se mantuviera lo pactado y que se instara al cabildo eclesiástico a que consiguiera la dispensa de la venta lo antes posible⁸. Lo cierto es que la *Relación* las cita como “casas muy principales”, pero no indica que fueran el Ayuntamiento. La iglesia de Santiago no tenía dispensa para la venta, y la ciudad carecía de vías de financiación para adelantar grandes sumas. No se podían vender el ayuntamiento ni la cárcel, ya que aún no podían ser trasladados al nuevo edificio, y poco se podía esperar de unas obras consideradas en ruinas. Además, los ingresos por el arrendamiento de las dehesas se destinaron a cubrir gastos urgentes, como la reparación de las murallas y la contribución a la campaña contra la rebelión de las Alpujarras. La situación se complicó aún más por la expropiación de las salinas de la ciudad por parte del rey. Finalmente, la decisión de adquirir las casas no fue unánime entre los regidores, como lo demuestra la convocatoria obligatoria a la reunión de junio de 1576 para tratar este asunto⁹.

Después de numerosas reuniones, el 19 de junio de 1576, cabildos eclesiástico y seglar trataron sobre la compraventa de “las casas grandes”. Se estableció un precio de un millón y medio de maravedíes¹⁰; unos 41.000 reales, lo que suponía menos de la mitad de lo que se reconocía pagó el tesorero por la obra. El abono se realizaría por anualidades, como autorizaba el rey, a través de lo que supusiera el arrendamiento de los pastos de dehesas y, durante unos años, 10.000 maravedíes anuales de propios. Los últimos cien mil quedaban al arbitrio del consejo darlos o no.

Las casas colindaban con las de Juan Valera, con las de la viuda de Vergara y con las que habitaba el aceitero Pedro Crespo, así como con calles públicas. Entre los ocho beneficiados de Santiago presentes en el acto aparecen algunos de estos apellidos: bachiller Diego de Valera, comisario de la Inquisición y teniente de arcediano, y Juan Vergara. Además, es abrumadora la presencia de los Rodríguez Navarro: dos beneficiados, Bartolomé y Alonso, uno de los dos alcaldes ordinarios, Francisco, y un regidor, Bartolomé.

El 21 de junio de 1576 el concejo de la ciudad aprobó la citada compra, con límites en las casas de Pedro Crespo y Hernando Díaz, el hospital viejo y dos calles, la plaza de Santiago en el frente y la calle San Antón en las espaldas. Ante la venta en pública almoneda por 1.500.000 de maravedís, se ordenó a Bartolomé Calvache, mayordomo de la ciudad, que hiciera postura sobre ellas, pues consideraban, como años atrás se expuso, que eran muy principales para casas de ayuntamiento, depósito del pan público y cárcel. Además, recordaban la licencia

5 AMV, AC, 3/I/1565.

6 AMV, AC, acuerdos 11 y 28/XII/1567.

7 AMV, AC, acuerdos 12 y 14/IX/1568, 25/IX y 13/X/1569.

8 AMV, AC, acuerdos 12/IX/1568 y 28/X/1575.

9 AMV, AC, 12/VI/1576.

10 AMV, 725/8. Citadas (Soler, 1960) y transcritas (Soler, 1969: 560-566).

real para obtener los recursos del arrendamiento de los pastos de algunas dehesas. El acto se formalizó, puesto que en noviembre se autorizó el pago al procurador y letrado que intervinieron en la compraventa¹¹. En fechas posteriores se indicó que la compra al cabildo y los diez beneficiados simples de la iglesia de Santiago en Villena se formalizó por 41.176,5 reales ante el escribano Francisco Tárrega¹².

Varias cláusulas del acuerdo establecían de manera taxativa que el dominio real de las casas grandes sólo se haría efectivo cuando la ciudad hubiera abonado la mayor parte de la cantidad. Incluso, si por fuerza mayor no se completase el pago, la partes verían restituidas la propiedad y las aportaciones dinerarias. Hasta que la ciudad desembolsara la mayor parte del pago sólo tendría derecho a utilizar como sala para sus juntas la que se hallaba al entrar por la puerta mayor a mano izquierda, mientras que los maestros beneficiados que tenían casa en dicho inmueble mantendrían el dominio útil. Era el caso de Francisco Martínez y Ambrosio Cotes¹³. También figura como maestro Juan Segura. Para cumplir la voluntad del fundador de la casa de los beneficiados, el cabildo se comprometía a convertir en renta los ingresos y con ella crear cuatro capellanías que permitiera casa digna a los tres beneficiados que debían enseñar las materias citadas.

Pronto se alzaron voces en contra de la compra. En mayo de 1577 se entregaron 100 reales a cuenta de las casas del Tesorero, que recordemos exigían un pago de más de 41.000 reales, pero en el mes de octubre se proponía pedir una provisión real para que las rentas sirvieran para arreglar el pósito y reparar la cárcel¹⁴; es decir, volver a la propuesta de arreglar los viejos inmuebles ante la imposibilidad de tener acceso a los nuevos. Era un callejón sin salida. No podían ocupar el inmueble nuevo, pues no lo podrían pagar en muchos años, y los inmuebles antiguos presentaban deterioros que exigían inversiones de mantenimiento urgente: en enero de 1578 se propuso revertir la compra y volver a la decisión de arreglar los viejos edificios. El día 23 se trató de nuevo sobre las casas, que mantenían los límites expuestos, excepto el hospital antiguo, que ahora ocupaba las casas de Juan Galiziano menor. Exponían que, aunque llevaban mucho gastado en ellas, los pagos iban muy retrasados y hasta que no se abonase la mayor parte de su coste no podrían hacer uso de las mismas. Irrumpió entonces el interés manifestado por Juan Pérez-Coloma y Pérez Calvillo, señor de Elda, Petrel y Salinas, que había recibido pocos meses antes el título de conde de Elda. Esta dignidad para su casa de sangre le impulsaba a encontrar casa de cimiento en consonancia. Desde el concejo se propuso hacer un contrato privado con el conde para que restituyera a la ciudad todo lo que llevaba pagado a los beneficiados; y después, pedir al rey provisión para que con el arrendamiento de las dehesas se reparase el ayuntamiento viejo, se comprasen casas y alargase la plaza, y se reparasen las carnicerías¹⁵.

La propuesta fracasó. En 1578 se entregaban 100 reales de las rentas de las dehesas a cuenta de las casas del Tesorero¹⁶, pero dejaron de hacerlo en años sucesivos. Entre finales de 1582 y mediados de 1583 volvieron a tratar el asunto donde justificaban que se hubiera desviado el dinero comprometido para la compra en responder a las exigencias de servicio reclamadas por Su Majestad, en costear pleitos y porque se redujeron los propios (el rey tomó las salinas del Angostillo). Ante la demora, el concejo acordó dar a los beneficiados la mitad de los 30.000 maravedís que la villa de Elda respondía anualmente a Villena por el agua de la fuente del Chopo, tal y como estaba capitulado desde 1535, hasta que la cuenta estuviera conforme. También que se hicieran cuentas de lo gastado y que las rentas de la dehesa sólo se emplearan para realizar pagos por las casas del Tesorero; finalmente, que para más seguridad hipotecaran en favor de cabildo y beneficiados las casas del ayuntamiento viejas, la cárcel pública y casas anexas¹⁷.

11 AMV, AC, acuerdos 21/VI y 6/XI/1576.

12 AMV, AC, acuerdo 7/VI/1583.

13 Este último era maestro de capilla y llegó a ser importante compositor del siglo XVI: después estuvo en Granada, en la catedral de Valencia desde 1594 hasta 1600, y finalmente en la catedral de Sevilla hasta su muerte en 1603.

14 AMV, AC, acuerdos 16/V y 14/X/1577.

15 AMV, AC, acuerdo 23/I/1578.

16 AMV, AC, acuerdo 27/II/1578.

17 AMV, AC, acuerdos 3/XII/1582 y 7/VI/1583.

Los representantes municipales, como establecía el acuerdo de 1576, podían juntarse en las casas grandes y, tras el nuevo compromiso y garantías de 1583, empezaron a utilizar algunas estancias como complemento al pósito que estaba junto al ayuntamiento antiguo. En 1584 se gastaron 45 reales en aderezar algunas estancias para acoger el pósito del pan. En 1585 el cerrajero Juan Esteban y el carpintero Pedro Cerdán recibieron 22,5 reales por dos cerraduras con sus llaves y por asentárlas en las puertas de las casas mayores donde se depositaba el trigo por no caber en las casas del pósito que se hallaban junto a la fuente¹⁸. En años posteriores hay constancia de este uso, por el que la ciudad pagaba alquiler, como pósito auxiliar para acoger el trigo de los deudores¹⁹.

El registro de escrituras realizado por mandato del ayuntamiento en 1593 especifica la existencia entonces del legajo 9, expediente 6, con la siguiente documentación: “Dos quaderos de escrituras y dilligencias fechas por el ayuntamiento desta ciudat y cabelas de la yglesia de señor Santiago sobre la compra de las casas que dexo edificadas mayores en esta ciudad por don Pedro de Medina, tesorero de la yglesia de Cartagena”²⁰. Se ha hallado sólo el citado documento de compraventa de cinco folios, quizás porque el resto de los documentos se enviaron al consejo del rey con motivo de consultas posteriores.

En síntesis, en 1564, poco después de la muerte de Pedro Medina en 1558, ya se contemplaba que las casas mayores que edificó con coste de más de 9.000 ducados para el ejercicio y residencia de tres de los beneficiados de la iglesia de Santiago pasaran a la ciudad y en ellas se agruparan múltiples funciones: salón de reuniones, archivo, cárceles, pósito, etc. El acto de compraventa se hizo efectivo en 1576 por la mitad de lo que se reconocía invirtió el tesorero en su construcción. Los primeros pagos permitieron que las reuniones del concejo se realizaran en el edificio, pero las dificultades económicas impidieron una toma de posesión completa y se contempló revertir la compra. El nuevo compromiso de pago por parte del consistorio en 1583 favoreció que en las mismas casas tuvieran permiso para disponer de algunas estancias como pósito secundario, pagando el correspondiente alquiler. Así se produjo durante los últimos años del siglo: por un lado, se sucedieron reparaciones en los inmuebles antiguos, como los 12.844 maravedís al albañil Gregorio Micó por retejar y otras obras en las casas del pan público en 1584²¹, los 72 reales al albañil Jusepe Castellano por arreglos en las casas del pósito en 1585²², y la renovación de tejas sobre la sala del ayuntamiento y de la soga para la pesa del reloj en 1590; por otro, se reclamaron soluciones más permanentes que no permitían todavía las casas del Tesorero; por ejemplo, a finales de 1594 se denunciaba que la prisión de la cárcel era ruin, estrecha y de mal olor, por lo que suplicaban que el juez dictase otra²³.

En esta precariedad municipal, sin la posesión efectiva del inmueble y con intentos de revertir la compra, resultaba inviable que el concejo realizara obras de envergadura. Desde luego, las actas capitulares no lo reflejan. Sí ofrecen la participación en otras de los veedores y examinadores de las obras públicas: en 1564 y 1565 Juan Catalán, vecino de Villena, y Gregorio Miró, maestros de obras de algez, en la década de los ochenta los citados Miró y Martín Martínez, y Jusepe Castellano, quien seguía activo en la última década del siglo, cuando también se documenta a Juan Miró.

Los intereses en torno a las casas del Tesorero provocaron vaivenes en la política de su compra y financiación, además de riñas en el cabildo secular en las que se vio obligada a intervenir la justicia. Diferencias que también se pueden apuntar para el cabildo eclesiástico de

18 AMV, AC, acuerdos 23/VI/1584 y 22/VIII/1585.

19 Por ejemplo, en 1590 se pagaron 31 reales a García Gasque, beneficiado de Santiago por el camaraje y alquiler de trigo que estuvo en las casas del Tesorero durante el citado año. AMV, AC, acuerdos 23/X/1586, 7 y 28/VII/1588 y 25/IX/1590.

20 AMV, 3/35. Transcrito (Soler, 1986: 392-405).

21 AMV, AC, acuerdo 23/VI/1584.

22 AMV, AC, acuerdo 16/VIII/1585. Jusepe Castellano, albañil y maestro de cantería, también cobró ese mismo año 12 reales por el portal que puso en el peso público.

23 AMV, AC, acuerdos 22/XII/1590 y 3/XI/1594.

la iglesia de Santiago, hasta el punto de producirse un asesinato, instigado, según testigos²⁴, por familiares del tesorero Pedro Medina: el beneficiado Francisco Rodríguez Navarro y su hermano el bachiller - licenciado Alonso, canónigo de Cartagena y consultor de la Inquisición de Murcia y ordinario del obispo de Orihuela. Según testimonios, los hermanos habían hecho matar al doctor Melchor de Balibrera (también se menciona Limiñana, Liminiana o Leminen), natural de Orihuela, clérigo predicador y hombre de mucha virtud, por la “pretensión de una casa que dexó en la dicha ciudad de Villena el tesorero Medina para quattro beneficiados de la parrochial del señor Santiago de la dicha cibdad”, siendo el finado uno de ellos, con beneficio de predicador. Los testimonios apuntaban a que hubo un pleito y se acordó con los deudos del fallecido una compensación de 2.000 ducados.

Durante las primeras décadas del siglo XVII la situación no varió: la ciudad pagaba por el alquiler de las estancias de las casas del Tesorero que usaban para almacenar el excedente de trigo que no cabía en el pósito situado junto al ayuntamiento antiguo, la fuente y la plaza pública²⁵. Tampoco varió la recurrente vacilación política. Así, en 1616 se pidió al corregidor que hiciese diligencias para que la ciudad pudiera gastar 2.000 ducados en ampliar las casas del pósito y, de este modo, no tener parte del trigo en los aposentos alquilados²⁶. Finalmente, tras los intentos frustrados de convertir las casas del Tesorero en sede municipal, en la tercera década del siglo XVII la ciudad las compró de manera efectiva.

2.3. LA ADQUISICIÓN DE LAS CASAS DEL TESORERO PARA EL PÓSITO, 1627

La Relación de 1575 apuntaba: “Y de las cosas que sienpre tiene mas falta es de trigo, y los vezinos se proveen del de Castilla” (Soler, 1969: 31). En 1560 se mencionan gastos para su construcción (Domene, 2014: 343 y 2023: 334), y, al menos, se alude a él en 1583 y entre 1589 y 1592 en distintas provisiones y una cédula de Felipe II (Soler, 1986). Como el edificio tenía problemas de humedades, por estar sobre las fuentes de la ciudad, y se había quedado pequeño, comenzaron a alquilar las llamadas casas del Tesorero. Según Ríos, en 1610 se renegoció el precio de adquisición del inmueble, fijándolo en 30.000 reales; un año más tarde se estipuló un alquiler de 100 reales anuales por el uso de las salas por parte del Ayuntamiento, cantidad que el cabildo de Santiago utilizaba para las reparaciones del edificio; el 17 de diciembre de 1625 (1616, en opinión de Domene) se firmó una nueva escritura y el 8 de julio de 1627 ya se dedica exclusivamente a las funciones municipales, cuando en la portada se substituyó el escudo de Pedro Medina por el de las armas reales, que posteriormente se reemplazaron por las de la ciudad que se ven (Ríos, 1997: 41-42; Domene, 2023: 320). Este último hecho es contrastable. Sobre el resto de aportaciones, creemos que hay que trasladar estos hitos de la segunda década del siglo a la tercera.

En noviembre de 1620 el Ayuntamiento nombró a Diego de Valera de Torienço y Hernando de Medina, regidores, comisionados para tratar la compra de las casas, que, según se exponía, eran grandes, idóneas para dicho efecto y para otras cosas, de piedra picada y mampostería y “valer por aprecio” más de 10.000 ducados²⁷. El valor estimado era de 30.000 reales más 3.000 para acondicionarlas; es decir, en total, 3.000 ducados. Los comisionados debían conseguir del rey la licencia para sacar esta cantidad del pósito para la compra y acondicionamiento de las citadas casas. El escribano Francisco Tárrega reunió la documentación para presentarla en la Corte. En enero de 1621 se dice que se dirigen a ella, en marzo están de vuelta para cumplir las diligencias que por real provisión pide el rey y que el citado escribano ha reunido informaciones, acuerdos, autos y diligencias para que se produzca dicha venta. En julio de 1623 se acudió de nuevo al escribano, pues se habían perdido las diligencias hechas.

24 Archivo Histórico Nacional [en adelante AHN], Inquisición, 1370, exp. 17. Realizado entre 1587 y 1590, consta de 259 folios y otros insertos sin foliar. Informe realizado por la pretensión de Alonso Rodríguez, natural de Villena, de ser juez de los bienes confiscados por la Inquisición en Murcia.

25 AMV, AC, acuerdos 21/X/1611, 26/V/1614, 12/VII/1615, 3 y 12/II/1616, 28/I y 19/IX/1619, 4/V/1622, 19/IX/1623.

26 AMV, AC, acuerdo 3/II/1616.

27 AMV, AC, acuerdo 10/XI/1620. López, 2017: 37-38.

Desde luego llegaron a la Corte, pues hemos hallado la referencia al legajo donde estaba²⁸; el expediente, como sucedía con cierta frecuencia, se trasladaría.

En agosto de 1624 volvió a tratarse este asunto, entre otros, por Diego de Oca, corregidor, Juan Martínez Erquiaga y Medina y Hernando González, alcaldes ordinarios. Se recordó la necesidad de tener la autorización del rey para que se pagasen con los 3.000 ducados del pósito (López, 2017: 38). De nuevo se pidió la documentación reunida por el escribano Tárrega y se nombró comisarios a Hernando de Medina, regidor, y Alonso Miño. En noviembre se dio poder al licenciado Sebastián de Mergelina, beneficiado de la iglesia de Santiago, para que pudiese asistir ante el Consejo de S.M. para exponer las diligencias realizadas para la compraventa. En diciembre de 1625 llegó la facultad del rey para hacer frente a los 33.000 reales necesarios con una parte del dinero del pósito y la mayor parte con deudas. Acordaron que 7.000 reales se dieran del pósito en dinero y lo demás en deudas. Finalmente, se abonaron 30.000 y los restantes los recibió Mergelina por los gastos de las diligencias que hizo con Gregorio López Madera del citado consejo para la compraventa²⁹.

De nuevo, afloraron discrepancias que en intentos anteriores condujeron al fracaso del proyecto. En las reuniones de 1626 muchos representantes estaban ausentes o se declararon enfermos, y se produjo una fuerte riña entre Diego de Valera y Alonso Miño hasta el punto de ser detenidos por la justicia. El principal motivo de tensión era determinar la forma de pago, pues este se derivaba a los deudores del pósito, entre quienes se hallaban los propios beneficiados y otros particulares. La situación exigió consultas legales en Albacete. En diciembre aprobaron que se ejecutara el parecer de la mayor parte: “se esmerque el dinero que el pósito tiene en trigo”. Se aprovechaba la especulación, pues el precio subía por ser año de carestía. Además, el rey reclamaba el donativo de 2.000 ducados que la ciudad se comprometió a entregarle con lo que debían los deudores al pósito³⁰.

Con facultad real y licencia del obispo, en julio de 1627 ya consta que, por fin, la ciudad había comprado las casas del Tesorero para el pósito y se acordó picar y allanar las armas que estaban en las citadas casas, así como poner una “tarjeta de piedra” dando razón de la compra, su uso y el corregidor³¹. La inscripción se conserva en la fachada de la casa consistorial, a la izquierda de la portada.

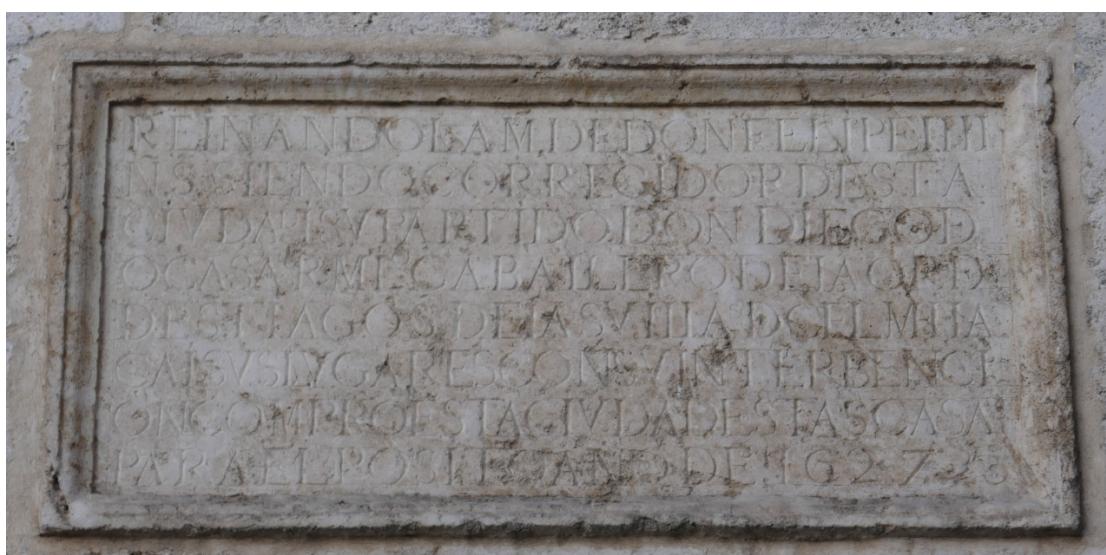


Figura 3. Inscripción de la fachada, 1627

28 AHN, Consejos, Consejo de Castilla, Escribanía de Pinilla, Libro 3.207, f. 133. Se cita que el legajo 27.918, exp. 55, trata sobre la compra de casas para el pósito de Villena. Pero no se ha encontrado en este legajo ni en los contiguos.

29 AMV, AC, acuerdos 7/VIII y 29/XI/1624, 12 y 14/XII/1625 y 13/III/1631.

30 AMV, AC, acuerdos 24/VIII y 17 y 21/IX y 13/XII/1626.

31 AMV, AC, acuerdo 8/VII/1627.

Grabada en castellano con mayúsculas y algunas abreviaturas que desarrollamos, dice:

REINANDO LA M.[AJESTAD] DE DON FELIPE IIII
N.[UESTRO] S.[EÑOR] SIENDO CORREGIDOR DESTA
CIUDAD I SU PARTIDO DON DIEGO D[E]
OCA SARMI[ENTO] CABALLERO DE LA ORD[EN]
DE S.[AN]TIAGO S.[EÑOR] DE LAS VILLAS D[E] CELM I IA
CA I SUS LUGARES CON SU INTERBENCI
ON COMPRO ESTA CIUDAD ESTAS CASAS
PARA EL POSITO. AÑO DE 1627

En ella se refiere a D. Diego de Oca Sarmiento y Zúñiga, señor de Celme y Laza, junto a Orense (Galicia), que en 1622 fue admitido como caballero de la orden de Santiago³² y en el mes de diciembre fue nombrado corregidor de Chinchilla y Villena, cargo que desempeñó hasta 1628. Varios aspectos hacen excepcional su caso: que fuera señor de vasallos y que estuviera dos trienios consecutivos, lo que se justificó en su buen hacer (Molina, 2005: 57 y 77; Córcoles, 2008: 44; Córcoles, 2017). Como hemos visto, se reunió para tratar este asunto y con la autorización real para la compraventa visitó la ciudad y se estableció en las casas del Tesorero. En concreto, la inscripción indica que su mediación permitió que la ciudad las comprase para instalar el pósito.

La iglesia de Santiago decidió invertir el dinero de la venta en gestiones para elevar la arciprestal en colegial, que, decían, fue la intención del fundador al comprar estas casas, y que con lo que sobrase se hiciesen cuatro capellanías para dicha iglesia. A finales de 1627 el obispo de Cartagena manifestó su conformidad siempre que se hiciera sin pleitos y, por el contrario, siguiendo la forma que se hizo en la de San Patricio de Lorca. En 1633 Sebastián Mergelina, beneficiado de la iglesia de Santiago y comisario de la Santa Cruzada, trató el asunto en Madrid con el nuncio del papa. En 1635 el cabildo de la iglesia de Santiago reconocía los escasos avances en su aspiración y pedía la ayuda de la ciudad. Un año más tarde, los beneficiados de púlpito, gramática y música pidieron que de los 3.000 ducados que la ciudad pagó por las casas del Tesorero, se les diesen los réditos y no se hiciesen las capellanías³³. La ciudad manifestó su conformidad al obispo.

Con la toma efectiva de las casas del Tesorero se sucedieron las obras de transformación y mantenimiento. Resulta significativo que la excavación del pozo cegado en la parte norte del edificio sacara a la luz monedas comprendidas entre los reinados de Carlos I, época de la construcción de las casas, a Felipe IV, quien reinaba cuando el municipio incorporó las casas para hacer el pósito. En cuanto a las reformas, las más habituales fueron el repaso de tejados y puertas, como en 1634 y 1636³⁴. Cabe suponer la participación en este tipo de tareas de los alarifes al servicio de la institución municipal entre 1620 y 1650: principalmente Lorenzo Ochoa, pero también Lázaro Carrillo, Juan Martínez el viejo, Mateo y Marcos Díaz. Aunque, no consta la decisión de realizar la portada, el patio o la escalera, creemos que responden a este momento. Las líneas de la portada del edificio y las del patio son de un clasicismo que se encuadra en el siglo XVII. En el caso de la primera, tradicionalmente se ha señalado su realización en fechas posteriores al intento de compra en 1576, pero que se hizo efectiva en 1627, momento en que se realizó el cambio de escudo en la fachada. Además, la portada presenta elementos decorativos propios del segundo tercio del siglo en los recuadros mixtilíneos de las cajas de las retropilastras de los extremos.

Si la tercera década del siglo XVII parece establecer un límite en el inicio de las obras, la quinta lo fijaría para su finalización. Esta última fue de extrema dificultad, pues la Ciudad entró en suspensión de pagos y, por ello, pidió en 1646 que no les visitara el corregidor durante el trienio por la esterilidad de los tiempos³⁵. La escasez provocada por la langosta y la piedra, los problemas derivados de la peste, las exigencias militares, etc. ahondaron el problema en años sucesivos.

32 AHN, Órdenes Militares, Caballeros de Santiago, exp. 5825.

33 AMV, AC, acuerdos 14 y 28/XII/1627, 28/III/1633, 14/XII/1635 y 8/V/1636.

34 AMV, AC, acuerdos 16/XI/1634 y 10/VIII/1636.

35 AMV, AC, acuerdos 26/X y 1/XI/1646.

2.3.1. LA FACHADA

Se adapta al espacio urbano, por lo que genera unos muros que no son paralelos a los principales del interior. Esto supone que el acceso a través de la portada se realiza por zaguán irregular que da acceso al patio. La portada presenta dos épocas claramente diferenciadas: la parte superior con decoración propia de la primera mitad del siglo XVI; la portada con jambaje y entablamiento de hacia 1630, tal vez reconstruida hacia 1720 y con restauraciones en el siglo XX.



Figura 4. Portada

Sobre el antiguo frontón que se mantiene sobre la portada, se disponen dos tritones tenantes que presentan variaciones en cada uno de los lados. Ambos llevan largos cabellos, barbas y torso desnudo de acusada musculatura, cintura con plumas uno y escamas otro, continúan con forma vegetal que acaba en cabeza de león que sostiene alto pebetero, en el extremo amorcillo sosteniendo jarrón; los elementos se unen con cintas, guirnaldas o sartas de frutos. Esta parte del remate de la portada y las ventanas del piso principal se han vinculado a las obras de Jacobo Florentino y Jerónimo Quijano en la torre de la catedral de Murcia, y con las ventanas de la vecina iglesia de Santiago (Benito y Bérchez, 1982: 35-39, y 1983: 890) o el palacio de los marqueses de Algorfa en Albatera (Bérchez y Jarque, 1994: 80-81).

La parte inferior de la portada está formada por arco arquitrabado de acceso, flanqueado por orden dórico serliano (altos pedestales, columna y entablamento con triglifos). Las columnas estriadas de orden dórico quedan flanqueadas en sus extremos, con ligero retranqueo, por altos pedestales y cajas de pilastras con rebajados; y remadas por entablamento clásico de metopas y triglifos y frontón triangular. La composición se ha vinculado al tratado de Sebastiano Serlio, *Libro Quarto de Architectura* (Toledo: Juan de Ayala, 1552, f. XXX; Benito y Bérchez, 1982: 38-39; y 1983: 890). Estos, estimaron que por sus clásicas y desornamentadas formas debió realizarse justo después de la compra en 1576. La referencia serliana nos parece indudable e incluso ampliable, pues introduce el óculo central del timpano que en el mismo tratado presenta en el f. XXVI al tratar las puertas dóricas de autoridad, así como la molduración del jambaje como las que presenta en los f. XVIII y LIII, correspondiendo esta al Panteón de Roma. A partir de estos referentes se introducen cambios. Por un lado, de proporciones y composición para adaptar el remate de la portada preexistente. Respecto a lo primero presenta una reducción en el tamaño de las columnas y algo del entablamento, esto último reforzado por la presencia de un doble frontón. Respecto a los cambios de composición, las calles de flanqueo de los extremos se integran en un sistema de orden: en profundidad, se dotan de pedestales en la parte inferior, y de frontón y arquitrabe con triglifos y metopas en la superior. El arquitrabe, de reducidas dimensiones y sin fajas, adquiere una presencia muy destacada en los extremos, al ocupar la parte que habitualmente se reserva a los capiteles. El sistema de órdenes retranqueado presenta a cada lado: pedestal, caja de pilastra, entablamento y frontón, con la singularidad decorativa de las citadas cajas y la ausencia de capiteles. Por otro lado, en la portada se introducen recuadros rebajados en el soffito de entrada, en las metopas y en los cuadrados de las calles laterales. Este motivo también está muy presente en el patio.

Frente a la cronología de la portada admitida hasta la fecha, creemos debe retrasarse a poco después de 1627. En este momento, el escudo de Pedro Medina que sostenían los tenantes, se substituyó; hoy es visible el de la ciudad. Si, como consideramos, también se adscribiese hacia esta época el diseño de la parte clasicista de la portada, surge como hipótesis el nombre de Antonio Torreblanca, ensamblador natural y vecino de Villena, donde en 1616 inició la recopilación sobre Geometría y Perspectiva práctica para uso de arquitectos y pintores, y, según el colofón, allí la acabó en diciembre de 1619³⁶. No obstante, la ejecución de la portada dista del cuidado que propugnaba el ensamblador en los detalles; al distribuir los artesones del intradós del arco cuida que su número sea impar y coincidentes con cada dovela³⁷.

En 1720, tras los daños infringidos al edificio por un voraz incendio, se solicitó que se hiciera la portada de piedra de la puerta por donde se entra a los corredores de dicho patio, así como la esquina que mira a la calle mayor³⁸. No queda claro si se trata de la portada principal o el arco del zaguán. Además, a diferencia de lo que veremos sucede en este tiempo con el sistema de órdenes del patio por el maestro cantero Antonio Estrada, no se ofrece información sobre la posible referencia que pudieran ejercer las obras precedentes.

³⁶ Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [en adelante RABASF], legajo li -3-364: *Los dos libros de Geometría y de Perspectiva practica..., por Antonio de Toreblanca ensamblador vecino de la ciudad de Villena. Año 1616*. Hay edición facsímil (Galindo, 2012) y estudios (Navarro, 1989; González, 2006: Navarro, 2018).

³⁷ RABASF, legajo li -3-364, Libro 2, ff. 31v-32v.

³⁸ AMV, AC, acuerdo 20/XI/1720.

2.4. LOS NUEVOS USOS

La compra de las casas del Tesorero supuso una inflexión en los usos de los inmuebles municipales. Se intentó vender el antiguo pósito, que siempre presentó problemas de humedades por su cercanía a la fuente de la villa de la plaza, así como los corrales de la cárcel, pero ante la falta de compradores estuvo algunos años cerrado y después sirvió durante mucho tiempo como escuela pública. Incluso, los beneficiados de la iglesia de Santiago lo pidieron para la Escuela Superior de Gramática³⁹. Cabe destacar que más tarde la ciudad denunció a menudo que no cumplían correctamente con la obligación instituida por el tesorero⁴⁰.

Por su parte, el uso principal que adquirieron las casas del Tesorero fue el de pósito; pasó de ocupar diversas estancias como pósito auxiliar a ser el principal. La inscripción de la fachada de 1627 lo apuntaba y pronto las labores de mantenimiento se dirigieron a esta función; por ejemplo, en 1630 se pusieron puertas en los corredores (galerías del patio) donde se ubicaban las paneras con el fin de evitar la inseguridad y los inconvenientes que causaba que se entrase a jugar a pelota, pues se manoseaban las paredes, y en 1636 actuó sobre goteras y puertas caídas⁴¹.

Otra utilidad que se dio a las casas fue la de aposento digno de autoridades, principalmente el corregidor, pero también nobles de paso. Así como palco para las procesiones y festividades de marzo y septiembre. En el proceso de compra, cuando a mediados de noviembre de 1625 el corregidor, que a la postre facilitó la compraventa, avisó de su inminente llegada a la ciudad y pidió casa yerma y seis camas, el Ayuntamiento le ofreció las casas que tenían alquiladas a los beneficiados de la iglesia de Santiago para el pósito. A mediados de 1626, efectuada la compra, se acordó que en las casas adquiridas viviese el mandador de la ciudad Diego Hernández para que las tuviera en condiciones. También se adecentaron en 1628 para aposentar al corregidor y su alcalde mayor, así como en 1634 cuando pasó por la ciudad el corregidor Fernando de Vallejo, caballero de la orden de Santiago, caballerizo de la reina y regidor perpetuo de Madrid, en 1640 para el nuevo corregidor⁴², entre mediados de julio y principios de octubre de 1644 para el juez que acudió a tratar el motín que hubo en la ciudad, trasladándose los ayuntamientos a la sala de la cárcel, donde tenían las reuniones antiguamente⁴³. Además, asociado a los nuevos usos, por fuentes indirectas sabemos de espacios destinados a caballerizas y corrales⁴⁴.

La compra de las casas del Tesorero también abría el camino a su uso como Ayuntamiento. En la sesión de 8 de julio de 1627 se expuso que la ciudad no tenía una casa decente para celebrar sus reuniones, pues eran incómodas y peligrosas; y que, por el contrario, las casas que se habían comprado para el pósito tenían habitaciones sobrantes. Por consiguiente, decidieron que se trasladase el archivo al nuevo inmueble, que una habitación se emplease para las reuniones municipales y otras estancias para cárcel exclusiva de los oficiales de la misma corporación⁴⁵.

Por el contrario, la propuesta de instalar las cárceles públicas en el edificio no fructificó durante muchas décadas. Desde el último tercio del siglo XVI se defendía que estas casas podrían asumir esta función, pero después de la compra efectiva en 1627 se propuso que albergara sólo una cárcel reservada a los oficiales del concejo. En 1631 Juan de Vega Almorox, corregidor de la ciudad y su partido, propuso que diferentes servicios municipales se llevaran a las casas del Tesorero convertidas en pósito: pieza para ayuntamiento y archivo, el peso real, los graneros, la sala de audiencia y la cárcel pública. Todo financiado con la venta del pósito viejo, la cárcel y la casa del peso. Las cárceles se consideraban “obra tan publica y esencial en todas las ciudades y más en esta por estar circunvecina al reino de Valencia”, y se calificaban de pequeñas, incómodas por estar en alto y no tener servidumbre, y en peligro de ruina. El trasladarlas al nuevo edificio supondría seguridad, adorno de la ciudad y comodidad para los presos, que dispondrían de cárcel, calabozo, patio, casa de alcaide, apartado para mujeres en lo perdido de dicha casa, sala donde podrán hablar de sus despachos con procuradores y escribanos, capilla... En 1643 el

39 AMV, AC, acuerdos 20/VII/1623, 12/VII y 14/XII/1627, 3/IV/1628, 5/X/1633, 24/XI/1637 y 25/I/1656.

40 Por ejemplo, AMV, AC, acuerdos 11/VI/1640, 29/XII/1643, 20/I, 16/X y 31/XII/1647, 5/I/1649, 3/I/1650, 5/I/1651, 4/I y 31/XII/1652, 27/XII/1653, 8/XII/1654, 8/X/1663, 6/II/1668 y 1/IV/1676.

41 AMV, AC, acuerdos 3/VIII/1630 y 10/VIII/1636.

42 AMV, AC, acuerdo 16/XI/1625, 28/VI/1626, 13/IV/1628, 23/VI/1634 y 30/VI/1640.

43 AMV, AC, acuerdos 20/VII/1644 a 5/X/1644. López, 2017: 155.

44 AMV, AC, acuerdo 24/IV/1638.

45 AMV, AC, acuerdo 8/VII/1627. López, 2017: 37 y 140.

nuevo corregidor instó a que se buscara lugar apropiado donde instalar las cárceles públicas en parte cómoda y segura en las casas del cabildo segar, gastando lo necesario de los propios de la ciudad. En 1650 se aprobó la reparación urgente de la cárcel por su estado ruinoso⁴⁶.

La relación del villenense Cristóbal Mergelina, realizada en 1668 para un monje bernardo que pretendía recopilar información de todos los pueblos de España, y reproducida parcialmente en la descripción de la ciudad de Villena por Fernando Hermosino Parrilla en torno a 1735⁴⁷, ofrece información de la época. Por un lado, nos aproxima a la población: 650 vecinos originarios y 150 domiciliarios (que no habían demostrado limpia de sangre) y 45 casas de eclesiásticos. Por otro, nos acerca a los hitos urbanos de una ciudad cercada de murallas con tres puertas antiguas, algo arruinadas. Destaca la plaza principal con fuente grandísima, y otras tres distribuidas por la ciudad, que con una de ellas riegan toda la huerta que es de la más fértiles de España. Menciona las dos iglesias, la de Santiago insigne en su “fabrica y fundaciones”, y dos conventos. Además, Hermosino apunta la existencia de doce ermitas y un famoso hospital para peregrinos y enfermos fundado y dotado por Pedro García de Medina canónigo y tesorero en la Iglesia de Cartagena. Sin embargo, nada se indica sobre el Ayuntamiento, pero tampoco del castillo. Tiempo después, avanzado el siglo se insiste en labores de retejado del pósito, como los 61 reales empleados en 1673, y las más ambiciosas aprobadas en 1679 porque la casa de la ciudad, y el pósito de ella, estaba muy deteriorada al haberse caído la mayor parte del tejado principal y por lo que amenazaba ruina⁴⁸. Lamentablemente falta el libro de actas municipales de la década de los ochenta, pero a comienzos del siglo XVIII todavía se insistía en la necesidad de renovarlas.

2.5. LAS OBRAS DE FINALES DEL SIGLO XVII Y PRINCIPIOS DEL XVIII

Desde el siglo XVI se contemplaba la oportunidad de llevar las cárceles a las casas del Tesorero, distintos corregidores insistieron en ello en la siguiente centuria. A finales de esta, aquellas permanecían bajo la torre del Reloj de la plaza pública donde se hallaba la fuente. En 1691 se advertía que las cárceles públicas estaban muy caídas y deterioradas por ser edificios antiguos; para demolerlas y volver a fabricarlas se aprobó abrir un crédito de 100 ducados donde los vecinos debían contribuir con dinero o trabajo. La propuesta no llegó a materializarse y en 1698 se constata el pago de 100 reales por obras en las mismas⁴⁹. Un año más tarde el corregidor José Cervera tomó cartas en el asunto. Visitó la cárcel, donde había un preso, y se quejó de que no tuviera seguridad, condiciones higiénicas, separación de cuartos para mujeres, oratorio, cuarto de audiencia para tomar declaraciones, casa para el alcaide... La ciudad reconoció lo expuesto y excusó la situación en las escasas rentas de propios de que disponía, pues sólo alcanzaban para los gastos comunes y pagos de censos, y se comprometió a poner solución y adecuar una sala de audiencia. Para esto último nombró a José de Mergelina, quien días después presentó ante el cabildo la solución y coste para hacer sala de audiencia, propuestas que fueron aprobadas. Como la ciudad no podía asumirlo de propios, en enero de 1700 se intentó costear la obra de las cárceles por reparto entre los vecinos. En 1703, tras la fuga de un preso, se recordaron las disposiciones del corregidor para reparar la cárcel real, hecha con tierra antigua, y se pidió licencia para que se pagasen de arbitrios. El acuerdo municipal, en este punto, constata que se llevaban a cabo obras en la casa consistorial: “y cuando se terminen de fabricar las casas del ayuntamiento, que sirven de pósito, considera la ciudad que quedara espacioso sitio para tener en las dichas casas el pósito y las cárceles”⁵⁰.

De esta actividad puede dar testimonio la figura de apreciadores de casas y veedores de las mismas que se introduce entre los oficios del consistorio. Así, después de años de ausencia, entre 1699 y 1701 se nombra a Antonio López Osorio, maestro de carpinteros, y a Juan Beltrán, maestro de alarifes. En 1702 y 1703 a Francisco López Osorio y Pascual López de Alpañés, maestros carpinteros, y a Juan Beltrán y Cosme Carreras, maestros alarifes. Para

46 AMV, AC, acuerdos 16/III/1631, 8/V/1643 y 8/IV/1650.

47 Archivo Real Academia de la Historia, col. Vargas Ponce, sig. 9/4182, Cap. 11, folios 461vº-477rº ciudad de Villena.

48 AMV, AC, acuerdos 5/IV y 6/VIII/1673, y 1/X/1679.

49 AMV, AC, acuerdos 8/VII/1691 y 8/II/1698.

50 AMV, AC, acuerdos 5/X y 12/X/1699, 12/I/1700 y 26/VIII/1703.

este último se concedió desde 1703 la exención del pago de los derechos que se reparte entre los vecinos, excepto el de los médicos, “a razón de servir a esta ciudad y estar presto a asistir a fuegos y otras cosas que se le ofrecieren a la republica graciosamente”. En 1704 se sumó Gaspar Amat como maestro alarife. En 1705 y 1707 se redujo nuevamente a Francisco López Osorio como maestro carpintero y a Juan Beltrán como maestro alarife; y en 1706 y 1708 no hubo elección de oficios⁵¹. Sin lugar a dudas, el incremento se debía al contexto de la Guerra de Sucesión y las obras en el propio ayuntamiento, incluidas las cárceles reales. Este ambiente bélico supuso, en sentido opuesto, la destrucción de buena parte del inmueble.

2.6. LA RECONSTRUCCIÓN TRAS EL INCENDIO DE 1707

La Guerra de Sucesión supuso el dramático suceso de abril de 1707: las tropas austriacistas comandadas por el marqués de las Minas asediaron la ciudad y saquearon y quemaron, entre otros puntos, el ayuntamiento y el pósito (Azorín, 2018: 71). El memorial dirigido al rey narra los estragos causados: “echaron fuego á toda la ciudad, de que quedaron quemados y abrasados la mayor parte de sus edificios (...) quedaron abrasadas y quemadas enteramente las Casas de Ayuntamiento y Pósito de dicha ciudad que eran muy sumptuosas y de artificio primoroso, que solo para su reedificacion, segun la valuación se ha hecho, se necesita de 12.000 ducados. Así mismo se llevaron su relox y campana, maltratando aquel edificio, como el de la Carcel y Casas de Escuela, para cuyo reparo y reedificacion se necesita de 2.000 ducados, segun lo valuado. Tambien quemaron el arca de tres llaves, Archivo donde la ciudad tenia la mayor parte de sus papeles” (Assas, 1878: 6). El edificio consistorial quedó tan maltrecho que durante año y medio las sesiones municipales y la casa del corregidor Juan Fernández de Cáceres se trasladaron a la casa de los Herrero. Se pagaron 240 reales anuales por este servicio y para ayuda de los propietarios, pues, decían, los daños causados por la guerra obligaban a levantar una casa nueva⁵².

Cabe destacar cómo a principios del siglo XVIII se mantenía la alta consideración que dos siglos antes alcanzaron las casas realizadas por Pedro de Medina. Con motivo de los acontecimientos de 1707 se decía que las casas y pósito “eran muy sumptuosas y de artificio primoroso”, y que requerían reparaciones por valor de 12.000 ducados, más 2.000 para las cárceles y escuelas, que se entiende estaban todavía junto a la fuente pública de la plaza y torre del Reloj. Oficialmente, desde Madrid el Consejo del rey reconoció en 1709 que los daños causados por el enemigo en Villena ascendían a 22.000 ducados. Un resarcimiento a largo plazo fue la gracia de feria franca, concedida desde un año antes, y de manera más inmediata la provisión real para la confiscación de bienes de los partidarios del archiduque Carlos. Con ellos deberían resarcirse del caudal de su pósito y favorecer el arreglo de las casas del ayuntamiento y otras obras públicas. En febrero de 1710 se aprobó que se vendieran y en septiembre se dispusieron medidas para portar la madera cortada en la sierra Salinas para el ayuntamiento. En abril de 1711 se establecieron las disposiciones para reedificar estas, las cárceles y carnicerías, viejas y caídas, y poner un reloj nuevo; todo con los 50.000 reales de los bienes confiscados en Caudete y Biar, y aportando los vecinos de Villena sus carros para el transporte de los materiales, y dinero los que no tuvieran esos medios. En 1712 se trató de nuevo las disposiciones para traer la madera necesaria para reedificar las casas del ayuntamiento. Las cerca de 300 carretadas de madera cortada las portaron los vecinos con sus carros o lo costearon aquellos que no los tuvieran. En octubre los comisionados informaron del espacio añadido a las casas de la escuela “para que en él se puedan celebrar los ayuntamientos en el interin que se concluye la obra de las casas capitulares”⁵³.

Se redactó una “Cuenta de los caudales invertidos en obras públicas durante los años 1711 y 1716 con autorización real en la reedificación del reloj de la torre, carnicerías, cárceles, casa de ayuntamiento, peso real y real pósito”, pero no se ha localizado entre la documentación. En el siglo XX se especificó que la nueva obra en el Ayuntamiento la llevó a cabo el arquitecto Cosme Carreras (Tormo, 1923: 256); la declaración de monumento histórico-artístico del edificio sólo aportaba dos nombres para el inmueble: el de Jacobo Florentín para su construcción en 1526 y el de Carreras para su reconstrucción en 1711 (BOE, 1964); y se precisó el posible origen de esta

51 AMV, AC, acuerdos 1/I/1699, 1/I/700 y 10/I/1701, 8/I y 17/VIII//1702, 28/I/1703, 6/I/1704, 6/I/1705 y 7/I/1707.

52 AMV, AC, acuerdo 21/VI/1709. Lo expuso así el regidor Pedro Herrero en referencia a la casa de sus nietos, hijos de Juan Herrero.

53 AMV, AC, acuerdos 2/V y 17/VI/1709, I/II y 11/IX/1710, 15/V y 8/XI/1711, 18 y 27/IV/ y 6/X/1712.

información en la redacción de un ladrillo que indicaba las circunstancias, la datación y la autoría de unas obras (Soler, 1987: 261-264): “Se enpeço a Re(edi)ficar esta casa, por aberla quemado los henemigos, en el mes de abril de 1707. Se enpeço la obra dia 30 de agosto de 1711 = Reinaba Felipe V, que bino de Francia. Fue comisario de obras Dn. Xpl. Merjelina Muñoz y Dn. Joseph Çervera y Gasque. Mayordomo Anttº Mellado y Lillo. El maestro se llamaba Cosme Carera”.

De manera generalizada la historiografía ha vinculado la reforma al lado septentrional del inmueble. Así, se apuntó la intervención de Carreras en la ventana barroca del frente izquierdo, con baquetón de perfil zigzagueante en el remate, entablamento curvo y culminada con pináculo y bolas adaptadas a la curvatura (Benito y Bérchez, 1983). Soluciones frecuentes en la zona, como señalaron estos autores, en la misma ciudad en el palacio de los Mergelina y en el edículo superior de la iglesia de Santa María. El citado maestro, además, tuvo actividad en la iglesia de Nuestra Señora de la Esperanza en Peñas de San Pedro (Albacete), diseñada en 1716, que presenta inscripción con su nombre y fecha de 1731 en la cúpula y en la que contrató nuevas obras en 1744 que finalizó con Carlos Chornet dos años más tarde (Tormo, 1923: 318; Belda y Hernández, 2006: 326; Cadiñanos, 2006: 172-173). También consta su firma, junto al maestro mayor de obras del ayuntamiento de Cuenca Juan Jerónimo Gómez, Juan Lorenzo y Roque López, en el proyecto del puente del Pajazo sobre el Cabriel, propiedad de los condes de Mora, en el camino real de Madrid a Valencia, realizado hacia 1740⁵⁴.



Figura 5. Ventana-balcón más septentrional de la fachada

La referida ventana se ha vinculado unánimemente a Cosme Carreras por el citado grafiti. Incluso, en algún trabajo se ha indicado que este artífice realizó otras del edificio (Seijo, 1981: 44). Sin embargo, este maestro alarife oficial del ayuntamiento tendría una notable

54 AHN, Consejos, MPD, 2.296.

participación en el interior del edificio más acorde con su oficio. Desde luego pudo dar las trazas, pero creemos que, analizando su trayectoria, gana mayor fuerza el papel catalizador que pudieron desempeñar los capitulares responsables de las obras urbanísticas y arquitectónicas de la ciudad desde 1712 los Mergelina y los Cervera. Primero Cristóbal de Mergelina Mota, desde 1720 Cristóbal de Mergelina Muñoz y José Cervera y Gasque, y hacia 1728 Francisco Cervera Fernández de Palencia. Máxime cuando al tiempo que desempeñaban esta intensa labor los Mergelina erigieron la casa palacio en la plaza de las Malvas que guarda tan estrecha relación con la ventana balcón citada del ayuntamiento. La obra privada tuvo que realizarse después de la Guerra de Sucesión, recordemos los daños durante la misma, y probablemente con ayuda de los fondos confiscados. Al menos, consta cómo en enero de 1720 la corporación municipal concedió a Cristóbal de Mergelina y Mota 45 pinos donceles para revoltones y una lomera para edificar una casa⁵⁵. Además, a petición de Cristóbal de Mergelina Muñoz, “que era el mayor terrateniente de Villena, caballero de la Orden de Santiago, Alférez Mayor Perpetuo de la Ciudad”, en 1722 Felipe V reservó los cargos del concejo a los hidalgos de la ciudad, con carácter hereditario y enajenables (Soler, 1969: 170; Domene, 2014: 352-354). Las similitudes estilísticas apuntadas pudieran explicarse por este contexto: una familia que culminaba su ascenso con el dominio municipal y que desempeñó de manera específica la comisión de supervisar las obras que se emprendían en la ciudad.

El maestro alarife Cosme Carreras fue uno de los muchos oficiales municipales activos durante los años de la reconstrucción de las casas de ayuntamiento y resto de inmuebles municipales. A diferencia de la penuria económica de Villena durante siglos, los estragos de la guerra en un alineamiento a la postre vencedor y, por tanto, con derecho a resarcimiento, conllevó un auge urbanístico y constructivo. En este tiempo la ciudad disponía de maestros apreciadores de casas, edificios y obras públicas, en la rama de albañilería (alarifes): Juan Beltrán (1709, 1711-1716), Cosme Carreras (1717-1726, 1729-1730), Luis Cerdán de Medina (1718-1729, año de su muerte), Vicente Sánchez de Cervera (1727-1730) y Tomás Falcó (1729-1730). También apreciadores en la rama de carpintería y veedores: Francisco López Osorio (apreciador y veedor 1708, 1711-1720), Francisco Guillén de Díaz (veedor 1709, 1711-1730 y apreciador 1718-1730), Diego López Osorio y Corral (apreciador y veedor 1721-1730) y Diego López de Menor (apreciador 1729-1730, y veedor 1930). El sector de la carpintería tenía responsabilidades en el arreglo de los pesos y medidas, y de él procedía quien gobernaba el reloj público: Francisco López Osorio (1712-1720), Diego López Osorio y Corral (1722) y Alonso López de Menor (1723-1730). Este oficial, desde 1712 recibía una libra de aceite al mes para que lo tuviese engrasado, un salario de 10 ducados anuales de la renta de propios, y exención de cargas concejiles y de alojamiento. La exención era un incentivo que gozaban todos estos oficiales municipales.

Por lo tanto, entre 1711 y 1716 sobresale la intervención de Juan Beltrán como alarife y Francisco López Osorio como carpintero, quien ocupó cargos de apreciador de casas, veedor de carpintería y responsable del reloj hasta su muerte en 1720; faceta esta última que ya se dio a conocer (Soler, 1981). Desde 1718 se aprecia una intensificación de las obras, pues de un representante por cargo de apreciador alarife y apreciador carpintero se pasa a dos, y desde 1729 a tres apreciadores alarifes y tres carpinteros, y tres veedores de carpintería. Entre otros maestros alarifes, apreciadores de casas, edificios y obras públicas, destaca el citado Cosme Carreras, que fue oficial veedor de casas de Villena entre 1702 y 1704, y, después de su posible intervención en la guerra, de 1717 a 1726 y desde 1729 en adelante. Luis Cerdán de Medina trabajó prácticamente junto al anterior desde 1718 hasta su muerte a inicios de 1729, cuando se incorporó Tomás Falcó. Entre los carpinteros, Francisco Guillén de Díaz, veedor de carpinteros desde 1709 será también apreciador de casas desde 1718. Diego López Osorio y Corral ocupó el cargo de responsable del reloj un año en substitución de su padre, el omnipresente Francisco López Osorio, pero los cargos que ejercerá a partir de 1721 son los de apreciador de casas y veedor de carpintería. A partir de 1730 se incorpora con estos dos cargos Diego López de Menor. Alonso López de Menor era responsable del reloj desde 1722.

55 AMV, AC, acuerdo 29/I/1720.

2.6.1. EL PATIO

La documentación da testimonio de numerosas obras en las casas de ayuntamiento, entre las que destacó la renovación del patio. Cristóbal de Mergelina Muñoz y José de Cervera y Gasque capitulares de la ciudad y sus comisarios de obras, en 1720 informaron sobre la obra de los corredores de las casas capitulares que estaba concertada y rematada por Antonio de Estrada, maestro de cantería, por 320 pesos. Este precio, expusieron, se dio considerando que debería hacer de cantería 8 arcos de los altos, 4 de los bajos, y una cuarta parte de la cornisa. Por consiguiente, con las directrices de la obra ya realizada, tal vez hacia 1630. Sin embargo, se había comprobado que los 16 arcos de arriba y las piezas de la cornisa estaban caladas por el fuego, “de manera que no queda piedra alguna que para todo ello pueda servir”. Se acordó reemplazar todos los arcos de arriba, todo el arquitrabe y el friso, y, si fuera necesario, algo más de lo previsto abajo. Ante esta nueva valoración, el maestro cantero, por un lado, pidió un incremento de 160 pesos, y si fuera necesaria alguna columna más, que esta fuera a cuenta de la ciudad; por otro, solicitó una ampliación del plazo de finalización, que estaba acordado en febrero de 1721. La ciudad autorizó “dicho segundo ajuste en la forma que está propuesto y mejor convenga para la mayor hermosura y afianzamiento de obra tan importante y del crédito desta ciudad”. En noviembre de 1720 Antonio Estrada cobró otros 40 pesos, aparte de los 500 en que se ajustó la obra, en atención a haberla ejecutado a la mayor satisfacción con algunas mejoras⁵⁶.

El patio consta de dos pisos de columnas toscanas de fuste liso y éntasis, con dos arcos carpaneles por panda. Su apariencia es de planta cuadrada, pero con medidas irregulares. Las distancias entre columnas del patio en la planta baja son: en dirección este-oeste unos 5,40 metros y en norte-sur unos 6 metros; con distancias entre columnas diagonales de unos 8,10 x 8,42 metros. En el piso superior las dimensiones aumentan cerca de veinte centímetros por el menor tamaño de las columnas. La anchura de los corredores o galerías oscila entre los 2,40 y los 2,50 metros.



Figura 6. El patio

56 AMV, AC, acuerdos 12/III y 20/XI/1720.

La planta baja tiene columnas de unos 3 metros de altura y 1,40 de diámetro. Los intercolumnios rondan los 2,50 metros en los lados sur y norte, los 2,60 en el lado oeste, el de la escalera, y 2,90 en el que sirve de acceso en el lado oeste. Las columnas sustentan arcos carpaneles, que en el caso del citado próximo al zaguán es más bien uno arbotante. Los intradoses de los arcos del patio y corredor de la planta baja, así como el noroeste del corredor de la primera planta, tienen recuadros, distribuidos de manera irregular. Según el espacio, entre 9 y 11, de mayor o menor tamaño, incluso rectangulares. Hacia el patio, los arcos presentan roscas con decoración de fajas, las enjutas discos, y culmina este primer piso un arquitrabe escalonado con un inusual número de fajas y friso liso. Las citadas fajas otorgan cierta personalidad a la obra, pero generan problemas de acabado, caso del encuentro con los tondos de las enjutas.

El piso principal tiene balaustrada clásica con pilastras para las columnas, pilastrón en cada intercolumnio y balaustrés entre los elementos citados. La balaustrada presenta ligeros resalte hacia el patio en los pedestales y algo menores en los pilastrones. Sobre el eje de las columnas de la planta baja se erigen los citados pedestales integrados en la balaustrada y sobre ellos columnas dóricas lisas y con éntasis. Las dimensiones son parecidas a las del piso inferior, pero con distinta proporción: aproximadamente pilastras de 1 metro y columnas de 2 metros de altura y 1 de diámetro.

Las dimensiones y composición con columnas, arcos carpaneles y balaustrada recuerdan el patio de la casa de Alonso Pina en Almansa, realizada por un poderoso comitente hacia la octava/novena década del siglo XVI, después conocida como Casa Grande o de los condes de Cirat, actual ayuntamiento (López, 1994; Martínez: 2019). De los balaustrés de la obra de Villena se ha destacado su similitud con los de la iglesia de Santiago que separan en tres de sus lados la capilla mayor de la girola⁵⁷: balaustrada de tres pisos que el tercer arcediano costeó, como expresan sus armas, y sobre la que se elevan las rejas de hierro que la *Relación* (1575) expresa realizó. Estos balaustrés y los del patio del Ayuntamiento presentan la misma forma de doble panza y la misma dimensión: 0,70 m de altura. Se trata de un motivo que adquiere especial significación y tal vez desempeñó un rol destacado en tiempos del tercer arcediano de Santiago Juan Rodríguez Navarro, pues también aparece en una curiosa solución de triglifos con balaustrés en la capilla de ingreso a la sacristía (Domene, 2014: 221). Por otro lado, también se ha destacado su semejanza con las de la Lonja de Granada (Domene, 2023: 332).

2.6.2. LA ESCALERA

Como se ha indicado, en 1720 la ciudad encomendó a los capitulares Mergelina y Cervera que ajustasen varias obras y vigilasen su ejecución, entre las que se encontraba la nueva escalera principal de dichas casas⁵⁸. Por estas fechas se realizaba el nuevo patio, que seguía lo que había antes del incendio y de lo que se debía salvar todo lo posible en un intento de abaratizar costes. En el caso de la escalera, por el contrario, no se ofrece información sobre la referencia que pudieran ejercer las obras precedentes que ahora se tenían que reemplazar por su mal estado.

El patio distribuye en la planta baja: la escalera en el lado este, y en los lados sur y norte dos portadas de similar factura mediante arcos arquitrabados rematados con las armas del tesorero Pedro Medina. La escalera se sitúa en el eje: portada – zaguán – patio – escalera. Su caja de planta irregular distribuye tres tiros que permiten el acceso a la primera planta. Su caja abierta al patio mediante dos arcos de medio punto se ha destacado como una maniera temprana en estas tierras de enfatizar la escalera (Benito y Bérchez, 1982: 39; y 1983: 890). La embocadura de dos arcos gemelos sobre pilares moldurados se ha vinculado con soluciones de Jerónimo Quijano (Navarro y Vidal, 1985: 408). No obstante, su reconocido “estandarizado clasicismo” (Bérchez y Jarque, 1994: 62 y 162), encaja mal con la muerte del citado Quijano y tal vez encontraría más sentido con su nueva ejecución a consecuencia de la destrucción causada durante la Guerra de Sucesión, cuando el maestro cantero Antonio Estrada renovó el patio.

57 Esta solución es poco habitual.

58 AMV, AC, acuerdo 20/XI/1720.



Figura 7. La escalera

2.6.3. OTRAS OBRAS

A partir de 1721 se recompuso el archivo, destruido y quemado en parte durante la guerra, y algunas de las estancias del inmueble sirvieron de cárcel de manera provisional. Desde décadas atrás se intentaban ubicarlas de modo estable. En 1719 se volvía a señalar que las cárceles estaban en ruina y ofrecían poca seguridad, por lo que se aprobó que, mientras se fabricasen las nuevas, para la custodia de los presos de algún cuidado se fabricase un cuarto abovedado que sirviera de calabozo en los bajos de las casas del ayuntamiento, y se pusieran puertas y todo lo necesario. En 1728 se insistía en la necesidad de reparar las cárceles para liberar el ayuntamiento y permitir que las obras continuasen en él. En febrero de 1728 se acordó reparar a fondo la cárcel pública de la ciudad, puesto que a tal fin de custodia servían algunos cuartos de las casas del ayuntamiento, “por cuya razón no se puede concluir a la perfección la obra hecha en ella, como tampoco se pueden condicionar la habitación que se le ha de reservar a los corregidores”. Se aprobó la obra de las antiguas para dejar libres todas las habitaciones de las casas del ayuntamiento con la mayor brevedad posible, y se comisionó para ello a los capitulares Cristóbal de Mergelina Muñoz y Mota y Francisco Cervera Fernández de Palencia. Las acciones prosperaron en parte. Así lo da a entender el cuidado con las estancias del corregidor, puesto que ante la proximidad del invierno en octubre de 1730 se acordó poner vidrios en los aposentos⁵⁹. Pero las cárceles siguieron instaladas provisionalmente durante la mayor parte de la centuria y sólo a finales de la misma se avanzó en una solución más estable.

En las siguientes décadas se ultimaron las obras y se remataron algunos adornos. Por ejemplo, en 1753 José Galiano, nuevo corregidor, mandó pintar tres lienzos para la sala ca-

59 AMV, AC, acuerdos 8/II/1721, 8/X/1719, 1/II/1728 y 11/X/1730.

pitular del ayuntamiento: uno de la Virgen Nuestra Señora y dos de los reyes, así como un crucifijo en talla. Todo a costa de propios de la ciudad⁶⁰. Desde 1765 consta el nombramiento de comisarios de obras públicas (López, 2017).

A pesar de las carencias, el palacio consistorial mantenía la admiración a finales del siglo XVIII. Por ejemplo, el *Atlante Español* destacaba en Villena: “Las Casas de Ayuntamiento, y la fachada de la Iglesia de Santiago son magníficas” (Espinalt, 1778: 155). En este tiempo se barruntaba una nueva reforma que, además del pósito y sala de ayuntamientos, albergase la cárcel.

2.7. LAS REFORMAS Y LA OBRA DE LA CÁRCEL, H. 1785 Y 1857

A pesar de las alabanzas, el edificio necesitaba obras de mantenimiento y redistribución, como la ampliación del pósito y la construcción de una nueva cárcel. En 1785, Villena solicitó permiso para vender las oficinas bajas de su sala capitular, valoradas en 38.388 reales, para ampliar las paneras del pósito. Estas oficinas servían como prisión debido a la ruina de la cárcel pública. Con la venta, se pretendía costear parte de las obras de las nuevas cárceles, cuyo gasto estimado era de 53.959 reales, que debían financiarse con fondos propios. En octubre, se informó que se había pedido a Julián Sánchez, maestro de albañilería, que hiciera tasación para la venta y preparara el sitio para construir y reedificar la prisión, elaborando un plan de la obra con declaración de costes y pliego de condiciones. En 1787, se solicitó información sobre si las obras se habían realizado⁶¹.

Desde la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando los proyectos debían aprobarse por la institución, lo que ofrece testimonio que precisa cronología y artífices⁶². En 1787 el Ayuntamiento envió el proyecto de Joaquín Sánchez para las casas capitulares y cárcel, pero la academia lo rechazó y en abril propuso que se hiciera otro firmado por dos arquitectos. En agosto, con carta firmada por Juan de Membiesa y dirigida a Antonio Ponz, se mencionaba a Manuel Sisteres y Feliú, fiscal del Consejo y Cámara de Castilla, y a Bartolomé Ribelles. Este maestro de obras tuvo una amplia y variada trayectoria profesional, abarcando desde trabajos estrictamente arquitectónicos a proyectos ingenieriles de obras públicas, incluidas las provincias de Alicante y Murcia, y después fue académico de mérito de las academias de San Carlos y San Fernando. El 10 de septiembre se devolvió el expediente.

Se desconoce el paradero de los planos mencionados, pero podría dar una imagen aproximada a la mentalidad del momento la propuesta genérica en la prueba de pensado para maestro de obras de Cosme Antonio Bustamante Bárcena, realizada en el mismo año de 1787: “casa consistorial con cárcel pública, granero y carnicería para una ciudad”⁶³. Entre los espacios requeridos en una casa consistorial, incluye sala de recepciones, salones, archivo, contabilidad, escribanía, almacenes...; las cárceles, con separación para mujeres, calabozos, habitaciones para el alcaide y el portero...; en todos los casos con comunes (excusados); con capilla; con depósitos para el grano, etc. Sin embargo, en Villena no se partía de una obra de nueva planta donde desplegar los principios clasicistas en torno a un patio con simetría y proporción. Por el contrario, exigía una adaptación.

Sin poder precisar si se hizo algo de la propuesta, el tema volvió a surgir rebasado el ecuador del siglo XIX. El Ayuntamiento emprendió diversas acciones: hacia 1854 el ebanista Juan Donat realizó obras en el salón de sesiones, que generaron discrepancias al estimarlas la corporación en 2.500 reales y el artífice en 6.000; a finales de 1858 se decidió que la sala baja que servía de almacén de la madera de la feria se dedicara a escuela de párvulos⁶⁴; y, sobre todo, a partir de la circular 347 inserta en el Boletín Oficial de 15 de diciembre de 1856 que instaba a la salubridad pública, se presentó una reforma global del edificio y de sus cárceles. En este caso, con planos del arquitecto Francisco Morell y modificaciones al mismo del ingeniero Bibiano Guinea.

60 AMV, AC, acuerdo 21/IX/1753.

61 AMV, 21/26 y 21/43.

62 RABASF, legajo 2-30-5.

63 RABASF, Colecciones, A-2751 (planta primer piso), A-2752 (planta segundo piso), A-2753 (fachada), A-2754 (fachada norte) y A-2755 (sección). Arbaiza y Heras, 2000: 139-140.

64 AMV, AC, acuerdos 22/II y 20/V/1857, 21/XI/1858.

En enero de 1857 Morell presentó los planos para la reforma de las casas consistoriales, incluidas sus cárceles, con mal estado de salubridad. Sobre su peculiaridad da testimonio la negativa a aumentar la consignación a los presos pobres, pues, se decía, no había necesidad porque están “en una completa comunicación con el público por medio de las rejas bajas que hay en la cárcel que habitan, trabajan y venden manufacturas de esparto, apropiándose de todos sus productos”⁶⁵. La nueva obra correspondía costearla a Villena y su partido, que incluía Sax, Biar, Benejama, Cañada y Campo de Mirra. En el mes de mayo llegó el oficio del gobernador de la provincia con la aprobación de las obras y planos de las cárceles y casas consistoriales, y con la orden de hacer el reparto entre los ayuntamientos de lo que correspondía a las obras de las cárceles y sala de audiencia. También se dijo que el presidente de la corporación y el juez de 1^a instancia del partido habían visitado las cárceles y que determinaron la necesidad de componer los excusados para que no fueran foco de infección, tapiar la reja baja de la cárcel que da a la calle (al menos hasta cierta altura) y abrir otra que diera al patio para ventilación y comunicación con familiares. Leído el presupuesto que presentaban para estas obras los maestros carpinteros, herreros y albañiles, el pleno aprobó que se enviara al gobernador de la provincia. Este último, en julio, dirigió un oficio por el que ordenaba que para aplicar estas últimas observaciones hicieran entrega de los planos al ingeniero Bibiano Guinea. No era habitual encomendar este tipo de acciones a un ingeniero, pero a buen seguro se aprovechó su presencia en la zona al servicio del marqués de Salamanca en la línea del ferrocarril Madrid-Alicante para la compañía Madrid-Zaragoza-Alicante. Pocos días después, el juez de 1^a instancia y Guinea visitaron las casas consistoriales. Determinaron que las obras podrían realizarse de manera independiente. Por un lado, las cárceles y sala de audiencia. Por el otro, las dependencias del ayuntamiento. Se pretendía reducir así los gastos presupuestados para ambas. Su propuesta suponía una variación en la secretaría, que podía ponerse en la antesala de la sala de sesiones. El Ayuntamiento nombró comisionados para tratar el asunto, advirtiéndoles que necesitaban local para la secretaría y archivos, así como sala para las reuniones de los peritos y comisiones encargadas de los repartimientos y cobro de los impuestos⁶⁶.

A finales del siglo XVIII y principios del XIX se anexó un edificio en el lado sur del inmueble.

2.8. ACTUACIONES EN LOS SIGLOS XX Y XXI

El contratista Miguel García Gisbert, ingeniero industrial alcoyano, instaló la calefacción a vapor en 1928-1929⁶⁷. Años después, el gobierno de la República suprimió la cárcel del partido judicial de Villena, que ocupaba la citada parte sur de la casa consistorial y generaba una planta triangular con vértice en la confluencia de las calles San Antón y Teniente Hernández Menar. Ante esta situación, a propuesta de seis vecinos, en enero de 1932 se pidió su derribo para favorecer el tráfico rodado, la seguridad de los peatones, el desarrollo del comercio de la zona y el embellecimiento. Especificando que podría dejarse a salvo el patio, las celdas en torno al mismo y el despacho de dirección. La comisión de policía urbana, en febrero, aprobó la demolición de esta parte de las cárceles en la casa consistorial para favorecer la circulación de carruajes, la estética y la perspectiva en la confluencia de las citadas calles, ahora la de San Antón con nombre de Concepción Arenal. Por lo que debía derribarse y realizar nueva fachada hasta el alero en el lado sur del edificio, y rehacer en el lugar correspondiente la acera y pavimento; todo con el mayor aprovechamiento de los materiales de derribo. A finales de dicho mes se aprobó⁶⁸. Las obras avanzaron con celeridad y en el mes de abril la comisión de policía urbana realizaba dos sugerencias acerca del muro sobre el que se debía actuar para hacer la nueva fachada, pues “con sorpresa se aprecia que está construido en su mayor parte de fábrica de tapial”. Por un lado, que las esquinas se conviertan en chaflanes redondos, con curva de ángulo de tangente media de metro y medio. Por otro, que se abran tres vanos correspondien-

65 AMV, AC, acuerdo 22/II/1857.

66 AMV, AC, acuerdos 16/I, 20/V, 2/VIII y 24/VIII/1857.

67 AMV, 524/46.

68 AMV, 562/10. El ayuntamiento estimó en 7.310,27 pesetas los gastos por habilitar nuevas dependencias en el edificio, y estableció una contribución de 2.000 pesetas entre los vecinos beneficiados por el derribo.

tes a las celdas del piso alto en correspondencia a las ya proyectadas en el inferior. Lo primero para facilitar el tráfico rodado, lo segundo para evitar “una fachada antiestética y dispuesta para servir de frontón a la chiquillería”. El técnico municipal expresó cómo estas soluciones darían mayor consistencia a un muro de tapial. En mayo de 1932 el ayuntamiento aprobó la obra de los chaflanes y que la de los tres vanos se tuviera en cuenta cuando se ejecutase el proyecto de reforma parcial de las oficinas municipales⁶⁹. Esta solución para el lado sur del inmueble perduró hasta el primer tercio de la década de los setenta, cuando fue demolida la parte del patio y dependencias de la antigua cárcel. Una fotografía de “Soli” muestra esta parte poco antes de su demolición para ampliar la plaza (Ibáñez y Torres, s/a: 85-86).

En el tercer cuarto del siglo XX se produjeron diversas intervenciones. En 1956 la comisión permanente decidió la adjudicación o contratación directa de las obras de adaptación para museo en los bajos del Ayuntamiento. Un año más tarde se fundó el Museo Arqueológico José María Soler, situado en la parte norte de la planta baja⁷⁰. Ese mismo año se pidió reparar el tejado de la sala de audiencia del juzgado. Bajo la misma, se indica, estaba la vivienda del portero⁷¹. En 1963 se amplió la altura del edificio para aumentar las dependencias municipales. Los arquitectos José Beneyto Bernácer y Manuel Puig Pastor dirigieron la obra de construcción de los “altos del Palacio Municipal”, con articulación de galería hacia la fachada, en armonía con la vecina casa de los Salvá en la misma plaza. Los dos balcones del primer piso, los que flanquean el eje de la portada, se convirtieron en ventanales (Domene, 2014: 340). En los años setenta se produjo el citado derribo de las casas anexas en el lado sur del inmueble, que dejó un hastial sin concepto de fachada, integrando algunos de los vanos de comunicación con el antiguo edificio sur, y abriendo algunas ventanas. Se realizaron excavaciones, el solar quedó como plaza y la solución de esta parte sur tuvo que acondicionarse como fachada y dejó a la vista los jambajes de ventanas y portales, algunos en esviaje, que en su día se realizarían para comunicar con el edificio anexado. También se construyó una nueva planta al edificio principal y se comunicó con escalera secundaria en el ángulo noroeste. Finalmente, se reformó el salón de sesiones.



Figura 8. La Fachada Meridional

69 AMV, 552/11. El consistorio valoró en 500 pesetas los gastos por los chaflanes.

70 AMV, 1116/1.

71 AMV, 827/6.

En la década de los ochenta se realizaron intervenciones alrededor del museo: desmantelamiento del antiguo almacén recayente a la calle San Antón para rebajar su piso hasta el nivel de las salas contiguas, y excavación del citado pozo en la sala principal del museo. En 1987 se anexionó en el lado septentrional del edificio la nueva Casa de la Cultura. A finales del siglo XX se restauró el salón de plenos y sus pinturas en paredes y techos (Domene, 2014: 340).

A lo largo del nuevo milenio la transformación ha dado paso a la espera. En 2004 se realizaron nuevas obras en el marco de un proyecto de accesibilidad para el museo. En la actualidad esta institución tiene un nuevo emplazamiento. En 2019 se iniciaron los estudios para acometer la rehabilitación del edificio⁷².

3. CONCLUSIÓN

Este estudio se fundamenta en premisas epistemológicas sobre el análisis arquitectónico, subrayando la necesidad de trascender los límites espaciales, temporales y conceptuales que, a menudo, enmarcan estructuras políticas y académicas actuales, anacrónicas en relación con la existencia del objeto de análisis. Este tipo de acercamiento permite profundizar en un conocimiento más preciso que el que ofrecen los enfoques por épocas aisladas y/o territorios estancos. Al explorar la vida prolongada de un edificio se revela la interrelación entre diversas administraciones y su impacto en la obra construida a través de promotores, comitentes y artífices. El caso en cuestión es particularmente relevante, ya que en una ciudad de frontera entre reinos convergen diversos intereses eclesiásticos y seculares: los obispados de Cartagena, Murcia y Valencia, y en Villena la iglesia de Santiago y el concejo, y dentro de este enclave la compleja estructura política del extenso marquesado de Villena, bajo control real en la época de nuestro interés. Las desavenencias entre instituciones y dentro de cada una de ellas crearon enconados bandos. En el caso de la corporación municipal, la principal discrepancia se produjo entre quienes querían reparar la sede antigua y aquellos que preferían adquirir un nuevo edificio para aglutinar las necesidades del consistorio. Esto, sin embargo, se realizó con suma lentitud y bajo los condicionantes del momento, como la Guerra de Sucesión, que a la postre supuso una renovación urbanística y arquitectónica de la ciudad, siempre adaptándose a las exigencias de los tiempos y reconociendo el carácter singular del edificio. En definitiva, la visión diacrónica facilita, por un lado, una extensa identificación onomástica y una más precisa cronología, destacando la percepción de lo legado y el papel de la obra construida en las reformas posteriores. Por otro, y, sobre todo, proporciona un acercamiento cultural. En este caso particular se pone de manifiesto que la sede histórica del Ayuntamiento de Villena es una obra de gran valor histórico y artístico que sintetiza buena parte de la historia de la ciudad y contribuye a ella.

BIBLIOGRAFÍA

- Arbaiza, S.; Heras, C. (2000). Inventario de los dibujos arquitectónicos (de los siglos XVIII y XIX) en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Academia*, 91, 79-237.
- Arciniega García, L. (2022). La Catedral de Valencia en el siglo de la Germanía. En *La Catedral de Valencia en el siglo XVI. Humanismo y reforma de la Iglesia*. Valencia: Alfons el Magònànim, 353-378.
- Assas, M. de (1878). *Iglesia arcedianal de Santiago de Villena*. Madrid: imprenta de Fortanet y calcografía Nacional.
- Ayllón Gutiérrez, C. (2011). Sancho García de Medina y los orígenes de la colegiata de Villena. En *Sancho García de Medina y el arcedianato de Villena. Política, fe y cultura en torno al Renacimiento levantino*. Ayuntamiento de Villena-Tératos, 149-173.
- Azorín Abellán, J. (2018). Villena y la Guerra de Sucesión. Los efectos de la Guerra de Sucesión sobre un territorio de frontera: las repercusiones de la batalla de Almansa en Villena y

⁷² Los documentos del AMV, CA/2000/ 2 a 11 (años 1961-1984) no se pueden consultar por un problema en el edificio donde se custodian, pues ha quedado precintado. Las referencias a las obras de este periodo se han obtenido de la bibliografía y de Hernández y Pérez, 2019.

- Caudete. En *Política, fe y cultura en torno al barroco levantino: la Villena de Torreblanca, García Hidalgo y el Dr. Cerdán*. Alicante: Aguaclara Libros y Asociación Cultural Amigos del Castillo “Príncipe Don Juan Manuel de Villena”, 63-83.
- Belda Navarro, C.; Hernández Albadalejo, E. (2006). *Arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*. Murcia: Editora Regional de Murcia.
 - Benito Domenech, F.; Bérchez Gómez, J. (1982). 3. Jacobo Florentino i la difusió de la morfología italiana. En *Presència del Renaixement a València. Arquitectura i Pintura*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 35-39.
 - Benito Domenech, F.; Bérchez Gómez, J. (1983). Palacio municipal. En *Catálogo de monumentos y conjuntos de la comunidad valenciana*. Valencia: Generalidad Valenciana, t. II, 885-892.
 - Bérchez Gómez, J.; Jarque, F. (1994). *Arquitectura Renacentista · Renaixentista Valenciana (1500-1570)*. Valencia: Bancaixa.
 - BOE núm. 257, de 26 de octubre de 1964, pp. 13.989-13.990. Decreto 3334/1964, de 8 de octubre.
 - Cadiñanos Bardeci, I. (2006). Noticias de arquitectura religiosa en la provincia de Albacete. *Al-Basit. Revista de estudios albacetenses*, 50, 165-176.
 - Córcoles Jiménez, M. P. (2008). *La villa de Albacete en la primera mitad del siglo XVII. Estructura y funcionamiento de la administración municipal*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel.
 - Córcoles Jiménez, M.P. (2017). “Las personas de mayor lustre que en esta villa hay”. *Hidalgos en la villa de Albacete (1550-1650): participación en la vida municipal*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel.
 - Domene Verdú, J. F. (2014). *El conjunto monumental gótico-renacentista de Villena*. Villena: José Fernando Domene.
 - Domene Verdú, J. F. (2023). *Historia de Villena*. Alicante: José Fernando Domene.
 - Espinalt, B. (1778). *Atlante Español, ó descripción general de todo el reyno de España*. Madrid: imprenta de Pantaleón Aznar.
 - Galindo Mateo, I. (2012, ed. facsímil). *Tratado de Geometría y Perspectiva Práctica de Antonio Torreblanca*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València.
 - González Simancas, M. (1907-1908). *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Alicante. 1907-1908 por Manuel González Simancas*. Edición facsimilar. Edición científica Navarro Suárez, F. J.; Poveda Navarro, A. M.; transcripción Munuera Navarro, D. (2010). Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
 - González Román, C. (2006). Los Siete tratados de la ‘Perspectiva práctica’, la primera versión del libro de Antonio de Torreblanca. *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 102-103, 33-60.
 - Gordo Peláez, L. (2012). Balconies for the Municipalities: Public Architecture and Visual Performance of Power in Early Modern Castile. *Potestas*, 5, 193-218.
 - Gutiérrez-Cortines Corral, C. (1987). *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Rey whole de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura)*. Murcia: Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma et al.
 - Hernández Alcaraz, L.; Pérez Amorós, L. (2019). *Proyecto de actuación de arqueología de la arquitectura en el marco de las obras de rehabilitación y restauración del palacio consistorial de Villena (Alicante)*. Villena: Ayuntamiento de Villena.
 - Ibáñez Martínez, J. “Soli” (colección de fotografías); Torres Calabuig, M. (textos) (s/a). *Villena: un siglo en documentos gráficos*. Alcoy: José Ibáñez Martínez “Soli”.
 - López Guzmán, R. (1994). *El Palacio de los Condes de Cirat y el Manierismo andaluz*. Almansa: Ayuntamiento de Almansa, Asociación Torre Grande.
 - López Hurtado, C. (2017). *Memoria del poder municipal en Villena. Ayuntamientos de la Ciudad durante los siglos XIV al XXI*. Ayuntamiento de Villena.
 - Marsilla De Pascual, F. R. (2011). Sancho García de Medina y el *Fundamentum Ecclessiae* de Villena: vida y obra. Nuevas aportaciones documentales. En *Sancho García de Medina y el arcedianato de Villena. Política, fe y cultura en torno al Renacimiento levantino*. Ayuntamiento de Villena-Tératos, 177-200.
 - Marsilla De Pascual, F. R. (ed.) (2021). *Fundamentum Ecclessiae Sancti Iacobi de Villena. Sancho*

García de Medina. Publicacions de la Universitat d'Alacant.

- Martínez García, Ó. J. (2019). *Un palacio manierista en Almansa: la Casa Grande de Alonso de Pina.* Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel.
- Molina Puche, S. (2005). *Familia, poder y territorio. Las élites locales del corregimiento de Chinchilla-Villena en el siglo XVII.* Tesis doctoral, Universidad de Murcia.
- Navarro De Zuvillaga, J. (1989). Los dos libros de geometría y perspectiva práctica de Antonio de Torreblanca. *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 69, 451-488.
- Navarro De Zuvillaga, J. (2018). Antonio de Torreblanca: ensamblador, geómetra y tratadista de perspectiva. En *Política, fe y cultura en torno al barroco levantino: la Villena de Torreblanca, García Hidalgo y el Dr. Cerdán.* Alicante: Aguaclara Libros y Asociación Cultural Amigos del Castillo “Príncipe Don Juan Manuel de Villena”, 299-321.
- Navarro Mallebrera, R.; Vidal Bernabé, I. (1985). Arte. En *Historia de la provincia de Alicante*, T. IV. Murcia: Ediciones Mediterráneo, 399-521.
- Ríos Soler, F. (1997). Don Pedro de Medina: una inolvidable figura olvidada. *Villena*, 47, 38-42.
- Seijo Alonso, F. G. (1981). *Los monumentos de la provincia de Alicante.* Alicante.
- Serra Desfilis, A. (2011). Arquitectura, símbolo y función en la iglesia de Santiago de Villena. En *Sancho García de Medina y el arcedianato de Villena. Política, fe y cultura en torno al Renacimiento levantino.* Ayuntamiento de Villena-Tératos, 263-289.
- Soler García, J. M. (1960). Pequeña historia de la ‘Casa de la Ciudad. *Villena. Revista anual - septiembre*, 3 páginas s.p.
- Soler García, J. M. (1969). *La Relación de Villena de 1575. Edición comentada y apéndice documental.* Alicante: Institutos de Estudios Alicantinos.
- Soler García, J. M. (2002 [edición facsímil de la realizada por Diputación de Alicante, 1976, como recopilación de obras dispersas]). *Villena. Prehistoria – Historia – Monumentos.* Madrid: Ayuntamiento de Villena.
- Soler García, J. M. (1981). “La escuela villenense de relojería. Una artesanía desaparecida”, *Villena*, 31, 1-9.
- Soler García, J. M. (2006 [edición que compila la “Historia de Villena”, revista *Villena*, 1981-1990]). *Historia de Villena. Desde la Prehistoria hasta el siglo XVIII.* Madrid: Ayuntamiento de Villena-Fundación José María Soler.
- Soler García, J. M. (1986). Del Archivo Villenense: un registro de escrituras realizado en 1593. En *Congreso de Historia del Señorío de Villena.* Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses-Confederación Española de Centros de Estudios Locales, 392-405.
- Tormo, Elías (1923). *Guía de Levante.* Madrid: Calpe.

LAS ENCUADERNACIONES DE LAS EJECUTORIAS DE HIDALGUÍA Y OTROS DOCUMENTOS EN EL ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERÍA DE VALLADOLID¹.

THE BINDINGS OF THE EJECUTORIAS DE HIDALGUÍA AND OTHER DOCUMENTS IN THE ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERÍA DE VALLADOLID.

Mario Antonio Moreno Nieto

Archivo de la Real Chancillería de Valladolid

<https://orcid.org/0009-0001-2620-5667>

mario.moreno@cultura.gob.es

RESUMEN

El objetivo de este artículo es sacar a la luz y contextualizar una selección de encuadernaciones pertenecientes a la colección *Pergaminos* del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Para ello, se han escogido y examinado sesenta encuadernaciones del total de documentos de esta colección.

Una vez realizada la selección, se expone el contexto de creación de los documentos, así como la razón por la cual estos ejemplares se conservan en este Archivo.

Finalmente, se aporta un análisis histórico-artístico de las encuadernaciones más significativas de esta selección de documentos datada entre los siglos XVI y XVIII. El análisis permitirá apreciar la evolución de los distintos estilos que se desarrollaron en la encuadernación durante el periodo al que corresponden los documentos.

Palabras clave: Encuadernación histórica/ encuadernación artística/ encuadernación renacentista/ encuadernación barroca/ Archivo de la Real Chancillería de Valladolid.

ABSTRACT

The purpose of this article is to present and contextualize a selection of bindings belonging to the *Pergaminos* collection of the Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. For this purpose, sixty bindings have been selected and examined from the total number of documents in this collection.

Once the selection has been made, the context in which the documents were created is presented, as well as the reason why these copies are preserved in this Archive.

Finally, a historical-artistic analysis of the most significant bindings of this selection of documents dated between the 16th and 18th centuries is provided. The analysis will allow us to appreciate the evolution of the different styles that developed in bookbinding during the period to which the documents correspond.

Keywords: Historical binding/ artistic binding/ Renaissance binding/ baroque binding/ Archive of the Royal Chancery of Valladolid.

¹ Este trabajo se presentó en el congreso *Arte, nobleza y documentos: los archivos como fuente para la investigación*, celebrado en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, del 28 al 30 de octubre de 2024. Agradezco a los organizadores del congreso, especialmente a la directora del Archivo, Cristina Emperador, la invitación a participar en el mismo y la confianza depositada para elegir libremente el tema. Igualmente quiero agradecer a todos los compañeros del Archivo que me han ayudado aportándome su conocimiento, experiencia y amabilidad. Finalmente agradezco a Carlos Vera la cesión de las imágenes sobre los procesos de dorado y su generosidad a la hora de compartir sus conocimientos.

1. INTRODUCCIÓN

La documentación que se generaba en la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid, en principio, por la finalidad a la que estaba destinada, no tendría por qué contener documentos ricamente encuadrados o con decoración artística. En los archivos, suele ser más importante el contenido de los documentos que el continente. Sin embargo, por razones que se explicarán, el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid cuenta entre sus colecciones con documentos que contienen una encuadernación singular.

El objetivo de este artículo, por tanto, ha sido seleccionar y contextualizar los documentos que contienen las encuadernaciones más relevantes de la colección *Pergaminos*, -una de las colecciones del Archivo que contiene un mayor número de documentos ricamente encuadrados-, con el fin de analizar este conjunto de encuadernaciones tanto desde una perspectiva histórica como desde el punto de vista estructural y artístico. De este modo, pretendemos abordar un aspecto bastante desconocido de una parte de la documentación conservada en esta institución, de la que no existen estudios previos.

2. ORIGEN DE LAS ENCUADERNACIONES

En este artículo, como acabamos de señalar, se van a examinar las encuadernaciones que consideramos más relevantes² de la colección *Pergaminos* del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Por este motivo, esclareceremos en primer lugar el origen de esta colección y especificaremos el tipo de documentación que contiene, lo que nos ayudará a entender y justificar la razón por la cual estos documentos se encuadraron de manera tan distintiva y porqué estos documentos se encuentran en este Archivo.

La colección *Pergaminos* es una colección facticia que se decidió crear a partir de 1975 por motivos de conservación³. En dicha colección se distingue entre *Pergaminos*, *Carpeta*, donde se conservan documentos bidimensionales compuestos por una sola hoja, generalmente de gran formato, colocados horizontalmente en armarios planeros; y *Pergaminos*, *Caja*, caracterizada por contener documentos en formato libro (*Codex*), cuya instalación se lleva a cabo en cajas.

En cuanto al contenido, la sección *Pergaminos*, *Caja* -donde se encuentran los documentos encuadrados que hemos seleccionado- comprende principalmente:

- Pergaminos que fueron presentados como prueba en los pleitos.
- Pergaminos relativos a Leyes del Reino, al establecimiento de la planta de la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid, y privilegios otorgados por la Corona a dicho Tribunal.

La mayoría de estos documentos se encuentran encuadrados con una encuadernación sencilla de pergamino, aunque también los hay sin encuadrinar. Sin embargo, dentro de esta colección, se conservan algunas encuadernaciones artísticas que destacan estéticamente del resto. Este conjunto de notables encuadernaciones no conforma un grupo muy numeroso dentro de la colección, pero sí es representativo de la evolución de los distintos estilos que engloba el periodo al que corresponden los documentos que contienen.

En cuanto a la tipología documental, vamos a encontrar principalmente *ejecutorias de hidalgía*, cuyo origen y creación explicaremos a continuación; pero además hallaremos otros tipos documentales que también se comentarán. Para ello, consideramos oportuno ofrecer unas breves notas sobre el contexto de creación de estos documentos, que no es otro que el del Tribunal de la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid en el ejercicio de sus funciones.

El Tribunal de la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid⁴, cuyo origen puede ras-

2 Incluimos aquí la firma de los documentos cuya encuadernación se ha seleccionado para elaborar este artículo y que pueden consultarse en el Portal de Archivos Españoles (PARES). Con el fin de evitar ser redundante, se incluirá la firma completa del primer ejemplar y del resto solamente aportaremos la terminación: ARCHV.PERGAMINOS,CAJA,1,12/ 4,10/ 8,9/ 8,10/ 9,5/ 9,8/ 11,6/ 11,7/ 12,1/ 12,2/ 12,6/ 13,1/ 13,3/ 14,1/ 14,2/ 15,5/ 16,6/ 18,3/ 18,7/ 24,2/ 25,2/ 31,7/ 31,9/ 32,1/ 32,4/ 33,3/ 34,2/ 35,1/ 43,1/ 43,2/ 44,4/ 46,1/ 49,7/ 49,8/ 51,3/ 53,12/ 56,7/ 58,9/ 61,2/ 63,1/ 66,6/ 66,9/ 73,2/ 73,6/ 76,10/ 82,1/ 82,2/ 82,7/ 83,2/ 83,4/ 83,5/ 83,8/ 84,2/ 84,3/ 84,5/ 88,11/ 89,1/ 93,1/ 95,1/ 96,4.

3 Sobre el origen, contenido y proceso de creación de la Colección puede verse (Arribas, 1989: 214-215), (Ruiz, 1998: 175-185) y (Herrero, 2004: 9-240) además de la información contenida en PARES <https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/184152>. (Consulta realizada el 10/01/2025).

4 Sobre el origen, funcionamiento y evolución puede consultarse, por ejemplo: (Martín, 1979 y Arribas, 1999).

trearse en el siglo XIV, era el más alto tribunal de justicia⁵ de la Corona de Castilla con jurisdicción sobre los territorios situados al norte del río Tajo. Fundamentalmente conocía de los pleitos en apelación que previamente habían sido vistos por las justicias ordinarias del reino, las audiencias de Galicia y Asturias y las jurisdicciones especiales, aunque también podía actuar como Tribunal de primera instancia en otros casos⁶, así como en los litigios surgidos en el rastro de la Chancillería⁷.

Dentro del Tribunal se pueden distinguir cuatro tipos de salas de justicia: Salas de lo Civil, Salas de lo Criminal, Sala de Vizcaya y Sala de Hijosdalgo. Mientras que las dos primeras salas conocían, principalmente, de los pleitos de carácter civil y criminal, la Sala de Vizcaya trataba en apelación todo tipo de asuntos -jurisdicción civil, criminal y de hidalguía- que implicaran a los naturales del Señorío de Vizcaya, ya que los vizcaínos de origen disfrutaban del privilegio de ser hidalgos⁸. La Sala de Hijosdalgo, por su parte, atendía en primera instancia las causas correspondientes a las personas de condición hidalga. Aquí se ocupaban de todo tipo de litigios: civiles, criminales y de hidalguía, siendo estas últimas las mayoritarias⁹.

Tanto la Sala de Vizcaya como la de Hijosdalgo son fiel reflejo de la sociedad del Antiguo Régimen, la cual llevaba implícita una clara distinción estamental, que en el terreno que nos ocupa tiene como protagonistas a los hidalgos -como estadio básico de la nobleza- en contraposición a los pecheros. Estos últimos, como es bien sabido, tenían la obligación de pagar los tributos establecidos y no disponían de los beneficios asociados al estamento de los privilegiados, los cuáles además de estar exentos, generalmente, de contribuir con las cargas fiscales, les correspondían otro tipo de ventajas tales como el acceso exclusivo a determinados cargos, ciertas prerrogativas sociales y honoríficas, derechos de preferencia en las sepulturas de las iglesias, el ansiado reconocimiento social, y otro tipo de prebendas y exenciones. Es por ello que, debido a esta diferenciación estamental y a los privilegios que tenían unos sobre otros, muchos pretendieran alcanzar ese estado privilegiado reivindicando su condición de hidalgo, lo que en la práctica se tradujo en innumerables pleitos de hidalguía que se sustanciaban ante la Sala de Hijosdalgo del Tribunal de la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid¹⁰. El origen de estos pleitos¹¹, con frecuencia, residía en el hecho de que los padrones que manejaban los concejos no siempre reflejaban de forma adecuada la condición hidalga o pechera de sus vecinos, lo que solía desembocar en que el supuesto hidalgo, agraviado al ser identificado como pechero, acudiera al Tribunal de la Chancillería de Valladolid para reclamar su estado. El pleito se iniciaba con una demanda contra el concejo¹² de turno, así como contra el Fiscal de su Majestad. Dicha demanda debía ser acompañada con diferentes tipos de pruebas que acreditaran la hidalguía del interesado como declaraciones de testigos, testimonios de probanzas de hidalguía, padrones, partidas sacramentales,... que intentaban demostrar la *limpieza de sangre* de sus ascendientes, es decir, que fueran descendientes de *cristiano viejo* y no hubiera entre sus antecesores enlaces con judíos o moriscos, así como no haber trabajado en oficios considerados como viles -como los trabajos manuales-, o asumir y respetar la moralidad y tradición católica.

La resolución del proceso, si resultaba favorable para el interesado, finalizaba con la expedición de una real carta ejecutoria, en este caso de hidalguía¹³, que reconocía la condición privilegiada del demandante y en la que se incluía un resumen del procedimiento -nor-

5 Todavía por encima del Tribunal de la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid cabía un “recurso de segunda suplicación” al Consejo de Castilla, aunque esta posibilidad sólo resultaba factible en determinados tipos de pleitos de carácter civil, previo depósito de una fianza de 1500 doblas.

6 Los llamados “Casos de Corte” son aquellos que por privilegio o por inferioridad manifiesta de las partes eran avocados al rey.

7 Se conoce como rastro de la Chancillería al distrito comprendido a 5 leguas alrededor de la sede del tribunal.

8 Los naturales del Señorío de Vizcaya que residían fuera del Señorío acudían directamente a esta sala en primera instancia. Sobre la Sala de Vizcaya, véase, por ejemplo: (Varona, 1964).

9 En esta sala también se veían los pleitos de las alcabalas.

10 De la misma manera, el Tribunal de la Real Audiencia y Chancillería de Granada hacía lo propio en los territorios de la Corona de Castilla ubicados al sur del río Tajo.

11 Para conocer el funcionamiento y evolución de la Sala de Hijosdalgo, así como para consultar un análisis más detallado de los tipos de pleitos vistos y sus procedimientos, consultar: (Martín, Domínguez, 1990).

12 Por lo general se producían como consecuencia de la reclamación de impuestos por parte de un concejo.

13 Si por el contrario, la sentencia era favorable al concejo el original se quedaba en manos del mismo. Un completo análisis, desde diferentes ópticas, de este tipo documental puede verse en: (Ruiz, 2006).

malmente contenía la demanda, un resumen de las pruebas y la sentencia o sentencias- (Martín, Domínguez, 1990: 29).

De este modo, la carta ejecutoria de hidalguía se convertía así en el certificado oficial que reconocía y acreditaba jurídicamente la pertenencia al estamento nobiliario de la estirpe y que el concernido podía mostrar en los casos en que fuera necesario. Por este motivo, el beneficiario solía conservar y atesorar escrupulosamente este documento entre sus bienes máspreciados.

En la Chancillería tan solo quedaba una copia de registro en papel, además del pleito o el expediente de hidalguía. Estos registros, al igual que el resto de registros, comparten una misma apariencia externa: pliegos de papel horadado por donde se introducía un hilo suelto cuyos cabos se anudaban manteniendo unidos los pliegos. (Fig. 2).

El interesado se debía ocupar de la confección y elaboración del documento original pagado a sus expensas. De este modo, en función de los gustos y la capacidad económica del mismo, este encargaba la expedición de la carta ejecutoria en papel o pergamino. La decoración podía tener diferente grado de calidad, tanto de las hojas -que pueden incluir miniaturas, en ocasiones de gran finura y delicadeza donde a veces se ven tareas de dorado y estofado, que podían ser encargadas a importantes pintores¹⁴ en esta especialidad- como de la encuadernación¹⁵. La encuadernación podía ir decorada ricamente teniendo en cuenta los gustos imperantes de la época, aunque se solía querer transmitir una imagen tradicional, incluso arcaica, que mostrara el linaje del apellido o la familia a través de los años. (Fig. 1).

Como se ha comentado anteriormente, las *ejecutorias de hidalguía* se consideraban el documento original y quedaban en manos del beneficiario. Por este motivo, al ser considerado como documento original, en ocasiones, podían ser aportados como prueba en procesos judiciales posteriores¹⁶, quedando finalmente en el expediente del Tribunal. Esta es la razón por la que un buen número de ejemplares se han conservado en el Archivo y concretamente en la colección *Pergaminos*, debido a que muchos de ellos, especialmente los mejor elaborados, estaban escritos en hojas de pergamino.

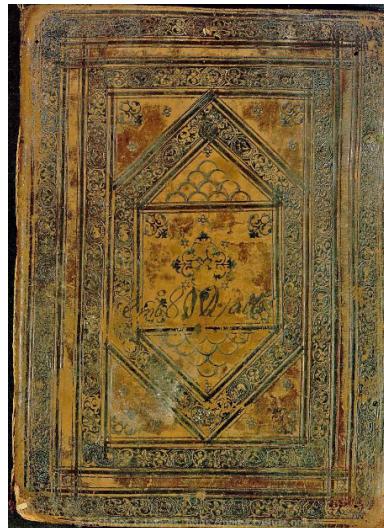


Fig. 1. Archv. Pergaminos, caja,56,7.
Ejecutoria de hidalguía.

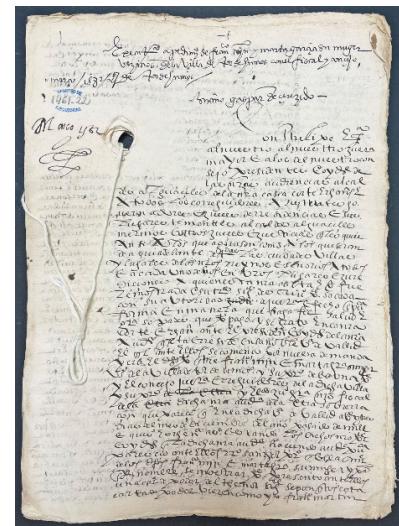


Fig. 2. Registro de ejecutorias, caja 1461,22.
Copia de registro de la ejecutoria de la izquierda.

Pero habíamos apuntado que, además de *ejecutorias de hidalguía*, también encontramos otras tipologías documentales como: *certificaciones de armas*, *sobrecartas*, *cartas de confirmación*.

¹⁴ Javier Docampo (2000: 58-59) considera que el hecho de que existieran centros pictóricos concretos, como Sevilla, donde se producían con más frecuencia estas miniaturas, supone una prueba de que las ejecutorias y privilegios se iluminaban a menudo en la ciudad del cliente y no necesariamente en los lugares de expedición como Valladolid o Granada.

¹⁵ Crespí (2000: 88) y Checa (2003: 505) por su parte piensan que las ejecutorias se redactaban, caligrafiaban, miniaban y encuadernaban en las chancillerías y que los talleres de encuadernación estaban cercanos a las chancillerías y casi siempre eran los mismos.

¹⁶ Según la legislación de la época, los documentos de prueba originales aportados por los litigantes en los pleitos debían ser trasladados por los escribanos. Sin embargo, no siempre se procedía de esta manera y muchas veces, los escribanos incorporaban directamente los originales en los expedientes en curso. En otras ocasiones podía ocurrir que, aunque los documentos originales fueran trasladados, estos no fueron retirados por los interesados. Véase. <https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/184152#:~:text=Los%20litigantes%20pod%C3%ADan%20aportar%20como,salas%20para%20incorporarlos%20al%20proceso>. Consultado el 21/11/2024.

ción, probanzas de hidalguía, ejecutorias de pleitos que se han litigado, testimonios de probanzas de hidalguía o privilegios.

Entre este repertorio destacan, por número y calidad en esta selección de documentos, las *certificaciones de armas*¹⁷: documentos en los que, a cambio de un estipendio, el rey de armas certificaba el blasón correspondiente al linaje de una persona concreta. Así, a pesar de que no tenían valor oficial, sí gozaban de cierto prestigio al ser expedidas por un cargo público tan estrechamente vinculado a la Corte, lo cual podía ser de gran utilidad para el comprador de la certificación. A veces, en estos documentos, incluso se llegaba a asegurar la nobleza de la familia del cliente por lo que en algunos casos podían llegar a utilizarse -y a aceptarse- como elementos probatorios en pleitos de hidalguía. (Valle, 2022: 389).

El resto de tipologías documentales se encuadraron ricamente por motivos muy similares, ya que venían a confirmar, ratificar y/o contribuir a probar privilegios, derechos, títulos de propiedad, etc. de gran importancia para los interesados.

Estos documentos concebidos para ser entregados al interesado tienen en común que eran susceptibles de ser ornamentados artísticamente, de manera fastuosa y confeccionados con técnicas y materiales sumptuosos. En la elaboración de estos documentos se aprecia claramente la intención de utilizar el arte como mecanismo de propaganda y legitimación con el fin de poder mostrar las obras con autoridad y ostentación.

Todos los tipos documentales que hemos mencionado, y que han sido seleccionados en este artículo, fueron escritos sobre hojas de pergamino. Esta es la razón por la que estos documentos se conservan en la colección *Pergaminos, Caja*.

También debemos señalar que las encuadernaciones que predominan en la colección *Pergaminos, Caja* son las elaboradas con cubierta de pergamino, sin embargo, estas no se han tenido en cuenta en este artículo por tratarse generalmente de encuadernaciones funcionales, sin intención artística, aunque no por ello carentes de interés¹⁸ y de belleza en muchos casos. Habitualmente, el pergamino en la encuadernación no ha sido considerado como un material lujoso, más bien al contrario. Por lo general, el pergamino se utilizaba como encuadernación provisional a la espera de incorporar al volumen una encuadernación rígida definitiva (Miguélez, 2009: 203). No obstante, hay dignas excepciones como algunos libros en pergamino del siglo XVII con hierros dorados o hierros entintados; colecciones como la del Duque de Uceda, en pergamino verde con dorados, o algunas encuadernaciones de auténtico lujo como las realizadas por autores como los hermanos Beneyto en Valencia, de finales del XVIII y principios del XIX, por poner algunos ejemplos en España.

Sin embargo, cuando se utiliza pergamino en lugar de papel como soporte de la escritura, en este caso sí se utiliza con una finalidad de ennobecer y dotar de prestigio y mayor solemnidad al documento al emplear un material más antiguo¹⁹.

De este modo, concluimos el origen y el contenido de estas encuadernaciones y el motivo por el que éstas se encuentran en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Del total de 1014 documentos que forman la colección *Pergaminos, Caja* a día de hoy, y justificado el descarte de los documentos sin encuadrinar y los encuadrados en pergamino, hemos seleccionado para este artículo 60 documentos encuadrados que, bien por el material utilizado, o bien por las técnicas que se han empleado, merecen una consideración o al menos ser destacados. En este artículo, sin embargo, no se mostrarán todos los ejemplares seleccionados, ya que no pretende ser un catálogo, sino aquellos más significativos que ayuden a ejemplificar mejor las características de cada estilo y su evolución.

17 Más información sobre las certificaciones de armas en: (Ceballos-Escalera, 1993).

18 Las encuadernaciones en pergamino tradicionalmente han sido obviadas en la historia de la encuadernación debido probablemente a la consideración que se ha tenido de ellas como encuadernaciones provisionales, encuadernaciones sencillas y funcionales, más económicas y sin apenas decoración. Algunos autores las han denominado como "encuadernaciones sin glamour" en comparación con las encuadernaciones artísticas. Sin embargo, dentro de las encuadernaciones de pergamino encontramos una enorme variedad tanto técnica como artística, tanto estructural como decorativa, muy relevantes para la historia de la encuadernación y que merece ser considerada y estudiada. A esto hay que sumar que las encuadernaciones de pergamino conforman las encuadernaciones más numerosas en las bibliotecas históricas y las que llegaron a un mayor número de lectores. De esto se quejan autores como Nicholas Pickwoad. (2012: 95-122) o Sánchez Hernández (2008: 179-190).

19 Según Haebler (1995: 226), en el periodo correspondiente a los incunables, un ejemplar en vitela costaba aproximadamente de tres a diez veces más que una obra en papel.

3. DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE LAS ENCUADERNACIONES

Los documentos que contienen las encuadernaciones seleccionadas están datados entre el siglo XVI y el siglo XVIII; así, las encuadernaciones van a ser principalmente de estilo renacentista y barroco, con las variantes que se pueden dar dentro de cada periodo estilístico. Las fechas que acompañarán a cada encuadernación corresponderán, por tanto, a la fecha de creación del documento que aparece en la ficha descriptiva del mismo, obtenida del Portal de Archivos Españoles (PARES). Podemos pensar que lo más habitual sería que el documento, tras ser manuscrito, se mandase seguidamente a encuadrinar, incluso antes de ser miniado -de hecho, es habitual encontrar documentos encuadrinados donde el espacio para las miniaturas o las iniciales se dejó en blanco o estas fueron levemente esbozadas o se quedaron a medio terminar, a la espera de poder ser pintadas más adelante-. Sin embargo, es probable que, en otros casos, la encuadernación se pueda haber incorporado al documento años después de ser manuscritos o incluso que el documento haya sido reencuadrinado en otro estilo. Por ello, aunque se dará la fecha del documento, puede que en algunos casos no coincida exactamente con la fecha de elaboración de la encuadernación.

En este artículo no se ha abordado la investigación sobre la identificación de los talleres de encuadernación o los artesanos que elaboraban estas encuadernaciones, algo que resultaría muy interesante tratar²⁰. Si tenemos en cuenta el censo sobre las actividades de Castilla la Vieja y León de 1561 (Bennassar, 1983: 113) parece que, en cuanto a la encuadernación, Salamanca era la ciudad más relevante de estos momentos, ya que contaba con treinta encuadernadores, mientras que en Valladolid tan solo había uno. Sin embargo, en la vecina Medina del Campo había cinco.

3.1. ESTRUCTURA DE LAS ENCUADERNACIONES. EL CUERPO DEL LIBRO

Antes de tratar los aspectos artísticos y estilísticos relativos a la cubierta del libro, haremos referencia al cuerpo del libro, analizando la estructura y elementos más relevantes del mismo como la costura, las cabezadas, los cortes, las tapas, las guardas o lo cierres, ya que todos estos elementos también forman parte de la encuadernación como concepto.

3.1.1. COSTURA

La costura es uno de los elementos del libro más importantes, ya que de ella depende la correcta construcción del ejemplar. Su modo de ejecución es muy variado dependiendo de las características del libro: número de cuadernos o cuadernillos, tamaño y grosor de las hojas, su funcionalidad o el fin al que va destinado el libro, etc.

Los cuerpos de libro más sencillos -que se suelen corresponder con los más antiguos- de la selección que tratamos aquí contienen un solo cuadernillo (Fig. 3) formado por un número variable de bifolios en función del tamaño del documento. El pergamino es un material más grueso, rígido e inflexible que el papel y ésta es la razón por la que resultaba más sencillo confeccionar un único cuadernillo. Esta clase de cuerpos de libro no solían emplear cola para unir el lomo a las tapas.

Además, muchos de los documentos que integran esta colección contenían sellos pendientes, aunque hoy la mayoría se encuentran perdidos. Estos sellos se unían a la encuadernación mediante un cordón confeccionado con hilos, generalmente de seda, de varios colores. La forma más sencilla y habitual de unir el cordón a la encuadernación es mediante un cosido en 8 que atravesaba el centro del único cuadernillo y a veces el lomo de la encuadernación (Fig. 4 y 5). El hecho de que el cordón atravesara el lomo para poder ser apreciado desde el exterior demuestra que, tras la encuadernación, el documento pasaba otra vez por la Chancillería para ser sellado (Checa, 2003: 505).

²⁰ En la época a la que pertenecen la mayoría de los ejemplares seleccionados de esta colección los encuadernadores no firmaban ni fechaban sus trabajos de modo general, aunque en ocasiones, es posible establecer una asociación entre el uso de determinados hierros con un taller concreto. Más adelante, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, se empezarán a incluir el nombre del autor o su monograma personalizado en papel impreso adherido a la contratapa, gofrado o dorado directamente en el lomo o en determinados lugares del libro como la ceja.



Fig. 3. Archv. Pergaminos, caja, 8,9. Fig. 4 Y 5. Archv. Pergaminos, caja, 8,9. (1586). El cordón atraviesa el cuadernillo de pergamo y el lomo de cuero mediante un cosido en 8. (1586). El cuerpo del libro lo forma un único cuadernillo.

Los cabos de este cordón sobresalían por el pie del lomo y es ahí donde se colocaba el sello, generalmente de plomo, aunque también los encontramos de cera. El plomo o la cera se fundían sobre estos cabos de forma que el cordón quedaba embutido en el interior del sello, atravesándolo por el centro de arriba abajo (Fig. 6).

La incorporación de estos sellos, unido al hecho de que las hojas del cuerpo del libro fueran de pergamo, determinó en cierta medida la estructura y la costura del libro. La costura, la mayor parte de las veces, se limita a ese cosido en 8, aunque el cuadernillo también solía ir cosido con hilo de lino o cáñamo de manera independiente.



Fig. 6. Archv. Pergaminos, caja, 32,1. (1581). Ejemplo de sello pendiente unido a un documento.

Fig. 7. Archv. Pergaminos, caja, 31,9. (1603). Cuerpo del libro formado por dos cuadernillos.

En algunas encuadernaciones de finales del siglo XVI y principios del XVII de esta colección se empiezan a ver cuerpos de libro formados por dos cuadernillos (Fig. 7).

El hecho de estar formado por dos cuadernillos a veces se refleja también en el modo en el que se une el cordón del sello pendiente a la encuadernación, evidenciándose en el exterior del lomo (Fig. 8). En otras ocasiones, el cordón no sale al exterior del lomo, sino que se oculta tras la cubierta de piel en el lomo o se acopla al cajón interno del libro²¹.

Conforme avanzamos en el tiempo, se aprecia una correlación con el aumento del número de cuadernillos y encontramos cuerpos de libro formados por cuatro cuadernillos o más a partir de 1600. En ocasiones, cuando el cordón sale por el lomo, se busca una intencionalidad decorativa en el modo de colocarlo (Fig. 9 y 10).



Fig. 8. Archv. Pergaminos, caja, 31,9. (1603). Cordón del sello pendiente que atraviesa el lomo.

Fig. 9. Archv. Pergaminos, caja, 11,7. (1634). Cordón del sello pendiente que atraviesa el lomo.

Fig. 10. Archv. Pergaminos, caja, 24,2. (1629). Cordón del sello pendiente que atraviesa el lomo. En este caso, el cuerpo del libro está formado por más de cuatro cuadernillos.

Al ir aumentando el número de cuadernillos se hacía necesario la costura entre ellos para mantenerlos unidos entre sí, lo que implicaba la incorporación de nervios mediante el uso del telar. A la vez, se hizo necesario la utilización de cola en el lomo para reforzar la unión

²¹ Esto puede ser debido a que el sello se incorporaba al documento antes de ser encuadernado.

y fijación entre los cuadernillos, así como la unión del cuerpo del libro a la cubierta de piel. Ahora hay nervios y estos sobresalen en el lomo marcando separaciones físicas que estructuran la decoración de este, adaptándose a los huecos que se crean en esos espacios (Fig. 11).



Fig. 11. Archv. Pergaminos, caja, 12, 1. (1600). Cuerpo del libro formado por 9 cuadernillos.

3.1.2. CABEZADAS

Como consecuencia del aumento de los cuadernillos aparece la posibilidad de incorporar cabezadas, que en esta época tenían una función estructural además de decorativa. Las cabezadas estructurales se cosían en los extremos del lomo del cuerpo del libro -tanto en pie como en cabeza-, reforzando la unión de los cuadernillos entre sí y la unión del cuerpo del libro a las tapas, ya que el núcleo de estas estructuras -generalmente de piel al alambre, pergamino o hilo de cáñamo- se insertaba y anclaba a las tapas. Posteriormente, en una segunda operación, esa cabezada estructural (Fig. 12) se podía decorar con hilos de colores alternos (Fig. 13).



Fig. 12. Archv. Pergaminos, caja, 66, 9. (1609). Cabezada estructural.



Fig. 13. Archv. Pergaminos, caja, 11, 6. (1620). Cabezada estructural decorada.

3.1.3. CORTES

Los cortes de los ejemplares que estamos tratando suelen ir en blanco, es decir sin teñir ni decorar, pero en algún caso nos encontramos con los cortes teñidos de rojo o incluso dorados, algo más propio de los cuerpos de libro en papel (Fig. 14 y 15).



Fig. 14. Archv. Pergaminos, caja, 96, 4. (1608). Cortes del libro teñidos de rojo.



Fig. 15. Archv. Pergaminos, caja, 88, 11. (1773). Cortes del libro dorados.

3.1.4. TAPAS

Las tapas son de madera -en los ejemplares más antiguos-, generalmente de roble o haya, aunque también se hacían de pino; de papelón²² o de cartón. Estos últimos eran más apropiados para llevar a cabo la técnica del dorado (Migúlez, 2009: 191).

²² Especie de cartón formado por varias hojas de papel pegadas, generalmente reutilizadas, en las que es frecuente encontrar grafía manuscrita o impresa de textos que se consideraron obsoletos.

3.1.5. GUARDAS

La función principal que cumplen las guardas es disimular y ocultar las vueltas de la cubierta -bien sea de piel, tela, papel,...-, el anclaje de los cierres, el engarce de los nervios en las tapas, el material de la propia tapa, o el cajo interior, es decir el espacio que queda en la unión entre la tapa y el cuerpo del libro. La mayoría de los ejemplares de esta colección utiliza guardas de papel blanco, pero también de pergamino, que a veces son hojas que forman parte de los cuadernillos del principio y del final del cuerpo del libro. Sin embargo, encontramos algunos ejemplares donde se han utilizado guardas más ornamentadas que pueden ser textiles -como la guarda de seda que contiene un *certificado de armas* de 1773²³- o de papel decorado.

Respecto a los papeles decorados, encontramos papeles marmoleados como el modelo de *peines* aparecido hacia 1625 (Guilleminot-Chretien, 1987: 20), que tuvo mucho desarrollo posteriormente. El modelo de peine del siglo XVII se realizaba con un peine que tenía una separación entre sus púas muy pequeña. En el siglo XVIII, sin embargo, surge una variante conocida como *Peine pequeño, Papel de Alemania* o simplemente *Papel alemán*, el cual a pesar de su nombre utilizaba un peine con mayor separación entre sus púas (Vélez, 2012: 296-297) como es el caso que presentamos (Fig. 16). Para entonces, el modelo de peine anterior ya se había dejado de fabricar, entre otras razones, porque resultaba más difícil su elaboración.

La Encyclopédie de Diderot y D'Alembert, editada entre 1751 y 1772, recogía entre sus artículos una entrada relativa al papel marmoleado. En ella se hace referencia a uno de los modelos pioneros conocido como *Gotas* o *Mármol*, muy sencillo de elaborar y que tuvo mucho éxito. Este modelo se fue renovando con variantes como las de *Caracolas* (Fig.17) -derivado de *Torniquete*-, que fue muy usado hasta el punto de que recibió la denominación popular de *Papel Commun* (Vélez, 2012: 299-300)

El último ejemplar de papel marmoleado es un modelo característico de España conocido como *Plegado español* (Fig. 18), aunque también lo encontramos como modelo *Onda u Ola española, Sombra española o Sombreado*, que se empieza a fabricar en España sobre la segunda mitad del siglo XVIII (Vélez, 2012: 104-118). Este modelo se caracteriza por simular un efecto de ondas o pliegues y no se encuentra en libros encuadrados fuera de España.

Por último, también tenemos un ejemplar con *Papel salpicado* (Fig. 19) cuya apariencia parece que trata de imitar al granito. El salpicado con gotas de pintura se usa en Europa, al menos, desde la segunda mitad del siglo XVI. La técnica consiste en salpicar con pintura el papel, blanco o con alguna base de color, utilizando diversos utensilios como brochas o pinceleles de cerdas cortas y duras.



Fig. 16. (Arriba izquierda): archv. Pergaminos, caja, 83, 5. (1767). Modelo papel alemán.
 Fig. 17. (Arriba derecha): archv. Pergaminos, caja, 84, 2. (1778). Modelo commun o caracolas.
 Fig. 18. (Abajo izquierda): archv. Pergaminos, caja, 83, 4. (1786). Modelo plegado español.
 Fig. 19. (Abajo derecha): archv. Pergaminos, caja, 89, 1. (1772). Papel salpicado.

²³ ARCHV, PERGAMINOS, CAJA, 88, 11.

3.1.6. CIERRES

La mayoría de los ejemplares de esta selección de encuadernaciones contenían cierres. Los cierres más frecuentes sin duda son los textiles mediante el empleo de cintas, principalmente de seda, que se insertaban en el corte delantero de las tapas, pero también es habitual encontrarlas en el corte superior e inferior -una costumbre originaria de Italia que también se ven en las encuadernaciones españolas (Pickwoad, 2012: 117)-. La cinta se introducía en unas perforaciones que atravesaban la tapa, donde uno de los cabos se adhería al interior de la tapa y quedaba oculto por la guarda. El otro cabo, más largo, servía para anudarlo con su opuesto. Generalmente se empleaban varios colores de cintas en la misma encuadernación, jugando con la combinación entre ellas.

Debido a la fragilidad de las telas y a la fricción que se produce entre ellas a la hora de anudarlas, la mayoría de estos cierres se encuentran perdidos o fragmentados. Tan solo nos quedan los restos mutilados que atestiguan la presencia de los mismos, salvo en un ejemplar restaurado donde podemos apreciar estos cierres completos (Fig. 20).

También encontramos ejemplares con cierres metálicos o los restos deteriorados de haberlos contenido. Estos cierres están elaborados generalmente en bronce o latón y fijados a las tapas mediante clavos remachados por el reverso. En este caso vemos un cierre de pletina, elaborado íntegramente en metal. La pieza frontal, unida mediante una bisagra a la pieza clavada en la tapa inferior, contiene una muesca en el extremo que le permite el engarce con la pieza de la tapa superior (Fig. 21).



Fig. 20. Archv. Pergaminos, caja, 34, 2. (1590). Ejemplar con cierres de cinta de tela.
Fig. 21. Archv. Pergaminos, caja, 49, 7. (1598). Ejemplar con cierres metálico.

3.2. ANÁLISIS ARTÍSTICO Y ESTILÍSTICO DE LAS ENCUADERNACIONES

Para llevar a cabo este análisis haremos una primera clasificación en función del material que compone la cubierta. En este sentido encontramos cubiertas de tela y de cuero.

3.2.1. ENCUADERNACIONES DE TELA

Las encuadernaciones de tela de esta colección son fundamentalmente de terciopelo. En concreto encontramos 8 encuadernaciones en terciopelo rojo (Fig. 22) y 2 en terciopelo azul. Hay dos encuadernaciones con tapas de papelón que debieron contener cubiertas de terciopelo, pero hoy ese tejido se ha perdido y tan solo quedan unos restos de terciopelo en las vueltas de las tapas.

El terciopelo es un tejido cuya superficie está cubierta de bucles o anillados, o de pelillos relativamente cortos, tupidos y perpendiculares a la superficie del tejido. Este tejido se considera que tiene un origen oriental y se asocia al mundo exótico musulmán y al esplendor de la época

califal²⁴. Desde finales de la Baja Edad Media, el terciopelo ha sido un tejido exquisito, muy apreciado tanto en prendas de indumentaria como en la decoración de casas y palacios, y por tanto muy asociado a la aristocracia y a la nobleza. Por este motivo fue muy utilizado también como cubierta en las encuadernaciones de lujo. Las ejecutorias de *hidalguía* fueron una de las tipologías documentales que más usaron el terciopelo para sus encuadernaciones debido a la relevancia que tenían estos documentos para el interesado, por los motivos explicados más arriba. De este modo, el aspecto del documento debía ser acorde al contenido y significado del mismo.

Las encuadernaciones en terciopelo se usaron durante varios siglos de forma ininterrumpida. Algunas de ellas contenían decoraciones bordadas, gofradas, o con guarniciones²⁵ en oro, plata u otros metales, sin embargo, lo más habitual eran encuadernaciones de medio lujo, sin adornos y con cierres de cintas de seda (Clavería, 2006: 135) como las que encontramos en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Estos ejemplares, al no contener elementos decorativos, apenas muestran diferencias entre ellos, salvo en el aspecto estructural como la costura o en el hecho de usar tapas de madera o de cartón.

Como vemos, estas encuadernaciones de terciopelo también solían incorporar cierres, en este caso de cintas colocadas en el corte delantero de las tapas, aunque también podían incluirse en el centro del corte superior y del corte inferior.

Además de las encuadernaciones en terciopelo, en la colección encontramos un documento encuadrado con una cubierta de tela roja bordada con motivos decorativos en forma de hojas, para la que se utilizó un hilo dorado y brillante.

La tela bordada representa un trabajo concienzudo y minucioso, ya que cada una de sus puntadas es fruto del trabajo del bordador. Según Checa (2003: 507), en ciertas ocasiones, la nobleza prefería este tipo de trabajos más laboriosos que las decoraciones con motivos seriados de ruedas que se hacían en las encuadernaciones de cuero.

En nuestro caso (Fig. 23) no se trata de un bordado con grandes pretensiones, ya que se limita a la repetición de unos motivos decorativos. Esa repetición y el hecho de emplear hilo brillante podrían mostrar una intención de querer imitar al damasco, un tejido lujoso que estaba de moda en la época del documento, especialmente entre los estamentos privilegiados.



Fig. 22. Archv. Pergaminos, caja, 83,5 (1767). Encuadernación en terciopelo rojo.
Fig. 23. Archv. Pergaminos, caja, 9,8. (1627). Encuadernación de tela bordada.

3.2.2. ENCUADERNACIONES EN PIEL

Las encuadernaciones en piel son las que contienen una mayor decoración y en las que se ha empleado una variedad de técnicas y herramientas más amplia, por lo que se va a poder apreciar una evolución más clara y evidente de los distintos estilos. En este apartado se va a

²⁴ En Sicilia, que formaba parte del Califato fatímí, proliferaron los talleres de elaboración de tejidos en los que trabajaban artesanos musulmanes con influencias fatímies y bizantinas, pero también de Al-Andalus. Estos artesanos terminaron dispersándose a finales del siglo XIII hacia el norte de Italia, a ciudades como Luca, Siena, Florencia, Génova o Venecia, donde recibían también las influencias directas de Oriente a través del comercio, por lo que se desarrolló un gran auge de esta industria y se generalizaron nuevas técnicas como la del terciopelo. Gracias al comercio marítimo, estas ciudades recibían con frecuencia bellos ejemplares textiles originarios de Persia, China y otros países lejanos con tradición en el arte de tejer. Esto hizo que los tejidos, entre los que se encontraban los terciopelos, producidos en el norte de Italia, especialmente Génova y Venecia, fueran reconocidos por su esplendor y riqueza y fueran muy imitados en el resto de Europa. España, que era un gran productor de seda y lana, al principio importaba los terciopelos de Italia, pero pronto empezó a producir sus propios terciopelos y en 1479 los *velluters* (fabricantes de terciopelo) valencianos ya formaron su propio gremio con la Hermandad de *velluters* de Valencia. En 1492 le siguió Sevilla, con sus propios reglamentos, y a principios del S. XVI Toledo y Granada. Véase: (Batista dos Santos, 2009; Martín, 1999 y Rodríguez, 2003).

²⁵ Para ver más ejemplos de encuadernaciones textiles, véase: Saavedra y Crespí de la Valldaura, 1998 y Pascual, 2024.

tratar fundamentalmente el estilo artístico de las obras, aunque también se hará referencia a los aspectos técnicos, ya que a veces unos dependen directamente de los otros.

3.2.2.1. ENCUADERNACIONES RENACENTISTAS O PLATERESCAS

En el S. XVI, como consecuencia de la aparición de la imprenta y el uso generalizado del papel como soporte de la escritura, se produce un cambio significativo tanto en el aspecto como en la estructura de las encuadernaciones respecto a los modelos que se habían venido realizando con anterioridad. Ambos factores supusieron un aumento extraordinario en la producción de libros, lo cual provocó una enorme revolución. Esta circunstancia obligó a los encuadernadores a buscar unas técnicas más sencillas que aligerasen los procesos de encuadernación, tanto en el aspecto estructural -en el tamaño de los libros o el modo de coserlos-, como en el decorativo -con el uso de nuevas técnicas, nuevas herramientas y nuevos materiales-.

Estos cambios se produjeron y evolucionaron de manera diferente en los distintos países de Europa por lo que, en el caso de la encuadernación, se va a traducir en peculiaridades propias de cada país. En algunos países comenzaron a destacar nombres propios de encuadernadores, los cuales serán creadores de estilos individuales -como el *estilo aldino* en Italia-. También surge la figura del bibliófilo, donde reyes y grandes mecenas como Tomaso Maioli, Jean Grolier o Demetrio Canevari en Italia y Francia mandan realizar por encargo sus propias encuadernaciones que finalmente acaban adquiriendo un sello personal y se convierten en estilos propios.

La introducción e implantación de la estética renacentista en España se produce algo más tarde que en otros países de Europa (Miguélez, 2009: 184). La encuadernación mudéjar, que se venía realizando desde finales del S. XIII en la Península, seguía muy implantada todavía a principios del S. XVI; de hecho, no se llega a abandonar durante todo el siglo, aunque en su etapa final muy combinada con elementos propiamente renacentistas. Sin embargo, con la llegada de la corte de Carlos I se empezó a extender entre la Nobleza y la Iglesia el agrado por las encuadernaciones renacentistas. A esto también contribuyó el extraordinario crecimiento que tuvo el mercado del libro en la Corona de Castilla, especialmente en Salamanca y Medina del Campo durante finales del siglo XV y primera mitad del XVI (Rojo, 1987). A través de ese comercio e intercambio con mercaderes italianos y franceses no solamente se introdujeron libros procedentes de ciudades como Lyon, París, Amberes, Colonia, Génova, Turín o Venecia (Rojo, 1987: 19), sino también los nuevos estilos de encuadernación que se estaban produciendo en esos países (Gonzalo, 2013: 90). En estos momentos Italia, donde surge el estilo ligatorio denominado *humanista*, y poco más tarde Francia, producían los modelos de encuadernación más destacados y más imitados del momento (Clavería, 2006: 109).

En España²⁶, los primeros modelos de encuadernación renacentista se conocen como *estilo plateresco* o *estilo renacentista plateresco*. No entraremos aquí en las controversias que supone el término plateresco, de sobra tratado por otros autores, pero evidentemente es un concepto que se aplica especialmente a la arquitectura en España y sus territorios de ultramar y de ahí se traslada al resto de las artes, entre ellas la encuadernación²⁷. Las encuadernaciones platerescas, a pesar de que tienen influencias claras de la encuadernación gótica y mudéjar, llegan a constituir un estilo propio con características que las diferencian, no ya solo de lo que se venía haciendo con anterioridad en la Península Ibérica, sino también de lo que se hacía en estos momentos en otros países de Europa.

El tamaño más común de estos libros era el formato infolio. Las tapas son mayoritariamente de madera en la primera etapa -reminiscencia del gótico-, aunque es en este periodo cuando progresivamente se abandona la madera y se empieza a usar el papelón y el cartón. La cubierta más habitual es la piel de becerro de tono natural avellanado. También podemos encontrar ejemplares de piel más oscura -de color castaño- y menos frecuentemente de color verde oscuro²⁸ o granate.

26 Valladolid fue una de las ciudades donde más se desarrolló la encuadernación en este estilo.

27 El nombre de encuadernaciones platerescas lo empezaron a utilizar historiadores de la encuadernación como Hueso y Riland, Brugalla, López Serrano y Carrión para las encuadernaciones que van desde 1498 a 1550 (Checa, 2003: 487).

28 En la selección de encuadernaciones que estamos tratando, encontramos ejemplares con cubierta de color verde como la que contiene el documento con signatura: ARCHV.PERGAMINOS,CAJA,82,7.

La técnica más utilizada para la decoración de la cubierta es, sin duda, el gofrado. Esta práctica consiste en estampar motivos decorativos en la piel con algún elemento rígido. El estampado sobre la piel es la técnica artística más antigua que se ha usado en la decoración de las encuadernaciones y se pueden apreciar en los ejemplares encuadrados más antiguos que se conocen, como son los códices de Nag Hammadi²⁹.

El gofrado fue una técnica muy empleada en las encuadernaciones románicas, góticas y sobre todo mudéjares, sin embargo, en las encuadernaciones platerescas se aprecia una evolución técnica respecto a esas encuadernaciones anteriores en las que se solían emplear hierros sueltos para estampar los motivos decorativos. Ahora, además del empleo de hierros sueltos se empieza a usar la rueda.

Se denominan *hierros* o *hierros sueltos* a la herramienta, generalmente de bronce³⁰ con mango de madera, que incorpora un motivo decorativo en la parte metálica para poder ser estampada -gofrada o dorada- mediante presión y calor sobre la cubierta de una encuadernación. También se le denomina *hierro* a la impronta o motivo decorativo que deja la herramienta sobre la encuadernación. En un sentido más amplio, la palabra *hierros* alude a las distintas herramientas que se utilizan para gofrar o dorar las encuadernaciones, aunque cada una de ellas tenga un nombre propio: florones, paletas, viñetas o ruedas.



Fig. 24. Dorado del lomo mediante el empleo de un hierro (florón). Imágenes: Carlos Vera Carrasco.

La rueda, por tanto, es un tipo de hierro, en este caso de origen italiano (Carrión, 1999: 359). La diferencia con otros hierros es que ésta tiene una forma circular que gira sobre un eje, estampando así el motivo que lleva grabado al hacer girar la rueda. Por extensión, también se denomina rueda a la impronta o motivo decorativo que deja la herramienta sobre la encuadernación.



Fig. 25. Dorado del lomo mediante el empleo de la rueda. Imágenes: Carlos Vera Carrasco.

29 Para más información sobre estas encuadernaciones, véase: (Szirmai, 1999)

30 En sus orígenes estas herramientas eran de hierro pero con el tiempo se buscaron metales con una mejor conductividad térmica, aunque la denominación de hierros haya sido la que nos ha quedado. Los grabadores del metal tuvieron un papel importante en la proliferación de motivos y formas de gran belleza desde los siglos XIV y XV (Carrión, 1999: 352).

De este modo, el avance que supuso la rueda radicaba en que mientras los hierros sueltos estampaban motivos decorativos uno a uno, de manera individual, la rueda podía estampar de forma ininterrumpida el mismo motivo tantas veces como vueltas efectuara la rueda. La rueda, por tanto, consiguió resolver la necesidad que había surgido tras la aparición de la imprenta de abaratar y aligerar el tiempo empleado en la decoración de las encuadernaciones.

El problema que se le atribuía a la rueda es la imperfección que se creaba en la unión entre una rueda y otra en las esquinas, ya que solían solaparse o cortarse bruscamente y esto no satisfacía estéticamente.

Respecto al aspecto artístico o estilístico también aparecen rasgos distintivos. El esquema más clásico de estas encuadernaciones sigue una estructura decorativa uniforme, formando uno, dos, tres, cuatro, o incluso más, orlas o recuadros rectangulares y concéntricos. Esta disposición buscaba un efecto armónico adaptado a la forma rectangular del libro, pero también es consecuencia de la aplicación de la rueda, cuyo resultado más intuitivo era la creación de esta serie de orlas decorativas concéntricas -ejemplo claro de cómo la técnica y las herramientas acaban determinando el aspecto artístico-. En muchas ocasiones las orlas solían estar unidas por sus ángulos mediante filetes³¹ diagonales estampados en las esquinas de las entrecalles³².

Los motivos decorativos están claramente influidos por elementos renacentistas presente en otros soportes y expresiones artísticas de la arquitectura o la rejería y que servían de modelos. En estos modelos la decoración está formada por distintos elementos como figuras de escudos, florones, motivos florales, jarrones, medallones, cabezas de guerreros, candelabros, trofeos militares, motivos zoomorfos, motivos heráldicos, decoración *a candeliari*,... Estos motivos también aparecen ordenados en calles y composiciones geométricas de forma repetitiva, dando la sensación a veces de atiborramiento (*horror vacui*). Todo ello se traslada a la decoración de las encuadernaciones. Un ejemplo clásico de todo esto lo vemos en (Fig. 26).



Fig. 26. Archv. Pergaminos, caja, 63, 1. (1549). Encuadernación plateresca.

Por otro lado, destaca la escasa decoración que contiene el lomo, donde únicamente se marcan los nervios con filetes y se aplican hierros sueltos -generalmente el mismo- en los entrenervios, sin saturar el espacio.

El esquema clásico inicial de orlas concéntricas evoluciona y se transforma en un cuadrado, un rombo, un hexágono, a veces un octógono, o con las esquinas quebradas hacia dentro. En la colección tenemos varias muestras de ellos.

31 Estampación gofrada o dorada en forma de línea recta realizada generalmente con ruedas o paletas. También se denominan *hilos*.

32 Se denomina entrecalle al espacio sin decorar que queda entre las orlas o ruedas.



Fig. 27: Archv. Pergaminos, caja,14,2. (1547)
 Fig. 28: Archv. Pergaminos, caja,32,4. (1579)
 Fig. 29: Archv. Pergaminos, caja,32,1. (1581)
 Fig. 30: Archv. Pergaminos, caja,58,9. (1600)

En algunos ejemplares se aprecia un dominio de la técnica del gofrado, donde en función del calor con el que se aplicaran los hierros, el color de la impronta podía ser más tenue o más oscuro, llegando a veces a adquirir un color quemado o negro muy característico del gofrado español del siglo XVI, como se puede apreciar en el detalle de la (Fig. 28).

Otra de las grandes aportaciones que se produce en el Renacimiento, y que supuso una verdadera revolución, es la introducción del oro en la encuadernación europea. A partir de ahora, cualquier encuadernación que quiera destacar deberá llevar oro.

La utilización del oro ya se había visto en algunas encuadernaciones del pasado de tradición islámica -de hecho, en la encuadernación árabe se conocen ejemplares del siglo XII decorados mediante el empleo del oro- (Checa, 2003: 241). En Europa, la técnica del dorado en la encuadernación parece que surge en Italia, especialmente a través Venecia o Nápoles³³, por influencia árabe a mediados del siglo XV y de ahí pasó rápidamente a Francia. En España, como ya se ha comentado, la tradición mudéjar con el uso de sus hierros y sus motivos gofrados continuaba muy instalada y la técnica del dorado se demoró unos años más tarde, aunque finalmente terminó por imponerse. En cualquier caso, el oro supuso una evolución y un cambio radical en las encuadernaciones, que ahora lucían repletas de luminosidad respecto al sobrio gofrado en seco que se venía haciendo hasta ahora.

3.2.2.2. ENCUADERNACIONES DE “TIPOS POPULARES”

Fruto de la evolución del estilo *plateresco* apareció en España, entre el último tercio del siglo XVI y el primer tercio del siglo XVII, un modelo o un estilo de encuadernación típicamente español conocido como de *tipo popular*, considerado por muchos como un estilo de transición entre el estilo plateresco y el barroco. Este estilo se empleó sobre todo para cartas ejecutorias de hidalguía y otros documentos nobiliarios emanados de las Chancillerías de Valladolid y de Granada en talleres más o menos relacionados con estas instituciones (Carrión, 1999: 262). A

³³ Sobre la introducción en Europa del uso del oro en la encuadernación hay varias teorías, alguna de las cuales apunta a un invento árabe que se introduce en Nápoles desde España durante el reinado de los Reyes de Aragón (Checa, 2003: 244). Véase también (Carrión, 1999: 354).

pesar del nombre con el que las conocemos -*de tipo popular*- se trata de encuadernaciones muy ricas que tienen una decoración muy recargada de motivos decorativos populares copiados de los bordados, las pasamanerías, las telas de encaje y la orfebrería. Además de la rueda, hay una tendencia a usar hierros sueltos que llenan todos los espacios vacíos, lo cual nos anuncia ya el barroco, pero a la vez nos recuerda también a las encuadernaciones mudéjares donde se usaban infinidad de hierros sueltos porque aún no se había inventado la rueda. Es muy común el uso de *arquillos* -pequeños hierros casi semicirculares- creando composiciones que suelen descansar sobre balaústres. Otros hierros muy usados son estrellas, hojas, bellotas,...

En la encuadernación de la Fig.32 se aprecian cuatro cuadrados encadenados o anudados que hacen referencia a la estética mudéjar, lo que dota al documento de mayor tradición y abolengo al usar motivos de estilos más antiguos.

Estas estructuras compositivas y decorativas son completamente distintas a todo lo que se estaba haciendo en el resto de Europa en estos momentos, aunque desaparecen después de 1635. Autores como Miquel y Planas o López Serrano piensan que Valladolid fue el centro de producción de este estilo (Checa, 2003: 510).

En nuestra colección contamos con dos encuadernaciones de este tipo correspondientes a ejecutorias de hidalguía.



Fig. 31: Archv. Pergaminos, caja,9,5. (1574)
Fig. 32: Archv. Pergaminos, caja,13,3. (1583)

3.2.2.3. ENCUADERNACIONES DEL BARROCO

El Barroco es un periodo en el que se produjeron grandes limitaciones a la producción y circulación de libros en países como Alemania, Francia, Inglaterra o España debido a la guerra entre católicos y protestantes del siglo XVII y al temor que se tenía al libro por su poder divulgativo de ideas. A pesar de ello, el desarrollo de la industria del libro había crecido y evolucionado de manera extraordinaria y la decoración de las encuadernaciones fue muy variada con modelos que alcanzaban gran éxito, sobre todo en Francia, y traspasaban las fronteras a otros países.

• *Estilo de abanico*.

Algunos autores atribuyen a este estilo un origen francés, mientras que otros piensan que es de origen italiano (Carrión, 1999: 362). Lo cierto es que este estilo fue muy difundido, sobre todo en España, Francia, Inglaterra e Italia (Bermejo, 1998: 11). Las primeras composiciones de este tipo en España datan de principios del siglo XVII y su apogeo se da sobre todo entre 1630 y 1670, aunque se realizan durante todo siglo XVII e incluso hasta la primera mitad del siglo XVIII (Checa, 2003: 512).

La denominación hace referencia, claramente, a su decoración, la cual recuerda a las varillas de un abanico desplegado en noventa grados en cada uno de los cuatro ángulos de la cubierta y dirigidos desde los vértices de las esquinas hacia el centro. También puede con-

tener un abanico abierto en trescientos sesenta grados en el centro, formando un círculo y encuadramientos en el exterior con escenas florales y vegetales e incluso figuras platerescas (trofeos, granadas, querubines,...) y hierros de los *tipos populares*.

La técnica empleada para la decoración de estas encuadernaciones es el dorado. En cuanto a las formas de abanico, en un primer momento se realizan mediante hilos rectos y arquillos entre los que se incluyen otros hierros sueltos que crean motivos decorativos inspirados en las formas caladas y rameadas propias de este artílugo. La creación de estas formas tan saturadas mediante hierros sueltos nos permite hacernos una idea del enorme esfuerzo, trabajo y tiempo que suponía para el dorador ejecutar una obra de este tipo.

Más tarde aparecerán los hierros o placas que tienen toda la forma de la varilla del abanico y que aligeraba el trabajo, pero en las encuadernaciones de abanico que conservamos en esta colección, todos los abanicos están realizados mediante hierros sueltos.



Fig. 33: Archv. Pergaminos, caja,24,2. (1629)

Fig. 34: Archv. Pergaminos, caja,11,7. (1634)

Fig. 35: Archv. Pergaminos, caja,4,10. (1648)

En los detalles ampliados de las figuras 33 y 34 se puede apreciar el magnífico trabajo de dorado realizado mediante hierros sueltos. Cada una de las líneas es un hierro suelto (hilo), cada tronquillo, cada piña, venera, flor de lis, estrella,... son hierros sueltos.

Entre los hierros empleados en la decoración de la Fig. 35 destacamos uno de los modelos creados por Aldo Manuzio que tuvo un extraordinario desarrollo posterior. Aldo Manuzio -humanista, impresor y editor establecido en Venecia en 1488- fue una figura de gran relevancia en el mundo del libro por muchos motivos (Espósito, 2017: 61-74). Pero Aldo no se conformó con imprimir y difundir, sino que también terminó abriendo un taller de encuadernación junto a su imprenta (Checa, 2003: 261). Entre las muchas innovaciones que el italiano aportó al mundo del libro está la creación de hierros propios, los cuales tuvieron un enorme éxito y su uso se difundió por muchos países adquiriendo gran popularidad durante mucho tiempo. Sus hierros más representativos fueron unas formas vegetales estilizadas -sobre todo hojas y flores con sus tallos- que se dividen en tres grandes grupos: los hierros llenos o macizos; los que solo marcan el contorno del dibujo, denominados vacíos o huecos; y los azurados, que

tiene el interior rayado. Un ejemplo de estos hierros, del grupo de los macizos y los azurados, lo podemos ver en el detalle de la Fig. 35.

Aldo además creó sus propios motivos tipográficos, que aparecían también como hierros en las encuadernaciones de sus libros y fue de los primeros encuadernadores que empezó a usar el oro para la decoración de las cubiertas en Italia³⁴.

• *Estilo á la Duseuil.*

Al mismo tiempo que se estaban haciendo las encuadernaciones *de abanico*, aparecieron otros estilos más clásicos, desprendidos de esa saturación ornamental, que resucitaban esquemas del Renacimiento. Así, hacia 1625 apareció en Francia el estilo conocido como *à la Duseuil*³⁵ caracterizado estilísticamente por incluir dos encuadramientos de hilos: uno al borde de la cubierta y otro inscrito en el primero. Generalmente, los encuadramientos se realizan con un triple fileteado donde dos de estos filetes estaban más próximos entre sí que el tercero, o uno de ellos era más grueso o diferente a los otros dos. A este fileteado se le añadían cuatro florones punteados en los ángulos que formaban el rectángulo central y el centro podía ir vacío o incluir algún motivo decorativo o un escudo de armas (Bermejo, 1998: 107 y Clavería, 2006: 181).

Esta decoración, por un lado, ahorraba oro y por otro solucionaba el problema estético de las ruedas renacentistas donde se montaban unas con otras.

En nuestra colección encontramos dos ejemplares, probablemente del mismo encuadernador, por usar un tipo de piel muy similar y el mismo florón para las esquinas. Estas encuadernaciones, al menos la de la Fig. 37, debieron ser posteriores a la fecha del documento, ya que en 1620 aún no había surgido este estilo decorativo. De hecho, la encuadernación de la Fig. 37 parece una versión evolucionada del modelo más clásico representado en la Fig. 36.



Fuente: Carlos Vera Carrasco.

Fig. 36: Archv. Pergaminos, caja,13,1. (1634)
Fig. 37: Archv. Pergaminos, caja,11,6. (1620)

3.2.2.4. ENCUADERNACIONES DEL ROCOCÓ. ESTILO DE ENCAJES, DERÔME O DENTELLÉ

Entre el siglo XVII y XVIII el estilo *á la Duseuil* se fue desvaneciendo y evolucionando hacia estructuras decorativas que sustituían los tres sencillos filetes del encuadramiento exterior por una rueda más ornamentada que repetía motivos sencillos y pequeños -como puntos,

34 En el aspecto estructural del cuerpo del libro, Aldo implantó el uso del cosido *alla greca*, es decir con los nervios embutidos en el lomo del cuerpo del libro para que no sobresalieran y poder obtener un lomo liso al exterior. Todo ello conformó un estilo propio conocido como *estilo aldino*.

35 La denominación de este estilo proviene del encuadernador francés Augustin Du Seuil, sin embargo, éste no pudo ser su verdadero creador. Du Seuil nació en 1673 y llegó a alcanzar el título de *encuadernador del rey* en 1717, por tanto, resulta imposible que fuese el creador de este estilo ornamental surgido medio siglo antes de su nacimiento. Parece que fue en el siglo XIX cuando se le atribuyó erróneamente a Du Seuil la creación de esta decoración, siendo su verdadero autor Le Gascon -seudónimo del gran dorador y encuadernador nacido en el siglo XVI y activo hasta principios de la segunda mitad del siglo XVII- (Bermejo, 1998: 107 y Checa, 2003: 315).

hojas o dientes de ratón- que formaba una orla dentellada a modo de fina guirnalda. Bajo ese marco se desarrolla una orla más recargada mediante el añadido de hierros sueltos -como hojas y volutas- que apuntan hacia el interior de la tapa. Este encuadramiento se completa con una serie de hierros sueltos en las esquinas que en este caso apuntan hacia el centro de la tapa (Fig. 38). El centro del rectángulo podía quedar libre o, como en los ejemplos de nuestra colección, contener algún tipo de decoración. En otras ocasiones podía incluirse un escudo.

Este modelo continuó evolucionando y la orla dentellada del encuadramiento se fue ensanchando hacia el interior saturando el centro y las esquinas con volutas, curvas, elementos florales y rameados que daban la sensación de emular el bordado de encajés.

Aunque los representantes principales de este estilo fueran franceses -como Antoine-Michele Padeloup y Nicolás-Denis Derôme-, en España también tuvo un gran desarrollo desde la primera mitad del siglo XVIII y llegaron a alcanzar un gran nivel de calidad en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta del mismo siglo.

En los dos documentos que presentamos, a pesar de estar separados por tan solo un año de diferencia, se aprecia esa transformación del modelo inicial más sencillo al modelo más evolucionado.



Fig. 38: Archv. Pergaminos, caja,89,1. (1772)
Fig. 39: Archv. Pergaminos, caja,88,11. (1773)

Destacamos también la decoración del lomo y los cantos del libro. Aunque en algunos casos los lomos de las encuadernaciones habían recibido vagos e imprecisos motivos decorativos anteriormente, fue a partir de mediados del siglo XVI cuando esta zona comienza a adquirir mayor relevancia y a tratar de un modo similar a como se hace en las tapas. Los entrenervios se convierten en espacios adecuados y de formato similar a las tapas donde incorporar una decoración ordenada y meditada. En el siglo XVIII esta solución estaba ya completamente implantada, como vemos en la Fig. 39.

CONCLUSIONES

La encuadernación artística no solamente se realiza para proteger y conservar los libros sino que se deben considerar como obras de arte donde se plasma la creatividad y el trabajo de los artesanos y donde queda reflejado el estilo artístico de cada época. Examinar los materiales y las técnicas empleadas nos permite hacernos una idea de la importancia que se le quiere dar

a la información que contiene cada ejemplar. En este sentido, los archivos pueden ser importantes centros donde descubrir y estudiar encuadernaciones histórico-artísticas.

Tras haber contextualizado el origen de estos documentos, su proceso de creación y el motivo por el cual se conservan actualmente en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, podemos señalar que los documentos seleccionados contienen encuadernaciones excepcionales en el conjunto de la documentación conservada en esta institución. Si atendemos al análisis artístico llegamos a la conclusión inequívoca de que se trata de encuadernaciones singulares, contempladas en su mayoría como piezas de lujo, elaboradas con una intención artística, decorativa y sugestiva. Estilísticamente, esta colección nos muestra un recorrido histórico con ejemplos de algunas de las principales corrientes nacionales e internacionales del momento. Por todo ello, pensamos que debemos considerar y reconocer a estas obras como genuinas encuadernaciones históricas y artísticas que merecen ser distinguidas, conocidas y apreciadas, a lo cual esperamos contribuir con este artículo.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvaro Zamora, M. I. (2008). Encuadernaciones mudéjares. *Artigrama*, 23, 445-481.
- Arribas González, M. S. (1989). Algunos pergaminos medievales del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. *Hidalguía*, 214-215, 325-336.
- Arribas González, M. S. (1999). Los pleitos del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid: fuentes para la historia. En *La Administración de Justicia en la Historia de España: Actas de las III Jornadas de Castilla-la Mancha sobre investigación en Archivos*. [Toledo]: Junta de Comunidades de Castilla-la Mancha: Anabad Castilla-la Mancha, vol 1, 311-324.
- Batista dos Santos, A. F. (2009). *Los tejidos labrados de la España del siglo XVIII y las sedas imitadas del arte rococó en Minas Gerais (Brasil). Análisis formal y analogías*. [Tesis doctoral]. Valencia: Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Universidad Politécnica de Valencia.
- Bennassar, B. (1983). *Valladolid en el Siglo de Oro*. Valladolid: Fundación Municipal de Cultura, Ayuntamiento.
- Bermejo Martín, J. B. (1998). *Enciclopedia de la encuadernación*. Madrid: Ollero y Ramos.
- Brugalla Tormo, E. (1996). *En torno a la encuadernación y las artes del libro. Diez temas académicos*. Madrid: Clan.
- Carpallo Bautista, A. (2002). *Análisis documental de la encuadernación española: repertorio bibliográfico, tesoro, ficha descriptiva*. Madrid: AFEDA.
- Carpallo Bautista, A. (2009). *Las encuadernaciones artísticas de la catedral de Toledo*. (Catálogo). Toledo: Sociedad Don Quijote de Commemoraciones Culturales de Castilla-La Mancha.
- Carrión Gútiez, M. (1999). Encuadernación. En *Summa Artis, Historia General del Arte. Artes Decorativas*, Vol. 45, Tomo 2. Madrid: Espasa Calpe, 342-386.
- Carrión Gútiez, M. (1994). La encuadernación española en los siglos XVI, XVII y XVIII. En *Historia ilustrada del libro español. De los incunable al siglo XVIII*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 395-446.
- Castañeda y Alcover, V. (1958). *Ensayo de un diccionario biográfico de encuadernadores españoles*. Madrid: Maestre.
- Ceballos-Escalera y Gila, A. (1993). *Heraldos y reyes de armas en la Corte de España*. Madrid: Prensa y Ediciones Iberoamericanas.
- Checa Cremades, J. L. (1998). *La encuadernación renacentista en la biblioteca del monasterio de El Escorial*. Madrid: Ollero y Ramos.
- Checa Cremades, J. L. (2003). *Los estilos de encuadernación (siglos III d.J.C. - siglo XIX)*. Madrid: Ollero y Ramos.
- Clavería Laguarda, C. (2006). *Reconocimiento y descripción de encuadernaciones antiguas*. Madrid: Arcos.
- Crespí de la Valldaura, L. (2000). Las ejecutorias y sus encuadernaciones. En *El documento pintado: cinco siglos de arte en manuscritos*. Madrid: Ministerio de Cultura, 87-98.
- Crespí de la Valldaura, L. y Saavedra, S. (1998). *Piel de seda. Encuadernación textil en España* (Catálogo). Madrid: Museo Nacional de Artes Decorativas.
- Diderot, D. y D'Alembert, J. L. (1751-1772). *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences*.

- ces, des Arts et des Métier. Vol. 10, 72-77. Paris: Chez Briasson.*
- Docampo Capilla, J. (2000). Arte para una sociedad estamental: la iluminación de documentos en la España de los Austrias. En *El documento pintado: cinco siglos de arte en manuscritos*. Madrid: Ministerio de Cultura, 45-66.
 - Espósito, E. (2017). Aldo Manuzio, V Centenario de la muerte del primer editor moderno. Una edición aldina en la Biblioteca de la Universidad de Murcia. *Estudios románicos*, 26, 61-74.
 - Gil Adrados, I. y Gómez Vozmediano, M. F. (2009). *Encuadernaciones artísticas en el Archivo de la Nobleza*. (Catálogo). Madrid: Ministerio de Cultura.
 - González Negro, I. (coord.). (2003). *Manuel Rico y Sinobas. Valladolid, 1819-Madrid, 1898*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura y Ayuntamiento de Valladolid.
 - Gonzalo Sánchez-Molero, J. L. (2013). La pervivencia en el siglo XVI del estilo mudéjar o «pie de moro» en España. En *Piel sobre tabla: Encuadernaciones mudéjares en la BNE*. Madrid: Ministerio de Cultura, 81-98.
 - Guilleminot-Chretien, G. (1987). *Papier marbrés français: reliures principales et créations contemporaines*. Bavel (Holanda): VBW Press.
 - Haebler, K. (1995). *Introducción al estudio de los incunables*. Madrid: Ollero y Ramos.
 - Herrero Jiménez, M. (2004). Documentos de la Colección de Pergaminos del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (934-1300). En *El Reino de León en la Edad Media (XI)*. León: Centro de Estudios e Investigación “San Isidoro”, 9-240.
 - López Serrano, M. (1972). *La encuadernación española: breve historia*. Madrid: Asociación Nacional de Bibliotecarios Archiveros y Arqueólogos.
 - López Vidriero, M. L. (Dir.). (2012). *Grandes encuadernaciones en las Bibliotecas Reales. Siglos XV-XXI*. Madrid: El Viso.
 - Marín Martínez, Tomás. (1988). *Paleografía y diplomática*. Madrid: UNED.
 - Martín Postigo, M. S. (1979). *Historia del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid*. Valladolid: La autora.
 - Martín Postigo, M. S. y Domínguez Rodríguez, C. (1990). *La Sala de Hijosdalgo de la Real Chancillería de Valladolid*. Valladolid: Ámbito.
 - Martín Ros, R. (1999). Tejidos. En *Summa Artis. Historia general del arte. Artes decorativas, Vol. 45, Tomo2*. Madrid: Espasa Calpe, 9-80.
 - Méndez Aparicio, J. (2016). *Encuadernaciones Mudéjares de los siglos XV y XVI*. Madrid: Cuarto centenario.
 - Miguélez González, E. J. (2009). El influjo renacentista en las encuadernaciones históricas de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca. *Anales de Documentación*, 12, 181-208.
 - Monje Ayala, M. (1998). *El arte de la encuadernación*. Madrid: Clan.
 - Nieto Alcaide, V. (1993). La aparición del libro como objeto artístico: las encuadernaciones ricas. *Encuadernación de arte: revista de la Asociación para el Fomento de la Encuadernación*, 1, 7-12.
 - Nieto Alcaide, V. (2007). La encuadernación, de oficio a arte. *Encuadernación de arte: revista de la Asociación para el Fomento de la Encuadernación*, 29, 25-33.
 - Pascual Chenel, Á. (2024). Lujo y ornato. Guarniciones de plata en la encuadernación textil de documentos nobiliarios españoles (siglos XVII-XVIII). En *Historias del lujo: el arte de la plata y otras artes suntuarias*. Murcia: Pireo. Servicio de Publicaciones. Universidad de Murcia, 268-285.
 - Pickwoad, N. (2012). Libros para leer: Encuadernaciones comerciales en pergamino y papel en la época de la imprenta manual. En *Grandes encuadernaciones en las bibliotecas reales: siglos XV-XXI*. Madrid: Patrimonio Nacional, 95-122.
 - Rodríguez Díaz, E. E. (2001). La industria del libro manuscrito en Castilla: fabricantes y vendedores de pergamino (SS. XII-XV). *Historia. Instituciones. Documentos*, 28, 313-351.
 - Rodríguez Peinado, L. (2003). El arte textil en Antigüedad y la Alta Edad Media. En *Textil e industria. Materias, técnicas y evolución materias, técnicas y evolución: 31 de marzo al 3 de abril de 2003, Facultad de Geografía e Historia de la U.C.M.* Madrid: Grupo Español del IIC, 126-138.
 - Rojo Vega, A. (1987). El negocio del libro en Medina del Campo. *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, 7, 17-26
 - Ruiz Asencio, J. M. (1998). La colección de fragmentos latinos de la Chancillería de Valladolid. En *Actas del II Congreso Hispánico de Latín Medieval*. León: Universidad de León, 175-188.
 - Ruíz García, E. (2006). La carta ejecutoria de hidalgua. Un espacio gráfico privilegiado. En

- la España Medieval*, nº extra 1, 251-276.
- Sánchez Hernández, A. (2008). Libri sine asseribus. Criterios de intervención en las estructuras de encuadernación flexible de los siglos XIV y XV. En *Criterios de intervención en la restauración de libros y documentos. Actas de las II Jornadas Técnicas sobre restauración de documentos*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 179-190.
 - Szirmai, J. A. (1999). *The Archaeology of medieval bookbinding*. Aldershot (England): Ashgate Publishing Limited.
 - Valle Porras, J. M. (2022). Una aproximación a la clientela de los reyes de armas españoles al final del Antiguo Régimen 1775-1804. *Hispania*, vol. LXXXII, nº 271, 385-420.
 - Varona García, M. A. (1964). La Sala de Vizcaya en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. *Hidalguía*, 63, 238-256.
 - Vélez Celemín, A. (2012). *El Marmoleado: Del papel de guardas a la obra de arte*. Madrid: Ollero y Ramos.
 - Vera Carrasco, C. (2022). *Manual de encuadernación*. Madrid: Clan.
 - Yéves Andrés, J. A. (2020). *Documentos con pinturas: Diplomática, historia y arte*. Madrid: Analecta.

EL USO DEL PLOMO EN LA ESCULTURA DEVOCIONAL BARROCA EN ESPAÑA. ANOTACIONES SOBRE EL PROCESO DE INTERVENCIÓN DE UN NIÑO JESÚS TRIUFANTE

THE USE OF LEAD IN BAROQUE DEVOTIONAL SCULPTURE IN SPAIN. NOTES ON THE INTERVENTION PROCESS OF A SCULPTURE REPRESENTING A TRIUMPHANT CHILD JESUS

Mercedes Molina-Liñán

Universidad de Sevilla

<https://orcid.org/0000-0003-4339-2406>

mmolina10@us.es

Manuel Alejandro Clemente Morillo

Universidad de Sevilla

<https://orcid.org/0009-0007-5542-036X>

RESUMEN

Si bien la talla en madera –policromada y estofada- es la técnica de mayor trascendencia en la escultura barroca sevillana, el uso del plomo como material constitutivo también era frecuente que se empleara en la escultura barroca de pequeño y mediano formato para representar imágenes de carácter devocional dando como resultado réplicas de alta calidad.

El presente artículo pretende dar a conocer y divulgar la existencia de este tipo de esculturas, prestándose especial atención a la materialidad de la obra y analizándose la intervención de un prototipo de modelo infantil de vaciado en plomo correspondiente a un Niño Jesús Triunfante, cuyo estado de conservación es deficiente, probablemente debido a la particularidad de su material constitutivo.

Palabras clave: escultura devocional/Niño Jesús/vaciado en plomo/conservación/restauración.

ABSTRACT

While wood carving—polychromed and gilded—is the most significant technique in Sevillian Baroque sculpture, the use of lead as a constitutive material was also frequently employed in Baroque sculpture of small and medium format to represent devotional images, resulting in high-quality replicas.

This article aims to reveal and disseminate the existence of such sculptures, paying special attention to the materiality of the work and analyzing the intervention of a prototype lead cast model of a Child Jesus Triumphant, whose conservation is poor, probably due to the peculiar nature of its constitutive material.

Keywords: Devotional sculpture/Child Jesus/lead casting/conservation/restoration.

1. LA PRODUCCIÓN SERIADA DE ESCULTURAS EN PLOMO

El empleo del plomo en esculturas barrocas de mediano y pequeño formato es común, de manera generalizada en España y, particularmente, en Andalucía, con una temática fundamentalmente de origen religioso, representándose esculturas tales como *Ecce Homos*, Vírgenes Inmaculadas o Niños Jesús, entre otros. Siendo fieles a la verdad, en realidad no se trataba íntegramente de plomo, sino que consistía en una aleación llamada “peltre”, cuya composición estaba formada principalmente por plomo, aunque también contenía partes de cobre, antimonio y estaño (Moreno de Soto, 2015: 102).

Esto es fundamentalmente debido a la asequibilidad del material con respecto al bronce, además de su maleabilidad e idoneidad para la policromía, con resultados asemejables al material tradicionalmente empleado para estas creaciones: la madera. Ello permitía la realización de réplicas de alta calidad, con gran perdurabilidad en el tiempo y un coste de producción mucho menor.

El floreciente núcleo de su producción se situó en la Sevilla del siglo XVI, configurándose la ciudad como uno de los más importantes centros de producción escultórica en España (Roda, 2018:231). Es bien conocida la relación comercial que la misma tuvo con América (Porres, 2013:9), en la que en un primer momento la producción de estas esculturas tuvo un carácter evangelizador para pasar, a partir del s. XVII a ser reclamo de ornamento y decoración de los edificios religiosos surgidos en los Virreinatos (Prieto, 2017: 263), por lo que los talleres de afamados escultores debían responder a esta intensa demanda proveniente de la Carrera de Indias (Marcos Villán, 2013: 74), sobre todo de esculturas que representaban al Niño Jesús:

“La representación del Niño Jesús como escultura devocional aislada desvinculada de la Virgen había surgido en la Baja Edad Media. En la primera mitad del siglo XVI su representación estaba plenamente consolidada, pero fue con la Contrarreforma cuando recibió el impulso definitivo y se desarrolló plenamente la temática. El Barroco popularizó la imagen de la infancia de Jesús” (Moreno de Soto, 2015: 102).

La ideación de este sistema de réplicas a partir de un molde matriz permitió realizar reproducciones con un alto nivel artístico con respecto a su modelo, contando muchas de ellas con gran devoción y siendo habitualmente destinadas a tribunas, dependencias domésticas privadas o conventuales y oratorios.

Tres versiones diferentes de estas representaciones infantiles se solían llevar a cabo: Niño de la Nochebuena, en un pesebre del establo; Niño de Pasión, que se plasma jugando con los instrumentos de su martirio; y Niño Triunfante de pie, a la edad de cuatro o cinco años en actitud de bendecir y representando el triunfo sobre el pecado y la muerte (Palomero, 2007:108).

El hecho de ser Sevilla un lugar óptimo para el desarrollo de este tipo de escultura vino propiciado por la existencia en la ciudad de la Fábrica de Bronces -antecesora de la Real Fábrica de Artillería- surgida en 1565 por iniciativa privada de la familia Morel en el barrio de San Bernardo, lo que facilitaba el acceso y suministro de plomo fundido para tales fines.

No obstante, los avances técnicos desarrollados en la producción seriada de esculturas en los siglos XV y XVI, así como la aparición de las nuevas tecnologías de reproducción de originales pusieron en jaque los conceptos tradicionales de autoría y originalidad (Moreno de Soto, 2015: 100), además de recibir las críticas de algún que otro afamado pintor local, como Francisco Pacheco, que dejó constancia de su malestar en su tratado *Arte de la pintura* (1990): “demasia de cosas vaciadas, particularmente de Crucifixos, i de Niños”.

1.1. LA TÉCNICA DEL VACIADO

El vaciado es una técnica para reproducir modelos a través de moldes en lugar de emplear el arte de la toréutica o cincelado.

Para obtener una pieza en plomo fundido era necesario modelar, en primer lugar, el prototipo en arcilla o cera, para una vez seco, conseguir un contramolde que podía ser de barro, madera, yeso o arena. Seguidamente se vertía el plomo líquido en el molde. Era común que en el caso de las esculturas devocionales el espacio de los ojos fuera preservado con la finalidad de colocar posteriormente ojos de cristal (Contreras-Guerrero, 2018: 145).

Tras su fundición pasaban por un proceso de repasado y acabado que finalizaba con la aplicación de la policromía, para lo que la pieza se bruñía levemente con el fin de facilitar el agarre de esta al material constitutivo. El resultado que se alcanzaba en la policromía era muy próximo a la calidad de la aplicada en obras realizadas en madera. Es por ello que la producción de vaciados en plomo se convirtió en una práctica habitual para la creación de piezas en serie, no obstante, el empleo de este material genera muchas más alteraciones en el estrato polícromo que si se tratase de madera, como veremos a continuación.

2. CASO PRÁCTICO: INTERVENCIÓN DE UN PROTOTIPO DE MODELO INFANTIL DE VACIADO EN PLOMO: NIÑO JESÚS TRIUNFANTE

Se trata de una escultura vestidera de bulto redondo, exenta, ejecutada en plomo, que representa a un niño de una edad aproximada de 4 o 5 años perteneciente a una colección particular. Este se presenta desnudo, con los brazos abiertos en acogida y en actitud de bendecir como muestra de su éxito sobre la muerte y el pecado.

De proporciones esbeltas, la figura se dispone erguida, adoptando un leve contraposto de raigambre clásica, asentada sobre un cojín estofado en oro (Tabla1).

El acabado polícromo está compuesto por un aparejo de color blanco a base de sulfato de calcio y cola animal y una policromía de tonalidad rosada ejecutada al óleo con terminación lisa, probablemente pulida con vejiguilla. Posee ojos de vidrio siguiendo la estética propia de la imaginería religiosa.

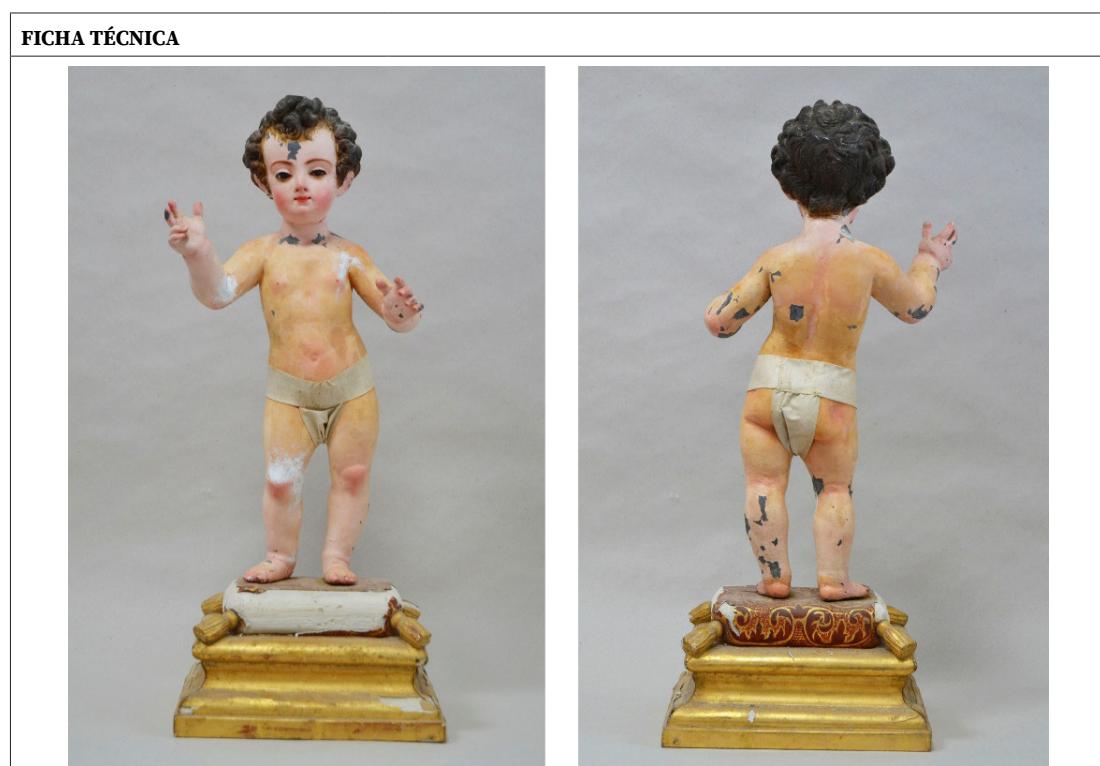


Figura 1. Documentación anverso y reverso de escultura previo a la intervención. (Fotografía: Mercedes Molina, 2023).

TIPOLOGÍA	Escultura de bulto redondo
DENOMINACIÓN	Niño Jesús Triunfante
AUTOR	Desconocido
FIRMA	Inexistente/No visible
CRONOLOGÍA	Barroco sevillano
INSCRIPCIONES	Inexistentes/No visibles
MEDIDAS	70 cm (altura)
MATERIALES Y PROCEDIMIENTOS	Plomo policromado al óleo con ojos de vidrio

Tabla 1. Ficha técnica del bien. Fuente: los autores.

2.1. METODOLOGÍA Y JUSTIFICACIÓN DOCUMENTAL DE LOS CRITERIOS APLICADOS

El conservador-restaurador es el profesional especializado que ha recibido una formación específica artística y científico-técnica que le capacita para intervenir y resolver la problemática que presenta el patrimonio cultural (Molina-Liñán, López-Bravo y Mosquera-Adell, 2023: 21).

Como tales, tenemos la obligación de actuar de acuerdo con la legislación vigente en el ámbito cultural, así como de respetar las cartas, documentos y el código deontológico que reconoce nuestra profesión.

Para establecer la metodología y la serie de actuaciones a llevar a cabo en el proceso de restauración y puesta en valor de la escultura, hemos valorado la idoneidad de los criterios empleados y su justificación en base a la normativa estatal y autonómica vigentes en España (Jefatura del Estado, 1985), así como las Cartas del Restauro del 72 y del 87, con sus respectivos anexos.

En un primer lugar se hace necesario conocer la definición de Bien mueble que aparece establecida en el Código Civil (Jefatura del Estado, 1889), en base al cual hemos elegido nuestra obra como objeto de estudio:

Art. 335. “se consideran bienes muebles los susceptibles de apropiación que no sean considerados inmuebles, y en general todos los que se puedan transportar de un punto a otro sin menoscabo de la cosa inmueble a que estén unidos”.

En cuanto a las Cartas, tanto en la Carta del Restauro de 1972 (UNESCO, 1972) como en la de 1987 (UNESCO, 1987) se establece que la primera operación que hay que realizar antes de cualquier intervención es un reconocimiento cuidadoso de su estado de conservación. Para ello hemos estudiado las diferentes patologías que presenta la obra y las metodologías aplicables.

Concretamente, en la carta del Restauro de 1987 se cita: “Ningún proyecto de conservación o restauración podrá considerarse idóneo para pasar a la fase de ejecución si no está precedido, en primer lugar, de un esmerado estudio de la obra y de su contexto ambiental...”. Parte integrante de ese estudio es el análisis de todos los aspectos y fuentes de documentación histórica (memorias, fotografías, informes...).

En cualquier intervención hemos de respetar el significado estético, histórico, así como la propiedad intelectual del/la autor/a, independientemente del bien cultural del que realicemos un informe y/o propuesta de intervención, teniendo en consideración el uso para el cual está destinada la obra.

Todas estas recomendaciones adquieran sentido teniendo en cuenta, además, aquellas acciones relacionadas con su mantenimiento y prevención, ya sean estos considerados a medio o largo plazo (Díaz y García, 2015: 7).

Es por ello que primará, en cualquier caso, la conservación preventiva y se adoptará como criterio fundamental la mínima intervención. Todos los tratamientos que se realicen serán respetuosos con el original, realizando intervenciones de rigurosa reversibilidad, utilizando siempre materiales testados, independientemente del bien cultural que estemos interviniendo.

Se mantendrá un estricto respeto al original, a menos que interfiera en su conservación, valor estético, histórico o así entrañe una situación estructural de riesgo para la integridad del bien cultural.

Teniendo en cuenta el carácter unitario de cada bien, su intervención se aborda siguiendo los criterios metodológicos y técnicos de la mínima intervención, respeto de la autenticidad del original y reversibilidad de los procedimientos aplicados, bajo una perspectiva científica de trabajo y siguiendo un protocolo de actuación que garantice el correcto desarrollo de su intervención. Este ha consistido en:

- Examen y estudio del estado de conservación que presentaba, determinando las patologías presentes.
- Registro fotográfico y estudio técnico-material.
- Evaluación de las causas de alteración, identificación y diagnóstico.
- Propuesta y ejecución de los tratamientos necesarios para su conservación.
- Registro documental como fuente de información, difusión de la investigación y perfeccionamiento para otros procesos de conservación-restauración.
- Recomendaciones de conservación y control periódico de las obras intervenidas. La puesta en valor, como fase final de la intervención, persigue mejorar la lectura del bien cultural y sus valores, así como hacerlo accesible desde el punto de vista físico y social.

Toda esta información recogida nos ha permitido la planificación de la intervención de conservación y/o restauración, aportando una mayor seguridad a la hora de decantarnos por un método de intervención.

2.2. ESTADO DE CONSERVACIÓN

La escultura presentaba un estado de conservación deficiente, requiriendo una intervención de carácter urgente para mantener la integridad de la obra y su lectura original.

En cuanto a los deterioros que presentaba se destacan los siguientes:

- *A nivel de soporte:* debido a su naturaleza metal, se encontraba en perfecto estado de conservación.
- *A nivel de policromía:* Aparecen grandes pérdidas en la policromía a consecuencia de la desunión entre los estratos constitutivos de la obra, especialmente en las zonas del rostro, cuello, cojín y peana que dejan apreciar el material constitutivo de la pieza (Figuras 2 y 3). La escultura, al ser de metal presenta movimientos de dilatación y contracción al expandirse lineal o superficialmente, por lo que será de vital importancia adoptar medidas adecuadas de conservación preventiva, especialmente las relativas al control de la temperatura ambiental y humedad relativa.



Figuras 2 (izq.) y 3 (drcha.). Pérdida de policromía en cara, cuello, cojín y peana de la escultura. (Fotografía: Mercedes Molina, 2023).

En estos estratos se aprecia una capa de suciedad generalizada y barnices alterados, especialmente en la zona del torso y abdomen (Figura 4). Igualmente se observan restos, de una intervención previa (Figura 5), que por la forma en que se presenta, se intuye que fue realizada por una persona inexperta o no profesional.



Figura 4 (izq.). Barniz alterado zona abdominal y figura 5 (drcha.). Intervención previa en rodilla derecha. (Fotografía: Mercedes Molina, 2023).

2.3. TRATAMIENTOS Y ACTUACIONES

La propuesta básica de metodología de intervención es conocer para intervenir. Dicho conocimiento debe englobar todas las perspectivas de estudio que ofrezca un determinado bien cultural.

El conocimiento previo de la obra determinará el alcance de la intervención sobre la misma. Basándonos en el estudio preliminar del estado de conservación y las patologías de la materia constructiva, decidiremos los métodos, sistemas y productos más adecuados para las necesidades del bien.

La intervención debe ceñirse a las necesidades reales que demande la obra y buscar un tratamiento basado en la reversibilidad, diferenciación y respeto por el original.

Citaremos a continuación los tratamientos que se llevaron a cabo sobre el bien con el fin de frenar su deterioro y devolver la legibilidad completa de la pieza:

1^a fase. Documentación fotográfica del estado inicial de la obra y de cada uno de sus deterioros empleando técnicas que evidencian el daño. En este caso se realiza con luz natural y luz ultravioleta (Figura 8). La luz ultravioleta corrobora la evidencia una intervención previa.

2^a fase. Fijación de los estratos polícromos con riesgos de desprendimiento. Para ello se buscará la restitución de la cohesión superficial perdida, tratando la zona alterada del material constitutivo con los métodos más adecuados, teniendo en cuenta las necesidades del bien. Los métodos utilizados no deberán alterar las características estéticas ni cromáticas de la obra.

Esta se lleva a cabo con una solución de alcohol etílico con agua al 10% y resina acrílica pura en dispersión acuosa (Acril 33[®]) al 15% tanto en la escultura (Figura 6) como en la peana. En el cojín, como presenta unas pérdidas de mayor envergadura, se usa una solución de Acril 33[®] al 50%.



Figura 6. Fijación de estrato polícromo. (Fotografía: Mercedes Molina, 2023).

Posteriormente se lleva a cabo una limpieza superficial con brocha y aspiración para, a continuación, pasar a la limpieza química de la policromía.

Tras la realización de un test de solubilidad, se determinó que el disolvente que mejor funcionaba era una solución compuesta por Tolueno, alcohol etílico y tensoactivo, procediéndose a realizar una limpieza mecánica con hisopo, eliminando de esta manera el barniz oxidado, la suciedad superficial y los repintes que ocultaban la policromía original. Esta solución, sin embargo, no funcionaba bien en todas las zonas de la escultura, por lo que en las zonas más resistentes, se decidió emplear un gel compuesto por alcohol bencílico y acetona, dejándolo actuar durante 5 minutos (Figura 7).



Figura 7. Aplicación de gel en reverso pierna trasera. (Fotografía: Mercedes Molina, 2023).

Finalmente, se estucaron y enrasaron las lagunas de la policromía con estuco polivinílico y sulfato cálcico.

3^a fase. Reintegración cromática. Al tratarse de una obra devocional, se decide que el criterio de reintegración cromática se realice con rigattino¹ (Mercado, 2009: 7), empleándose en todo momento materiales reversibles que puedan devolver la obra a su estado original, en este caso, la acuarela. Este se lleva a cabo tanto en la encarnación, como en el cojín y la peana.

A continuación, se lleva a cabo la protección final con barniz sintético diluido en White Spirit para matizar el brillo.

Finalizado el proceso de conservación-restauración, se muestran las imágenes comparativas del antes y después de la intervención (Figura 8).



Figura 8. Anverso de la escultura antes y después de su restauración. (Fotografía: Mercedes Molina, 2023).

¹ “El rigattino” es una técnica de reintegración que juega con la interpolación de los colores mediante trazos o líneas verticales. El color es aplicado con acuarela sobre un fondo blanco, aprovechando la transparencia de este procedimiento pictórico. Es muy usado en lagunas de menor tamaño en la “selección cromática”.

3. CONCLUSIONES

A lo largo de este artículo hemos visto cómo la escultura en plomo devocional presenta unas características intrínsecas que la diferencian de los otros materiales tradicionales empleados. Ello plantea una serie de ventajas, pero también de desventajas, que afectan directamente a su estado de conservación. Así, se recomienda llevar a cabo una serie de actuaciones y recomendaciones que aseguren el adecuado estado de conservación de la pieza, tales como:

- Mantener la obra en una zona con niveles de temperatura y humedad estables, evitando variaciones bruscas. Los valores ideales son 20° de temperatura y oscilaciones entre 55 a 60 % de humedad relativa.
- Realizar limpiezas superficiales para la eliminación de polvo y otros residuos con un plumero suave, preferiblemente electroestático.
- Mantener cierta distancia entre el bien y ciertas fuentes de calor, ya sean velas y/o iluminación eléctrica, así como evitar la incidencia directa del sol en la escultura.
- Es preferible no colocar ninguna decoración o adorno directamente sobre la policromía para evitar rozaduras y arañazos.
- Si la imagen se fuera a vestir, se aconseja el uso de fijación sencilla para ajustar la prenda. Estas prendas deben de ser revisadas con periodicidad y eliminar la acumulación de polvo.
- La manipulación de la obra es recomendable que se haga con guantes de algodón.

Otra de las cuestiones que su tratamiento planteaba es que la misma presentaba una intervención anterior realizada por una persona no profesional ni experta, lo que nos hace pensar en la necesidad de especialización que requiere el conservador-restaurador que la interviene, así como en la necesidad de revisión de la actual Ley 16/1985 del Patrimonio Español, pues la misma nada establece en cuanto a quiénes han de ser los profesionales encargados de intervenir el patrimonio, provocando actuaciones que vayan en contra de la integridad de los bienes, como ha ocurrido en este caso de estudio.

AGRADECIMIENTOS

La realización de este artículo por parte de la autora Mercedes Molina-Liñán ha sido posible gracias a la financiación obtenida por la concesión de la Ayuda para la recualificación del sistema universitario español. Modalidad B. Margarita Salas para la formación de jóvenes doctores, financiada por la Unión Europea – NextGenerationEU.

BIBLIOGRAFÍA

- Contreras-Guerrero, A. (2018). Técnicas de modelado y fundición en la escultura colonial colombiana. *H-ART Revista de historia, teoría y crítica de arte*, 1(2), 127-157 <https://doi.org/10.25025/hart02.2018.07>
- Díaz Martínez, S. y García Alonso, E. (coord.) (2015). *Proyecto COREMANS. Criterios de intervención en materiales metálicos*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. https://www.libreria.cultura.gob.es/libro/proyecto-coremans-criterios-de-intervencion-en-materiales-metalicos_5335/
- Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español. *Boletín Oficial del Estado, Número 155*, de 26 de junio de 1985, <https://www.boe.es/eli/es/1985/06/25/16/con>
- Marcos Villán, M.A. (2013). Modelos compartidos: sobre el uso del plomo en la escultura barroca española. En *Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 63-86.
- Mercado Hervás, M. (2009). Técnicas y procedimientos de reintegración cromática. *Cuadernos de restauración*, 7, 5-12.
- Molina-Liñán, López-Bravo y Mosquera-Adell Autora y otros (2023). La figura del conservador-restaurador de bienes culturales en España. Una profesión con urgente necesidad de regulación. *Revista internacional del arte en la sociedad* 3 (1), 21-35. <https://doi.org/10.18848/2770-5684/CGP/v03i01/21-35>
- Moreno de Soto, P.J. (2015). La escultura barroca en plomo de Osuna. *Cuadernos de los amigos de los museos de Osuna*, 17, 100-110.
- Pacheco, F.A. (1990). *El Arte de la pintura*. Madrid: Cátedra. (Edición, introducción y notas: Bonaventura Bassegoda).
- Palomero Páramo, J. (2007). El mercado escultórico entre Sevilla y Nueva España durante el primer cuarto del siglo XVII. En *Escultura. Museo Nacional del Virreinato*. México: Asociación de amigos del Museo Nacional del Virreinato, A. C., 107-118.
- Porres Benavides, J. (2013). El comercio de imágenes devocionales con América y la producción seriada de los talleres escultóricos sevillanos. *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 2, 9-16.
- Prieto Ustío, E. (2017). Mercado escultórico e intercambio cultural entre Sevilla y Nueva España durante 1600-1650. En *De Sur a Sur. Intercambios artísticos y relaciones culturales*. Granada: Atrio, 263-270.
- Real Decreto de 24 de junio de 1889 por el que se publica el Código Civil. *Gaceta de Madrid, Número 206*, de 25 de julio de 1889. [https://www.boe.es/eli/es/rd/1889/07/24/\(1\)/con](https://www.boe.es/eli/es/rd/1889/07/24/(1)/con)
- Roda Peña, J. (2018). La escultura sevillana del pleno Barroco y sus protagonistas durante la segunda mitad del siglo XVII. En *El triunfo del Barroco en la escuela andaluza e hispano-americana*. Granada: Universidad de Granada, 229-266.
- UNESCO (1987). Carta de 1987 de la conservación y restauración de los objetos de arte y cultura. <https://legislaciondelpatrimonioocr2017.blogspot.com/2017/05/carta-de-1987-de-la-conservacion-y.html> UNESCO (1972). Convención sobre la protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural, París. <https://patrimoniomundial.cultura.pe/patrimoniomundial/laconvencionde1972>

ADEREZANDO UN RETABLO: UN LITIGIO ENTRE MIGUEL LÓPEZ Y EL GREMIO DE CARPINTEROS DE ORIHUELA.

DRESSING AN ALTARPIECE: A DISPUTE BETWEEN MIGUEL LÓPEZ AND THE CARPENTER'S GUILD OF ORIHUELA.

Marina Belso Delgado

Museo de la Catedral de Murcia

<https://orcid.org/0000-0003-3282-9078>

marina.belso@um.es

RESUMEN

La creación de las Reales Academias constituyó el comienzo de la regularización con carácter oficial del estudio y trabajo de los artistas. Este nuevo sistema se oponía a la formación y control tradicional dependiente de los talleres gremiales, lo que generó diversas disputas entre académicos y no académicos por todo el reino. En este contexto, el presente artículo analiza las acusaciones interpuestas entre el escultor Miguel López y el Gremio de Carpinteros de Orihuela en 1806, a colación de una reforma a un retablo de la iglesia del antiguo convento de San Agustín de la misma ciudad, del que se ha localizado un boceto de su remate.

Palabras clave: Miguel López/Orihuela/San Agustín/Retablo/Real Academia de San Carlos.

ABSTRACT

The creation of the Royal Academies established the beginning of the official regularisation of the artists's studio and work. This new system was opposed to the traditional training and control of the guild workshops, which led to various disputes between academics and non-academics throughout the kingdom. In this context, this article analyses the accusations between the sculptor Miguel López and the Carpenter's Guild of Orihuela in 1806, in connection with a reform of an altarpiece in the Saint Augustine's church in the same city, of which a sketch of its finial has been located.

Key Words: Miguel López/Orihuela/Saint Augustine/altarpiece/Royal Academy of Saint Charles.

1. INTRODUCCIÓN

Uno de los grandes proyectos llevados a cabo por la monarquía borbónica a lo largo del siglo XVIII fue la creación de Reales Academias, instituciones que tenían como fin principal fomentar ciertas áreas consideradas útiles para el beneficio del reino. De este modo, aquellas academias dedicadas a las Bellas Artes se acabaron erigieron como la herramienta fundamental para la regularización del aprendizaje artístico, así como también para promover el gusto oficial vinculado a la imagen real (Bédat, 1989; De la Calle, 2009; García Melero, 2015: 237-256).

Las aportaciones que los investigadores han hecho a este tema, ya pusieron de manifiesto el significativo papel que estas entidades tuvieron en el desarrollo artístico desde la segunda mitad del setecientos. Pero también han abordado las consecuencias que este nuevo sistema tuvo para el devenir de las tradicionales corporaciones gremiales, pues no hay que olvidar que estas estaban habituadas a controlar la formación de sus individuos, así como la gestión del circuito artístico con sus propias ordenanzas. Es en este momento cuando verían amenazada su posición, coincidiendo además con la creciente consideración del artista como un sujeto libre de manera autorizada, adscrito al ámbito académico, separado de aquellos oficios entendidos como menores y beneficiado por no tener que ser sometido a impuestos (Bérchez Gómez, 1987; De la Peña y Belda Navarro, 1992: 17-26; Vidal de la Madrid, 1992: 27-34; Pérez Sánchez, 1995).

Las consecuencias de la imposición académica a las corporaciones gremiales fueron complejas y diversas, generándose frecuentes quejas y denuncias entre académicos y no académicos en torno a cuestiones como la legitimidad artística, es decir, establecer quién debía o no tener derecho a diseñar, dirigir o ejecutar una obra¹. Para esto último, hay que tener en cuenta no sólo la reticencia de algunos artífices y comitentes por adaptarse a las nuevas directrices -pues estaban más que acostumbrados al viejo funcionamiento-, sino también la realidad artística que predominaba en cada zona, sus limitaciones geográficas o económicas, los intereses particulares e incluso la diferente interpretación que en algunos casos se les dio a aquellas Reales Órdenes, creadas con el fin de normativizar estos cambios (Martín González, 1992: 489-496).

Casos como el pleito entre el académico Pedro Juan Guissart y el tallista José Navarro David sobre retablos en Murcia (De la Peña, 1992: 245-253), la denuncia interpuesta por el pintor José Berjes al fraile arquitecto José de San Juan de la Cruz por un grabado en Logroño (Payo Hernández y Matesanz del Barrio, 2011: 129-156), así como el conocido conflicto del retablista Vicente Esteve con la Real Academia de San Carlos de Valencia², no son más que ejemplos de una situación que se daría en mayor o menor medida por todo el reino y que no sólo afectaría a la comunidad gremial, sino también a ciertos sectores de las propias instituciones académicas (Bérchez Gómez, 1987:188-190).

Por lo que respecta a la ciudad de Orihuela, esta experimentó una interesante renovación artística a partir de la década de los años setenta del siglo XVIII. Como cabeza cultural y eclesiástica de su diócesis, se verá inmersa en una serie de reformas paralelas al pensamiento ilustrado, que verán su materialización no sólo en la publicación de edictos para el orden y decoro del culto, sino también en la mejora del abastecimiento y conducción de aguas, en la inversión para la instrucción del clero y, por consiguiente, en la transformación de los espacios y sus muebles, acorde a los nuevos gustos académicos. (Hernández Guardiola y Sáez Vidal, 1997; Belmonte Bas, 2015: 235-253; Ruiz Berná, 2016: 420-434).

1 De hecho, diseñar y dirigir una obra era un asunto crucial, puesto que se debía garantizar las mejores condiciones técnicas y artísticas para elaborarla y se entendía que una titulación académica aseguraba un buen trabajo.

2 Al respecto de este caso sobre Vicente Esteve, se recuerda que el conflicto no surgió solamente por la reticencia de los retablistas a aceptar las nuevas normas, sino también por el interés que este grupo tuvo en pertenecer a la Academia sin querer renunciar a su actividad en el gremio. La solicitud de examen enviada por Vicente Esteve fue rechazada por la Academia valenciana porque no aceptaban que un maestro carpintero llegara a diseñar retablos, obras que en este momento comienzan a considerarse dependientes de la rama de Arquitectura. Además de la notificación que envió Esteve a la Real Academia de San Fernando para informar de lo sucedido, se sabe que algunos escultores sugirieron la realización de una prueba explícita de retablos, lo que generó algunos roces entre estos y los arquitectos académicos, quienes acusaban a los primeros de posicionarse a favor de los retablistas. Al decir de Bérchez Gómez, este caso demuestra cómo las Nobles Artes y sus ramas subalternas no habían sido lo convenientemente delimitadas para un mejor funcionamiento del sistema académico. BÉRCHEZ GÓMEZ, J. (1987). *Arquitectura y academicismo en el siglo XVIII valenciano*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, pp. 304-306. Del mismo modo, se recomienda la lectura de BUCHÓN CUEVAS, A. M. (2003). La fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y los conflictos surgidos entre los escultores y los carpinteros. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, t. LXXIX. Castellón: Sociedad Castellonense de Cultura, pp. 315-337.

El desaparecido retablo mayor de la iglesia de las Santas Justa y Rufina, así como la cajonera conservada en su sacristía (Cecilia Espinosa y Ruiz Ángel, 2022: 66-78), la remodelación de la capilla mayor de la Catedral y su perdido tabernáculo (Nieto Fernández, 1984: 57-58; Berná Ruiz, 2021: 170-180) o el destacado programa de actualización estética del interior de la iglesia de Santiago (Belmonte Bas, 2015: 236-248; Cecilia Espinosa y Ruiz Ángel, 2019: 35-47), ponen de manifiesto la aplicación material de las ideas ilustradas de las que la Iglesia oriolana también fue partícipe, para la que recurrieron a artistas cada vez más vinculados a la nueva corriente artística y, en consecuencia, a las principales instituciones académicas.

Orihuela no sería ajena a la cuestión del adorno y sus complejidades, pues surgieron también varios pleitos en esta zona que acabaron notificándose a las Reales Academias de Madrid y Valencia respectivamente. Este fue el caso de la denuncia interpuesta por los maestros de obras José Gómez y Benito Bolarín al Gremio de Alarifes de esta ciudad en 1798, en cuyo memorial contaban que aquella corporación seguía expediendo títulos ilegales a cambio de una tasa de trescientos reales. Expusieron que no sólo participaban del fraude los vecinos de Orihuela, sino que también acudían personas del reino de Valencia y Murcia, que se beneficiaban de la supuesta exención de quintas y se les daba vía libre para dirigir toda clase de obras³. Del mismo modo ocurre con la queja elevada por el mismo Gómez contra el arquitecto académico Lorenzo Alonso en 1809: el primero acusaba al segundo de permitir que albañiles sin acreditación oficial dirigieran obras en el cementerio oriolano. En su carta, José reclamaba lo frecuente que era esta práctica por parte de este grupo, el cual:

...sean valido del favor de el Arquitecto Dn. Lorenzo Alonso, vecino de la Ciud. de Murcia, este les concede la facultad para que puedan dirigir todas las obras los Albañiles, siendo por estos llamado, ospedandose en sus propias casas, de manera que estos procedimientos tiene à el suplicante sumergido, con su familia y ademas amenazado de los mismos Albañiles... con acudir à el citado Dn. Lorenzo Alonso, quien sale a los reparos, y sin ver las obras, quedan encargadas a los Albañiles cometan infinitos yerros, conosidos por algunas Personas, resultando en desonor General de todos; y maiormte. del suplicante...⁴.

Otro pleito también desconocido hasta ahora es el surgido entre el escultor Miguel López y el Gremio de Carpinteros de Orihuela, en torno a la modificación de un retablo de la iglesia del antiguo convento San Agustín y objeto de estudio del presente texto. Para ello, se trabajará con un conjunto de documentos formado por cinco cartas remitidas a la Real Academia de San Carlos de Valencia, fechadas entre mayo y julio de 1806 y firmadas por Miguel López, a excepción de una de ellas que fue enviada por el gremio citado. Además de estas, se cuenta con un informe emitido por la comisión encargada de la resolución del conflicto y varios borradores, los cuales debieron utilizarse para elaborar las contestaciones finales emitidas por la institución. A todo ello se le suma un dibujo o boceto que debió adjuntarse con una de esas misivas.

Antes de entrar en materia, conviene puntualizar que la documentación con la que se cuenta en esta ocasión es la correspondencia de entrada conservada en el archivo de la academia valenciana, no las contestaciones devueltas. Si bien se ha reunido la información suficiente para tratar este caso, cualquier conclusión sobre el mismo queda pendiente de ser complementada o matizada con información posterior que pueda aparecer.

3 La Junta dictaminó en su sesión ordinaria que "...teniendo presente el contexto de la citada Rl. Orden de S. M. [del 28 de febrero de 1787] acordó que, con arreglo á ésta Orden y al derecho que por el Art 34. de los Estatutos compete al Sor. Viceprotector de reclamar la observancia de los privilegios Academicos, se sirviese S. Ylmo. despachar un exôrto al Corregidor, Justicia y Ayuntamiento de Orihuela, á fin de que prevengan al Gremio de Alarifes se abstenga de exâminar y titular en la Arquitectura y manden recoger y cancelar cuantos titulos se hayan dado en dha. Ciudad desde la fha. de la expresa Rl. Orden, no siendo validos por contrarios á la voluntad de S. M..." ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO [en adelante ARABASF]. *Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, pùblicas y solemnes. (1752-1984). Sign. 3-86, 01/11/1798, ff. 106-106v.* Al respecto de estos dos artífices puede verse BALSALOBRE, J. M. (2002). *Catálogo de proyectos de académicos, arquitectos y maestros de obras alicantinos. Censuras de obras y otras consultas en la Academia de San Fernando (1760-1850).* Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 51-58.

4 Además de esta queja, Gómez reclamaba también la dirección de las obras de reparo del Real Cuartel de la misma ciudad, las cuales se habían encargado a un albañil no titulado que previamente había acompañado a Gómez en las tareas de "reconocer y calcular" dicho inmueble. ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS DE VALENCIA [en adelante ARABASCV]. VARIOS: *Academia / Arquitectura / Estudios. Años 1809-1814.* Sign. Legajo 70-1-4, 26/12/1809, sin foliar.

2. UN EXAMEN PARA MIGUEL LÓPEZ

La renovación artística académica que comenzaba a materializarse en esta diócesis propiciaría que algunos artistas de Orihuela, supeditados históricamente al sistema gremial, decidieran ahora asistir como discípulos a las clases que se ofertaban en las Reales Academias o, como fue de manera frecuente, solicitaran examen para conseguir rápidamente acreditación oficial. Este sería el caso del alarife Juan Antonio Martínez, quien fue aprobado como maestro de obras por la academia valenciana en 1801⁵ o el de Francisco Polo, vecino de Novelda aunque creado como maestro de obras por el gremio oriolano, en cuya notificación del 6 de noviembre del mismo año admitía que, como no podía “operar ni dirigir obra alguna”, se sometería a cualquier tipo de examen que la institución considerase para “poder dirigir las obras que à su cargo tiene”⁶.

Si bien las razones expuestas por cada individuo debieron ser particulares y diversas, lo cierto es que el motivo recurrente que les animaba a realizar las peticiones de examen fue obtener el debido permiso para trabajar libremente, sin restricciones o controles gremiales ni estar supeditados a los consabidos impuestos. Con esta aparente intención, Miguel López envió una carta a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia el 31 de mayo de 1806.

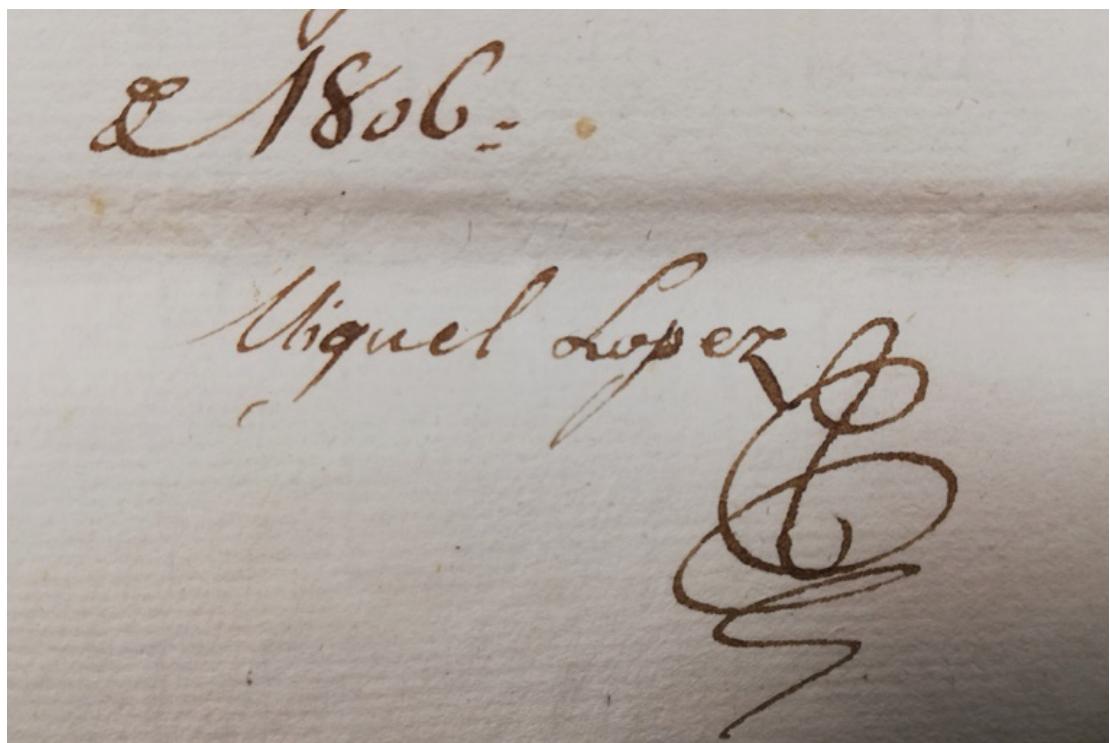


Figura 1. Firma manuscrita del escultor Miguel López, en 1806. Fuente: ARABASCV.

Los pocos datos que se han podido reunir sobre este desconocido artista son los siguientes: fue oriundo de Cartagena, debió nacer hacia 1769, afirmaba haber aprendido algunas nociones de escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y, al menos desde principios de mayo de 1806, se habría instalado en Orihuela con su familia, donde acababa de fundar taller propio⁷. En esta primera carta, López -también llamado Llopis⁸- solicita

⁵ En la solicitud de examen que efectúa en su carta de 1 de septiembre de 1801, Juan Antonio dice ser alarife aprobado por su gremio desde 1782. Su examinador fue el arquitecto académico Vicente Marzo, quien al día siguiente afirmaba que hallaba al sujeto “en estado qe. se le puede conferir el título de Maestro de Obras sin facultades de visurar”. ARABASCV. VARIOS: *Arquitectura / Maestros de Obras. Años 1774-1817*. Sign. Legajo 69-5-6, 01/09/1801, sin foliar.

⁶ ARABASCV. VARIOS: *Academia /Arquitectura. Años 1768-1830*. Sign. Legajo 66-9-25, 06/11/1801, sin foliar.

⁷ Los datos que aquí se comparten se han extraído de la primera carta enviada por López a Valencia. En ella, afirma tener treinta y siete años en 1806, de modo que se ha calculado que debió nacer hacia 1769. En cuanto a su relación con la Real Academia de San Fernando, todavía queda pendiente de corroborarse. ARABASCV. VARIOS: *Academia /Arquitectura. Años 1768-1830*. Sign. Legajo 66-10-35, 31/05/1806, sin foliar.

⁸ En este primer memorial aparece identificado como “Miguel Llopis”, aunque este apellido se tachó y se incluyó su forma castellana López. Al principio se descartó la relación de esta carta con el artista que protagoniza el pleito de este texto. Sin embargo, una lectura detenida de toda la documentación hallada concluyó que se trataban del mismo artífice. Además, el cotejo de las firmas encontradas con el nombre de Miguel López lo corroboran.

ser examinado de la rama de Escultura, argumentando que se estaba sintiendo presionado por parte del Gremio de Carpinteros⁹. Estos debieron acudir al tribunal del Alcalde Mayor de la ciudad y pedir que el acusado acreditase su condición de escultor, advirtiéndole que de no hacerlo, se le impondría una multa de doscientos pesos (Fig.1).

Algo que llama la atención en este primer documento es que el artista no dice realmente qué motivó que fuera denunciado. López centra su argumento de petición de examen en la incomodidad que estaba sufriendo con este gremio, quien exigía que enseñara su titulación. Sin embargo, hay que tener en cuenta que para que le solicitaran la documentación pertinente, -que, por otro lado, admite que no tiene al pedir examen-, debieron enterarse de su participación activa en alguna obra de la ciudad, lo que les motivaría a exigirle la acreditación y que, al no facilitársela, elevaran el caso al Alcalde Mayor¹⁰.

Independientemente de ello, el escultor en cuestión pide dicha prueba con el fin de acabar con la coacción de los carpinteros y así trabajar sin impedimentos. Afortunadamente, poco tiempo debió esperar ya que su solicitud fue aprobada en la Junta Ordinaria del 1 de junio. Enterado de la aceptación, se presentó en Valencia dos días después para llevar a cabo el examen, cuyo tema había sido elegido por el propio director general de la institución, quien le indicó que debía componer una escena de “quando JesuChristo despues de resucitado se apareció à la Madalena”. La prueba transcurrió “sin ser visto de nadie” y tan solo un día después, el 4 de junio, tanto el director general como el resto de cargos de la rama de Escultura se encargaron de evaluar su propuesta, calificándolo positivamente “y bastante para ser aprobado de Escultor”¹¹. Todo ello se tradujo en la expedición de la certificación académica con celeridad, el día 6 de junio.

3. LA NUEVA QUEJA DEL ESCULTOR

Si bien se podría haber tratado este asunto como una simple solicitud de examen, el artista vuelve a ponerse en contacto con la institución valenciana el 24 de junio de 1806, con el fin de informar que aunque había enseñado su reciente acreditación, seguía teniendo problemas para trabajar, sufriendo “incomodidades, vejaciones, y no dijera mal, si digera tropelias”¹².

A lo largo de esta misiva, Miguel López recalca las buenas intenciones que ha tenido en este asunto por su predisposición a concurrir a la prueba, acercándose a Valencia “a pesar de la viva diligencia y cuidado con que apresuró la presentación á este Corregidor del título de Escultor”. Relata cómo el Gremio de Carpinteros de Orihuela y, específicamente, uno de sus individuos -del cual curiosamente no dice su nombre, aunque sí expresa que era un inflamador que persuadía al resto de sus compañeros-, se dedicaban a reunir caudales para emprender denuncias sin tener en cuenta las diversas Reales Órdenes y, como indica el propio López “para decirlo de una vez, turba todo el sosiego de aquel honrado ciudadano, contra quien por cualquier ligero capricho se dirige, hasta hacerle víctima de su enojo”¹³.

9 El histórico Gremio de Carpinteros de Orihuela podría ser considerado uno de los más activos de toda la zona alicantina. Desde finales del siglo XVII se observa un crecimiento significativo parejo al número de obras que se le encargaron a sus individuos, varios de los cuales pertenecían a renombradas sagas de artífices locales, vinculados a la retablierística como los Caro, los Rufete o los Perales. No sólo se dedicaron a trabajar para Orihuela, sino que también se encargaron de proyectos de otras localidades como Elche, Murcia o Lorca, entre otros. Para ello, se recomienda la lectura de VIDAL BERNABÉ, I. (1990). *Retablos alicantinos del barroco (1600-1780)*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial y SÁEZ VIDAL, J. (1998). *Retablos y retablistas barrocos de Orihuela*. Alicante: Diputación provincial. Otras aportaciones recientes e igualmente interesantes para el tema son NAVARRO RICO, C. E. (2018). El antiguo retablo de Santa María de Elche: obra de Antonio Caro y Tomás Sanchis. *Archivo de Arte Valenciano*, (99). Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, pp. 59-73 o CECILIA ESPINOSA, M. y RUIZ ÁNGEL, G. (2022). El mobiliario rococó de la sacristía de la iglesia parroquial de las santas Justa y Rufina de Orihuela. *Res Mobilis: Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, vol. XI, (14). Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo, pp. 66-78.

10 “[Miguel López]ha estado trabajando en esta clase [del arte de la escultura] en la ciudad de Orihuela hasta que el Gremio de Carpinteros de la misma ha instado ante aquel Alcalde Mayor la solicitud de qe. se impida al exponente continuar su trabajo sin presentar documento legítimo qe. acredite su aprobación en qualquier de las Rs. Academias...”. ARABASCV. VARIOS: *Academia /Arquitectura. Años 1768-1830*. Sign. Legajo 66-10-35, 31/05/1806, sin foliar.

11 La información presentada en este párrafo está sacada de uno de los borradores conservados. ARABASCV. VARIOS: *Academia / Arquitectura. Años 1768-1830*. Sign. Legajo 66-10-34, s. f., sin foliar.

12 Expone que se ha visto obligado a “desertar el Pueblo por temor que irresistiblemente le infunde el orgulloso poder del Gremio de Carpinteros”. ARABASCV. VARIOS: *Arquitectura / Maestros de Obras. Años 1774-1817*. Sign. Legajo 69-6-12, 24/06/1806, sin foliar.

13 Esta afirmación hace preguntarse hasta qué punto el gremio oriolano y sus individuos llegaron a ser reticentes a adaptarse a las nuevas normas. El mismo López dice que “Assí se ha manejado siempre este Gremio en Orihuela, como acreditaria si fuese importante a el caso y materia de qe. se trata”. Idem.

Tras esta acusación, el escultor pasa a describir los tres casos que le han motivado a pedir ayuda al cuerpo de académicos: en primer lugar, el Gremio de Carpinteros le incriminaba estar trabajando en la “composición ó retoque”¹⁴ de un retablo en la iglesia del antiguo convento de San Agustín de la ciudad, utilizando un diseño que no se había enviado a la Comisión de Arquitectura de una Real Academia para su aprobación previa. Con respecto a esta cuestión, López refiere que no lo había remitido a censura porque, en su opinión, su proyecto de intervención no era significativo y, por tanto, no alteraba ninguna parte integral del mueble original. A ello añade que aunque su trabajo fuera calificado como modificación sustancial, ese gremio no tenía legitimidad para exigir que su diseño fuera previamente aprobado, dado que la labor que estaba llevando a cabo no pertenecía al oficio de carpintería sino a la rama de Escultura y que, en todo caso y lógicamente, eran artistas académicos quienes debían exigírselo¹⁵.

En segundo lugar, expresa que la intención de la corporación gremial era obligarle a notificar su nueva condición al tribunal del Alcalde Mayor -donde debió ser denunciado la primera vez-, y no al corregidor de Orihuela, a quien decía que sí había avisado y quien además había acordado “su puntual ejecución y cumplimiento”. Miguel López dice que el propio corregidor dejó advertido a esos individuos que se abstuvieran de molestarlo “en el libre uso de su profesión y goce de los privilegios que por este respeto le corresponden”. El hecho de que el escultor recoja estas palabras en la carta quizás debió ser con la intención de remarcar no sólo la superioridad artística que suponía estar titulado por una academia oficial, sino que también estaba recibiendo el apoyo de una autoridad municipal.

Y en tercer lugar, el escultor habla de los excesivos gastos que estaba ocasionando seguir defendiéndose en este asunto, por lo que solicitaba para su fin la intervención de la institución valenciana¹⁶. El dibujo de retablo que se menciona en la carta debió adjuntarse a ella no tanto con la intención de que la Real Academia lo pasara a censura, -como sí pretendía el gremio- sino con la idea de que sirviera como prueba de su inocencia en este asunto, esto es, como justificación de que su trabajo no podía considerarse como obra principal o sustancial, sino como un retoque o aderezo¹⁷. Así, solicitaba una resolución al respecto para quedarse tranquilo, dando por hecho que tenía razón en el pleito y “pa. qe. en lo sucesivo contenga a este cuerpo de carpinteros de la altanería y esforzado empeño qe. hace en aniquilar y destruir al qe. expone”.

4. LA ADVERTENCIA DEL GREMIO Y MÁS CARTAS DE LÓPEZ

Por el momento no se conoce la contestación que envió la Real Academia de San Carlos a este artista o si llegó a notificar de la queja recibida al Gremio de Carpinteros de Orihuela, aunque se sabe que el propio escultor solicitaría que se le despachara a dicha corporación una seria resolución, que obligara a estos a cesar en sus denuncias. Lógicamente debieron ponerse en contacto puesto que trece días después, el clavario Manuel Rufete y el maestro carpintero Domingo Salas firmaban en nombre de la asociación oriolana una carta con fecha de 7 de julio, en la que pasan a relatar el mismo asunto, aunque con algunos matices que permiten saber más detalles de este litigio. Además de los firmantes, también se menciona a los maestros Jaime Díaz y Gerónimo Pérez, también residentes en el mismo lugar¹⁸.

En dicho memorial, los carpinteros exponen que a principios del mes de mayo se habían enterado de la llegada a la ciudad del forastero Miguel López, quien había abierto un taller sin avisar a dicho gremio ni aportar certificación alguna. Todo ello les motivó a denunciarlo frente al Alcalde Mayor Francisco Esbrí solicitando que se le cerrase el obrador. Dado

14 Así es como aparece designado. Idem.

15 “Y aún en esta última hipótesis no serían tampoco leativas personas las de los carpinteros pa. establecer pretensiones de esta especie, que en todo contingente pertenecerían a otro individuo del cuerpo Noble de Académicos y de ninguna suerte à él de carpinteros ó tallistas”. Idem.

16 El artista dice que “en tan cortos días como el suplicante permanece en esta ciudad, le faltan ya fuerzas pa. reparar los golpes de un Gremio que tan de mala fe se versa”. Idem.

17 Una lectura detenida de la carta muestra que Miguel López no pide en ningún momento que el boceto que remite sea visurado por académicos. Idem.

18 ARABASCV. VARIOS: *Arquitectura / Maestros de Obras. Años 1774-1817*. Sign. Legajo 69-6-12, 07/07/1806, sin foliar.

que se había demostrado que no tenía acreditación de ningún tipo “y solo se reconocía por aficionado”, se le impuso la mencionada multa de doscientos pesos y la clausura del taller, además de la advertencia de “que sobrecediera en la fabrica de retablos que había principiado”, incluyendo la reforma del retablo del convento agustino en el que estaba trabajando.

El mismo gremio da cuenta de que sabían que López había acudido a Valencia a conseguir el título y que su intención con su denuncia no era ni poner en tela de juicio su valía artística, ni tampoco cuestionar la decisión de los académicos de aprobarlo, sino que conocían la Real Orden del 28 de febrero de 1787, en la que se instaba a que cualquier plan de reforma u obra de nueva creación, debía ser aprobado previamente por las Reales Academias. Con ello intentan dejar claro que no denunciaban al artista por tener o no las facultades requeridas para realizar tal empresa, sino que para llevarla a cabo, su diseño debía estar aceptado previamente¹⁹.

No debían fiarse mucho del escultor, ya que expresan que “tal vez es regular que el Miguel Lopez haya hecho recurso a Vs. Callando los verdaderos antecedentes”²⁰, admitiendo con ello que este es el motivo por el que se ponen en contacto con San Carlos: avisarles de las intenciones del escultor y evitar ser acusados tanto de impedirle ejercer su oficio, como de no respetar las facultades legítimas del cuerpo de académicos²¹. Finalizan pidiendo que se aplique lo que se previene en las Reales Órdenes y que el escultor parase las obras que tenía empezadas, realice de nuevo los diseños oportunos y los pase a censura previa.

Tan solo dos días después de la advertencia del gremio, el 9 de julio el cartagenero firmaba una nueva carta que iba dirigida al secretario de la Academia, en ese momento Mariano Ferrer. Esta se enviaría como réplica a una contestación todavía desconocida de la institución valenciana, de la que parece que el escultor no salió bien parado. En ella, López pide perdón por su queja emitida el 24 de junio pasado, ya que sabía del descontento que había ocasionado -en ella expone “tengo noticias de aberse yncocomodado mucho Vm. de la carta de oficio qe. por disposición de la Justicia se le amandado”- y la desaprobación que pareció haber obtenido por el diseño que se había adjuntado en esa carta “pues considerava. yo los disgustos qe. abian de resultar”²².

Consciente de este hecho, insiste en el recelo que tuvo al remitir esas rayas o boceto, argumentando que como sabía que los académicos no iban a valorarlo de manera positiva, no había sido de su parecer enviarlo. Para el artista, su obra no estaba convenientemente hecha y digna para presentarse, pues “yo les reconvine diciendoles qe. no se deve presentar a una Academia”. Ante estas palabras, da a entender que no había sido idea suya enviar su propio dibujo, pero que por presión había accedido a ello para que le ayudara a justificar su inocencia en esta denuncia: la modificación del remate de retablo que planteaba “no bariava de su figura el Retablo y tambien ser el mismo diseño de los adornos que se hallan echos y por qe. no devén ser otros se remiten esos mismos para prueba de la verdad”²³. De esta frase se desprende que hubo otro esbozo adjunto, quizá el que se remitió primeramente en la anterior carta del 24 de junio -puesto que refiere que tiene los mismos adornos-, aunque la falta de información al respecto no permite saberlo con seguridad.

Tras una nueva disculpa, el cartagenero concluye su memorial indicando que si la academia valenciana lo considera, le dejen hacer un nuevo plan acabado “segun lo exige mi corto talento”, y que le indiquen qué aspectos debería modificar del mismo para que la obra se pueda ajustar a los postulados vigentes²⁴. Al respecto de esto último, no queda claro si el permiso

19 La Real Orden que citan estos carpinteros surgió con la intención de acabar con el nombramiento ilegal de arquitectos y maestros de obras por tribunales, ciudades o cuerpos eclesiásticos. Sin embargo, en la misma disposición se recuerdan las órdenes enviadas a la academia valenciana del 24 de junio de 1784 y la anterior del 25 de noviembre de 1777 dirigidas al clero, en la que “manda se presente antes á una de las dos referidas Academias para su aprobacion el diseño de retablos y demás obras...”. (1828). *Colección de Reales Órdenes comunicadas a la Real Academia de San Carlos desde el año de 1770 hasta el de 1828*. Ed. Facsimil, 1980. Valencia: Librerías París-Valencia, pp. 50-52.

20 ARABASCV. VARIOS: *Arquitectura / Maestros de Obras. Años 1774-1817*. Sign. Legajo 69-6-12, 07/07/1806, sin foliar.

21 El mismo gremio dice que por esos motivos “les a parecido propio de su obligacion elevarlo a su notoria justificacion con el justo designio, de que à el paso de que la Rl. Academia, desestime todo recurso del Miguel Lopez”. Idem.

22 ARABASCV. VARIOS: *Arquitectura / Maestros de Obras. Años 1774-1817*. Sign. Legado 69-6-12, 09/07/1806, sin foliar.

23 La información de este párrafo se ha cogido de la misma carta. Idem.

24 Idem.

que solicita Miguel López para hacer un nuevo diseño o aplicar las correcciones que San Carlos le subraya es, o porque verdaderamente su dibujo no lo veía apropiado, o porque, viendo que los académicos no habían estado contentos con su trabajo, aprovechaba esta disculpa para obtener una segunda oportunidad, elaborar un nuevo diseño y no posponer demasiado la obra que llevaba entre manos.

Las siguientes noticias no llegarían hasta el 21 de julio. El escultor expone de nuevo su malestar, repitiendo que se le había “sacado con suma repugnancia suya un bosquexo de remiendo de cierto altar en Sn. Agustín de esta Ciud.”, además de “una firma de carta qe. le tenian escrita para remitirse al Secrio. de la Real Academia de Sn. Carlos de Valencia”, dando a entender con ello que la misiva del 24 de junio había sido preparada por otra persona o entidad²⁵. López interpreta toda esta cuestión como una manera de desacreditarlo delante de los profesores académicos, para que estos vieran que recientemente habían otorgado un título a un artista que no había sido consecuente con su posición ni con las normativas.

En este punto, pone énfasis en ser forastero recién instalado en la ciudad de Orihuela, que llegó para “ganar con sus manos el sustento de su familia, no conocer gentes, ni poder con su corta edad y ninguna experiencia evitar los deslices y tropiezos del trato humano”. Así, sugería que su condición de recién llegado había condicionado la actitud que habían mostrado los individuos del gremio con él, quienes lo había juzgado apresuradamente sin tener en cuenta que no había dispuesto de tiempo suficiente para establecerse ni asentarse debidamente. Reitera lo desafortunado que fue el dibujo e insiste en su “corta edad, poca experiencia y los atrasos è insuficiencia en su profesion”, expone su deseo de seguir mejorando y suplica que la institución tome una decisión teniendo en cuenta su buena intención e impericia²⁶.

5. EL INFORME DECISIVO

El 3 de agosto de 1806 se celebraría una Junta Ordinaria en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en la que se pediría que una comisión de expertos tomara una decisión al respecto²⁷. Los encargados para ello fueron Vicente María de Vergara, hijo del pintor José Vergara y recién constituido como secretario de la institución valenciana, y el arquitecto y político Joaquín Martínez.

Ambos tuvieron la tarea de analizar la información del litigio: por un lado, las quejas de Miguel López por no poder ejercer su oficio libremente, y por otro el aviso del gremio de que el escultor estaba trabajando con diseños que no habían sido pasados previamente a censura. Entre la documentación localizada se halla el informe emitido por estos dos académicos, además de algunos borradores sin fecha -aunque debieron realizarse con posterioridad al 3 de agosto- cuyo contenido es similar al memorial de los académicos y que sirvieron para elaborar el dictamen final enviado a los afectados.

El 26 de agosto Vergara y Martínez sentenciaron que el Gremio de Carpinteros oriolano no tenía derecho a denunciar al escultor de Cartagena. Tal y como escriben “no les incumbe la denuncia de los obrajes de Arquitectura qual es el que se trata, por pertenecer esto exclusivamente à la Rl. Academia o à sus individuos abilitados para ello”²⁸. Como es sabido, la realización de retablos estuvo frecuentemente vinculada a escultores y carpinteros, pero la clara dependencia estructural de este tipo de mueble a la arquitectura hizo que muchos artífices académicos reclamaran su derecho exclusivo a llevarlos a cabo²⁹.

Por ello, ambos artistas daban la razón a Miguel cuando este sugirió en sus cartas que los maestros carpinteros no podían inmiscuirse en obras vinculadas a las Nobles Artes y que, en caso de ser juzgado, debía ser por un académico. Dado que la escultura pertenecía a este grupo, la condición menor de los carpinteros como artesanos les limitaba,

25 ARABASCV. VARIOS: *Arquitectura / Maestros de Obras. Años 1774-1817*. Sign. Leg. 69-6-12, 21/07/1806, sin foliar.

26 Datos recogidos de la misma carta. Idem.

27 ARABASCV. *Libro III de Acuerdos en limpio de las Juntas Ordinarias desde el año 1801 hasta 1812*. Sign. 6, 03/08/1806, sin foliar.

28 ARABASCV. VARIOS: *Arquitectura / Maestros de Obras. Años 1774-1817*. Sign. Leg. 69-6-12, 26/08/1806, sin foliar.

29 No hay que olvidar que el retablo constituye el mueble más significativo y predominante en cualquier templo. Al respecto de la concepción académica del retablo como parte de la rama de la Arquitectura véase BÉRCHEZ GÓMEZ, J. (1987). *Arquitectura y...ob.cit.*

no estaban convenientemente formados para ello y por tanto no tenían derecho a emitir juicio alguno³⁰. En palabras de los expertos: “Lopez no ha causado por este hecho el menor perjuicio”³¹.

Sin embargo, las siguientes líneas del informe sí reconocen la culpabilidad del escultor al contravenir las leyes vigentes por varios motivos: en primer lugar, López se había hecho cargo de una obra que, como reforma de un retablo, estos expertos entendían que debía ser llevada a cabo por un arquitecto y no por un escultor -al contrario de lo que defendía López al principio- de modo que a su criterio, la titulación del cartagenero le habilitaba para el ejercicio de la escultura, pero no le daba las herramientas técnicas suficientes para hacer frente a un trabajo que los arquitectos consideraban propiamente suyo³². Esto recuerda de nuevo la complejidad a la que se asiste con respecto a la legitimidad artística y cómo se fue dilatando en el tiempo, a pesar de la realización de normativas oficiales. Un asunto que enfrentó no solo a académicos contra no académicos, sino que los miembros aprobados de la propia institución no siempre se ponían de acuerdo.

En segundo lugar, el diseño que se había presentado a San Carlos no podía ser pasado a censura por carecer de firma. Cada proyecto que se enviaba a una Real Academia tenía que rubricarse, con el fin de que los académicos se cercioraran de que el encargado de la futura empresa era un artista habilitado para ello. Una vez pasado a censura, el diseño en cuestión era devuelto a su dueño. Pero tal y como consta en el art. VI de las *Constituciones de la Comisión de Arquitectura de San Carlos*, todo aquel boceto o proyecto que no fuera firmado por su artífice, no debía elevarse a ninguna comisión y no se devolvía al remitente. Con ello se evitaría que proyectos no aprobados acabaran materializándose³³.

Aún así, el dibujo fue inspeccionado por los dos académicos, que se posicionaron a favor de Miguel López al considerar que su trabajo era sólo una ligera transformación del retablo. Creían en cierta inocencia de este individuo al argumentar que “Si el Escultor Lopez ha tenido presente la Rl. Orden de 22 de Junio de 1777 y no ha visto las Rs. Ordenes posteriores y Constituciones de la Junta de Comision que en parte la derogan, podia merecer alguna disculpa”³⁴. No hay que olvidar que en esa primera Real Orden se hablaba de que los retablos, púlpitos, sillerías, facistolos, etc., eran obras privativas de los profesores aprobados por la Academia³⁵, sin especificar arquitectos. Curiosamente uno de los borradores del dictamen final afirmaba que López podía quedar amparado por la Real Orden del 14 de febrero de 1786, que también recogía lo dispuesto en la anterior de 1777³⁶.

Teniendo en cuenta esto y que tampoco querían que los padres agustinos se incomodaran por la demora del litigio -la obra se encontraría paralizada en esos momentos- determinaron darle la razón al escultor, concediéndole permiso para terminar la reforma del retablo oriolano, aunque le advirtieron que, como este trabajo pertenecía al ámbito de la Arquitectura, “en lo sucesivo, se abstenga de emprender obras de Arqa. hasta qe. obtenga el titulo de Arquitecto”³⁷.

30 En uno de los borradores de la resolución final, los académicos comentan que, mediante la Real Orden del 16 de abril de 1782, los gremios tenían derecho a pedir que se reconociera el taller de un escultor si tenían sospecha de que no se estaban respetando las normativas vigentes. Puede que llegaran a pasar por el obrador de López dado que se dice que “virificado este en el de Lopez no se han hallado obras ajena de su profesion”. ARABASCV. VARIOS: *Arquitectura / Maestros de Obras. Años 1774-1817*. Sign. Leg. 69-6-12, s. f., sin foliar. La citada Real Orden puede verse en (1828). *Colección de Reales Órdenes...* ob. cit., p. 27-30.

31 ARABASCV. VARIOS: *Arquitectura / Maestros de Obras. Años 1774-1817*. Sign. Leg. 69-6-12, 26/08/1806, sin foliar

32 Idem.

33 “Y respeto que la dirección de semejantes obras no puede verificarse por otra clase de personas que las instruidas y habilitadas por esta misma Academia, ó por la de San Fernando; deberá el Secretario por si devolver los planos, ó proyectos á las partes, siempre y quando no vengan estos firmados por sugeto en quien concurren dichas circunstancias”. (1791). *Constituciones para el gobierno de la junta de Comisión de Arquitectura de la Real Academia de S. Carlos, conforme a la Real Orden de S. M. De 2 de Noviembre de 1789, y arregladas según la práctica de la Real Academia de San Fernando*. Valencia: Benito Monfort, s. p.

34 ARABASCV. VARIOS: *Arquitectura / Maestros de Obras. Años 1774-1817*. Sign. Leg. 69-6-12, 26/08/1806., sin foliar.

35 (1828). *Colección de Reales Órdenes...* ob. cit., p. 13.

36 La Real Orden de 14 de febrero de 1786 surgió por los problemas que seguía habiendo con el Gremio de Carpinteros de Valencia. En ella se exponía que “la claridad é individualidad con que la Real orden de 22 de Junio de 1777 explica y señala las obras que se deben reputar pertenecientes á la Escultura, como no admite duda ninguna, acrimina mucho mas el proceder de los que inconsiderablemente han querido, que una sillería de coro igual á la que presenta el dibujo que han enviado á S. M., adornada toda ella con labores arquitectónicas, un facistol con Crucifijo grande en el remate, y una cómoda, que representa un cuerpo completo de Arquitectura, sean obras llanas como las que únicamente pueden hacer los Carpinteros...”. Ibídem, pp. 47.

37 ARABASCV. VARIOS: *Arquitectura / Maestros de Obras. Años 1774-1817*. Sign. Leg. 69-6-12, 26/08/1806, sin foliar.

Finalmente, al comprobar con este litigio que las normas no se estaban siguiendo o comprendiendo debidamente, ambos académicos recomendaban a la Junta que se enviasen copias de la Real Orden del 16 de abril de 1782, la del 24 de Junio de 1784, la del 14 de febrero de 1786 y la del 6 de abril de 1787, así como la misma del 24 de junio directamente al obispo oriolano para hacer hincapié en las normativas a tener en cuenta, evitando así “denuncias y excesos en las facultades que à cada qual le competen”³⁸.

6. ALGUNAS NOTAS EN TORNO AL BOCETO

El antiguo convento de San Agustín fue uno de los cenobios más significativos de Orihuela. Debió fundarse hacia el siglo XV, aunque la iglesia del mismo, todavía en pie, data ya del siglo XVIII. A pesar de los muchos datos que todavía se desconocen sobre esta edificación, se tiene constancia de que en 1746 el obispo de entonces, Juan Elías Gómez de Terán, concedió licencia a los frailes agustinos para levantar un nuevo templo más acorde a sus necesidades. Sus obras debieron prolongarse por lo menos hasta 1789, año en el que se documenta la bendición del mismo (Galiano Pérez, 2007; Cecilia Espinosa, 2015: 206-209).

La renovación artística que quiso aplicar la estética académica a esta iglesia debió comenzar a finales del siglo XVIII. No obstante, diversos factores como la Guerra de Independencia ocasionarían la paralización de las intervenciones previstas, dejando finalmente un inmueble sin portada principal hasta la actualidad. Además, el terremoto de 1829 afectaría a la arquitectura, derribando una de sus torres y obligando a desmochar por precaución la que aún queda en pie. El templo todavía tenía culto hasta la década de 1980, conservándose hoy un edificio cerrado y desprovisto de gran parte de su mobiliario, a excepción del retablo mayor y dos laterales de menor tamaño, en un estado de conservación deficiente³⁹.

El dibujo encontrado entre la documentación consultada corresponde con aquel sin firmar que citan Vicente María de Vergara y Joaquín Martínez. Como se ha comentado líneas arriba, no queda claro si este vino en la carta del 24 de junio y volvió en la del 9 de julio o bien fuera uno de similares características que se adjuntaría en esa última carta. En cualquier caso, el hecho de que la única anotación que tenga ese esbozo sea el título “Su Remate” y no tenga firma, tan solo confirma que el proyecto de reforma ideado afectaba al coronamiento de un retablo de ese convento, pero no se especifica cuál.

Esta pequeña obra (Fig. 2), de notable calidad artística, representa una tarima de tres niveles en la que se disponen dos sencillos pebeteros en cada uno de los extremos y, en el centro, un conjunto de atributos propios de San Agustín: mitra y báculo para representar su condición de obispo de Hipona, así como un palio arzobispal, un colgante con una cruz -posiblemente un pectoral-, un libro, otra cruz con bastón y el corazón inflamado atravesado por una flecha⁴⁰, situado todo sobre un monte de nubes. Más difícil de identificar resulta el elemento dispuesto en el extremo derecho del dibujo, que podría quizás interpretarse como una concha con perlas, en alusión al pasaje del santo meditando sobre la Trinidad, aunque no se ha podido determinar con seguridad⁴¹.

El hecho de que se representen los símbolos propios de este padre de la Iglesia en un remate que iba destinado a un templo con la misma advocación, da pie a suponer que la modificación que había proyectado Miguel López pudiera estar destinada en un inicio a su capilla

38 En uno de los borradores, La Academia consideraba que la carta enviada por el gremio oriolano mostraba el “olvido de las Rs. ordenes de S. M. en aquella Ciudad”. ARABASCV. VARIOS: *Arquitectura / Maestros de Obras. Años 1774-1817*. Sign. Leg. 69-6-12, s. f., sin foliar

39 En la actualidad el convento no se conserva. El espacio que ocupaban las antiguas dependencias fue sustituido en el siglo XIX por una plaza de toros, para luego reconvertirse en el actual colegio Jesús-María San Agustín. MAZÓN ALBARRACÍN, A. J. y BELMONTE BAS, J. (13/07/2018). Aportaciones para el estudio de los conventos de la Merced, San Agustín y San Gregorio. *Oriola vista desde el Puente de Rusia*. <http://oriola-vdpr.es/?p=2047> [recuperado el 14/06/2024].

40 Tal y como recoge el iconógrafo Reau, el corazón inflamado se menciona en el IX libro de las Confesiones de San Agustín: “Habías herido mi corazón con las flechas de tu amor”. RÉAU, L. (2000). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*. Barcelona: Ediciones del Serbal., p. 38.

41 Según la tradición, San Agustín meditaba sobre la Santísima Trinidad mientras caminaba por la orilla de una playa, donde se encontró con un niño que pretendía vaciar el mar con una concha o cuchara. Ibídém, p. 37.

mayor⁴². No obstante, la falta de documentación y el estado actual que presenta el retablo mayor de esta iglesia -cuyo coronamiento difiere del dibujo conservado en Valencia-, no permite realizar una hipótesis lo suficientemente sólida sobre esta cuestión.

Este mueble⁴³, aparece dispuesto a la manera de pórtico clásico sobre zócalo y pedestales, en los que descansan cuatro columnas corintias de fuste mixto y, sobre las mismas, un entablamento retranqueado en su centro y desarrollado con arquitrabe y friso lisos (Fig. 3). Sobre la cornisa se sitúa una gruesa tarima, también con un retranqueo en su parte central, en la que se asientan tres ángeles y sobre estos un gran resplandor, elementos que como se comprueba no corresponden con el boceto de López. Del mismo modo ocurre con los dos retablos menores restantes, cuyo cierre tampoco corresponde con los atributos de dicho boce-
to: estos se articulan mediante calle única entre columnas corintias de fuste liso sobre mesa de altar, entablamento, tarima y ático a modo de marco para albergar un lienzo.

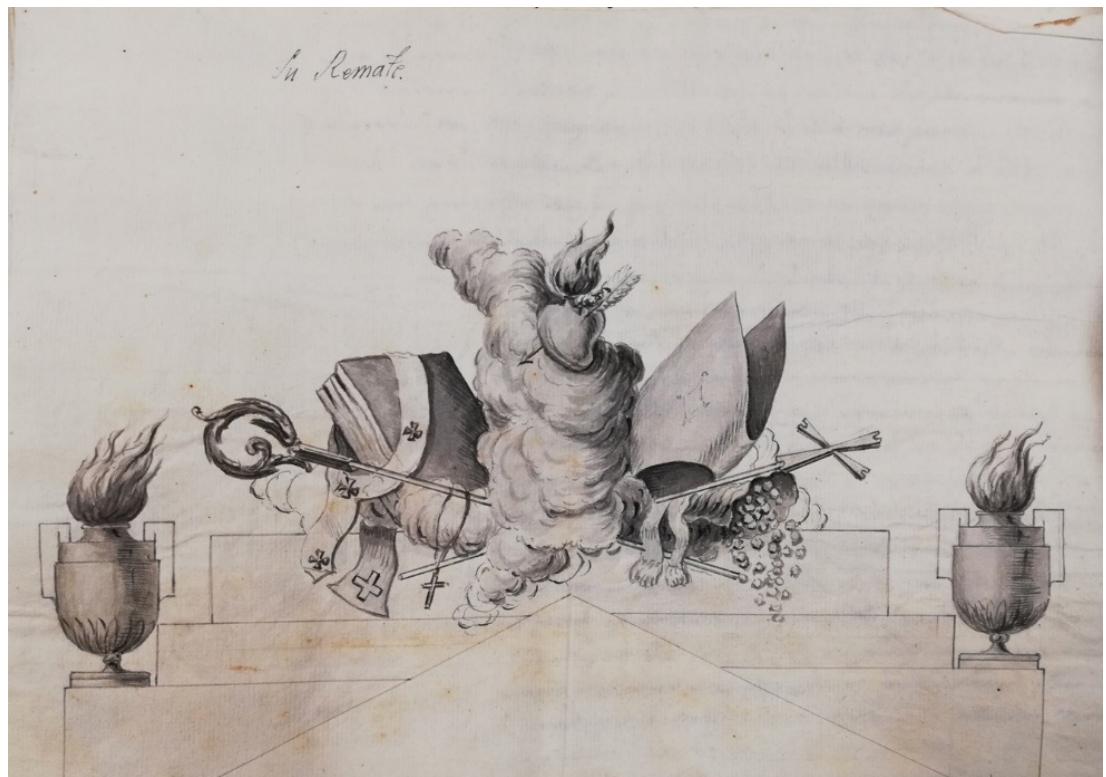


Figura 2. Boceto del remate de un retablo con atributos de san Agustín, h. 1806. Fuente: ARABASCV.

42 Además, se conoce que la imagen que presidió este retablo mayor era una escultura del mismo santo, todavía conservada. Sirva esta nota para agradecer al prof. Mariano Cecilia Espinosa la información facilitada sobre los cambios recientes en el interior del templo y el estado de conservación de los muebles que aún persisten en el mismo. También se agradece la cesión de la fotografía del retablo que acompaña a este texto.

43 El *Compendio* de Joseph Montesinos recoge que cuando se termina la iglesia en 1789 aún no tenía retablo mayor nuevo, utilizando como provisional uno de menores dimensiones que había pertenecido a la antigua fábrica. Unas páginas más adelante, afirma que desde 1806 el presbiterio ya tenía el nuevo instalado. Los escasos detalles que proporciona y la contradicción de algunos de los datos que aporta el autor en sus manuscritos, no permiten por el momento saber mucho más al respecto. MONTESINOS PÉREZ Y MARTÍNEZ DE ORUMBELLA, J., (1791-1816). *Compendio Histórico Geográfico Oriolano*, t. V. Manuscrito propiedad de Caja Rural Central de Orihuela, pp. 120-142 y 301-313.



Figura 3. Estado actual del retablo mayor, siglo XIX (?). Iglesia de San Agustín, Orihuela. Fotografía: Mariano Cecilia Espinosa.

Gracias a una fotografía perteneciente a la colección Sánchez Portas, se observa que el ángel central de este monumental retablo actual, llegó a situarse sobre otra tarima más pequeña hoy no existente, que se completaba con dos pebeteros en los extremos. Este mismo detalle llama la atención por dos cuestiones: en primer lugar, porque el dibujo de Miguel López también contemplaba dos pebeteros a los lados y, en segundo lugar, porque este esquema de tarima con ese tipo de recipientes ornamentales fue en cierto modo constante en algunos retablos específicos de Orihuela de principios del siglo XIX, repitiéndose por ejemplo en el retablo mayor de la antigua iglesia de la Merced o en el que presidía la iglesia de las Santas Justa y Rufina, ambos perdidos pero conocidos también por fotografías. Al respecto de este último, es una obra que se ha fechado con posterioridad a 1803 y cuya similitud estructural y estética con el ejemplar de los agustinos no debe pasarse por alto, pues se reproduce la misma disposición de columnas y gran entablamento con ángeles, pebeteros y resplandor central⁴⁴ (Fig. 4).

44 Si bien se expidió carta de pago en 1799 para costear un diseño efectuado por Vicente Marzo y José Cotanda, todavía en 1803 no se había materializado. Debe mencionarse también la interesante relación establecida por Penalva Martínez entre el lenguaje estructural del antiguo retablo de la iglesia de Santa Justa con su propio órgano, así como con el altar mayor de la basílica de los Desamparados de Valencia. Una similitud que va más allá de lo estrictamente formal, pues los artistas implicados se encuentran de algún modo vinculados y la reforma de la basílica valenciana fue una de las más influyentes del momento en ese ámbito geográfico. PENALVA MARTÍNEZ, F. (2019). *El órgano en las parroquias históricas de Orihuela: de Nicolás Salanova a Miguel de Alcarria*. Madrid: CEHA, pp. 61-63.



Figura 4. Retablo mayor, (finales del siglo XVIII-principios del siglo XIX). Iglesia de las Santas Justa y Rufina, Orihuela. Desaparecido. Fotografía: Archivo Loty. Fototeca IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte.

Con respecto al caso mercedario, el esquema venía a ser el mismo pero variando ciertos elementos esenciales: las columnas pasan a ser pilastras corintias de fuste estriado, el entablamento mantiene su línea uniforme exceptuando las zonas que caen en los capiteles, el friso en este caso sí aparece con ornamentación, la cornisa no sobresale tanto del conjunto y el remate se configura con un frontón triangular, tras el cual aparece una tarima a modo de plinto con cuatro pebeteros en los laterales y un rompimiento de gloria con el escudo de la

orden, que oculta parte de la tarima y que descansa a su vez sobre los derrames del frontón. Es precisamente este cuerpo -el frontón- y su disposición en el retablo lo que también ha hecho que pueda recordar al dibujo de Valencia: si se observa detenidamente, este contempla la posible existencia de un frontón a través de dos líneas que simulan un triángulo, lo que motiva la idea de que quizá el retablo que López pretendía intervenir tuviera una estructura con frontón, si bien se insiste en que la carencia documental y gráfica dificulta un análisis más profundo y acertado.

7. CONCLUSIÓN

El pleito entre el escultor cartagenero Miguel López y el Gremio de Carpinteros de Orihuela constituye un ejemplo de la complejidad artística a la que se asiste desde las postrimerías del siglo XVIII, en torno a la legitimidad de las obras y sus consecuencias en el trabajo de académicos y no académicos. A pesar de los esfuerzos de las Reales Academias por solventar estos pleitos a golpe de normativas, con este caso se pone de manifiesto que todavía a principios del siglo XIX persiste la lucha por adjudicarse la ejecución o dirección de una determinada obra cuyos límites aún no se encontraban bien definidos. Además, el estudio de este litigio permite conocer los primeros datos biográficos en torno a la figura de Miguel López, así como el boceto preparatorio de un remate de retablo destinado a la iglesia del antiguo convento de San Agustín de Orihuela, desconocido hasta el momento.

A lo largo del análisis de las cartas y borradores conservados, se han podido observar diversos aspectos como el interés persistente en el sector gremial por involucrarse en obras como los retablos, que tradicionalmente se habían considerado como parte de la carpintería y ahora, debido al control académico y la relación estrecha de su estructura con el ámbito arquitectónico, se estaba vinculando cada vez más a la rama de la Arquitectura. Resulta en cierto modo contradictorio que el gremio utilizara ciertas Reales Órdenes para argumentar su denuncia, teniendo en cuenta que estas normas surgieron en un principio para limitar el trabajo de estas mismas corporaciones e influir en su desaparición. Otra cuestión que se ha puesto de manifiesto es el interés de Miguel López por obtener una titulación oficial y ahorrarse problemas con el gremio oriolano, así como la dificultad que para las propias Reales Academias constituían este tipo de disputas, pues aunque en este caso los expertos Vergara y Martínez consideran que un remate de un retablo debe llevarlo a cabo un académico perteneciente a la Arquitectura, acaban reconociendo y aceptando que López puede hacerse cargo de él y finalizarlo.

Por el momento se desconoce si el diseño expuesto acabó materializándose en alguno de los retablos de la antigua iglesia de San Agustín -en ese caso, muy posiblemente sería en el de la capilla mayor- o si, de no haberse ejecutado, qué motivó su cancelación dado que como se ha visto, la comisión académica estuvo en esta ocasión a favor de su construcción. Por ello, cualquier hallazgo futuro permitirá ir complementando esta historia en torno a uno de los templos más significativos y más desconocidos de la diócesis de Orihuela en época académica.

BIBLIOGRAFÍA

- (1791). *Constituciones para el gobierno de la junta de Comisión de Arquitectura de la Real Academia de S. Carlos, conforme a la Real Orden de S. M. De 2 de Noviembre de 1789, y arregladas según la práctica de la Real Academia de San Fernando*. Valencia: Benito Monfort.
- (1828). *Colección de Reales Órdenes comunicadas a la Real Academia de San Carlos desde el año de 1770 hasta el de 1828*. Ed. Facsímil, 1980. Valencia: Librerías París-Valencia.
- BALSALOBRE, J. M. (2002). *Catálogo de proyectos de académicos, arquitectos y maestros de obras alicantinos. Censuras de obras y otras consultas en la Academia de San Fernando (1760-1850)*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 51-58.
- BÉDAT, C. (1989). *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- BELMONTE BAS, J. (2015). El tránsito del siglo XVIII al siglo XIX: las reformas clasicistas de las parroquias de Orihuela y la aportación de los escultores y pintores valencianos. *Canelobre*, (64). Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 235-253.
- BÉRCHEZ GÓMEZ, J. (1987). *Arquitectura y academicismo en el siglo XVIII valenciano*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- BUCHÓN CUEVAS, A. M. (2003). La fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y los conflictos surgidos entre los escultores y los carpinteros. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, t. LXXIX. Castellón: Sociedad Castellonense de Cultura, pp. 315-337.
- CECILIA ESPINOSA, M. (2015). *El patrimonio cultural de la ciudad de Orihuela: un modelo para la gestión integral de los bienes culturales*. [tesis doctoral defendida en Universidad de Alicante], pp. 206-209.
- CECILIA ESPINOSA, M. Y RUIZ ÁNGEL, G. (2019). El mobiliario de sacristía en la iglesia parroquial de Santiago de Orihuela: del rococó al academicismo. *Res Mobilis: revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, vol. VIII, (9). Oviedo: Ediciones de la Universidad. pp. 35-47.
- CECILIA ESPINOSA, M. y RUIZ ÁNGEL, G. (2022). El mobiliario rococó de la sacristía de la iglesia parroquial de las santas Justa y Rufina de Orihuela: el tallista Nicolás Porcel. *Res Mobilis: revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, vol. I, (14). Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo, pp. 66-78.
- DE LA CALLE, R. (Coord.) (2009). *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia Ilustrada*. Valencia: Universitat de València.
- DE LA MADRID ÁLVAREZ, V. (1992). Los conflictos para la implantación de la normativa académica en Asturias en la segunda mitad del siglo XVIII. En *El arte español en épocas de transición. Actas IX Congreso Español de Historia del Arte*, vol. II. León: Universidad de León, pp. 27-34.
- DE LA PEÑA VELASCO, M. C. (1992). Los conflictos sobre competencias entre académicos y no académicos en las postrimerías del siglo XVIII. El recurso del escultor Pedro Juan Guisart contra el tallista José Navarro David. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. IV. Madrid: Universidad Autónoma, pp. 245-253.
- DE LA PEÑA VELASCO, M. C. y BELDA NAVARRO, C. (1992). La visión del mundo en crisis. Los gremios frente a la Academia. En *El arte español en épocas de transición. Actas IX Congreso Español de Historia del Arte*, vol. II. León: Universidad de León, pp. 17-26.
- DE LA PEÑA VELASCO, M. C. (1993). *Retablos barrocos murcianos. Financiación y contratación*. Murcia: Real Academia Alfonso X El Sabio.
- GALIANO PÉREZ, A. L. (2007). *El convento e iglesia de San Agustín*. Alicante: Fundación para el desarrollo de la Ciencia y la Tecnología.
- GARCÍA MELERO, J. E. (1996). El control de la arquitectura española: La Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Butlletí de la Reial Acadèmia catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. X. Barcelona: Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, pp. 75-98.
- GARCÍA MELERO, J. E. (2015). Las Academias de Bellas Artes. En VV.AA. *Imágenes del poder en la Edad Moderna*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Aceres.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. y SÁEZ VIDAL, J. (coms) (1997). *Neoclásico y Academicismo en*

- tierras alicantinas (1770-1850).* Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1992). Comentario sobre la aplicación de las Reales Órdenes de 1777 en lo referente al mobiliario de los templos. *BSAA Arte*, (58). Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 489-496.
 - PAYO HERNANZ, R. J. y MATESANZ DEL BARRIO, J. (2011). Una polémica artística en el entorno de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fray José de San Juan de la Cruz y José Berjes. Entre el Barroco Castizo y el Barroco Cortesano. *De Arte: revista de Historia del Arte*, (10). León: Servicio de Publicaciones de la Universidad, pp. 129-156.
 - PENALVA MARTÍNEZ, F. (2019). *El órgano en las parroquias históricas de Orihuela: de Nicolás Salanova a Miguel de Alcarria.* Madrid: CEHA.
 - PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1995). *El retablo y el mueble litúrgico en Murcia bajo la Ilustración.* Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio.
 - MONTESINOS PÉREZ Y MARTÍNEZ DE ORUMBELLA, J. (1791-1816). *Compendio Histórico Geográfico Oriolano*, t. V. Manuscrito propiedad de Caja Rural Central de Orihuela
 - NAVARRO RICO, C. E. (2018). El antiguo retablo de Santa María de Elche: obra de Antonio Caro y Tomás Sanchis. *Archivo de Arte Valenciano*, (99). Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, pp. 59-73
 - NIETO FERNÁNDEZ, A. (1984). *Orihuela en sus documentos. La catedral. Parroquias de Santas Justa y Rufina y Santiago.* Murcia: Editorial Espigas.
 - RÉAU, L. (2000). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F.* Barcelona: Ediciones del Serbal.
 - RUIZ BERNÁ, A. (2016). Cambios religiosos y sociales en la Diócesis de Orihuela bajo el mandato del obispo Tormo. En PEINADO GUZMÁN, J. A. y RODRÍGUEZ MIRANDA, M. M. (coord.). *Meditaciones en torno a la devoción popular.* Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, pp. 420-434.
 - RUIZ BERNÁ, A. (2021). *La catedral de Orihuela en el siglo XVIII. Remodelación y dotación artística.* Orihuela: Caja Rural Central. SÁEZ VIDAL, J. (1998). *Retablos y retablistas barrocos de Orihuela.* Alicante: Diputación provincial.
 - VIDAL BERNABÉ, I. (1990). *Retablos alicantinos del barroco (1600-1780).* Alicante: Caja de Ahorros Provincial.

WEBGRAFÍA

- MAZÓN ALBARRACÍN, A. J. y BELMONTE BAS, J. (13/07/2018). Aportaciones para el estudio de los conventos de la Merced, San Agustín y San Gregorio. *Oriola vista desde el Puente de Rusia.* <http://oriola-vdpr.es/?p=2047> [recuperado el 14/06/2024].

ARCHIVOS CONSULTADOS

- Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).
- Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (Valencia).

UN ESCULTOR POR DESCUBRIR: SALVADOR GUTIÉRREZ DE LEÓN. NUEVAS APORTACIONES BIOGRÁFICAS

A SCULPTOR TO BE DISCOVERED: SALVADOR GUTIÉRREZ DE LEÓN. NEW BIOGRAPHICAL CONTRIBUTIONS

Estrella Gorgoglione Retana
Universidad de Málaga
<https://orcid.org/0009-0003-8185-4373>
gorgoglioneestrella@gmail.com

RESUMEN

Este trabajo tiene por objetivo poner en valor la figura de Salvador Gutiérrez de León, como iniciador de una de las dinastías más relevantes en el panorama escultórico de los siglos XVIII y XIX, de modo que aporta algunos aspectos biográficos inéditos que tuvieron su oportuno reflejo en el ámbito artístico y en *el modus operandi* del artista. Dicha documentación nos ha permitido comprender la figura del escultor de una manera más completa, para así, a continuación, poder reflexionar sobre las claves que definen su estilo. Por tales razones, quien pretenda encontrar en este artículo un catálogo, no lo hallará.

Palabras clave: Salvador Gutiérrez de León/ Siglo XVIII/ Modus operandi/ Barroco/ Málaga.

ABSTRACT

This paper aims to highlight the figure of Salvador Gutiérrez de León, as the founder of one of the most important dynasties in the sculptural panorama of the 18th and 19th centuries, thus providing some previously unpublished biographical aspects that were appropriately reflected in the artistic field and in the artist's *modus operandi*. This documentation has allowed us to understand the figure of the sculptor in a more complete way, in order to then be able to reflect on the keys that define his style. For these reasons, whoever expects to find a catalogue in this article will not find one.

Keywords: Salvador Gutiérrez de León/ 18th century/ Modus operandi/ Baroque/ Malaga.

1. INTRODUCCIÓN

Las últimas investigaciones sobre el panorama escultórico malagueño del siglo XVIII y XIX, han experimentado un gran desarrollo y enriquecimiento cualitativo y cuantitativo, que ha permitido a la comunidad científica y, sobre todo, a la historiografía especializada a replantearse la importancia de un círculo, considerado como secundario aun cuando contaba con una serie de artistas interesantes que aportaron calidad e indudable personalidad a sus obras. La gran cantidad de testimonios documentales y artísticos relacionados con los talleres malagueños, permiten calibrar su actividad y radio de acción, al no verse circunscritos al ámbito local, sino que traspasaron sus propias fronteras, abasteciendo a provincias como Cádiz, Almería, Sevilla, Jaén, Granada, así como a los territorios norteafricanos de Ceuta y Melilla (Ramírez, 2013). Un círculo que comienza a gestarse desde finales del siglo XV (Sánchez, 2016: 209-272) en esta ciudad, y que a lo largo del tiempo va a ir generando una serie de figuras, además de vivir una serie de momentos estelares, especialmente a partir del establecimiento en la ciudad en 1658 de una figura colosal en el contexto del arte barroco español: Pedro de Mena y Medrano. Este artista consiguió crear obras con una impronta muy singular y característica, cuya estela fue continuada por modestos artistas como Miguel Félix de Zayas o el propio Jerónimo Gómez. Sin embargo, a partir de 1730 habían comenzado a despuntar unos jóvenes valores que a la vista de la producción documentada e identificada tanto dentro como fuera de Málaga, permite considerar a esta ciudad uno de los grandes centros productores andaluces del denominado Siglo de las Luces (Ruiz y Almagro, 1993: 87-102). Destacan nombres propios como José Medina y Anaya, un artista nómada, que sirve de eslabón entre los epígonos de Pedro de Mena y la nueva generación de artistas capitaneada por el escultor y académico de San Fernando Fernando Ortiz o la familia Asensi de la Cerda (Sánchez y Ramírez, 2023). Estos escultores no permanecieron ajenos a las nuevas poéticas. Algunos de ellos supieron conjugar en sus obras la tradición castiza y los aires renovadores italianizantes. Destaca sobremanera la figura de Fernando Ortiz (Romero, 2017), que marcó una impronta escultórica singular, imitado por contemporáneos y continuadores.

Marcando la transición finisecular hacia el siglo XIX, encontramos a la figura de Salvador Gutiérrez de León y Aguirre (Flores, 2021: 163-178; 2022: 98-122), iniciador de la saga de los Gutiérrez de León, que encarna el concepto ecléctico que predomina en la escultura malagueña decimonónica, secundado por otros artistas coetáneos y familias como los Gutiérrez Muñiz-Toro-Jimena (Flores, 2021: 155-176).

Este escenario malagueño conforma una personalidad artística versátil y poliédrica, que ofrece diversas maneras de concebir y entender la escultura. De este modo se propicia un lugar idóneo para el establecimiento y desarrollo de un círculo propio, donde se produjo un periodo de madurez y renovación formal, iconográfica y técnica, alcanzando un prestigio que traspasaba los límites fronterizos. Así se acabó calificando el Setecientos como una época de esplendor de la escultura barroca malagueña. Sin embargo, las destrucciones producidas en 1931 y 1936, han privado a la ciudad de la intensa y floreciente actividad escultórica de estos artistas, sumergiéndola en las sombras de la memoria, dificultando la labor investigadora de los historiadores a la hora de reconstruir con fidelidad el proceso escultórico de la ciudad malacitana y de conocer las principales estéticas de los artífices que trabajaron en ella.

2. SALVADOR GUTIÉRREZ DE LEÓN Y AGUIRRE (1777-1838). NUEVAS APORTACIONES BIOGRÁFICAS

En la última década las nuevas investigaciones están sacando del ostracismo a artistas que habían quedado relegados a la sombra de los grandes nombres del arte del barroco. La figura del artista Salvador Gutiérrez de León ha permanecido relegada a un segundo plano para la historiografía especializada, a pesar de contar con cierta relevancia en su contexto local, cual nos lo muestran los testimonios documentales. Escasos son los datos biográficos y profesionales relacionados con su figura que nos han llegado a la actualidad, amén de los facilitados por el padre agustino Andrés Llordén (1960: 329-333).

Para comprender mejor el modus genuino de expresión artística es necesario averiguar aquellos aspectos familiares de mayor relevancia, que tienen su oportuna incidencia en

el ámbito artístico. Salvador Gutiérrez de León (1777-1838) inauguró la que hoy conocemos como una de las sagas más consolidadas de escultores malagueños que trabajó a caballo entre los siglos XVIII y XIX.

Los orígenes del iniciador de esta progenie artística, Salvador Bonifacio Gutiérrez de León, se sitúan a finales del siglo XVIII, en la ciudad de Málaga. Es hijo natural del matrimonio conformado por Antonio Gutiérrez de León y Magdalena Aguirre, ambos vecinos de la ciudad de Málaga. Nació el día 5 de junio, siendo inscrito en el libro sacramental al día siguiente por el presbítero D. Vicente del Villar, en la iglesia de Santiago de Málaga¹. Esta partida bautismal nos revela la red de relaciones personales que tuvo esta familia. La madrina del escultor fue Doña Ana de Herrera, viuda de esta ciudad, encargada de ayudarlo en la iniciación cristiana y socorrerlo en un futuro si fuese preciso. Junto a la madrina, fueron testigos Antonio de Burgos y Victoriano de Robles. Conocemos que Salvador tuvo varios hermanos, Juan, Antonio, José, entre otros.

Algunas investigaciones habían colocado en el escenario artístico el nombre de un tal Antonio Gutiérrez de León I (Espinosa de los Monteros, y Patrón, 2007a: 72-77), padre de Salvador, con el que hubiera iniciado su proceso formativo. Esto nos llevó en un principio a establecer vínculos artísticos y profesionales entre padre e hijo completamente erróneos. Y es que tras realizar las labores de campo oportunas y un estudio de dicha documentación podemos asegurar con total rotundidad que la parentela de Salvador Gutiérrez de León nunca estuvo relacionada profesionalmente con el mundo de la escultura (Gorgoglione, 2024: 60-61). De hecho, los oficios que más se repiten por tradición en el seno familiar fueron el de barbero, cirujano o sangrador, al igual que había sucedido con los antecedentes familiares de los Asensio de la Cerda (Sánchez, y Ramírez, 2023: 23). El ejercicio de este oficio se desarrollaba dentro de una estructura gremial, donde distinguimos entre los barberos y sangradores, los cirujanos y los médicos, encuadrando al padre de Salvador en el primero de ellos. Este oficio capacitaba a sus profesionales solamente para el tratamiento de enfermedades que requiriesen curaciones externas (López, 1962: 479-515).

En cuanto al proceso formativo de Salvador, tradicionalmente se ha venido hablando de la supuesta formación bajo el amparo del también escultor y académico de San Fernando José de Medina y Anaya, junto a su contemporáneo Mateo Gutiérrez Muñiz, debido al prestigio que éste debía de contar en la época, aunque no hemos podido hallar documentación alguna que afirme o desmienta tal afirmación. Lo que sí es cierto es que muy probablemente José de Medina y Anaya no hubiera sido el instructor de Salvador Gutiérrez de León, puesto que este artífice se caracterizaba por su nomadismo, moviéndose constantemente entre Málaga, Antequera, Jaén, Estepa, entre otros lugares. Tenemos que tener en cuenta que cuando Salvador nace en 1777, José de Medina se encontraba en Jaén y próximo a su muerte (Guillén, 1874: 663). En el caso de que hubiera estado en la población malagueña, Salvador contaría con apenas 7 años de edad. Por lo tanto, planteamos que la posible formación de éste se hubiera llevado a cabo en el taller de su hijo, Antonio de Medina, natural de Jaén, asentado en Málaga a finales de 1770. Este artista trabajó en la elaboración de los relieves de la Capilla de la Encarnación de la Catedral malacitana (Guillén, 1874: 130). Es muy probable que Salvador se hubiese formado en el taller de Antonio de Medina, donde pudo producirse el trasvase de influencias de su padre al artista malagueño.

Salvador Gutiérrez de León permaneció viviendo en la Calle Granada², hasta pocos años antes de contraer matrimonio, en 1800, en la parroquia de los Mártires, como nos indica su testamento. Por lo que podemos observar que se produce un traslado desde la collación de Santiago a la de los Mártires, situando Romero Torres muy acertadamente el obrador familiar en la Calle Santa Lucía (Romero, 1993: 33-34), adscrita a la feligresía de los Mártires. La destrucción experimentada en los archivos documentales durante la Guerra Civil en Málaga, ha provocado la pérdida de gran parte de los libros sacramentales de la iglesia parroquial de los Santos Mártires, entre otras, privándonos de poder conocer el perfil biográfico completo de esta dinastía de artífices.

1 Archivo Histórico Diocesano, Málaga (AHD), leg. 591, Libro sacramental de la Parroquia de Santiago, nº 35, fol. 112.

2 Para poder estudiar el recorrido realizado por la familia Gutiérrez de Leon, véase: AHD, leg. 644.8; leg. 644.9.

Alcanzó una gran consideración y un gran éxito como artista, pues no sólo trabajó el arte de la talla en madera, sino que supo crear y cultivar el género costumbrista de las pequeñas figuras de barro cocido y policromado, que tendrán una alta consideración en el coleccionismo extranjero. Trabajó para una amplia clientela dispuesta por múltiples poblaciones de Andalucía, especialmente Cádiz, y el Norte de África, configurada por segmentos de diversa índole como órdenes religiosas, hermandades, oratorios particulares, aristócratas, extranjeros, etc. También destaca por su labor como apreciador de varias obras de arte³, así como poseedor de diferentes viviendas y rentas nada desdeñables como así lo demuestra la documentación encontrada en archivos. Contó con un taller propio en Calle Santa Lucía, donde tuvo dos aprendices, por ahora localizados, como demuestran los padrones, que fueron José de Vilches, hijo de platero, y Manuel Martínez Carrillo, yerno de su hijo Rafael⁴.

El artista contrae matrimonio con María Bernarda Ataño, natural de Jaén, teniendo como fruto de este matrimonio varios hijos, de los cuales, solamente sobrevivieron Rafael, María del Carmen y Josefa Gutiérrez de León y Ataño, continuando la herencia del taller su hijo Rafael. A pesar de gozar de buena salud, ambos se apresuraron a realizar un primer testamento en 1818⁵, gracias al cual conocemos que contrajo matrimonio en 1800 en la parroquia de los Mártires donde solicitan ser enterrado. Es aquí donde el escultor nos indica que trabajó indistintamente la talla en madera como las figuras de barro policromada, que modelaba con la ayuda de sus aprendices José de Vilches y Rafael, su hijo, creando una verdadera artesanía familiar de extraordinarias cotas artísticas. En este documento apreciamos la buena relación existente entre Salvador y su hermano Antonio, al depositar en él, el cuidado de sus hijos y reparto de bienes tras su fallecimiento. En dicho testamento indicaba que dejaba en herencia y como continuador de su arte a su hijo Rafael Gutiérrez de León, que se hará cargo del mismo, continuando los grafismos paternos, imprimiéndole una relectura propia que personaliza y diferencia su obra de la de su padre.

3. MODUS OPERANDI

Los Gutiérrez de León supieron crear un estilo *sui generis*, atendiendo a la jerarquía temática, el contexto cultural y el tipo de clientela. Estos artistas contaban con un amplio sector de clientela, pues realizaron obras para oratorios particulares, hermandades y órdenes religiosas, extendidos por múltiples poblaciones andaluzas, especialmente Cádiz.

Pocas son las piezas documentadas de Salvador Gutiérrez de León, por lo que la comparación estilística es fundamental para poder establecer adscripciones de autoría. Este artista desarrolló una serie de estilemas que conformaron un estilo que será una constante en sus sucesores. Dentro de su producción encontramos una amplia presencia de representaciones de los momentos de la Pasión y muerte de Cristo, Vírgenes Dolorosas, temas hagiográficos y barros policromados. En lo que respecta al formato de las obras, el artista trabajó el pequeño formato destinado a piezas de barro policromados y encargos de devoción particular. Los tamaños académico, natural o superior para encargos de órdenes religiosas u obras de carácter público.

En el caso de Gutiérrez de León, es un artista que no permanece ajeno a los nuevos aires italianizantes, ni aquello que ocurría en el extranjero. La poética de Salvador Gutiérrez de León navega por las aguas de los postulados barrocos, neoclásicos y academicistas. La producción de este artista, muestra gran personalidad, alejado de los referentes de prestigio, dando lugar a obras únicas y personales. Un aspecto que caracteriza su *modus operandi* es la presencia de una dualidad estética, propia de la mentalidad decimonónica de la época. Posee la capacidad versátil de moverse entre dos lenguajes antagónicos que conviven de manera armoniosa. Así lo podemos apreciar en las obras realizadas para el trascoro de la Catedral de Málaga. El escultor vendría a completar el programa iconográfico de la Sexta Angustia con las esculturas de *San Juan Evangelista* y *María Magdalena*, que acompañarían a la imagen de la *Piedad* de los hermanos Pissanis (Meléndreras, 1990: 7-8). En consonancia con la figura principal de este programa iconográfico, el artista emplea un lenguaje neoclásico que encontramos

3 Archivo Histórico Provincial (AHPM), leg. 3836, Escribanía de José de Mesa, fol. 137 r-137 v; Leg. 3297, Escribanía de José Romero, fol. 664 r- 664 v; Leg. 3632, Escribanía de Manuel Romero de León, fol. 911 r.

4 Archivo Histórico Municipal, Málaga (AHM), Padrón de habitantes, vol. 149.

5 AHPM, leg. 4124, Escribanía Miguel Cano, fols. 131-142.

a la hora de policromar la madera de color blanco para dar aspecto y sensación de mármol. Esto se contrapone a la grandilocuencia de los grupos escultóricos en madera dorada y policromada de los altares colaterales, donde se desarrolla un programa hagiográfico alusivo a la virtud de la Caridad, de herencia barroca.

La obra quizás más antigua y una de las primeras salidas del taller de Salvador Gutiérrez de León, sea la *Dolorosa de la Amargura* (Figura 1), situada en la parroquia de San Francisco de Asís -Tarifa-, en cuyo interior del templo se albergan numerosas obras de este escultor. Se trata de una imagen atribuida erróneamente tanto al escultor genovés Jacome Vaccaro, como a un escultor denominado Antonio Gutiérrez de León I (Espinosa de los Monteros, y Patrón, 2007a: 72-77), que ha dado lugar a confusión; pues se pensaba que era el padre de Salvador, pero como hemos comentado en el epígrafe anterior, éste no se dedicó al arte de la talla, sino a la medicina. Debido a la tosquedad y arcaísmo en su modelado, esto nos lleva a atribuirla sin reservas a la factura de Salvador y no a ningún otro miembro de la familia, pues en ella podemos apreciar los grafismos del iniciador de la saga, que se verán perfeccionados en sucesivas obras, ya que esta se correspondería con una obra de la etapa inicial de su producción. Se trata de una obra datada en torno a 1797, fecha en la que se construiría el altar dedicado a la imagen.

En cuanto a la composición de las piezas de Salvador predominan las figuras erguidas. La Dolorosa se muestra en esta posición, donde podemos apreciar un ligero contraposto, en el que la pierna izquierda se adelanta sobre la derecha, en la inmensa mayoría de las piezas, con una actitud de movimiento, que se ve reforzado por el giro brusco del torso propiciando un movimiento en diagonal, que provoca un giro de la cabeza, siempre suave, que configura un recurso comunicativo, posibilitando el diálogo con el espectador, la complicidad y commiseración de este, y rompiendo la ley de frontalidad. En cuanto al rostro observamos unos rasgos muy marcados, párpados caídos que nos conducen a una mirada melancólica, con una boca entreabierta de labios ondulados que nos permiten apreciar la parte superior de la dentadura. Estos rasgos experimentan una evolución que culmina en unas formas suaves. Otras obras ejemplo de lo que aquí comentamos son las esculturas de *San Juan Evangelista* y *María Magdalena*, del trascoro de la Catedral de Málaga, siendo obras más depuradas en cuanto a técnica y estilo, pues datan de 1803-1804⁶. Ambas figuras se muestran erguidas, con la pierna derecha adelantada a la izquierda, con una gran corporeidad y volumen, que se encuentra acrecentado por el efecto envolvente de la ampulosidad de los mantos, inspirados en los modelos clásicos.



Figura 1. Dolorosa de la Amargura. Atribuida a Salvador Gutiérrez de León. Parroquia de San Francisco de Asís. Tarifa. San Juan Evangelista. Salvador Gutiérrez de León, Catedral de Málaga. Fotografía: Antonio Gorgoglione Retana.

⁶ Archivo Catedralicio, Málaga (ACM), Libro de Gastos generales y comunes de la veeduría de la Fabrica Mayor, 146, fol. 247 r., 251 r.; Ibídém, 147, fols., 3 r., 32 v., 35.r, 40 r., 137 v-138 r.

También hemos localizado una *Dolorosa* de pequeñas dimensiones en una colección particular fechada en 1804. Aunque en esta ocasión, la labor escultórica queda reducida a su mínima expresión, concentrada en la elaboración de la testa, las manos y los pies, podemos advertir la grafía del artista. En ella apreciamos la configuración del ovalo facial bien definido de contornos redondeados y de facciones menudas que alberga unos ojos almendrados, cuya inclinación de la cabeza, ligeramente hacia el cielo en una actitud declamatoria, nos conduce a la zona supraorbital donde destacan unas cejas arqueadas, trazadas a punta de pincel. Las cejas en la obra de Salvador es un elemento que varía en función del tipo de representación, pues existen de dos tipos; arqueadas u onduladas. Continuando con el análisis del rostro apreciamos una nariz larga, recta y fina de configuración aguileña que desemboca en unos labios finos y muy bien dibujados, permitiendo vislumbrar la corona dentaria superior y la lengua, ambas talladas al detalle que nos conduce al borde inferior del rostro donde el mentón es rematado por un característico hoyuelo. Las facciones quedan enmarcadas por una singular forma de tallar el pelo. La cabellera suele disponerse peinada en dos partes sobre la cabeza, dividida por una marcada raya central, resuelto en gruesos mechones que caen ondulados de forma simétrica y zigzagueante a ambos lados de los hombros y por la espalda de manera aza-rosa, pero armónica. Al alcanzar la altura de los hombros uno o dos mechones se dejan caer en la zona del pecho. En el caso de la iconografía de los Nazarenos, el escultor suele emplear cabelleras naturales postizas, como veremos más adelante. La inclinación de la cabeza hacia la derecha o izquierda permite contemplar el lóbulo de la oreja y la talla del cuello, que suele tener una configuración tubular amplia y vigorosa.

Esta imagen presenta concomitancias formales con el pequeño grupo escultórico del *Calvario* (Figura 2), conformado por la Virgen, San Juan, María Magdalena y un Crucificado, que no se conserva en la actualidad. Las tres primeras piezas se custodian en el Museo de la Catedral de Málaga, fechándose igualmente estas en torno a 1804-1805. En estas figuras podemos apreciar una simbiosis de aquello que hemos venido comentando con anterioridad; en las del *San Juan Evangelista y María Magdalena* vemos una trasposición de la gramática corporal de los mismos santos del trascoro de la Catedral malacitana. Sin embargo, en la *Virgen María* podemos apreciar esa composición de juego de diagonales, en forma *serpentinata*, donde la disposición de las piernas se encuentra orientada a la derecha, mientras que los brazos unidos por las manos entrelazadas, realizan un movimiento brusco hacia la izquierda, conduciéndonos hacia la cabeza de la imagen mariana que se contrapone a la derecha y llevándonos con su mirada al crucificado que no se conserva en la actualidad. La imagen de la Virgen nos recuerda a la composición de la *Dolorosa de la Amargura* de la iglesia tarifeña. En sus rostros podemos ver los grafismos formales, técnicos y fisonómicos descritos con anterioridad y que no vamos a redundar en ellos de nuevo. A modo de apoyo encontramos un soporte rocoso, para recrear la escena del Gólgota. En cuanto a las vestiduras se muestran profusamente estofadas, no dejándonos apreciar el color del manto, tan característico en el artista.

En cuanto a la policromía de las imágenes, el artista emplea carnaciones pálidas y rosáceas, especialmente en las zonas del párpado móvil de los ojos y pómulos; incluso podríamos hablar de unas carnaciones mixtas con una luminosidad marfileña de suaves veladuras. Ejemplo de lo expuesto son las obras del conjunto escultórico de la *Virgen del Carmen* y las *Ánimas del Purgatorio* (Espinosa de los Monteros, y Patrón, 2007b:30-38; 2008: 17-27), ubicadas en la Iglesia tarifeña de San Francisco de Asís, datadas en torno a 1810 y la *Virgen del Rosario*, ubicada en la Parroquia de San Antonio Abad en Churriana (Málaga), obra datada en 1814⁷. En su rostro podemos apreciar esas carnaciones de tonalidades claras con frescores rojizos marcados en los pómulos. El rostro queda enmarcado por la cabellera con mechones mojados que caen sobre los hombros como ya hemos visto anteriormente.

Dentro de la producción del escultor también destacan las representaciones de los momentos de la Pasión y muerte de Cristo, especialmente los ejemplos de Jesús camino del Calvario, Cristo de la Humildad y Paciencia y los Crucificados, así como algunos ejemplos hagiográficos.

⁷ AHD, leg. 404, Libro de cabildos de elecciones y de cargo y data de la Hermandad del Rosario de Churriana, sin foliar.



Figura 2. Calvario. Atribuido a Salvador Gutiérrez de León. Catedral de Málaga. Fotografía: Antonio Gorgoglione Retana.

El Crucificado es junto con la representación del Nazareno la temática más relevante de la iconografía religiosa cristiana. En su interpretación plástica esta representación ha transcurrido por diversas variantes que alcanzaron su máximo esplendor en la Edad Moderna al impulso de la Reforma Católica.

Encontramos dos piezas de esta temática vinculadas a la producción de los Gutiérrez de León: el *Cristo de la Expiración* de Priego -Córdoba- y el *Cristo de la Sangre de Cabra* -Córdoba-⁸ (Figura 3); aunque la primera de ellas queda atribuida al escultor granadino Agustín de Vera Moreno, el investigador Francisco Flores Matute la ha adscrito a la producción de los Gutiérrez de León muy acertadamente. Se tratan de dos obras de un cierto apego neoclásico.

También el artista abordó diferentes versiones de la representación iconográfica de Cristo Crucificado. En el caso de Priego adopta un tipo expirante, mientras que el de la Sangre de Cabra se muestra agonizante. Ambos ejemplos aparecen sujetos a la cruz mediante los tres clavos tradicionales. La representación agónica se ve reforzada con anatomías que suelen mostrar una cierta relajación muscular, determinadas por una estructura ósea marcada, con tórax amplio y musculatura vigorosa, acompañada de manos abiertas y relajadas. Entre estas características se encuentra la ligera inclinación de la cabeza hacia su lado derecho, en cuyos rostros podemos apreciar los signos del sufrimiento subrayado por la policromía de hematomas. Los valores plásticos se ven acentuados por la aplicación de la policromía. La tez blanquecina se realza con la ausencia de regueros de sangre, lo que contrasta visualmente con la presencia de hematomas y laceraciones violáceas, como consecuencia del martirio pasionista, que se distribuyen por la zona del pómulo y párpados, que reiteran la influencia de los Asensio de la Cerda en sus obras. La sangre aparece de forma muy puntual en el rostro y cuerpo en forma de leves y finos regueros.

⁸ Ambos crucificados atribuidos de manera acertada a la producción de Salvador Gutiérrez de León por el investigador Francisco Flores Matute. Véase: Flores, 2021: 163-178.

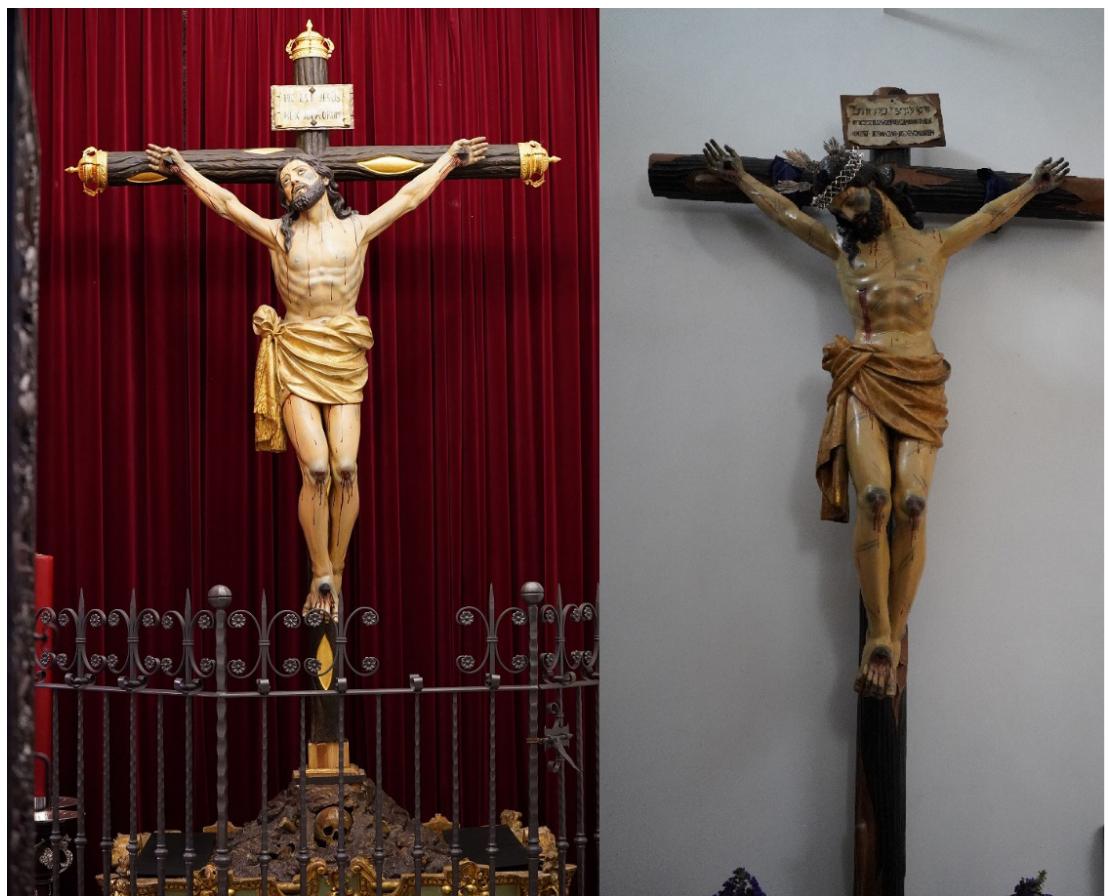


Figura 3. Cristo de la Expiración. Parroquia de la Asunción. Priego. Cristo de la Sangre. Parroquia de la Asunción. Cabra. Fotografías: Antonio Gorgoglione Retana.

El modo de peinar la cabellera conforme a la inercia de la cabeza, crea un juego serpenteante de gruesos mechones en bucle que parecen caer al azar, creando una composición simétrica a ambos lados de la cabeza hasta posarse en los hombros y dejar al descubierto el lóbulo de la oreja y el cuello amplio y vigoroso. A ello, debemos añadir el detalle de pintar prolongaciones capilares por los contornos de la cabellera para aportar un mayor naturalismo a la obra, revelando el detallismo del artista. También será muy característico de su *modus operandi* el tratamiento de la barba y el bigote que no distorsiona la morfología de la mandíbula, sino que enmarcan la barbilla finalizando en una barba bífida de finos mechones serpentinos.

En cuanto a la forma de resolver el perizoma, observamos que en ambos crucificados y en la escultura de *San Bartolomé*, en la Residencia de Mayores -Tarifa-, el escultor lo construye mediante pliegues anchos y poco profundos de cortes secos y con decoraciones estofadas. También encontramos concomitancias formales en el rostro entre estas tres esculturas.

La representación del Nazareno, se relaciona con dos esculturas de esta iconografía: *Jesús Nazareno del Paso de Churriana* -Málaga- y el *Nazareno de las Necesidades* de Cabra -Córdoba-, ambos atribuidos al escultor Salvador Gutiérrez de León. Se tratan, por lo general, de piezas cuya labor escultórica queda reducida a su mínima expresión. Se muestran en actitud itinerante con el pie derecho adelantado sobre la izquierda que marca el paso y describe la zancada. La ligera inclinación de la cabeza hacia el lado derecho, configura un recurso comunicativo de diálogo con el devoto para hacerlo partícipe de su pasión. Este tipo de imágenes cuentan con un amplio ajuar como coronas de espinas, peluca de cabello natural, ojos de cristal y túnicas. El escultor, de la misma forma que emplea cabelleras talladas, utiliza pelucas naturales postizas para imágenes de vestir. El trabajo del cráneo aparece totalmente liso para la colocación de dicho aditamento. Podemos apreciar en ambas imágenes el trabajo minucioso y virtuoso de la barba bífida, donde reproduce diminutos elementos capilares alrededor de la misma.

Con la iconografía del *Cristo de Humildad y Paciencia* (Figura 4), encontramos una obra en la localidad gaditana de San Roque, cuya representación surge de las visiones y escritos

místicos en la Edad Media que reflexionan sobre los sufrimientos que Cristo padeció para redimir a la humanidad del pecado. No debemos obviar ciertas influencias compositivas ejercidas por los grabados, como la célebre xilográfia de Alberto Durero para el frontispicio de la Pequeña Pasión (1511).



Figura 4. Cristo de Humildad y Paciencia. Atribuida a Salvador Gutiérrez de León. Parroquia de Santa María La Coronada. San Roque. Fotografía: Antonio Gorgoglione Retana.

En cuanto al estudio de los grafismos y los aspectos estéticos observamos una expresividad inherente al estilo de los Gutiérrez de León, que nos presenta al protagonista meditando sobre su papel redentor a la espera de la Crucifixión. Nos encontramos al personaje sentado sobre una base rocosa, a modo de trono, que apoya su brazo derecho sobre una columna de fuste cilíndrico. Aquí podemos ver la hibridación de la iconografía barroca que se produce con frecuencia, donde observamos la fusión del Cristo *pensieroso* con las postrimerías de la Flagelación (Sánchez, 1996: 195-196).

Lo más interesante de esta pieza, es que se trata de una de las pocas obras de este escultor que ofrece una anatomía completa del cuerpo masculino, permitiéndonos realizar un estudio sobre el tratamiento morfológico y plástico de los cuerpos en la producción de Salvador. El artista compone la escultura de Cristo valiéndose de una amplia y vigorosa caja torácica, recreándose en las articulaciones y extremidades. El minucioso trabajo realista de la espalda extremadamente realista a la hora de representar el suplicio de la flagelación, nos habla de la calidad escultórica del iniciador de la saga, que posteriormente sus descendientes no llegarán a alcanzar hasta tales cotas de excelencia. En esta escultura, el autor muestra una perfecta simbiosis entre la talla en madera y la policromía de la piel desgarrada por los azotes

que permite apreciar la epidermis ensangrentada y amoratada, recordándonos a la producción de los Asensi de la Cerda o al *El Cristo de la Caña* de Fernando Ortiz, en Osuna.

En cuanto al perizoma, mucho menos elaborado que en las esculturas de los Crucificados o en la de *San Bartolomé*, el escultor evoca el estilo de Fernando Ortiz en piezas como la obra procesional de *Jesús orando en el Huerto*.

En el caso de los santos, constante iconográfica a lo largo de su catálogo, encontramos dos versiones de *San Francisco de Asís*: una custodiada en el Museo de Bellas Artes de Málaga y la otra en el Convento Capuchino de la misma ciudad; un tema iconográfico de especial importancia para el escultor, según deducimos de su testamento. En la primera de estas interpretaciones nos muestra al *Poverello* de Asís con los cinco estigmas en manos, pies y costado, ataviado con el hábito característico de los franciscanos, que portan el capillo sobre la espalda, el cordón de tres nudos y las disciplinas, el crucifijo y la calavera. En el ejemplo del que se encuentra en el Museo, sus atributos los tiene perdidos. En estas esculturas la indumentaria de la orden presenta una policromía uniforme, sin incidir demasiado en la imitación del textil, recreando esa pobreza de las vestimentas del Poverello de Asís, donde no encontramos motivos dorados. En cuanto a los estigmas quedan reducidos de modo testimonial a las llagas visibles en manos, pies y costado.

El trabajo epidérmico en manos, pies y cuello alcanza cierto hiperrrealismo. Muestra de ello es el *San Bartolomé* (Figura 5) ubicado en la Residencia de Mayores de San José -Tarifa- uno de cuyos brazos muestra la piel desollada, como atributo del martirio sufrido.



Figura 5. San Bartolomé. Atribuida a Salvador Gutiérrez de León. Residencia de Mayores de San José. Tarifa. Fotografía: Antonio Gorgoglione Retana.

Las figuras infantiles son, así mismo, una constante en su producción, encontrando su presencia como niños pasionistas, niños entronizados con la Virgen o algún santo y formando parte de una base compositiva de las peanas. Los rostros de estas figuras infantiles destacan por contar con perfiles redondeados y rollizos y la utilización de cejas curvas y mirada elevada. En cuanto a su composición, los ángeles pasionistas se muestran erguidos, en actitud caminante con una pierna adelantada a la otra y los brazos despegados del cuerpo, mostrándose probablemente los *Arma Christi* de la pasión que no se conservan en la actualidad.

Los animales aparecen como atributos iconográficos del santo en cuestión o en el caso de los barros policromados, formando parte de un pequeño grupo escultórico. Salvador trabajó en especial los corderos como atributo de la iconografía de la Divina Pastora y los toros y caballos en su conjunto con los toreros a modo en los barros policromados.

El virtuosismo del artista se hace presente de una forma más extraordinaria en las figuras de barro policromado, que fueron muy numerosas en su producción. En la pieza del *Viejo sentado*, custodiada en el Museo de Artes Populares -Málaga-, apreciamos cierta similitud con el *Crucificado* de Priego y de *San Bartolomé* en Tarifa. En el rostro podemos apreciar una configuración oval en cejas arqueadas, que conduce hacia una larga nariz delgada en la zona superior; esta va agrandando en su zona inferior finalizada en una boca entreabierta de finos labios perfilados, que nos permite ver la escasa dentadura superior, tan característica de la anciana edad. El trabajo de las superficies alcanza un gran realismo en las manos, frente, cuello, con la plasmación de las venas y los tendones, así como las arrugas propias de la avanzada edad. También encontramos la ligera inclinación de la cabeza hacia el lado derecho como nos lo muestra en la inmensa mayoría de su catálogo. El personaje lleva un chaleco azul con dibujos de color blanco, un pañuelo rojo con rayas a modo de corbata y medias blancas hasta la rodilla, donde se puede vislumbrar la trama del tejido. Por su parte, en la figura femenina de la *Pareja a caballo*, podemos observar una trasposición del rostro de la *Virgen del Rosario* en la Parroquia de San Antonio Abad.

4. CONCLUSIÓN

Acercarse con cierta profundidad a la figura de Salvador Gutiérrez de León es un reto que este artículo pretende iniciar, pues, aunque es cierto que existen estudios previos sobre este escultor, nuestra investigación pretende aportar y analizar una serie de datos inéditos, que son de gran importancia por cuanto vienen a aportar precisión a aspectos que hasta ahora eran meras hipótesis de trabajo. Este artículo no pretende mostrar un catálogo sobre la producción de Salvador Gutiérrez de León como decíamos al principio; quien pretenda encontrarlo no lo hallará, sino que trata de mostrar un estudio crítico-analítico y biográfico-estético que tiene por objetivo poner en valor la figura de este miembro de la saga familiar, en la que nos permite conocer y por tanto definir de manera definitiva el estilo de este artista.

Se ha analizado el proceso de formación del escultor, que nos ha permitido desechar una de las hipótesis de trabajo que se venía perpetuando en cuanto a su figura. Hemos podido conocer cómo es una saga escultórica sin antecedentes artísticos previos, donde este personaje inicia una de las dinastías artísticas de mayor relevancia en la historia de la ciudad. Esta dinámica de trabajo nos ha ayudado a conformar un árbol genealógico más completo y preciso que hasta lo que ahora habíamos hallado.

A pesar de la escasez de piezas documentadas de Salvador Gutiérrez de León, su producción destaca por contar con una amplia representación de los momentos de la Pasión y muerte de Cristo, aunque su tipo iconográfico por excelencia y que con mayor frecuencia cultivó es el de la Virgen Dolorosa, que servirá para poder establecer las analogías y divergencias con el resto de miembros de la dinastía. También hemos podido observar cómo la excelencia de Salvador reside en la capacidad que tiene este escultor en adaptarse a las exigencias y preferencias demandadas por el amplio sector clientelar, creando un estilo propio y único.

Todavía la figura de Salvador constituye uno de los capítulos de la escultura malagueña por escribir, por cuanto siguen existiendo incógnitas que envuelven al personaje y que se irán completando a medida que se avance en su investigación.

BIBLIOGRAFÍA

- Espinosa de los Monteros Sánchez, F. y Patrón Sandoval, J.A. (2007a). Amargura: una Doloresa malagueña del siglo XVIII en Tarifa. *Cáliz de Paz, Revista Independiente de Religiosidad Popular* 3, 72-77.
- Espinosa de los Monteros Sánchez, F. y Patrón Sandoval, J.A. (2007b). “La obra del escultor genovés Jacome Baccaro para la iglesia de San Francisco en Tarifa (I)” En *Aljaranda: revista de estudios tarifeños*, 67, pp.30-38.
- Espinosa de los Monteros Sánchez, F. y Patrón Sandoval, J.A. (2008). “La obra del escultor genovés Jacome Baccaro para la iglesia de San Francisco en Tarifa (II)” En *Aljaranda: revisita de estudios tarifeños*, 68, 2008, pp.17-27.
- Flores Matute, F.J. (2020). “Un escultor en la Málaga decimonónica: Antonio Marín Sánchez. Aportaciones a su vida y corpus artístico”. En: *Laboratorio de Arte*, 32, Universidad de Sevilla, pp. 389-412.
- Flores Matute, F.J. (2021). “La producción sacra del escultor malagueño Salvador Gutiérrez de León (1777-1838)”. En: *De Arte*, 20, Universidad de León, pp. 163-178.
- Flores Matute, F. J. (2022). “La producción religiosa del escultor malagueño Salvador Gutiérrez de León (1777-1838) en la provincia de Cádiz y la ciudad de Ceuta”. En: *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 11, pp. 98-122.
- Gorgoglione Retana, E. (2024). Nuevas aportaciones a la producción religiosa de los Gutiérrez de León. Una dinastía de escultores en la Málaga del siglo XIX. *Revista Eviterna*, 16, pp. 57-73.
- Guillén Robles, F. (1874). *Historia de Málaga y su provincia*. Imprenta Rubio y Cano, sucesores de Martínez y Aguilar.
- Llordén Simón, A. (1960). *Escultores y entalladores malagueños*. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX), Ávila: Ediciones Real monasterio de El Escorial.
- López Piñero, J.M. (1962). “La medicina del Barroco español”. *Revista de la Universidad de Madrid*, 11, pp. 479-515.
- Melendreras Gimeno, J. L. (1990). “La obra del escultor Salvador Gutiérrez de León, para el trascoro de la catedral de Málaga”. En *Jábega*, 67, pp. 7-8.
- Madoz, P. (1849). *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Tomo XV. Madrid: Imprenta del Diccionario geográfico.
- Ossorio y Bernard, M. (1868). *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Imprenta de Ramón Moreno.
- Peláez Del Rosal M., y Martín Molina. (2000). “El escultor granadino Don Agustín de Vera Moreno, autor del Cristo de la Expiración: una incógnita despejada”. En: *Fuente del Rey*, 199, pp.7-8.
- Ramírez González, S. (2013). *El triunfo de la Melilla Barroca. Arquitectura y Arte*. Fundación Gaselec.
- Recio Mir, Álvaro (2009). “Tendencias de la escultura en Estepa en el siglo XVIII”. En: *Actas del I congreso andaluz sobre patrimonio histórico. La escultura barroca andaluza en el s. XVI-II. Conmemoración del III centenario del nacimiento del escultor Andrés de Carvajal y Campos (1709-2009)*, Estepa: Ayuntamiento de Estepa, pp. 59-83.
- Romero Torres, J.L. (1993). *Los barros malagueños del Museo de Unicaja de Artes Populares Mesón de la Victoria*. Unicaja.
- Romero Torres, J.L. (2009). “La obra escultórica de Andrés de Carvajal y la escultura antequerana”. En: *Actas del I congreso andaluz sobre patrimonio histórico. La escultura barroca andaluza en el s. XVIII. Conmemoración del III centenario del nacimiento del escultor Andrés de Carvajal y Campos (1709-2009)*. Estepa: Ayuntamiento de Estepa, pp. 119-122.
- Romero Torres, J. L. (2011). *La escultura del Barroco*. Málaga: Prensa malagueña.
- Romero Torres, J. L. (2017). *Fernando Ortiz. Un escultor del siglo XVIII*. Gráficas Ulzama S.L., Osuna.
- Ruiz Fuentes, V. M., y Almagro García, A. (1993). Los Zayas: una familia de escultores ubetenses. En: *Cuadernos de Arte*, Universidad De Granada, pp. 87-102.
- Sánchez López, J.A. (1996). *El Alma de la Madera, Cinco siglos de escultura procesional en Málaga*, Málaga: Real y Excelentísima Hermandad de Ntro. Padre Jesús del Santo Suplicio, Stmo. Cristo de los Milagros y María Stma. de la Amargura.
- Sánchez López, J.A. (2009). “La escultura barroca del s. XVIII en los círculos orientales”.

En: *Actas del I congreso andaluz sobre patrimonio histórico. La escultura barroca andaluza en el s. XVIII. Conmemoración del III centenario del nacimiento del escultor Andrés de Carvajal y Campos (1709-2009)*. Estepa: Ayuntamiento de Estepa, pp. 17-58.

- Sánchez López, J. A. (2016). Málaga y su proyección escultórica en los Siglos de Oro. En Fernández Paradas, Rafael (Coord.): *Escultura Barroca Española. Nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento*, ExLibric, vol. II, pp. 209-272.
- Sánchez López, J.A. y Ramírez González, S. (2023). *La impronta de una familia. Los Asensio de la Cerda, escultores en la Málaga del siglo XVIII*. Fundación Málaga.

EL TERREMOTO COMO LABORATORIO DE ARQUITECTURA. LOS CASOS DE CALABRIA (ITALIA) Y CHILLÁN (CHILE)

THE EARTQUAKE AS AN ARCHITECTURAL LABORATORY. THE CASES OF CALABRIA (ITALY) AND CHILLÁN (CHILE)

Carla Fernández Martínez

Universidad de Oviedo

<https://orcid.org/0000-0002-3803-4623>

fernandezcarla@uniovi.es

RESUMEN

Los desastres naturales han asolado a la humanidad desde que existimos. La mayor parte de los estudios se han centrado en sus efectos devastadores. Sin embargo, en ocasiones, ofrecieron la oportunidad para repensar el urbanismo y la arquitectura de la ciudad. En este artículo se ofrece un análisis de dos secuencias sísmicas, acaecidas en Italia y Chile, en las que la destrucción permitió reflexionar sobre las modalidades más convenientes para subsanar los errores del pasado. Italia y Chile, dos territorios con realidades dispares, pero que comparten la peculiaridad de haber incentivado modelos modernos de planificación urbana. Para el caso italiano se ha indagado en el terremoto calabrés de 1783 y en la influencia que tuvo el pensamiento ilustrado en la refundación de las poblaciones, mientras que, para el chileno, se ha estudiado el ejemplo de la ciudad de Chillán de 1939, protagonista de los debates sobre los parámetros de la arquitectura moderna en Chile.

Palabras clave: terremotos/ reconstrucción/ urbanismo/ Chillán/ Calabria

ABSTRACT

Natural disasters have plagued humankind for as long as we have existed. Most studies have focused on their devastating effects. However, they sometimes provided an opportunity to rethink urban planning and apply novel typologies. This article offers an analysis of two seismic sequences, in Italy and Chile, in which the destruction allowed reflection on the most appropriate ways to correct the mistakes of the past. Italy and Chile, two territories with very different realities, but which share the peculiarity of having implemented modern models of urban planning. For the Italian case, the Calabrian earthquake of 1783 and the influence of Enlightenment thinking on the refoundation of towns have been investigated, while for the Chilean case, the example of the city of Chillán in 1939 has been studied, the protagonist of the discussion on the parameters of modern architecture in Chile.

Key words: earthquakes/ reconstruction/ urbanism/ Chillán/ Calabria

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia, el patrimonio construido ha estado expuesto a riesgos de diversa índole. Muchas de sus alteraciones fueron y son fruto del paso del tiempo y se producen de manera gradual y paulatina; sin embargo, otras se generan súbitamente debido a desastres naturales o a la acción humana. Esta fragilidad del patrimonio no es nueva; basta recordar cómo de las siete maravillas del mundo antiguo, tan solo conservamos la Pirámide de Gizeh, mientras que el Coloso de Rodas, el Faro de Alejandría, el Mausoleo de Halicarnaso, el templo de Artemisa en Éfeso, los jardines de Babilonia o la estatua de Zeus Olímpico fueron destruidas por desastres naturales o por actuaciones humanas imprudentes.

En los últimos años, se han incrementado los estudios sobre los factores de deterioro que lo hacen más vulnerable, sobresaliendo aquellos que se centran en el impacto social, económico y urbano que tienen los embates de la Naturaleza en comunidades locales. Concretamente, dentro de las diversas categorías que engloba el concepto de catástrofe natural, los terremotos son, quizás, los que suscitaron y suscitan más sentimientos contradictorios: desde el temor hasta la curiosidad e, incluso, la fascinación. La incapacidad para predecirlos y su poder devastador contribuyó a que se asociasen a fenómenos sobrenaturales y divinos hasta bien entrado el siglo XVIII (García Acosta, 2017: 46-82). Tradicionalmente, las disciplinas dedicadas al análisis de sus características han sido la Geología y las Ciencias Naturales, mientras que la Geografía y la Ordenación del Territorio se han concentrado en sus efectos sobre el paisaje. Pero, además, se han incrementado las aportaciones realizadas por investigadores vinculados a la Historia del Arte, a la Antropología y a la Arquitectura, interesados en abordar aspectos relacionados con la percepción y plasmación del desastre -tanto en textos como en imágenes- y en los debates y en las modalidades adoptadas en los procesos de reconstrucción (Belonte, Scirocco, Wolf, 2017).

Los temblores de la tierra se suceden en superficies muy distintas del globo y afectan a redes habitacionales diferentes con morfologías urbanas dispares. De este modo, el análisis de la sismicidad no puede prescindir de las variables que han caracterizado y caracterizan a las zonas sísmicas. Nos referimos, ciertamente, a una acción de la Naturaleza impredecible, pero de la que sí se pueden aminorar sus efectos, al menos en aquellas áreas que han sido especialmente abatidas. En este sentido, es necesario abordar desde una perspectiva histórica aquellos fenómenos naturales que ocasionaron desastres para poder comprender los contextos de vulnerabilidad y sus impactos en la sociedad, en la economía, en la política, en la cultura y, por supuesto, en el patrimonio construido.

Con estas consideraciones, en las páginas que siguen se sintetiza un estudio en el que se aborda cómo el terremoto, en ocasiones, sirvió de acicate para reacciones innovadoras en los procesos de reconstrucción urbana, social y económica. Concretamente, nos centraremos en mostrar el análisis de dos episodios, acaecidos en Italia y en Chile, en los que la destrucción y la ruina permitió formular y reflexionar sobre cuáles podían ser las modalidades más convenientes para subsanar los errores del pasado. Para el caso italiano se ha indagado en el terremoto calabrés de 1783 y en la influencia ejercida por el pensamiento ilustrado en la refundación de las poblaciones asoladas, mientras que, para el chileno, se ha estudiado el ejemplo de la ciudad de Chillán, protagonista de la discusión sobre los parámetros de arquitectura moderna en el país tras el seísmo de 1939¹.

Nuestro método de análisis se ha basado en la utilización de fuentes primarias, destacando la información aportada por las relaciones, la correspondencia y las noticias que generaron estos desastres. Se ha procedido, también, a la revisión de la historiografía más relevante publicada hasta el momento. Sin embargo, conviene resaltar que para el ejemplo italiano se ha profundizado en los testimonios gráficos que fueron incluidos en las crónicas e inventarios de los daños y destrucciones y que conforman lo que se define como iconografía sísmica, un ámbito todavía muy poco explorado (Fernández Martínez, 2017: 69-79; Fernández Martínez,

¹ El trabajo realizado sobre la reconstrucción de Chillán se contextualiza dentro de nuestros estudios sobre el urbanismo y la arquitectura del movimiento moderno que desarrollamos en el marco del Proyecto PID2021-123043NB-I00 “Recuperar, repensar y revalorizar el Movimiento Moderno en Asturias. Arquitectura y diseño (1929-1975)”, financiado por el MICN/AEI/10.13039/501100011033 /FEDER, UE.

2018: 279-295;). Por lo que respecta al seísmo chileno, ha sido especialmente útil la búsqueda hemerográfica, puesto que nos permitió comprender las controversias y discusiones relativas a los criterios y a las características de las construcciones, a la falta de operatividad de la normativa sismorresistente y a las diversas modalidades planteadas para la refundación de la ciudad de Chillán y de otros núcleos afectados. De este modo, a partir de nuestra reflexión y análisis de las fuentes documentales, gráficas y bibliográficas, así como del trabajo realizado *in situ*, se han podido examinar las diferentes fases de los procesos de reconstrucción, focalizando la atención en las posibilidades, las ideas y las utopías arquitectónicas y urbanas que surgieron tras dos catástrofes que afectaron a realidades que, si bien son muy dispares, a lo largo de su historia han estado sometidas constantes los temblores de la tierra.

2. CIUDADES ROTAS: DE LA RUINA A LA RECONSTRUCCIÓN

Toda ciudad ha necesitado adecuar en algún momento su morfología, su estructura y sus tipologías arquitectónicas a los cambios ocasionados por las transformaciones de sus actividades y funciones. Normalmente, el urbanismo suele estar escrito a través de alteraciones lentas y cotidianas, pero también se producen modificaciones bruscas, como las generadas por los desastres naturales, que imponen la creación de nuevas poblaciones. Walter Benjamin insistía en que la historia se construye sobre las ruinas, una afirmación que resulta muy pertinente en el estudio de las ciudades devastadas (Benjamin, 1992). Como se expondrá en las páginas sucesivas, hubo circunstancias en las que la reconstrucción fue interpretada como una oportunidad para reorganizar los tejidos urbanos, para innovar en materia constructiva e introducir modificaciones que no hubieran sido posibles sin una destrucción imprevista.

Si hacemos un breve repaso histórico, el número de núcleos urbanos que se enfrentaron a devastaciones violentas es amplio. Según la tradición judeo-cristiana, Sodoma y Gomorra fueron arruinadas por Yahvé bajo una lluvia de azufre y fuego. En el protoneolítico, tras seis días de asedio y toque de trompetas, Jericó fue incendiada luego de ver caer sus murallas. Y es que las ruinas, las destrucciones y los abandonos han marcado la historia de las civilizaciones. De hecho, los mitos sobre el origen de las ciudades aluden habitualmente a un diluvio o a una destrucción. De todos modos, con frecuencia, se suele identificar el abandono de las ciudades como un fenómeno propio de la Edad Media o íntimamente relacionado con economías pobres, aunque que no es propiamente así. La práctica de deshabitatar núcleos urbanos fue también habitual en el mundo antiguo romano y estuvo estimulada por la convicción de que tras sufrir una gran devastación se convertían en lugares “no habitables”. El primer ejemplo en el que se manifestó una modernización *ex profeso* después de un desastre, lo constituye Roma tras el incendio que en época de Nerón aniquiló la ciudad una noche del año 64. Christophe Hugoniot, autor de un estudio sobre las dimensiones de las transformaciones (Hugoniot, 1994), destaca que el emperador intervino en cada etapa restaurando los monumentos y proponiendo obras de mejora, que incluían apertura de plazas, instalación de fuentes, utilización del ladrillo, alineamiento de calles y limitación de la altura de los edificios, tratando, incluso, de instaurar una planificación urbana en damero.

Desde los siglos XVII y XVIII se fue gestando una nueva forma de entender la ciudad, susceptible de experimentar modificaciones para adaptarse a las circunstancias históricas. Las élites intelectuales se convencieron de la supremacía de lo moderno y de que las planimetrías regulares, alejadas del urbanismo medieval, contribuían al embellecimiento y resultaban más seguras (Simoncini, 2000). Esta nueva concepción se relacionaba también con una distinta comprensión sobre organización de las urbes: ya no eran apreciadas como simples aglomeraciones políticamente diferenciadas, sino también como un complejo sistema con jerarquías claras y definidas. Ese espíritu modernizador permitió ver la destrucción como una oportunidad para corregir problemas y algunos de los terremotos se convirtieron en un laboratorio de experimentación arquitectónica y social (Marías, 1999: 219-239). Al mismo tiempo, la noción de ciudad ideal recobró protagonismo. La idea de utopía urbana se vinculó con diversos problemas territoriales y filosóficos que superaron las simples cuestiones económicas y políticas. En realidad, este nexo entre el orden social y la planificación urbana fue una

constante. Lo encontramos en el pensamiento de los antiguos, en la representación cristiana de la ciudad celeste y terrenal, en la *Utopía* de Tomás Moro, en los modelos del Renacimiento italiano, en las ricas y sugestivas propuestas de la Ilustración, así como en las experiencias del siglo XIX y en Howard o Le Corbusier (Bettini, 2001; De Seta, 1986; Rosenau, 1999).

Si nos detenemos en el análisis de los corpus legales que tuvieron más influencia en el diseño de las nuevas ciudades, debemos recordar las normas de Felipe II redactadas en 1573 para la fundación de las colonias de América Latina, base de la proyección urbana de las ciudades americanas entre los siglos XVI y XVIII. Su peso fue notable en numerosas prácticas europeas, sobre todo en aquellas ligadas a la monarquía de los Borbones. En ellas se aconsejaba que la ciudad estuviese conformada por tres partes fundamentales: un centro cívico con los edificios públicos, pertenecientes a la autoridad política y espiritual; un área con manzanas cuadradas y rectangulares; y la zona de quintas y de charcas para el sustento de las anteriores (Anguita Cantero, 2010). En líneas generales, reproducían el diseño castellano y estaban concebidas según el trazado ajedrezado con una iglesia parroquial, una plaza central, la casa del cabildo y la cárcel. Se fundamentaban en una serie de prescripciones que tenían como antecedente la definición de los trazados medievales italianos y las bastidas francesas, además de los modelos renacentistas neovitruvianos y albertianos.

La idea de la destrucción creativa, desarrollada por Schumpeter, en el campo de la economía política sugiere que el deterioro de ciertos procesos industriales puede favorecer la emergencia de otros nuevos (Morro Delgado, 2019). Dentro de la escena urbana es conocido cómo grandes incendios -como el de Chicago de 1871- proveyeron de oportunidades para la renovación urbana, al igual que ocurrió también en las ciudades de Europa tras la II Guerra Mundial. Pero también los desastres naturales, concretamente los terremotos, brindaron, en ocasiones, coyunturas favorables para el replanteamiento y la generación de un proyecto de reconstrucción en el que, aprendiendo de los modelos anteriores, se promovió la innovación y la mejora urbana, social y económica.

3. LA ILÍADA FUNESTA. EL TERREMOTO CALABRÉS DE 1783

3. 1. NOTA HISTÓRICA DE CALABRIA

Calabria es una región del sur de Italia con capital en Catanzaro. Limita al norte con Basilicata y está bañada por el Jónico al este y por el Tirreno al oeste. Su geografía se caracteriza por el predominio de las colinas y las montañas, mientras que las llanuras solamente cubren el 9% del territorio (Turano, 2013). Se trata de una de las regiones de Italia con mayor riesgo sísmico y existen referencias de terremotos devastadores desde la Antigüedad, pese a que la información de esa época es parca y confusa (Placanica, 1999). El abandono de los pueblos del interior -debido a terremotos, epidemias e invasiones- fue una constante a lo largo de su historia, implicando no solo la despoblación de núcleos urbanos, sino la desaparición de comunidades enteras (Teti, 2017).

El 5 de febrero de 1783 se inició uno de los períodos sísmicos más largos y desastrosos de Italia. Desde esa fecha hasta el 28 de marzo se produjeron cinco movimientos de gran intensidad que afectaron a la mayor parte del territorio calabrés y de Sicilia noroccidental. Los abundantes y violentos movimientos acarrearon imponentes cambios en el ambiente natural y amplias zonas de Calabria centro-meridional experimentaron profundas transformaciones de su paisaje, con hendiduras, desprendimientos de tierra y fenómenos de licuación (Figura 1)². Las observaciones de los contemporáneos describen las alteraciones geomorfológicas como inusuales y sorprendentes, definiéndolas como una verdadera *rivoluzione della natura*³.

2 Entre los numerosos escritos sobre el terremoto destacó el de Michelle Sarconi: *L'istoria de'fenomini del tremoto avvenuto nella Calabria en el Valdemone nell'anno 1783*, encargado por el gobierno borbónico con la finalidad de obtener información veraz y objetiva del alcance de los daños. Fueron realizadas contemporáneamente dos ediciones, completadas con un gran atlante que aportó un extraordinario corpus iconográfico integrado por sesenta y ocho grabados ejecutados por Antonio Zaballi a partir de los dibujos que Pompeo Schiantarelli, Ignazio Stille y Bernardino Rulli realizaron *in situ*. (Fernández Martínez, 2018: 69-79; Sarconi, 1874).

3 Sobre la excepcionalidad de los fenómenos geomorfológicos observados insistieron los célebres geólogos que visitaron Calabria pocos meses después de los primeros movimientos, como W. Hamilton en su *Account of the which happened in Italy, from february to may 1783* y también Dolomieu en *Mémoire sur les tremblements de Terre de la Calbre pendant l'anno 1783*.



Figura 1. Pompeo Schiantarelli. Suolo avallato a figura quasi circolare nel distretto della contrada detta la Giuseppina in Polistina, e Lago ivi prodotto. Conseguenze del sisma, terremoto, 1783. Catálogo de beni culturali (<https://catalogo.beniculturali.it/search/Agent/155450e206eb911a5aa0085f080a72ce>)

Según las estimaciones oficiales, redactadas por el vicario general para el rey de Nápoles, las víctimas alcanzaron una cifra próxima a los 30.000 en Calabria, a los que se sumaban los fallecidos en Sicilia. Además, la secuencia sísmica continuó, al menos, tres años y miles de personas feneieron en los meses sucesivos a causa de las carestías, las enfermedades y las epidemias. Los centros urbanos que resultaron destruidos en su totalidad ascendieron a 182 (Grimaldi, 1784). De este modo, no es exagerado afirmar que entre el 5 de febrero y el 8 de marzo de 1783 se perdió prácticamente todo el patrimonio histórico-artístico y vernáculo de la provincia.

La política reformista de Carlos III no había sido aplicada, y la región seguía dominada por el poder feudal⁴. Esta particularidad fue apreciada por los viajeros y curiosos del *Grand Tour*, quienes, junto a las glosas dedicadas al patrimonio histórico-artístico, incluyeron reflexiones sobre los graves problemas que detectaron⁵. Se encontraba, así, en un estado de desarrollo opuesto al de otras provincias del reino de Nápoles que, como el resto de Europa, comenzaban a participar del progreso industrial. En Calabria, a pesar de que la producción de grano, aceite y, en menor medida, la seda aseguraba los intercambios comerciales, en el XVIII sufrió un fuerte despoblamiento, que se incrementó por una suma muy elevada de mortalidad infantil y por las pérdidas provocadas por los embates de la Naturaleza.

⁴ El poder feudal estaba representado, principalmente, por cinco familias: los Spinelli, duques de Seminara; los Grimaldo, príncipes de Gerace; los Milano, marqueses de San Giorgio y Polistena, príncipes de Scilla y duques de Baganara; los Pignatelli, duques de Monteleone; y los Carafa, príncipes de Roccella. (Pellicano Castagna, 2013).

⁵ Por recordar un ejemplo significativo, en 1772, Gian Jacobo Ferber definía a sus poblaciones como "poco seguras, malas y sin hospedajes [que] hacen que los curiosos pierdan interés en visitar este país". (Valensise, 2004: 33).

3. 2. LA ACTUACIÓN DEL GOBIERNO TRAS EL TERREMOTO

La noticia del fuerte seísmo se conoció en Nápoles el 14 de febrero y solo cuatro días después, el primer ministro, Giuseppe Becadelli, envió una carta a su homólogo español para comunicarle que Francesco Pignatelli se había embarcado hacia Calabria, en calidad de Vicario General, acompañado de oficiales e ingenieros con el objetivo de socorrer a la población afectada y emprender las primeras medidas de urgencia (Cecere, 2020 y 2017). A partir de ese momento, Carlos III dio instrucciones para ser informado regularmente del estado de las provincias afectadas. Precisamente, gracias a su interés conservamos un buen número de epístolas entre el marqués de Sambuca y el conde de Floridablanca que constituyen una de las fuentes más interesantes y ricas de información sobre los procedimientos adoptados durante todo el proceso de reconstrucción (Maniaci y Stellino, 2005: 89-110).

La actuación trató de dirigirse no solo a la recuperación de los centros devastados, sino que se ideó un programa de mayor calado para tratar de solucionar los problemas seculares que mantenían postergada a la región. En este sentido, el terremoto motivó la creación de un vivo debate en el que participaron políticos, científicos e intelectuales. Uno de los más destacados fue Ferdinando Galiani, quien propuso un plan de reforma profunda para terminar, con lo que consideraba, los grandes males la Calabria. Junto a él conviene recordar a Michele Torcia⁶, partidario de la abolición del poder de los Barones y de la supresión de las propiedades de la Iglesia. Los proyectos que se sugirieron eran fruto de la confluencia de unas ideas que desde hacía décadas abogaban por la renovación del Estado y de la sociedad y que tuvieron su máxima expresión en la constitución de la *Cassa Sacra* en mayo de 1784, institución encargada de la adquisición de los bienes de las entidades eclesiásticas y de su puesta en venta (Grimaldi, 1783; Placanica, 1970).

La respuesta del gobierno napolitano se concentró en un conjunto de reflexiones inéditas por su dimensiones y ambiciones que tenían como modelo de referencia la renovación urbana, social y económica que había ejecutado el marqués de Pombal tras el terremoto de Lisboa⁷. Concretamente, la intervención se centró en tres puntos básicos: la adquisición de los bienes de la Iglesia y su distribución, la organización de la vida religiosa con una reducción del número de parroquias y la reedificación urbana con modelos considerados más funcionales (Vistoli, 2020). El objetivo final era liberar la región del poder de la Iglesia y del sistema feudal, de la superstición e ignorancia, introduciendo nuevas formas de organización social y una distribución más racional de los recursos. Se trataba, por tanto, de un amplio programa que estaba pensado para la reconstrucción física y social, y pretendía también modificar las estructuras económicas con la abolición de los privilegios feudales, la mejora de la agricultura y el desarrollo de las manufacturas. Era un proyecto complejo y, en cierta medida, su ambición hizo que no llegase a concretarse. La orientación idealista de la acción del Estado no era un caso aislado, puesto que esos mismos años Fernando IV ordenó la construcción de la colonia industrial de San Leucio, en Caserta, con la finalidad de acometer una intervención de carácter urbano y arquitectónico, que permitiese crear la utopía de un orden social, dirigido al bienestar colectivo y a la equilibrada relación entre la actividad industrial y el ambiente natural⁸.

⁶ Michele Torcia fue un intelectual calabrés. Tras estudiar en el Colegio de los Jesuitas de Cantanzaro se distinguió por su activismo cultural. En 1763 fue nombrado secretario de *Legazione* en Holanda y después en Inglaterra y Francia, regresando a Nápoles en 1770. En 1774 se convirtió en bibliotecario de la real *Casa del Salvatore* y participó activamente en los discursos reformadores activos tras las carestías de 1763 y 1764. Entre sus obras destaca: *Elogio di Matastasio poeta cesareo* (1772), *Tremuoto accaduto nella Calabria e a Messina* (1783), *Scoperte di alcune antichità fatte ne'suo viaggi d'Abruzzo* (1792) y *Saggio itinerario nazionale del paese de'Peligni* (1793) (Placanica, 1983: 419-446; Tufano, 2000).

⁷ El marqués de Pombal aprovechó el desastre de Lisboa para efectuar una profunda reforma de la ciudad, encargando la obra a los ingenieros militares. Las áreas centrales, particularmente *La Baixa*, fueron rediseñadas según un plano "racionalista" y se cancelaron las calles estrechas e irregulares, creando un trazado regular y geométrico con vías largas que desembocaban en la plaza del Comercio. La nueva organización también estuvo determinada por la instauración de un cuerpo de policía, con el cometido de reprimir la criminalidad y del control de actividades y comportamientos.

⁸ San Leucio se encuentra en el municipio de Caserta. En origen constaba de un pabellón de caza de los condes de Acquaviva que en 1750 se integró en las propiedades de los Borbones, convirtiéndose, así, en el centro de las sederías reales. Carlos III constituyó en 1778 una comunidad conocida como la Real Colonia de San Leucio. Las viviendas se proyectaron teniendo presentes todas las reglas urbanísticas de la época y constituyó un experimento social de absoluta vanguardia. Fernando IV decidió ampliarla y construir la ciudad de Ferdinandopolis. Sin embargo, el proyecto se vio paralizado a causa de la revolución de 1799. (Bagnato, 1993).

3.3. LA RECONSTRUCCIÓN

Uno de los aspectos más singulares de las acciones promovidas por el gobierno borbónico tras el seísmo fue la redacción de unas instrucciones en las que se recogían los puntos más importantes que tenían que establecerse en la reconstrucción (Barucci, 2000)⁹. Fueron elaboradas por los ingenieros Winspeare y La Vega y estaban integradas por doce capítulos, precedidos de una introducción en la que se resumía el contenido de todo el documento y un último texto con el título de *Metodo da praticarsi per la buona riuscita di un'opera a partito*, con una caligrafía diferente y sin numeración (Delgado Barrado, 2024: 113-134; Ruggeri, 2013; Ruggeri, 2015; Ruggeri, Tampone, Zinno, 2013: 58-65)¹⁰. No hay unanimidad entre los investigadores para datar su creación. Aricò e Milella señalaron, aunque con dudas, la fecha de mayo de 1783, basándose en un documento firmado por La Vega y Winspeare (Aricò y Milella, 1984); sin embargo, Sarconi, autor de la *Istoria dei fenomini*, las incluyó en la segunda edición de 1784. Los doce capítulos abordan diversas cuestiones que debían guiar los procesos de reconstrucción. Se especifican de manera detallada las normas y directrices de las nuevas construcciones —límites de alturas, estructuras y materiales permitidos—, el procedimiento más adecuado para proceder a la bonificación de las tierras, las recomendaciones de tipo higiénico-sanitario, la distribución de los solares, así como las prioridades de la ejecución y los controles que tenían que realizar los arquitectos. Un capítulo independiente es el último dedicado a la ciudad de Reggio Calabria y que estaba dirigido al ingeniero Mori (.

En la mayor parte de los núcleos afectados, la población se vio obligada a abandonar los asentamientos primitivos para situarse en lugares provisорios. Cuando se superó la primera fase de máxima emergencia, uno de los debates más acalorados surgió en torno a las diversas posibilidades para reincorporar a la población a las ciudades devastadas (Valensise, 2004). La dispersión de los habitantes no facilitaba la tarea y buena parte de los sectores sociales mejor posicionados se habían desplazado a sus residencias en el campo. En la estimación de los daños se establecieron tres categorías: poblaciones totalmente derruidas, aquellas que lo habían sido en parte y, finalmente, las que solo habían experimentado algunas pérdidas (Sarconi, 1784).

Las ciudades que fueron reconstruidas *ex novo* siguieron distintos trazados urbanos, pero se basaron en modelos teóricos en boga, privilegiando los diseños ortogonales con una forma geométrica cerrada, calles regulares, ejes de simetría y diseños que enfatizaban los efectos de perspectiva (Figura 2). Es posible que se tuvieran en cuenta las experiencias anteriores, como las planteadas en Sicilia en 1693 y las nuevas ciudades de Avola y Grammichele, y las disposiciones adoptadas tras el terremoto de Lisboa, acaecido solo unas décadas antes (Fernández Martínez, 2019: 30-46).

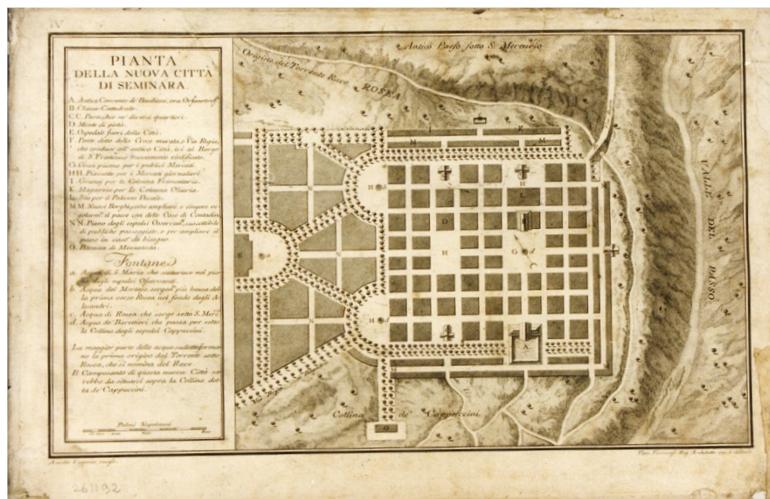


Figura 2. Vincenzo Ferraresi. Pianta della nuova città di Seminara. Planimetria di progetto della nuova città di Seminara, 1783-1788. Catálogo de bienes culturales (<https://catalogo.Beniculturali.it/detail/historicorartisticproperty/1500394714>)

⁹ La normativa urbana contenida en estas instrucciones ha sido estudiada con detenimiento por Barucci. Esta autora señala que muchos de los planteamientos de las nuevas ciudades fueron firmados por Vincenzo Ferraresi.

¹⁰ Debemos destacar el reciente artículo de Delgado Barrado sobre la labor de los ingenieros Antonio Winspeare y Francesco La Vega por su análisis riguoso del contenido de las cartas que enviaron desde los núcleos devastados a los responsables políticos (Delgado Barado, 2024: 113-134).

Se desconocen los nombres de los arquitectos que intervinieron en el proceso. En general, se trató de ingenieros militares que se presentaron para trabajar en un momento de máxima urgencia, con solo dos excepciones: Ermenegildo Sintes (Cagliastro, 2001: 25-40; Rubino, 1979: 293-310), discípulo de Vanvitelli, quien elaboró numerosos proyectos arquitectónicos, aunque solo se le atribuye la planta de la ciudad de Tropea; y Vincenzo Ferraresi, un joven discípulo de Milizia, considerado el artífice de buena parte de los planos. Ferraresi proponía un modelo da casa antisísmica con estructura de madera que se basaba en su experiencia adquirida en Londres a principios de los años ochenta y se relacionaba con el edificio que Robert Morris había incorporado en 1734 en el volumen *Lectures on Architecture*, denominado *cube*, una tipología basada en la proporción armónica que utilizaba como módulo el cubo (Figura 3)¹¹.

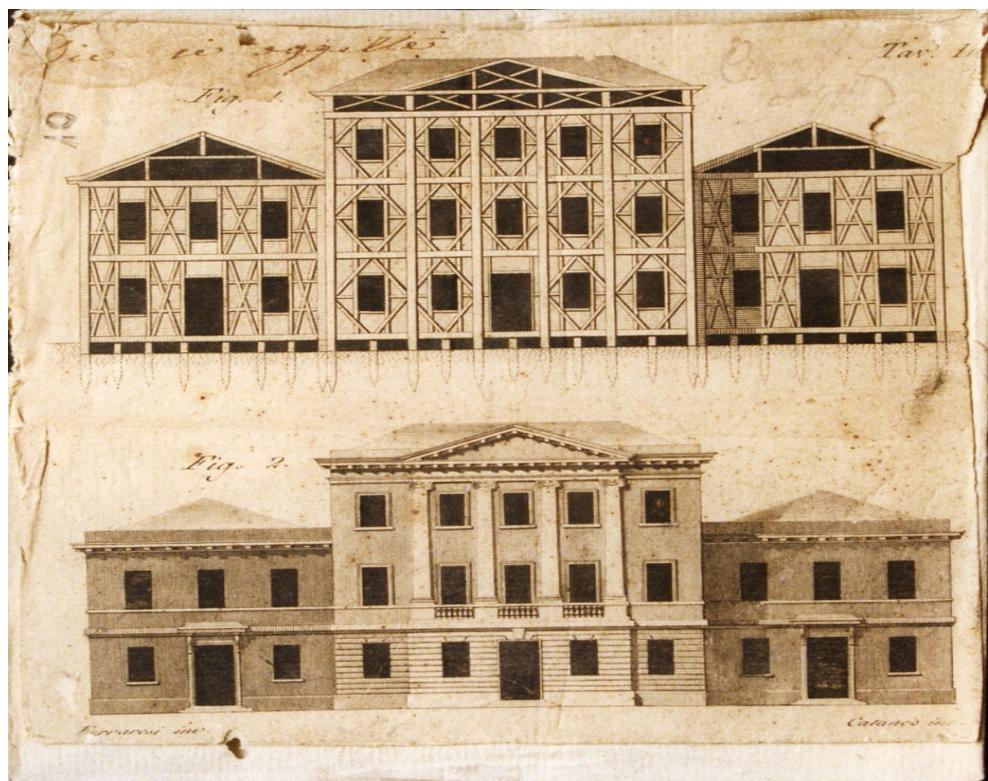


Figura 3. Vincenzo ferraresi. Struttura interna e facciata di edificio, 1772-1784. Catálogo dei beni culturali. (<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500394184>)

Para comprender los procedimientos adoptados, se debe considerar el contexto arquitectónico de la época. A mediados del siglo XVIII, habían comenzado a surgir diversas propuestas teóricas críticas con el concepto de ciudad como mero instrumento político y económico, planteándose nuevos paradigmas basados en los preceptos de utilidad y practicidad que se difundieron en Francia entre los círculos de los filósofos ilustrados (Gravagnuolo, 1998; Kaufmann, 1991). En 1753 salió a la luz *Essai sur l'architettura* de Marc Antoine Laugier, una obra que influyó notablemente en toda Europa. La arquitectura ya no se concebía como una libre invención artística, sino como el resultado racional de un procedimiento metodológico (Hereu, Montaner y Olivera, 1994: 21-24). Se rechazaba, por tanto, los excesos decorativos del Barroco y del Rococó y las miradas se dirigían a las aportaciones de la Antigüedad Clásica. Milizia fue uno de los que más contribuyó a difundir estas ideas que fueron recogidas por Ferraresi.

¹¹ BNN, Sezione Rari, Biblioteca Provincial, MS 73, V. Ferraresi, *Corso di Architettura Civile divisa in 3 parti, Bellazza, Comodità, Solidità*. El manuscrito se abre con una introducción sobre la arquitectura civil, como era habitual en los tratados de arquitectura de la época, dado que estaban basados en el estudio de la arquitectura vitruviana. Después, el texto se interrumpe para enunciar la temática urbana, ordenada en dos capítulos: el primero centrado en el análisis de las condiciones más idóneas para la distribución de la ciudad y el segundo en los materiales de construcción. Este sistema constructivo fue definido como *casa baraccata* a mediados del siglo XIX por el ingeniero Pesso. Dicha definición perduró durante todo el siglo XX y se identificó con una precisa tipología de arquitectura antisísmica que debía ser empleada en la reconstrucción, tal y como recogieron las leyes del Estado Italiano redactadas tras los terremotos de 1905 y 1908.

Con la excepción de Messina y Reggio Calabria, el resto de los casos fueron proyectos urbanos para pequeños centros, concebidos como diseños cerrados. El trazado ortogonal con manzanas cuadradas o rectangulares fue el predilecto y en la mayor parte prevaleció la racionalización con un eje prioritario en torno a la plaza principal donde se ubicaba la catedral, la fuente pública y el lavadero, alejando las infraestructuras nocivas, como los cementerios, del centro y dotando a la ciudad de zonas verdes (Figura 4). Las plazas adquirieron una gran importancia dentro de la estructura urbana, condicionando los volúmenes de los edificios. Milizia había apuntado en sus *Principios de Arquitectura* el significado formal de las plazas situadas en la intersección de las calles para incidir en las condiciones salubres de las nuevas ciudades dotadas de amplios espacios, frente a algunos aglomerados de origen medieval (Calvo Serraller, 1982: 77-48).

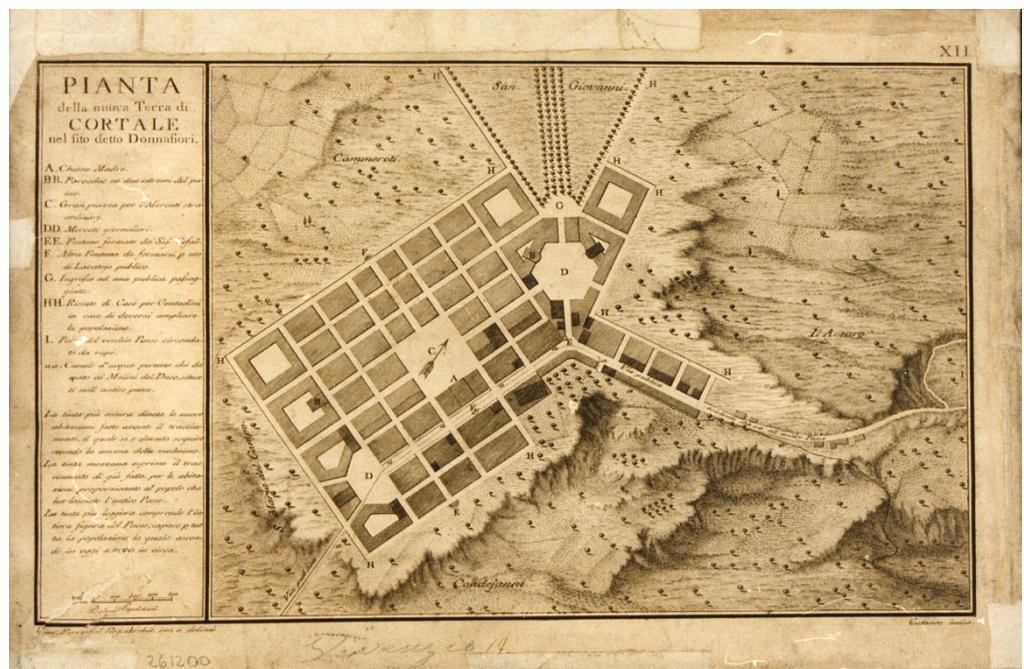


Figura 4. Vicenzo Ferraresi. Pianta della nuova terra di cortale nel sito detto Donnafiori. Planimetria di progetto della nuova terra di cortale nel sito detto Donnafiori, 1783-1788. Catalogo dei beni culturali (<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500394722>)

Así, las intervenciones de carácter territorial y de reconstrucción trataron de introducir orden en un tejido habitacional que las élites intelectuales y el gobierno consideraban incompatible con las exigencias de salubridad y de desarrollo económico. Las líneas de este proceso respondían a un modelo cultural racionalista, dominado por las preocupaciones higiénicas, sanitarias y antisísmicas. Denotaban la adhesión a una moderna concepción del espacio urbano. De otra parte, la imagen de la ciudad en el siglo XVIII se basaba en la presunción de la existencia de un vínculo orgánico con el territorio habitado, dado que se habían consolidado las afirmaciones de médicos y arquitectos que sostenían que la configuración del espacio determinaba el bienestar de la población. Concretamente, una de las normas clave de este proceso era la subordinación de los edificios singulares al diseño urbano, de ahí que se optase por los trazados regulares, caracterizados por la proporción entre la arquitectura y los espacios abiertos.

4. RESILIENCIA Y RECONSTRUCCIÓN: CHILLÁN TIERRA DE TEMBLORES

4. 1. LOS TERREMOTOS EN CHILLÁN Y SUS TRASLADOS

La condición telúrica de Chile hace que su memoria y, de algún modo, su identidad estén vinculadas con las ruinas y las reconstrucciones desde el siglo XVI hasta la actualidad. Dicha condición sísmica se integra en su historia y condicionó decisivamente su desarrollo urbano. Ya desde el inicio de la colonización, la imagen catastrófica se consolidó y difundió tras la fallida expedición de Diego de Almagro entre 1535 y 1536 (Larraín Valdés, 1996). Más tarde, cuando el verdadero conquistador, Pedro de Valdivia, inició su periplo para controlar el estrecho de Magallanes lo definió como un territorio arruinado y difícil. Esa multitud de hechos

considerados devastadores contribuyó a la transmisión de la idea de “Chile como tierra de catástrofes” (Onetto Pávez, 2017: 23).

Entre las diversas ciudades que tuvieron que resistir y rehacerse tras las ruinas producidas por los seísmos destaca Chillán. Se trata de una de las poblaciones más antiguas del país que se fundó cuatro veces sobre la llamada depresión intermedia del territorio central de Chile, al norte del río Biobío (Henríquez Fernández, 2006: 43). Su creación en 1580 tuvo un objetivo muy preciso: ofrecer un enclave seguro a aquellos españoles que de manera cotidiana se veían amenazados por los mapuches para garantizar la protección de las rutas comerciales entre Santiago y las ciudades del Sur, en particular con Concepción. Para su erección se eligió el sitio conocido como Las Vegas de Abajo, junto al antiguo cauce del río Chillán, recibiendo la denominación de San Bartolomé de Gamboa. Las dificultades de la conquista de Chile se dejaron sentir con prontitud en la naciente Chillán. El primer ataque de indios se produjo en 1588, aunque el episodio más dramático tuvo lugar diez años después con motivo de la batalla de Curalaba, que puso en peligro la presencia española en todo el Sur de Chile. Bartolomé se vio reducida a cenizas, aunque, según el testimonio de fray Diego de Ocaña, en 1600 estaba conformada por 52 casas, una iglesia parroquial y tres conventos (Musset, 2011: 545).

A mediados del siglo XVII fue atacada de nuevo y a las incursiones indígenas se sumaron los daños ocasionados por los seísmos de 1647 y 1657, sucedidos por inundaciones que contribuyeron al paulatino abandono del asentamiento y a la búsqueda de un territorio menos hostil. Así, pese a que la documentación es parca, en las décadas centrales de dicha centuria, Chillán era una ciudad fantasma poblada de escombros. Esta situación cambió en agosto de 1663, cuando el gobernador Ángel de Pereda ordenó su reconstrucción *in situ*. El responsable de la intervención fue Juan de la Rueda Millán, quien proyectó la construcción de treinta viviendas, dos conventos -Santo Domingo y San Francisco-, la casa del cabildo, un molino y dos hornos (Gana Lagos, 2008). La inauguración se celebró el 1 de enero de 1664 y se denominó Ciudad del Santo Ángel de la Guarda, una designación que no prosperó, puesto que los vecinos continuaron identificándola como San Bartolomé de Chillán. Los esfuerzos acometidos por el gobierno fueron en vano y la población seguía padeciendo las desventajas de su posición en un terreno inadecuado, muy próximo al río, con inviernos muy lluviosos e inundaciones. Por ello, se comenzó a plantear la posibilidad de acometer un traslado al Norte, a un lugar conocido como el Alto de la Horca, idea que prosperó después del episodio sísmico de 1751.

El terremoto de 1751 marcó una brecha en su desarrollo, dejándola en un estado de profunda ruina. Fue uno de los seísmos más devastadores de la historia de Chile y sacudió a toda la zona central del país, destruyendo -además de Chillán- Concepción, Cauquenes, Curicó y, en menor medida, Talca. Sobre este desastre abundan los documentos y crónicas con descripciones detalladas que permiten analizar su magnitud. En el caso de la población que estamos analizando implicó un nuevo traslado, al área que hoy ocupa el denominado como Chillán Viejo (Palacios Roa, 2017: 147-167). Hacia el año 1835, la población alcanzaba los 6.000 habitantes. Sus calles eran angostas y las casas de adobe lucían las fachadas blanqueadas con cal, confiriendo un tono uniforme a la arquitectura doméstica. El día 20 de febrero, a las once y cuarto de la mañana, los chillanejos sintieron un potente ruido subterráneo que fue el preludio del terremoto que, nuevamente, hizo añicos a diversos núcleos de la región central chilena. Según las fuentes de la época, Chillán fue completamente destruido, permaneciendo en pie parte del hospital, una sala de la cárcel y alguna otra casa (Leaman De la Hoz, 1985: 1).

A diferencia de lo acaecido tras el seísmo de 1751 en el que, finalmente, se había llegado a un consenso sobre la pertinencia de trasladar la ciudad, en 1835 la idea de las posibles reubicaciones causó una fuerte polémica. Solo un día después del desastre, el gobernador, Manuel Prieto, convocó una asamblea con el objetivo de alentar a los vecinos a proceder a la reconstrucción *in situ* (Leaman De la Hoz, 1985: 2). Inicialmente, sus argumentos fueron recibidos con entusiasmo, pero con la llegada del Intendente titular de Concepción, José Antonio Alemparte, cambiaron los derroteros. Prieto trató de convencer al Intendente para optar por la reconstrucción en el mismo territorio, aduciendo que ese era el deseo de los chillanejos. De todas formas, la municipalidad era partidaria del traslado y tras nombrarse nuevo gobernador a José María del Canto se decretó la reubicación el 5 de noviembre de 1835. Fue una idea aceptada por los vecinos acomodados que obtuvieron el apoyo de los miembros de la

municipalidad y del intendente de Concepción. Entre los argumentos que señalaban para avalar la decisión, se insistía en el ahorro de recursos: resultaba más rentable construir sus casas –por lo general de adobe y tejas- en un nuevo lugar, evitando remover los escombros y contratando mano de obra. En el otro bando, se posicionaban los que refutaban el cambio de ubicación porque consideraban que no era una decisión que garantizase mejores condiciones ambientales; a su juicio, la vieja ciudad tenía una serie de infraestructuras -carreteras, caminos, aceras, acequias- que solo habría que reparar.

Finalmente, con el Decreto del 5 de noviembre de 1835 se establecía la cuarta acta fundacional de la ciudad de Chillán (Intendencia de Concepción, Vol. 42, 1). En su artículo 2º se decretaba que los vecinos que se inclinasen por fijar su residencia en el nuevo terreno tenían derecho a exigir la misma extensión que en la antigua ciudad; es decir, se trataba de un acto voluntario. Entre las primeras acciones acometidas por las autoridades destacó la solicitud al Intendente de Concepción del envío del ingeniero Ambrosio Lozier para trazar la nueva ciudad (Reyes, 1999: 25). Lozier demostró su capacidad para plantear una ciudad con un crecimiento espacial a partir de un núcleo constituido por las avenidas tradicionales, a modo de una malla reticular con forma de cuadrado dividido en 144 manzanas de 125 metros por lado, separadas por 22 calles de más de 16 metros de altura. A partir de la década de los años cuarenta el crecimiento se fue acelerando; se habían levantado diversas viviendas, un hospital, la cárcel, los edificios públicos, la escuela municipal y se estaba finalizando la iglesia parroquial (Figura 5). Este desarrollo se fomentó a partir de 1848 con la creación de la provincia de Ñuble: Chillán se convirtió en su capital, reconociéndose como una de las ciudades importantes del país. De todos modos, parte del vecindario se resistió al traslado y se mantuvo durante largo tiempo en el antiguo núcleo, produciéndose un crecimiento paralelo entre ambas poblaciones. El problema de la dilación del traslado de la ciudad se debió, sobre todo, a la actitud de los vecinos que, movidos por un sentimiento de apego a sus viviendas, preferían repararlas y no construir nuevas casas. De hecho, hasta 1840, Chillán nuevo tenía una densidad poblacional inferior que el Chillán Viejo (Reyes, 1999: 30).

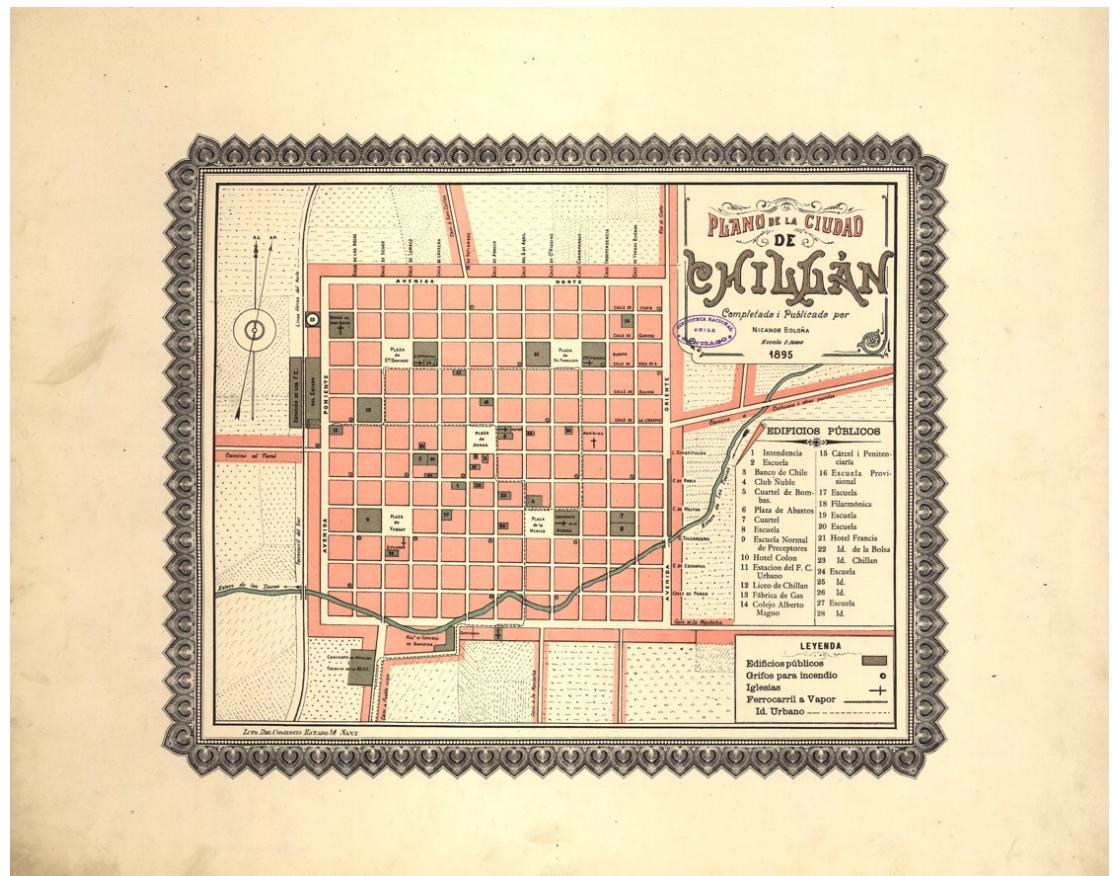


Figura 5. Plano de la ciudad de Chillán en 1895. Álbum de planos de las principales ciudades y puertos de Chile. Publicados por Nicanor Boloña, cartógrafo de la oficina de geografía y minas de la dirección general de obras públicas. (Memoria chilena, biblioteca nacional de Chile)

4.2. EL GRAN DESASTRE DE 1939

“Un terremoto de características apocalípticas se registró anoche alrededor de las 11:20 horas, destruyendo toda la ciudad de Chillán, dejando miles de muertos y sembrando el pánico en la población” (La Discusión, 25/01/1939: 3)

Fue este uno de los muchos titulares reiterados en los periódicos y medios de comunicación chilenos tras el devastador seísmo del 24 de enero de 1939. Todas las reseñas y noticias analizadas coinciden en señalar que solo resistieron aquellos edificios que estaban construidos según el método que preludiaban los sistemas antisísmicos. En los días sucesivos la información que se transmitía era confusa y en la capital todavía se desconocía la magnitud real de los daños. Prácticamente todas las publicaciones de la época coincidieron en señalar el aspecto dantesco que presentaba Chillán tras el seísmo (Figura 6). Algunas fuentes apuntan que de las 144 manzanas tan solo quedaron 20 en pie, mientras que la Dirección General de Obras públicas informó el 8 de junio de 1939 que el 90 % del patrimonio construido se había perdido (Reyes, 1990).



Figura 6. fotografía de Chillán tras el terremoto de 1939 (biblioteca nacional de Chile)

El terremoto coincidió con un momento político muy particular que conviene recordar porque influyó decisivamente en algunas de las medidas emprendidas en materia de reconstrucción. El 25 de diciembre de 1938, esto es, un mes antes, Pedro Aguirre Cerda, miembro del partido radical, había sido nombrado presidente de la República, apoyado por una nueva coalición: el Frente Popular, que incluía a los partidarios radicales, a los socialistas y a los comunistas. Ante el terremoto y su magnitud, el Estado decidió aprovechar este embate para lanzar una interesante política de reorganización económica y política, que se basaba en la educación y en la industrialización. Se pretendía buscar propuestas capaces de afrontar las diversas emergencias del país, es decir, no solo las impuestas por los temblores, sino también otras que debían atender a los aspectos sociales y al necesario aumento de la producción. Aguirre Cerdá se desplazó al lugar de la tragedia pocas horas después y asumió el compromiso de formular un plan de reedificación que pudiese ser eficaz, también, para la economía y el fomento de la industrialización. Su visita seguía la línea de actitudes anteriores, puesto que así lo habían hecho Arturo Alessandri Palma cuando se produjo el terremoto de Vallenar en 1922 y Carlos Ibáñez del Campo con Talca en 1928 (Urrutia, Lanza, 1992: 196). No obstante, en este caso el compromiso social y de desarrollo se unieron a la idea de la planificación¹².

Tras esta primera fase de emergencia se procedió al análisis de lo que había resistido para iniciar la recuperación de la ciudad y distribuir la ayuda de manera ordenada. Diversos estudiosos, especialistas en ámbitos diferentes, se dirigieron a Chillán para conocer la situación real; entre ellos, el sismólogo Takitaro Saita, comisionado por su país, propuso algunas de las medidas para gestionar el plan de ayuda. Expresó que el hipocentro era poco profundo y que veinticinco minutos después había sido registrado por los sismógrafos de Tokio. Recomendó que Chillán no podía reconstruirse con edificios de más de tres pisos y que debían ser de ladrillo y cemento, descartando los adobes y ladrillos mezclados con greda (Reyes, 1999: 85).

La repercusión internacional que tuvo el seísmo alcanzó cotas muy altas y, según se iba difundiendo la noticia, las ayudas aumentaban, creciendo, también, el número de naciones que se mostraban sensibilizadas con las pérdidas humanas y materiales. Y es que, pese a que los instrumentos de comunicación eran limitados y menos instantáneos, el desastre logró ser noticia mundial: buques de la marina británica y aviones de EE. UU y de la Alemania nazi, entre otros, llegaron a Chile para ofrecer asistencia y hacer gala de su poderío, tal y como se observa en estas imágenes. La inmensidad de la catástrofe y el número de personas privadas de sus viviendas hizo que fuese necesario levantar edificaciones provisionales. Así, desde la Dirección General de Obras públicas se emitió un Plan de Reconstrucción de Emergencia para construir barracones con apartamentos de dos, tres y cuatro estancias. La reconstrucción mostraba su complejidad y el discurso político comenzaba a chocar con una realidad de grandes carencias económicas.

Se fundaron nuevas oficinas gubernamentales de planificación, encargadas de dirigir políticas para el desarrollo económico y restaurar la dinámica urbana de la reconstrucción: La CORFO, Corporación de Fomento de la Producción, y la CRA, Corporación de Reconstrucción y Auxilio¹³. La primera asumió el horizonte del desarrollo económico de Chile. Por su parte, la CRA fue la encargada de la recuperación de las ciudades, teniendo entre sus prioridades la elaboración de un plan de reconstrucción de las áreas devastadas, la determinación de qué pueblos y ciudades se levantarían nuevamente, la emisión de préstamos hipotecarios y la expropiación, compra o venta de las propiedades necesarias para cumplir con los planes. En cualquier caso, como se expondrá seguidamente, la historia de Chillán desde 1939 en adelante es la historia de su consolidación definitiva como ciudad.

4. 3. EL TERREMOTO COMO OPORTUNIDAD PARA LA ARQUITECTURA MODERNA

En la segunda mitad del siglo XIX se crearon las dos escuelas de arquitectura más antiguas del país: la Universidad de Chile, en 1849, y la Universidad Católica, en 1894 (Peliowski, 2018). Con la institucionalización de la formación, algunos de los nuevos titulados pudieron realizar,

12 Al volver de su visita, Cerdá aseguró que la nueva Chillán sería un modelo para el resto de las ciudades chilenas, configurándose como una ciudad industrial a corto plazo (Carvajal, 2019: 71).

13 La Ley 6634 de 29 de abril de 1939 creó la Corporación de Reconstrucción y Auxilio (actual Oficina Nacional de Emergencia, ONEMI) y la Corporación de Fomento (CORFO) (Rivas, 2012).

entrada ya la siguiente centuria, viajes a EE. UU. y a Europa, donde estudiaron, trabajaron o simplemente conocieron el fenómeno de transformación de la arquitectura, trasladando su experiencia a Chile. El terremoto, en un sentido amplio, ofreció pruebas de la necesidad de incorporar a la práctica arquitectónica bases técnicas que la modernidad impulsaba. Se planteó que el desastre no habría alcanzado cotas tan altas si la arquitectura hubiese estado regida por la técnica, por la racionalidad y por los nuevos materiales (Cárdenas, Bonomo, Crispiani, 2023).

Los daños que provocaron los terremotos de esa primera mitad de siglo XX, muy especialmente el de Chillán, y la destrucción de vastas superficies urbanas ofrecieron unas condiciones inmejorables para aplicar las ideas que inquietaban y defendían los arquitectos más jóvenes. La urgencia de la reconstrucción facilitó la aceptación de propuestas fundadas en la racionalidad y la rapidez de su ejecución. Las antiguas soluciones basadas en los estilos y en la decoración colonial se identificaron y asimilaron con la magnitud alcanzada por el desastre porque habían aportado peso muerto e innecesario a las construcciones causando numerosos fallecidos. No era algo nuevo puesto que, tras el terremoto de Talca de 1928, se había señalado que “de esos escombros debían surgir las futuras ciudades levantadas por el estudio racional de técnicos, guiados por una meditada reglamentación de construcciones” (Vera, 2010: 54-57).

La catástrofe de Chillán situó, así, nuevamente en el debate de discusión a la arquitectura y al urbanismo. El seísmo se produjo en un momento en el que todavía no se había superado el impacto del causado por el de Talca e, incluso, desveló cómo las Ordenanzas y el Reglamento no se habían cumplido con rigor, demostrando que una norma no era suficiente para asegurar buenos resultados. Es cierto que otros terremotos del siglo XX habían impulsado iniciativas de planificación, pero, no habían tenido el impacto esperado (Páez, 2008). El caso del seísmo de Valparaíso de 1906 es uno de los más significativos porque sirvió de acicate para que las autoridades acometiesen labores de infraestructura y reforma urbana, contribuyendo a la introducción de nuevas tecnologías de edificación, como el uso del hormigón armado. La reconstrucción de Chillán pronto se convirtió en protagonista de uno de los debates sobre arquitectura más vívidos de Chile y enfrentó a los arquitectos partidarios de incorporar la modernidad sin olvidar o traicionar la tradición, frente a aquellos que defendían una planificación rupturista con la ciudad anterior (Cerro Lago, 2010). La controversia no se circunscribió a la alternativa entre modernidad y tradición, sino que se fraguó en torno a las dos líneas de modernidad planteadas. Las ideas de Karl Brunner fueron las que, finalmente, se impusieron al postular que “era posible un punto de vista a la vez más pragmático y más en continuidad con la tradición urbana”. (Pérez, 1997: 73)¹⁴.

En 1929 Le Corbusier realizó su primer viaje a Latinoamérica, concretamente a Buenos Aires para impartir un ciclo de conferencias por invitación de la Asociación de Amigos del Arte (Coire, 1979). Este periplo coincidió con la llegada del planificador austriaco Karl Brunner a Chile. Rudolfo Oyarzún, uno de los renovadores de la disciplina arquitectónica chilena, lo había conocido en Viena y convenció a las autoridades para contratarle como consultor urbanístico. De este modo, Brunner pudo enseñar en la Universidad de Chile e inculcó sus principios y fundamentos a una generación que fue fiel seguidora de sus ideas. Además, realizó trabajos de planeamiento para el Ministerio de Obras Públicas y para la Municipalidad de Santiago (Pérez Orzayún, 1991). Aunque fueron sus postulados los que finalmente triunfaron y ejercieron influencia en buena parte del país, conviene recordar el debate que se creó en torno a la planificación; un debate que estuvo motivado por el rumor difundido sobre la posibilidad de que Le Corbusier fuese el artífice del plano de reconstrucción de Chillán y Concepción. Cuando conoció la noticia del terremoto se ofreció para hacer una visita y brindar un plan de reconstrucción, pero, como condición, solicitaba ser contratado para el Plan de Santiago. Dos semanas después, un oficial de la municipalidad le envió una carta invitándolo a visitar el país y a colaborar en el proceso de reconstrucción, preguntándole por sus honorarios.

A partir de este momento, se sucedieron toda una serie de intercambios epistolares entre diversas personalidades del gobierno chileno, arquitectos y Le Corbusier, al tiempo que la opinión pública conocía la noticia a través de diversas reseñas incluidas en los diarios (Figura

¹⁴ La mayor parte de la historiografía sobre urbanismo chileno coincide en señalar que el urbanismo científico cristalizó con la llegada del arquitecto austriaco Karl Brunner en 1929, en calidad de Asesor Técnico del Gobierno y profesor del curso de Urbanismo de la Universidad de Chile (Pávez, 1992; Curovich, 1996; Aguirre y Castillo, 2004).

7). La propia intendenta de Santiago, Graciela Contreras de Schnake, le mandó un telegrama, preguntándole por sus honorarios, mientras el arquitecto francés establecía contactos con el Ministerio de Asuntos Públicos de Francia y el Consulado Chileno de París. Sin embargo, ni el gobierno nacional, ni la municipalidad se comprometieron a contratarlo y a pagarle los 20.000 dólares solicitados por el francés. Por su parte, la opinión pública, que al inicio había reaccionado positivamente, cambió su parecer cuando se difundió la idea de que la oferta gratuita de los planes de las ciudades devastadas escondía el contrato del de Santiago. La propuesta de Le Corbusier fue descartada por diversos motivos, pero, sin lugar a duda, el más determinante fue la situación política. Es cierto que el Frente Popular era partidario de la renovación vanguardista, pero su orientación izquierdista, le impedía asumir un coste elevado por el hecho de contar con un arquitecto europeo. ¿Era necesario contratar a un extranjero?

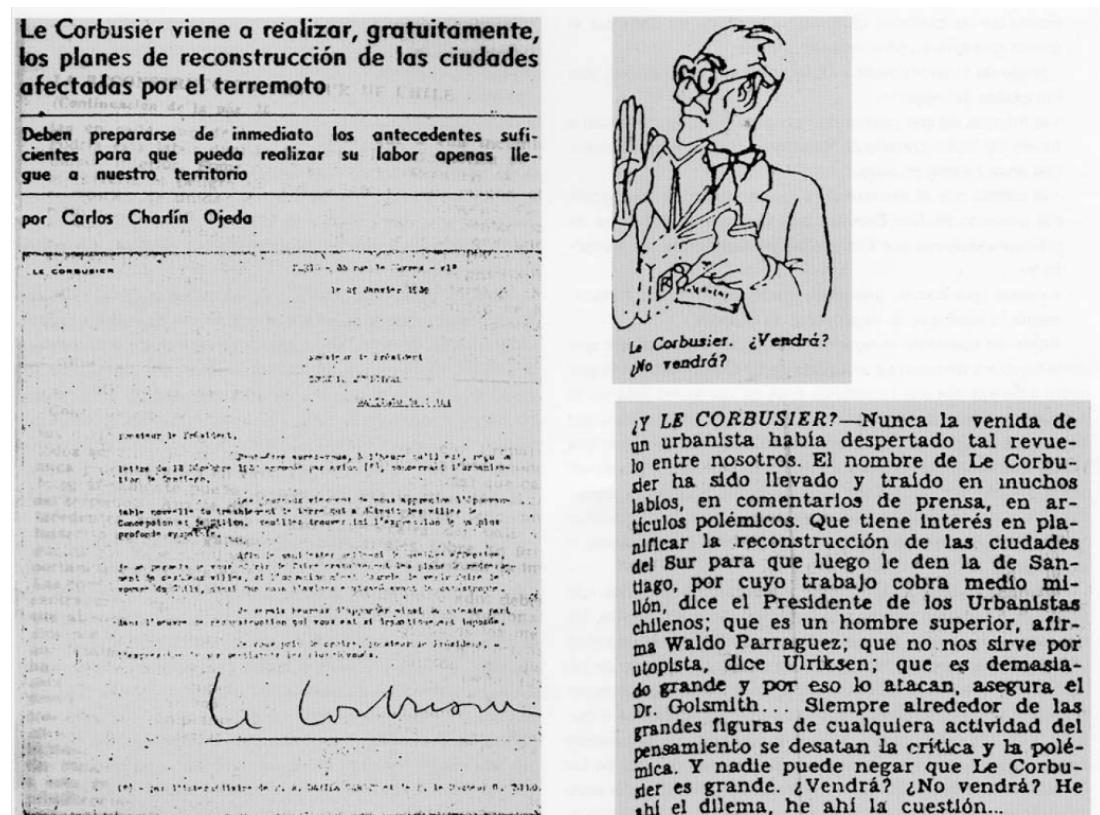


Figura 7. Recortes de la revista zigzag, publicados el 16 y 23 de enero de 1939. (Hemeroteca de la biblioteca nacional de Chile)

4.4. LA RECONSTRUCCIÓN

En este contexto, cabe destacar que el grupo partidario de las ideas de Brunner fue muy hábil y consiguió que sus postulados fuesen los elegidos para la formulación del plano de Santiago, en el que estaba trabajando desde 1934 el pintor y arquitecto Roberto Humerez. Chillán, Concepción y las áreas de su entorno fueron también reconstruidas según los criterios de Brunner. Las fábricas existentes no experimentaron grandes cambios y la mayoría de los edificios *ex novo* se adaptaron al parcelario y a la división de las tierras existentes; es decir, fueron modernos en cuanto al empleo de materiales, a la carencia de decoración y a la preferencia de formas simples, pero respetaron el entramado previo, rechazando la idea de un posible traslado de la ciudad (Cerda Brinrup, 1989).

En octubre de 1939 se publicaba la Ordenanza Local de Urbanización de Chillán (La Discusión, 1 de octubre de 1939). En ella se establecía una planta basada en un cuadrado de 12 por 12 manzanas alrededor de las cuatro avenidas perimetrales. Se establecía una zona principal en las proximidades de la plaza central que incorporaba también la manzana donde se construiría el edificio gubernamental. Se creaba, así mismo, una zona comercial que reforzaba la idea de convertir algunas calles en arterias principales y con edificaciones continuas

de alturas entre los 6,20 y 9,20 metros. El área destinada a la residencia excluía cualquier otro tipo de uso y se sugirieron, además, dos zonas de viviendas económicas hacia los bordes de la planta urbana en correlación con las partes residenciales.

La Ordenanza también concebía una noción de armonía urbana, puesto que se podría “exigir que los edificios nuevos se amolden en cuanto a sus líneas arquitectónicas y colorido, a las condiciones que determinen los edificios vecinos, ya construidos en carácter definitivo” (*La Discusión*, 1 de octubre de 1939). De otra parte, la Dirección de Obras Municipales asumía la obligación de entregar y facilitar las “indicaciones para el estudio arquitectónico de los proyectos”. (*La Discusión*, 1 de octubre de 1939).

La propuesta debió ser modificada por requerimientos de los vecinos, pero finalmente, fue aprobada con algunas modificaciones en 1943, mediante el Plan Regulador de Chillán. El terremoto permitió hablar de “reconstrucción racional de las ciudades”, entendida como un planteamiento sujeto a una ordenanza general que implicó que desde entonces se debían realizar planes reguladores para todas las poblaciones según su número de habitantes. La reconstrucción generó construcciones nuevas con una arquitectura moderna, pero respetuosa con la tradición y con la identidad urbana de sus habitantes. Se fueron configurando manzanas que conciliaron la unidad y la variedad en la creación arquitectónica respetando ciertas limitaciones del plano regulador de Muñoz Maluschka (Figura 8). Destacan, en este aspecto, la ubicada frente a la plaza de Armas de la ciudad. En ella se instalaron una serie de edificios como la Municipalidad y el Teatro. Sobresalió también en su diseño la estación de ferrocarriles al final de la Avenida Libertad con su torre dispuesta en el eje de la calle. También el edificio de bomberos, uno de los más fieles representantes de la arquitectura de Chillán. Por último, cabe destacar entre la arquitectura pública el edificio de la Intendencia, la obra más grande de la reconstrucción que ejerce una imponente presencia por estar ubicada en la Plaza de Armas. La arquitectura religiosa tuvo su mejor representante en la construcción de una nueva catedral en el mismo lugar que la antigua. Junto a ella se elevó una cruz de hormigón armado de 36 metros de altura, como memorial en conmemoración de las víctimas. La mayor parte de la construcción de carácter residencial, definida como “moderna”, fue promovida por la propia CRA y realizada por una joven generación de arquitectos chilenos (Cerro Lagos, 2010). Se trató de casas que parcialmente ratificaban la noción de edificación continua, pareándose a sus vecinos y liberando las curvas de sus balcones hacia jardines y áreas libres en relación con la actividad pecuaria, insertas en el propio tejido urbano. Se aceptó, así, la noción de tejido abierto con un mayor valor del suelo libre no edificado que, en parte, caracteriza algunas zonas de la ciudad. Más allá de las propuestas de zonificación, fue la propia reconstrucción la que dio carácter a la ciudad.

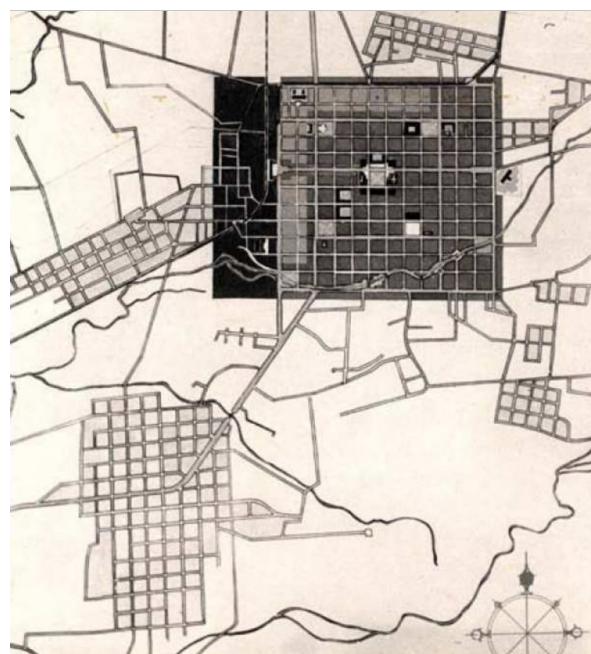


Figura 8. Plan regulador de Chillán. Luis Muñoz Malunska, 1943. (Fuente: ordenanza local de urbanización de Chillán, 1946. Talleres gráficos de la discusión, Chillán, 1946).

De este modo, se optó por criterios urbanísticos bastante conservadores que estaban mucho más próximos a los planteamientos de Brunner que a los de Le Corbusier. Las fábricas no sufrieron cambios radicales y se adaptaron a las redes y a la división de la tierra existente. Sin embargo, la mayoría de ellas fueron modernas en el uso de los materiales, como el hormigón armado, y en la carencia de decoración y simplicidad de volúmenes.

5. NOTA FINAL

Los desastres han tenido un rol clave en la legitimación de las ideas de urbanismo. Establecieron la necesidad de contar con instrumentos que asegurasen formas de construcción específicas y crearon, también, un imaginario asociado a la prevención y a los riegos. A diferencia de otros fenómenos naturales, los terremotos se originan en paisajes subterráneos, lejanos de nuestros ojos y de nuestra percepción directa. Quizás ese es uno de los motivos por los que infunden pavor, porque no vislumbramos su origen y porque en pocos segundos interrumpen nuestra relación habitual con la tierra, símbolo de estabilidad y en la que están nuestras raíces, también las emotivas.

El COVID 19 y los estragos que causó en diversos aspectos de la vida cotidiana han puesto el foco en la necesidad de crear comunidades y ciudades más resilientes. La Oficina de Naciones Unidas para la Reducción del Riesgo de Desastres (UNDRR) define la resiliencia como “la capacidad de un sistema, de una comunidad o una sociedad expuesta a peligros para resistir, absorber, acomodarse, adaptarse, transformarse y recuperarse de los efectos de una amenaza de manera oportuna y eficiente, incluyendo la preservación y el restablecimiento de sus estructuras y funciones básicas esenciales mediante la gestión de riesgos”. Se trata de un concepto que migró desde las disciplinas de la física y la ingeniería hasta el terreno de la ecología, las ciencias sociales y la planificación urbana. Hoy vuelve a estar en boga, aunque ejemplos como los analizados son una clara evidencia de nuestra búsqueda constante de remedios para paliar las crisis. El patrimonio cultural, como contendor de historias y memorias, refleja algunas de esas soluciones, revelando su capacidad para reducir escollos en futuras crisis y conflictos.

Pese a la distancia geográfica y cronológica de las catástrofes que se han analizado, sus dimensiones generaron una inmediata sucesión de noticias que se difundieron a través de diferentes medios y que pronto superaron las fronteras nacionales. Precisamente, esa rápida divulgación de lo acaecido contribuyó a que la reconstrucción se convirtiese en un argumento de interés para las autoridades, para los científicos, los ingenieros y los arquitectos de la época. Los diversos terremotos que padecieron las regiones del sur de Italia y del centro de Chile motivaron varias propuestas de construcción de nueva planta. Una idea que, como se ha comentado, fue constante en los procesos de reconstrucción postísima, pero que no siempre se llegaron a concertizar. Sin embargo, la importancia de las medidas planteadas en nuestro estudio radica en que estos dos grandes desastres fueron el acicate para acometer un profunda renovación arquitectónica y urbana sin precedentes en sus respectivos territorios. En ambos casos se esbozaron sugerentes alternativas, aunque algunas fueron desestimadas, debido a los costes elevados que implicaban o al rechazo de la población y a su negativa a abandonar sus tierras y sus casas.

Es cierto que los últimos desastres padecidos tanto en América Latina como en Italia muestran que el traslado hoy no solo es inviable, sino que acarrearía importantes trastornos sociales y de pérdida de identidad de las comunidades locales. De otra parte, el contexto político y cultural que los justificaba ya no tiene razón de ser. No obstante, la fórmula mágica del desarrollo sustentable, invocada por las organizaciones humanitarias, las instituciones internacionales y los gobiernos está lejos de ser una realidad. Es innegable que es necesario acondicionar mejor el territorio y tratar de controlar el crecimiento urbano de las zonas con mayor riesgo de padecer desastres naturales, es decir, es imprescindible reformular las relaciones que existen entre la ciudad y su entorno. En este sentido, los casos estudiados ilustran cómo los desastres pueden, también, brindar la ocasión para la renovación y la reflexión crítica que contribuya a la creación de comunidades verdaderamente resilientes.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, B. y Simón C. (2004). El espacio público moderno. Sueños y realidades de Karl Brunner en Santiago de Chile, 1929-1934). *DU&: revista de diseño urbano y paisaje*, 3, s.p.
- Anguita Cantero, R. (2010). *Normas y prácticas urbanísticas en las ciudades españolas e hispanoamericanas*. Granada: Universidad de Granada.
- Alberola Romá, A. (2014). Catástrofe sísmica y construcción del relato. Los terremotos de Calabria y Messina (1783) según Francisco Gustá, jesuita exiliado en Italia. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 180, 38-56.
- Bagnato, A. (1993), *San Leucio: una colonia borbónica tra utopia e assolutismo*. Nápoles: Agra.
- Baldini, M. (1994). *La Storia delle utopie*. Roma: Armando.
- Belmonte, C., Scirocco, E., Wolf G. (2017). *Storia dell'arte e catastrofi. Spazio, tempi, società*. Roma: Marsilio.
- Benjamin, W. (1992). *Discursos interrumpidos*. Barcelona: Taurus.
- Bettini, M. (2001). *La città dell'utopia. Dalla città ideale allá città del terzo milenio*. Milán: Grezanti.
- Brunner, K. (1930). Problemas actuales de urbanización. *Anales de la Universidad de Chile*, 2, 11-40.
- Calvo Serraller, F. (1982). *Ilustración y Romanticismo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cagliagostro, R. M. (2001). Ermenegildo Sintes architetto in Calabria. Nuovi disegni e documenti nell'Archivio di Stato di Catanzaro. En *I Borbone e la Calabria*. Nápoles: De Luca Editore d'Arte, 25-40.
- Cárdenas, K., Bonomo, U., Crispiani, A. (2023). *Chillán 1939: Catástrofe, memorias y patriomonialización*. Santiago de Chile: Ediciones UC.
- Carvajal, D. (2019). *Chillán. Paisaje Moderno. Territorio en transformación*. Santiago de Chile: Centro Cultural de España.
- Cecere, D. (2017). Scritture del disastro e istanze di reforma nel Regno di Napoli (1783). Alle origine delle politiche dell'emergenza. *Studi Storici: revista trimestrale dell'Istituto Gramsci*, Vol. 58, 1, 187-214.
- Cecere, D. (2020). Dall'infomrazione allá gestione dell'emergenza. Una proposta per lo studio dei desastre in età Moderna. *Storica*, 77, 9-40.
- Delgado Barrado, J. M. (2024). El terremoto de Messina-Calabria de 1783: de la gestión a la reconstrucción a través de los ingenieros militares Antonio Winspeare y Francesco La Vega (9-26 de abril de 1783). *Revista de Historia Moderna*, 42, 113-134.
- Fernández Martínez, C. (2017). Imágenes de una catástrofe. El terremoto de Melfi en la obra de Salvatore Fergola. *Eikonocity*, año III, 1, 69-79.
- Fernández Martínez, C. (2018). Iconografía de un desastre. El terremoto calabrés de 1783 en los dibujos de Pompeo Schiantarelli. *Norba. Revista de Arte*, 38, 79-195.
- Fernández Martínez, C. (2019). Ciudades rotas. La reconstrucción de Avola y Noto después del terremoto siciliano de 1693. *Procesos Históricos*, 35, 30-46.
- Fernández Martínez, C. (2023). *Ruina y reconstrucción. Temblores de la tierra en el Mezzogiorno Italiano*. Santiago de Compostela: Andavira.
- García Acosta, V. (2017). Divinidad y desastres naturales. Interpretaciones, manifestaciones y respuestas. *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, 35, 46-82.
- Gravagnuolo, B. (1998). *La teoría dell'architettura nel Settecento: antología critica*. Nápoles: Pironti.
- Grimaldi, A. (2016). Il terremoto del 1783 in Calabria e in Sicilia. Fonti iconografiche e resoconti di viaggio. En *Terremoti e altri eventi calamitosi nei processi di territorializzazione*. Roma: Lagbeo Careci.
- Grimaldi, F. A. (1784). *Descrizione de'tremuoti accaduti nella Calabrie nel 1794*. Nápoles: Opera postuma di F. A. G. Porcelli.
- Grimaldi, F. A. (1783). *La Cassa Sacra, ovvero la soppressione delle manimorte in Calabria nel secolo XVIII*. Nápoles: Stamperia dell'Iride.
- Gurovich, A. (1996). La venida de Karl Brunner en gloria y majestad. La influencia de sus lecciones en la profesionalización del urbanismo en Chile. *De Arquitectura*, 8, 8-13.
- Cusmano, S., Romby, C. (2005). *Rappresentare l'utopia. Viaggio tra città possibili nell'Europa*

- del Settecento.* Roma: Gagami Editore.
- Hereu, P., Montaner, J. M., Oliveras, J. (1994). *Textos de arquitectura de la modernidad.* Madrid: Nerea.
 - Kaufmann, E. (1991). *L'architettura dell'Illuminismo.* Turín: Enaudi.
 - Marías, F. (1999). Dalla città ideale allá città reale: prospettive, topografie, modelli, vedute. En *I Trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750.* Venecia: Bompiani, 219-239.
 - Miniaci, A., Stellino, A. (2005). La Calabria e il terremoto del 1783. Memoria dei danni e disegno della ricostruzione. *Storia urbana,* 106-107, 89-110.
 - Morro Delgado, J. (2019). *La destrucción creadora de Schumpeter.* Barcelona: Università Pompeu Fabra. Barcelona.
 - Pávez Onetto, M. (2017). *Temblores de la tierra en el jardín del Edén. Desastre, memoria e identidad. Chile, siglos XVI-XVIII.* Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
 - Pellicano Castagna, M. (2013). *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari della Calabria.* Nápoles: E. Gallelli.
 - Placanica, A. (1999). *Storia della Calabria: dall'antichità ai nostri giorni.* Roma: Donzelli.
 - Placanica, A. (1992). *Storia della Calabria moderna e contemporanea.* Gangemi. Roma.
 - Placanica, A. (1984). *Il filosofo e la catastrofe. Un terremoto del Settecento.* Turín: Storica Enaudi.
 - Placanica, A. (1983). *L'Iliada Funesta: storia del terremoto calabro-messinese del 1783.* Roma: Casa del Libro.
 - Placanina, A. (1970): *Cassa Sacra e i beni della Chiesa nella Calabria del Settecento.* Nápoles: Università degli Studi di Napoli.
 - Rivas, G. (2012). *La experiencia de CORFO y la transformación productiva de Chile. Evolución, aprendizaje y lecciones de desarrollo.* Santiago de Chile: Serie Políticas Públicas y Transformación Productiva.
 - Rubino, G. (1979). *Vanvitelli e il Settecento europeo.* Nápoles: Università degli Studi Federico II.
 - Ruggeri, N. (2015). *L'ingegneria antisismica nel Regno di Napoli.* Florencia: Aracne Editrice.
 - Sánchez-Blanco, F. (2013). *La Ilustración y la ciudad cultural europea.* Madrid: Marcial Pons.
 - Sarconi, M. (1784). *L'istoria de'fenomeni del tremoto avvenuto nella Calabrie en el Valdemone nell'anno 1783.* Nápoles: Accademia di Scienze e Belle Arti.
 - Seta, C. de (1986). *Imago Urbis: dalla città reale allá città ideale.* Milán: Franco Ricci.
 - Simoncini, G. (1996). *La città nell'età dell'Illuminismo.* Florencia: Leo S. Oishky Editore.
 - Solano, F. de (1995). *Normas y leyes de la ciudad hispanoamericana (1492-1600).* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
 - Teti, V. (2017). *I senso dei luoghi. Memoria e storia dei paesi abbandonati.* Roma: Donzelli.
 - Teti, V. (2017). *Quel che resta. L'Italia dei paesi, tra abbandoni e ritorno.* Roma: Donzelli.
 - Turano, C. (2013). *Calabria d'altri secoli: scritti storici-geografici.* Roma: Gangemi.
 - Urrutia, R., Lanza, C. (1996). *Catástrofes de Chile 1541-1992.* Santiago de Chile: La Noria.
 - Valensise, F. (2004). *Dall'edilizia all'urbanistica. La ricostruzione in Calabria alla fine del Settecento.* Roma: Gangemi.
 - Vistoli, F. (2020). *Città di fondazione. Comunità politiche e Storia Sociale.* Milán: Editoriale Storia Urbana.

DATOS SOBRE EL CONVENTO DE CARMELITAS CALZADOS DE GRANADA Y EL HOSPITAL DE SAN SEBASTIÁN A PARTIR DE LOS INVENTARIOS DE LA DESAMORTIZACIÓN DE 1836

DATA ON THE CONVENT OF CARMELITAS CALZADOS IN GRANADA AND THE HOSPITAL OF SAN SEBASTIÁN FROM THE INVENTORIES OF THE DISENTAILMENT OF 1836

José Antonio Peinado Guzmán

Universidad de Granada

pepeinado@hotmail.com

RESUMEN

El presente trabajo ofrece información acerca del convento de Carmelitas Calzados y del Hospital de San Sebastián de Granada, ambos desamortizados en 1836. A través de los expedientes de desamortización, realizamos una recreación de cómo eran las iglesias de los mismos, datos, en su mayoría, desconocidos por la desaparición o modificación de los edificios a lo largo del tiempo. Si bien el primero de ellos es el actual ayuntamiento de la ciudad, el segundo fue demolido. Asimismo, intentamos proporcionar referencias de dónde fueron a parar algunos enseres de dichas instituciones en el reparto que se hizo en su momento.

Palabras clave: Desamortización de Mendizábal, patrimonio, conventos, bienes eclesiásticos, siglo XIX.

ABSTRACT

This paper provides information about the convent of Carmelitas Calzados and the Hospital de San Sebastián in Granada, both of which were confiscated in 1836. Through the disentailment files, we recreate what their churches were like, data that is mostly unknown due to the disappearance or modification of the buildings over time. While the first of these is the current town hall, the second was demolished. We also try to provide references of where some of the belongings of these institutions ended up in the distribution that was made at the time.

Keywords: Disentailment of Mendizábal, patrimony, convents, ecclesiastical goods, 19th century.

1. INTRODUCCIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN

Los diferentes procesos desamortizadores que se produjeron en la España del siglo XIX, forman parte de esos elementos que coadyuvaron a la caída del Antiguo Régimen en nuestro país. Los más importantes y conocidos fueron los producidos en 1836 y 1855, teniendo en cuenta que la institución más afectada en los mismos fue la Iglesia. Sendas desamortizaciones supusieron, tanto para el clero regular como para el secular, un cambio profundo en lo relativo a sus bienes raíces e inmuebles. Como consecuencia de estas incautaciones por parte del Estado, afectando singularmente a las diferentes órdenes religiosas, éstas perderían una ingente cantidad de tierras, así como un elevado número de conventos y monasterios. A esto hay que unir la exclaustración de miles de frailes, que tuvieron que abandonar sus antiguas casas, además de la multitud de piezas de arte que se enajenaron en los citados procesos. Sin lugar a dudas, estos sucesos constituyen uno de los acontecimientos más trascendentales de la España decimonónica y, por ende, de nuestra historia¹ (Tomás y Valiente, 1971; Cuenca, 1971: 15-69; Martín, 1973; Simón, 1973; Herr, 1974: 55-94; Fontana, 1977; Martín, 1978: 15-26; Gómez, 1983; Gómez, 1985; Rueda, 1986).

En el gobierno del conde de Toreno, siendo ministro de Hacienda Juan Álvarez Mendiábal, se aprobaría el Real Decreto de 25 de julio de 1835, mediante el cual el Estado suprimía “los monasterios y conventos de religiosos que no tuviesen más de doce individuos profesos, de los cuales las dos terceras partes, al menos, sean de coro, [...] y lo mismo se verificará en lo sucesivo respectivo de aquellos cuyo número venga a reducirse con el tiempo a menos del establecido”. Pasados escasos meses se aprobaría el Real Decreto de 11 de octubre de 1835, por el que se suprimirían “los monasterios de órdenes monacales, los canónigos reglares de San Benito de la Congregación Claustral Tarraconense y Cesaraugustana; los de San Agustín y los Premostratenses, cualquiera que fuese su número de monjes o religiosos de que se compusieren” (Gómez, 2007: 13-14). Esto suponía un endurecimiento de la legislación.

Puesto que nuestro ámbito de estudio se centrará en los bienes muebles exclusivamente, tendremos que hacer mención a su proceso de incautación. Desde el Decreto de 25 de octubre de 1820, en el Trienio Liberal, ya se disponía por parte del Gobierno que los objetos artísticos requisados fuesen destinados a bibliotecas, museos, academias y otros establecimientos de instrucción pública. Asimismo, quedaba al arbitrio del Ordinario disponer de los diferentes elementos de culto (vasos sagrados, imágenes, altares, libros de coro, ornamentos...) en favor de las parroquias más necesitadas de su diócesis. Este último detalle será importante a tener en cuenta, porque lo vamos a contemplar con claridad en este trabajo. Partiendo de la normativa emanada desde la Junta Superior, el proceso se vertebraba o llevaba a cabo a través de las Juntas Provinciales de Enajenación, que dependían de la anterior. Las mismas debían designar los miembros que habrían de redactar los inventarios con los objetos o piezas de cada uno de los conventos exclaustrados. Dicho documento de recuento se remitía al Contador de Arbitrios de Amortización quien, una vez copiados, los enviaba al Ministerio de Hacienda. Hecho esto, los efectos eran entregados en depósito a delegados eclesiásticos (comisionados eclesiásticos), que se hacían cargo de las piezas, custodiándolas, hasta la resolución oficial de su destino. Aquellos bienes que no tuviesen un considerable mérito artístico, se pasaban a subasta pública (Rodríguez, 1996: 135).

Dicho esto, haremos un breve esbozo histórico de las dos instituciones que contemplaremos en este trabajo, empezando por el Convento de Carmelitas Calzados de la ciudad. El mismo se fundó en 1552 por el P. Fray Sebastián Sigler, quien procedía de Valencia, tomando la casa el título de Nuestra Señora de la Cabeza. Parece ser que su primera ubicación se situó en el paraje de la Churra, a espaldas del bosque de La Alhambra. De ahí pasaría a la calle de Gomérez, en donde estaría veinte años para, finalmente, instalarse a orillas del Darro en 1572, lugar definitivo de su emplazamiento. Tradicionalmente se ha dicho que el Cabildo donó a la orden la ermita de Nuestra Señora de la Cabeza para que se ubicasesen allí, hecho que

¹ Como contextualización al tema de la Desamortización, consultar la bibliografía que acompaña.

justificaría la intitulación del convento². Más recientemente se considera que lo que fue donado sería el terreno, comprándose unas casas contiguas para la erección del edificio. Sabemos cómo era gracias a la descripción que realizara el P. Miguel Rodríguez Carretero, a principios del siglo XIX, en su *Epytome historial de los Carmelitas Calzados de Andalucía y Murcia*. Según lo que nos informa, el convento constaba de:

“dos famosos salones que dividen los dos tan buenos claustros, una escala magnífica con tres subidas; la primera empieza en medio del salón bajo y desemboca en el segundo claustro alto, y desde este las otras dos van a desembocar en el salón alto, con dos grandes balcones de balaustre, su media naranja bien elevada y su linterna por coronación. Las celdas, muchas y capaces. Una gran librería con abundante copia de libro y muchos y selectos manuscritos. Un noviciado tan capaz que, además de su buen oratorio, cuarto separado para ejercicios espirituales, sala de recibo y galería de recreo, tiene celdas separadas para cada novicio y para el Maestro; ángulo y medio del primer claustro y el cuerpo más alto comprende. El coristado es casi el otro ángulo y medio, con celdas igualmente separadas. Refectorio, dormitorios y demás oficinas a proporción”.

Asimismo, nos refiere la existencia de una elevada torre contigua a la iglesia con cuatro campanas. Con respecto al templo, que es lo que más nos concierne para este estudio, conocemos a través del citado religioso que fue concluido en 1672, y que el mismo era grandioso. Poseía ocho capillas laterales, más la capilla mayor (con pinturas de Juan de Medina), destacando de él su buena proporción y sus arcos torales “de buena arquitectura”. Tenía tres puertas. La principal, enfrente del altar mayor, con portada de jaspe negro y en la que faltaba la coronación; luego había dos laterales, una daba a la calle del Aire (actual calle Lepanto) y la otra al claustro llamado “de Confesores”.

Para terminar la contextualización del Convento de Carmelitas Calzados, hemos de añadir que cuando Gómez Moreno lo describe a finales del XIX dice que “ya solamente queda uno de los patios, hecho en 1622, con veintiocho arcos sostenidos por grandes columnas dóricas”. Finalmente, en la actualidad, parte de ese antiguo convento se corresponde con el edificio del Ayuntamiento de Granada (Bermúdez, 1989: 227 r.; De la Chica, 1764: 16 de julio; Gómez, 1892: 185; Gallego, 1982: 213-214; Barrios, 1999: 286; Rodríguez, 2000: 76-116; Martínez, 2015: 24-27).

Con respecto al Hospital de San Sebastián, las referencias que poseemos son escasas. Fue fundado por D. Pedro Fernández de Arganda en 1557, quien había dejado una renta para que en él se curaran “pastores, marchantes y pobres”. El edificio estaba ubicado en el entorno de la Plaza Bib-Rambla, a las espaldas de la misma, y en el espacio que hoy ocupa la calle Príncipe. El citado hospital era administrado por la cofradía de San Sebastián, siendo su función la de proporcionar asistencia al público en general, no únicamente a sus hermanos. Hay que reseñar que, mayoritariamente, entre los miembros de dicha corporación se encontraban los mercaderes y comerciantes. Su sede se encontraba en la ermita de San Sebastián.

El inmueble había sido construido en 1550 sobre el solar de lo que fueron antiguas carnicerías y pescaderías musulmanas. La construcción se correspondía con el tipo de vivienda tradicional granadina, estando la misma pegada a la antigua muralla de la ciudad. En 1691 la cofradía adquirió unos terrenos que sirvieron para ampliar el recinto. Años después, en 1725, Diego de Zayas levantó la nueva iglesia del hospital, colocándose el Santísimo en la misma dos años después. A finales del siglo XVIII ya se tienen noticias de que apenas quedaban enfermos en sus dependencias. Para la época de la Desamortización, prácticamente el edificio ejercía las labores de sede de la cofradía y no albergaba pacientes. El recinto fue demolido en 1837³, quedando sus escombros mucho tiempo abandonados, convirtiendo la parcela en un vertedero, “vergüenza de la ciudad”, en palabras de la época. El Ayuntamiento, finalmente,

² Con respecto al nombre del Convento, el P. Martínez Carretero lo justifica argumentando que, en el segundo emplazamiento del mismo, en la calle Gómerez, existía una cofradía de Nuestra Señora de la Cabeza ya en 1561, y que esa podría ser la razón por la cual la comunidad se intituló de ese modo (Martínez, 2015: 27-28).

³ Aunque esta es la fecha oficial que aparece como demolición del edificio en todas las publicaciones que hemos consultado al respecto, más adelante ponemos en duda la misma, siguiendo el testimonio del que fue sacristán de la iglesia del hospital.

proyectó la conexión entre la Plaza Bib-Rambla con la actual la Plaza del Carmen a través de dicho espacio, creando en 1857 la mencionada calle Príncipe (Henríquez, 1987: 259; Gallego, 1982: 222; Barrios, 1999: 237; Cambil, 2010: 391-395).

2. EL CONVENTO DE CARMELITAS CALZADOS DE NUESTRA SEÑORA DE LA CABEZA

Tal y como hemos mencionado previamente, a la hora de organizar eficazmente la custodia y guarda de todos los enseres o bienes que habían sido incautados en el proceso de exclaustración, se nombraban comisionados para tal fin. En este caso del Convento de Carmelitas Calzados, el comisionado eclesiástico será D. Antonio José de Montes, cura teniente de la vecina iglesia del Sagrario.

Según la consulta realizada en los expedientes de desamortización que se hallan, tanto en el Archivo Histórico Diocesano de Granada, como en el Archivo Histórico Provincial de Granada, podemos conocer algo más de cómo era la iglesia del convento en 1835⁴. Si bien esta información la recoge el P. Martínez Carretero, la misma fue sacada a la luz en un trabajo de investigación no publicado⁵. Así pues, y según la información extraída, en el altar mayor del templo se enumera la existencia de una mesa de piedra y jaspe, seis candeleros en el manifestador, un crucifijo pequeño, dos ciriales y una cruz de azofar grandes, así como el retablo mayor con varias esculturas y dos ángeles con sendas lámparas de lata. En la descripción se relata la existencia de distintos altares en el espacio de la capilla mayor. El primero de ellos era el de la Virgen del Carmen, cuya imagen destaca por su “rostrillo, cetro y peto de plata sobredorada”. Igualmente estaba San Simón Stock recibiendo un escapulario de plata. Se refiere que el retablo era de madera, pintado de color jaspe. Se completaba dicho espacio con las imágenes de Santa Lucía y San Francisco de Sena en los extremos. Seguidamente se cita el altar de la Virgen de la Cabeza, donde se hallaba su efigie en un retablo pintado. Asimismo, se refieren dos imágenes de medio cuerpo de Jesús y María (quizás se refiera a las típicas tallas pasionistas, propias de la escuela granadina que la saga de los Mora quintaesenció). El siguiente altar albergaba la talla de un Ecce Homo en su retablo. En dicho ara también se hace mención de un San Ignacio de Loyola. El cuarto altar citado sería el de San Elías, del que se dice que es igual al de la Virgen del Carmen. Acompañan al santo dos imágenes más, una de San Onofre y otra de San Miguel a sendos lados. A continuación, se ubicaría el altar de Jesús de la Humildad con su efigie. El siguiente sería el de Santa María Magdalena, que tenía un retablo igual al del Ecce Homo. Termina la descripción de la capilla mayor con la mención de dos esculturas más en las pilastras de la misma: una de San Blas y otra de San Alberto carmelita.

Pasando ya al resto del templo, comenta la existencia de siete capillas en la nave principal⁶. Una de ellas estaría dedicada a Santa Teresa de Jesús; otra a la Natividad de Nuestra Señora, poseyendo dos ángeles de escultura con lámparas de metal, así como un San Roque y un San Francisco de Sena a los lados; otra a Nuestra Señora de la Soledad y Santo Sepulcro; otra estaría dedicada al Señor de la Escala; otra de las capillas tenía “una limpia y pura”; la sexta sería la de San José, que albergaba un retablo de madera nuevo, una “urna con la efigie del Señor” y dos esculturas más de la Purísima Concepción y de un santo carmelita.

Finalmente, en lo que era el coro alto, también se cita una imagen de la Virgen del Carmen en el testero. Junto a esto, se refieren otros elementos decorativos que se detallan en el anexo documental. Interesante, entre todos ellos, serían los treinta y siete cuadros que se ubicaban en la iglesia.

4 Archivo Histórico Diocesano de Granada (AHDGr). Legajo 669-F. N° 14. Copia del inventario de los efectos hallados en la iglesia, sacristía y demás del Convento de Carmelitas Calzados de esta dicha ciudad. Comisionado Eclesiástico D. Antonio José de Montes. Granada año 1835. Archivo Histórico Provincial de Granada (AHPGr). D-C/3161. Inventario de bienes muebles e inmuebles del convento de Carmelitas Calzados de Granada, fol. 58 rº - 61 rº.

5 El citado trabajo es la tesis de D. Daniel Garrido Cuerva, de la cual no se conserva copia en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, ni ha sido publicada. No obstante, la citamos en la bibliografía.

6 Como se puede apreciar en la descripción del P. Miguel Rodríguez Carretero, se cita la existencia de ocho capillas a comienzos del siglo XIX y, en cambio, en este inventario realizado pocos años después ya sólo se mencionan siete. Desconocemos la razón.

7 Quizás esta imagen podría tratarse de la que Gallego y Burín atribuye a los Hermanos García. Asimismo, con respecto a otras imágenes de las que se citan, afirmará que, tanto el Jesús de la Humildad, como la Virgen del Carmen serían obra de José de Mora, mientras que el San Elías lo atribuye a Pedro de Mena (Gallego, 1982: 213).

Una vez esbozado el inventario de bienes del convento, resulta interesante extractar toda la información hallada en los expedientes de desamortización del Arzobispado de Granada, donde se detalla qué pasó con numerosas de aquellas piezas que pertenecieron a la comunidad carmelita. En primer lugar, en septiembre de 1835 se le remite un oficio al sacerdote D. Antonio José de Montes, quien había sido nombrado comisionado, para que “con toda urgencia remita nota circunstanciada de los efectos que la Junta nombrada por el Señor Gobernador Civil de esta provincia haya elejido en la iglesia de dicho convento y sacado de ella”. Días después, el 2 de octubre, el referido cura responde enviando el listado de las piezas extraídas. Según el mismo, la imagen de Nuestra Señora del Carmen se había llevado a la Catedral; la de San José y San Elías, junto a seis candeleros de madera plateados, a la iglesia del Sagrario; asimismo, la talla de Santa Teresa de Jesús, por mandato del arzobispo, quedaba en manos del Padre Prior. Para la iglesia de Santo Domingo fueron aún más objetos. En primer lugar, el Señor de la Humildad, que estaba junto al altar de San Elías; igualmente un Ecce Homo grande (entendemos que es el que estaba en la capilla mayor) y del que se afirma que “estaba en el altar junto al de Nuestra Señora del Carmen y el que al tiempo de sacarlo lo hicieron pedazos por ser de varro y lo dejaron en la iglesia”⁸; asimismo, diferentes cuadros, los cuales citaremos por el orden en el que aparecen referidos en el listado: “Ytem dos cuadros de poco más de tercia que estaban junto al sagrario del altar mayor/ Ytem 18 cuadros de diferentes tamaños y entre ellos los dos grandes del Señor de la Columna y San Fernando/ Ytem otros dos cuadros pequeños de la sacristía/ Ytem otros cuatro cuadros del coro”. Finalmente se reseña que los escaños de la iglesia y la sacristía “los sacaron los nacionales y los tienen en su cuartel”.

Otro de esos datos interesantes que hemos encontrado en el informe desamortizador, tiene que ver con la Real y Pontificia Hermandad de Nuestra Señora de la Soledad y Santo Entierro de Cristo. Una vez producida la extinción del convento en el que estaban, sus comisarios, Juan Estevan y Antonio de Contreras, escriben con fecha de 28 de septiembre de 1835 a la autoridad competente para que puedan trasladar las imágenes, su retablo y demás adornos a la iglesia del Sagrario para poder continuar dándoles culto en dicho templo, toda vez que ya no pueden hacerlo en su antigua iglesia. Inmediatamente, desde el arzobispado preguntan al sacerdote D. Antonio José de Montes que informe acerca de la propiedad de lo que la hermandad afirma como propio. Con fecha de 7 de octubre del citado año, el cura responde que “según los informes que he tomado al intento, y en particular del Reverendo Padre Prior, todos convienen en que las santas imágenes, retablo y adorno todos son propios de dicha Real Hermandad”. Al día siguiente se concede el permiso para el traslado de las imágenes, retablo y enseres de la hermandad a la iglesia del Sagrario.

Como ya se ha mencionado anteriormente, ya desde la legislación de 1820, el ordinario del lugar podía disponer de los diferentes elementos de culto incautados para el servicio de las parroquias más necesitadas. Aun así, en la nota emitida por el secretario del arzobispo el 23 de marzo de 1836, se vuelve a reiterar esa idea: “que entregue al tesorero de fábrica de la Real Junta de Diezmados todos los vasos sagrados, y demás efectos pertenecientes al culto”. A partir de aquí, nos vamos a encontrar con una serie de peticiones de los diferentes párrocos, incluso de alguna comunidad de religiosas o particulares, pidiendo objetos de culto de lo más variado.

La primera referencia que nos vamos a encontrar es la orden para que el comisionado eclesiástico le entregue las rejas de hierro de la iglesia del convento a D. Manuel Isidro López. La misma, firmada por el secretario arzobispal, el Dr. D. José María Tenorio, tiene fecha de 5 de enero de 1836.

La siguiente nota que nos encontramos es la contestación a la petición, tanto del ayuntamiento, como del cura propio de la localidad de Cardela. La misma se producirá con fecha del 10 de febrero de 1836. En ella se le concede el retablo de Santa María Magdalena. Pero la información es aún más jugosa. En primer lugar, se refiere que a esa localidad se le ha otorgado un segundo retablo más, procedente del Convento de San Francisco (solicitud esta inserta en su respectivo expediente de la citada comunidad franciscana), y, en segundo lugar, que

⁸ Por tanto, entendemos que no llegó a su destino final en la iglesia de Santo Domingo.

este retablo del convento carmelita es igual al del Ecce Homo que se entregó para la iglesia parroquial del municipio de Víznar.

Una nueva demanda hallaremos en la documentación con fecha de 2 de mayo de 1836. Esta vez será del cura de Ogíjares. El citado sacerdote, D. Manuel Rosales García, solicitará un órgano de alguno de los conventos de la ciudad que han sido exclaustrados. En el mismo día se le concede el de los Carmelitas Calzados.

También del cercano pueblo de Otura, observaremos otra petición. En este caso, se tratará de una cruz parroquial que reclamará el cura propio D. Guillermo María de Dueñas el 12 de julio de 1836. Tres días después le responderá el secretario arzobispal aceptando su solicitud, e incluyendo en la misma dos ciriales.

Años después, el 5 de diciembre de 1839, será la abadesa del Monasterio de San Bernardo la que pida una imagen. Concretamente, será la de la Virgen de la Cabeza, la titular del convento carmelita. Conocedora de que la misma se hallaba en la iglesia del Sagrario, Sor Josefa María de la Asunción la solicita, argumentando que en la iglesia del monasterio no tienen talla alguna de la Virgen, y comprometiéndose a colocarla lo más decentemente posible, además de darle el culto debido en el referido lugar. Desde la autoridad competente, el gobernador eclesiástico, se pone en contacto con el cura teniente del Sagrario, D. Antonio José de Montes, solicitando su parecer. El sacerdote responde que no tiene ningún inconveniente en acceder a la petición de la abadesa. Incluso nos ofrece algún dato más de la escultura en cuestión, pues asegura que “se me fue entregada sin Niño, ni cetro, ni corona, mas la camarera le costeó una corona de oja lata, ni más ornato, ni pertenencias que el que tiene en la actualidad”. Producida la respuesta del clérigo, se le es concedida a la religiosa su ruego el 16 de diciembre de 1839.

Dejamos para el final la única demanda a título personal que hemos encontrado en el expediente. La realizará uno de los frailes exclaustrados del convento, fray Juan José Arrabal, el 8 de mayo de 1836. El religioso explica que, durante muchos años, él se había encargado del adorno y culto, tanto del altar, como de la imagen de Santa María Magdalena de Pazzi. Por esa razón solicitaba que se le entregase la talla, así como el ara de su altar que él mismo había costeado, junto con unas cortinas de filipichín para seguir manteniendo la veneración debida. Su súplica es aceptada con fecha de 13 de mayo del mismo año, dándole permiso para colocar todo ello en la iglesia parroquial de San Matías.

La última referencia que aportamos del convento extinguido de Carmelitas Calzados es tremadamente triste. Se trata de un breve informe que D. Antonio José de Montes envía al arzobispo, transmitiéndole el estado en el que se encontró el edificio, tras habersele informado de que determinadas personas habían entrado en el mismo. En su relato especifica los destrozos que ha contemplado. Y no nos resistimos a transcribir su escrito con sus propias palabras:

“Excelentísimo e ilustrísimo señor.

Como encargado en el extinguido convento de los Carmelitas Calzados de esta ciudad por Su Excelencia, debo manifestar que, habiendo pasado en el día de ayer a la iglesia de dicho convento por noticias que recibí de que se havian introducido en ella algunas personas, me hallé que la puerta de la sacristía le havian levantado un tablero por donde havian entrado, y me encontré las efigies de Nuestra Señora de la Concepción derrotada, mi Señora Santa Ana, sin el Niño y sin un brazo, San Onofre echo pedazos, San Francisco de Sena, sin rostro, San [?] en el suelo tendido, un Ecce Homo y Dolorosa de medio cuerpo y de poca altura, echos pedazos, San Miguel como de tres cuartas, no parese, como la Señora del Carmen que había en el coro, eché menos un Señor de medio burto de piedra que havia ensima de un confesionario, las lámparas de lata en el suelo, los cuadros que no se havían llevado al Museo, echos tiras, la araña de cristal en el suelo, y solo en la cuerda pendía el alma, quebrados los cristales de la sacristía, un angelote, quebrado un brazo, los cajones de la sacristía por el suelo, dos estantes bueno, uno le havian levantado las puertas, y demás efectos que havia, lo que lleno de sentimiento y amargura elevo al conosimiento de Su Excelencia para que disponga lo que sea de su agrado. Me dijeron que la mesa de piedra mui famosa que hai en la sacristía que la quisieron hacer pedazos. Dios guarde a Su Excelencia muchos años. Granada 18 de octubre de 1836. Antonio José de Montes [rúbrica]”.

3. EL HOSPITAL DE SAN SEBASTIÁN

Según hemos indicado anteriormente, la segunda de las instituciones que vamos a estudiar en este artículo es el Hospital de San Sebastián. Al igual que en el convento previamente analizado, habrá también una persona encargada para la custodia y guarda de los bienes de culto incautados de dicho recinto. Concretamente será el cura teniente de la iglesia del Sagrario, D. José María Polo Aranda.

En primer lugar, la información que nos aporta su correspondiente expediente de desamortización⁹, nos ofrece unos datos novedosos acerca de cómo estaba configurada la iglesia del hospital. No olvidemos que, si aparte de que poseemos pocas noticias históricas acerca del mismo, el edificio fue demolido inmediatamente después de su extinción, toda referencia que expongamos será esclarecedora. El inventario está fechado el 24 de agosto de 1836. Así pues, y analizando la documentación citada, concluimos que el templo debió ser pequeño: el altar mayor, tres altares y una capilla. En el primero de los espacios, en el presbiterio, contemplábamos un retablo grande, dice el texto que antiguo, de madera. En el mismo estaban ubicadas las imágenes de San Sebastián, con sus cinco saetas y diadema, todo de plata; la de San Luis, la de Santa Clara y la de San Antonio, cuyo Niño también tenía una aureola de igual metal. En los laterales del templo se hallaban dos retablos viejos, pequeños, con las efigies de la Virgen de los Dolores, de Jesús Nazareno y de un Crucificado. Junto a la sacristía también había otro altar, con un retablo de madera moderno, según señala el texto “de orden corintio con cristales”. En el mismo estaba la talla de la Virgen de la Piedad, de pequeño tamaño, “con rayos, corona y luna de plata”. Finalmente, encontrábamos la Capilla de Nuestra Señora de las Angustias. En su camarín observábamos la efigie de dicha advocación. A sendos lados, las imágenes de San Emigdio y la de un Niño resucitado. Completaba el exorno cuatro angelitos y un San Antonio, todos pequeños. Destacaban también dos retratos de los arzobispos D. Pedro Antonio Barroeta y Ángel, y D. Antonio Jorge y Galván. Para completar la descripción de la iglesia del hospital de San Sebastián, no debemos olvidar la cantidad de cuadros que tenía, rondando la veintena. En el anexo documental se especifican las iconografías que representaban.

Semanas después, con fecha de 1 de octubre, el listado que encontramos en el expediente, nos informa que la gran mayoría de estos bienes han sido trasladados a la iglesia del Sagrario. Junto con los vasos sagrados, ornamentos y libros de culto, caben destacarse las siguientes imágenes:

- “1. La imagen del titular San Sebastián con dos angelitos, y sin las saetas, ni diadema de plata, pues parece están en poder de Dña. María Escolar.
2. Un arquilla con el tonelete, banda y demás trofeos militares del Santo.
3. La imagen de Jesús Nazareno de tamaño natural, con su correspondiente túnica, cordones, cruz de madera, y potencias, y corona de espinas.
4. La imagen de Nuestra Señora de los Dolores compañera al tamaño de Jesús, con su manto, estola bordada y corona de oja de lata.
5. La santa imagen de Jesucristo Nuestro Señor Crucificado de tamaño natural, y sin sudario, ni potencias.
6. La imagen de Nuestra Señora de las Angustias con dos angelitos y corona de madera.
7. La imagen pequeña de Nuestra Señora de la Piedad con rayos de plata, corona y luna y sin cetro.
8. Un San José chiquito.
9. Un San Emidio ídem.
10. Un San Antonio de más de vara de alto.
11. Un San Luis pequeño muy estropeado.
12. Una Santa Clara ídem, ídem”.

Siguiendo con las reubicaciones de las diferentes piezas, la primera petición que encontramos es la del que había sido sacristán de la iglesia del hospital, D. Juan Muñoz. En su

⁹ AHDGr. Legajo 669-F. N° 11. Granada año 1836. Inventario de los efectos pertenecientes al culto del Hospital Hermita de San Sebastián de dicha ciudad. Comisionado D. José Polo, cura teniente del Sagrario.

misma presentación ya nos aporta un dato interesante: “sacristán que fue de la iglesia hundida del Señor San Sebastián de esta ciudad”. Puesto que la nota está fechada el 7 de octubre de 1836, podemos deducir que para esa fecha el recinto ya se había demolido. A continuación, expone su solicitud, consistente en que se le conceda el Crucificado del templo, con indulgencias, y con licencia para poner el Vía Crucis en la sala donde tiene intención de ponerlo, “siquiera por el mérito de haber servido a dicha iglesia toda su vida, y antes su padre, sin haber sido reprehendido por ningún señor prelado”. Hecha la petición, la autoridad eclesiástica pide al cura del Sagrario que informe al respecto, a lo que el sacerdote responderá, con fecha de 21 de febrero de 1837, que, si bien es lícito que el antiguo sacristán conserve en su casa alguna sagrada imagen del demolido hospital, el Cristo que solicita había sido colocado en la sacristía del Sagrario, puesto que carecían de uno en dicho espacio para la preparación de los curas a la misa. Alegando que era una imagen más propia para el culto público que para estar en una sala (señala que el mismo es de tamaño natural y que medía tres varas – aproximadamente dos metros y medio-), ofrece darle el crucifijo que se encontraba en la sacristía del hospital, que era de tres cuartas, con un “doselito dorado pequeñito”. Y así se producirá, con fecha de 7 de marzo de 1837.

La siguiente reseña que hallamos hace alusión a la talla de San José. Los albaceas del Dr. D. Blas José Vergara reclaman que, dicha escultura que perteneció a los ascendientes del citado señor, desearían que fuese trasladada a la Colegiata del Salvador, en lugar de dejarla en la iglesia del Sagrario donde había sido llevada. La solicitud se realiza el 27 de enero de 1837. Y la misma es aceptada, dando orden al comisionado para llevarla a cabo.

Algo más enrevesado será todo lo relacionado con la petición del párroco de Cástaras, D. Bernardino Marfil, de una imagen de Jesús Nazareno. La misma se producirá el 6 de febrero de 1837. Y es que al final, tras numerosas gestiones, no conseguirá su propósito. Así pues, y en esa búsqueda de dicha talla para el pueblo alpujarreño, el secretario arzobispal recurrirá, en primer lugar, a D. Cristóbal de Arias, cura propio de San Ildefonso, puesto que era el comisionado eclesiástico del suprimido Convento de la Merced Calzada. Se le va a preguntar a este último acerca de la disponibilidad del Nazareno de la antigua comunidad mercedaria. Ante este ruego, D. Cristóbal de Arias responderá el 14 de marzo de 1837 que dicha escultura se halla en depósito en las monjas del Beaterio del Santísimo, junto con sus dos túnicas, donde le dan culto particular. Asimismo, asegura “que dicha imagen es corpulenta y no puede ser conducida sin riesgo de quebrarse”, con lo que da a entender que la talla no está disponible para cubrir las necesidades que reclama el cura de Cástaras. Un nuevo intento frustrado se producirá, esta vez, con el Nazareno del extinguido Convento de Trinitarios Calzados. El secretario arzobispal se dirigirá al cura propio de la parroquia de La Magdalena, D. José Jacinto Ros, indagando acerca de la referida pieza. La respuesta del sacerdote, el 16 de febrero de 1837 es clara y rotunda, especialmente en el segundo de sus argumentos:

“Excelentísimo Señor. La imagen de Jesús Nazareno del Convento de Trinitarios Calzados no puede concederse a otra iglesia que a la de esta parroquia de Santa María Magdalena por dos razones, la primera porque tanto esta imagen como la de María Santísima de los Dolores son de la propiedad de la Hermandad de los Hortelanos, quienes dicen se costearon la capilla y bobeda que servía para enterrarse antiguamente en dicho convento, y en la translación de las imágenes reclamaron la colocación de las dos susodichas en esta su iglesia parroquial donde contribuyen con limosnas, y se le sostiene luz; y la segunda porque no habiendo en esta iglesia otras imágenes de estos títulos, es acreedora a la posesión que de ellos tiene. Es quanto puedo decir a Vuestra Excelencia”.

Tras una nueva negativa, se pasará notificación al comisario eclesiástico del Convento de los Mártires, de Carmelitas Descalzos. El mismo era el cura de San Cecilio, D. José de la Rosa, quien responderá el 19 de febrero de 1837, diciendo que “no hay imagen alguna de Nazareno, porque una que había se le entregó al señor cura de Huétor Cajar¹⁰, por decreto de Vuestra Excelencia”.

¹⁰ Huétor Cajar era el nombre con el que se conocía a la localidad formada por los actuales municipios de Cájar y Huétor Vega. En la actualidad, el Nazareno en cuestión se encuentra en la iglesia parroquial de Huétor Vega.

A la luz de la documentación, la búsqueda siguió. En una anotación en el margen izquierdo del expediente aparece lo siguiente: “En San Gregorio, hai Jesús Nazareno. Merced Calzada, aparece en el inventario una efijie de Jesús Nazareno. Casa Grande, Jesús Nazareno de vestir, está en el Beaterio de Santa María Egipciaca”. Ello da a entender que se continuó indagando por parte del arzobispado entre los distintos conventos desamortizados, para intentar satisfacer la demanda del sacerdote de Cástaras.

Y finalmente se llega a preguntar por la imagen del Hospital de San Sebastián, aunque también con poco éxito. En otro nuevo intento, D. José María Tenorio, secretario de cámara del arzobispo, se dirige, esta vez a D. José María Polo Aranda, cura del Sagrario y comisionado eclesiástico del referido edificio extinguido, como ya sabemos. El 6 de marzo de 1837 le responderá, argumentando su negativa en que la imagen está sujeta a “una memoria perpetua y hallándose ausente el señor arcipreste a quien únicamente corresponden todas las memorias del Sagrario y sus anejos, pues en esto nada tienen los curas, me ha parecido debía ponerlo en conocimiento de Su Excelencia para que a vista de ello determinase lo que fuese de su agrado”.

Tras esta historia, transcurrirán algo más de dos años hasta que encontraremos nuevas referencias vinculadas al antiguo hospital. El día 6 de agosto de 1839, fray Pascual Chaves, un religioso lego exclaustrado del antiguo convento de San Pedro de Alcántara, y que por aquel entonces se encargaba de la ermita de San Miguel¹¹, escribirá al gobernador de la mitra. En su escrito expone que:

“en el Sagrario de esta Metropolitana Iglesia Catedral se halla colocada una imagen de Nuestra Señora de las Angustias en el altar del comulgatorio, y teniendo provabilidad de darle el culto correspondiente por su zelo y el de algunos devotos en dicha hermita, a Vuestra Señoría suplica se sirva concederle la gracia que se traslade dicha imagen”.

Consultados los curas que estaban a cargo de la iglesia del Sagrario, responden que no tienen objeción alguna en que la talla pase a la ermita extramuros de la ciudad, siempre y cuando sea para prestarle culto a la misma. Asimismo, piden a la autoridad eclesiástica “un decreto para la entrega y recibo de la parte agraciada para que en todo tiempo puedan satisfacer a alguna persona o corporación que quisieran reclamarla”. Así pues, el 27 de agosto del mismo año se resolverá afirmativamente la petición. La entrega se producirá días después, el 2 de septiembre, recogiéndose también por escrito y firmando el recibo D. Manuel Ordóñez en lugar de fray Pascual Chaves, puesto que este último reconoce que no sabe firmar. En la nota se dice acerca de la imagen que “me entregué en ella y en su adorno; que son dos ángeles sobre la peana, media luna de madera plateada, corona dorada de lo mismo y cruz plateada con una faja de tela de seda; de todo lo cual me obligo a responder en todo tiempo que se me haga cargo”.

Pasadas unas semanas, el antiguo fraile volverá a escribir al arzobispado para realizar un nuevo ruego. En esta ocasión demandará la imagen de un Nazareno: “para igualar los dos altares de Nuestra Señora y su Santísimo Hijo con la cruz en los dos extremos de dicha hermita. A Vuestra Señoría suplica le conceda la gracia de la trasladación de dicha efigie con dos túnicas, dos cruces y dos cordones, lo que será todo custodiado y reservado”. La carta está fechada el 9 de octubre de 1839. Casi un mes después, el 15 de noviembre, el gobierno eclesiástico le concede la talla de Jesús Nazareno del antiguo Hospital de San Sebastián, junto con sus dos túnicas y cruces. Entre el 18 y 19 del referido mes se produce la entrega de la talla y sus enseres:

“que la entregó en el día 18 con dos cruces, una grande, y otra pequeña para el uso diario. Y al día siguiente que fue el 19 me entregó una túnica buena de seda morada con galón de oro y además dos cordones de oro bastantes gruesos, uno para la cintura y otro para el cuello con borlas grandes al fin, de los cuales pendían gruesos caireles o bellotas de oro; y también una corona de espinas de alambre blanco”.

La última información que aportamos acerca del Hospital de San Sebastián tiene que

11 Dicha ermita es la actual iglesia de San Miguel Alto de la capital granadina.

ver con la imagen de la Virgen de los Dolores que se albergaba en su iglesia. De modo indirecto, y por carta enviada al gobernador eclesiástico por parte del cura coadjutor de la iglesia de San Luis, D. Antonio Rodríguez, conocemos su paradero. En dicha misiva, fechada el 2 de octubre de 1839 afirma que la escultura se encuentra en el citado templo albaicinero, pero que carece de sus enseres y vestimentas, puesto que el cura teniente del Sagrario las tiene en su poder. Asimismo, adjunta una lista que le ha facilitado la camarera de la imagen, Dña. Josefa García de Tejada, y que exponemos a continuación, para conocer el ajuar de la mencionada efigie:

“Un manto de terciopelo negro con estrellas de oro, punta de oro y forro de seda blanco. Tres delantares blancos con manga, uno con tafetán negro y otros dos sin forro bordado.

Dos estolas de oro, una nueva y otra bieja bordadas.

Una barquilla de tercianela negra.

Tres toallas con encajes finas para las manos.

Unos clavos de plata.

Un corazón de plata con cinta de oro.

Una media luna de metal blanco y la corona de oja de lata.

La ropa ordinaria que tiene la Señora puesta, cuyos bienes resivio el señor D. José Polo cuando se le hizo la entrega de los bienes de dicha iglesia. Camarena de dicha efigie, Dña. Josefa García de Tejada.

Para el señor beneficiado de San Luis.”.

Una vez remitido aviso a D. José María Polo para que proporcione todos esos efectos al cura de San Luis, la entrega no se producirá inmediatamente. Meses después, el 9 de abril de 1840, encontraremos un nuevo requerimiento porque la misma aún no se ha producido:

“que estando en dicha iglesia la sagrada imagen de Nuestra Señora de los Dolores que fue de la hermita de San Sebastián, y siendo preciso adornarla para la Semana Santa, y los viernes siguientes en que se celebran las fiestas del Santísimo Cristo de la Luz que se venera en la misma iglesia. A Vuestra Señoría suplica se sirva mandar que la ropa perteneciente a dicha Señora que se haya en uno de los curas tenientes del Sagrario”.

Finalmente, los curas del Sagrario accederán a dar el exorno reclamado. En una nota final del cura de San Luis, con fecha del 12 de abril de 1840, se enumeran los distintos enseres que han recogido:

“he recibido y se me ha entregado por D. José Durán presvitero cura del Sagrario de la misma, la imagen de Nuestra Señora de los Dolores que se veneraba en la hermita de San Sebastián para mi iglesia de San Luis, con la ropa, y adorno perteneciente a dicha Señora, a saver: un manto de terciopelo con estrellas y punta dorada; una estola correspondiente; una vasquiña lisa de seda; una toca blanca con viso negro; unas mangas correspondientes a la toca; una camisa con mangas blanca bordada; paños de pulsera, tocas, pañuelos de mano onze”.

4. CONCLUSIONES

Una vez expuesta la información extraída de los expedientes de desamortización, concluimos este artículo con la pretensión de poder dar razón de varios aspectos vinculados con dicha temática, esto es, la extinción de dos instituciones a raíz de la legislación de 1836: el Convento de Carmelitas Calzados y el Hospital de San Sebastián de Granada. En primer lugar, nos permite conocer cómo era la distribución de los templos de sendos recintos, especialmente el segundo de ellos, puesto que del primero ya se tenían noticias. En segundo lugar, y ahí se centraría la parte principal de nuestro trabajo, todo el proceso posterior de gestión de todos esos bienes y enseres. Mediante las distintas notificaciones entre los párrocos y la autoridad competente, se desglosa dónde fueron a parar algunas de esas piezas, cómo fue la evolución de todas esas demandas, así como la intrahistoria de todo ello, que nos acerca a datos secundarios de enorme interés. Finalmente, hay que reseñar que los acontecimientos históricos posteriores han podido influir en que muchos de esos objetos no se encuentren en la actualidad en los lugares que aquí reseñamos (no olvidemos sucesos como la II República, la Guerra

Civil, o que algunas de esas iglesias estén actualmente derruidas), pero al menos, nos ofrece un hito en el camino en un momento determinado de la historia, a la par que un hilo del que tirar para ulteriores investigaciones, en el caso de las piezas que aún hayan pervivido, y así poder conocerlas en la actualidad e identificarlas.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Nº 14. Granada año 1835. Copia del Inventario de los efectos hallados en la iglesia, sacristía y demás del Convento de Carmelitas Calzados de esta dicha ciudad. Comisionado Eclesiástico D. Antonio José de Montes.

Nota de los efectos que se hayan inventariados pertenecientes a la iglesia, sacristía y coro.

Iglesia.

Primeramente presbiterio y altar mayor. Tres sillones forrados de damasco encarnado. Tres ídem para los acólitos. Una mesa de piedra y jaspe. Seis candeleros fijos en el manifestador. Un crucifijo pequeño. Dos siriales y cruz de azofar grandes. El retablo mayor con varios santos de escultura. Dos ángeles ídem con dos lámparas de lata nuevas.

Capilla Mayor.

Altar de la Virgen del Carmen con la efigie de Nuestra Señora con rostrillo, cetro y peto de plata sobredorada y San Simón Estoc recibiendo un escapulario de plata ídem. El retablo de madera pintado de color de jaspe. Dos lámparas chicas de lata. Seis candeleros de madera plateados. Una atrilera. Una Santa Lucía en un extremo del altar. Un San Francisco de Sena en el otro. Altar de la Virgen de la Caveza con su efigie, retablo pintado. Jesús y María de medio cuerpo. Dos candeleros y una atrilera de madera. Otro ídem con un exequorio en su retablo, y un San Ignacio de Loyola. Altar de San Elías con retablo igual al de la Virgen con su efigie de talla y cuatro candeleros de madera plateados. Un San Onofre y un San Miguel a los lados. Altar de Jesús de la Humildad con su efigie. Dos candeleros con una cruz pequeña. Altar de Santa María Magdalena con retablo igual al del Exequorio con dos candeleros y una atrilera de madera, en las dos pilastras de la capilla mayor dos más con San Blas y San Alberto carmelita. El púlpito de madera pintado de jaspe. Nave principal de la iglesia con siete capillas. Uno de Santa Teresa de Jesús con lámpara de lata. Otra de la Natividad de Nuestra Señora y dos ángeles de escultura con lamparitas de metal. Un San Roque y un Francisco de Sena de escultura a los lados. Otro de Nuestra Señora de la Soledad y Santo Sepulcro con una lámpara de lata. Otra con un Señor de la Escala con lámpara ídem. Otra con una limpia y pura. Otra del Señor San José con retablo de madera nuevo, una urna con la efigie del Señor y a los lados lámpara de lata con dos esculturas de la Purísima Concepción y un Santo carmelita. Otra de Santa Ana con igual retablo. Una araña grande de cristal bieja en medio de la capilla mayor. Treinta y siete cuadros de diferentes tamaños y pinturas. Diez y seis cornucopias con cristales de diferentes tamaños. Seis confesionarios de madera. Diez bancos con respaldo que forman el coro bajo, otro ídem con cerradura y llave debajo del púlpito. Dos paños de comulgatorio. Ocho manteles de altar. Ocho tribunas con balcones de fierro. Once ventanas de cristales, algunos rotos.

Sacristía.

Dos escaparates de madera grandes con cajón, cerradura y llave. Un andén de madera de nogar con dos órdenes de cajones. Otro ídem más pequeño con cerradura y llave. Tres sillones de baqueta biejos y pequeños. Dos escaños con respaldo, uno de ellos de pino y otro de nogar. Una mesa de piedra marmor de once parmos de largo y seis de ancho. Otra ídem de sus parmos de largo y tres y medio de ancho. Tres espejos [] dorado. Ocho cuadros de diferentes tamaños y pinturas. Un azetre de azofar con hizopo de metal. Dos reclinatorios de pino. Un arca larga para cera. Un altar portátil con su ara y una Purísima Concepción.

Ornamentos de iglesia.

Cuatro ternos blancos completos, uno de seda de hilo de oro con galón ídem, otro con ramos encarnados y galón de plata, otro con galón de seda blanca y ramos de colores sin capa plumar y otro con galón de seda dorada y listas con ramos de seda. Un terno encarnado completo con capa con ramos de seda y oro y galón de ídem. Otro ídem verde también completo con ramos blancos y galón de oro. Otro ídem negro de terciopelo completo vordado en oro. Otro ídem con galón de seda dorado. Seis casullas blancas con adorno de seda y manípulos y estolas. Cuatro ídem, una de ellas con ramos y galón de oro. Dos ídem verdes con galón de seda. Tres ídem moradas galoneadas. Dos ídem negras de seda galoneadas. Siete alvas de crea con encage. Siete amitos de ídem. Tres roquetes, tres singulos. Cuatro randas para los altares. Seis corporales. Doce purificadores, dos cortinitas para el sagrario bajo de raso encarnado. Otra ídem con ramos de seda para el alto.

Basos sagrados y halajas de plata.

Una custodia de plata de media vara de alto poco más con peana de ídem y viril de plata sobredorada. Dos caliz de plata de tamaño regular con patena y cucharitas. Un copón ídem de regular tamaño, una taza ídem sin tapadera. Un incensario de metal con naveta de ídem. Dos pares de vinageras de cristal con plato de lata. Tres misales, dos carmelitanos y uno romano.

Nota. Las ropas y demás adornos de Nuestra Señora del Carmen las conserva su camarera, Doña Josefa de Tejada.

Coro alto.

En el testero una imagen de Nuestra Señora del Carmen de talla. Cuarenta y ocho sillas de pino altas y bajas. Dos facistores, uno grande. Dos ruedas campanilleras con veinte y cuatro de metal. Ocho cuadros con pinturas sagradas y un órgano en buen estado.

Trascoro.

Los fuelles del órgano y un féretro.

Torre.

Cuatro campanas, la más gorda llamada María Bárbara. Otra señalada de Nuestra Señora del Carmen. Otra llamada María Magdalena. Y la otra llamada de Paz, no tienen señalado el peso, con vadajos y cuerdas de cáñamo.

Antecoro.

Cuatro cuadros de diferentes tamaños y de pinturas sagradas.

Granada 11 de septiembre de 1835.

Nº 11. Granada año 1836. Inventario de los efectos pertenecientes al culto del Hospital Hermita de San Sebastián de dicha ciudad. Comisionado D. José Polo, cura teniente del Sagrario.

Imventario de los bienes muebles, ropas, alhajas, pinturas, efigies, y demás efectos del culto del Hospital, y Hermita de San Sebastian de la ciudad de Granada, existentes en 24 de agosto de 1836.

Sacristía.

Tres cuadros grandes, y uno pequeño, todos viejos.

Dos espejos viejos pequeños con marco ancho, el uno sin luna.

Una custodia de estaño.

Dos cajoneras viejas de nogal.

Un escaño viejo de nogal.

Tres sillas viejas.

Ropas.

Dos casullas encarnadas viejas. Dos blancas ídem. Dos negras ídem. Una verde ídem. Dos moradas ídem. Dos albas viejas. Una docena de cornualtares y purificadores.

Cálices.

Dos cálices de plata.
Vinageras.
Dos pares de vinageras de vidrio.

Iglesia. Altar mayor.
Un retablo grande antiguo de madera, y en él las efigies siguientes: San Sebastián con cinco saetas de plata y la diadema de ídem; San Luis; Santa Clara; San Antonio y el niño con una diadema de plata.

Colaterales.
Dos retablos viejos pequeños con las efigies siguientes: la Virgen de los Dolores; Jesús Nazareno; Un Señor Crucificado.

Altar junto a la sacristía.
Retablo de madera moderno, orden corintio con cristales. La Virgen de la Piedad pequeña, con rayos, corona y luna de plata.
Capilla de Nuestra Señora de las Angustias.
A los lados San Emidio, y un Niño resucitado. En el camarín, la efigie de Nuestra Señora de las Angustias. Alrededor del altar cuatro angelitos y un San Antonio pequeño.
Dos retratos de los señores arzobispos Barroeta y Galván.
En el sagrario, un copón con copa y tapadera de plata.
Dos barras de yerro para el comulgatorio.

Cuadros.
Uno grande de San Nicolás. Otro ídem de San José. Dos del Señor Crucificado. Cuatro de medio cuerpo: Rostro del Señor, Virgen del Regalo, Salvador del Mundo y San Antonio. Un lienzo pequeño de la Encarnación. Otro más pequeño del Salvador. Un cuadro grande apaisado [de] la Virgen del Regalo. Otro de la Sentencia dada al Salvador. Otro grande apaisado del Descendimiento. Otro lienzo chico de Santa Ana. Un lienzo grande de la Concepción. Otro chico de la Pastora. Otro ídem de San Francisco. Otro ídem de la Virgen de los Dolores. Un viacrucis con estampas de papel chicas. Otras dos estampas de papel grandes.

Seis lámparas de oja de lata. Tres frontales de piedra. Seis atriles de madera. 20 candeleros de madera. Un púlpito de madera. Tres cruces de madera. 12 tablillas de evangelio y lababos. Cuatro manteles. Dos paños de comulgatorio. Un confesionario. Tres rejas de yerro en la iglesia y tres en la callejuela. Dos cornucopias. Tres misales. Un crucifijo de madera. Tres sacras. Un cancel. Una campana de 4 arrobas.

Granada 24 de agosto de 1836.

BIBLIOGRAFÍA

- Barrios Rozúa, J. M. (1999). *Guía de la Granada desaparecida*. Granada: Comares.
- Bermúdez de Pedraza, F. (1989). *Historia eclesiástica de Granada*. Granada: Universidad de Granada. Edit. Don Quijote.
- Cambil Hernández, M. E. (2010). *Los hospitales de Granada (siglos XVI-XXI): tipología, catálogo e historia*. Granada: Universidad de Granada.
- Cuenca Toribio, J. M. (1971). La desamortización de la Iglesia española del Antiguo Régimen (1833-1840). En *La Iglesia española ante la revolución liberal*. Madrid: Rialp, 15-69.
- De la Chica Benavides, Fr. A. (1764). *Gazetilla curiosa*. Granada: Convento de la Stma. Trinidad Calzados.
- Fontana, J. (1977). *La revolución liberal: Política y Hacienda en 1833-1845*. Madrid: Instituto de Estudios Fiscales.
- Gallego y Burín, A. (1982). *Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada: Edit. D. Quijote.
- Garrido Cuerva, D. (2009). *El extinto convento carmelita de Nuestra Señora de la Cabeza*. Granada: s.e.
- Gómez Moreno, M. (1892). *Guía de Granada*. Granada: Imprenta de Indalecio Ventura.
- Gómez Navarro, S. (2007). Textos legales de las desamortizaciones eclesiásticas españolas y con ellas relacionados. En F. Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (coord.) *La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España. Actas del Simposium 6/9-IX-2007*. San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 13-14.
- Gómez Oliver, M. (1983). *La desamortización de Mendizábal en la provincia de Granada*. Granada: Diputación.
- Gómez Oliver, M. (1985). *La desamortización de Madoz en la provincia de Granada*. Granada: Diputación.
- Henríquez de Jorquera, F. (1987). *Anales de Granada. Descripción del Reino y Ciudad de Granada. Crónica de la Reconquista (1482-1492. Sucesos de los años 1588 a 1646)*. Granada: Universidad de Granada.
- Herr, R. (1974). El significado de la desamortización en España. *Moneda y Crédito*, 131, 55-94.
- Martín González, J. J. (1978). Problemática de la Desamortización en el Arte Español. En *Actas del III Congreso Español de Historia del Arte*. Valladolid: Comité Español de Historia del Arte, 15-26.
- Martín Martín, T. (1973). *La desamortización: textos político-jurídicos*. Madrid: Narcea.
- Martínez Carretero, I. (2015). *Los Carmelitas en Granada (1552-2014)*. Granada: Ediciones de la Provincia Bética.
- Rodríguez Carretero, M. (2000). *Epytome historial de los Carmelitas de Andalucía y Murcia. (Primera edición del ms. original 18.118 de la Biblioteca Nacional de Madrid, preparado por el Rvdo. P. Ismael Martínez Carretero)*. Sevilla: Ediciones de la Provincia Bética.
- Rodríguez Domingo, J. M. (1996). La enajenación de alhajas durante el proceso desamortizador de Mendizábal en Granada (1834-1840). *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 27, 135.
- Rueda, G. (1986). *La desamortización de Mendizábal y Espartero en España*. Madrid: Cátedra.
- Simón Segura, F. (1973). *La desamortización española del siglo XIX*. Madrid: Instituto de Estudios Fiscales.
- Tomás y Valiente, F. (1971). *El marco político de desamortización en España*. Barcelona: Ariel.

UNA APROXIMACIÓN A LA DIÁSPORA ARTÍSTICA REPUBLICANA Y SU INSERCIÓN EN EL CINE DE LOS PAÍSES DE ACOGIDA

AN APPROACH TO THE REPUBLICAN ARTISTIC DIASPORA AND ITS INSERTION IN THE CINEMA OF THE HOST COUNTRIES

Francisco José Sánchez Bernal

Universidad de Murcia

<https://orcid.org/0000-0002-5108-4983>

franciscojose.sanchezb@um.es

RESUMEN

El presente artículo ahonda en las relaciones establecidas entre las artes plásticas y el medio cinematográfico dentro del contexto del exilio republicano español. Anteriormente hemos asistido a estudios parciales al respecto (sobre todo, de lo realizado en México), como los dedicados a la cartelística de Renau y la contribución de otros refugiados a la escenografía. Aquí, proponemos una primera aproximación de carácter general que contemple un campo geográfico más amplio, poniendo encima de la mesa los trabajos localizados de los artistas *transterrados* para otras cinematografías, como las de Argentina, Cuba, Estados Unidos, Francia y URSS. No obstante, en términos numéricos es imposible obviar la importancia que tuvo la Época de Oro del cine mexicano, que fue la industria más importante en lengua española de mediados de los treinta a los años centrales de los cincuenta del siglo pasado y, por tanto, la fuente de sustento de varios de estos creadores. A colación de lo anterior, también indagamos en las imbricaciones entre los intereses estéticos personales y su aplicación en este arte. Entre las disciplinas más empleadas encontramos, principalmente, el diseño de afiches publicitarios y el de escenarios, aunque se recogen otras tantas aportaciones puntuales de gran interés.

Palabras clave: Exilio/Cartel/Escenografía/Cine/Vestuario/Decoración

ABSTRACT

This article delves into the relationships established between the visual arts and the cinematographic medium within the context of the Spanish Republican exile. Previously we have seen partial studies on the subject (especially of what was done in Mexico), such as those dedicated to Renau's poster art and the contribution of other refugees to scenography. Here, we propose a first general approach that contemplates a broader geographical field, putting on the table the localized work of the exiled artists for other cinematographies, such as those of Argentina, Cuba, the United States, France and the USSR. However, in numerical terms it is impossible to ignore the importance of the Golden Age of Mexican cinema, which was the most important industry in the Spanish language from the mid-thirties to the mid-fifties of the last century and, therefore, the source of livelihood for several of these creators. In relation to the above, we also investigate the imbrications between personal aesthetic interests and their application in this art. Among the most applied disciplines we find, mainly, the design of advertising posters and stage sets, although many other specific contributions of great interest are collected.

Keywords: Exile/Poster/Scenography/Cinema/Costume/Decoration

1. INTRODUCCIÓN

Desde la misma puesta en marcha de la democracia aparecieron estudios que intentaron configurar un censo de los profesionales cinematográficos que abandonaron España tras la derrota republicana, continuando así con líneas que habían comenzado tímidamente durante el franquismo (Gubern, 1976). Esa misma dirección han seguido Juan Rodríguez (2002) y Jorge Chaumel (2016), que han aunado esfuerzos en la búsqueda de una nómina de técnicos que sirva como sustrato para ir más allá, llegando a actividades de trasferencia como la web sobre el tema creada por el Centro Cultural de España en México (“El exilio español en el cine mexicano”, s. f.). Por nuestra parte, proponemos un objetivo más específico: llevar a cabo una primera aproximación a las imbricaciones entre los artistas y la industria fílmica dentro de la diáspora. En este sentido, ponemos encima de la mesa algunos casos situados en Argentina, Cuba, Estados Unidos, Francia y URSS y, principalmente, México. Las dos facetas más explotadas por estos españoles exiliados han sido las de cartelista y escenógrafo. En sendos ámbitos existe un motivo para que la presencia de españoles sea considerable: el rápido desarrollo y profesionalización del arte de masas vivido durante la Guerra Civil y la huida de muchos de aquellos vinculados al teatro español más elevado, respectivamente. Sin embargo, sí fue muy diferente el modo de sobrellevar cada profesión pues, mientras que entre los creadores de afiches vemos que, mayormente, se trató de un rol meramente motivado por el sustento económico y poco valorado incluso por quienes lo protagonizaron, en el diseño de escenarios sí asistimos a carreras mucho más consolidadas.

Una de las principales aportaciones de este texto es la amplitud geográfica abordada, así como poner el foco en algunos de los temas de interés de los que se han venido ocupando otras disciplinas. Podemos comparar la forma de organización sindical de los diversos países, los problemas que tuvieron los *transterrados* para incorporarse a este mercado laboral, las causas por las que un artista plástico terminara en tales desempeños, etc. Con todo ello, como ya se ha dicho más arriba, México es el territorio que aglutina a un mayor número de creadores, confluyeron estos con el telón de plata o no. De hecho, ya en su momento señaló Miguel Cabañas la larga lista de los que llegaron ahí y, como veremos, no son pocos los que recurrieron al cine como sustento en algún momento (2008). Todo lo anterior entronca con una de las tesis de partida: en su mayoría, nuestros protagonistas terminaron insertándose dentro de este mundo fortuitamente, por la necesidad de un empleo remunerado para unos y de la de mano de obra especializada para otros. Estas sinergias tienen su origen en la cantidad y el perfil de refugiado que atrajo el país y el impulso económico que suponía por aquel entonces la Época de Oro del cine mexicano.

Por último, no podemos dejar de recordar la complejidad que conlleva hablar de “escenografía”, pues las profesiones de escenógrafo, director de arte o diseño de producción han tenido unas competencias que han variado según el momento y las características concretas del rodaje (Aliaga Cáceres, 2018). Por ello, sin entrar en matices que pueden dar lugar a error (en tanto son muchos los supuestos citados y desconocemos el transcurrir específico de cada uno de ellos), aquí aglutinamos todos estos oficios por lo que los une: tener como objetivo principal el diseño de escenarios (Aliaga Cáceres y Martínez Fernández, 2018). Asimismo, se incluyen alusiones puntuales a aquellos artistas que participaron en la parte más “artesanal” del proceso.

2. CARTELISTAS

2.1. LA FAMILIA RENAU Y EL IMPACTO EN LA GRÁFICA CINEMATOGRÁFICA MEXICANA

No cabe duda de que, si hay algún artista que destacó dentro de las características que delimitan el presente trabajo, este fue Josep Renau, que ofrece un legado cualitativo y cuantitativo que supera, con mucho, al del resto de sus compatriotas. Sus relaciones con el cine vienen desde antes de la Guerra Civil, pues entre 1934 y 1936 estuvo contratado como creador gráfico para CIFESA (FIG. 1), muy posiblemente, gracias a las mediaciones de su amigo Vicente Casanova (Forment, 2009: 38-72). También localizamos en los momentos previos a la huida un interés por las conexiones entre el lenguaje cinematográfico y la obra plástica que vendrían a desarrollarse en un futuro. De este modo, destacan los artículos que escribió sobre este asunto (J. Renau, 1932a, 1932b, 1933), así como las correlaciones que estableció entre

sendos discursos, erigiéndose como un hito el pabellón de la II República en la Exposición Internacional de París de 1937, donde la muestra se articuló según el método lecto-visual, inspirado en un guion filmico, buscando una narrativa que siguiera las premisas del montaje soviético (Cabañas Bravo, 2009). Recientemente hemos visto publicadas investigaciones que han recalcado la influencia de Dziga Vértov, Serguéi Eisenstein o Vsévolod Pudovkin en *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo, España hacia América y los nacionalismos* y *The American Way of life* (Uribe Solórzano, 2020). Asimismo, es importante valorar otras incursiones del pintor en el telón de plata, aunque normalmente estas hayan sido relegadas a las notas al pie de sus biografías. Es sorprendente que, a pesar de contar con proyecciones de cortos dirigidos por él en una institución como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, la bibliografía al respecto todavía no haya llegado al mercado editorial (Parés, inédito). Así, se tiene constancia de que Josep, en el periodo mexicano, junto al director gallego Carlos Velo (a quien ya conocía de su época como Director General de Bellas Artes de la II República) participó en cuatro cortos de *Tele-Revista: La gran serpiente de los mares, Cómo se desnudaban ayer y cómo se visten hoy, Sobre la construcción del canal de Suez y La tercera dimensión*, que es el único que se conserva íntegramente. De un contenido más político fue lo realizado dentro de la televisión pública de la República Democrática Alemana, donde intervino, gracias a la invitación de Walter Heynowski en *Zeitgezeinchnet*, un programa televisivo de dibujos en el que artistas comentaban noticias de actualidad siguiendo la metodología de pintar la lente de la cámara (que todos asociamos al film de Clouzot de 1956, *El misterio de Picasso*). Dentro de este marco se crearon en 1958 las piezas: *Stürmische zeit* (*Época tempestuosa*), *Ein hartnäckiges Volk* (*Un pueblo obstinado*), *Eine fruchtbare wüste* (*Un deseo fecundo*) y *Politische poem* (*Poema político*). Por otro lado, fuera del mundo televisivo tenemos constancia de diversas cintas inconclusas como *Lenin poem* (*Poema a Lenin*), *Rote fahne* (*Bandera roja*), *Neues poem* (*Tiempos nuevos*) y *Die 10 gebote* (*Los diez mandamientos*) (Forment, 1997: 262). Todos estos trabajos han sido analizados de forma exclusiva por Luis E. Parés (inédito).



Figura 1. Diseño de La verbena de la paloma firmado por Josep Renau, publicado en el Anuario de CIFESA de la temporada 1935-1936.

En cualquier caso, lo cierto es que, por mucho que Renau renegara de esta vertiente, su mayor contribución a la industria-arte cinematográfico (elementos difícilmente divisibles dentro de este enfoque) fue en el cartelismo. Y es que, como veremos en más pintores, el sustento económico durante el exilio venía más por adaptarse a los cánones comerciales que a

los estéticos. Cuando arriba a Nueva York (después de su paso por Argèles-sur-Mer) rechaza la oferta de ocuparse de los diseños de la discográfica RCA Víctor. Sin embargo, al poco de pisar México con su familia acepta trazar los cromos y calendarios para el también español Miguel Galas, así como las gráficas publicitarias de *En un burro tres baturros* (José Benavides Jr., 1939). Con esto último dio pie a una duradera amistad con Jesús Grovas, que lo llevaría a firmar un contrato de exclusividad con Producciones Grovas en 1946. Como decíamos, para su autor, este tipo de funciones fueron meramente nutritivas y no se correspondían con sus intereses políticos o creativos, aplicando unas metodologías comunes a gran parte de su obra basadas, principalmente, en resaltar fotografías de la película en base al *star system* instaurado. Esta faceta como realizador de afiches ha sido bien analizada por su sobrino en *Josep Renau. Carteles de cine mexicano* (Renau García, 2014), que hace un repaso por las técnicas utilizadas, la innovación que supuso la introducción del aerógrafo y el fotomontaje, las relaciones comerciales que consolidó con las productoras, etc. No obstante, consideramos que, por la naturaleza de nuestro trabajo, el aspecto más interesante es el que entraña con el ordenamiento de su empresa, pues es ahí donde se inició la actividad de otros tantos.

En 1950 abre sus puertas en Coyoacán el taller Estudio Imagen-Publicidad Plástica, que vincularía su actividad a las compañías más importantes del país: CLASA, Grovas, Zacarías, Mier y Books, etc. (Agrasánchez Jr, 2009). No solo se encargaron de los carteles, sino todos los materiales promocionales, como cartones para las salas, fotomontajes para las revistas especializadas o los *stills* y *press book*. En cuanto a su organización, una persona imprescindible fue Manuela Ballester, esposa del valenciano, igualmente formada en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. En la actualidad, siguiendo la dirección de los estudios de género, se ha rescatado gran parte de su producción, catalogándola como una igual dentro de la empresa familiar, abandonando esa visión que la situaba como una mera colaboradora. De hecho, sabemos que casi toda la tipografía vino de su mano. Además, sus diarios, recientemente editados por Carmen Gaitán (Ballester, 2022), se erigen como una obra imprescindible para entender esta actividad que, al fin y al cabo, es la única que atravesó toda la vida de su marido. Pero no solo ella, también sus hermanas Rosa y Josefina Ballester trabajaron aquí; en otras investigaciones nominan como colaboradores ocasionales a Jordi Ballester (sobrino de los propietarios y conocido miembro del colectivo pictórico Equipo Realidad), Ramón Puyol, Antonio de la Serna o Vicente Rojo (Uribe Solórzano, 2020: 253); y, aunque no continuó en el mundo del diseño, tampoco podemos olvidar a Ruy Renau, el primogénito del matrimonio, que firmó algún rótulo en solitario mientras su padre estaba en Europa (C. Renau, comunicación personal, 6 de septiembre de 2024). Dentro de este mismo seno familiar se encuentra el hermano Juanino Renau, con una trayectoria menos valorada y recuperada, aunque bastante considerable en lo cuantitativo. Él buscó refugio en Bogotá en un primer momento, hasta que, tras sus quejas por la falta de empleo, Josep lo convenció para ir a México y apuntarse a la bonanza económica de la Época de Oro. Aunque en lo plástico se vio, en cierta medida, eclipsado por su pariente, sí se le ha reconocido en numerosas ocasiones su contribución teórica. A colación de lo anterior, él fue una figura de gran importancia para la expansión de la brocha de aire (que se considera una de las principales innovaciones técnicas llevadas por Josep Renau a México) con su manual *Técnica aerográfica* (J. Renau, 1946), publicado dos años después de su arribo al país. Su actividad artística transcurría en un taller propio, aunque recurrió a Estudio Imagen en momentos concretos. Entre las pocas fuentes literarias contemporáneas a él está la de Otaola (1952), que lo presenta como un artesano insaciable, algo fácilmente comprobable en términos numéricos. Poco antes de volver a España, en 1957, junto a su compañera (la pintora Elisa Piqueras) y su hijo, escribió unas memorias, *Pasos y sombras. Autopsia* (J. Renau, 1953), atendidas por Martínez Montón (2011).

Para cerrar con esta nómina que gira en torno al valenciano y su empresa de forma directa, tenemos a Carlos Vega o Carlos de la Vega, según la bibliografía consultada.¹ A las dudas

¹ Dentro de la bibliografía sobre la cartelística cinematográfica mexicana son numerosas las alusiones a Carlos Vega o Carlos de la Vega. Nunca aparecen de forma conjunta, por lo que llegamos a la conclusión de que se trata de la misma persona. En este sentido, encontramos la duplicidad incluso en una misma obra, como cuando Bartra utiliza una forma para referenciarlo dentro del texto y otra para reflejar su autoría en las figuras (Bartra, 2010).

sobre su nombre, debemos añadir las que están en torno a su nacionalidad, pues unas veces se le atribuye la consideración de exiliado republicano (Renau García, 2014) y otras lo toman por diseñador autóctono (Bartra, 2010). Todavía sin datos objetivos, todo apunta a que sí fue español, en tanto sería raro que se le diera esta condición sin ningún tipo de justificación (sobre lo cual, no hemos tropezado con ningún precedente) y lo que nos indican las fuentes orales, como la entrevista con Carlos Renau, que dice haber manejado documentación en la que quedaba claro este aspecto. Otra de las dudas con respecto a él es en qué condición trabajó en Coyoacán, ya que hemos encontrado referencias de que llegó a ser socio de Estudio Imagen (Uribe Solórzano, 2020: 252), lo que choca con lo que aporta la citada entrevista, que proponía que, tras un cambio en la legislación en el sindicato, Josep le dio soporte administrativo para continuar con sus quehaceres (C. Renau, comunicación personal, 6 de septiembre de 2024).

2.2. OTROS CARTELISTAS SINDICADOS EN MÉXICO

En términos administrativos, en México eran varias las profesiones relacionadas con el séptimo arte las que se aglutinaban dentro de la Sección 46 del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), entre ellas, las que nos ocupan. Un curioso volumen para el examen de esta organización en su sentido más general es la *Enciclopedia cinematográfica mexicana* (1897-1955), que supone una fotografía de la misma en la fecha de su publicación, pues ofrece un listado completo de todos aquellos profesionales audiovisuales sindicados en ese momento, además de una buena documentación de las instituciones que los ampararon. En cuanto a aquella que nos interesa, como indica el propio monográfico, comprendía a los “redactores especializados, cartelistas, dibujantes y caricaturistas” (Eligio Portas, 1955: 995-996). Lo cierto es que este pequeño reducto estuvo marcado por una fuerte presencia republicana, sobre todo en lo referente a cartelistas y críticos, aunque situamos a otros como al mencionado Otaola, que se dedicaba a distintos aspectos de la publicidad. De los anteriormente citados, el único registrado era el propio Renau, lo que lleva a pensar, sobre Vega, que sí habría algún tipo de vínculo administrativo que le permitiera enviar sus carteles bajo este marco empresarial. En relación con Juanino, son varios los motivos por los que podría haber quedado fuera, incluso podría deberse a un error. En cualquier caso, sabemos Francisco Rivero Gil, Germán Horacio, Ernesto Guasp y Ramón Peinador diseñaron afiches durante la Época de Oro, según consta en este listado sindical.

Con todo, merece la pena hacer un pequeño inciso destinado a José Espert Arcos, que queda excluido de la nómina por su muerte prematura, en 1950, con cuarenta y cuatro años de edad. De sus intromisiones en la publicidad española solo se han analizado los fotomontajes que proyectó para la revista *Obras*, convirtiéndolo en uno de los pioneros de esta técnica, junto a Renau (Egaña Casariego, 2019). Ya se dedicó al cartelismo en España, lo que le valió un galardón en el concurso de Carteles del Círculo de Bellas Artes, además de hacer diseños para la II República. En su exilio mexicano firmó un contrato con Filmex, donde se encargó de, aproximadamente, el 60% de los reclamos comerciales (Bartra, 2010: 128). En algunos trabajos se le ha achacado a él la innovación del aerógrafo, aunque esta teoría ya ha sido desechada (Renau García, 2014: 63-76). Espert fue una de las figuras más interesantes del momento, con una visibilidad nacional y que apuntaba hacia una prolífica carrera que no llegó a desarrollarse por fallecer de forma temprana.

El viñetista alcireño Ernest Guasp llegó a Veracruz en 1941 y rápidamente pasó a realizar bocetos para varias publicaciones. Se tiene conocimiento de sus aportaciones a la industria cinematográfica nacional al año siguiente, con la publicidad de películas como *Los tres mosqueteros* (Miguel M. Delgado, 1942), aunque en la retrospectiva conmemorativa de su ciudad natal se marca como fecha de inicio de esta actividad el año 1944, en el que vemos cómo crecen considerablemente estos encargos (*Ernest Guasp (1901-1984). Cent anys en la memòria*, 2001). Volviendo a experiencias anteriores, su hijo da buena cuenta de las malas experiencias que tuvo con las agencias, que esperaban un tipo de resultados diferente, y no la preeminencia del dibujo, la caricatura y el cubismo, en contrapartida a un mayor academicismo o realismo. Cerrando con más colaboraciones en el medio, hizo de periodista en *Noticieros EMA* y visitó *Duelo de dibujantes*, un programa televisivo (Agustí, 2021).

Otro caricaturista con un estilo muy propio y activo en el sindicato fue Francisco Rivero Gil, discípulo de Luis Bagaría (dibujante y humorista gráfico que también huyó durante la

Guerra Civil), que tuvo una medida repercusión antes del destierro con la serie “Los otros”, que en 1930 apareció entre las páginas de *Estampa*. En su caso, la llegada a México fue bastante más tumultuosa, pues pasa cerca de un año en los campos de concentración galos, más tarde llega con su esposa a Santo Domingo, de ahí se traslada a Bogotá en 1943 y, al año siguiente, es cuando arriba al Distrito Federal. Dentro de la vida cultural del exilio se involucró en la fundación del Ateneo Español de México (para el que concibió el logotipo, vigente a día de hoy), dibujó para la importante editorial Aquelarre (vinculada a la España peregrina) y fue un asiduo de la tertulia homónima (donde asistieron algunos de los mencionados más arriba, como Ernesto Guasp y Juanino Renau).² Por ello, es nuevamente Otaola (que, además, compartía con este santanderino la compañía de publicidad), quien nos da un acercamiento a su figura. Y, en este sentido, sorprende la forma en la que se le presenta: como una persona sumamente pesimista a pesar de dedicarse al mundo del humor (Otaola, 1952). Creó una treintena de rótulos para las salas de proyección mexicanas, pero fue más prolífico dentro de la prensa, publicando su obra en lugares como *Mañana*, *El Nacional*, *Novedades*, *Excélsior* y *Las Españas* (revista editada dentro de la red del exilio);³ además, es autor de unas pinturas murales en *La gran tasca y La venta de los títeres* (Bartra, 2010: 122-124). Del mismo modo, se ocupó de algunos diseños para *Talentódromo*, un espacio televisivo de la joven televisión azteca (Sánchez González, 2017). En la historiografía española ha sido un gran desconocido, hasta que en 1999 el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander organiza una curaduría monográfica (Carretero Rebés, 1999). Otras investigaciones de su legado se han centrado en el arte de masas de la Guerra Civil, excluyendo la obra de la temática que atendemos aquí (Southard, 2011, 2012).

Tampoco ha sido estudiada la faceta cinematográfica del afiliado Germán Horacio que, como Renau, fue sorprendido por el conflicto mientras estaba construyendo un estilo litográfico propio. Este gijonés obtuvo varios premios en cartelismo y una copiosa creación dentro de la propaganda de la Guerra Civil. Tras pasar por Saint-Cyprien consigue plaza en el *Sinaia* (dentro de las actividades culturales del buque, fue un activo dibujante) y llega a Veracruz, donde se encuentra con su familia al poco tiempo y reinicia su carrera como diseñador publicitario. Pese al desconocimiento que hay de sus encargos para cine, podríamos subrayar el de *Sonatas* (1959), en tanto supuso un verdadero y malogrado acercamiento de Juan Antonio Bardem al contexto mexicano, donde había creado unas grandes expectativas dentro de los críticos exiliados (Robles y Crabiffosse, 2006).

El madrileño Ramón Peinador Checa fue amigo del anterior y, sobre todo, de José Espert, del que fue socio (también se contempla una fugaz participación de Máximo Viejo Santa-marta en la empresa) y con quien se relacionó hasta que falleció (Fernández, 2015: 81). Nacido en 1887, antes de abandonar Europa siguió las corrientes bohemias por Italia, Alemania y, especialmente, Francia, donde proyectó en los años veinte algún afiche de forma esporádica. Entre las disciplinas que practica se encuentran la caricatura, diseño de interiores y pintura, formando parte gracias a la última de la Unión de Dibujantes Españoles, asociación en la que establece las amistades anteriormente señaladas. Su carnet de la sección 46 tuvo carácter de administrado, lo que incita a pensar que sus tareas dentro de la industria mexicana fueron intermitentes. La primera que se le conoce es cuando hizo de figurinista y publicista para el film *Cristóbal Colón* (José Díaz Morales, 1943); aunque se le atribuyen más aportaciones a este arte de masas, como las llevadas a cabo para *Una gitana en México* (José Díaz Morales, 1945), famosa película de inspiración española llamada a exaltar la fraternidad entre sendos países; o la promoción en México de *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941). Lo cierto es que, pese a que parte de su producción se conserva en archivos importantes como el Agrasánchez Film Archive o la Fundación Gladys Palmera (*Carteles de Ramón Peinador Checa, s. f.*), su memoria no fue recuperada hasta hace muy poco por Xóchitl Fernández (2015), con un monográfico, por otra parte, bastante difícil de localizar.

2 Diversos personajes vinculados al cine que frecuentaron este entorno, además del mismo Otaola, fueron Francisco Pina, Carlos Velo y José de la Colina, entre otros.

3 Su aportación a la viñeta colombiana también ha sido abordada en (Toro Aguilar, 2024).

2.3. EL CARTEL CINEMATOGRÁFICO EN OTRAS GEOGRAFÍAS: LOS EXILIADOS EN CUBA

La creación de carteles para la industria del cine fue bastante menos prolífica fuera de México. De hecho, como casos reseñables solo hemos tropezado con los hispano-cubanos Rafael Morante y Eduardo Muñoz Bachs que, según Miguel Cabañas: “no dudaron en apoyar con su creatividad el proceso revolucionario y que vieron en la fuerza comunicativa de los nuevos medios de masas una oportunidad para educar y acercar el arte a la calle” (2014). En consecuencia, nos preguntamos cuáles son los motivos de esta falta de cartelistas en el resto de los países de acogida. Debemos recordar que ninguno de los artistas anteriores se mostró como un gran seguidor del género, sino que más bien vino impuesto por razones económicas y, es ahí donde vemos una posible respuesta. Es decir, que la poca presencia de este tipo de diseño gráfico en otras geografías se deba a que no se dieron ahí las condiciones materiales (ni tampoco de necesidad) para que se desarrollara tal desempeño. Así, encontramos también algunos ejemplos de trayectorias truncadas por la guerra, como la de Manuel Alfonso Ortells, que antes de abandonar el país era aprendiz de litografía y hacía encargos para el cine. Después de luchar en la columna Durruti se trasladó a Francia, para hacer lo propio en la línea Maginot, lo que le valió un periodo en Mauthausen. A la conclusión de la II Guerra Mundial se instaló cerca de Burdeos, sin que nos conste ningún tipo de dedicación al tema que nos ocupa (Molins Pavía, 2014: 504).

En 1941 pisó La Habana Rafael Morante, un joven madrileño criado en Almería. Llega a graduarse en 1949 en comercio, título que le sirvió trabajar durante algunos años en la Compañía Nacional de Alimentos, institución en la que se comienza a relacionar con la promoción de productos. Finalmente, decide formarse en este ámbito en la Escuela de Publicidad y viaja a Estados Unidos para colaborar con la marca Avon. Durante este viaje conoce a Ben Shahn, otro diseñador que marcará toda su carrera. En la década de los cincuenta encamina su actividad hacia el telón de plata y hace carteles para empresas distribuidoras mexicanas y argentinas, además de para la Organización Técnica Publicitaria Latinoamericana. Con Fidel en el gobierno hizo propaganda de varios organismos nacionales, incluyendo el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), que cuenta con sus servicios entre 1961 y 1964. Durante este trienio realizó una cantidad de afiches considerable, pero no se dedicó únicamente a ello, pues también nos consta la elaboración de programas de mano, créditos de films, folletos e, incluso, la edición de varios números de *Cine Cubano*. Su última etapa transcurrió como profesor del Instituto Superior de Diseño Industrial, hasta que muere en la capital cubana en 2022, con numerosos reconocimientos a su espalda (Morante, 2000).

Mucho más prolongada fue la labor fílmica de Eduardo Muñoz Bachs que, tras pasar por Francia y la República Dominicana llega, junto a sus familiares, a la ciudad de Camagüey. Lo cierto es que, aunque este valenciano tuvo unas claras influencias del anterior, hablamos de un estilo propio muy pronunciado. Tuvo una habilidad autodidáctica innata, lo que hace que sin haber concluido ninguna formación su padre pudiera conseguir que entrara con él en la emisora CMQ Televisión en el año 1952, lugar en que se desempeñaría como aprendiz. Más tarde se le encargan algunos de los libretos del Departamento de Dibujos Animados Commercial de la Agencia Siboney, con un devenir que llega a sorprender a quienes más tarde crearían el Departamento de Animación del ICAIC, que es donde termina por dirigir parte de su creación. En lo que a carteles se refiere, destaca ahí desde que diseña la promoción del primer largometraje del recién iniciado instituto, *Historias de la Revolución* (Tomás Gutiérrez Alea, 1960) (*Cartel cubano de cine*, 1974). Continuó en la institución en el departamento a cargo de la publicidad, ahí coincidió con Morante y creó cerca de dos mil piezas. Fue uno de los iniciadores de una línea basada en el realismo mágico en esta disciplina, dando pie a un estilo caracterizado por el predominio del dibujo, uso de colores planos, fuerte simbolismo y la interferencia de las vanguardias más amargas. Destaca de una forma muy especial lo hecho para *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1961), única película gestada por, para y sobre exiliados (Rodríguez Rodríguez y Letamendi, 2011), que surgió durante el periplo cubano de su director (FIG. 2).

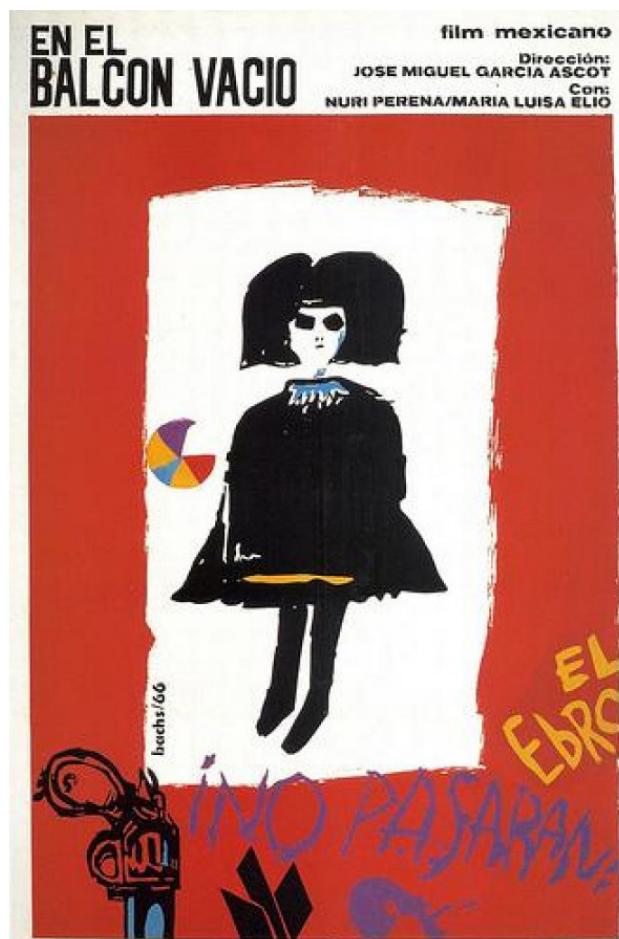


Figura 2. Cartel de *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1961) diseñado por Eduardo Muñoz Bachs.

3. ESCENÓGRAFOS

3.1. LA TRIÁDA DE REPUBLICANOS PARA EL CINE MEXICANO: VICENTE PETIT, MANUEL FONTANALS Y FRANCISCO MARCO CHILLET

Lo cierto es que hablar de escenografía para cine en el exilio republicano, es hacerlo de la tríada conformada por Vicente Petit, Manuel Fontanals y Francisco Marco Chillet. Ya comentaba esto Gubern en su monográfico y recordaba que todos habían ganado uno de los premios Ariel a mejor escenografía (1976). Además, los tres aparecen en la sección de escenógrafos del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) (en el caso de Petit, como profesional fallecido), que los habilitaba para la realización de largometrajes. No obstante, como señalábamos en los epígrafes introductorios, este bosquejo busca el ofrecer una visión integral de la cuestión, en detrimento de una perspectiva basada en lo personal, sobre todo, cuando ya circulan algunas obras de referencia al respecto, a las que nos remitimos para un mayor conocimiento sobre este asunto. Todavía así, no podemos dejar de obviar la falta de estudios de este oficio en su aplicación al audiovisual, mientras que sí ha sido un tema recurrente en lo teatral.

El primer artista en abrirse camino en la boyante industria mexicana fue Vicente Petit Alandi, nacido en Valencia en 1893. Se forma en la Academia de Bellas Artes San Carlos de su ciudad, en la L'Univeristé Paris-Sorbonne de París y ha sido investigado, casi exclusivamente, por Lozano (2014). De antes de su paso por el campo de concentración de Barcarès y su viaje trasatlántico en el *Sinaia* se le conocen muestras de decoración, como las del Museo de Reproducciones en 1922 o la de la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París, celebrada tres años más tarde. Su trayectoria cinematográfica también arranca antes de la guerra, durante la filmación de *Rosario la cortijera* (León Artola, 1935), que lo lleva a relaciones laborales posteriores con Cinematografía Española y Americana y Orphea Film S.A. Durante el conflicto fue un miembro de Izquierda Republicana, de la Unión General de Trabajadores y colaboró con la sección fílmica de la Subsecretaría de Propaganda en cintas tan emblemá-

ticas como *La sierra de Teruel* (André Malraux, 1938). Ya en tierras mexicanas lo encontramos en los créditos de *Las aventuras de Cucuruchito y Pinocho* (Carlos Véjar Jr., 1942), iniciando una carrera que le valdría un listado de veintiséis películas (Petit, s. f.), en el que, sin duda, destaca *La barraca* (1945). Fue el primer largometraje de Roberto Gavaldón en solitario y un gran hito dentro de la historia del cine mexicano, pero con una incidencia muy particular dentro de la España peregrina, pues vino a ser una suerte de reafirmación cultural de ella ante el mundo. Esta adaptación de Blasco Ibáñez narra la historia de Batiste y su familia, que al llegar honradamente a un pueblo de la huerta valenciana encuentran serias dificultades para su integración por culpa de la tradición y la intolerancia. En cuanto a la idiosincrasia republicana, los polos morales representados fueron fácilmente adscribibles a su coyuntura, pero también hay que atender a las características del elenco: con casi todos los actores de origen español; intervención de la hija del autor, Libertad Blasco Ibáñez, en la redacción (junto a Paulino Massip, Abel Velilla Sarasola o Tito Davinson); y otros tantos oficios desempeñados por exiliados, como la escenografía, a cargo del propio Petit (con ayuda de Francisco Marco Chillet) (Fiesco Trejo, 2017). La repercusión no fue poca: ganó el primer premio Ariel dentro de la terna escenográfica (y diez de los dieciocho totales que se repartían ese año), llegó a proyectarse en España durante el franquismo en el I Congreso Cinematográfico Hispanoamericano de Madrid (Peralta Gilabert, 1999) y, según Gubern, se hicieron copias en valenciano (1976: 15).

Continuando con la capital del Turia, ahí nació en 1903 Francisco Marco Chillet, que frecuentó la Escuela de San Carlos desde joven, una formación que compartió con la militar, en la que llegó al cargo de alférez y con la que visitó lugares como Toledo, Madrid, Cartagena o País Vasco. Tras los campos franceses aborda en el *Cuba*, que lo llevó a la República Dominicana, desde donde consiguió pasar a México. Ahí volvió al mundo artístico y fue maestro y director de la Academia de Pintura que organizaba por aquel entonces el Centro Vasco e ilustra algunas publicaciones periódicas de su país de acogida. Su debut como asistente de escenografía en *La barraca* lo lleva a entrar en la Academia Cinematográfica de México. Entre su filmografía, que cuenta con ciento cincuenta y nueve títulos mexicanos, se incluye *En la palma de tu mano* (Roberto Gavaldón, 1951), que le mereció un premio Ariel en la disciplina que nos ocupa (Chillet, s. f.). Otra vez, es Lozano quien se ha centrado en su memoria (2022), aunque parece que también se ha estado intentando situar su figura dentro de los círculos masónicos, sin que haya trascendido un análisis iconográfico al respecto (“Memoria Histórica de Altuna nº 15. Francisco Marco Chillet”, 2015).

Para concluir, el más prolífico de toda la tríada fue Manuel Fontanals. En su caso, a su legado “revolucionario” se le añade que fue considerado como un maestro para varias de las generaciones posteriores. Su formación y trayectoria como decorador sí ha sido ampliamente atendida, por lo que intentaremos únicamente aludir a las obras de referencia, a los datos más relevantes o a aquellos en los que exista alguna discrepancia bibliográfica. Antes del exilio ya fungió como diseñador de interiores con personalidades tan importantes como Gregorio Martínez Sierra y Federico García Lorca. Según el excelente monográfico de Rosa Peralta (2007), durante la República se da su primer encargo cinematográfico para *Bohemios* (Francisco Elías, 1936), aunque otros señalan algunas incursiones anteriores, como el diseño de vestuario de *Le criminal* (Alexandre Ryder, 1926) (Agrasánchez Jr y Fernández, 2014) o la participación en *Doce hombres y una mujer* (Fernando Delgado, 1934) y *El paraíso recobrado* (Xavier Güel, 1935) (Vega Alfaro, 2014). Por su parte, la contienda lo sorprendió en una gira teatral en América, lo que lo empujó a aprovechar una de las pausas entre 1937 y 1938 (dependiendo de la biografía consultada) para emplearse en *Maria* (Eduardo Urueta, 1938), causando unas muy buenas sensaciones entre Gilberto Martínez Solares y Gabriel Figueroa que, conocedores de la bonanza económica a la que se acercaba la industria, lo persuadieron para que se afianzara definitivamente en México. Como con Petit, se proyectó una cinta suya en el I Congreso Cinematográfico Hispanoamericano.

Se ha establecido un primer periodo desde esta *opera prima* al rodaje de *Bugambilia* (Emilio Fernández, 1944), marcada por una fuerte carga de trabajo y la colaboración con los directores más importantes del país. Sin embargo, nunca cooperó con Luis Buñuel, aunque se sabe que se conocieron personalmente, lo que incita a suponer una posible enemistad entre ellos (Peralta Gilabert, 2007). Desde este momento hasta su muerte, en 1972, todavía en México, fueron muchos los cambios que atravesaron la producción nacional, lo que impide

que podamos hacer un examen exhaustivo de su filmografía, de doscientos sesenta y tres escenarios. A pesar de ello, sí nos permitimos mencionar algunos momentos clave como: la relación con sus paisanos con la malograda *Pedro Páramo* (Carlos Velo, 1967) y *Mecánica Nacional* (Luis Alcoriza, 1971); la inspiración española de algunos títulos relevantes del tipo *¿Quién te quiere a ti?* (Rolando Aguilar, 1942), *Pepita Jiménez* (Emilio Fernández, 1946) (con Rosita Díaz Gimeno, imagen icónica del *star system* republicano) y *El último amor de Goya* (Jaime Salvador, 1946); o sus producciones para la nueva ola de directores mexicanos de los sesenta y la creación de paisajes eclécticos para un nuevo cine de terror (Vázquez Mantecón, 2014). Por último, un apartado especial merece la conocida película *El castillo de la pureza* (1972), de Arturo Ripstein, que ya había intentado incluir al catalán en su nómina de trabajadores en anteriores ocasiones (Lara Chávez, 2014). Este encargo le permitió, tras una etapa marcada por el desencanto, “la oportunidad de poder retirarse con dignidad”, como le reconoció al mismo realizador (Ripstein, 2014). Así, Fontanals puso punto y final a una de las carreras más importantes y galardonadas de la escenografía mexicana, considerándose el maestro de algunos tan relevantes como Jesús Bracho, Xavier Torres Torija y Xavier Rodríguez (Lozano, 2020).

3.2. ESCENÓGRAFOS CATALANES EN EL EXILIO MEXICANO: LOS HERMANOS ARTÍS-GENER

Otro binomio de escenógrafos, más difícil de insertar dentro de la historia del cine mexicano, son los dos hermanos Avel·lí Artís-Gener e Arcadi Artís-Gener. El primero de ellos, que portó el pseudónimo de *Tísner*, fue el más prolífico y polifacético. Llegó a Veracruz a en el *Ipanema* poco antes de alcanzar la treintena y permaneció en territorio nacional hasta 1965, desempeñando una amplia actividad en muchas disciplinas, entre las que sobresalieron la edición de revistas catalanas y, por la naturaleza de nuestro trabajo, la propia escenografía, además de la literaria. Es precisamente en los escritos del barcelonés donde encontramos la principal fuente para su estudio, como en sus monumentales memorias, *Viure i veure*, donde dedica el tercer tomo a sus cargos en la industria filmica (Artís-Gener, 1991); y *La escenografía en el teatro y el cine*, el primer manual de esta temática escrito en español que, aunque dividido en las dos partes que señala el mismo título, por la extensión de cada una, da buena cuenta de que el autor prefería las tablas a los sets de rodaje (FIG. 3). De este volumen, en su aplicación cinematográfica, destaca por la claridad de la jerarquía en el reparto de funciones y contar con numerosas fotografías (especialmente de Carlos Toussaint, aunque documenta en menor medida a Fontanals, Xavier Torres Torija y Kinf Vidor). Entre sus líneas localizamos una reflexión que, como pretendemos aquí, estrecha el espacio entre esta práctica y lo más puro del arte: “Los grandes maestros de la escenografía fueron también profundos conocedores del arte. La especialidad exige estudio. De todo: de arquitectura, de pintura, de estética, de perspectiva, de geometría... Sería una lista interminable. Este es su mayor aliciente, su razón de ser” (Artís-Gener, 1947: 143).

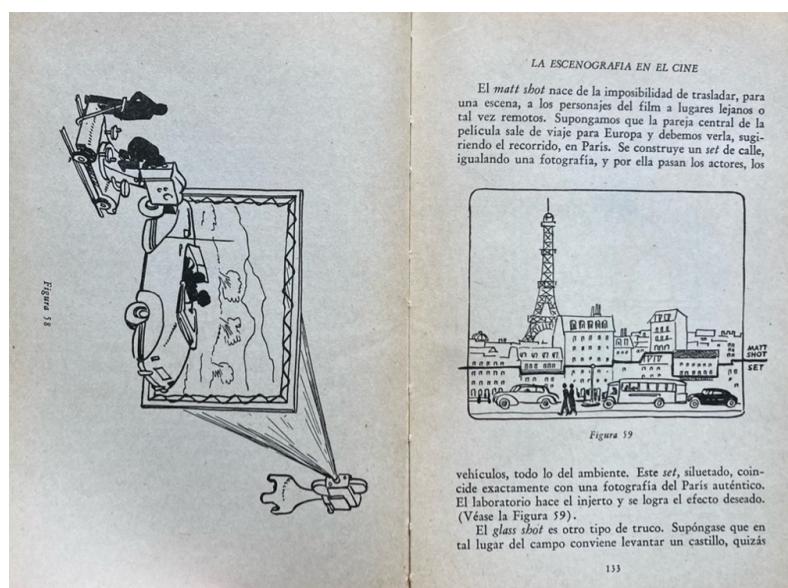


Figura 3. Diseños de Tísner dentro de su libro *La escenografía en el teatro y el cine*

Hasta la fecha, el autor que más se ha centrado en él desde la historia del cine ha sido Ángel Miquel (Miquel, 2024a). La primera vez que se emplea como escenógrafo en teatro fue en 1942, junto al famoso Luis Moya, que es quien lo introduce en el STPC como ayudante, con la promesa de que ocuparía el primer puesto que quedara desierto entre los titulares. *Tísner* aguantó ahí seis años, aunque por lo secundario del cargo solo está en los créditos de *La hija del payaso* (Joselito Rodríguez, 1945) y dos películas dirigidas por otro refugiado, Miguel Morayta, en 1947, *El secreto de Juan Palomo y Écija*. A la muerte de Vicente Petit quedó liberada una de las plazas de escenógrafo principal, pero la cogió Marco Chillet, ya que era mayor que él, continuando así con una política sindical que restringía el acceso de los más jóvenes a cargos importantes. Esa desilusión hizo que abandonara la institución, por lo que al mismo tiempo rechazaba la posibilidad de participar en largometrajes, que eran competencia exclusiva de la misma. Pasó a entrar en las líneas del STIC, que gestionaba los corto y mediometrajes, donde lo esperaron con una gran carga de trabajo, que desarrolló, entre tantos lugares, en los conocidos Estudios América.⁴ Antes de su vuelta a Cataluña, en el año 1965, hizo varias contribuciones al cine fuera de la ambientación, como la técnica de animación de “marionetas planas”; algunos cortometrajes como director, entre los que figura el animado *La sabiduría maya* (1964), que fue proyectado en el Museo Nacional de Antropología; o la interpretación y guion de *Robachicos*, un corto no profesional donde su cuñado, Pere Calders, fungió como realizador (Miquel, 2024b).

Recuperando esa filmografía del STIC, en sus memorias *Tísner* comenta cómo, ante tantos encargos, consiguió que su hermano Arcadi entrara en la organización. Terminaron siendo las dos únicas personas que se responsabilizaron de esta tarea y, con la aparición de los films televisivos, también se multiplicó la faena, lo que llevó a que fuera el principal sustento de Arcadi, que se mantuvo hasta los años setenta (Romaguera i Ramíó, 2001). Su carrera está bastante menos documentada, lo cual no es extraño en este oficio. Del mismo modo, hemos visto algunas ocasiones en las que un Toni Sbert (entendemos que el director y guionista) ha sido incluido en la nómina de escenógrafos, aunque no hayamos encontrado que apareciera con este cargo en los créditos de ningún film (Lozano, 2020).⁵

3.3. ESCENOGRAFÍA PARA CINE EN EL CONO SUR

Algo comparable a lo que supuso *La barraca* al contexto mexicano lo ocasionó *La dama duende* (Luis Saslavsky, 1945) dentro de las fronteras argentinas. En cuanto a los puntos en común con su homóloga azteca: partió de una obra literaria española, en este caso de Calderón de la Barca; en el proceso de adaptación del guion localizamos grandes escritores *transterrados*, como fue la dupla conformada por María Teresa León y Rafael Alberti; trató los retrazos sociales ocasionados por el conservadurismo; en sus créditos hubo una amplísima presencia española; y, en definitiva se izó como un “arma cinematográfica contra franco” y elemento de reafirmación cultural. En el campo que nos interesa, el escenográfico, su diseño recayó en el exiliado Gori Muñoz y, como sucedía con algunos ejemplos en el país anterior, se pasó en el I Congreso Cinematográfico Hispanoamericano de 1948, donde el valenciano obtuvo un galardón, aunque por otra de las proyecciones de la sesión, *Dios se lo pague* (Luis César Amadori, 1948) (Peralta Gilabert, 1999). Nacido en el barrio de Benicalap, tuvo un periplo vital bastante disperso, pues se formó en las Academias de Bellas Artes de San Carlos y de San Fernando, además de visitar Francia, Holanda y Bélgica gracias a la Junta de Ampliación de Estudios. Practicó la decoración, pintura y cerámica. Sus estancias en el extranjero le permitieron conocer a Alexander Trauner, de quien se proclamó pupilo, un seguidor de la línea realista de Lazare Meerson (Lara, 1989). También influyó en él Salvador Alarma, conocido escenógrafo del Liceo Catalán al que ayuda en los años treinta. Durante la Guerra Civil trabajó disciplinas muy diversas, muchas veces vinculadas a las labores de propaganda de Renau y la dirección

⁴ A través de su obra *Tísner* mencionó en numerosas ocasiones el vínculo que tuvo con el que fue su país de asilo. Para una mayor atención sobre el tema consultese (Noguer Ferrer y Guzmán Moncada, 2001).

⁵ Otro catalán al que se ha situado en la pantalla nacional ha sido Carles Fontserè. No es raro encontrar en varias de sus semblanzas biográficas que llegó a México invitado por Cantinflas para desarrollar escenografías teatrales y cinematográficas. Sin embargo, en el tercer volumen de sus memorias (Fontserè, 2004), donde debería de aportar información al respecto, solo se refiere a los escenarios diseñados para *Bonjour Mexique*, revista parisina ideada por el conocido actor mexicano, representada en el teatro Iris.

de Bellas Artes, como carteles republicanos para la Guerra Civil y piezas para el pabellón de la República en la exposición de París de 1937.

Con todo este bagaje, no es raro que al poco de desembarcar en Argentina participara en *Los cuernos de Don Friolera*, representación de Valle Inclán dirigida por Paco Aguilar. Tras esto pasa rápidamente al cine y en 1941 se encarga de la escenografía de la famosa película de Gregorio Martínez Sierra, *Canción de cuna*, iniciando una prolífica trayectoria que concluye con casi doscientos títulos a sus espaldas (Pérez Perucha, 1989). En su legado sobresale la colaboración con Pierre Chenal en *Sangre negra* (1951). En relación con su país de origen, subrayamos su dilatado trato con los Estudios San Miguel, propiedad de Miguel Machinandiarena, oriundo de navarra. Ahí cooperó con grandes del audiovisual español como Juan Antonio Bardem, José Luis García Berlanga o Mario Camus (Peralta Gilabert, 1989). Asimismo, tiene un apartado propio dentro de la historia del cine argentino por motivar una renovación plástica y modelos de producción-filmación más prácticos, eficaces y con capacidad de aprovechar los recursos prefilmicos.

Volviendo a las investigaciones dedicadas a la memoria histórica, entre las que nos insertamos, podemos afirmar que Gori Muñoz ha sido de los que ha gozado de una mayor puesta en valor. Después de morir en Buenos Aires en 1978 su archivo fue donado a Filmoteca de Valencia, lo que valió la aparición de los primeros artículos científicos sobre él en *Archivos de la Filmoteca*, citados aquí. Su biógrafa, Rosa Peralta, redactó su monográfico y diferentes textos sobre él (2002) e igualmente, junto a sus hijas, ha apoyado en la salida de un espacio web para rendirle homenaje (Peralta Gilabert et al., s. f.) y en la publicación de sus memorias póstumas, *Ni en cap mapa, ni en cap historia* (Muñoz Montoro, 2007).

No podemos cerrar este epígrafe sin tratar brevemente al santanderino Santiago Ontañón, hermano de la montadora Sara Ontañón y muy cercano a La Barraca y la Generación del 27. Aunque viajó por varios países hispanoamericanos y su filmografía se adhiere principalmente a los estudios españoles, su exilio estuvo directamente marcado por la diplomacia chilena. De hecho, gracias a sus amistades quedó refugiado en esa embajada al final de la contienda, hasta que en 1941 pasó a Río de Janeiro en el *Siqueira Campos* y, posteriormente, a Santiago de Chile, donde lo esperaban varios de los compatriotas que habían embarcado en el *Winnipeg*. Ahí se reencontró con Margarita Xirgu, con quien emprendió varias giras teatrales por el continente. Durante este periplo, en Perú le ofrecen la cátedra de escenografía de la Universidad de San Marcos y la dirección artística de la compañía del Teatro Nacional, por lo que se queda en Lima hasta que decide volver a España (Ontañón, 1998). Fue muy prolífico y polivalente en todos los sentidos, en el plástico y en el cinematográfico, ya que figuró como escenógrafo, intérprete, director, guionista y diseñador de vestuario. A día de hoy carecemos de un análisis de su trayectoria filmica, que sabemos que comenzó durante la II República, con proyectos como la decoración de *La traviesa molinera* (Harry d'Abbadie d'Arrast, 1934) y la dirección de *Los claveles* (Santiago Ontañón, 1936), *Por un perro chico, una mujer* (Santiago Ontañón y Ricardo Soriano, 1934) (según figura en "Ficha IMDb Santiago Ontañón", 2024) o la inconclusa *¡Caín!* (López Sobrado, 1992). Hay pocos registros de lo creado dentro del exilio americano, pues casi todo fue concebido para el teatro, aunque sí se recuerda que en Perú estuvo en tres grandes documentales, sin que haya trascendido el cargo que ocupó: *El algodón*, *El azúcar* y *El caucho*, no conservados; también dirigió el corto de no ficción *Lima, ciudad de los virreyes* (1950); e hizo de guionista en el largometraje *Una apuesta de Satanás*. Así, ante una carrera tan polifacética y la falta de datos, se nos hace difícil asegurar qué papel jugó en cada cinta. Lo cierto es que su vertiente como creador de escenarios, tal y como muestra su ficha en IMDb, se vino a propulsar una vez volvió a España a finales de los cincuenta, cuando aparece como decorador, director de arte y diseño de producción en casi un medio centenar de películas (López Sobrado, 2022).

3.4. OTRAS GEOGRAFIAS Y TRABAJOS EVENTUALES

Por último, existió un pequeño número de escenógrafos dispersos por otros territorios, además de momentos puntuales en los que los artistas participaron en rodajes de forma eventual. Por ejemplo, en el contexto cubano, el caricaturista autodidacta exiliado José Luis Posada hizo escenografías para teatro, cine y televisión, a pesar de que su sustento más importante fueron las

ilustraciones de libros y revistas (Rodríguez Rodríguez y Letamendi, 2011). En cuanto a la URSS, fue bien conocida la labor realizada por Alberto Sánchez en la celebrada adaptación de *Don Quijote* (1957) del director Grigori Kozintsev, que recibió muy buena crítica dentro de este clima cultural. También en el país soviético se refugió José Sancha, que llegó a trabajar para la KGB. Tras un periplo que incluye México, Inglaterra, la República Democrática Alemana y Bulgaria, donde nos constan varias apariciones en el diseño de producción (“Ficha IMDb José Sancha”, 2024), vuelve a España para dedicarse exclusivamente a la pintura de caballete. Desde Francia, a la esfera de los premios internacionales llegó Antoni Clavé con su nominación a mejor vestuario y escenografía en los Oscar gracias a *El fabuloso Andersen* (Charles Vidor, 1953), aunque sabemos que desempeñó sendas funciones en más films (“Ficha IMDb Toni Clavé, 2024”). Siguiendo este ejemplo, aunque en Hollywood y Latinoamérica (mayormente, en México), se adscriben a Josep Bartolí varios escenarios y diseños de vestuario (Romaguera i Ramió, 2001).

Sin embargo, nuevamente, el ámbito mexicano es el más prolífico e investigado. En este sentido, dentro de las relaciones esporádicas entre pintores y cine durante la diáspora republicana conocemos algunas piezas de Ramón Gaya, aunque no tengamos constancia de que este mencionara nunca este tipo de encargos. Así, se sabe que se empleó para Films Mundiales, posiblemente gracias a Xavier Villaarrutia (Lozano, 2024a) y que elaboró parte de la publicidad e ilustraciones que introducían *La guerra de los pasteles* (Emilio Gómez Muriel, 1944) (Lozano, 2024b). Más tarde realizaría los retratos del atrezo de *La diosa arrodillada* (Roberto Gavaldón, 1947) y los de *Un cuerpo de mujer* (Tito Davison, 1949). Más efímero fue José Bardasano, que solo pinta el retrato de Conchita Martínez expuesto en la ambientación de *La morena de mi copla* (1945, Fernando A. Rivero). Por su parte, el poco conocido José Agut sí mantuvo una relación bastante duradera con el telón de plata, donde se le señala, principalmente, como escultor y fabricante de objetos de utilaje. En una entrevista se le adscribe la creación de la nave de *800 leguas por el Amazonas* (Emilio Gómez Muriel, 1959) y, aunque no esté documentado, se sospecha que fue abundante su actividad en este tipo de empresas. Asimismo, de su mano viene el vestuario de la saga de *Caperucita* de Roberto Rodríguez (filmada entre 1959 y 1960) y, aunque no está en los títulos, algunos investigadores lo engloban en el grupo que trabajó en *Los cañones de San Sebastián* (Henri Verneuil, 1968) y en los decorados de *El escarabajo de oro* (Maurice Ronet, 1981). Al igual que Gaya, hizo algún papel interpretativo, en *Dr. Alt* (Jaime Kuri Aiza, 1982) y *El día que murió Pedro Infante* (Claudio Isaac, 1982) (Lozano, 2019). No podemos olvidar tampoco lo hecho en este sentido por Manuel Fontanals y Peinador en *Cristóbal Colón*, cinta en el que hay más exiliados, como el propio director José Díaz Morales o el compositor Rodolfo Halffter. Concluyendo esta nómina, un caso poco conocido es el del guionista Julio Alejandro que, aunque en algún artículo le han atribuido erróneamente la escenografía de *Pedro Páramo* (como hemos visto, de Fontanals), aparece en varios films de Julio Angulo como ambientador (Angulo, 1996).

Para cerrar, recientemente Elisa Lozano se ha encargado de la revisión de los diseñadores de vestuario en el cine azteca, donde ve como representante del exilio republicano a Alberto Vázquez Chardy. No obstante, en el apartado de vestuaristas se sitúan otros, como Salvador Bartolozzi, que esbozó los textiles de *Pepita Jiménez*, así como algunos nombres a los que ya hemos hecho referencia más arriba, pero que también participaron en esta actividad: Manuel Fontanals, Josep Bartolí, Francisco Marco Chillet o Ramón Peinador. Del mismo modo, en su monográfico cita a otros tantos españoles, aunque la escasez de información no permita adscribirlos directamente a la diáspora (Lozano, 2024c).

4. CONCLUSIONES

Como se ha demostrado, las tareas derivadas del mundo de la cinematografía fueron abundantes y, según la disciplina, merecieron una estimación u otra, por lo que asistimos a una gran desigualdad en la autovaloración de los artistas según la práctica que ejecutaron. Por ejemplo, queda claro que el diseño de afiches cinematográficos y las labores menores de ornamentación no fueron muy celebrados por los creadores. Fue una ocupación casi tomada por “nutritiva” de la que apenas queda constancia, a excepción del caso cubano, donde parece que este arte de masas sí ha merecido una mayor atención o, por lo menos, al tener una his-

toria más corta, sus artífices no han caído en el olvido. No sucede lo mismo con el ámbito de la decoración, que atrajo a numerosos refugiados republicanos, a destacar Manuel Fontanals, que tuvieron un recorrido ampliamente reconocido. Muy posiblemente, estas diferencias entre unos y otros, al menos en México, provengan de la misma ordenación sindical, pues mientras los escenógrafos pertenecían, en su mayoría, al STPC (lo que garantizó durante varios años un estatus y coto de mercado constantes), el resto de los profesionales se insertaban en el STIC, lo que daba buena cuenta de que su relación con el cine no era del todo directa. Llama la atención también cómo en el mundo de la ambientación ha nacido un considerable número de memorias que, a falta de un temprano estudio de esta faceta filmica, se erigen como una de las principales fuentes para este tipo de investigaciones.

Otra de las sorpresas que trae el diseño de producción en el destierro es su amplitud en lo geográfico, atravesando un amplio abanico de países, sin que por ello podamos olvidar que varias de esas aportaciones fueran puntuales. Aunque en términos numéricos la Época de Oro convirtió a México en un país referente, no es baladí lo acontecido en el Cono Sur, donde Gori Muñoz dejó un legado que no ha pasado desapercibido. De igual manera, en esta misma materia hemos visto eventualidades repartidas por todo el globo, donde sobresale el trabajo de los exiliados para la recreación de universos filmicos de inspiración española. También cabe preguntarse por qué en la coyuntura francesa, pese al número de pintores acogidos, no tenemos documentada la participación de estos en el séptimo arte. En este sentido, a falta de una investigación que lo sustente, lanzamos la hipótesis de que el país galo ofrecía un contexto bien diferente al del resto, con unas características que no propiciaron estas imbricaciones. Así, mientras antes hablábamos de una simbiosis entre arte e industria cinematográfica, motivada por la necesidad de sustento para unos y de trabajadores especializados para otros, Francia contaba con una larga trayectoria profesional y sindical en este terreno (con mano de obra autóctona muy cualificada), lo que, sumado a un mercado de galerías fuerte, no facilitó este tipo de interferencias entre ambos polos.

Por otro lado, una de nuestras aportaciones principales es la estructuración de esta situación, con una panorámica que presenta una idiosincrasia no exenta de complejidades de toda índole: culturales, administrativas, políticas, ideológicas, etc. Ya se ha expuesto la asociación sindical de los supuestos en los que ha sido posible y los diferentes tipos de organización humana que hemos podido conocer, a destacar el grupo de cartelistas que giró alrededor del taller de Renau de una u otra forma. No obstante, se abre una puerta que ha sido cruzada, mayormente, por Elisa Lozano, en la que se ponen encima de la mesa trabajos de muy diversa condición elaborados por *transterrados* y destinados al rodaje o difusión de películas. En el elenco localizamos a aquellos que encontraron en la producción cinematográfica un puesto poco visible, pero con posibilidades de una dedicación continuada, como Agut, y pintores o escultores de reconocido prestigio que recurrieron al cine en momentos muy contados. Véanse las realizaciones de Renau, sobre las que él mismo aportó escasa información, o las de Gaya, que tampoco hizo alarde de los ejemplos señalados más arriba. En su caso, la relación con el cinematógrafo ni tan siquiera se cerró en lo que aquí comentamos, llegando a filmar él mismo varias imágenes familiares que serían reutilizadas, como las que dieron pie a la película de no ficción *La Serenissima* (Gonzalo Ballester, 2006), que supuso todo un juego de texturas, al utilizar materiales de diversa naturaleza conservados en el archivo del murciano (Sánchez Bernal, 2022, 2024). Todo esto nos lleva a pensar que lo aquí presentado no es más que un pequeño esbozo que se verá continuado más adelante, dando pie a un mayor conocimiento sobre nuestros autores, a la vez que se profundiza y afianza en esa misma dimensión artística del telón de plata.

5. FINANCIACIÓN

Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de I+D+I “Puentes creativos. Desplazamientos, retornos, disidencias y adhesiones en el arte español contemporáneo” (ref. PID2022-138643NB-I00, financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033/FEDER), así como al amparo de la ayuda para la formación del profesorado universitario FPU19/03451, concedida por el Ministerio de Universidades.

BIBLIOGRAFÍA

- Agrasánchez Jr, R. (2009). Carteles para el cine mexicano: La obra de los artistas españoles. En *Abismos de pasión: Una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*. Madrid: Filmoteca Española, 71-88.
- Agrasánchez Jr, R., y Fernández, X. (2014). Manuel Fontanals: El revolucionario de la escenografía cinematográfica. En *Manuel Fontanals. Escenógrafo del cine mexicano*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 27-64.
- Agustí, L. (2021). La obra de Ernest Guasp y el exilio mexicano. *Migraciones & Exilios: Cuadernos de la Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos*, 20, 51-74.
- Aliaga Cáceres, J.J. (2018). Félix Murcia y su faceta de historiador. En *La realidad imaginada: la dirección artística de Félix Murcia en el cine español*. Madrid: Akal, 19-26.
- Aliaga Cáceres, J.J. y Martínez Fernández, J. (2018). La materialización filmica del periodo tardomedieval en Los señores del acero (Paul Verhoeven, 1985): dirección artística y diseño de vestuario. *BSAA Arte*, 84, 379-396.
- Angulo, J. (1996). Filmografía de Julio Angulo. *Nosferatu. Revista de cine*, 22, 110-119.
- Artís-Gener, A. (1947). *La escenografía en el teatro y el cine*. Ciudad de México: Centauro S.A.
- Artís-Gener, A. (1991). *Viure i veure* (Vol. 3). Barcelona: Editorial Pòrtic.
- Ballester, M. (2022). *Mis días en México. Diarios (1939-1953)* (C. Gaitán, Ed.). Sevilla: Renacimiento.
- Bartra, A. (2010). *Sueños de papel. El cartel cinematográfico mexicano en la época de oro*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana/Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cabañas Bravo, M. (2008). Las artes plásticas y el exilio republicano en México. En *Las huellas del exilio. Expresiones culturales de la España peregrina*. Madrid: Ediciones Tébar, 291-354.
- Cabañas Bravo, M. (2009). Renau y el pabellón español de 1937 en París, con Picasso y sin Dalí. En *Josep Renau (1907-1982): Compromiso y cultura*. Valencia: Universidad de Valencia, 140-170.
- Cabañas Bravo, M. (2014). Lazos y ensanches del arte español a través del exilio de 1939. El caso de Cuba. En *Las redes hispanas del arte desde 1900*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 89-106.
- Carretero Rebés, S. (1999). *Francisco Rivero Gil (1899-1972)*. Santander: Museo de Bellas Artes/Ayuntamiento de Santander.
- *Carteles de Ramón Peinador Checa*. (s. f.). [Fundación Gladys Palmera]. <https://cutt.ly/OeWP0OtI>
- Chaumel Fernández, J. (2016). *Los profesionales cinematográficos republicanos exiliados en México en los años cuarenta y cincuenta*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Chillet, F. M. *Expediente E-05907*. Ciudad de México: Cineteca Nacional de México.
- Egaña Casariego, F. (2019). Vanguardia artística y publicidad comercial en la revista *Obras* (1931-1936). *Liñó: Revista Anual de Historia del Arte*, 25, 63-74.
- El exilio español en el cine mexicano. (s. f.). *Centro Cultural de España en México*. <https://cutt.ly/2e1qixMB>
- Eligio Portas, R. (Ed.). (1955). Publicistas. En *Enciclopedia cinematográfica mexicana 1987-1955*. Ciudad de México: Publicaciones Cinematográficas, S. de R. L, 995-996.
- *Ernest Guasp (1901-1984). Cent anys en la memòria*. (2001). Ajuntament d'Alzira.
- Fernández, M.A. (2007). *Las imágenes de Carlos Velo*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Fernández, X. (2015). *Invicta luz: Ramón Peinador, artista y republicano*. Harlingen: Agrasánchez Film Archive.
- Ficha IMDb José Sancha. (2024). *Internet Movie Database*. <https://cutt.ly/IeYgG6Sx>
- Ficha IMDb Santiago Ontañón. (2024). *Internet Movie Database*. <https://cutt.ly/He9vmEJI>
- Ficha IMDb Toni Clavé. (2024). *Internet Movie Database*. <https://cutt.ly/5e2iBILR>
- Fiesco Trejo, R. (2017). Apuntes para una historia de *La barraca*. En *La barraca de Roberto*

- Gavaldón. Ciudad de México: Filmoteca de la UNAM.
- Fontserè, C. (2004). *París, Méxic, Nova York memòries*. Barcelona: Proa.
 - Forment, A. (1997). *Josep Renau. Historia d'un fotomontador*. Valencia: Afers.
 - Forment, A. (2009). Josep Renau. Vida y obra. En *Josep Renau (1907-1982): Compromiso y cultura*. Valencia: Universidad de Valencia, 38-72.
 - Gubern, R. (1976). *Cine español en el exilio*. Barcelona: Lumen.
 - Lara Chávez, H. (2014). Fontanals y la morada del utopista. En *Manuel Fontanals. Escenógrafo del cine mexicano*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 177-188.
 - Lara, J. (1989). Gori Muñoz: Regreso del olvido. *Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos Sobre la Imagen*, 1, 48-53.
 - López Sobrado, E. (1992). Santiago Ontañón, un escenógrafo en el exilio. *HC Historias de Cantabria*, 2, 127-153.
 - López Sobrado, E. (2022). *Las pasiones de Santiago Ontañón*. Sevilla: Renacimiento.
 - Lozano, E. (2014). Vencido sin derrota: Vicente Petit, escenógrafo indispensable del cine mexicano. *Corre Cámara*. <https://cutt.ly/leTcxRu0>
 - Lozano, E. (2019). Bardasano, Gaya y Agut: Presencias extraordinarias del exilio español en el cine mexicano. En *Identidades y tránsitos artísticos en el exilio español de 1939 hacia Latinoamérica*. Madrid: Doce Calles, 195-215.
 - Lozano, E. (2020). De la escenografía al diseño de producción en el cine mexicano: Un largo y sinuoso camino. *Diccionario de directores del cine mexicano*. <https://cutt.ly/ieTxx7ko>
 - Lozano, E. (2022). Francisco Marco Chillet, obra y memoria de un artista transterrado. En *Francisco Marco Chillet. Cicatrices del cautiverio*. Ciudad de México: Museo Kaluz, 11-27.
 - Lozano, E. (2024a). El acervo y sus demonios: Ramón Gaya y sus viñetas cinematográficas. Parte I. *Corre Cámara*. <https://cutt.ly/BeQNDgcK>
 - Lozano, E. (2024b). El acervo y sus demonios: Ramón Gaya y sus viñetas cinematográficas. Parte II. *Corre Cámara*. <https://cutt.ly/ieQNDQAC>
 - Lozano, E. (Ed.). (2024c). *Vestuario 1931-1981. 50 años de creación en el cine mexicano*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura.
 - Martínez Montón, R. (2011). Tras los pasos de Juan Renau. En *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: Renacimiento, 1059-1067.
 - Memoria Histórica de Altuna nº 15. Francisco Marco Chillet. (2015). *Izetacomunicación*. <https://cutt.ly/JeTMDYk3>
 - Miquel, Á. (2024a, abril 27). *Tísner en el cine mexicano (1)*. angelmiquel.com. <https://cutt.ly/eeYtsAYV>
 - Miquel, Á. (2024b, mayo 5). *Tísner en el cine mexicano (2)*. angelmiquel.com. <https://cutt.ly/leYtdtYc>
 - Molins Pavía, J. (2014). *Investigación y recopilación de los artistas que crearon obras de arte en los guetos y campos de concentración nazis, catalogación de las obras y estudio del estado de conservación de las mismas*. Valencia: Universidad de Valencia.
 - Morante, R. (2000). Rafael Morante: memorias de un cartelista de cine. *Visual: magazine de diseño, creatividad gráfica y comunicación*, 86, 34-49.
 - Muñoz Montoro, G. (2007). *Ni en cap mapa, ni en cap historia*. (R. Peralta Gilabert, Ed.). Valencia: Universidad de Valencia.
 - Noguer Ferrer, M., y Guzmán Moncada, C. (2001). Avel.lí Artís-Gener testimonio de un catalán de México. *Estudios Jaliscienses*, 46, 60-71.
 - Ontañón, S. (1998). *Unos pocos amigos verdaderos*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
 - Otaola, S. (1952). *La librería de Arana*. Ciudad de México: Aquelarre.
 - Parés, L.E., (inédito). Josep Renau, cineasta.
 - Peralta Gilabert, R. (1989). El cine argentino en la escenografía de Gori Muñoz, 1941-1973. *Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos Sobre la Imagen*, 11, 12-19.
 - Peralta Gilabert, R. (1999). Tres escenógrafos del exilio republicano en el primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano, Madrid 1948. *Archivos de la Filmoteca*, 33, 60-74.
 - Peralta Gilabert, R. (2002). *La escenografía del exilio de "Gori Muñoz"*. Valencia: Instituto Valenciano de Cinematografía.
 - Peralta Gilabert, R. (2007). *Manuel Fontanals, escenógrafo*. Teatro, cine y exilio. Madrid: Fun-

damentos.

- Peralta Gilabert, R., Muñoz-Bernard, C., y Muñoz-Malajovich, M. A. (s. f.). Gregorio Muñoz Montoro. *gorimuñoz.com*.
- Pérez Perucha, J. (1989). Gori Muñoz: Una semblanza fílmica. *Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos Sobre la Imagen*, 1, 60-63.
- Petit, V. *Expediente E-05906*. Ciudad de México: Cineteca Nacional de México.
- Renau García, C. (2024, septiembre 6). *Entrevista a Calos Renau* [Comunicación personal].
- Renau García, C. (2014). *Josep Renau. Carteles de cine mexicano*. Ciudad de México: CONACULTA.
- Renau, J. (1932a). Cinema: América y Europa. *Orto: Revista de Documentación Social*, 2, 31-35.
- Renau, J. (1932b). Cinema: El camino de la vida. *Orto: Revista de Documentación Social*, 5, 50-51.
- Renau, J. (1933). El cinema y el arte futuro. *Nuestro Cinema*, 8/9, 28-31.
- Renau, J. (1946). *Técnica aerográfica. Brocha de aire*. Ciudad de México: Centauro S.A.
- Renau, J. (1953). *Pasos y sombras. Autopsia*. Ciudad de México: Aquelarre.
- Ripstein, A. (2014). Manuel Fontanals. En *Manuel Fontanals. Escenógrafo del cine mexicano*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 21-26.
- Robles, G., y Crabifosse, F. (2006). *Germán Horacio. Artista republicano*. Gijón: Ayuntamiento de Gijón.
- Rodríguez Rodríguez, J. (2002). La aportación del exilio republicano español al cine mexicano. *Clio: History and History Teaching*, 25. <https://cutt.ly/Ge1qt9o3>
- Rodríguez Rodríguez, J., y Letamendi, M. (2011). La segunda generación del exilio y la gráfica cubana: Rafael Morante, Eduardo Muñoz Bachs y José Luis Posada. En *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: Renacimiento, 407-430.
- Romaguera i Ramíó, J. (2001). Presencia del exilio catalán en el cine mexicano. *Estudios Jaliscienses*, 46, 38-59.
- Sánchez Bernal, F. (2022). El documental de arte en la obra de Gonzalo Ballester: Ramón Gaya y Pedro Serna. En *El documental de arte en España*, Madrid: Akal, 199-214.
- Sánchez Bernal, F. (2024). Gonzalo Ballester: estrategias dentro de su filmografía social y la dedicada al patrimonio inmaterial en la Región de Murcia. *epsir: European Public & Social Innovation Review*, 9, 1-17. <https://doi.org/10.31637/epsir-2024-400>
- Sánchez González, A. (2017). *Los humoristas gráficos y el exilio en México*. Madrid: Turpín Editores.
- Southard, D. (2011). Francisco Rivero Gil (Santander 1899-México 1972): Dibujante de vuelta del olvido. *Laberintos: Revista de Estudios Sobre los Exilios Culturales Españoles*, 13, 1963-1973.
- Southard, D. (2012). *Francisco Rivero Gil: A Tale of Graphic Othering*. University of California.
- Toro Aguilar, D. (2024). *Francisco Rivero Gil: Caricatura política-editorial para El Tiempo. La Segunda Guerra Mundial y la caída de Mussolini, 1941-1944*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Uribe Solórzano, L. P. (2020). *Josep Renau, artista político en México (1939-1958): De Retrato de la burguesía a The american way of life*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1963-1973.
- Vázquez Mantecón, Á. (2014). Manuel Fontanals y el horror de los sesenta. En *Manuel Fontanals. Escenógrafo del cine mexicano*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 137-152.
- Vega Alfaro, E. (2014). Escenografías para un México trágico e idílico: La aportación de Manuel Fontanals a la obra de Emilio Indio Fernández durante la Época de Oro. En *Manuel Fontanals. Escenógrafo del cine mexicano*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 77-103.
- VVAA. *Cartel cubano de cine*. (1974). Ciudad de México: Cineteca Nacional.

PSYCHEDELIC IMAGERY IN THE HOLY MOUNTAIN (1973): AN ANALYSIS AND INTERPRETATION OF ALEJANDRO JODOROWSKY'S CULT CLASSIC.

Fernando Espí Forcén

Harvard University

<https://orcid.org/0000-0002-1119-343X>

fespiforcen@mclean.harvard.edu

RESUMEN

El clásico de culto *la montaña sagrada* de Alejandro Jodorowsky se estrenó en 1973 y desde entonces ha disfrutado de un creciente estatus de culto, alimentado aún más por el reciente movimiento renacentista psicodélico. Con un tono humorístico, *la montaña sagrada* incorpora las ideas y valores de su época tales como el reto a las autoridades vigentes, y el rechazo a los cánones de vida tradicionales mediante la exploración de filosofías alternativas como las religiones orientales, la alquimia, la astrología y el tarot. Rica en imágenes psicodélicas arraigadas en la tradición psicoanalítica, la película sirve como una representación de la contracultura del momento. Con propósito de este artículo, revisaremos, analizaremos e interpretaremos el simbolismo mostrado en esta *la montaña sagrada*, que explora importantes temas pertinentes a la cultura visual psicodélica, tales como la descripción de diferentes sustancias y ceremonias psicodélicas, filosofías de la contracultura psicodélica, exploración del trauma, deconstrucción de las normas sociales y los efectos terapéuticos de las sustancias psicodélicas.

ABSTRACT

Alejandro Jodorowsky's cult classic *The Holy Mountain* was released in 1973 and has since enjoyed a growing cult status, further fueled by the recent psychedelic renaissance movement. In a humorous tone, *The Holy Mountain* incorporates the ideas and values of its time, such as the countercultural movement that rejected the establishment and traditional lifestyles while embracing alternative philosophies like Eastern philosophy, alchemy, astrology, and the Tarot. Rich in psychedelic imagery rooted in the psychoanalytic tradition, the film serves as a vivid representation of its era. For the purpose of this article, we will review, analyze, and interpret the symbolism displayed in this film, which explores important themes pertinent to psychedelic visual culture, such as descriptions of different psychedelic substances and ceremonies, different philosophies of the psychedelic counterculture, the deconstruction of society's norms, trauma exploration and healing effects derived from a psychedelic experience.

Keywords: The Holy Mountain; Alejandro Jodorowsky; Psychedelic Cinema; Psychedelic Art; Surrealism; Psychedelics; Psychoanalysis.

INTRODUCTION

The Holy Mountain is a 1973 film directed by Chilean author Alejandro Jodorowsky. The film represented the countercultural ideas of the society of its time. Despite having limited success after its initial release; it gradually became a cult film with growing popularity that continues to this day (Macnab and Jodorowsky, 1999). *The Holy Mountain* is particularly acclaimed in the psychedelic culture. The creators were influenced by this culture and ingested psychedelic substances during the filming of the movie. The film is product from the countercultural revolution of its time and incorporates its elements such as the exploration of psychedelics, critique of authority and Abrahamic religions, and the embracement of Eastern and esoteric philosophies including alchemy, astrology and the Tarot (Marques, 2014; Melnyk, 2023).

The 1960s society in the Western World saw a cultural revolution without parallel. This movement was affected by protests against the Vietnam War, the civil rights movement, and the feminist movement. During this convulsive period, society demanded changes and challenged authoritarian behavior. Following the discovery of LSD, its use became common among the youths (McConnell, 2004). At the same time, psychiatrists studied the clinical utility of LSD in patients with neurotic and psychotic disorders in academic centers (Johnson, 1969; Brandrup and Vanggaard, 1977; Lee, Shlain and Codrescu, 1992).

The psychedelic culture of the time impacted music, poetry, and visual arts. For instance, in 1967, The Beatles released their album "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band", containing the song "Strawberry Fields", in which psychedelic effects are described. In the United States, The Grateful Dead became the iconic band of the psychedelic counterculture. The posters made for psychedelic rock concerts marked the origins of psychedelic art, often containing kaleidoscopic imagery. Spaniard Victor Moscoso, who graduated from Yale University, became the first psychedelic artist with an art degree (Selvin, 1999). This psychedelic cultural movement impacted cinema as well. Independent films like *The Trip* (Roger Corman, 1967) and *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) depicting the effects of LSD saw light in theaters and reflected on the counterculture values of the time. A few years later, *The Holy Mountain* (1973) combined the ideas of the counterculture and the vanguard artistic tradition (Hempfill, 2007).

A psychedelic experience can vary depending on the substance used but, in general, psychedelics induce a dream-like visual, cognitive, and emotional journey. LSD for example, can cause a disintegration of one's reality and visualization of geometric kaleidoscopic images that vary with the different music one might be listening to at the time. In psychedelic therapy, it is generally recommended to cover one's eyes while listening to this music and embrace thoughts and emotions that might be presented during the journey. In a psychedelic experience, it is common to feel euphoria, but it is also frequent to go through mixed, conflicted feelings that can be challenging. Mystical experiences can happen, as well as a feeling of disintegration of the self. In some cases, a person may feel that they are dying or have died, an ego death. At the same time, during an LSD journey, a person may feel strong empathy for themselves, humanity, nature, and the entire universe. When the effect of LSD begins to fade off, one will gradually return to normal reality with a feeling of peace, calmness, and having filtered out negativity. In therapeutic settings, this experience will be integrated into one's life with the help of the therapist (Fadiman, 2011; Coleman, 2017; Preller and Vollenweider, 2018).

The objective of this manuscript is to study this film from the cultural perspective of the time and to analyze and interpret the visual imagery offered in the film *The Holy Mountain*. After an introduction and a description of Jodorowsky's work, we will review different themes depicted in the film, pertinent to the countercultural psychedelic movement. These themes vary from direct references to psychedelics and their effects, psychedelic rituals and associated philosophies and the effects that psychedelics can have in individuals such as deconstruction of the cannon of beauty and hierarchy, exploration of trauma, disintegration of the ego and reintegration with new insights and revelations.

ALEJANDRO JODOROWSKY AND HIS PATH TO DIRECTING THE HOLY MOUNTAIN

The director of *The Holy Mountain*, Alejandro Jodorowsky, was born in 1929 in Tocopilla, Chile, to immigrant Jewish parents. In his youth, he became interested in theater and poetry. As an adult, he moved to Paris and became familiar with the surrealist art movement, having

the chance to meet with Andre Breton, the initiator of this vanguard art movement. While in Paris, he studied under the famous mime Marcel Marceau. In 1960, he moved to Mexico but visited Paris often and in 1962, he founded, with his colleague Fernando Arrabal, "The Panic movement", seeking to evolve from traditional surrealistic art by embracing the absurd (Santos, 2017; de la Torre Espinosa, 2019; Jaramillo, 2020; Egginton, 2024). Within this absurd and surreal Panic movement, he created a feature film: *Fando and Lis* (1968). In the film, the protagonists Fando and Lis embark on a journey in the search of a mythical place, named Tar, in which they will discover the nature of eternity. The film's imagery seeks to depict our subconscious mind, often abundant in unacceptable desires. This imagery was viewed with controversy. After its release in Acapulco Film Festival, riots followed, protesting against the allegedly obscene imagery, and the film was banned in Mexico (Hempfill, 2007; Veloso García, 2015; Cruz-Grunerth, 2021). *Fando and Lis* underscores the idea of a transformational journey that marked Jodorowsky's subsequent film *El Topo* (1970).

El Topo became successful in the New York's midnight movie scene. John Lennon and George Harrison became fans of the film and mediated with their manager Allen Klein to produce a third film for Jodorowsky (Macnab and Jodorowsky, 1999). *The Holy Mountain* was filmed in Mexico and premiered on November 23rd, 1973, in New York at the Waverly Theater (Today, the IFC Center in Greenwich Village) (Garcia, 2012). Allen Klein retained the rights to *El Topo* and *The Holy Mountain*, and following disagreements on a new planned film, Jodorowsky and Klein broke their relationship (Santos, 2017). Jodorowsky shifted gears and embarked on an ambitious endeavor to direct *Dune*, a film based on Frank Herbert's famous science fiction novel. However, the film was never made due to lack of funding.

Following Klein and Jodorowsky's fallout, *The Holy Mountain* was on the verge of being forgotten, but instead continued to gain popularity and cult status, largely due to the interest of an underground scene facilitated by a new technology: the videocassette. VHS copies of the film began circulating worldwide. Though poor quality, these new technologies kept the spirit of the film afloat. It was not until the 2000s that the film was again released into the market; a DVD version of *The Holy Mountain* became available in stores for the first time for consumers, bumping up its popularity (Santos, 2017; Melnyk, 2023). Today, the film is considered a cult classic. It continues to be a major midnight movie in many independent theaters all over the world, and it can be viewed on most online streaming platforms. In our present tense, *The Holy Mountain* is an icon of the so-called psychedelic renaissance cultural movement of our current generation.

The Holy Mountain was inspired by Spanish 16th century book *Ascent of Mount Carmel* written by Saint John of the Cross and the 20th century French novel *Mount Analogue* by Rene Daumal (Daumal and Cosman, 2004; de la Cruz, 2017; Lajus, 2023; Witte, 2023).

The film's main protagonist is the thief, starred by actor Horacio Salinas, who has a resemblance to Jesus Christ. The thief lives in a corrupt world, dominated by oppression and marginalization of the outcasts. In this line, the thief encounters a mutilated dwarf (Burt Kleiner) who becomes his friend and companion. Eventually, the thief goes to a tower and meets with the alchemist (Alejandro Jodorowsky) who becomes his master and mentor. The alchemist introduces the thief to seven individuals from the society's elite. Together, they embark on a journey to the Holy Mountain in search of the secret of immortality.

INTERPRETATION AND ANALYSIS OF THE PSYCHEDELIC IMAGERY PRESENTED IN THE HOLY MOUNTAIN:

For the purpose of analyzing the symbolic and psychedelic imagery in the film, we will divide the film into several parts. Initially we will discuss direct mentioning of psychedelics throughout the film. Following we will discuss the different philosophies and esoteric beliefs incorporated by the psychedelic counterculture. Finally, we will analyze the impact of psychedelic substances such as disintegration of cannons and hierarchy, disintegration of the self and embracement of new insights and revelations.

1. PSYCHEDELIC SUBSTANCES AND CEREMONIES

The Holy Mountain is rich in psychedelic imagery inspired by the psychedelic culture and Jodorowsky's own experiences with LSD. In an interview made for the documentary of his film *Dune*

(2013), Jodorowsky stated that in *The Holy Mountain*, “hice lo que quise” (I did whatever I wanted). Therefore, we can infer that he retained full artistic freedom. *The Holy Mountain* depicts an LSD experience, a “trip.” Thus, the narrative, the plot, and the imagery in the film can be seen as a majestic depiction of a psychedelic experience (Macnab and Jodorowsky, 1999; Pavich, 2013).

To prepare for the film, the actors lived together and experienced a week of sleep deprivation under the supervision of a Japanese Zen Master. Jodorowsky also hired the notable Bolivian mystic and philosopher Oscar Ichazo, the founder of the Arica Institute (Santos, 2017). Ichazo modernized Gurdjieff's Enneagram proposing that there are nine different personality types compelled in a system. For Ichazo, each type has distinct fixations and characteristics. Under Ichazo's guidance, Jodorowsky ingested LSD toward inner self-exploration (Ichazo, 2024).

In the film there are several portrayals of psychedelic effects. For instance, in one scene, the main protagonist, the thief, arrives at a market where there is a tall tower. The thief finds the courage to climb up the mountain with a rope, and once reaching the top, he finds a rainbow tunnel resembling the visual and colorful kaleidoscopic images that a person experience under LSD. (Fig. 1)

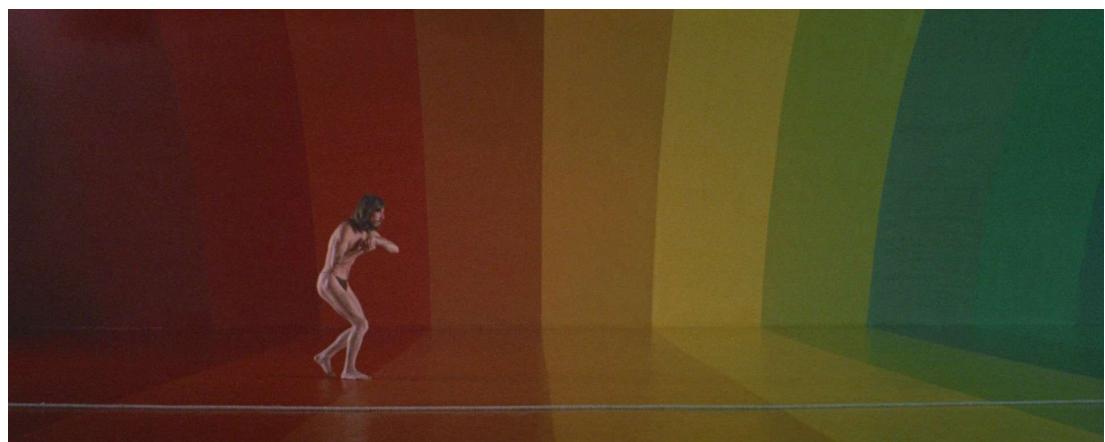


Fig. 1. The Thief passes through a kaleidoscopic tunnel, evoking and LSD experience.

In another scene, the crew begins their journey towards Lotus Island when they find themselves in nature with a Peruvian shaman who gives them a brew to drink while a woman is singing. This scene has a resemblance to an ayahuasca ritual in which members drink the brew while the shaman sings “icaros”, Peruvian ayahuasca ceremonial chants (Adelaars, 2016). The shaman instructs them to listen to the flower, supporting this idea of an ayahuasca ceremony happening here. During their journey, there is a moment in which the crew find themselves in an area surrounded by Mesoamerican ruins. It is known that the actors themselves were under the influence of psilocybin mushrooms for the making of this scene (Macnab and Jodorowsky, 1999). (Fig. 2) Upon the crew's boarding the boat towards Lotus Island, the alchemist manipulates various polyhedral figures. These could symbolize the visual experiences one might encounter on LSD.



Fig. 2. The actors consumed psilocybin-containing mushrooms on set to perform during the initiation ceremony at the Mesoamerican ruins

Once they arrive on the island, they find the Pantheon Bar where a German Bavarian dressed person approaches them and tempts them to stay at the bar. Inside the bar, there's a party at a cemetery. There they have an encounter with a drug master who tells them that the cross is a mushroom, the philosopher's stone is LSD, The Book of the Dead is a trip, and The Apocalypse is mescaline. This is the clearest reference to psychedelic literature in the film, and it adds evidence that Jodorowsky was familiar with the psychedelic literature of the time. The cross as a mushroom refers to John Allegro's book *The Mushroom and the Cross* (1970). Allegro was a British scholar who gained notoriety by studying the Dead Sea Scrolls, but later in his career became controversial with the publication of his psychedelic theories in which he argued that Christianity was originated around fertility cults that consumed psychedelic mushrooms. For Allegro, Jesus and the Cross symbolize a psychedelic mushroom (Allegro, 2009). The reference to the philosopher's stone refers to the transmutation of metals into gold and in Jungian psychology, a symbolic passage to achieve a higher consciousness (Cobb, 2007; Noheden and Susik, 2021). Therefore, it makes sense that Jodorowsky, who had experienced LSD under Ichazo's instructions, believes that LSD is the gateway to a higher state of consciousness. The drug master mentions The Book of The Dead as a trip alluding to famous psychedelic researchers Timothy Leary and Richard Alpert who published *The Psychedelic Experience: A Manual Based on the Tibetan Book of the Dead* (1964). In this book, they establish parallels between an LSD trip and the stages of birth and rebirth in the Tibetan Book of The Dead (Leary et al., 2007). Finally, when the drug expert states that mescaline is The Apocalypse, he could be bringing up the famous *Doors of Perception* (1954) by Aldous Huxley, in which the author describes his own mystical experiences on mescaline (Huxley, 2009).

2. EASTERN PHILOSOPHY AND ESOTERICISM

During the counterculture, a growing rejection of Abrahamic religions existed towards the embracement of Eastern religion. Yoga, Buddhism, Hinduism and Indian Gurus became popular in this rebelling society. These ideas became part of the psychedelic cultural movement to this date (Rowe and Jodorowsky, 2008; Breckenridge, 2015). The impact of Eastern philosophy in Jodorowsky's cinema is a constant in his filmography. For instance, at the commencement of *The Holy Mountain*, the titles and the movie name appear in Sanskrit typography. This is a reference to Hinduism. Psychoanalyst Carl Jung, who was deeply impacted by this ontological belief, read and translated texts from Sanskrit. This helped him and impacted the development of his theories of the collective unconscious. Similarly, in the concept of Brahman in Hinduism, all individuals are connected through a cosmic consciousness. Jung popularized the Hindu Mandala, as a representation of the wholeness that would permit our individuation and connection with the Big Self (Jung and Shamdasani, 1999). Jung's ontology is central to psychedelic theory. Similarly, *The Holy Mountain*'s use of Sanskrit typography is aligned with the film's exploration of Eastern religion and its influence.

The Holy Mountain compiles ideas from popular esoteric beliefs during the counterculture such as witchcraft, alchemy, the Tarot and astrology.

Witchcraft's history goes back to the publication of *Malleus Maleficarum* (The Hammer of Witches) in 1486 by churchman Heinrich Kramer. With the publication of this best seller of its time, witchcraft hysteria in Europe was reignited for centuries (Institoris, Sprenger, and Summers, 1971). The outcasts and mentally ill became common targets of false witchcraft accusations. Alleged witches were wrongly accused of using magic, toads, and other psychedelic substances to manipulate their victims and invoke the devil (Hatsis, 2015). *The Holy Mountain* has a few references to magic and witchcraft. For instance, in the scene where the thief travels through the tunnel, he meets the alchemist, who is wearing a witch hat and is waiting with two taxidermic he-goats and a tattooed woman. The rainbow tunnel goes in tune with the intense colorful visual experiences a person can go through on a psychedelic journey. The alchemist's cone-shaped hat and the two he-goats are a reference to witchcraft, another esoteric belief that regained popularity with the counterculture. (Fig. 3) In the film, the alchemist embodies these victims of the witchcraft hysteria that haunted Europe for centuries (Espi Forcen, 2017). Instead, in *The Holy Mountain*, a witch enlightens the path.



Fig. 3. In a witchcraft fashion the alchemist is accompanied by two goats and the written woman

Alchemy and psychology have been intimately connected to psychology and psychedelic therapy since psychoanalyst Carl Jung decided to study the alchemist texts and make his own psychological interpretations. In Jung's theory of individuation, alchemy can help the person's journey to become a unique and integrated individual. For Jung, the transmutation of metals in alchemy are a symbol of the individuation process. In addition, alchemy's work of opposites, matches Jung's ideas on integration of the animus and the anima. For Jung, in every person, there is a feminine (anima) and a masculine (animus) that must be integrated. Jung interpreted the alchemy's ideas as a symbol of achieving a higher consciousness (Robertson, 2017; Noheden and Susik, 2021). Congruent with this Jungian tradition, in *The Holy Mountain*, an alchemist becomes the master that prepares the mind of the protagonists and, in a way, the audience of the film.

The alchemist, played by Alejandro Jodorowsky, is one of the central characters in the movie. After the thief meets the alchemist, he challenges him to a martial art fight in which the thief is defeated. Then, the alchemist asks him if he wants gold. With a purification ritual, the alchemist can transform the thief's feces into gold. In the history of alchemy, one of the major goals was to transmute base metal into gold for the purpose of achieving wealth. This has been symbolically referred to as the philosopher's stone. The alchemist starts a ritualized ceremony with the help of the written woman with the goal of transforming the thief's excrements into gold. By this transmutation, the alchemist symbolically shows that the thief can be enlightened. As part of this ceremony, the thief breaks the looking glass, therefore destroying his self-image but cannot break a stone.

In the psychedelic counterculture movement of the 1960s and 1970s, the Tarot was seen as a tool to interpret non-ordinary states of consciousness caused by psychedelics (Semetsky, 2013; Fink, 2022). For Alejandro Jodorowsky, Tarot is a powerful tool to help personal transformation and personal discovery. This idea is emphasized in *The Holy Mountain*. After the thief and the alchemist first meet and start a ritual, the alchemist instructs the thief that the soul also has a stone, and he will need to embrace the Tarot to learn. The alchemist then introduces the thief to the four patterns in the Spanish playing cards and their meanings: the club is to know; the sword is to dare; the cup is to want, and the coin is to be silent. In the scene, we see an ox, a symbol of work and sacrifice, and a vulture, a symbol of death and rebirth, supporting the idea of transformation and enlightenment.

Like in the Tarot, astrology uses symbolic tools and imagery to gain insight into personalities and interpret events in life and anticipate the future (Breckenridge, 2015; Melnyk, 2023). Carl Jung legitimated astrology's merit in comprehending psychology, asserting that the empirical insights gleaned from horoscopes, planetary alignments, and the zodiac held significance in unraveling an individual's psyche (Rogers, 1991; Buck, 2018). In this context, astrology emerged as a tool for delving into consciousness and mystical encounters among experiences influenced by LSD and other psychedelic substances.

In *The Holy Mountain*, the alchemist selects seven individuals to accompany them on their journey to Lotus Island. The seven people represent the seven planets. Together with the alchemist and the written woman, they represent the nine planets that will embark on the journey to the Holy Mountain. In alchemy, planets were associated with certain metals. However, for obvious reasons,

medieval alchemists only considered planets that were visible to the eyesight and were not aware of Uranus, Neptune, and Pluto. By including nine celestial bodies (the Sun, the Moon, Mercury, Venus, Mars, Jupiter, Saturn, Uranus, Neptune, and Pluto), Jodorowsky incorporates concepts from astrology, which was a popular trend in the counterculture. The seven planets are portrayed by seven characters who symbolically represent seven different personality archetypes.

3. TRANSCENDING BEAUTY CANNONS

In psychedelics, a person may start embracing a more inclusive and representative ideas of aesthetics and hierarchy. These ideas are also depicted in *The Holy Mountain*. For instance, in this first scene of the film, Jodorowsky as the alchemist shaves the hair of two Marilyn Monroe-alike women. In the 1970s, Marilyn Monroe was seen as the standard beauty icon. By shaving the two Marilyn Monroe-alike actresses, the alchemist attempts to challenge the Western canon of beauty and instead elevate the ugly and the grotesque as the protagonists (Cruz-Grunerth, 2021; Santos, 2017).

In the second scene, the thief is presented. The thief is a Jesus look-alike character presented in a coma-like state, covered by fleas, and seems to have urinated himself. A handless and footless dwarf, the third protagonist of the film, comes to save him from a group of children who attempt to stone him in a Bible-like fashion (Breckenridge, 2015). The dwarf symbolizes the marginalized and outcasts as the protagonists of the movie, representing those rejected by society such as the poor and the disabled, who are nonexistent in Hollywood cinema (Santos, 2017; Cruz-Grunerth, 2021).

4. THE REJECTION OF THE ESTABLISHMENT

Enhanced by the popularity of psychedelics, the society of the counterculture, critiqued society's hierarchical system. Congruent with this trend, Jodorowsky shows the ugliest version of the institutions holding power in society like the Church, the politicians, the industry and the police and military (Lindstrom, 2013).

In one scene, an old bishop with sunglasses who mumbles unintelligible words, eats with his hands from the face of a Jesus figure, symbolizing the terrible misinterpretation of Jesus' message by the Church. Then, we see a group of sex workers in a hermitage; one of them, a child sex workers, leaves and encounters an old man who is willing to pay for her services. In a Buñuel-like surrealist fashion, this man takes his prosthetic eye out and hands it to the child sex workers as payment. Jodorowsky denounces one of the ugliest sides in society, in which the poor are taken advantage of and forced into prostitution. Also, this scene protests against the hypocrisy of the followers of the Church, who feel they can achieve salvation through faith while misbehaving and perpetuating injustice in society (Jaramillo, 2020).

Before embarking on their journey to Lotus Island, the alchemist introduces the thief to seven industrialists and politicians who dominate the world. The film narrative goes on and presents each one of the seven new crew members. With the introduction of the seven crew members, Jodorowsky seeks an opportunity to criticize oppressive political systems that annihilate individuals' freedom of choice and comfort. He goes farther and describes the different ways in which authorities can exert this power effectively, such as sexual coercion (Venus), war (Mars), art (Jupiter), indoctrination (Saturn), genocide (Uranus), force (Neptune), and architecture (Pluto). The whole scene is a critique of power and tyranny. In the psychedelic counterculture movement, there was a rejection of traditional values and established norms, which is reflected in *The Holy Mountain* (Santos, 2017).

5. TRAUMA EXPLORATION AND PSYCHEDELIC HEALING

In psychoanalysis and psychedelic therapy, a person must explore unconscious and potentially traumatic events to experience catharsis and alleviation of their suffering. Jodorowsky's surrealistic cinema is intimately connected with the idea of unconscious trauma, whether individual or collective, and cathartic exposure (Veloso Garcia, 2015). *The Holy Mountain* is rich in representations of collective traumatic events such as the conquest of Mexico, the World Wars and the massacre of Tlatelolco students.

In the film narrative, the thief and the dwarf go to the city and encounter a group of World

War I soldiers carrying crucified, peeled-off goats, followed by a scene of executed students in which birds come out of their chests while tourists come to take pictures of them. This is a depiction of the Tlatelolco Massacre of October 2nd, 1968, in which the Mexican police executed a group of unarmed Mexican students who were peacefully protesting the upcoming Summer Olympics (Santos, 2017; Lanz, 2022). In this scene, the World War I soldiers depict the brutal, faceless, and nonsensical violence exerted by those in power, and the tourists coming to take pictures symbolize the apathy and inaction of the members in society who fail to denounce the injustice.

In another scene, the spectator is presented with a circus scene in which the thief climbs down from his cross to discover a town full of attending tourists. In the scene, we witness chameleons adorned in Aztec attire on a model of Tenochtitlan, while three 15th-century boats (*La Pinta*, *La Niña*, and *La Santa María*) arrive with a crew of toads donning Spanish conquistador helmets and armors adorned with the cross of Saint James, a sword-like cross, symbolizing the conquest of Mexico. The circus ringmaster wears a hat with the swastika, adding a negative connotation to the scene. From the Latin American perspective, the conquest of Mexico is deeply rooted in the collective unconscious, leading to the painful birth of the nation and the new American culture. In this sentiment, every citizen in Mexico and Latin America bears the weight of the conquest, and the intrusion of the West into the ancient culture, nearly obliterating it and leaving only traces behind in the emerging society (Hernández-Tubert, 2023). The scene reenacts the moment that will haunt the feelings of Mexicans for the rest of their history, ending with an explosion that symbolizes the consequences of this particular moment. Here, Jodorowsky comprises two very important moments in Mexican history, three archetypes of injustice that deeply marked the collective unconscious of the Mexican people: the conquest of Mexico and the arrival of Catholicism to America, and the massacre of Tlatelolco.

Under the influence of psychedelics, people may experience disintegration of their egos followed by a later reintegration and a new understanding of their psychological defenses (Lutkajtis and Evans, 2023). The protagonists of *The Holy Mountain* went through a therapeutic process aligned with this type of psychedelic ritual.

After the nine members of the crew are established, the alchemist signals the Lotus Island as their destiny, but first, they must start an initiation process. In this part of the film, we see the impact of Oscar Ichazo's advice and ideas about initiation. For Ichazo, initiation involves a spiritual awakening, transformation, and self-discovery. According to him, to achieve that purpose, one must exorcise the superficial layers of the self and access the deeper layers to establish a connection with their inner self. In doing so, they will be able to perceive themselves within a larger, spiritual, cosmic context (Ichazo, 2024). In *The Holy Mountain*, the alchemist explains that they must cease as individuals, destroy their self-image. For that aim, they must burn their money and get rid of their personal belongings. Symbolically, they also destroy wax figures of themselves and begin to wear the same uniform. They become a collective being. (Fig. 4)



Fig. 4. The crew must destroy their personal belongings and wax figures of themselves as part of their initiation ritual.

Under the effect of mushrooms, the alchemist instructs the crew to surrender and give up what they have and what they love: their bodies, their possessions, empty their hearts, and stay open to receiving and experiencing a rebirth. After this psychedelic ceremony, the crew is ready to go to Lotus Island in the search of the Holy Mountain. Here we see how psychedelics can change a person by disintegrating their egos and making them willing to abandon materialistic and superficial values to embrace deeper and more meaningful values.

The alchemist orders the thief to release the monster of his mind and symbolically throw his friend, the handless and footless dwarf, onto the water. Before departing from the cemetery, they encounter a man who claims he can ascend the Holy Mountain horizontally. He possesses the ability to traverse walls in a quantum manner; however, he is unable to ascend the summit vertically. This scene delves into the concepts explored in René Daumal's "*Mount Analogue*" and underscores the impossibility of gaining a higher perspective from a lower vantage point (Daumal and Cosman, 2004). Following the traditional path to holiness, the crew overcomes the temptations and continues with their journey to the Holy Mountain.

In one of the scenes, the crew gets ready to climb the Holy Mountain and reach the summit to meet the immortals, but attaining that goal is not easy. They will need to confront the ambivalence of pleasure and pain. For example, when climbing, one member will have to rub her clitoris against the mountain; another one loses his finger, another one must lie covered by tarantulas. The journey here becomes painful: there is a dog fight, cows having sex and an old woman holding a sword hangs on a tree with dead chickens. Once a crew member approaches the woman, he becomes castrated. In another scene, an old hermaphrodite tricks a crew member (Jaramillo, 2020). This disjointed scenery symbolizes the challenging experience a person can go through under LSD, popularly known as a bad trip. In psychedelic therapy, these challenging experiences with negative emotions and feelings pose an opportunity to maximize the healing experience if one is open to delve into it.



Fig. 5. After meditating for three hours, the crew is prepared to face the immortals.

Once they reach the summit of the Holy Mountain, the alchemist points where the immortals are sitting at a round table and instructs them to meditate for three hours before approaching them. (Fig. 5) In the meantime, the alchemist approaches the thief and informs him that now he is ready to begin to learn. Afterward, he orders him to abandon his quest and return home with the sex workers who accompanied him on the journey, along with her chimp. According to the alchemist, this woman has proved to him that she felt true love and together as a couple they can change the world. In this scene, Jodorowsky challenges the whole concept of the Messiah and the individual Hollywood hero who can save the world (Santos, 2017). The hero here is the collective. Through individual transformation and love, we all can change the world, not one person. These types of insights concerning universal love are common among those who have had psychedelic experiences.

After ending their meditation, the rest of the crew approaches the immortals to discover that they all are mannequins but one: the alchemist. Soon after, laughter erupts among

them, and then the alchemist unveils the ultimate revelation: there is no secret to immortality. We are all mortal beings, yet the truth of reality eludes us. Then the camera zooms out, revealing the entirety of the camera and film crew. The alchemist says goodbye to the Holy Mountain and invites us to enjoy real life. Under the influence of psychedelic substances, it is common to feel that our ordinary reality is not as real as the non-ordinary reality presented by the psychedelics. Our ability to test reality reaches a new level (Preller and Vollenweider 2018).

Throughout history, humans have attempted to reach immortality. The Epic of Gilgamesh, the first known book, narrates Gilgamesh's journey in the search for the secret of immortality, only to find out that it is the nature of every human being to die; we are all mortals. Alchemy and science aim to achieve the secret of immortality, which is the most ambitious quest of humanity. However, one may be ready to learn and be enlightened after having a genuine understanding of our own death. The knowledge of irreversible death can awaken us and invite us to genuinely enjoy our lives and the pleasures that our world offers.

CONCLUSIONS

In *The Holy Mountain*, Jodorowsky transcends conventional aesthetic forms and provokes social commentary. The film offers criticism of established societal norms and strata, denouncing the injustices perpetrated by institutions of power. The protagonists here are the others: the poor and the outcasts. Jodorowsky transcends beauty canons by highlighting the importance of the grotesque.

The Holy Mountain compels the multiple facets of the counterculture like psychedelics, rejection of power, and the interest in esoteric beliefs and practices such as the interest in magic, alchemy, astrology and the Tarot. These values were aligned with psychoanalytic ideas that impacted the cinema of its time. In *The Holy Mountain*, the spectator goes through a visual LSD trip rich in symbolism. Jodorowsky denounces the practice of authoritarian power and its different institutions. Concomitantly, the director invites us to explore alternative ways of existing through Eastern philosophy and embracement of esoteric ideas. Moreover, he shows the spectator the steps towards initiation and transcendental transformation.

Surrealist and psychedelic cinema are impacted by psychoanalytic theory. Thus, *The Holy Mountain* is rich in symbolism and is subject to analytic interpretation. *The Holy Mountain* incorporates elements from psychoanalytic theory. In alignment with Jungian theory, Jodorowsky makes the alchemist the person that can enlighten the protagonist and the group. Jodorowsky incorporates witchcraft, alchemy, astrology and the Tarot as symbols of transformation and elucidation. It is worth mentioning that following the release of *The Holy Mountain*, Jodorowsky continued to delve into psychoanalytic theories and developed his own method called psychomagic, which combines elements of psychoanalysis and performance art. In this method, individuals use performances as cathartic rituals to theoretically alleviate psychological problems lying in the unconscious mind (LeValley and Jodorowsky, 2010).

The Holy Mountain can be interpreted as a depiction of individual and collective trauma at an unconscious and conscious level. Psychedelic therapy aims to alleviate this type of trauma. Initiation, meditation, purification, transformation and psychedelic rites help trauma healing. The director took LSD, and the actors' initiation takes place under the effects of psychedelic mushrooms, along with intense preparation following Ichazo's methods. The protagonists heal by abandoning their materialistic and superficial needs conditioned by Western societal values and embracing the collective.

The film entails the depiction of the different phases of a psychedelic trip. The protagonist, the thief, is suffering and searching for truth. After encountering the alchemist, he sees an opportunity to open his mind. For that purpose, he will have to disintegrate, forsake his narcissistic defenses, and give in to love and the collective.

The secret of immortality has been humanity's quest, parallel to their own existence (Breckenridge, 2015). Like in many other attempts throughout history, in *The Holy Mountain*, immortality is not attainable. We are all mortals, and thus, we must enjoy our present lives.

BIBLIOGRAPHY

- Adelaars, Arno. 2016. *Ayahuasca: Rituals, Potions, and Visionary Art from Amazonia*. Studio City, CA: Divine Arts.
- Allegro, John Marco. 2009. *The Sacred Mushroom and the Cross: A Study of the Nature and Origins of Christianity within the Fertility Cults of the Ancient Near East*. 40th anniversary ed. S.l.: Gnostic Media Research & Publishing.
- Brandrup, E., and T. Vanggaard. 1977. "LSD Treatment in a Severe Case of Compulsive Neurosis." *Acta Psychiatrica Scandinavica* 55 (2): 127–41. <https://doi.org/10.1111/j.1600-0447.1977.tb00149.x>.
- Breckenridge, Adam. 2015. "A Path Less Traveled: Rethinking Spirituality in the Films of Alejandro Jodorowsky." *The Journal of Religion and Film* 19 (2): 0–1.
- Buck, Stephanie. 2018. "Hiding in Plain Sight: Jung, Astrology, and the Psychology of the Unconscious." *The Journal of Analytical Psychology* 63 (2): 207–27. <https://doi.org/10.1111/1468-5922.12394>.
- Cobb, Ben. 2007. *Anarchy and Alchemy: The Films of Alejandro Jodorowsky*. London: Creation.
- Coleman, R. 2017. *Psychedelic Psychotherapy - a User Friendly Guide to Psychedelic Drug Assis*. Transform Press.
- Cruz, San Juan de la. 2017. *Subida al Monte Carmelo*. London: Ivory Falls.
- Cruz-Grunerth, Gerardo. 2021. "Estetica de Lo Performativo En El Cine Ficcional de Alejandro Jodorowsky." In 2021, *Performatividades Contemporáneas. Teatro, Cine y Nuevos Medios, Paulo Gatica (Ed.)*, 51–65. Madrid: Visor Libros.
- Daumal, René, and Carol Cosman. 2004. *Mount Analogue: A Tale of Non-Euclidean and Symbolically Authentic Mountaineering Adventures*. Tusk ivories ed. Tusk Ivories. Woodstock: Published by Overlook Press.
- Egginton, William. 2024. *Alejandro Jodorowsky Filmmaker and Philosopher*. London: Bloomsbury Publishing Plc.
- Espi Forcen, Fernando. 2017. *Monsters, Demons and Psychopaths: Psychiatry and Horror Film*. Boca Raton: CRC Press.
- Fadiman, James. 2011. *The Psychedelic Explorer's Guide: Safe, Therapeutic, and Sacred Journeys*. Rochester, Vt: Park Street Press.
- Fink, Jessica K. 2022. "Archetypal Tarot: The Art of Seeing Through." *Jung Journal* 16 (2): 62–74. <https://doi.org/10.1080/19342039.2022.2053470>.
- Garcia, Estevão. 2012. "O México de ALEJANDRO JODOROWSKY Em La Montaña Sagrada / Le Mexique d'ALEJANDRO JODOROWSKY Dans La Montagne Sacrée." *Cinémas d'Amérique Latine* 20 (20): 4–23.
- Hatsis, Thomas. 2015. *The Witches' Ointment: The Secret History of Psychedelic Magic*. Rochester, Vermont: Park Street Press.
- Hempfill, Jill. 2007. "The Films of Alejandro Jodorowsky: Fandoy Lis, El Topo, The Holy Mountain." *Hollywood: American Society of Cinematographers*, 2007.
- Hernández-Tubert, Reyna. 2023. "The Mexican Social Unconscious—Part I: The Roots of a Nation." *Group Analysis* 56 (2): 204–17. <https://doi.org/10.1177/05333164211013969>.
- Huxley, Aldous. 2009. *The Doors of Perception*. Modern Classics. New York: Harper Perennial.
- Ichazo, Oscar. 2024. *The Enneagram of The Fixations*. Kent, CT: The Oscar Ichazo Foundation.
- Institoris, Heinrich, Jakob Sprenger, and Montague Summers. 1971. *The Malleus Maleficarum of Heinrich Kramer and James Sprenger*. Dover Books on the Occult. New York, NY: Dover.
- Jaramillo, Laura. 2020. "Ritual, Cult Spectatorship, and the Problem of Women's Flesh in Alejandro Jodorowsky's Midnight Movies." *Feminist Media Histories* 6 (3): 172–206. <https://doi.org/10.1525/fmh.2020.6.3.172>.
- Jodorowsky, Alejandro, Rachael LeValley, and Alejandro Jodorowsky. 2010. *Psychomagic: The Transformative Power of Shamanic Psychotherapy*. Rochester, Vt.: Inner Traditions.
- Jodorowsky, Alejandro, Joseph Rowe, and Alejandro Jodorowsky. 2008. *The Spiritual Journey of Alejandro Jodorowsky: The Creator of El Topo*. 1. U.S. ed. Rochester, Vt: Park Street Press.
- Johnson, F. G. 1969. "LSD in the Treatment of Alcoholism." *The American Journal of Psychiatry* 126 (4): 481–87. <https://doi.org/10.1176/ajp.126.4.481>.
- Jung, C. G., and Sonu Shamdasani. 1999. *The Psychology of Kundalini Yoga: Notes of the Seminar given in 1932*. Second printing, and First paperback printing. Bollingen Series 99. New

- Jersey: Princeton Univ. Press.
- Lajus, Patrice. 2023. *La montagne sacrée (La montaña sagrada, 1973) de Alejandro Jodorowsky*. Edited by Simone Tarditi. Paris: Gremese.
 - Lanz, Paulina. 2022. "Afterlives of Tlatelolco: Memory, Contested Space, and Collective Imagination." *International Journal of Communication (Online)* 16 (January):4709.
 - Leary, Timothy, Ralph Metzner, Ram Dass, and Karma-glin-pa. 2007. *The Psychedelic Experience: A Manual Based on the Tibetan Book of the Dead*. New York: Citadel Press.
 - Lee, Martin A., Bruce Shlain, and Andrei Codrescu. 1992. *Acid Dreams: The Complete Social History of LSD: The CIA, the Sixties, and Beyond*. Rev. Evergreen ed. New York: Grove Press.
 - Lindstrom, Naomi. 2013. "La Expresión Profética y Apocalíptica En La Producción de Alejandro Jodorowsky." *Chasqui* 42 (2).
 - Lutkajtis, Anna, and Jules Evans. 2023. "Psychedelic Integration Challenges: Participant Experiences after a Psilocybin Truffle Retreat in the Netherlands." *Journal of Psychedelic Studies* 6 (3): 211–21. <https://doi.org/10.1556/2054.2022.00232>.
 - Macnab, A., and A. Jodorowsky. 1999. "Alejandro Jodorowsky Talks about Making The 'Holy Mountain', a Film Financed by John Lennon." *Sight and Sound (London)* 9 (6): 58–59.
 - Marques, Tatiana Lee. 2014. "Climbing The Holy Mountain--Alejandro Jodorowsky's Mystical Cinema/Subindo a Montanha Sagrada--O Cinema Místico de Alejandro Jodorowsky." *Revista Croma, Lisboa* 4 (July):217.
 - McConnell, William S., ed. 2004. *The Counterculture Movement of the 1960s*. American Social Movements. San Diego: Greenhaven Press.
 - Melnyk, George. 2023. *The Transformative Cinema of Alejandro Jodorowsky*. New York [New York]: Bloomsbury Academic.
 - Noheden, Kristoffer, and Abigail Susik. 2021. "The Alchemy of Surrealist Presence in Alejandro Jodorowsky's The Holy Mountain: Absolutely Modern Mysteries." In *Surrealism and Film after 1945: Absolutely Modern Mysteries*. Manchester: Manchester University Press.
 - Pavich, Frank, dir. 2013. *Jodorowsky's Dune*. Sony Pictures Classics.
 - Pecotic, David. 2015. "Mountains Analogous? The Academic Urban Legend of Alejandro Jodorowsky's Cult Film Adaptation of René Daumal's Esoteric Novel." *Journal for the Academic Study of Religion* 27 (3): 367–87. <https://doi.org/10.1558/jasrv27i3.25736>.
 - Preller, Katrin H., and Franz X. Vollenweider. 2018. "Phenomenology, Structure, and Dynamic of Psychedelic States." *Current Topics in Behavioral Neurosciences* 36:221–56. https://doi.org/10.1007/7854_2016_459.
 - Robertson, Robin. 2017. "Alchemy as a Psychological Model." *Psychological Perspectives* 60 (2): 240–54. <https://doi.org/10.1080/00332925.2017.1314709>.
 - Rogers, F. B. 1991. "Rising Stars: Carl G. Jung and Astrology." *Transactions & Studies of the College of Physicians of Philadelphia* 13 (2): 167–71.
 - Santos, Alessandra. 2017. *The Holy Mountain*. New York: Columbia University Press.
 - Selvin, Joel. 1999. *Summer of Love: The Inside Story of LSD, Rock & Roll, Free Love, and High Times in the Wild West*. 1st Cooper Square Press ed. New York: Cooper Square Press.
 - Semetsky, Inna, ed. 2013. "Jung and Tarot: A Theory-Practice Nexus in Education and Counselling." In *Jung and Educational Theory*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, a John Wiley & Sons, Ltd., Publications.
 - Torre Espinosa, Mario de la. 2019. "The Influence of French Vanguardism in the Panic Theatre by Fernando Arrabal." *GRANADA: Assoc Cultural Impossibilia* 17 (May):219–44.
 - Veloso Garcia, Eduardo. 2015. "Surrealist Characteristics in the Film Holy Mountain, by Alejandro Jodorowsky." *ArReDia* 3 (5): 35–46.
 - Witte, Michael Newell. 2023. "H. P. Blavatsky and Alejandro Jodorowsky: The Influence of the Russian Orthodox Church and Theosophy on Psychomagic in *El Topo* and *The Holy Mountain*." In *The Films of Alejandro Jodorowsky*. ReFocus. The International Directors Series. Edinburgh: Edinburgh University Press.

ESTILOS DE DIBUJO REALISTA EN EL MANGA JAPONÉS ENTRE LO IDEAL Y LO OBJETIVO EN LA OBRA DE IKEGAMI RYŌICHI Y ŌTOMO KATSUHIRO

REALISTIC DRAWING STYLES IN JAPANESE MANGA BETWEEN THE IDEAL AND THE OBJECTIVE IN THE WORK OF IKEGAMI RYŌICHI AND ŌTOMO KATSUHIRO

Oscar García Aranda

Universidad Autónoma de Barcelona

<https://orcid.org/0009-0004-9460-6181>

oscar.garcia.aranda@uab.cat

RESUMEN

El siguiente artículo analiza y define una distinción de estilos de dibujo realista en el manga a principios de los años ochenta, en base a una comparativa de los estilos de dibujo de los *mangaka* Ikegami Ryōichi y Ōtomo Katsuhiro. Tras el análisis de ambos estilos, se proponen dos categorías estilísticas — denominadas como realismo idealista - físico y realismo objetivo - óptico — para definir ambas vías de realismo formal al manga. Sus principales diferencias residen en el aspecto de sus trazos, volúmenes, sombras y rasgos faciales, entre otros aspectos que denotan diversas técnicas de dibujo como también concepciones diferentes de “realismo”: una más idealizada y artística, mientras que otra es más naturalista y fotográfica.

La investigación también valida ambas categorías como “estilos” de dibujo generalmente diferenciados, tanto contrastándolos con sus precedentes históricos — de la historia del manga japonés y otro tipo de referentes — como también observando la influencia de ambos estilos en dibujantes de manga posteriores. En este sentido, proponemos que la vía idealista-física queda congregada principalmente en el ámbito del manga adulto masculino, mientras que la vía objetiva - óptica adquiere una continuidad más ecléctica, combinándose con los modos de expresión *moe* o el desarrollo del *anime* japonés.

Palabras clave: manga/cómics/Japón/estilos de dibujo/realismo

ABSTRACT

The following article analyzes and defines a distinction between realistic drawing styles in manga during the early eighties, based on a comparison between the drawing styles of *mangaka* Ikegami Ryōichi and Ōtomo Katsuhiro. After the analysis of both styles, two stylistic categories are proposed — called idealistic - physical realism and objective - optical realism — to define both paths of formal realism within manga. Its main differences lie in the shape of its strokes, volumes, shadows and facial features, among other aspects that denote various drawing techniques as well as different conceptions of “realism”: a more idealized and artistic one, while the another one is more naturalistic and photographic.

The research also validates both categories as generally differentiated drawing “styles”, both contrasting them with their historical precedents — from contemporary Japanese manga history and other kinds of referents — and also observing the influence of both styles on later manga cartoonists. In this sense, we propose that the idealistic - physical path is mainly congregated within the field of adult male manga, while the objective - optical path acquires a more eclectic continuity, combining with *moe* expression modes or the development of Japanese anime.

Key words: manga/comics/Japan/drawing styles/realism

1. INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene como objeto de estudio y análisis el realismo formal en el manga japonés, esto es, estilos de dibujo realistas y sus diferentes características formales y estéticas. En un medio como el manga, comúnmente caracterizado por un lenguaje visual de perfil caricaturesco, los estilos de dibujo realista también poseen una notable variedad, nutriendose de la semiótica icónica de este lenguaje artístico, además de poder acotarse e identificarse tanto histórica como genealógicamente bajo una serie de factores generalmente comunes. Del mismo modo, la cuestión del realismo formal en el manga no ha sido ajena al estudio crítico y académico del medio, ya sea desde una perspectiva historiográfica (Takeuchi, 1995; Ōtsuka, 2003, 2013), formal (Natsume, 1996; Takeuchi, 2005; Ito, 2007) o en relación a diferentes movimientos (Rosenbaum, 2012; Iwashita, 2013).

En este sentido, el siguiente trabajo propondrá que a finales de los años setenta podemos identificar al menos una división bipartita y claramente definida de estilos de dibujo realista, que denominaremos como realismo idealista - físico y realismo objetivo - óptico, las cuales partirían del ámbito demográfico del manga adulto *seinen*. Más concretamente, esta ramificación vendría producida por el impacto y posterior influencia de los estilos de dibujo de Ikegami Ryōichi y Ōtomo Katsuhiro, principales casos de estudio de esta investigación, ambos partícipes de una generación de *mangaka* coetánea como también de una misma demografía, pese a las múltiples diferencias que existen entre el estilo de ambos artistas.

Mediante estos casos de estudio y marco temporal, el objetivo de esta investigación será la de definir las categorías de realismo formal propuestas, como también destacar su evolución y continuidad posterior en el estilo de otros *mangaka* más allá de los dos principales casos seleccionados. Para dicha labor, empezaremos introduciendo la cuestión del realismo formal en lenguaje visual del manga en base a las consideraciones de diferentes académicos, como también el ámbito — más concretamente, el *gekiga* — que permitió un desarrollo más explícito de esta vertiente realista a nivel formal. Esta retrospectiva histórica y teórica servirá también para validar el marco temporal de estudio seleccionado, ya que tanto el bagaje artístico anterior como las consecuentes transformaciones técnicas e industriales son las que propician el auge de *mangaka* como Ikegami y Ōtomo, a la par que constituyen sus estilos de dibujo y referentes. Una vez establecido dicho marco teórico, pasaremos al análisis estilístico de ambos estilos, partiendo de dos principales tipos de recursos. Por un lado, fuentes primarias — consistentes en libros de arte, revistas y catálogos de exposición, entre otros formatos — con entrevistas y declaraciones de los propios artistas que nos ilustran sus métodos de trabajo, técnicas e influencias. Y por otro, categorías y conceptos propuestos por diferentes teóricos, que nos permitirán generar nuevas categorías formales y estilísticas propias para definir dichos fenómenos y procesos formales.

Una vez establecidos ambos estilos de dibujo, validaremos su existencia y continuidad mediante diversos ejemplos posteriores, que analizaremos cómo actúan en ellos a través de fuente primaria — igual que en los dos principales casos de estudio — y que nos servirán para indicar y verificar cambios y transformaciones, a veces arraigadas a las dinámicas de cada estilo o procesos de la industria del manga. De este modo, la investigación concluirá con una síntesis de ambos estilos, sus características y posteriores transformaciones e influencias, como también diversas consideraciones y perspectivas de estudio que puedan incentivar el desarrollo de futuras investigaciones, que sigan profundizando y expandiendo la cuestión del realismo formal en el manga, ya sea tanto en algunos de los ejemplos propuestos — posteriores a nuestros principales casos de estudio — como en series más actuales.

2. “MANGAESCO” Y CUERPO SIMBÓLICO: LA AMBIGÜEDAD DEL REALISMO FORMAL EN EL MANGA

De entre los distintos estilos de dibujo y convenciones formales que podemos encontrar en el manga a lo largo de su historia y géneros, podemos identificar una notable predominancia de un apartado visual icónico, sintetizado y caricaturesco. En este sentido, Tezuka Osamu, en su manual *Manga no kakikata* (1978), indica precisamente que el manga empieza mediante garabatos que se fundamentan en los principios de omisión, exageración y transformación.

Según Tezuka, en el mundo del cómic no hay un interés por representar la realidad sensible, puedes crear un manga sin “saber dibujar bien”, ni necesidad de copiar objetos reales (Tezuka, 1996: 10-39). Lo único necesario es dibujar aquello que hay en tu mente, que también es un sustrato de tus deseos y ambiciones. Y de este modo, se crea un universo ficticio, con personajes icónicos, fácilmente identificables, hechos con líneas suaves bajo un proceso de deformación, que para Tezuka (1996: 10-39) la deformación parte del ámbito de lo puramente artístico y simbólico.

En base a estos pensamientos, diversos críticos, entre los que destacan el crítico cultural Ōtsuka Eiji (1994, 2008), Ito Go (2005), Jacqueline Berndt (2012), Takeuchi Osamu (2005), Natsume Fusanosuke (1996) y Adachi Kayuu (2019), han definido el estilo de Tezuka, y por extensión del lenguaje visual del manga y sus recursos formales bajo la categoría de lo “mangaesco” (*mangateki*). De este modo, lo “mangaesco” se puede entender como una semiótica de símbolos en las que sus dibujos y cada elemento de los mismos son considerados jeroglíficos (*shōkeimoji*) formales, que se reproducen y combinan de diferentes maneras y patrones dentro de sus propias dinámicas alejadas de la realidad. Algunas de las consideraciones de estos autores no son algo nuevo, ya que algunos de estos críticos (Iwashita, 2013: 85-155; Ito, 2014; Natsume; Peeters; Ōtomo; Schuiten, 2013: 24-31) ponen los mecanismos de expresión del manga en relación a las teorías de la representación de Rodolphe Töpffer o la semiótica de Charles Sanders Peirce (Takeuchi, 2005: 220-45).

Sin embargo, Ōtsuka también comenta que la semiótica del manga no es ajena de un cierto componente de realidad, de una contradicción en forma de “realismo científico” (*kagakutekina riarezumu*), el cual es introducido mediante la expresión de dolor —ya sea mediante la representación de sangre o muerte— y sexualidad en forma de cuerpos sexualizados dentro de este plano de lo simbólico (Ōtsuka, 2003: 169-214, 2008: 99-125, 2013). Esto se debe según Ōtsuka al estrecho contacto de Tezuka y otros dibujantes de la época con la industria bélica durante la guerra del Pacífico, y que se ve reflejada en obras como el *one-shot Until the Day of Victory* (1945), en el que vemos a un niño llamado Tonkichi siendo tiroteado por un avión de combate y sangrando en el proceso (Ōtsuka, 2003: 150-60). Este hecho contrasta con el tono carente de fisicalidad, inmortal y plenamente simbólico de la animación de Disney o personajes derivados de dicha estética —a la que Ōtsuka (2003, 2013) denomina el “formato Mickey” (*mikki no shoshiki*)— cuyo caso paradigmático lo encontramos en *Norakuro* (1931) de Tagawa Suihō, que siempre sale ileso e invencible de cualquier enfrentamiento, y en todo caso, se utilizan imágen tipos simbólicos para expresar el daño, nunca mediante la representación de dolor físico, sangre o la muerte.

Con el ejemplo de *Norakuro*, Ōtsuka y Yamamoto también propone que detrás de estos procesos hay una cierta continuidad histórica y artística entre el manga de Tezuka —y por tanto el manga de postguerra— y el manga de preguerra, donde Tagawa era el referente a seguir, con sus diferentes modos de expresión y representación simbólica (Ōtsuka, 2003: 169-214; Ōtsuka & Yamamoto, 2023: 86-102). De hecho, estos autores, consideran que estos mecanismos ya se cimentarían supuestamente en diversos manuales de dibujo del período Taishō y sus “bocetos simplificados”, también conocidos como *ryakuga*, y entre los que también se podrían incluir las ilustraciones de *Hokusai Manga* (1814-1819) (Ōtsuka & Yamamoto, 2023: 86-102).

Dentro de estas dinámicas de configuración de la caricatura, encontramos el proceso conocido como deformación, el cual posee diferentes concepciones según el autor. Mientras que para Tezuka (1996: 10-39) el proceso de deformación es inherente del medio, es decir, se fundamenta en valores abstractos, simbólicos, y puramente artísticos, para otros *mangaka* como Ishinomori Shōtarō, el cual también tenía su propio manual de cómo dibujar manga, la deformación toma como punto de partida la realidad sensible, a través de la cual trabaja, simplifica y transforma para obtener la caricatura (1965, véase también Iwashita, 2013: 85-155; Ōtsuka, 2003: 65-101). En esta misma línea que insinúa que la caricatura y el ícono llevan implícitas una vertiente realista, encontramos también lo que Scott McCloud, en su libro *Entendiendo el Cómic* (1993) denomina como “abstracción icónica” de la realidad sensible. Para McCloud, el proceso de abstracción icónica consiste en destacar ciertos aspectos o rasgos de los personajes —ojos, peinados, complejiones anatómicas, entre otros elementos— para obtener la caricatura, una estética con una gran finalidad comunicativa y expresiva (McCloud,

2019). Es decir, dentro de no sólo la práctica del manga sino también de la teoría del cómic como medio a nivel global, encontramos diversas perspectivas que sitúan el valor de la realidad detrás de la abstracción y deformación caricaturesca que presenta el lenguaje artístico del manga como también el estilo de dibujo de muchos de sus autores.

Recapitulando estas observación y perspectiva, y focalizando ahora en el aspecto de la sexualidad, Ōtsuka, en su ensayo *Sengo Manga no Hyōgen Kūkan* (1994) indica que la semiótica del manga se sirve de lo conocido como “cuerpo simbólico” (*shōchō-tekina karada*). Separándose de una representación realista de los cuerpos, entendida como el “cuerpo crudo” (*namami*), el cuerpo simbólico — el cual localiza de nuevo sus orígenes en Tezuka — es inorgánico, no sexy y carente de erotismo, como si se tratase de un maniquí, de manera que sus diseños femeninos “no tienen un sentido carnal” (*namami no ningensei ga nai to*) (Ōtsuka, 1994: 5-16; Tezuka, 1996: 10-39). Obviamente, y como bien indica el investigador Iwashita Housei, detrás de todo este corpus teórico hay también que destacar un sesgo sexista, un *male gaze* (Mulvey, 1975), en el sentido de que detrás de esta concepción del cuerpo femenino, como también de algunos iconos propios de la feminidad, encontramos una serie de tipificaciones y formas imbuidas en base a un claro *bias* de género (Iwashita, 2013).

Paralela a la cuestión sexual se encuentra también el canon de cabezas de los cuerpos simbólicos, el cual, por lo general, rompe con la estructura corporal realista según la demografía de la serie o la época. Por ejemplo, hasta los años sesenta los personajes tendían a tener cabezas muy destacadas, como por ejemplo es el caso de Atom en *Tetsuwan Atomu* (1952-1968), debido al tono infantil de las series de aquel entonces, muchas veces relacionadas con el marco del género *gag-manga* (Takeuchi, 2005: 24-6). En este sentido simbólico, Takeuchi comenta que Tezuka consideraba a sus personajes como peluches (*nuigurumi*), bajo el patrón de deformación propio de la expresión del medio (Takeuchi, 2005: 220-45). Por otro lado, a medida que las series buscan ser más serias, adultas y dramática, el estilo también se vuelve más “realista” y por tanto aumentan el número de cabezas del canon. Takeuchi ejemplifica estas dinámicas en la evolución del estilo de dibujo de Toriyama Akira a lo largo de la serialización de *Dragon Ball* (1984-1995) como producto de diversos cambios temáticos y estructurales en la serie (Takeuchi, 2005: 24-6).

En cualquier caso, esta contradicción, entre el cuerpo simbólico y el realismo científico, y la tensión de lo simbólico y lo realista en forma de dolor y sexo es una de las características que hacen que el manga de Tezuka sea considerado como el inicio del manga de posguerra (Ōtsuka, 2008, 2003: 150-60; Takeuchi, 2005: 220-45). En este sentido, diversos autores (Ōtsuka, 2003: 65-101; Azuma, 2009; Suan, 2021; Adachi, 2019, entre otros) han teorizado también varios sistemas de transformación formal y estilística en base a la semiótica del manga desarrollada por Tezuka, incluso algunos de ellos — como la *database* de Azuma Hiroki (2009) —, con dicha raíz de manera implícita. Estos “sistemas” se entienden como la base para que cada *mangaka* pueda desarrollar su propio estilo de dibujo, a través la citación de un infinito número de iconos, convenciones formales y arquetipos previamente establecidos, donde las demografías también servirían de marco de citación recíproco y generacional entre *mangaka* (Yomota, 1999; Iwashita, 2013: 85-155; Natsume & Takeuchi, 2009: 15-21).

Bajo estas capacidades, la semiótica del manga, aupada por diferentes procesos económicos y comerciales, se convertirá también en un modo de expresión más monótono, convencionalizado y reiterativo como para agruparse e identificarse diferentes tendencias estilísticas y artistas según la época o la demografía (Natsume, 1997: 53-65; Takeuchi, 1995: 152-4). Del mismo modo, estas también evolucionarán y cambiarán bajo estos mismos factores — o citaciones y reiteraciones (Suan, 2021: 184-192) — donde como veremos a continuación podemos identificar y definir al menos dos modos de realismo formal diferentes.

3. APORTACIONES DEL GEKIGA AL DESARROLLO DE ESTILOS DE DIBUJO REALISTA EN EL MANGA

Para entender la evolución y transformaciones de esta semiótica del manga hacia diversos modos de realismo, es necesario delimitar la irrupción del *gekiga* en la historia del manga como medio. El *gekiga* fue un movimiento de cómic *underground* japonés surgido a mediados de la década de los cincuenta, caracterizado por proponer series más adultas y oscuras en

contraste con la línea más “infantil” y humanista del manga de Tezuka (Rosenbaum, 2012). Entre otras características, a nivel formal y estilístico destaca por un tono más realista a varios niveles, desde la mayor recreación en sombreados — los cuales según Takeuchi (2005), sirven para acentuar la fisicalidad, texturas y volumen de los personajes y objetos —, fondos detallados y trazos gruesos con una plumilla G (*G-pen*) — plumilla popularizada por estos artistas —, a diseños de personaje más realistas tanto en complejones anatómicas como como en escala, empleando un canon de siete cabezas (Rosenbaum, 2012). En esencia, se podría decir que el *gekiga* ofreció una pátina de realismo más explícito en el manga, siendo el punto de partida de múltiples transformaciones que adaptarían los recursos mangaescos introducidos por Tezuka a diferentes tendencias, géneros y estilos personales.

Numerosos académicos y críticos han considerado que estas aportaciones estilísticas, más realistas y oscuras, se diseminaron gradualmente entre las revistas de manga juvenil *mainstream* de cara a mediados de los sesenta (Natsume, 1998: 293-362, 1997: 38-52; Berndt, 1996: 64-74; Pellitteri, 2010: 145-8; Rosenbaum, 2012; Reyes-Guerrero, 2016). Este fenómeno vino también acompañado de una nueva ola de jóvenes *mangaka*, tales como Chiba Tetsuya, Kajiwara Ikki o Nagai Go, a los que podríamos definir o identificar como artistas “post-*gekiga*”. Esta nueva generación aplicó las aportaciones del *gekiga* en sus series *shōnen*, con rasgos más angulosos y marcados mediante el trazo salvaje y orgánico de la plumilla G, como también anatomías más humanas. Algunas de las series características de esta renovación del *shōnen manga*, tales como *Ashita no Joe* (1968-1973), *Kyojin no Hoshi* (1966-1971) o *Devilman* (1972), introducían nuevos arquetipos de protagonista — como por el ejemplo el antihéroe o el *outsider* — y presentaban argumentos más realistas y dramáticos, tratando temas como la auto-superación, la soledad, el trabajo en equipo o el sacrificio, además de contener representaciones de una mayor violencia y sexualidad según el género (Reyes-Guerrero, 2016).

Del mismo modo, ya para la década de los setenta la herencia del *gekiga* también derivó en lo que hoy conocemos como *seinen-manga*, esto es, la demografía de manga adulto masculino, no solo con mayor número de series de la actualidad, sino también la más prolífica a nivel de géneros y tonos temáticos, careciendo de unas convenciones tan estandarizadas como las de otras demografías, y congregando a multitud de autores y autoras de diferentes estilos (Natsume & Takeuchi, 2009: 42-7). Críticos como Natsume y Takeuchi consideran que el *seinen* también influyó en una mayor consideración y reconocimiento del manga como “cómic” en relación con otros mercados de cómic internacionales, y eso también se ve reflejado en el tipo de influencias que aplicaron algunos de los *mangaka* más reconocidos de esta demografía (Natsume & Takeuchi, 2009: 42-7).

Otra de las “herencias” del *gekiga* que es relevante para nuestra cuestión reside en las aportaciones de carácter teórico y crítico al respecto del lenguaje artístico del manga por parte de algunos *mangaka* y revistas partícipes o vinculadas al *gekiga*. En este sentido, en primera instancia encontrariamos según el crítico Ito Go los artículos ensayísticos sobre técnicas y métodos de dibujo publicados en la revista COM (1967-1973), elaborados por parte de *mangaka* de diversas generaciones tales como Fujiko F. Fujio, Takemiya Keiko o Adachi Mitsuru, entre otros artistas (Ito, 2007: 52-68). Dentro de este mismo contexto, destaca también la creación de la academia de manga *Gekiga Sonjuku* del guionista Koike Kazuo, en la que se formarían multitud de *mangaka* de gran popularidad en los setenta, ochenta y noventa tales como Takahashi Rumiko o Hara Tetsuo, entre otros jóvenes autores de la época (Ito, 2007: 52-68).

De este modo, podríamos sugerir que muchos de los *mangaka* y creativos de los años setenta y ochenta, tanto de demografías masculinas como femeninas, se veían envueltos en una red de formaciones e influencias formales transgeneracional, fundamentada en el viraje más adulto y realista ofrecido en primera instancia por el *gekiga*, y que tendrá un reflejo más o menos acentuado en diversos aspectos de sus obras y estilos de dibujo. A su vez, Natsume concluye que estos procesos incentivan que el manga como medio se vuelva más personal, auto-expresivo, literario y diverso, haciendo que se conviertan en un medio asentado entre las nuevas generaciones como también relacionado con otros medios (Natsume, 1998: 293-362). Con la estandarización del *gekiga* entre las publicaciones juveniles, el manga se vuelve más sofisticado y diverso, se convierte en una cultura popular de Japón en la que las nuevas generaciones y otros medios se ven reflejados (Takeuchi, 1995: 152-4).

4. IKEGAMI RYŌICHI Y ŌTOMO KATSUHIRO: PARADIGMAS DE REALISMO IDEALISTA-FÍSICO Y REALISMO OBJETIVO-ÓPTICO

Entendiendo pues la evolución visual del manga hacia tonos más realistas y adultos dentro de las aportaciones del *gekiga*, como también del fructífero contexto de transformación e influencia artística transgeneracional detrás de dichos procesos, encontramos pues en dicho marco temporal los casos de estudio de nuestra investigación, Ikegami Ryōichi y Ōtomo Katsuhiro, *mangaka* que encontrarán el punto álgido de sus carreras a finales de los setenta y la década de los ochenta. Algunas de sus series más conocidas, como *Akira* (1982-1990) o *Crying Freeman* (1986-1998), se nutren de tropos temáticos ya establecidos como el anti-héroe *outsider*, añadiendo también nuevos enfoques y perspectivas, como es la introducción de la ciencia ficción distópica en forma del género *cyberpunk*. Estas series se enmarcan en la demografía *seinen*, que como hemos mencionado sería una heredera del *gekiga*, y están principalmente orientadas a un público masculino adulto.

A nivel formal y estilístico, ambos *mangaka* poseen un estilo de dibujo que desarrolla diferentes soluciones realistas. Como hemos situado previamente, estas soluciones se podrían aglomerar en dos concepciones de realismo formal diferentes, las cuales podríamos definir bajo la distinción de idealismo y realismo que propone Ōtsuka, una distinción que según este crítico ya contraríamos en los manuales de dibujo *ryakuga* — como por ejemplo, el manual *Ryakuga Haya Shinan* (1812), entre otros posteriores en los que se parte de formas geométricas y símbolos como método de dibujo — en la era Edo y Taishō (Ōtsuka, 2013: 47-69). De acuerdo con esta distinción, el sujeto ideal no tiene por qué ser objetivo si no nacer de ideas propias, lo que para Ōtsuka hace que el idealismo no solo tienda a lo conceptual, abstracto e imaginario, sino que también contenga un importante foco subjetivo, es decir, de la posición del artista ante la realidad (Ōtsuka, 2013: 47-69).

De este modo, algunos componentes de esta perspectiva los podemos encontrar en el estilo de dibujo de Ikegami, dibujante influenciado por artistas *gekiga* como Mizuki Shigeru, Koike Kazuo o Tsuge Yoshiharu — con quienes trabajó en diferentes series —, y cuyo estilo podríamos definir bajo la categoría de “realismo idealizado”. A través de un gran refinamiento técnico más propio del dibujo artístico, el estilo de Ikegami se centra en la representación de personas bellas, tanto en sus rasgos faciales y expresiones, como también en sus anatomías perfectas, como si de una escultura de la antigua Grecia se tratase. Inspirado por los cómics estadounidenses — y más concretamente el estilo de Neal Adams — como también por el físico de actores de películas de acción como Bruce Lee o Arnold Schwarzenegger, Ikegami empieza dibujando los rostros con un pentágono alargado y dividido en tres partes proporcionales (Ikegami, 2016: 130-5; Ikegami et. al., 2023: 33-43). A partir de este harmónico esquema, pone especial atención en una nariz de puente recto y labios cuyas comisuras están ligeramente elevadas en el caso de los hombres, mientras que para las mujeres pone un mayor foco en los ojos, de ligero sombreado y pestanas más grandes. Con este estilo realista, Ikegami busca alcanzar un canon de belleza ideal y definitivo, de manera que es un realismo que tiende a la idealización de los cuerpos para así ofrecer un halo de confianza a sus lectores japoneses:

“Los ojos, la nariz, la boca, las orejas... Intento utilizar esos bloques de Dios y dibujar cosas que alcancen el ideal definitivo. Quiero que los lectores piensen ‘Me alegro de haber nacido japonés’. Si ven estos grandes hombres y mujeres de aquí, les dará confianza (...) Porque somos criaturas hechas por las manos de Dios. Si trabajas para mejorarte a ti mismo, tu cuerpo puede alcanzar una forma impresionante.” — (Ikegami & Urasawa, 2016).

“A través de mis mangas, quiero transmitir la imagen de un japonés fuerte y guapo, que no es de ninguna manera inferior a los occidentales.” — (Ikegami en Ikegami, et. al., 2023: 32).

“Dibujo japoneses idealizados, que en la realidad no existen. Tomando como referencia los cómics de Neal Adams, exago las proporciones del cuerpo humano para hacerlo más elegante, antes de añadir características japonesas. Los párpados son estrechos como los de los occidentales, mientras que los ojos son largos y rasgados para dar una apariencia asiática. La nariz y el mentón también están occidentalizados, siendo más largos que los de los japoneses.” — (Ikegami en Ikegami, et. al., 2023: 43).

A su vez, este “realismo idealizado” contiene también una vertiente sensual en forma

de hombres galantes, “nobles” y de cuerpo esculpido, como también mujeres fatales, con cuerpos carnales construidos mediante formas y curvas perfectas, muchos de ellos bañados además en diferentes tatuajes inspirados en la cultura *yakuza*, lo que acentúa la calidad artística de sus diseños. En este sentido, estos arquetipos sexualizados encajarían más en la noción de cuerpo crudo y carnal que en la de cuerpo simbólico (Otsuka, 1994; Sasakibara, 2004). Dichos diseños vienen además acompañados del uso de plumilla G, cuyo trazo más orgánico, vigoroso y variado en grosor incrementa el contorno de estos cuerpos y favorece la recreación de unas sombras más sucias — en un efecto que emula el resultado estético del carboncillo — que favorecen un volumen y fisicalidad más táctil y blanda. En este sentido, Ikegami utiliza un lápiz de mina 2B en sus bocetos, que denotan ya la oscuridad de su trazado y sombreado, utilizado para realzar las musculaturas y rasgos faciales en un juego de blancos y oscuros (Ikegami, 2016: 130-5). Del mismo modo, las influencias de otros *mangaka* — como Hirata Hiroshi y Kojima Goyu — le incentivaron al uso del pincel para ciertas ilustraciones, otra técnica muy orgánica que permite trazos de alto grosor e intensidad, junto a la proyección de un sombreado en el propio trazo (Ikegami, 2016: 40-61).

Por el contrario, y siguiendo con la distinción que propone Ōtsuka, el realismo sería lo opuesto al idealismo, al partir de la objetividad de la realidad, poniendo un foco en lo existente y concreto (Ōtsuka, 2013: 47-69). Probablemente el arte de Ōtomo entraría más en esta vertiente, cuyo estilo ha sido alabado por el realismo objetivo de sus rasgos faciales, definidos por ojos rasgados y narices chatas, un canon muscular más humano, como también la amplia variedad de los mismos en base a factores de edad y marco cultural, sin una intención de embellecer a los personajes — como se ha considerado con el caso de sus personajes femeninos — o responder a una serie de tendencias o gustos de mercado con los mismos, la cual había sido la tendencia del manga *mainstream* hasta aquel entonces (Natsume, 1998: 293-362; Minami, 2008: 29-42; Ōtomo & Kōdansha, 2019). Estas características también quedan reflejadas en su recreación por paisajes urbanos profusamente detallados y con una gran concepción atmosférica, cuyo método compositivo ha sido definido como el “método Ōtomo”, fruto de su observación del paisaje urbano de Tokio y que ofrece un acabado más pictórico, casi foto-realista, de las viñetas y composiciones (Yonezawa, 1988, Sasakibara, 2004: 142-154; Ōtomo & Kōdansha, 2019).

Dentro de los factores e influencias que definen su estilo de dibujo, destacan por un lado autores de manga clásico como el propio Tezuka Osamu o de *gekiga* como Mizuki Shigeru o Chiba Tetsuya, a los que, como sugiere el crítico y editor Nobunaga Minami, también se sumarían otros *mangaka* de su misma generación (Nobunaga, 2008: 29-42). Por ejemplo, Miyatani Kazuhiko o Ishi Takashi fueron un referente en cuanto al tono de sus líneas y ambientaciones urbanas, mientras que el uso de ojos rasgados serían influencia de Uemura Kazuo (Natsume, 1998: 293-362). Sin embargo, también destacan referentes de la cultura pop de los setenta como el artista Tadanori Yokoo y, especialmente, del *bande dessinée* — abreviado comúnmente como BD — franco-belga, como puede ser Jean Giraud — mejor conocido como Moebius — que le llevó a fusionar las convenciones del manga con aquellas provenientes del cómic europeo (Nobunaga, 2008: 29-42; Natsume, 1998: 293-362; Natsume, Peeters, Ōtomo, Schuiten, 2013: 24-31).

Esta última influencia está detrás de otro de los factores que caracterizan su estilo: el uso de la plumilla de punta redonda (*maru-pen*), la cual permite un trazo fino y homogéneo, elaborando un método de representación a veces definido como “placer por las líneas” (*byōsen ni yoru kairaku*), ya que mediante el uso de ciertas líneas el ojo puede imaginar un cuerpo tridimensional (Ito & Galbraith, 2014: 162-169; Eguchi & Ōtomo, 2023: 17-22). Este tipo de trazo, junto a la influencia del mismo, ha hecho que tanto la crítica, como otros *mangaka* consideren a Otomo el estandarte de la *new wave* del manga de finales de los setenta (Berndt, 1996; Yonezawa, 1988; Ito & Galbraith, 2014: 162-169; Minami, 2008: 29-42). Y también un punto de inflexión importante en la historia del manga, al contraponerse tanto al trazo más pasional y dramático de los *mangaka* “post-gekiga”, como a las bases puestas por Tezuka con su semiótica “mangaesca” y en general el marco del *mainstream* “institucionalizado” — deudor de *mangaka* establecidos como Chiba Tetsuya o Nagai Go, entre otros —, convirtiéndose pues en, como dice Natsume, la “antítesis” del *gekiga* (Natsume, 1998: 293-362).

Como podemos ver a través de sus estilos y características, la distinción entre realismo e idealismo formal que propone Ōtsuka (2013) sirve para definir y comprender los distintos posicionamientos de Ikegami y Ōtomo — ambos dibujantes cuyos estilos podríamos definir como “realistas” a nivel formal — ante su concepción y representación de lo que entienden como realidad. Sin embargo, dentro de estos procesos se le puede añadir otra capa de análisis más, que esgrime las características y atributos de sus estilos en torno a su particular representación de lo realista en términos formales. El crítico Ito Go, en uno de los capítulos de su libro *Manga ha kawaru* (2007), analiza las diferentes maneras de representar pobreza (*binbō*) en el manga adulto mediante el uso de diversos métodos de sombreado, como es el caso del *kakeami* — un sombreado y texturas realizado a base de entrelazar líneas —, además de diferenciar diversas técnicas de dibujo en base a su capacidad de representar “el efecto *binbō*” con mayor o menor intensidad (Ito, 2007: 79-89). De este modo, concluye que la plumilla G y el *Kabura pen* serían técnicas “muy *binbō*”, capaces de representar lo que denomina como realismo físico, que Ito asocia con el estilo de Tatsumi Yoshihiro — uno de los principales exponentes del *gekiga* — y que, en esencia, es un tipo de realismo de índole más artística, capaz de transmitir el gesto del dibujante con su trazo más orgánico. Por el contrario, técnicas como la plumilla de punta redonda o los *rotring* — también conocidos como *mili pen* — carecen del componente *binbō*, pero tienen la capacidad de transmitir lo que define como realismo óptico, que Ito asocia directamente con Otomo, y cuyo método de representación parte de la óptica objetiva de una cámara y no tanto por la percepción humana.

Habiendo definido las diversas características y factores detrás de los estilos de dibujo de Ikegami y Ōtomo, hemos podido comprobar que la técnica utilizada juega un papel diferencial a la hora de definir el tipo de línea, trazo y forma de cada dibujante, como también otros aspectos de índole más estética como el tipo de sombreado, la representación del volumen y forma de rasgos faciales. En este sentido, Ikegami destaca por el uso de la plumilla G y trazos orgánicos gruesos, con curvas y sombras que denotan los volúmenes de los cuerpos y objetos, para la representación de un realismo idealizado en cuanto a canon de belleza. Por otro lado, Ōtomo destaca por sus líneas finas y homogéneas, realizadas por la plumilla de punta redonda, y cuya síntesis genera un sutil efecto tridimensional en sus personajes y objetos, como también le permite recrearse en el detalle de los mismos, junto a otros aspectos como las texturas o el uso de perspectivas para incentivar un ilusionismo óptico y compositivo.

Si ponemos en dialogo estas características, que previamente hemos asociado con las nociones de idealismo y realismo objetivo de Ōtsuka (2013) en cada caso, con las categorías de realismo físico y realismo óptico propuestas por Ito (2007), podemos definir que el realismo del estilo de Ikegami es idealista y físico, mientras que el de Ōtomo es objetivo y óptico. Además, la terminología seleccionada estaría validada no solo por las propuestas teóricas de Ito, Ōtsuka y el contexto del manga japonés, si no por diferentes procesos sociopolíticos que moldearon el comic, cine y cultura popular global — y más concretamente euro-americana — durante los setenta y ochenta. En este sentido, mientras que el realismo más óptico y objetivo — que hemos equiparado al de la fotografía — del estilo de Ōtomo podría considerarse un “equivalente” japonés a los mismos estilismos y recursos técnicos que caracterizan el comic franco-belga de los setenta y ochenta, el idealismo formal de Ikegami encontraría una sintonía con los arquetipos de masculinidad *hard-bodied* “tóxica” del comic y el cine estadounidenses de los setenta y ochenta. Si bien en este último caso la conexión entre las series de Ikegami y estos procesos no se tratarían de un fenómeno literal — a nivel de una colaboración corporativa real, pese a su adaptación a manga de *Spiderman* (1970) — sus héroes musculados y estoicos, como también mujeres fatales y sexualmente carnales, presentan un ideal formal, estético y conceptual similar al que encontramos en los héroes de diversas películas y cómics estadounidenses de los años setenta y ochenta. Desde *Terminator* (1984), *Rambo* (1982) o *Mad Max* (1979), hasta el viraje más “oscuro” y antiheroíco de super heroes como Batman — representado en la serie *The Dark Knight Returns* (1986) ilustrada por Frank Miller — y otros héroes hípermusculados — como Cable en *X-Men* ya en los noventa — en el ámbito del cómic, este idealismo corporal y estético estaría influido, según diversos estudios (Véase Zaidan, 2011:

82-98; Li, 2019), por la corriente de pensamiento mitopoético masculino¹ y la presidencia de Donald Reagan en Estados Unidos.

De este modo, en la siguiente tabla desglosamos todas estas características en base diversos parámetros — más concretamente, la técnica, el trazo, los efectos expresivos, el canon de belleza, la estética, su situación histórica, influencias y herencia posterior — proponiendo una definición de ambos estilos de dibujo realista, como también de marcos de referencia y transformación del lenguaje visual del manga contemporáneo:

Parámetros	Realismo idealista - físico	Realismo objetivo - óptico
Artista de referencia	Ikegami Ryōichi	Ōtomo Katsuhiro
Técnica	Plumilla G, plumilla <i>Kabura</i> , pinceles	Plumilla de punta redonda, rotrings
Trazo	Vivo, orgánico y de grosor variable	Frío, inorgánico y de trazo fino
Efectos y recursos expresivos	Volumen, claroscuros y sombras	Síntesis, ilusionismo y perspectivas
Canon de belleza	Idealizado	Naturalista
Estética	Artística	Fotográfica
Situación en la historia del manga	“Post-gekiga”, continuista y perfeccionista	<i>New wave</i> , rupturista y revisionista
Influencias	Cómic estadounidense	Cómic europeo
Herencia y continuidad	<i>Seinen</i> manga y demografía adulta	Multidemográfico y multimedia (<i>anime</i>)

Figura 1. Desglose de estilos de dibujo realista en el manga (idealista-físico y objetivo-óptico)

5. IMPACTO, INFLUENCIA Y CONTINUIDAD POSTERIOR DE AMBOS ESTILOS

Para sostener y validar mejor el argumento que acabamos de exponer, a continuación, comprobaremos como ambas vías de estilos considerados realistas propuestas — realismo idealizado - físico y realismo objetivo - óptico — se sostienen, evolucionan y reflejan en los estilos de otros *mangaka* tanto coetáneos como posteriores, a veces dando lugar a diferentes hibridaciones interesantes en algunos elementos. Si bien la continuidad de ambas corrientes estilísticas resulta más explícita y directa en los años ochenta y principios de los noventa — tanto por la relación estrecha de ambos artistas con otros *mangaka* emergentes en dicha década, como por ser la época en la que trabajan en sus series más reconocidas — la “herencia” estilística y estética — y las fuentes que lo validan — que señalaremos con diversos ejemplos en este último apartado es lo suficientemente destacada y notoria como para considerarse y profundizarse en futuras investigaciones.

Empezando de nuevo por la vertiente de realismo idealizado/físico, encontraríamos varios “herederos” de esta línea estilística entre varios *mangaka* de éxito en el manga *shōnen* de la década de los ochenta, fundamentados en la herencia formal de los artistas post-gekiga y cuyas carreras acabarían derivando al ámbito del *seinen manga* en la mayoría de los casos. En este sentido, destacan por ejemplo Hōjō Tsukasa, Hara Tetsuo o Terasawa Buichi, cuyos diseños, tanto masculinos como femeninos, denotan una clara idealización en sus cuerpos y rostros — en el caso de Hara, una hípermusculación de sus personajes, como podemos ver en *Hokuto no Ken* (1983-1988), serie claramente inspirada en la saga de películas *Mad Max* —

¹ El movimiento mitopoético masculino consistió en una corriente ideológica estadounidense “masculinista” surgida en los años ochenta. Reflejando sus ideas en libros como *Iron John: A Book About Men* (1990) del poeta Robert Bly — uno de los exponentes del movimiento — esta corriente propone un retorno a una masculinidad dura, viril — y tóxica — como una respuesta a la creciente popularidad de la segunda ola feminista, como también a la decadencia de la moral masculina estadounidense tras procesos históricos como la Guerra de Vietnam (Li, 2019; Zaidan, 2011: 82-98).

como también a nivel de trazos y sombras, predominando un trazo vivo, oscuro y pasional en sus formas y sombras. De entre ellos, incumbe destacar a Hōjō Tsukasa, que explora este bagaje especialmente con sus diseños femeninos — en series como *Cat's Eye* (1981-1984) o *City Hunter* (1985-1991), las cuales también siguen un patrón temático propio del cine de acción y policiaco estadounidense de los años ochenta — que siguen un patrón de cara similar según Hōjō por una voluntad de mantener un canon de belleza coherente, ya que el mínimo cambio puede afectar dicho factor (Hōjō, 2017: 43). A su vez, Hōjō también es el “maestro” de Inoue Takehiko, autor de *Slam Dunk* (1990-1996) y portador de este bagaje estilístico a la década de los noventa.

El caso de Inoue resulta interesante al reflejar la combinación de rasgos mangaescos — como pueden ser los modos de comunicación *chibi* (Berndt, 2021) o la representación geométrica de las cejas y otros elementos — con un estilo de dibujo claramente realista perceptible en sus anatomías y complejión de ojos y labios, que se remonta a la línea idealizada y física de Ikegami — cuyo manga *Otokogumi* (1974) era una de las principales influencias de Inoue — a través de Hōjō, el cual también se veía envuelto en dinámicas similares, al recibir presiones editoriales para introducir rasgos “mangaescos” en su estilo, como pueden ser los ojos (Nobunaga, 2008: 18-29; Hōjō, 2017: 43; Inoue & Shueisha, 2017, 131). El estilo de dibujo de Inoue será vez cada más realista a medida que su carrera avanza con otras series — como *Vagabond* (1998) o *Real* (1999), las cuales serán ya *seinen manga* — y la calidad de su arte se pule y refina para ofrecer resultados altamente realistas a varios niveles de dibujo. Estos cambios se pueden percibir tanto en las facciones de los personajes como los espectaculares paisajes y detalles, construidos a base de sombreados y efectos de luz, y rehuyendo según Nobunaga los códigos visuales “mangaescos” en la medida de lo posible (Nobunaga, 2008: 18-29).

En lo que respecta a la continuidad del estilo de Ōtomo, y por extensión la vertiente de estilos realistas que hemos denominado como objetiva y óptico, su influencia se extiende a multitud de demografías y géneros. Como hemos mencionado previamente, a Ōtomo se le considera el iniciador de la *new wave* del manga, movimiento al que también se ha asociado a *mangaka* como Urasawa Naoki o Eguchi Hisashi, los cuales reciben influencia directa de Ōtomo al ser coetáneos del mismo además de ser de la misma generación, criándose con el manga “post-gekiga” de Chiba Tetsuya (Eguchi & Sayawaka, 2018: 56-61). Urasawa veía a Ōtomo como un heredero espiritual de Tezuka, del mismo modo que críticos como Natsume veían al propio Urasawa como un heredero de Ōtomo en una época de definición del *seinen manga* (Natsume, 2004: 50-54; Nobunaga, 2008: 29-42). Al contrario que Ōtomo, Urasawa era capaz de conectar la tendencia del manga juvenil, con el diseño de personajes femeninos adorables, que, junto con el tono cotidiano de sus series, transmitían un manga adulto más tranquilo y pop, como también diferente a tendencias anteriores. En esta misma línea es donde también se situaría Eguchi, del cual Natsume considera que tuvo una influencia similar a la de Ōtomo, con multitud de seguidores debido al fuerte componente pop de sus ilustraciones — algo también novedoso en el ámbito del manga juvenil masculino —, más propio el ámbito del marketing y otros medios (Natsume, 2004: 42-51; Eguchi & Sayawaka, 2018: 56-61).

Se consideraba que Eguchi no tenía rival con el diseño de chicas jóvenes y guapas (*bishōjo*), con un trazo y estética limpia, donde destacan los labios, fosas nasales y una anatomía con cierto componente tridimensional pese a la economía de líneas, ofreciendo un efecto similar al *byōsen ni yoru kairaku* de Ōtomo (Ito & Galbraith, 2014: 162-169; Eguchi & Ōtomo, 2023: 17-22). Ya que Eguchi también tenía una importante influencia del *bande dessinée* franco-belga y su carácter más ilustrativo, además de destacar que su mayor aprendizaje de Ōtomo fue la capacidad de observación como método de representación (Eguchi, 2011: 64-6; Eguchi & Ōtomo, 2023: 17-22). Aquí encontramos dos aspectos que definen la continuidad de los estilos de Eguchi y Urasawa respecto a Ōtomo, como también sus propias particularidades al respecto. Por un lado, y al igual que Ōtomo, Urasawa y Eguchi también harán un uso extensivo de la plumilla redonda, factor fácilmente perceptible en el sutil delineado de sus trazos y que sitúa, de nuevo, la relevancia de la técnica como factor de diferenciación y transformación estilística. Por el contrario, tanto Eguchi como Urasawa destaca por el diseño de personajes femeninos dentro de las dinámicas y convenciones del mercado del manga *mainstream*, lo que introduce una nueva variable transformativa dentro de la vertiente de realismo objetivo

y óptico que la sitúa en relación con convenciones y tropos temáticos comúnmente asociados al manga como lenguaje artístico.

Precisamente, y también dentro del contexto de los años ochenta, demografías como el *shōjo manga* tampoco estarían exentas de estas influencias, y de hecho el propio Eguchi estaría influenciado por algunas artistas de esta demografía como Takano Fumiko, otra exponente de la *new wave* del manga (Eguchi & Sayawaka, 2018: 56-61). Un claro ejemplo de estas dinámicas lo encontramos en el caso de Yoshida Akimi, *mangaka* de gran presencia en el *shōjo manga* de los ochenta gracias a series como *Banana Fish* (1985-1994). Se ha considerado que Yoshida tiene una notable influencia de Ōtomo, la cual se puede percibir claramente en su diseño de personajes tanto en rasgos faciales y tipo de trazo, como también en las indumentarias y ambientaciones de carácter más urbano y pop (Takeuchi, 1998: 127-129). En este sentido, Takeuchi también sugiere que su influencia de Ōtomo, como también del *new cinema* neoyorquino convergen en el tono más realista y oscuro de sus series, alejado de las convenciones propias del *shōjo manga* (Takeuchi, 1998: 127-129). De este modo, y al contrario de lo que ocurre con los casos de Urasawa y Eguchi, la influencia del realismo objetivo y óptico en el *shōjo manga* parece marcar una distancia con las convenciones recurrentes que caracterizan esta demografía, ofreciendo una tendencia a ambientaciones más urbanas, acabados realistas y tramas más oscuras, siendo obras más eclécticas en relación a demografías adultas.

Por último, la sombra de Ōtomo también se extiende a géneros de acción y aventuras dentro del *shōnen* del siglo XXI. Un ejemplo de ello lo encontramos en Kishimoto Masashi, autor de *Naruto* (1999-2014), cuyo impacto de la película animada de *Akira* (1988) le llevó a decidirse a ser *mangaka*. Entre sus diferentes inspiraciones —muchas de ellas provenientes del *anime*—, *Akira* fue probablemente la más importante, copiando multitud de dibujos tanto del manga como del *anime*, comparando además las diferencias entre ambos estilos como también investigando sobre el staff detrás de la realización de la película, descubriendo así el trabajo de animadores como Okiura Hiroyuki, Inoue Toshiyuki o Morimoto Koji, entre otros (Kishimoto, 2017: 88-9, 148-9). De este modo, Kishimoto empezó a adoptar aspectos propios del estilo de Ōtomo —como la recreación en los rasgos faciales variados— y a combinarlo con las influencias mangaescas que recibía de otros *mangaka* paradigmáticos del *shōnen* tales como Toriyama Akira —otra de sus principales referencias—, dando lugar a su propio estilo de dibujo, el cual también hace un uso recurrente de la plumilla de punta redonda (Kishimoto & Shima, 2010: 96-106; Kishimoto & Shūeisha, 2015).

Como hemos podido ver con estos ejemplos, la continuidad de ambos estilos en *mangaka* coetáneos y posteriores experimenta sutiles cambios, fruto de amoldar estas características al estilo personal de cada artista, pero también a las convenciones y dinámicas institucionalizadas del manga como industria, acentuando algunos aspectos que ya venían implícitos en ambos estilos. Por un lado, notamos que ambas ramas tienden en la mayoría de los casos a un mayor embellecimiento —y sexualización— de los personajes femeninos. Este aspecto, que ya era común en el estilo de Ikegami, sigue ganando una notoriedad en el estilo de Hōjō, pero también vemos que toma una cierta presencia en estilos influenciados por Ōtomo, como pueden ser Eguchi y Urasawa, e incluso de una manera más indirecta en Kishimoto y la popularidad *mainstream* de *Naruto* con el respectivo *fanservice* de sus personajes. Estos procesos pueden entenderse debido a la creciente relevancia del arquetipo *bishōjo* y el consumo *moe* (Sasakibara, 2004; Otsuka, 1994, Azuma, 2009) a lo largo de los años ochenta dentro de la expansión recíproca de las industrias del manga y el *anime*. En cualquier caso, el factor más perceptible de estas dinámicas es la diferente tendencia evolutiva de ambos estilos: mientras que el realismo idealista y físico se delimita generalmente al ámbito del *seinen manga* —esto es, series de tono más adulto y con ambientaciones contemporáneas—, o autores que gradualmente se situarían en esta demografía, entendiéndose pues como una evolución natural de la corriente “post-gekiga”, el realismo objetivo y óptico plantea un rango de influencia y aplicación más heterogéneo.

En este sentido, podemos proponer que el abanico de convenciones formales y estéticas ofrecidas por esta corriente estilística se ha expandido a través de diferentes géneros y demografías debido a su flexibilidad para adoptar diversos arquetipos y tendencias propios de la cultura *otaku* —por ejemplo, el arquetipo *bishōjo*—, como también para complementar-

se con diversos medios e industrias relacionadas con el manga, como es el caso del *anime*. En el siguiente diagrama se ilustra, de manera sumaria pero gráfica al respecto de nuestra cuestión, la genealogía de ambos estilos de dibujo realista hasta inicios del siglo XXI, indicando también los principales actores y factores relacionados:

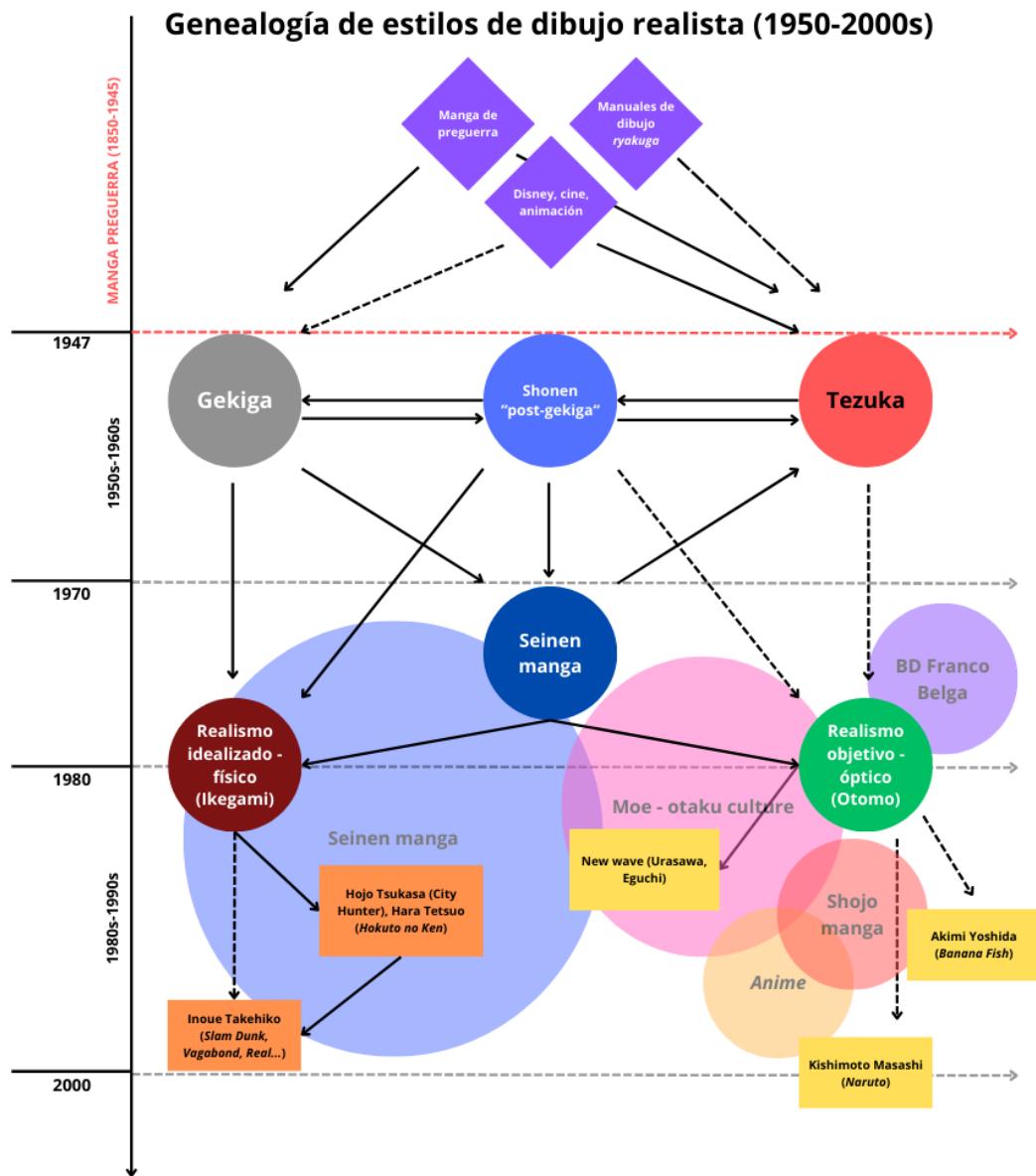


Figura 2. Diagrama con una genealogía de estilos de dibujo realista en el manga desde 1950 hasta principios del siglo XXI (creado mediante canva.com)

6. CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación hemos empleado diversas categorías y conceptos teóricos previamente establecidos — más concretamente, la distinción de entre idealismo y realismo de Ōtsuka (2013) junto a la distinción entre realismo físico y óptico propuesta por Ito (2007) — para definir el estilo de dibujo de los *mangaka* Ikegami Ryōichi y Ōtomo Katsuhiro, analizando sus características como también contrastándolas con múltiples influencias y factores. Las marcadas diferencias entre ambos estilos, como también posterior influencia y continuidad en el estilo de otros artistas, permiten pues validar las categorías de Ōtsuka e Ito para el análisis formal y estilístico del manga — al menos de aquellos autores y series aparecidos a partir de los años setenta — como también su estudio de manera historiográfica y genealógica.

De este modo, hemos establecido las categorías estilísticas realismo idealista - físico y realismo objetivo - óptico para definir las diferentes aproximaciones al realismo formal que existen en el manga desde la década de los setenta, con los estilos de Ikegami y Ōtomo como

raíces de ambos paradigmas formales. A su vez, podemos concluir también que ambas líneas estilísticas y sus convenciones formales acaban amoldándose e institucionalizándose entre diversos ámbitos de la industria del manga *mainstream*. En este sentido, proponemos que el realismo idealista y físico se institucionaliza como una continuidad estandarizada en el *seinen* manga, mientras que paradójicamente algunas de las aportaciones del realismo objetivo y óptico sirven a los modos de expresión *moe* como también entrelazan con las capacidades formales de otros medios, como pueden ser el *anime*.

Si bien ambas categorías de realismo formal parten de la obra de Ikegami y Ōtomo, como también se ajustan más estrictamente a los estilismos de ambos autores, algunas de estas últimas aportaciones y sugerencias al respecto de series y artistas posteriores poseen un emergente potencial para ser analizadas y exploradas en mayor profundidad en futuras investigaciones, que incluso aporten casos de estudio aún más actuales que los mencionados en el último tramo de nuestra investigación. En este sentido, consideramos que la continuidad de esta línea de investigación podría aportar conceptos y observaciones que definan los atributos formales de estas transformaciones, sean lo suficientemente delimitadas como para aglutinarse en alguna categoría estilística específica, como también den una mayor explicación de las mismas en base a diferentes factores, influencias y contextos.

BIBLIOGRAFÍA

- Akimi, Y. (1985). *Banana Fish*. Tokio: Shōgakukan Inc.
- Adachi, K. (2019). *Nihon no Manga Anime ni Okeru [tatakai] no Hyōshō* (Traducción: *Representación de la “batalla” en el manga y el anime japoneses*). Tokio: Gendai Shokan.
- Azuma, H. (2009). *Otaku: Japan’s Database Animals*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Berndt, J. (1996). *El fenomeno Manga*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca S. A.
- Berndt, J. (2012). Facing the Nuclear Issue in a “mangaesque” Way: the *Barefoot Gen* anime. *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, 2, 148-162. Disponible en: <https://cinergie.unibo.it/article/view/7461>
- Berndt, J. (2021). More Mangaesque than the Manga: ‘Cartooning’ in the *Kimetsu no Yaiba* Anime. *Transcommunication*, 8(2), 171–178. Disponible en: <https://www.jberndt.net/category/manga/>
- Bly, R. (1990). *Iron John: A Book About Men*. Boston: Addison-Wesley.
- Eguchi, H. (2011). *Hergé, sono kimajimena rinkaku-sen* (Traducción: *Hergé, su contorno profundamente sincero*). *Eureka*, 604, 64-6.
- Eguchi, H; Sayawaka (2018). Eguchi Hisashi: hontou ha, gag manga wo kakitai (Traducción: En realidad, quiero dibujar *gag-manga*). En *Mangaka ni naru! Genron hirameki manga kyoshitsu dai 1 ki* (Traducción: *¡Conviértete en un artista de manga! Genron Hirameki Registro de la primera conferencia de la clase de manga*). Tokio: Genron, 56-61.
- Eguchi, H.; Otomo, K. (2023). Eguchi Hisashi x Katsuhiro Otomo. En *This is Eguchi Hisahi !!*. Tokio: Shinchosha, 17-22.
- Galbraith, P. (2014). *The Moe Manifesto: an Insider’s look at the Worlds of Manga, Anime, and Gaming*. Tokyo. Rutland, Singapore: Tuttle Publishing.
- Hara, M; Peeters, B.; Urasawa, N.; Schuitens, F. (2013). Kami no ue no Jikan (Traducción: Tiempo en el papel). *Eureka*, 624, 40-48.
- Hara, T.; Buronson (1983). *Hokuto no Ken*. Tokio: Shūeisha Inc.
- Hōjō, T. (1981). *Cat’s Eye*. Tokio: Shūeisha Inc.
- Hōjō, T. (1985). *City Hunter*. Tokio: Shūeisha Inc.
- Hōjō, T.; Shūeisha (2017). Tsukasa Hojo x SHONEN JUMP. En *Shonen Jump Ten.Vol. 1*. Tokio: Shūeisha Inc, 43.
- Hokusai, K. (1812). *Ryakuga Haya Shinan* (Traducción: *Manual de bocetos rápidos*).
- Hokusai, K. (1814). *Hokusai Manga*.
- Ikegami, R.; Kōsei, O; Kazumasa, H. (1970). *Spiderman*. Tokio: Kōdansha.
- Ikegami, R.; Kariya, T. (1974). *Otokogumi*. Tokio: Shōgakukan Inc.
- Ikegami, R.; Koike, K. (1986). *Crying Freeman*. Tokio: Shōgakukan Inc.
- Ikegami, R. (2016). *Ikegami Ryoichi: Wild & Beauty no kakikata*. Tokio: Genkoshha MOOK.
- Ikegami, R.; Urasawa N. (2016). *Ikegami Ryoichi*. En *Urasawa Naoki no Manben*. Tokio:

- NHK, 3X01. Disponible en: <https://www.dailymotion.com/video/x5e2pdv>
- Ikegami, R.; Yamazaki, T; Koike, M; Takahashi, S.; Boutet, M.A.; Desbief, T.; Grevet, O.; Ludmann, S. (2023). *Ryōichi Ikegami, à Corps Perdus*. Angoulème: 9e Art+ éditions.
 - Inoue, T. (1990). *Slam Dunk*. Tokio: Shūeisha Inc.
 - Inoue, T. (1998). *Vagabond*. Tokio: Shūeisha Inc.
 - Inoue, T. (1999). *Real*. Tokio: Shūeisha Inc.
 - Inoue, T.; Shūeisha (2017). Takehiko Inoue x SHONEN JUMP. En *Shonen Jump Te*. Vol. 2. Tokio: Shūeisha Inc, 131.
 - Ito, G. (2005). *Tezuka is Dead: Hirakareta Manga Hyogenron e* (Traducción: *Tezuka está muerto: hacia una expresión del manga abierta*). Tokio: NTT Shuppan.
 - Ito, G. (2007). *Manga ha Kawaru* (Traducción: *El manga cambia*). Tokio: Seidosha.
 - Ito, G.; Galbraith, P. (2014). Interview with Ito Go. En *The Moe Manifesto: an Insider's look at the Worlds of Manga, Anime, and Gaming*. Tokyo. Rutland, Singapore: Tuttle Publishing, 162-169.
 - Ishonomori, S. (1965). *Ishinomori Shōtarō no Manga-ka Nyūmon* (Traducción: *Introducción a los mangaka por Ishinomori Shotaro*). Tokio: Akita Shoten.
 - Iwashita, H. (2007). A Discussion about Semiotic Properties of Images in Manga. *Manga Kenkyu*, 12, 54-61.
 - Iwashita, H. (2013). *Shōjo manga no hyōgen kikō: hirakareta manga hyogenshi to Tezuka Osamu* (Traducción: *Mecanismos de expresión del shōjo manga: historia abierta de la expresión del manga y Tezuka Osamu*). Tokio: NTT Shuppan.
 - Kajiwara, I.; Kawasaki, N. (1966). *Kyojin no Hoshi*. Tokio: Kōdansha.
 - Kajiwara, I.; Chiba, T. (1968). *Ashita no Joe*. Tokio: Kōdansha.
 - Kishimoto, M. (1999). *Naruto*. Tokio: Shūeisha Inc.
 - Kishimoto, M.; Shūeisha (2015). *Jump RYU*. Vol. 2 — *Kishimoto Masashi*. Tokio: Shūeisha Inc.
 - Kishimoto, M.; Shima K. (2010). Dai 2-shō Gijutsu-hen Manga Sōsaku (Maruhi) Tekunikku — Kishimoto Masashi [Uchiawase] (Traducción: Capítulo 2, edición técnica en la creación de manga (círculo secreto) —Técnica de Masashi Kishimoto [Reunión]). En *[Shūkan Shōnen-janpu] 40 Shūnenkinen Shuppan Manga Nō no Kitae-kata* (Traducción: *[Weekly Shonen Jump] Publicación del 40 aniversario Manga Brain Training*). Tokio: Shueisha Inc, 96-106.
 - Kishimoto, M. (2017). *Naruto: the Animation Chronicle*. Vol. 1. Tokio: Shūeisha Inc.
 - Li, A. S. (2019). Reconstructing the '80s Man: Nostalgic Masculinities in Stranger Things. *Television*, 31.
 - McCloud, S. (2019). *Entendiendo el cómic: el arte de los invisibles*. Bilbao: Astiberri Ediciones.
 - Miller, F. (1986). *The Dark Knight Returns*. Burbank, California: DC Comics.
 - Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16 (3), 6-18.
 - Nagai, G. (1972). *Devilman*. Tokio: Kōdansha.
 - Natsume, F. (1996). *Manga no Yomikata* (Traducción: *Cómo leer el manga*). Tokio: Takara-jimasha Inc.
 - Natsume, F. (1997). *Manga wa Naze Omoshiroika? Sono Hyogen to Bunpo* (Traducción: *¿Por qué es interesante el manga? Su expresión y gramática*). Tokio: NHK Library.
 - Natsume, F. (1998). *Tezuka Osamu no Bōken* (Traducción: *La aventura de Tezuka Osamu*). Tokio: Shōgakukan Inc.
 - Natsume, F. (2004). *Manga no Fuka Yomi, Otona Yomi* (Traducción: *Lectura profunda de manga, lectura para adultos*). Tokio: East Press.
 - Natsume, F.; Takeuchi, O. (2009). *Manga Gaku Nyūmon* (Traducción: *Introducción a los estudios de manga*). Kyoto: Minerva Shobō.
 - Natsume, F.; Peeters, B.; Otomo, K.; Schuitens, F. (2013). *Byōsen Shikisai Ningén BD ni Okereu Karada* (Traducción: *Dibujo de líneas, colores y cuerpo humano en BD*). Eureka, 624, 24-31.
 - Nobunaga, M. (2008). *Adventures of modern comics: from Katsuhiro Ōtomo to Natsume Ono*. Tokio: NTT Shuppan.
 - Ōtomo, K. (1982). *Akira*. Tokio: Kōdansha.
 - Ōtomo, K.; Kōdansha (2019). *10 Years of Kodansha Comics — January Spotlight: AKIRA*. Dis-

- ponible en: <https://kodansha.us/2019/01/09/10-years-kodansha-comics-akira/>
- Ōtsuka, E. (1994). *Sengo Manga no Hyōgen Kūkan* (Traducción: *Espacio de expresión del manga de posguerra*). Kyoto: Hozokan Publishing.
 - Ōtsuka, E. (2003). *Atomu no Meidai* (Traducción: *La proposición de Atom*). Tokio: Kadokawa Shoten.
 - Ōtsuka, E. (2013). *Mikī no Shoshiki Sengo Manga no Senjī-ka Kigen* (Traducción: *El formato Mickey, el origen de la guerra del manga de posguerra*). Tokio: Kadokawa Shoten.
 - Ōtsuka, E. (2008). *Kyarakutaa Meekaa* (Traducción: *Character Maker*). Tokio: ASCII Media Works Inc.
 - Ōtsuka, E. Yamamoto, T. (2023). *Manga Hyōgen Kyōiku-ron: Jikken to Jissen* (Traducción: *Experimento y práctica de la teoría de la educación de la expresión del manga*). Tokio: Ōta Shuppan
 - Pellitteri, M. (2010). *The Dragon and the Dazzle: Models, Strategies and Identities of Japanese Imagination – A European Perspective*. Latina: Tunué.
 - Reyes-Guerrero, C. (2016). El papel del *shōnen manga* en las configuraciones de masculinidad en la sociedad japonesa. En *El Japón contemporáneo: una aproximación desde los estudios culturales*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 193-220.
 - Rosenbaum, R. (2012). The gekiga tradition: Towards a graphic rendition of history. En *Graphic history: Essays on Graphic Novels and/as History*. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing, 260-284.
 - Santiago-Iglesias, J. A. (2010). *Manga. Del cuadro flotante a la vineta japonesa*. Vigo: dx5 Digital & Graphic Art Research.
 - Santiago-Iglesias, J. A. (2018). Berliac's *gaijin gekiga* and the mangaesque: Transnational Perspectives and Cultural Appropriation. *Orientaliska Studier*, 156, 98-114. Disponible en: <https://orientaliskastudier.se/wp-content/uploads/2019/01/José-Andrés-Santiago-Iglesias.pdf>
 - Suan, S. (2021). *Anime's Identity. Performativity and Form beyond Japan*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
 - Suihō, T. (1931). *Norakuro*. Tokio: Kōdansha.
 - Sasakibara, G. (2004). *[Bishōjo] no Gendai-shi* (Traducción: *Historia moderna de la bishōjo*). Tokio: Kōdansha.
 - Takeuchi, O. (1995). *Sengo Manga 50-nen-shi* (Traducción: *50 años de historia del manga de posguerra*). Tokio: Chikuma Shobō.
 - Takeuchi, O. (1998). *Manga, Manga, Manga*. Tokio: Sekyusha.
 - Takeuchi, O. (2005). *Manga Hyōgen Nyūmon* (Traducción: *Introducción a los estudios de expresión de manga*). Tokio: Chikuma Shobō.
 - Tezuka, O. (1945). *Until the Day of Victory*. Tokio: Asahi Shimbun Company.
 - Tezuka, O. (1952). *Tetsuwan Atomu*. Tokio: Shōgakukan Inc.
 - Tezuka, O. (1996). *Manga no Kakikata* (Traducción: *Cómo dibujar un manga*). Tokio: Tezuka Productions.
 - Wilde, L. R. A. (2018). Character street signs (*hyoshiki*): “Mangaesque” Aesthetics as Inter-medial Reference and Virtual Mediation. *Orientaliska Studier*, 156, 130-150. Disponible en: <https://orientaliskastudier.se/wp-content/uploads/2019/01/Lukas-R.A.-Wilde.pdf>
 - Yomota, I. (1999). *Manga Genron* (Traducción: *Teoría original del manga*). Tokio: Chikuma Shobō.
 - Yonezawa, Y. (1988). Manga kara no Ekusodasu: Ōtomo Katsuhiro ni tsuite no Oboegaki 15-kō (Traducción: Artículo 15 del Memorando sobre Ōtomo Katsuhiro, Éxodo del Manga). *Eureka*, 20 (10).
 - Zaidan, S. Z. (2011). *The Adventures of MetaMan: The Superhero as a Representation of Modern Western Masculinity (1940-2010)*. Kingston: Kingston University Research Repository. Disponible en: <https://eprints.kingston.ac.uk/id/eprint/22375/1/Zaidan-S-Z.pdf>

¿CUÁNDO ES LEGÍTIMO EXPONER UN CADÁVER? BODIES: DE CUERPOS A OBJETOS

WHEN IS IT LEGITIMATE TO EXHIBIT A CADAVER? BODIES: FROM BODIES TO OBJECTS

Tatiana Abellán Aguilar
Instituto de las Industrias Culturales y las Artes
<https://orcid.org/0009-0008-6639-5857>
tabellan@um.es

RESUMEN

El artículo analiza la exposición *Bodies* y el fenómeno de la plastinación de cadáveres desde una perspectiva crítica. A través de una reflexión filosófica, artística y ética, tan académica como personal, el texto cuestiona la estetización del cuerpo muerto y la conversión de los restos humanos en objetos de exhibición. Asumiendo de manera directa esa Historia del Arte como pregunta abierta propuesta por Didi-Huberman, se abordan interrogantes sobre la legitimidad moral de estas muestras, su relación con el arte, la ciencia y el espectáculo, así como la comercialización de los cuerpos. Además, se problematiza la noción de autenticidad y la objetualización extrema de los cadáveres plastinados en un contexto contemporáneo marcado por la negación de la muerte y la espectacularización de lo macabro.

Palabras clave: plastinación / duelo / estetización del cadáver / arte y muerte / historiador como cuestionador

ABSTRACT

This article critically analyzes the *Bodies* exhibition and the phenomenon of cadaver plastination. Through a philosophical, artistic, and ethical reflection—both academic and personal—the text questions the aestheticization of the dead body and the transformation of human remains into exhibition objects. Directly assuming that History of Art as an open question proposed by Didi-Huberman, this study addresses questions about the moral legitimacy of these exhibitions, their relationship with art, science, and spectacle, as well as the commercialization of bodies. Additionally, it problematizes the notion of authenticity and the extreme objectification of plastinated cadavers in a contemporary context marked by the denial of death and the spectacularization of the macabre.

Keywords: plastination / mourning / aestheticization of the corpse / art and death / historian as a questioner

1. INTRODUCCIÓN

En febrero de 2025, la Dirección General de Patrimonio Cultural y Bellas Artes ha hecho pública su *Carta de compromiso sobre el tratamiento ético de restos humanos* con un código deontológico que sigue las directrices que en su día aprobó el Consejo Internacional de Museos (ICOM). Así, el Ministerio de Cultura retirará de los museos estatales todo resto físico que se corresponda con la especie *Homo sapiens*: “cuerpos completos o partes de estos, sin transformar, transformadas o conservadas”, si bien, aunque el principio general que rige es la no exposición pública de restos humanos, se podrá valorar su exhibición “cuando esta resulte imprescindible para transmitir el conocimiento que se pretende mostrar, siempre que no exista otra alternativa en el discurso expositivo” (Museo Arqueológico Nacional, 2025).

La retirada de la momia guanche del Museo Arqueológico Nacional coincide con la instalación de la exposición itinerante de cadáveres plastinados *Bodies* en Madrid. Hace unos años, mientras estaba de estancia de investigación en la Universidad de Nueva York, yo visité esa misma exposición. Junto al cuestionamiento de su legitimidad ética, la muestra avivó en mí decenas de interrogantes relacionadas con la representación de la muerte, la estetización del cadáver, los límites del arte y la objetivización del cuerpo humano que a la vista está que sigue siendo pertinente traer a debate. Lo más llamativo fue cómo una exposición ajena al ámbito artístico logró hacer que me cuestionara mis propios principios como artista visual y pusiera en cuestión mi labor como historiadora del arte.

En *Ante la imagen*, Georges Didi-Huberman (2010) reivindica la necesidad de una Historia del Arte de las preguntas frente a la hegemónica Historia del Arte de las respuestas. En oposición a los planteamientos de figuras totémicas como la de Panofsky, Didi-Huberman propone una metodología más abierta, inspirada en la filosofía, el psicoanálisis, la teoría crítica o la política misma, que entiende el arte como un lugar de tensiones, fisuras y anacronismos al estar necesariamente atravesado por afectos y experiencias que desbordan los marcos conceptuales pre establecidos y que no podemos despreciar. Por otra parte, Keith Moxey (2004) constata el papel incierto del historiador en “Después de la muerte de la muerte del autor”. Herido por los condicionantes de su propio contexto cultural e ideológico, el historiador debe renunciar a desvelar los significados ocultos tras las obras de arte y participar en su producción a partir del diálogo. Finalmente, asumo como propias las ideas de Miguel Ángel Hernández (2024), quien plantea que nos construimos a través de las imágenes y que estas, a su vez, nos transforman y participan activamente en la construcción de nuestra subjetividad. De este modo, se puede aspirar a reivindicar el sujeto en un mundo saturado de imágenes y se abre la posibilidad de recuperar una relación más auténtica con lo visual.

Por consiguiente, aceptando la inherente incertidumbre tanto de la imagen como del arte, abandonaré aquí la comodidad de una Historia del Arte que solo ofrece respuestas y asumiré el reto de una Historia del Arte que problematiza, produce afectos y mantiene abierta la posibilidad del pensamiento. En consecuencia, la primera parte de este artículo recoge decenas de preguntas que suscitó en mí la exposición *Bodies*, que se han de entender a modo de hipótesis intuitiva. A continuación, en el apartado segundo, incluyo una detallada crónica de mi visita a la muestra en la que sin embargo ya deslizo las principales nociones y autores que finalmente me servirán de apoyo para la defensa de las conclusiones de la tercera y última parte, que sin embargo, también incidirán en esa misión del historiador como inquiridor, de romper lo cierto y volver a preguntar, propuesta por Mieke Bal (2016).

2. MUCHAS PREGUNTAS

¿Es a esto a lo que se refería Epicuro cuando nos decía que la muerte no debe importarle al hombre? ¿Qué le lleva a uno a visitar una muestra de cadáveres plastinados? ¿Acaso no hay suficiente oferta de exposiciones en Nueva York? ¿En qué se diferencia esta muestra de las organizadas por Gunther von Hagens? ¿Realmente se trata de un plagio? ¿El interés que ha movido a decenas de millones de personas en todo el mundo es puramente científico? ¿Es puramente artístico?

¿Se trata, por el contrario, únicamente de morbo y espectáculo? ¿Es necesario mostrar cuerpos *reales* para poder conocer perfectamente nuestra anatomía? ¿Debe cualquiera tener

acceso directo a ellos? ¿En eso se basa la *democratización de la anatomía*? ¿Qué diferencia entonces estas secciones de los moldes de cera del siglo XVII del Museo florentino de *La Specola*? ¿Y si fueran exactamente iguales pero sintéticos? ¿Es la *autenticidad* de estos cuerpos su único valor?

¿Nos encontramos ante la sublimación de la pulsión disecciónadora humana? ¿Es esto lo más parecido a la conquista de la inmortalidad? ¿Podrían ser considerados estos cuerpos como meros objetos artísticos? ¿Podría el pretexto estético justificar las llamativas asimetrías en los niveles de disección? ¿Podría convertirse un cadáver en obra de arte? ¿Es este el caso? ¿Estarían exentos estos cuerpos de debates morales dada su belleza y extrema estetización?

¿Puede un cadáver dejar de oler, de descomponerse indefinidamente? ¿Existe un cadáver limpio, seco y puro? ¿Puede entonces un cadáver no ser abyecto? ¿Puede un cadáver convertirse en un mero instrumento, en un objeto? ¿Puede este cadáver dejar de referir a la muerte y, en definitiva, dejar de ser un cadáver? ¿Pertenecen entonces estos ejemplares a una categoría *post-biológica* o *intermedia*? ¿Qué diferencias implicaría esto?

¿A quién pertenecen nuestros cuerpos? ¿A nosotros, a nuestros familiares, a nuestros dirigentes, a Dios... a nadie? ¿Es la donación consentida la única fuente lícita para obtener los *especímenes*? ¿Puede comprarse un cuerpo? ¿Y venderse? ¿Son el cementerio, o las facultades de medicina, los únicos lugares donde debe estar un cadáver?

¿Por qué se nos insta a cuestionar la necesidad de nuestro paso por la sala del desarrollo fetal? ¿Qué tiene un feto que no tenga un cuerpo adulto? ¿Es esto a lo que se refería Geoffrey Gorer en “La pornografía de la muerte”, o en cambio sirve para combatir la negación y ocultación de la muerte en la sociedad contemporánea descrita por Philippe Ariès?

¿Cómo sería un *freak show* contemporáneo? ¿Acaso he sido algo más que un *voyeur* en esta exposición? ¿Podemos dejar de hacernos preguntas ante este tipo de exposiciones?

3. pocas respuestas

El cuerpo humano nos ha fascinado desde el comienzo de los tiempos. Con estas palabras comienza mi visita a *Bodies... The Exhibition*, la actual muestra en Nueva York de cadáveres plastinados según la técnica descubierta en los setenta por el polémico Gunther Von Hagens; médico forense alemán autoproclamado artista. Sin embargo la organización de esta exposición no depende de él, sino de una de las muchas empresas que se lucran imitando las instalaciones del primero. Voy a ver, por tanto, una copia, el *plagio*¹ de unas exposiciones itinerantes, *Body Worlds*, que desde su inauguración en Japón en 1995 ha recibido más de veintiséis millones de visitas. *Bodies...* ya va por los quince, lo que hace pensar que el fenómeno de los cuerpos plastinados no ha hecho más que empezar.

Avanzo hacia la primera sala y leo en la pared contigua que aseguran guiarse para la disposición de la exposición por el mismo principio básico que ha regido el estudio de la anatomía humana: *Ver es conocer*, aludiendo a continuación a las disecciones públicas del renacimiento. Pues bien, ellos mismos nos dan la clave. Esta muestra, desde el momento en que va dirigida al público en general, no pretende más que satisfacer nuestras pulsiones más oscuras y primarias para conseguir beneficios económicos. No es más que morbo y espectáculo. ¿O acaso hay algo más?

Evidentemente es posible que estas perfectas momificaciones hayan ayudado a algunos científicos o artistas a conocer mejor su objeto de estudio; pero todo parece indicar que en este caso el fin tampoco justifica los medios. Si para Susan Sontag (2010) los únicos que tienen derecho a ver imágenes de violencia y muerte extremadas son los que pueden aprender algo de ello o hacer algo para aliviarlas, los únicos que deberían poder acceder a estos cuerpos son los que realmente pueden ver en ellos lo que la mayoría del público no sabe ver, o no puede ver en cualquier otra reproducción anatómica. Aún así, bajo el pretexto de escribir estas líneas con conocimiento de causa, me dispongo a participar del espectáculo como cualquier otro *voyeur*.

¹ Premiere Exhibitions, la organizadora de la exposición, ha sido absuelta de las acusaciones de plagio, al considerar el juez que aunque von Hagens posee la patente de la técnica las posturas humanas no pueden ser nunca objeto de patentes.

Todo parece indicar que los organizadores son conocedores de que ni tan siquiera el pretexto artístico legitimaría esta exhibición, por lo que se apresuran a imitar una exagerada disposición científica. Desde el momento en que se entra se observa como todos los esfuerzos van dirigidos a dar un barniz científico al itinerario. Tanto es así que sólo consiguen una patética parodia: nos reciben cuatro pantallas enormes con *The Dr. Oz Show*, un derivado de *reality* donde un médico forense titulado por Columbia nos prepara para lo que nos espera, pues *Esto desafiará todo lo que creías saber sobre tu cuerpo*, y nos alienta a ver todo lo que se esconde *justo bajo la piel*. Tanto texto, audio y video no hacen más que aumentar nuestro deseo de empezar la exposición *en sí*, si bien es cierto que la mayoría de los espectadores pasa de largo de estas dos primeras habitaciones. Durante todo el recorrido este vídeo tendrá una continuidad con diferentes datos y consejos, continuando con la simulación de que en realidad asistimos a una clase magistral de anatomía y cuidado corporal.

Siguiendo con la pretendida página científica, vemos cómo a las diferentes salas se les ha dado nombres de enciclopedia anatómica, según el tema que se estudie en esos *modelos*; *Skeletal, Muscular, Nervous, Respiratory, Digestive, Reproductive and Urinary, Fetal Development o Circulatory*. A las que hay que añadirle las circenses *Treated Body*, una excusa para colocar los ejemplares más *decorativos*, como las secciones en lonchas de un centímetro de un cuerpo colocado en una mesa de tortura y *Health and Wellness*, donde se nos intenta convencer de que todo lo que hemos visto no ha sido sino para animarnos a cuidar nuestro cuerpo y llevar una vida más sana, al tiempo que se nos invita tomarnos la tensión allí mismo y a hacer un test para evaluar nuestra dieta, ejercicio, esperanza de vida, etc. Quizá lo que paradójicamente consigue sacarnos de aquella puesta en escena es que todas las personas encargadas de vigilar las salas van *disfrazadas* de médicos, con sus correspondientes batas blancas y demás aparatajes.

Continuo avanzando y descubro, que a pesar de este pretexto científico, hay un abuso de las poses con referencias artísticas, o incluso jocosas, que nada tienen que ver con las intenciones supuestamente didácticas de la exposición. El Dr. Muerte asegura que no hay problemas morales, ya que todos los cuerpos son anónimos. Ciento es que se les ha eliminado su identidad y personalidad, y que se les ha sometido a cierto grado de abstracción al eliminar cualquier rasgo demasiado personal. De alguna manera todos son idealizaciones, son anatómicamente perfectos; sin embargo a la vez se les da una cierta clase de subjetividad, tienen nombre; posan como si estuvieran vivos.

Las semejanzas con un museo victoriano son más que evidentes, pero allí se modificaban con cera ciertas partes de los cuerpos para dotarlos de un mayor realismo y que se pudieran conservar más tiempo. También existe el antecedente de Jeremy Bentham (1832), el padre del utilitarismo, que en un intento de llevar al límite su filosofía escribió las instrucciones para que su cadáver fuera conservado en lo que denominó *auto-icono*. De igual manera se conservan, expuestos a la vista, los cuerpos incorruptos de ciertos santos. En cambio, a estos muertos se les ha asignado una actividad o personalidad que probablemente nada tuvo que ver con ellos y que pretender darles cierta belleza y artisticidad: “*Body Worlds* presenta especímenes de cuerpo entero en poses dinámicas y realistas. La anatomía plastinada es belleza *bajo la piel* (...) Abre el corazón a nuestro yo interior y nos hace enamorarnos de nuestro propio cuerpo” (*Bodyworlds*, s.f.)”.²

Así, en esta y otras ciudades, podemos ver una peculiar versión de *Formas únicas de continuidad en el espacio*, un San Bartolomé, un pensador, un discóbolo, un artista dibujando un bodegón, hasta un Duchamp jugando al ajedrez. Desde una maja de Goya hasta un *Made in Heaven* de Jeff Koons, pasando por todo tipo de deportistas, bailarines, etc. Se trata, por tanto, de copias al cubo, de *imitaciones de representaciones*. Pero me temo que los *objetos* de estudio son precisamente eso, objetos; *especímenes*, como son llamados por los organizadores. Ya no son cuerpos, sino cosas. O al menos pertenecen a una tercera categoría intermedia; cuerpos sin corporalidad, cuerpos extremadamente objetualizados.

Sin putrefacción, fluidos, grasa, sangre ni olor, limpios y secos, ya no hay nada que los

² Cita original: “*Body Worlds* features whole body specimens in dynamic lifelike poses. Plastinated anatomy is beauty beneath the skin (...) It opens the heart to our inner self and makes us fall in love with our own body”.

haga humanos. Que nos recuerde que en algún momento estuvieron vivos. Si Julia Kristeva (1980) insistía en la idea del cadáver, del latin *cadere*, caer, como la mayor forma de abyección, como la amenaza constante de la vida, pues que nos recuerda lo que somos; estos cuerpos no son la muerte infectando la vida, (Kristeva, 1980) sino cadáveres *puros*, sin carne, cadáveres contradictorios, cadáveres paradójicos; materia inerte que no refiere a la muerte como lo haría cualquier otro cadáver.

Al ser sometidos a una instrumentalización tan radical devienen *muertos sin posibilidad de duelo*. Nadie los ha velado, nadie les ha llorado, ni nadie lo hará.

Cuestión aparte es el asunto de la procedencia de los cadáveres. Según denuncian diversas asociaciones de defensa de los derechos humanos no provendrían de donaciones, sino que pertenecerían a prisioneros ejecutados y comprados en cárceles chinas, o bien serían cuerpos no reclamados. Esta circunstancia llevó a vetar la exposición en Francia³, y a cambiar de unos organizadores a otros en la de Sevilla, al no poder demostrar la primera que los cuerpos fueran donados. No nos compete a nosotros el valorar este aspecto de la muestra, pues aunque si esto fuera cierto, que todo parece indicar que sí, sería la ley la que debería actuar, y desde estas líneas se plantea otro tipo de discusión que seguirá vigente cuando se ponga fin al uso de cuerpos comprados o de procedencia ilícita, y se disponga únicamente de cuerpos legalmente donados.

En la propia exposición se puede llenar el formulario de donación (Breifel, 2009), que también se encuentra en internet⁴, junto con varios foros⁵ donde mucha gente se confiesa atraída por la idea. Además, aquí entrarían en juego otros debates morales como la posesión y el derecho sobre nuestro propio cuerpo. Debate similar se abrió hace unos años con el caso de los caníbales alemanes. A pesar de demostrarse el consentimiento de uno de ellos a ser comido, e incluso participar él mismo al principio, la justicia encarceló al que quedó vivo. Claro que este caso implica un suicidio-eutanasia, pero ¿qué sucedería si yo quisiera donar mi brazo izquierdo a la causa de la plastinación? total, no lo uso mucho, y mi vida no estaría comprometida, ¿y si en lugar de donarlo lo vendiera? Bromas aparte, aunque no podemos obviar las complicaciones éticas de todo esto, insisto en que no es mi intención valorarlas aquí.

Continuando con von Hagen me sorprende descubrir cómo subraya que sus especímenes son *auténticos*⁶; pero seguidamente añade que son humanos y a la vez no lo son. Además, acusa a las demás empresas de “falsear” sus ejemplares. La hipocresía y las contradicciones no tienen fin en todas sus declaraciones, sin embargo algo hay de verdad en sus afirmaciones; “Humanos y plásticos a la vez, los cuerpos de von Hagens son reales y, al mismo tiempo, sustitutos de lo real. Se encuentran en el límite entre el arte y la ciencia, la educación y el entretenimiento, la celebración y la explotación, el desapego y el asco” (Spooner, 2006). De alguna manera se encuentran congelados, atrapados, en un limbo entre la mortalidad y la inmortalidad, la muerte y la putrefacción. Sin duda nos podríamos referir a ellos como *post-biológicos* (Lizama, 2009), pues han perdido ciertos elementos constitutivos de un ser vivo.

El proceso de plastinación en *Body Worlds*, o de preservación con polímeros, en *Bodies...* implica la extracción total del agua del cuerpo, que supone unos dos tercios del total de nuestro peso, por siliconas y otras sustancias plásticas. Además siempre se les retira la piel, el órgano más grande del cuerpo, y el que probablemente nos identifica, al menos en un plano visual, como humanos. Joseph Starr (2009) defiende que esta sistemática eliminación de la piel no es casual ya que la piel plastinada es desagradable, justo lo que no quiere ser esta muestra; se parece demasiado a un cadáver: “Sin las funciones de apoyo y lubricación de los fluidos corporales, la piel humana parece pálida, informe, arrugada y muerta” (Starr, 2009: 13). Sin agua, piel, grasas, etc, podríamos decir que estrictamente sólo queda un 20% del cuerpo, lo que no debería ser óbice para tratarlo como lo que en definitiva es; un cadáver completo.

3 En la sentencia judicial se insiste en la idea de que el único lugar donde debe estar un cadáver es en el cementerio.

4 http://www.bodymobil.de/Downloads/English/BD_Consent_US_081209.pdf

5 Varios ejemplos de estos testimonios se pueden leer en Briefel (2009): “Me alivia pensar que ya no me comerán los gusanos, sino que viajaré por todo el mundo y la gente me admirará”, “Por fin serviré para algo”, “*Body World*, lejos de ser una cámara de los horrores me ofrece la vida eterna”, o el más siniestro: “Ojalá pudiera verme a mí mismo cortado en finas lonchas, sería un sueño maravilloso”.

6 En su página web oficial asegura que poseen una “unadulterated authenticity”.

Desde el principio de los tiempos se han sucedido los intentos por frenar la descomposición tras la muerte, como una forma de victoria definitiva sobre ésta y conquista de la inmortalidad. Pero lo que parece ser el logro definitivo de esta pretensión intrínsecamente humana no responde a estas mismas motivaciones, sino más bien corresponden a las propias de un régimen panóptico, donde todo ha de mostrarse *hipervisible*.

Continúo la visita intentando mantener la mayor objetividad posible a pesar de mis dilemas morales. Es cierto que la mayor parte del tiempo consigues, si no ya olvidar que lo que tienes enfrente son cadáveres, acercarte a ellos sin los temores lógicos de alguien que no está acostumbrado a tratar tan de cerca a la muerte. Sin embargo, observo ciertas partes desmembradas, expuestas como si de un museo arqueológico se tratase, con su cartela, y aún separadas por una vitrina, que sí que son capaces de provocar en mí el mayor de los rechazos y repulsión. Hasta un trozo de piel recortada con un tatuaje *taleguero*, que podría fácilmente ser una obra de Ulay, me provoca náuseas. Veo menos claro que nunca qué puede haber de ciencia o de arte en esto.

Siento que formalmente se asemeja más a una carnicería que a un museo. Más tarde entiendo que hasta para el propio von Hagen hay una relación directa:

Un día, estaba en la carnicería de la ciudad universitaria donde estudiaba y, mientras observaba a la vendedora cortar jamón, se me ocurrió que debía utilizar una cortadora de fiambres para cortar riñones. Así, una “cortadora de cuchillas rotativas”, como la llamé en la solicitud de fondos para el proyecto, se convirtió en mi primera inversión en plastinación. (...) Eso fue el 10 de enero de 1977, el día en que decidí hacer de la plastinación el centro de mi vida” (Von Hagens, s.f.).⁷

No fue sino tras una *revelación*, nada menos que en la carnicería de su ciudad, cuando entendió que quería dedicar su vida a la plastinación.

En otro orden de cosas, si el argumento más esgrimido por el Dr. Hagens es el de “democratizar la anatomía”, me veo incapaz de entender qué le impide que se hagan fotos en sus exposiciones, e incluso que se incluyan en otros libros que no sean su catálogo. Y, si es así, ¿qué diferencia estas secciones de los moldes de cera del siglo XVII del Museo florentino de *La Specola*? Curiosamente, estos modelos anatómicos han sido trasladados del museo a las facultades, y viceversa, durante siglos. No puedo evitar dejar de preguntarme si tendría tanto éxito la exposición si los cuerpos fueran sustituidos por copias exactas, o incluso mejoradas en textura y cromáticamente. ¿Realmente hay diferencias anatómicas significativas con los grabados de Vesalio? Las respuestas son obvias, y los motivos también. Aunque en términos didácticos sí sea igual de efectivo, no es lo mismo una representación de un cadáver, *demonstrative*, que la presentación de éste, *monstrative* (Virilio, 2003).

Voy descubriendo entonces que si en las primeras salas, *Skeletal, Muscular...*, los niveles de disección eran simétricos, poco a poco me encuentro con que las disecciones comienzan a distanciarse todavía más de las prácticas puramente empíricas. Estos *artistas-forenses* se sirven de criterios totalmente aleatorios para llevar a cabo sus embalsamamientos. Si se retira toda la piel, no entiendo por qué se ha de conservar la piel, e incluso el vello, que rodea el ano. Por qué se ha de dejar la grasa mamaria si el resto se ha eliminado. Por qué algo tan epidérmico como los pezones se han de conservar, e incluso señalar dada su plastinación en erección. Por qué cuándo se está mostrando el aparato respiratorio se ha de conservar una vulva perfectamente recortada del resto del cuerpo. Entiendo entonces, que lejos de lo que creía al principio estoy ante cadáveres hiper-sexuados. Hasta muerto, el cuerpo no debe ser bello, sino sexualmente atractivo.

Sin embargo, lo más obsceno estaba por llegar. Leo un cartel que obstaculiza mis pasos y me insta a reconsiderar si realmente quiero entrar en la siguiente sala, el *Desarrollo Fetal*, por la dureza de su contenido, proponiendo un recorrido alternativo para los más sensibles.

⁷ Cita original: “Then one day, I was in the butcher shop in the university town where I was studying, and as I watched the sales woman slice ham, it dawned on me that I ought to be using a meat slicer for cutting kidneys. And so a “rotary blade cutter,” as I called it in the project-appropriation request, became my first Plastination investment. (...) That was on January 10, 1977, the day that I decided to make Plastination the focus of my life”.

¿Qué puede haber en los restos de unos embriones y fetos, que ni tan siquiera han llegado a nacer, peor que en los de personas adultas? Aquí la gente susurra, ya no hay risas. Toda la escenografía trata de crear un espacio similar al de una cámara de los horrores. Como en un templo las paredes son oscuras y la iluminación, cenital y escasa. De nuevo algo de verdad había en aquella advertencia morbosa; estos muertos, con su piel, esta vez sí, transparente, sin plastinar, su fragilidad, y sin poses de ningún tipo, son los que te hacen enfrentarte con la muerte de manera más directa. Quizá tampoco encontramos anatomías de niños o ancianos por este mismo motivo.

Más adelante, siguiendo con la puesta en escena tétrica, arriba a la sección que realmente más me va a fascinar, en el más literal de los sentidos; el *Sistema Circulatorio*. Protegido por una urna preside la estancia un cuerpo de una belleza siniestra y sublime del no consigo olvidarme. Un cuerpo fantasmagórico, de una sutileza extrema, con una impresionante aura rojiza, del que sólo se conservan sus livianas arterias, venas y capilares. Un cuerpo volátil, realmente bello.

Para Hagens, sus trabajos son *estéticos e instructivos, pero no moralmente ofensivos*, y defiende que la belleza de sus especímenes los afirman moralmente frente a reacciones viscerales de los grotescos cadáveres tradicionales. Siempre según él, un cadáver en formaldehído, usado tradicionalmente en las facultades de medicina, es intrínsecamente menos instructivo que uno plastinado porque este “sorprenderá positivamente a los espectadores al adquirir conocimientos de una manera tan instructiva desde el punto de vista estético que encontrarán el diseño atractivo sólo porque es convincentemente estético” (Von Hagens, 2002: 3).⁸ Sin embargo la belleza tiene bastante poco que ver con la ética, y uno de los grandes problemas de esta exposición, y de sus gemelas, es la extremada estetización del cadáver.

Hagen insiste en la idea de que es imposible horrorizarse ante la visión de estos cuerpos, porque son bellos, y no sufrirán la *indignidad* de descomponerse:

Si mi trabajo impacta a la gente, como sostienen mis críticos, se trata de un *shock* estético, no cruel. Hollywood ha hecho mucho por asociar la anatomía con el horror y la angustia emocional de morir. Pero mi trabajo es muy diferente. Coloco especímenes en un entorno festivo. La estética ayuda a la gente a entender el cuerpo. Lo veo como una iluminación, que es parte de la ciencia. Lejos de degradar la anatomía, creo que mi trabajo la dignifica. Es mucho más digno que el uso convencional de especímenes, en el que se cortan partes del cuerpo y se colocan en frascos. El proceso único de plastinación, en el que los líquidos y tejidos del cuerpo humano se reemplazan con polímeros que les dan una apariencia y una textura plásticas y frescas, los hace hermosos (Von Hagens, 2002).⁹

Sin embargo, en ningún caso se trata de objetos artísticos, pese a las pretensiones de su creador y los intentos de disfrazarlos como tal. Hasta él mismo se caracteriza de un personaje chamánico, no se separa de su sombrero, como si quisiera imitar una vez más a Beuys. Y así, amenaza con regalarnos su obra final; su propio cuerpo plastinado acompañado de un vídeo a la entrada de todas sus exposiciones donde por fin hará posible el conocido epitafio, en el sentido estricto de *ver*: como tú te ves yo me vi, como me ves te verás.

En ocasiones asegura que lo único que hace es transformar cuerpos en obras de arte: “Inevitables discusiones sobre si es éticamente defendible convertir un cuerpo humano en una obra de arte” (Loveless, 2009), pero también afirma lo contrario cuando defiende que: “Lo que hago no es arte ni ciencia. Es algo artístico, pero los efectos van más allá de la educación

⁸ Cita original: “will positively amaze viewers acquiring knowledge in such an aesthetic-instructive manner that they will find the design compelling just because it is convincingly aesthetic”.

⁹ Cita original: “If my work shocks people, as my critics contend, then it is an aesthetic shock, not a cruel one. Hollywood has done a lot to associate anatomy with the horror and emotional distress of dying. But my work is very different. I put specimens in a celebratory setting. The aesthetic helps people to understand the body. I see it as an enlightenment, which is a part of science. Far from degrading anatomy, I think my work dignifies it. It is much more dignifying than the conventional use of specimens, in which body parts are cut up and put in jars. The unique process of plastination, in which the liquids and tissue of the human body are replaced with polymers giving them a fresh, plastic appearance and texture, makes them beautiful”.

porque hay emociones involucradas".¹⁰ Imita las poses artísticas, los procesos expositivos, existe la figura de un comisario, se publicitan como exposiciones, en las guías de ocio aparecen en la sección de museos y galerías, etc., incluso los libros que hacen referencia a ellos se encuentran en la sección de arte y arquitectura de la Biblioteca Pública de Nueva York. Y aún así distan mucho de ser obras de arte. Y no porque se utilicen cadáveres.

A lo largo de la Historia han sido muchos los artistas que se han interesado por nuestra realidad fisiológica, por desvelar los misterios de la anatomía, y por estudiar los misterios de la muerte. El hombre, por naturaleza, quiere conocer lo que le está oculto. Desde los griegos a Leonardo, que visitaba frecuentemente la morgue para realizar sus anatómicas, pasando por la lección de anatomía de Rembrandt, la historia del arte ha dejado constancia de esta pulsión diseccionadora del cuerpo. Incluso cuando por motivos religiosos no se permitían las autopsias se utilizaban primates y otros animales.

Muerte y arte han estado unidos desde el principio, incluso hay quien defiende que *La Muerte de Marat* supone la primera obra moderna. Parece entonces bastante claro que en la historia del arte se han sucedido las representaciones de cadáveres. La diferencia es que podemos encontrar numerosos ejemplos en el arte contemporáneo donde los cadáveres son utilizados directamente para producir, en este caso sí, objetos artísticos.

Uno de los casos más conocidos es el de *Entierro*, de 1999, de la artista mexicana Teresa Margolles. Esta pieza, precedida de un vídeo de 7 minutos donde ella misma lava al bebé, consiste en un bloque de hormigón que contiene el cuerpo de un bebé nacido muerto, y que su madre donó a la artista al no poder hacerse cargo de los elevados costes del entierro. En este caso, Margolles, no sólo nos llama la atención sobre una situación verdaderamente injusta, sino que dota a este bebé de una dignidad que los cuerpos plastinados jamás poseerán. Es más, esta obra de arte jamás formará parte del mercado del arte, mientras que en la web de von Hagens, además de todo tipo de *merchandising* podemos comprar partes o cuerpos enteros, eso sí, si conseguimos acreditar intenciones didácticas o científicas.

Philippe Ariès (2000), antropólogo francés, ha abordado ampliamente a lo largo de su carrera el tema de las diferentes actitudes del hombre ante la muerte, concluyendo que después de siglos sin grandes cambios, en los que nos relacionábamos con la muerte de una manera tranquila y familiar, nos encontramos en un momento de negación, no aceptación, rechazo y ocultación absolutos. Pues bien, el propio von Hagens asegura que sus trabajos van dirigidos a luchar contra este orden de cosas, pues pretende devolver su condición natural a la muerte. Sin embargo no hace más que contribuir a este fenómeno, pues fomenta precisamente la desaparición del duelo, uno de los grandes problemas del occidente contemporáneo, incluso cuando se refiere a su propio trabajo como *souvenir of mourning*. La muerte real se sigue ocultando, mientras asistimos progresivamente a un incremento de las representaciones de muertes ficticias en todos los medios.

Como ya describió Geoffrey Gorer en su revelador artículo de 1955, "La pornografía de la muerte"¹¹, la muerte se ha convertido en el más obsceno de todos los espectáculos, y el tabú del sexo ha sido sustituido por el tabú de la muerte. La polémica cantante Lady Gaga, que por estas mismas fechas tiene su concierto en Nueva York, conocedora de esta circunstancia, y después de haber intentado transgredir todas las convenciones posibles, ha contactado recientemente con von Hagens para decorar con sus "esculturas" alguna de las escenografías del *Monster Ball Tour*.

La ironía del destino, para acabar, es que parece que finalmente van a ser los delitos fiscales los que consigan pararle los pies al Dr. Hagen (Sánchez, 2011), como ya le sucedió a Al Capone, y no ninguna otra implicación práctica, política, legal o moral. No sucederá así con su actividad.

10 Cita original: "what I do is not art, nor science. It reaches into artistry but the effects goes beyond education because emotion are involved".

11 Artículo publicado por primera vez en *Encounter*, y reproducido en Gorer, Geoffrey (1965). "La pornografía de la muerte". En *Death, Grief and Mourning in Contemporary Britain*. Londres: Cresset Press.

4. ALGUNAS CERTEZAS (A MODO DE CONCLUSIÓN)

A menudo, cuando posamos la mirada sobre una imagen del arte, nos viene la irrecusable sensación de paradoja.

Georges Didi-Huberman (2010)

Siguiendo a Philippe Ariès (1974), afirmamos que la sociedad contemporánea ha reemplazado la relación familiar con la muerte por una negación absoluta de esta. Aunque von Hagens afirma que su trabajo combate esta tendencia, en realidad, contribuye a la desaparición del duelo y los rotos asociados a la muerte, así como a la deshumanización del cadáver. La muerte se convierte en un objeto de exhibición sin carga emocional, mientras que su representación en los medios prolifera en formas ficcionalizadas, alejando aún más a la sociedad de una experiencia auténtica del morir. Esto es, la exposición de cuerpos plastinados no devuelve a la muerte su condición natural, sino que refuerza su ocultamiento. Incide en esta tesis que con los fetos y bebés plastinados se nos pide considerar una especial sensibilidad. Estos pequeños cuerpos rompen la ficción porque parecen ser lo que son: cadáveres expuestos.

Es innegable que la transformación del cadáver en objeto de exhibición plantea un obvio dilema ético y estético. Aunque su disposición en poses artísticas sugiere una intención creativa, la ausencia de un proceso simbólico de duelo y la descontextualización de estos cuerpos los aleja de la noción tradicional de arte. Como señala Danto (2005), la estética por sí sola no legitima un objeto como obra de arte, y en este caso, la estetización extrema del cadáver no basta para encuadrarlo dentro de una práctica artística genuina. Más que una reflexión sobre la muerte, estas exposiciones funcionan como una espectacularización morbosa del cuerpo humano.

A diferencia de la momificación, cuyo propósito era la preservación ritual y respetuosa o la preparación para la vida después de la muerte, la plastinación vacía al cadáver de su significado simbólico y lo convierte en un objeto de consumo visual. Esta es la gran diferencia con las momias que el Ministerio de Cultura pretende retirar de los museos. Muchos de ellos sí que han sido muertos revestidos con la liturgia del duelo ritual y, además, conservan la piel. Kristeva (1980) describía el cadáver como la forma suprema de abyección, pues nos enfrenta con la realidad de nuestra propia finitud, sin embargo, los cuerpos plastinados, al estar despojados de fluidos, olores y signos de descomposición, rompen con esta concepción: son cuerpos sin muerte aparente, material inerte que no evoca ni la vida ni la putrefacción. Esta paradoja los sitúa en un estado post-biológico, una suerte de limbo entre la muerte física y la inmortalidad. La exhibición de cuerpos *bello*s, sin signos de descomposición ni deterioro, no solo despoja a la muerte de su crudeza, sino que refuerza la ilusión de control sobre el cuerpo. Para Bataille (1985), lo sagrado y lo prohibido están intrínsecamente ligados: la transgresión no destruye la norma, sino que la reafirma al romperla momentáneamente. Los cadáveres plastinados podrían interpretarse como un acto de transgresión porque desafían tabúes fundamentales sobre la muerte, el cuerpo y la dignidad humana. Sin embargo, la verdadera transgresión implica una experiencia límite que conecta al individuo con lo sagrado, lo erótico o lo abyecto. En este sentido, *Bodies* no logra esa transgresión en su forma más radical, sino que más bien neutraliza el impacto de la muerte al estetizarla y mercantilizarla.

Del mismo modo, uno de los aspectos más controvertidos de estas exposiciones es la selección arbitraria de qué partes del cuerpo se conservan y cuáles se eliminan. La insistencia en resaltar pezones, genitales o vello corporal, mientras se despoja al cuerpo de piel o grasa, sugiere una construcción visual que no responde a criterios científicos, sino a una estetización premeditada. Esta contradicción entre anonimato y personalización revela un intento de dotar al cadáver de una subjetividad forzada, un esfuerzo por humanizar lo que, en su instrumentalización extrema, ha dejado de ser humano. A la postre, siguiendo a Debord (2008), podemos afirmar que estas exposiciones representan la lógica de un capitalismo donde todo es susceptible de convertirse en mercancía, incluso el cuerpo humano.

Desde un punto de vista pedagógico, no habría diferencia entre estas muestras y réplicas hiperrealistas creadas con materiales sintéticos. Sin embargo, como apunta Baudrillard (1992) en su teoría del simulacro, la percepción de autenticidad juega un papel crucial en la atracción del público. La fascinación por lo real, por la presencia de un cuerpo que alguna vez

estuvo vivo, es el verdadero motor de estas exposiciones. La plastinación no se justifica por su valor didáctico, sino por su capacidad para generar una experiencia límite entre lo macabro y lo sublime, lo que garantiza su éxito comercial. ¿Es esto equiparable a los restos humanos presentes en los museos de arqueología?

En definitiva, lejos de fomentar una relación más naturalizada con la muerte, *Bodies* contribuye a su deshumanización. Como señala Philippe Ariès (1974), la modernidad ha desplazado la muerte a los márgenes de la experiencia cotidiana, convirtiéndola en un tabú. Estas exposiciones no revierten este proceso, sino que lo perpetúan: convierten la muerte en un espectáculo sin dolor, sin duelo, sin consecuencias. La plastinación elimina cualquier vestigio de humanidad en los cuerpos expuestos, reforzando una desconexión entre la muerte como fenómeno biológico y la muerte como experiencia social y emocional.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (1998). *Homo sacer: El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.
- Ariès, P. (2000). *Historia de la Muerte en Occidente, desde la edad media hasta nuestros días*, El Acantilado, Barcelona.
- Ariès, P. (1974). *Western attitudes toward death. From the middle ages to the present*. Baltimore y Londres: The John Hopkins University Press.
- Bal, M. (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.
- Bataille, G. (1985). *Visions of Excess. Selected writings, 1927-1939*. Ed. Allan Stoekl. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Baudrillard, J. (1992). *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- Bentham, J. (1832). *Will of Jeremy Bentham of Westminster Middlesex*. Disponible en <https://discovery.nationalarchives.gov.uk/details/r/D7863973>
- Breifel, A. (2009). “Take me: The Rhetoric of Donation”. En Jespersen, T. C., Rodríguez, A., Starr, J. (Eds.), *The Anatomy of Body Worlds. Critical Essays on the Plastinated Cadavers of Gunther von Hagens*. Jefferson, Carolina del Norte y Londres: McFarland & Company.
- Bodyworlds (s.f.), “The Anatomical Exhibition of Real Human Bodies”, disponible en <https://bodyworlds.com/plastination/gunther-von-hagens/>.
- Choron, J. (1963). *Death and Western Thought*. Nueva York: Collier Books.
- Danto, A. C. (2005). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Barcelona: Paidós.
- Debord, G. (2008). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: CENDEAC.
- Echeverri Correa, A.M. (2003). *Arte y cuerpo. El cuerpo como objeto en el arte contemporáneo*. México: Editorial Porrúa.
- Fernández del Riesgo, M. (2007). *Antropología de la muerte*. Madrid: Síntesis.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- Gorer, G. (1965). “La pornografía de la muerte”. En *Death, Grief and Mourning in Contemporary Britain*. Londres: Cresset Press.
- Hernández, M.A. (2024). *Yo estoy en la imagen*. Barcelona: Acantilado.
- Hernández Sánchez, D. (s.f.), “Cómo hacer cosas con cadáveres”, disponible en http://www.virose.pt/vector/b_18/sanchez.html.
- Jankélévitch, V. (2002). *La muerte*. Valencia: Pre-Textos.
- Jespersen, T. C., Rodríguez, A., Starr, J. (Eds.) (2009). *The Anatomy of Body Worlds. Critical Essays on the Plastinated Cadavers of Gunther von Hagens*. Jefferson, Carolina del Norte y Londres: McFarland & Company.
- Kristeva, J. (1980). *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Nueva York: Columbia University Press.
- Lizama, N. (2009). “Afterlife, but Not as We Know It: Melancholy, Post-Biological Ontology, and Plastinated Bodies”. En Jespersen, T. C., Rodríguez, A., Starr, J. (Eds.), *The Anatomy of Body Worlds. Critical Essays on the Plastinated Cadavers of Gunther von Hagens*. Jefferson, Carolina del Norte y Londres: McFarland & Company.
- Marzano, M. (2010). *La muerte como espectáculo. La difusión de la violencia en Internet y sus*

- implicaciones éticas.* Barcelona: Tusquets.
- Moxey, K. (2004). “Después de la muerte de la muerte del autor”, en *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte.* Barcelona: Serbal.
 - Museo Arqueológico Nacional. (2025). Tratamiento ético de los restos humanos en el Museo Arqueológico Nacional. <https://www.man.es/man/coleccion/tratamiento-etico-restos-humanos.html>
 - Nerváez, L. (2009). “Locating the Sublime”. En Jespersen, T. C., Rodríguez, A., Starr, J. (Eds.), *The Anatomy of Body Worlds. Critical Essays on the Plastinated Cadavers of Gunther von Hagens.* Jefferson, Carolina del Norte y Londres: McFarland & Company.
 - Lizama, N. (2009). “Afterlife, but Not as We Know It: Melancholy, Post-Biological Ontology, and Plastinated Bodies”, en Jespersen, T. C., Rodríguez, A., Starr, J. (eds.), *The Anatomy of Body Worlds. Critical Essays on the Plastinated Cadavers of Gunther von Hagens,* McFarland & Company, Jefferson y Londres.
 - Loveless, N. (2009), *Affecting Bodies*, en Jespersen, T. C., Rodríguez, A., Starr, J. (eds.), *The Anatomy of Body Worlds. Critical Essays on the Plastinated Cadavers of Gunther von Hagens,* McFarland & Company, Jefferson y Londres.
 - Sánchez, R. (2011), “Alemania logra ‘cazar’ a Gunther von Hagens”, en El Mundo, disponible en <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/05/19/internacional/1305794404.html>
 - Sontag, S. (2010). *Ante el dolor de los demás.* Barcelona: Debolsillo.
 - Spooner, C. (2006). *Contemporary Gothic*, Londres: Reaktion.
 - Starr, J. (2009). “The Plastinates Narrative”. En Jespersen, T. C., Rodríguez, A., Starr, J. (Eds.), *The Anatomy of Body Worlds. Critical Essays on the Plastinated Cadavers of Gunther von Hagens.* Jefferson, Carolina del Norte y Londres: McFarland & Company.
 - Virilio, P. (2003). *Art and Fear.* Londres: Continuum Press.
 - Vovelle, M. (1995). “La Mort – La Morgue”. En VV.AA., *L’Image de la Mort. Aux limites de la fiction: l’exposition du cadavre.* Québec: Musée d’art Contemporain de Montréal.
 - Von Hagens, G. (2002), entrevista con motivo de la inauguración de la exposición en Londres, disponible en *Times Higher Education*.
 - Von Hagens, G. (s.f.), “The idea Behind Plastination”, disponible en http://www.body-worlds.com/en/plastination/idea_plastination.html
 - Von Hagens, G. (2009). *On gruesome Corpses*, En Jespersen, T. C., Rodríguez, A., Starr, J. (Eds.), *The Anatomy of Body Worlds. Critical Essays on the Plastinated Cadavers of Gunther von Hagens.* Jefferson, Carolina del Norte y Londres: McFarland & Company.

VARIA

SOBRE LOS ORÍGENES DE LA CIUDAD DE MURCIA

Carlos Espí Forcén

Universidad de Murcia

<https://orcid.org/0000-0002-6674-0832>

forcen@um.es

En este año de 2025, la ciudad de Murcia celebra el 1200 aniversario de su fundación, acaecida en el año 825 por parte del emir de Córdoba Abderramán II. Para conmemorar esta fecha hemos escogido un ilustre monumento islámico de Murcia como portada del presente número de nuestra revista: el mihrab del oratorio del alcázar mayor, situado bajo la actual iglesia de San Juan de Dios. Sin embargo, el origen de la ciudad de Murcia es algo más complejo y requiere una reflexión más profunda. Sin las pretensiones de un trabajo académico de rigurosidad bibliográfica, intentaremos arrojar algo de luz sobre el origen y la identidad murciana, con el propósito de poner en orden algunas reflexiones del autor y con la conciencia de que la cuestión de la identidad murciana daría para escribir un texto mucho más amplio del que ofrece este humilde ensayo.

Si bien es cierto que en el año 825 hubo de tener lugar una fundación islámica de la ciudad de Murcia, esta no ocurrió en un paraje inhóspito y deshabitado, pues la fertilidad del valle del Segura atrajo núcleos de población a los territorios adyacentes de la ciudad desde, al menos, el segundo milenio antes de Cristo. De este modo, contamos con tres importantes asentamientos argáricos muy cerca del casco urbano de Murcia: el Puntarrón Chico en Beniaján, Monteagudo y el Verdolay en La Alberca. Los dos últimos fueron también lugares de asentamientos de los antiguos iberos, que vivieron en dos de los poblados más prósperos del sureste peninsular entre los siglos V y II a.C. Conocemos a los iberos que vivieron en Verdolay y Monteagudo por las casas de sus poblados, sus tumbas con ajuares, sus monumentos escultóricos y por los exvotos de bronce del Santuario de La Luz (Fig. 1). Aún no hay estudios que determinen con precisión si la sangre de pobladores argáricos e iberos corre aún por las venas de los murcianos, pero son indudables testimonios de la atracción que nuestro territorio ejerció en nuestros antepasados.



Fig. 1. Escultura de un ibero del Santuario de La Luz (La Alberca). Viste conforme a la moda de la época: gruesos pendientes, túnica corta con cuello en pico y grueso cinturón. Museo Arqueológico de Barcelona.

Es posible que el terreno de la actual ciudad de Murcia no fuese el más adecuado para albergar una importante población en la Antigüedad por las frecuentes inundaciones del río Segura, quizás sea esa la razón por la que no hemos encontrado vestigios arqueológicos significativos de un pasado anterior al islámico en el casco histórico, salvo algunas interesantes excepciones. La actual parroquia de San Nicolás luce en su fachada una lápida romana en travertino rojo de Mula con la inscripción de un tal Lucio Petronio Celer, cuya extracción hubo de producirse de alguna necrópolis de los alrededores de la parroquia. En una excavación en la actual calle de Alejandro Séiquer, en pleno casco histórico de Murcia, se encontró el fragmento de un sarcófago romano del siglo III d.C. que había sido usado como material de construcción en una casa islámica (Fig. 2). Dado que sus albañiles no le concedieron ningún valor artístico, es presumible que obtuviesen el fragmento de un entorno inmediato. Estos restos romanos son coherentes con la existencia de dos importantes villas romanas en los alrededores del casco histórico: una en Monteagudo, cuyas columnas visten hoy la fachada de la iglesia de San Andrés, y otra en la urbanización Joven Futura de Espinardo. Huelga decir que una villa romana no fue solo la residencia de un noble, sino el centro administrativo de una zona de importante producción agropecuaria que exigía un núcleo de población para abastecer las necesidades de la villa.

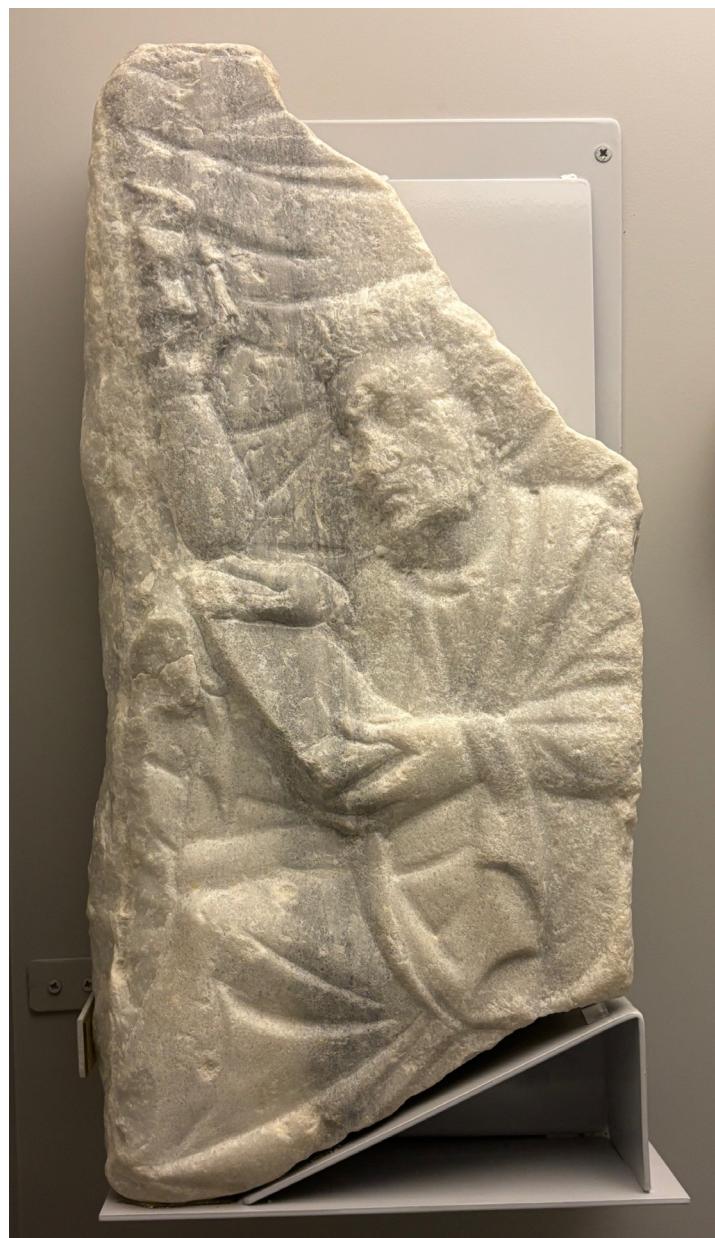


Fig. 2. Fragmento de un sarcófago romano reutilizado en una casa islámica de Murcia. Filósofo con papiro y musa. Siglo III d.C. Museo Arqueológico de Murcia.

Tenemos asimismo constancia de la existencia de población romana en el piedemonte de la Cordillera Sur. En la pedanía de Algezares se excavó una necrópolis con tumbas del siglo I al siglo III d.C., que pudo estar relacionada con el abandono del poblado ibérico del Verdolay tras el avance de la romanización. Este asentamiento tuvo un éxito duradero, como demuestra la construcción de una edificación de culto cristiano en el siglo VII d.C. en el entorno de la necrópolis: la basílica del Llano del Olivar. En La Alberca contamos con una importante necrópolis tardoantigua, cuyo edificio más emblemático es el mal llamado “*Martyrium* de La Alberca” que, a tenor de las evidencias arqueológicas, ni fue “*martyrium*”, ni fue cristiano. Por último, en la pedanía de Los Garres, encontramos los restos de un *castellum* romano, cuya función consistía en vigilar la entrada de posibles invasores hacia el valle donde reside la actual ciudad de Murcia.

¿Fue Murcia una ciudad romana? No tenemos evidencias de que hubiese un municipio, pero sí que existió población a ambos lados del río Segura. Muchos autores han apuntado que el propio nombre de Murcia pudo ser romano: no en vano, el valle entre las colinas del Palatino y el Aventino de la ciudad de Roma recibía este mismo nombre y, aún hoy, podemos atravesar la *Via di Valle Murcia* en el lateral del Circo Máximo. Murcia podría derivar de Myrtia, antigua divinidad romana relacionada con el mirto y la fertilidad, más tarde asimilada a Venus en calidad de Venus Myrtia. La identificación de Murcia con una Myrtia romana fue mencionada, a principios del siglo XVII, por el humanista Francisco Cascales en sus *Discursos históricos de la muy noble y muy leal ciudad de Murcia y su Reino*. No obstante, la única evidencia arqueológica para tal afirmación fue la lápida del mencionado Lucio Petronio Celer que Cascales pudo ver en la anterior parroquia bajomedieval de San Nicolás. En un intento de ennoblecer el origen de su ciudad, Cascales atribuyó la fundación de la ciudad a la creación de un altar a Venus Murcia por las legiones de Escipión el Africano tras la toma de Cartagena en el 208 a.C. El posible origen romano del nombre de Murcia ha dado lugar a que Myrtia y su variante Myrtea hayan sido utilizados para el nombre de la revista del Dpto. de Filología Clásica de la Universidad de Murcia y el de un centro comercial en los alrededores de la ciudad.

No cabe duda que, desde la fundación de Abderramán II, la Madinat Mursiya islámica vivió un periodo de esplendor como nunca antes había tenido. Su mayor apogeo lo experimentó en el siglo XII, con el reinado de Ibn Mardanis, cuando Murcia se convirtió en la capital de un vasto territorio que se extendería desde Teruel hasta Carmona y se embelleció con imponentes murallas, palacios, casas, mezquitas y termas, cuyos restos aún pueden contemplarse en la ciudad. No obstante, Murcia sufrió una nueva fundación con la que los murcianos se han sentido identificados históricamente: la conquista cristiana a mediados del siglo XIII. Por ello, dos de las principales avenidas del centro histórico de la ciudad están dedicadas a sus conquistadores: Jaime I de Aragón y Alfonso X de Castilla. El impacto de Alfonso en la historia, simbología e identidad murciana ha hecho que, en cierto modo, el monarca castellano sea el símbolo de la ciudad: sus entrañas yacen en el altar mayor de la catedral y su corazón compone el centro de su escudo. A Alfonso le debemos también el mítico origen de la Universidad de Murcia; en realidad, una escuela de traducción del árabe al latín fundada por el monarca bajo la dirección de Al Ricotí. En un deseo de vincular esta escuela con el origen de la Universidad de Murcia, desde 1943, el escudo universitario luce la figura del rey sabio junto a su corazón y un libro abierto como símbolo de sabiduría.

La llegada del futuro Alfonso X a Murcia en 1243 ha sido celebrada en la historia del arte murciano. En la primera mitad del siglo XIX, el pintor José Pascual Valls llevó a cabo un magnífico lienzo en el que mostraba la rendición de Ibn Hud al infante Alfonso de Castilla bajo una arquitectura nazarí de inspiración historicista (Fig. 3). El origen de la Murcia cristiana fue el tema escogido una vez más para ilustrar el pasado de la ciudad cuando, a mediados de los años 50 del pasado siglo XX, el gobierno de Murcia encargó al pintor Antonio Hernández Carpe un mural para la Casa de la Cultura (actual sede del Museo Arqueológico). El artista ejecutó dos magníficos murales que ilustraban la felicísima llegada del infante a la ciudad islámica portando la talla de la Virgen de la Arrixaca, patrona de la ciudad hasta el siglo XVIII y protagonista de un ilustre milagro de *Las Cantigas de Santa María* (Fig. 4).

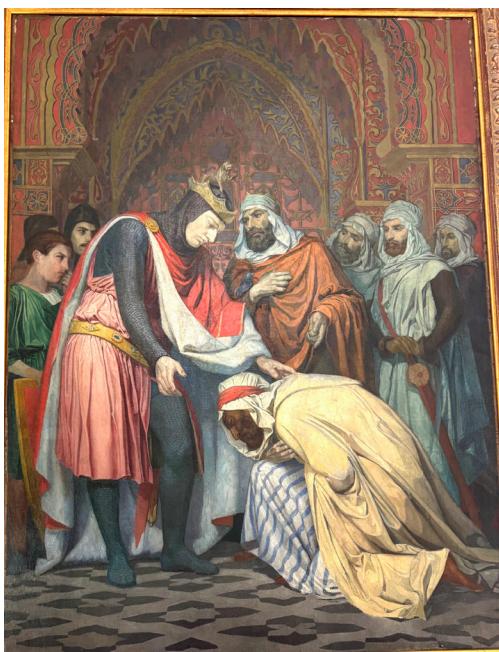


Fig. 3. Ibn-Hud se rinde ante el infante Alfonso. José Pascual Valls (1820-1866). Museo de Bellas Artes de Murcia.

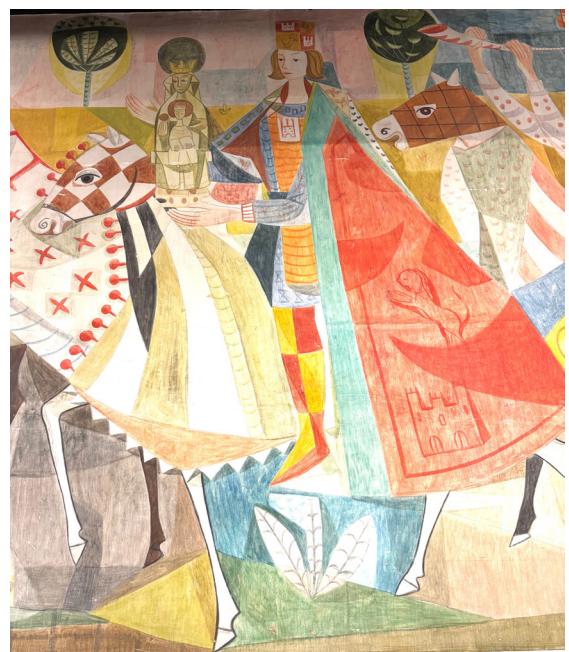


Fig. 4. El infante Alfonso entra en la ciudad de Murcia con la Virgen de la Arrixaca. Antonio Hernández Carpe (1921-1977). Museo Arqueológico de Murcia.

Desde finales del siglo XX, Murcia reivindica paulatinamente su pasado islámico: su fundador, Abderramán II, y el que quizás sea el murciano más internacional, Ibn Arabí, tienen nombres de avenidas en la periferia de la ciudad. En 2006 se erigió una escultura de bronce a Alfonso X el Sabio en su propia avenida y, dos años más tarde, el escultor José Carrilero Gil realizó otra escultura de bronce de Abderramán II como fundador la ciudad en la Plaza de la Cruz Roja (Fig. 4). Es cierto que Murcia llora aún la destrucción de los baños árabes de la Calle Madre de Dios, pero, tras esta dolorosa pérdida, hemos excavado, restaurado y puesto en valor los palacios islámicos del Monasterio de Santa Clara la Real, el oratorio de la iglesia de San Juan de Dios, la muralla de Santa Eulalia y el castillejo de Monteagudo. Muchos han sido los yacimientos destruidos para la construcción de garajes y nuevos edificios, pero el pasado islámico de Murcia se reivindica, se protege y se recupera ahora más que nunca. Confiamos en seguir así y poder dejar un importante y rico patrimonio a las generaciones venideras.



Fig. 5. Escultura de Abderramán II. José Carrilero Gil (n. 1928). Plaza de la Cruz Roja, Murcia.

UNA VIDA DEDICADA AL MUSEO DE ARTE IBÉRICO DE EL CIGARALEJO.

Entrevista a Virginia Page del Pozo.

José Fenoll Cascales y Jesús Robles Moreno

Universidad Autónoma de Madrid

<https://orcid.org/0000-0002-4668-3471>

<https://orcid.org/0000-0002-5276-1974>



Virginia Page del Pozo, conservadora e investigadora del Museo de Arte Ibérico El Cigarralejo.

Hablar del Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo es hablar de uno de los museos de Arqueología Ibérica más importante de nuestro país y, por lo que ello implica, del mundo. Es un lugar de parada fundamental en cualquier itinerario arqueológico por el sureste ibérico, un destino idóneo para excursiones de distintos niveles educativos y una referencia obligada para los numerosos investigadores que, alojándose en su apartamento, pasan tiempo estudiando las piezas de sus fondos o los volúmenes de su biblioteca. Aunque son muchos los factores que explican el éxito de este Museo, la gran mayoría de ellos tienen un denominador común: la labor incansable que durante años ha desempeñado su directora, Virginia Page del Pozo.

Aunque en recientes entrevistas ha afirmado que “Necesitaría dos vidas más para poder hacer todo lo que me gustaría hacer en El Cigarralejo”, el otoño de 2024 trajo consigo su feliz jubilación del mundo laboral. La matización es importante: aunque ya no está a los mandos del Museo de El Cigarralejo, Virginia parece estar más activa que nunca y, desde la comodidad de su retiro, sigue investigando, participando en congresos y exposiciones e implicándose en numerosas actividades relacionadas con el patrimonio cultural y arqueológico de la Región. Pese a todo ello, creemos que es buen momento para charlar con ella de su larga carrera como investigadora, restauradora y directora de Museo, repasando así una vida dedicada a la Arqueología.

Remontémonos al principio de su carrera ¿Qué le lleva a estudiar historia en la Universidad de Murcia?

Desde pequeña me atraía mucho la Arqueología. Al matricularme en la Facultad de Filosofía y Letras, en ese momento había que hacerlo en Geografía e Historia, tres años de comunes y dos de especialidad. Tuve la suerte, con la llegada de la Dra. Ana M^a Muñoz Amilibia que se creara la especialidad de Historia Antigua y Arqueología, justo al empezar mi tercer curso, con lo que los dos últimos años de la carrera se centraron justamente en lo que me gustaba.

Y una vez que ya estudia Arqueología ¿Por qué decide centrarse en los íberos?

Todas las excavaciones arqueológicas, tanto ordinarias como de urgencias, se organizaban desde el Departamento de Historia Antigua y Arqueología de la Universidad de Murcia, dirigido por la Dra. Muñoz. Con lo que los alumnos de la especialidad teníamos la oportunidad de asistir a muchas de ellas. Mi primera campaña fue en 1978, concretamente un enterramiento de época argárica en Abarán, que recuerdo con mucho cariño, ya que además de algunos alumnos, participaron casi todos los profesores que había en ese momento en el Departamento: Dña. Ana M^a, Manuela Alaya, Antonio Yelo. También colaboré en algunas de época medieval en el casco urbano de Murcia.

Durante las vacaciones estivales se realizaban las excavaciones ordinarias y, al ser tan pocos alumnos, se intentaban hacer correlativas, al menos las de los yacimientos de un mismo periodo cultural, con el fin de que pudiéramos asistir a todas ellas. No me quedó ninguna duda de cual era mi vocación, al trabajar en los poblados ibéricos de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla), con Dña. Ana y en el de Los Molinicos de Moratalla con Pedro Lillo y posteriormente en la necrópolis de EL Cigarralejo (Mula) dirigida por D. Emeterio Cuadrado y junto al entonces mi compañero y hoy marido, José Miguel García Cano. Era un periodo magnífico del que quedaba mucho por investigar y aprender, lo que tuve la suerte de hacer ya que en Mula estuve hasta la última campaña en 1988, y continué colaborando con D. Emeterio muchos años después.

Al trabajar simultáneamente en poblados y en necrópolis, aprecias las diferencias existentes en ambos ambientes. En principio, parecen más llamativos los resultados obtenidos en una necrópolis, al ser conjuntos cerrados y normalmente intactos con los numerosos objetos que componen el ajuar funerario del difunto. Mientras que, en un poblado, la cultura material es más escasa y fragmentaria, pero muy interesante por la variedad de restos que te indican como fue el día a día de estas gentes y la gran diferencia entre los objetos, más seleccionados

y de prestigio en las tumbas y totalmente utilitarios en los hábitat. Incluso la decoración de la cerámica es más modesta por lo general en los poblados.

Durante estos años escribiste también tu tesina sobre imitaciones griegas y luego estuviste unos meses en Madrid con Ricardo Olmos ¿Cierto?

Sí, primero realicé la tesina sobre las imitaciones en cerámica ibérica de formas de vasos griegos en la Región de Murcia. Dña. Ana M^a Muñoz, mi directora de la Tesis de Licenciatura, me sugirió que le enviara el manuscrito al Dr. Ricardo Olmos, entonces Conservador en el Museo Arqueológico Nacional, ya que estaba embarcado en un proyecto de actualización de la “*Iberia Graeca*” y que seguramente estaría interesado en un tema tan novedoso. Inmediatamente se la mandé por correo y recibí una carta súper cariñosa en la que me decía que el trabajo le había encantado y quería que me pasara por Madrid para hablar del tema. Sin cita previa, José Miguel y yo nos presentamos en el MAN, donde Ricardo Olmos me comentó que le gustaría que el primer volumen de la serie fuera el mío, pero que habría de ampliar la investigación al sureste peninsular y sur de Valencia, con lo que me puse a ello, incluido ir a todos los museos de la zona que contaban con imitaciones, con el fin de ver y analizar las piezas en directo.

Durante estos meses me desplacé en varias ocasiones a Madrid, donde permanecía varios días, sobre todo a discutir con R. Olmos sobre el trabajo y a consultar la magnífica biblioteca del MAN. Ahora puede resultar chocante, pero en ese momento no contábamos con los adelantos ni la rapidez que te proporciona Internet. Había que ir a las bibliotecas y consultar libros y revistas especializadas en papel. Ricardo me ayudó continuamente, además de facilitarme el acceso a la biblioteca del MAN. Todo fueron facilidades.

¿Y qué gran enseñanza te llevas de esa época?

Que, para aprender un poco de cualquier tema, has de dedicarle muchas horas de estudio e investigación. Así como relacionarte con especialistas, para intercambiar opiniones y otros puntos de vista. En ese sentido, le estoy muy agradecida a Ricardo Olmos por la oportunidad y el asesoramiento que me brindó en todo momento y por supuesto a Dña. Ana, a Pedro Lillo y a Don Emeterio Cuadrado que me permitió estudiar todos los materiales de El Cigarralejo, así como consultar sus diarios de excavación. Además de la suerte que tuve al contar con tan buenos maestros.

Después de esa esa etapa con las imitaciones realizaste una tesis que no llegaste a defender sobre escultura Ibérica...

Sí, me interesaba mucho la escultura ibérica en piedra y la Comunidad Autónoma me encargó que hiciera un catálogo de toda la escultura conocida hasta la fecha en la Región de Murcia. Incluso incluí dibujos de algunos materiales punteados a rotring sobre papel vegetal, tal y como se realizaban en la época. Al entregarlo, el jefe del Servicio de Patrimonio Histórico me ofreció publicarlo, incluso se planteó que sirviera de base a mi tesis doctoral. No me pareció apropiado, ya que estaba trabajando en otros proyectos, además de ser madre y me faltaban horas por todos lados. Finalmente, sí que publiqué una buena parte del mismo, con José Miguel, en la revista *Verdolay*, concretamente toda la escultura del Cabecico del Tesoro (Verdolay, La Alberca).

Después, empecé a trabajar en la primera Escuela Taller de Mula y posteriormente en el Museo de Arte Ibérico el Cigarralejo y ya no tuve tiempo de retomar un trabajo de esa envergadura.

Entre esos trabajos que mencionas, tuviste también tu propia empresa de restauración con la que realizaste algunos trabajos importantes en la Región, que imagino que te quitarían también mucho tiempo...

Claro, con cuatro de mis alumnos de la Escuela Taller, al finalizar ésta en 1991, creamos una cooperativa de restauración y de puesta en valor de yacimientos arqueológicos, Arcorest. En este último punto, fuimos pioneros en Murcia con la villa romana de los Villaricos (Mula) y algún que otro yacimiento de nuestra Región. También restauramos objetos arqueológicos de algunos de nuestros museos (Lorca, Águilas, Caravaca, etc.) o extraje objetos de gran tamaño

aparecidos en una excavación, en un bloque para trasladarlo a otro sitio en donde no corriera peligro. Por citar algunos ejemplos destacaría el horno de época fenicia aparecido en un solar del casco urbano de Lorca, que iba a ser edificado y lo trasladamos y montamos en el patio de dicho museo, o el baño judío del castillo de Lorca, lo arrancamos en un bloque para ubicarlo en otro punto del complejo y evitar su destrucción por la construcción del parador; o los enterramientos romanos de Mazarrón, procedentes de un solar del casco urbano y hoy se exhiben en el museo Romano de los Salazones. Normalmente estos trabajos se realizaban por las tardes y los fines de semana, ya que el Ayuntamiento de Mula contrató a nuestra empresa para que se ocupara de la gestión del museo de El Cigarralero, creo que también fue un “experimento” pionero en la península. Así que por la mañana yo dirigía el museo de El Cigarralero, organizaba talleres para escolares y todo tipo de actividades y el resto de día, junto a mis socios, sobre todo Catalina Tudela y Juan García, nos ocupábamos de los trabajos de restauración. Pero cuando la Comunidad Autónoma de Murcia creó el cuerpo de Conservadores de Museos y convocó 6 plazas a oposición, no dudé en presentarme y, una vez aprobada dicha oposición, abandoné la empresa y me dediqué a tiempo completo al Museo de El Cigarralero.

Uno de esos primeros proyectos en los que colaboraste fue la extracción del pilar-estela de Coimbra del Barranco Ancho

Efectivamente, en 1981, cuando apareció este importante monumento, yo ya formaba parte del equipo de dirección de las excavaciones de Coimbra del Barranco Ancho. Dña. Ana M^a Muñoz, dada mis habilidades manuales, me eligió para que colaboraría con la restauradora del ICROA (Instituto Central de Restauración de Madrid), María Sanz Nájera, que vino al yacimiento para protegerlo durante su extracción y posterior traslado al Museo de Jumilla. En este sentido, María usó un método novedoso de extracción de grandes piezas arqueológicas, inmovilizándolas con poliuretano expandido y un soporte rígido, para que la pieza no sufriera durante el proceso. Aprendí mucho con ella y años más tarde, modifiqué la técnica, para poder emplearla en objetos más pesados o de difícil acceso, como por ejemplo con un sarcófago de cerámica helenística encontrado en el yacimiento de Tell Hamis (Siria), dada su gran fragilidad y el calor extremo que ocasionó que el proceso hubiera de realizarse de madrugada, con el fin de que éste funcionara correctamente. Al año siguiente, lo restauré y se hizo un montaje en el Museo Nacional de Alepo, junto a algunos de los materiales recuperados en las excavaciones arqueológicas. Formé parte del equipo de la Misión Española de Arqueología en Siria encabezado por las universidades de Murcia y Barcelona, entre 1996 y 2001. Fue una experiencia inolvidable, aunque bastante dura, ya que tuve que tomar la difícil decisión de dejar un mes al año, el de mis vacaciones veraniegas, a mi hija Irene de tan solo un año de edad y a Virginia, con ocho, al cuidado de las abuelas, 15 días cada una. Pero ante la insistencia y buena consideración de mi amigo Gonzalo Matilla, por mi experiencia en restauración e intervención “in situ”, no pude negarme. Además, en 1999 tuve la fortuna de participar activamente en el montaje de dos vitrinas y del propio sarcófago helenístico en el museo Nacional de Alepo.

Volviendo al cipo de Coimbra, en las navidades de ese año [1981] también ayudé a retirar el embalaje y a su restauración para su exposición permanente en el Museo Municipal de Jumilla, donde sería presentado a nivel científico en el XVI Congreso Nacional de Arqueología. Con motivo de esta reapertura, se restauraron varios materiales arqueológicos, se remodelaron las vitrinas con un nuevo montaje y cartelería. Estos trabajos los realizaban José Miguel García Cano y Ángel Iniesta, mientras María y yo trabajamos en el cipo.

También estuviste trabajando en la restauración del conjunto monumental de Santa Clara la Real...

Sí, estuve trabajando allí cuando apareció el primer arco de acceso a la gran sala de la crujía norte. El arqueólogo municipal era Julio Navarro Palazón y la empresa que se ocupaba de la rehabilitación del convento me contrató para la restauración del arco. Estuve varios meses bajo la dirección del restaurador del Servicio de Patrimonio de nuestra Comunidad Autónoma, Manuel Mateo Saura. Posteriormente participé en la restauración de la arrabá epigráfica y en la reconstrucción de otros arcos procedentes de la crujía sur que fueron derribados con



Virginia Page del Pozo consolidando el sarcófago helenístico mencionado.

la construcción de un garaje a principios de los años sesenta del s. XX y cuyos trozos estaban custodiados en el Museo Arqueológico de Murcia. Los restauré para su exhibición en la Expo92 de Sevilla, para posteriormente exponerlos en el Museo de Las Claras. Con el correr de los años, aparecieron más arcos y participé en la restauración de casi todos ellos.

Aunque ya casi nos ha respondido anteriormente, volvamos un poco sobre el tema ¿Cómo llegaste hasta El Cigarralejo?

Llegué en un primer momento a participar en las excavaciones de la necrópolis de El Cigarralejo. Esto ocurrió gracias a que Doña Ana M^a Muñoz, le pidió a Don Emeterio Cuadrado que dos de sus colaboradores en las excavaciones de Coimbra (José Miguel García Cano y Ángel Iniesta), pudieran ir a formarse al Cigarralejo. Justo al año siguiente, me incorporé yo al equipo arqueológico y, unos años después, lo hicieron otros buenos amigos pertenecientes también al equipo de Coimbra del Barranco Ancho, como Francisco Ventura, M^a José Ruiz y Carlos García Cano. Una vez comenzamos a trabajar con él, lo acompañamos hasta la última campaña que realizó en 1988. Hicimos una gran amistad con D. Emeterio y con su familia, ya que nos acogía en su casa de Mula.

Además, como ya abrigaba la idea de que se creara un museo monográfico en Mula sobre El Cigarralejo, vi la necesidad de que se fueran restaurando los materiales arqueológicos, para que todo estuviera listo para ese futuro museo. Así que, cada año al finalizar la campaña, acudían al Cigarralejo restauradores del ICROA, a los que me agregaba yo, a petición de Don Emeterio. Posteriormente, continué restaurando las armas con Gonzalo Matilla y las cerámicas con Jerónimo Mellado. Finalmente, cuando se creó la primera escuela Taller de Mula, me incorporé como profesora de museografía y de restauración de materiales arqueológicos, de manera que el último año de los tres que duró la escuela, mis alumnos disponían ya de una buena formación. Don Emeterio Cuadrado nos fue dejando numerosos materiales para que se trataran bajo mi supervisión. De ahí que el Museo de El Cigarralejo disponga de tanto armamento y útiles de hierro restaurados. Ese último año de la Escuela, también coincidió con la remodelación del palacio del Marqués de Menahermosa, futura sede del museo, por parte del Ministerio de Cultura. Así que colaboraron en ello la mayoría de los talleres: el de carpintería en la elaboración de mobiliario y el taller de albañilería y pintura y, como ya hemos visto, el de restauración de materiales arqueológicos. Una vez puesto a punto el edificio, se iniciaron los trabajos de montaje de la exposición permanente del museo. Lo llevaba



Virginia Page del Pozo en compañía de D. Emeterio Cuadrado Díaz durante las excavaciones en la necrópolis de El Cigarralejo.

el Ministerio de Cultura a través de una empresa contratada para tal fin. Al equipo de montaje se sumaron también, por petición directa de D. Emeterio, dos de sus también colaboradores, Elena Ruiz Valderas y Carlos García Cano. De manera que yo trabajaba por las mañanas con mis alumnos en la restauración de materiales y por la tarde y fines de semana a tiempo completo, me unía a Elena y Carlos que, bajo la supervisión de Don Emeterio, sentado en un sillón plegable dispuesto delante de la vitrina correspondiente, daba órdenes de cómo ir colocando el contenido. Hizo un proyecto previo en el que dibujó a escala, en papel milimetrado, todas las vitrinas con los objetos reales, también a escala, de las tumbas que se exhibirían en ellas.

Cuando había alguna duda sobre alguna pieza,

decía: “¡Traedme la Biblia!”; es decir, la gran publicación de la necrópolis de El Cigarralejo, donde recogía el estudio de las primeras 350 tumbas. Comprobaba el objeto en cuestión o el número de inventario o de sepultura, aclaraba el entuerto y pasábamos a otra cosa.

D. Emeterio tuvo el acierto de dibujar las vitrinas a escala con las imágenes reales, no obstante, hubo que hacer muchos cambios, ya que determinados materiales estaban muy incompletos y no podían exhibirse y faltaban vitrinas por definir, como la dedicada a la cerámica ibérica, en la Sala V, o la monográfica sobre el comercio e importaciones. También hubo que diseñar completamente la sala X del museo, ya que su idea era colocar, en un futuro, los caballitos y demás exvotos del santuario. No podía quedar vacía mientras se hacía efectiva la donación de esos materiales, con lo que le propusimos a D. Emeterio dedicarla provisionalmente a la escultura y la arquitectura funeraria ibérica, que es tal y como puede visitarse en la actualidad con alguna mejora. La exposición de los exvotos se ubicó finalmente, en 2023, en la planta baja con un moderno y espectacular montaje diseñado por el arquitecto Ángel Rocamora, que creo que supera con creces las expectativas hubiera tenido D. Emeterio y, desde luego, las mías, ya que no veía el fin de la musealización de los exvotos del santuario, veinte años después de la inauguración del museo, con los materiales procedentes de la necrópolis de El Cigarralejo.

Una vez que tú ya entras al Museo ¿Fue difícil el gestionar desde una administración pública o un primer momento desde una cooperativa, lo que hasta entonces había sido una colección privada?

La verdad es que surgieron varios problemas. En primer lugar, se trataba del único museo que había en Mula y la administración local no tenía experiencia en este tipo de gestión. Por suerte, yo tenía práctica en el tema, puesto que había trabajado mucho en el Museo Arqueológico Municipal Jerónimo Molina de Jumilla y porque para poder opositar al Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, era preceptivo hacer unas prácticas previas. Estas consistían en trabajar, durante un año, en un museo de titularidad estatal. Mi marido José Miguel y yo las hicimos juntos en el entonces Museo de Murcia, sección de Arqueología. Allí realizamos variadas tareas: organizar la biblioteca, guías turísticas, revisar el topográfico de las salas permanentes, ordenar los fondos, especialmente los materiales de Cabecico del Tesoro, con los que aprendimos mucho sobre cerámicas ibéricas y de importación. De manera que, al entrar en el Museo de El Cigarralejo, tenía bastante claro lo que debía hacer en este centro que también es de titularidad estatal, lo que incluía elaborar formularios específicos sobre control de visitantes, solicitud de estudio de materiales, donaciones de libros, uso del apartamento para investigadores, etc. Esto último, otra genialidad de D. Emeterio, ya que supuso que, a falta de una dotación económica en el museo, la mejor manera de colaborar con los investigadores, era ofrecerles durante unos días, que a veces se convirtieron en meses, un lugar de trabajo con alojamiento gratuito durante su estancia en Mula.



Jose Miguel García Cano, Virginia Page del Pozo, Fernando Quesada Sanz y Ángel Rocamora el día de la inauguración de las nuevas salas dedicadas al santuario de El Cigarralejo.

Otro de los retos fue que el museo contaba con un gran espacio para la biblioteca y de enormes armarios acristalados para libros, pero, no había ninguno. Era preceptivo dotarlo con una buena biblioteca acorde a las colecciones. Encontré un buen apoyo en la Universidad de Murcia, ya que al comentarle a mi amigo Pedro Lillo el problema, se quedó unos segundos pensativo y me dijo: "Ven mañana con una maleta o un carro de la compra". Así lo hice y me dio todas las publicaciones de arqueología que había editado el Servicio de Publicaciones de la Universidad ante la mirada atónita de la encargada del recinto, que no se atrevió a poner ninguna objeción. Incluso, como José Miguel y yo éramos compañeros de carrera, teníamos libros repetidos y todos mis ejemplares fueron a parar a la biblioteca del museo. Por otro lado, la Asociación de Amigos de la Arqueología de Madrid, creada por D. Emeterio, donó una buena parte de su biblioteca al museo y años más tarde, me puse en contacto con la Biblioteca Regional de Murcia, concretamente con mi buena amiga Amparo Iborra. A partir de ese momento y durante todos estos años, todos los ejemplares que se descatalogaban sobre arqueología, historia y arte antiguo, encyclopedias genéricas, revistas especializadas, etc, los traía al museo de El Cigarralejo. También me puse en contacto con el Servicio de Patrimonio, que editaba una revista anual y otras muchas publicaciones que enviaba a otros museos como intercambios bibliográficos, así que pudimos nutrir a la biblioteca con unos buenos fondos. Al editar nosotros una serie periódica "Monografías del Museo de Arte Ibérico El Cigarralejo", el número de intercambios con otras instituciones se incrementó, hasta llegar casi a los 500. En estos últimos años, hemos tenido además importantes aportaciones con la donación de Ana M^a Muñoz de toda su biblioteca, de una parte de la de D. Emeterio Cuadrado y justo antes de jubilarme, la de los catedráticos de la Universidad Autónoma de Madrid, Juan Blánquez y Lourdes Roldán, dos grandes amigos y excelentes compañeros de viajes por esos mundos.

Otro reto fue conseguir, sin ningún presupuesto, realizar todo tipo de actividades didácticas, divulgativas y científicas, pero siempre he tenido la suerte de contar con buenos amigos dentro y fuera del gremio, que se han ofrecido a impartir charlas, colaborar en exposiciones temporales, etc. Así como que fuera conocido y visitado por el mayor número posible de público. No fue fácil, ya que Mula solo cuenta con seis centros escolares, pero gracias a

nuestra oferta didáctica, que cambiábamos todos los años, conseguimos que el mismo grupo escolar, repitiera su visita al museo, hasta cuatro o cinco veces el mismo curso, para asistir a un acto totalmente diferente, incluso elaborado exprofeso acorde a la materia que se estuviera impartiendo en clase en ese momento, como una extensión del aprendizaje en el aula. Del mismo modo organicé muchos talleres para adultos, por la tarde, con los monitores Catalina Tudela y Juan Antonio Marín.

¿Cómo fue el gestionar la colección? D. Emeterio tenía todo el material en su casa ¿verdad?
Sí, él tenía toda la colección procedente de la necrópolis en la gran casa de Mula, mientras que los exvotos del santuario, los exhibía en dos grandes vitrinas empotradas en su vivienda madrileña. Durante el montaje, fuimos bajando desde su casa de Mula poco a poco todo el material al museo, ya que no se contrató a ninguna empresa especializada. Nosotros los embalábamos y trasladábamos en coche, primero la cerámica de mayor tamaño, y después el resto, dejando las piezas “menudas”, en terminología emeteriana, para el final.

Una vez en el museo, se iba dejando el material a exponer sobre grandes mesas en una de las dependencias, o incluso dentro de su vitrina correspondiente. Mientras que el resto de los materiales se agruparon por tumbas, bien protegidos y con sus etiquetas respectivas en cajas apilables y herméticas. Uno o varios ajuares completos se introducían en una caja, que a su vez se disponía correlativamente en los fondos del museo, es decir, desde la tumba nº 1 hasta la 547, con una etiqueta externa que indicaba el contenido de la misma. La ventaja es que el museo disponía de mucho espacio vacío para poder trabajar, además de contar con un sistema de armarios compactos correderos que facilitó la distribución de las cajas con los materiales de las tumbas. El mayor problema que tuvimos que afrontar fue que D. Emeterio guardaba la colección en vitrinas y estantes de su casa por tipología, no por ajuares completos, tal y como es más operativo conservarlos en un museo de cara a facilitar su localización, así que tuvimos que recomponer los ajuares.

Como directora de uno de los museos más importantes que hay en Arqueología ibérica y gracias también a ese apartamento que hizo D. Emeterio, has visto pasar a centenares de investigadores a los que el museo les ha dado voz ¿Cómo ves el futuro de los estudios ibéricos en Murcia?

Creo que lo más importante en este o cualquier museo es colaborar con los investigadores, lo que no siempre sucede. Y es fundamental consultar de primera mano los materiales, no te puedes basar únicamente en las imágenes que muestran las publicaciones, si es que lo que te interesa ya ha sido objeto de estudio. Confío en que el Cigarrallejo continúe en esta línea, facilitando el trabajo de investigación, ya que la mejor forma de aprender es tocando objetos, viendo las pastas, las calidades... También que prosiga la edición de nuestra serie científica “Monografías del Museo de Arte Ibérico el Cigarrallejo”, de la que ya se han editado siete volúmenes.

Siempre habrá gente interesada en la investigación, tanto jóvenes licenciados, como iberistas consagrados que participan en proyectos de investigación a nivel nacional, lo cual me parece fundamental para el futuro de los estudios ibéricos en Mula y el museo debe cooperar con ellos, facilitándoles el acceso al mismo, de manera que los estudios continúen.

¿Cuál dirías que es el momento más emocionante de tu carrera investigadora o profesional?
Es muy difícil, ha habido muchos. Al principio, quizás, por la ilusión de empezar a trabajar en un museo del que conocía sus materiales, desde la etapa de la excavación, restauración, montaje del museo y en el que estaba casi todo por hacer, excepto la colección ya inventariada por D. Emeterio y publicada en buena parte. Lógicamente no estaba catalogada en un programa informático.

Quizás, el momento cumbre fue cuando aprobé la oposición, puesto que ya llevaba catorce años trabajando en el museo y de no haberlo conseguido, yo pasaría a engrosar la lista del paro. En una oposición, el *curriculum* previo no sirve si no superas las pruebas escritas.

La mejor época laboral fue con la llegada de José Miguel Noguera como Director General de Cultura, porque pasamos de la miseria presupuestaria y sin dotación de personal a

darle un giro de 180º. Creó el cuerpo facultativo de conservadores de museos y dotó con cuatro plazas de funcionarios al Museo de Mula, además de un bibliotecario, una documentalista que fue catalogando la colección con el programa Domus, dos guías turísticos, un becario, limpiadora diaria, seguridad 24 horas y con una empresa de mantenimiento un día a la semana. Gracias a un presupuesto anual, podía realizar otros proyectos, además de publicaciones científicas y material didáctico. Fue un cambio rotundo, pasó a ser un museo en condiciones, adaptado a su época y respaldado por el Servicio de Museos y Exposiciones.

Desgraciadamente, la bonanza duró poco y a raíz de la crisis de 2008, se suprimió casi todo, excepto seguridad, limpieza y parte del personal funcionario. Pero los dioses proveen y con la crisis llegó ASAMIC [Asociación de Amigos del Museo Ibérico de El Cigarralejo], creada a partir de un grupo de amigos de Mula, con los que ya mantenía una estrecha relación y amistad, como Paco Palazón, Pedro Martínez, Salva Llorente, Pepe Boluda, Juan Guillén, Maxi Caballero y algunos más junto a Manolo Cuadrado y su mujer Ana Arderius, siempre alerta para que todo funcionara correctamente. Fue una de las mayores alegrías ver cómo, en poco tiempo, ASAMIC contaba con más de quinientos socios. Desde luego fue un resurgir de las cenizas. ASAMIC siempre me ha dado todo el apoyo posible, de hecho el volumen 7 de la serie de Monografías, dedicado a la escultura de la necrópolis de El Cigarralejo, lo ha financiado íntegramente nuestra asociación, además de colaborar en otros, como la guía sobre las salas del Santuario de El Cigarralejo y en infinidad de ocasiones, proyectos y actividades que de otra manera habría sido imposible ejecutarlas. Debo añadir, ahora que hemos sido seleccionados como candidato al premio europeo del museo del año, que este reconocimiento ha sido gracias a la contribución de ASAMIC.

Durante todos esos años de gestión del museo ¿Cuál es el mayor reto al que te has tenido que afrontar?

Sin duda la falta de financiación y de personal. En segundo término, llegar a todo tipo de público para conseguir que acudan al museo organizando actividades variadas y atractivas. Respecto a los visitantes, el primer año fue increíble el número de usuarios que atendimos, todos los escolares de Mula y alrededores pasaron por aquí, pero el siguiente curso el público desapareció. Fue un reto enorme conseguir recuperarlos, algo similar a lo que años después pasó tras la pandemia del Covid19. Ante el despelote, me puse en contacto con todos los colegios, institutos, asociaciones y, centro social de Mula para ver qué ocurría. La respuesta fue unánime: "ya lo vimos el año pasado". Entonces, además de las preceptivas visitas guiadas, exposiciones temporales y conferencias, oferté visitas temáticas. Por ejemplo, sobre el armamento, la cerámica o la mujer ibérica, tema en auge en la actualidad, aunque en 1994 no lo estaba, pero el museo ya disponía de una sala dedicada exprofeso a las mujeres.

Los profesores respondieron favorablemente y empezamos con actividades muy elaboradas, como la simulación de una excavación en el patio del museo, o un curso de restauración de cerámica arqueológica o de dibujo de materiales y de yacimientos arqueológicos. Eran actividades muy complicadas porque yo me desplazaba al colegio e impartía a los alumnos varias charlas sobre la arqueología como método de trabajo para reconstruir la Historia, de cómo se prepara una excavación y acerca de la cultura sobre la que íbamos a trabajar físicamente en el campo, costumbres, ritual funerario, etc. Posteriormente, excavaban con metodología arqueológica, durante varios días, lo que meses antes había enterrado en el jardín del museo. Casi siempre un enterramiento argárico en cista con esqueleto (de plástico) que nos prestaba el director del colegio Florentino Bayona y todo el ajuar, cuyas cerámicas realizaba Andrés Boluda, el alfarero de Mula y marido de Cati, nuestra monitora de didáctica, guía del museo y mi fiel amiga y colaboradora durante más de treinta años. Esta experiencia la repetí posteriormente en el colegio Jesús y María de Murcia y con el de Virgen de la Candelaria en Barranda, en este último caso, con la excavación de una casa romana, cuya estructura realizamos durante las vacaciones con los profesores, para que los participantes no supieran lo que encontrarían meses después.

Para los cursos de restauración, encargaba réplicas de cerámicas ibéricas en la alfalería, las rompía, las enterraba en el jardín del museo y les enseñaba a los chicos todo el proceso, desde la limpieza y desalación, consolidación de la pintura, pegado y restitución de lagu-

nas y del color. Incluso los alumnos montaban después una exposición sobre todo el trabajo realizado e impartían charlas a otros compañeros de su centro escolar o de otros colegios. Algunos de estos centros recibieron un premio, ya que participaban chicos de integración, no tan habitual como hoy en día. Con las visitas temáticas al museo, conseguí que una determinada clase acudiera al museo hasta 10 veces durante el curso escolar, para trabajar en una sala en cada ocasión: la agricultura, ganadería, clases sociales, ritual funerario, etc.

De hecho, llegasteis a hacer unos cuadernillos que incluso se han analizado posteriormente en publicaciones científicas sobre la didáctica del museo...

Sí, elaboré una gran cantidad de material didáctico, basado en las actividades que hacíamos: restauración, dibujo arqueológico, la vivienda ibérica, la mujer, la moda ibérica, entre otras, muchas de ellas quedaron plasmadas en estos cuadernillos, editamos unos 14 en los que además de la información, incluimos vocabulario específico y actividades. También la guía del museo para jóvenes en formato de cómic, un teatro para que los alumnos idearan una historia, a raíz de los personajes y situaciones que presentamos en cada escena, cuadernos didácticos de las exposiciones temporales y muchas más. En un primer momento, hice una hoja con preguntas acerca del contenido del museo, de la pieza que más les había gustado, con el fin de que los chicos tomaran un poco de interés en fijarse en determinados aspectos del museo.

Posteriormente, una carpeta con diez cuadernillos, uno con información por cada sala del museo. También tenía al final unas actividades relacionadas con la temática de la sala y vocabulario específico. Cada día se trabajaba en una única sala, me dejaban las actividades y yo las corregía, entregando al final los resultados.

Con el correr de los años, dejamos de editar estos cuadernillos, ya que al público actual le interesan actividades más dinámicas y visuales. En general, no muestran tanto interés en la lectura como hace unos años. No obstante, tenemos más de cincuenta modelos de talleres enfocados a todas las edades.

Bueno, y la última pregunta. Dejas el Museo de El Cigarralejo con el legado de dos vidas dedicadas a él: la de D. Emeterio y la tuya. En ese sentido ¿Cuál es tu mayor deseo para el



El stand del Museo monográfico de Arte Ibérico de El Cigarralejo participando en el festival de divulgación Tarraco Viva 2013.

futuro de El Cigarralejo? No solo para el Museo, sino también del yacimiento.

Tengo muchos proyectos e ideas que se han quedado en el tintero. Por un lado, me encantaría que el conjunto de El Cigarralejo se pusiera en valor, al menos el santuario y la necrópolis. Sobre este tema ya trabajé hace tiempo, para que se reconstruyera el encachado tumular de varias sepulturas e incluso algún monumento pétreo, como la Dama de El Cigarralejo o alguno tipo pilar-estela. Sería un buen complemento al museo, ver *in situ*, como fue el paisaje funerario en el s. IV a. C., por encima incluso de retomar las excavaciones. Creo que aún queda mucho por investigar con los materiales que se conservan en el museo y que merecen una dedicada atención para extraer de ellas unos datos impresionantes.

Por otro lado, habría que modernizar las salas dedicadas a la necrópolis de El Cigarralejo, las de la planta primera, que necesita mejoras sobre todo de cara al gran público. Actualmente, la exposición consta de ochenta ajuares funerarios que están dispuestos cronológicamente de más antiguos a más modernos, pero las diferencias son difíciles de percibir si no eres especialista en el tema. Incluiría vitrinas temáticas para que sirvan de herramienta en la reconstrucción de la vida cotidiana de los iberos y su evolución a lo largo de los siglos en que estuvo ocupado el poblado. No obstante, hay vitrinas, como la de la cerámica ibérica o la dedicada a las importaciones, que sigue impactando a todo tipo de visitantes.

Y por supuesto seguir incrementando las actividades didácticas y divulgativas, así como fomentar la investigación, principalmente entre los más jóvenes.

Antes de finalizar ¿Quieres decir algo más que creas que se te haya quedado en el tintero?

Pues hemos hablado mucho de la didáctica y de nuestra serie científica. Estoy muy satisfecha ya que después del fiasco del nº 5, conseguí que se publicaran dos volúmenes más referentes a las colecciones de El Cigarralejo, uno sobre el ajuar de un mercenario y el recientemente editado sobre la escultura pétreas, que aún no se ha presentado. No quería acabar la serie con una publicación tan pobre. Me encantaría que la serie continuase y creo que con la inestimable ayuda de ASAMIC se seguirán publicando tumbas singulares o estudios de materiales de El Cigarralejo o de otros yacimientos de época ibérica relevantes.

Creo que somos el único museo que, además de contar con el apartamento para investigadores, tenemos el folleto del museo en español y traducido al inglés, francés, alemán, italiano y árabe. Ha sido una lucha constante lograr que se reediten conforme los agotamos, ya que normalmente solo los conseguimos en castellano e inglés, para el resto de los idiomas, en caso de necesidad, lo solventamos con fotocopias.

También estoy muy orgullosa de los trabajos de divulgación que hicimos durante la pandemia. Cada día, mi compañero Moisés Atenza, colgaba en nuestra página web la ficha que yo hacía sobre una pieza relevante de la colección con bibliografía, por si alguien quería ahondar en el tema. La ficha iba acompañada de una actividad relacionada con dicho objeto. Las actividades didácticas se diseñaron para distintas edades, con el fin de que pudieran trabajar en ellas toda la familia. Finalmente, pudimos editar un libro en papel compuesto por cien fichas, titulado “*Descubre nuestras colecciones*”, junto a un cuaderno con las actividades, gracias a la contribución de ASAMIC y del Ayuntamiento de Mula.

En general, he dado unas pinceladas sobre el trabajo realizado, aunque falta mucho por hacer, pero no importa, es bueno que queden proyectos y tareas para los jóvenes que venís detrás.

LOS ÍBEROS Y LA MUERTE. NECRÓPOLIS IBÉRICAS EN LA REGIÓN DE MURCIA

Comisarios:

José Miguel García Cano
Carlos Espí Forcén
Virginia Page del Pozo

Exposición:

MUSEO ARQUEOLÓGICO DE MURCIA

Fecha:

DEL 26 DE SEPTIEMBRE DE 2024
AL 26 DE ENERO DE 2025

Murcia



Panel de entrada a la exposición

Miguel F. Pérez Blasco
Director de Museos de la Ciudad de Elche
<https://orcid.org/0000-0002-1721-7009>

El Museo Arqueológico de Murcia no ha escatimado esfuerzos para organizar una exposición que explota la riqueza de cultura material que aportan los ajuares de las necrópolis íberas de la región murciana, territorio de hallazgo de algunas de las más importantes de la Cultura Ibérica.

La fascinación que despierta el mundo ibero es un hecho ya consolidado, y fruto de ello son las exposiciones que se han sucedido en los últimos años. Unas veces conmemorando el aniversario de descubrimientos que supusieron un importante episodio para el conocimiento de estos pueblos prerromanos, y otras proponiendo diferentes enfoques y perspectivas de estudio, o incorporando novedades arqueológicas que renuevan y actualizan nuestra visión de esta cultura peninsular.

Esta visión resulta más enriquecedora cuando el público se acerca a esta cultura guiado por la mirada experta de una terna de comisarios de la talla de José Miguel García Cano (Universidad de Murcia), Virginia Page del Pozo (Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo) y Carlos Espí Forcen (Universidad de Murcia). La combinación de experiencia investigadora, docente y expositiva se plasma magistralmente en la muestra “Los íberos y la muerte. Necrópolis ibéricas de la Región de Murcia”. El ámbito de la muerte, el universo de creencias vinculado a ella, o la religiosidad expresada en la práctica ritual reflejada en los ajuares de las tumbas son aspectos que despiertan la curiosidad y atracción de la ciudadanía.

De manera muy acertada, en el salón de actos del propio Museo Arqueológico de Murcia se celebró un ciclo de conferencias que abarcó todo el periodo en que la exposición ha estado abierta al público. Los tres comisarios abrían el ciclo de conferencias y los temas seleccionados abordaron desde aspectos generales a otros más concretos, así como novedades que está aportando la investigación actual sobre algunas necrópolis murcianas o la revisión y análisis de algunas de las piezas que pueden contemplarse en esta exposición:

- *Los iberos y la muerte.* José Miguel García Cano
- *El pilar de los Jinetes: monumento funerario ibérico de Jumilla.* Carlos Espí Forcén
- *Ajuares y monumentos de la necrópolis de El Cigarralejo.* Virginia Page del Pozo
- *El centauro de Royos: un bronce griego del siglo VI a.C.* Raimon Graells i Fabregat
- *¿Quién construyó los monumentos de las necrópolis ibéricas? Últimos avances sobre escultura y arquitectura ibérica del sureste.* Jesús Robles Moreno
- *La necrópolis ibérica de Cabecico del Tesoro (La Alberca, Murcia).* José Fenoll Cascales

Esta interesante actividad de transmisión de conocimiento y de difusión contribuye a aproximar aún más la exposición al público en general, con independencia de su grado de conocimiento en la materia, dotando al asistente de algunas claves para comprender mejor el contenido de la muestra y descifrar el significado y valor de los objetos expuestos.

La exposición reúne materiales procedentes de algunas de las necrópolis más importantes de la Cultura Ibérica, como Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla), Cabecico del Tesoro (Verdolay) o El Cigarralejo (Mula). Yacimientos que suponen auténticos hitos arqueológicos para el estudio e investigación de este periodo de la Edad del Hierro II, y que aún continúan despertando admiración tanto por la calidad de sus materiales como por la información que la Arqueología es capaz de extraer de ellos.

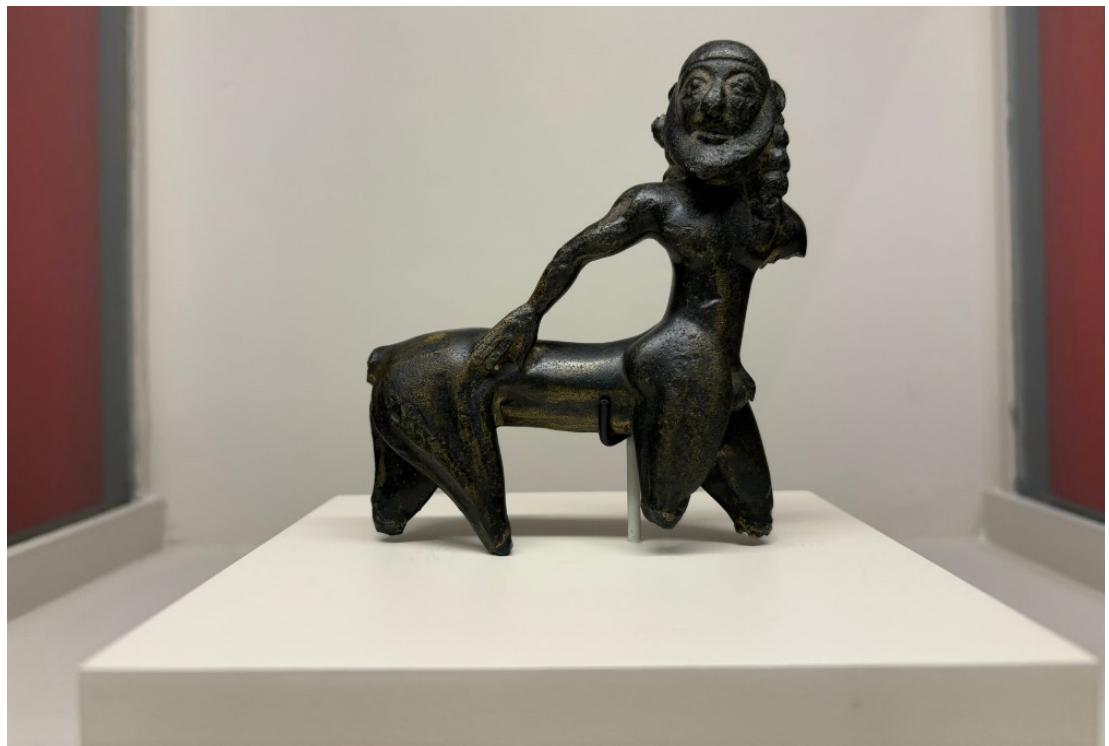
A lo largo del recorrido, los distintos módulos expositivos invitan al público a imbuirse en los aspectos ideológicos, rituales y emocionales que esconden una selección de objetos e imágenes que fueron depositados en los ajuares de distintas tumbas con una intencionalidad y significado. Despertar la curiosidad y hallar respuestas a estas preguntas, es posible gracias a una exquisita selección de materiales que adentran al visitante en cuestiones relacionadas con la diferenciación entre tumbas femeninas y masculinas o la distinta riqueza material que refleja diferentes niveles de consideración social, sin olvidar la esfera emotiva relacionada con el ámbito personal.

Rojo, negro y gris son los colores de la gama cromática que envuelven a la exposición en una estética elegante que realza las formas y volúmenes de las esculturas, los vasos cerámicos o los elementos metálicos, mientras que una serie de fotografías y de dibujos de recreación arqueológica arropan y contextualizan el discurso. Junto a ellos, una cuidada elaboración de textos facilita al visitante la comprensión de la exposición.

Un panel introductorio establece las coordenadas espaciales y temporales en las que se va a desarrollar la muestra: siglos VI-I a. C. y el sureste peninsular, con preeminencia de la Región de Murcia. Al mismo tiempo, rinde justo reconocimiento a la labor investigadora que llevaron a cabo en este territorio Cayetano de Mergelina, Augusto Fernández de Avilés, Gratiániano Nieto, Emeterio Cuadrado o Ana María Muñoz Amilibia, y que contribuyó de forma notable al conocimiento que actualmente poseemos de la Cultura Ibérica.

El espacio liminar de entrada a la exposición *Los iberos y la muerte* anuncia al visitante el tránsito que se dispone a realizar con dos espectaculares piezas. La primera de ellas, es además la más antigua de toda la exposición. Se trata del centauro de Royos (Caravaca de la Cruz), bronce griego arcaico del siglo VI a. C. que habitualmente se expone en el Museo Arqueológico Nacional, y que participa por vez primera en una exposición en Murcia. La segunda, es un extraordinario vaso ritual de cerámica del siglo IV a. C. que refleja tanto el dominio artesanal de los iberos en la producción cerámica, como el valor que le confirieron a este objeto al destinarlo como urna para albergar los restos cremados de un individuo en una de las tumbas más singulares de la necrópolis ibérica de Lorca.

El valor iconográfico del lobo en el ámbito del Más Allá ibero luce sobre uno de los más bellos ejemplares de cerámica ibérica pintada conservados, el *kalathos* de la tumba 500 de



Centauro de Royos (Caravaca de la Cruz). Bronce griego arcaico (segunda mitad del s. VI a. C.)

la necrópolis de El Cabecico del Tesoro (Verdolay), vaso que también desempeñó la función de urna protectora de los restos del difunto dentro del ajuar. El espectacular lobo de fauces abiertas, denominado en la bibliografía científica como *carnassier*, se muestra rodeado de un universo exuberante de vegetación que alude a la idea de fecundidad. Sobre la pared, una serie de imágenes de yacimientos, de tumbas y de objetos de ajuar acompañan a unos breves textos que definen algunas de las características más notables de la Cultura Ibérica. El diseño y distribución en damero de estas imágenes y textos simulan de manera visual la fragmentación de la información a la que se enfrenta la arqueología para interpretar y reconstruir el pasado.

Los dos primeros ajuares que muestra la exposición proceden de la necrópolis de El Cigarralejo (Mula), un yacimiento que, gracias a su riqueza material y extraordinario grado de conservación de los elementos metálicos, ha permitido distinguir entre sus enterramientos algunos oficios que desempeñaron los íberos de este poblado a partir de útiles y herramientas para las tareas agrícolas, el trabajo de las pieles, la manufactura cerámica, la producción textil, el comercio, etc. Así la tumba 209 “del agricultor” constituye un claro ejemplo de la capacidad de análisis de la arqueología para aproximarnos al modo de vida de estos pueblos.

Los estudios osteológicos y su contraste con el análisis de los objetos de los ajuares de las tumbas también han permitido observar algunos elementos que resultan más frecuentes en sepulturas masculinas que en femeninas y viceversa.

Un gigantesco dibujo de un cortejo fúnebre invita al visitante a participar en el ritual, un acontecimiento social en cuya performance se exhibía el estatus social del difunto, gracias a los elementos que componían el ajuar o por la posición destinada a la tumba dentro del recinto funerario que estaba reservado para unos pocos. El exterior de la tumba remarcaba la relevancia social del personaje enterrado mediante la construcción de una variada tipología de monumentos.

A continuación, un panel explicativo introduce al visitante en el ritual funerario del ibero consistente en la cremación, con o sin urna. Un ritual que no sufrió variaciones prácticamente desde los inicios de la Cultura Ibérica hasta su romanización.

En la siguiente unidad temática destaca otro de los aspectos más notables de la necrópolis de El Cigarralejo, la variedad y cantidad de armamento que ha proporcionado a la investigación para el conocimiento de la panoplia ibera. En las vitrinas es posible admirar *soliferrea*, puntas de lanza, manillas de escudos y algunos ejemplares de falcata (la singular espada

curva íbera). La cantidad de armas y su tipología ha constituido un valor de medición para distinguir entre aquellas personas que gozaron de un mayor poder económico y social, siendo más exclusivos y escasos aquellos elementos de armamento defensivo como cascos, grebas o pectorales. Muy relacionado con ello, está la posesión del caballo, que además de contribuir a un desplazamiento rápido y otorgar una posición ventajosa en la batalla, constituyó un importante marcador de distinción social para su dueño. Su presencia se documenta en los ajuares gracias a la existencia de espuelas, frontaleras o bocados.

Otra de las unidades temáticas más impactante en la exposición es la dedicada a la cerámica ibérica figurada. Las necrópolis de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla), El Cigarralejo (Mula) y Cabecico del Tesoro (Verdolay) han proporcionado algunos de los ejemplos figurativos más destacados en el corpus vascular íbero. Y es que los iberos demostraron ser unos consagrados alfareros. En ocasiones produjeron vasos con una iconografía singular que tuvieron como destino final estas sepulturas. Este imaginario representa un universo ideológico y de creencias sobre unos vasos que, intencionadamente depositados en el ajuar, invitan a realizar una lectura de sus imágenes desde un punto de vista simbólico y funerario. El *Vaso de las cabras y los peces* de la sepultura 80 del Cabecico del Tesoro, el *Vaso de los puñales y las granadas* o la *Crátera de los guerreros y los músicos*, estos dos últimos de El Cigarralejo, exhiben su riqueza simbólica y narrativa en la exposición, acompañados por otros vasos hallados en distintas tumbas de Coimbra del Barranco Ancho que han permitido identificar talleres, e incluso manos de pintores. Algunas de estas cerámicas ibéricas pintadas constituyen algunos de los ejemplos de figuración más tempranos dentro del panorama vascular ibérico.

Si estos vasos singulares tuvieron una circulación restringida entre aquellos personajes situados en la cúspide social, la capacidad de adquisición y posesión de otros productos importados del área mediterránea también estuvo reservada a unos pocos. El bloque temático dedicado a la cerámica griega resplandece con luz propia en la exposición, con una selección de platos, cuencos y vasos de barniz negro y cerámicas de figuras rojas. Entre estas últimas destacan los bellos dibujos representados sobre cráteras, *pelikes*, *skyphoi* o *kylikes*.

Las necrópolis íberas del sureste se nutrieron de estos objetos de lujo, mayoritariamente procedentes de Atenas, y su presencia en las tumbas íberas permite explicar la relación cultural y comercial que existió entre el mundo íbero y el griego. Estos vasos de los siglos V-IV a. C. están tipológicamente vinculados al consumo del vino, con todo el significado cultural que conlleva la práctica del banquete. Un imaginario alusivo al universo mitológico griego que viajó unido a estos vasos hasta las tumbas íberas, destacando en la exposición la crátera de figuras rojas de la apoteosis de Heracles de Cabecico del Tesoro, o la célebre crátera ática del Pintor del Tirso Negro de la tumba 47 de El Cigarralejo, que muestra en su cara principal a una ménade entre dos sátiro.



Unidad temática dedicada a la cerámica ibérica figurada



Espacio dedicado a la cerámica griega de figuras rojas y a las cerámicas de barniz negro

El bloque temático dedicado a la escultura en las necrópolis ibéricas asombra al visitante por la presencia central y destacada del “pilar de los Jinetes” de la tumba 70 de la necrópolis de Coimbra del Barranco Ancho, pieza más representativa del Museo Jerónimo Molina de Jumilla, y que rara vez viaja fuera del palacio del Concejo, donde se expone de forma permanente. Frente al monumento puede contemplarse el extenso ajuar que perteneció a esta tumba, contribuyendo a comprender el nivel social del difunto que se enterró en ella y las asociaciones existentes entre los distintos elementos del ajuar.

En la entrada de la sala, un par de paneles introducen al visitante en el significado de la construcción de estos monumentos escultóricos y en el mensaje que transmitieron sus imágenes esculpidas en el contexto espacial de las necrópolis íberas.

Alrededor del cipo jumillano, se exponen otros fragmentos escultóricos destacados de la antigua región contestana íbera. Del Museo de Prehistoria de Valencia proceden los restos conservados del pilar-estela de las “damitas” de la necrópolis de Corral de Saus (Moixent, Valencia), mientras que el célebre torso lobuno hallado en La Alcudia de Elche y conservado en el centro de interpretación del yacimiento, o la cabeza de grifo de la necrópolis de Cabezo Lucero (Guardamar del Segura, Alicante) expuesta en el MARQ, suponen el colofón a una sala en la que también pueden admirarse otros fragmentos escultóricos procedentes de otros museos de Murcia.

Acompañando a otro dibujo de grandes dimensiones, y que recrea el paisaje de las necrópolis ibéricas, se encuentra otra unidad expositiva dedicada a una serie de objetos y vasos vinculados a la ritualidad. Entre ellos destacan algunos vasos plásticos de cerámica cargados de un notable significado simbólico para el ámbito funerario, como son aquellos con forma de pie izquierdo, de granada o de gallo, o el impresionante soporte calado de gran tamaño de la tumba 478 de la necrópolis de El Cigarralejo, por la enorme complejidad técnica que requirió su fabricación.

El epílogo de la exposición lo constituye una última unidad temática dedicada a las joyas y adornos que sirvieron como elementos de diferenciación social y de prestigio. Así junto a estos *realia* se expone una reproducción de la Dama de Elche, ejemplo escultórico representativo del privilegio y posición social que llegaron a desempeñar algunas de las mujeres de la aristocracia íbera, y que emplearon para este lenguaje de distinción la riqueza de la vestimenta y de sus joyas.



Sala dedicada a la escultura funeraria, con el pilar de los Jinete de Jumilla en primer plano, el dia de la inauguracion.



ÍBEROS Y AFRICANOS. EN EL GERMEN DE LA VANGUARDIA

Comisarios:

José Javier Aliaga Cáceres
Carlos Espí Forcén

Exposición:

MUSEO ARTE IBÉRICO EL CIGARRALEJO

Fecha:

DEL 22 DE NOVIEMBRE DE 2024
AL 2 DE MARZO DE 2025

Mula

José Fenoll Cascales
Universidad Autónoma de Madrid

Probablemente uno a lo largo de su vida se enfrente a pocas exposiciones como “Íberos y africanos. En el germen de la vanguardia”. Aunque es cierto que en los últimos años y en el suelo nacional se han podido disfrutar otras como *Picasso Ibero* o *Picasso 1906*, exclusivamente centradas en la influencia de estas artes en el pintor malagueño. La muestra temporal del Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo (Mula, Murcia), comisariada por los profesores de Historia del Arte José Javier Aliaga Cáceres y Carlos Espí Forcén, nos demuestra no solo las influencias de las artes primitivas en las vanguardias sino también los parecidos temáticos y formales que se pueden encontrar entre el arte de los íberos y de los africanos.

La exposición reúne un nutrido conjunto de máscaras, tallas antropomorfas y zoomorfas, exvotos, elementos del trabajo textil, postales y reproducciones de pintura a través de las cuales el visitante explorará las relaciones entre estas piezas casi como si del *Atlas Mnemosyne* se tratase. Así da cuenta la primera parada del recorrido donde tres cabezas Djenné se unen a dos de los restos escultóricos en piedra mejor conservados de la necrópolis muleña, una cabeza de joven damita y otra de varón con pendientes amorciillados, la cual preside además el cartel de la exposición. Es precisamente en ese contratesterio de la exposición donde se pueden vislumbrar las primeras reproducciones que aluden a Picasso, un autorretrato y la célebre imagen de Gertrude Stein nos arrojan la posibilidad comparativa en la se puede comprender a la perfección cómo las formas simples y geométricas de las citadas culturas le influyen al pintor justo en el año en el que las piezas están pintadas y que supondrá un punto de inflexión en su carrera: 1906.

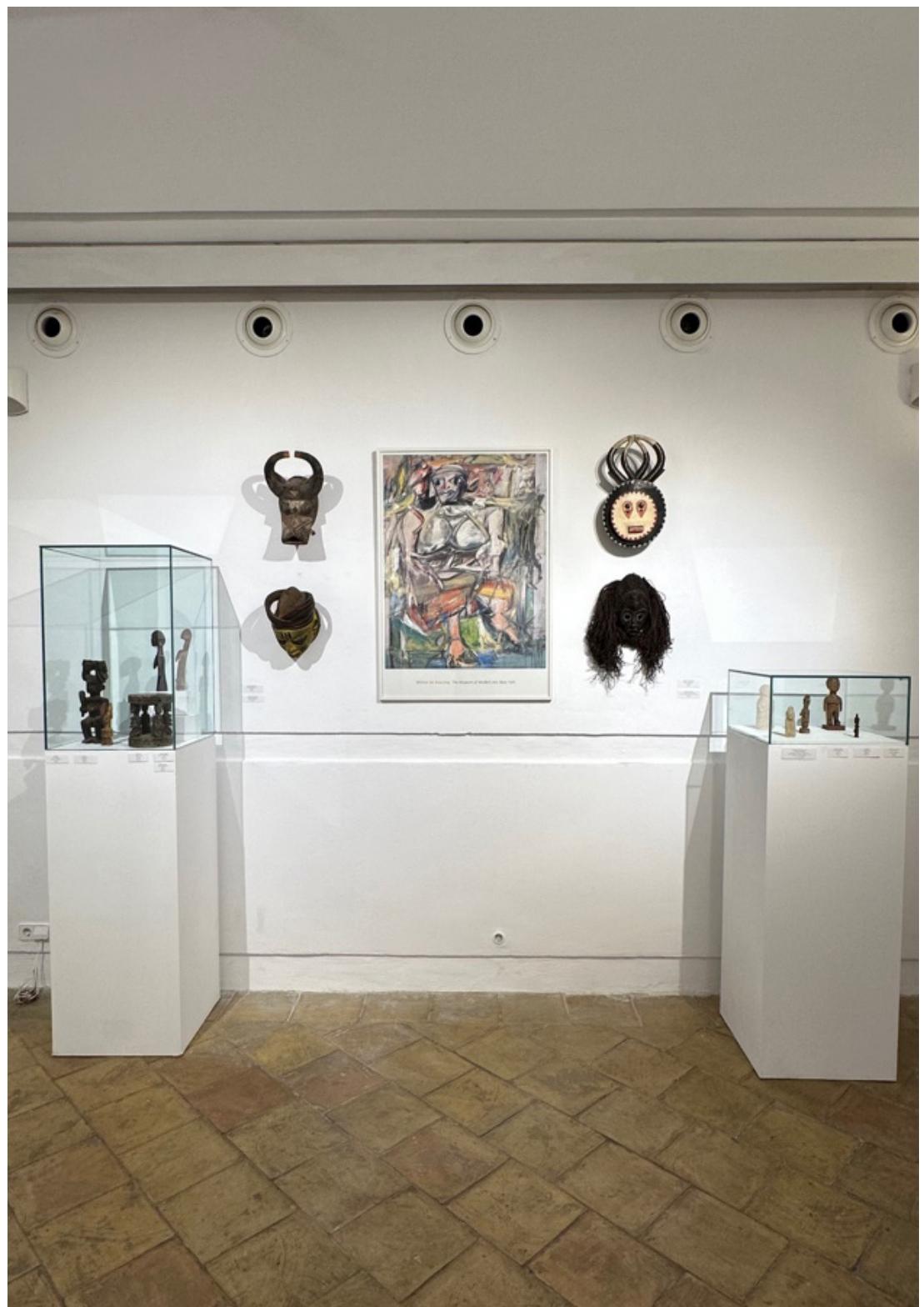


Por supuesto, la fuerza estética de las esculturas íberas y africanas, no abandonan a Picasso tras 1906. Así lo demuestran los comisarios en el siguiente hito que se muestra en la exposición: *Las señoritas de Avignon*. Son ahora un conjunto de máscaras, entre las que destaca una Igbo o un relicario Fang los que nos devuelven esa centrada atención al cuerpo y su fragmentación por la que Picasso a travesará hasta el final de la década de 1900. El discurso en este caso no podría estar mejor hilvanado pues permite comprobar perfectamente las concomitancias de las piezas que se pueden ver en la sala con el rostro de *las señoritas*.

Sirve de nexo entre espacios una vitrina de mesa en la que se incluyen elementos textiles como poleas Bambara o Baulé, pesas de telar o fusayolas ibéricas. Sobre ellas se alza un ejemplar de máscara kanaga que podrá verse en uso en el audiovisual disponible de una danza Dogón.



En el testero principal de la sala se encuentra *Mujer I* de De Kooning flanqueada por cuatro máscaras de vivos colores procedentes del África Occidental, en concreto de las tribus Nuna, Baulé, Dan y Yoruba. Quedando en sendos extremos del muro dos vitrinas, con piezas de la misma procedencia: algunas muñecas Mossi, un taburete Dogón, un venavi y un ikenga de los Igbo, todas ellas piezas de pequeño tamaño que se muestran en las campanas acompañadas de algunos exvotos antropomorfos en piedra ibéricos, demostrando así la universal necesidad de la imagen humana. La misma equivalencia se puede observar para las imágenes zoomorfas que protagonizan el último espacio. Aquí algunos de los célebres exvotos de caballitos del santuario de El Cigarral se acompañan de jinetes y caballos dogón en bronce y madera.



La muestra ofrecida por los comisarios viene a comprobar cómo el género humano ha necesitado siempre de imágenes, que, aunque toscas y primitivas no hacen sino conformar una cultura visual con la que transmitir sus creencias. Es en esa pluralidad y sencillez de las formas africanas e ibéricas en las que la vanguardia se refugió en sus primeros compases para acabar generando lo que hoy conocemos como Arte Moderno. La exposición se inauguró el 22 de noviembre de 2024 y podrá disfrutarse gracias a una prórroga por la buena recepción del público hasta el domingo 2 de marzo de 2025. Esa prórroga permitirá que esta excepcional ocasión para contemplar piezas africanas, ibéricas y vanguardistas en suelo regional pueda ser disfrutada por muchos más.

SIEMPRE EN MI RECUERDO. MURCIA, PLATÓ DE CINE

Comisario:

Jose Javier Aliaga Cáceres

Exposición:

CALLE ALMUDENA

Fecha:

DEL 18 DE MARZO
AL 14 DE ABRIL DE 2024

Murcia



Jose Ramón García Cañizares
Universidad de Murcia

La Murcia de los años 60 y sus aledaños tuvieron la oportunidad de volver a la retina de los ciudadanos gracias a la muestra comisariada por el investigador y doctor en Historia del Arte de la Universidad de Murcia, José Javier Aliaga Cáceres, *Siempre en mi recuerdo. Murcia, plató de cine*. La celebración de dicha exposición tuvo lugar con motivo de la recuperación del film *Siempre en mi recuerdo* por parte de la Filmoteca Regional Francisco Rabal y su reestreno el 27 de abril de 2024, coincidiendo con los actos llevados a cabo para conmemorar el vigésimo aniversario de esta institución.

La película, rodada íntegramente en la Región de Murcia, es un documento gráfico con un valor patrimonial de primer nivel a partir de la cual podemos ver una muestra de la evolución arquitectónica y urbanística de una ciudad que, en el momento de su rodaje entre abril de 1961 y enero de 1962, se muestra en vísperas de desarrollo. De esta forma, teniendo a Murcia como plató de cine, se presenta la historia de Blanca Solís (interpretada por Mary Paz Pondal), una famosa cantante que vuelve a su ciudad natal en víspera de las Fiestas de Primavera. Su llegada a la ciudad coincide con la búsqueda por parte de una compañía teatral de una protagonista para la representación de la zarzuela *La Parranda* en una función

benéfica, donde compartirá escena con su antiguo novio, Carlos (interpretado por Javier Armet). La dirección estuvo a cargo de Silvio Fernández Balbuena y Manuel Caño, siendo el productor de la misma José María Cordero Sauras bajo la productora *Films Horizonte*. Por su parte, el rodaje, además de ser prácticamente en su totalidad en exteriores, contó con una ciudad volcada para el desarrollo de este, tanto por parte de las instituciones como por la propia ciudadanía, que no se mostró tímida a participar activamente en el *film*. Un ejemplo de ello es la participación del dueño del Café Drexco o diferentes periodistas en diferentes escenas de la película.

A partir de una selección de 20 imágenes, esta exposición urbana, emplazada en la céntrica calle Almudena de la ciudad de Murcia, el espectador pudo trasladarse a la Murcia de los albores de los sesenta. Por un lado, fotografías en blanco y negro del rodaje de la película permitían sumergirnos por esa Murcia convertida en platón de rodaje con todo el equipo técnico y artístico desplegado por diferentes calles y edificios emblemáticos de la capital del Segura. Mientras que, por otro, el visitante pudo detenerse ante las escenas de la película protagonizadas en reconocibles espacios de la Región de Murcia y, en algunos casos, con las Fiestas de la Primavera, como telón de fondo. Entre esos espacios, destacan: el Salón de Baile del Real Casino de Murcia, la fachada del Teatro Romea, la Plaza de las Flores, el Paseo de Alfonso X, el Puente de Hierro, los soportales de la Catedral de Murcia, la Avenida Primo de Rivera, el Santuario de la Fuensanta, la Rueda de Alcantarilla, el hoy desaparecido Club Remo o parajes del Mar Menor. A través de estas estampas urbanas, no solo podemos apreciar un cambio considerable en estos espacios, sino que se puede ver la transformación de la ciudad a partir de sus gentes, el tráfico urbano, el cambio de bajos comerciales, la evolución de los diferentes negocios de la ciudad como cafeterías u otros espacios dedicados al ocio de la ciudadanía.





Fotograma de *Siempre en mi recuerdo* (Silvio F. Balbuena y Manuel Caño, 1962).
Vista del Puente Viejo desde el Club Remo.



Fotograma de *Siempre en mi recuerdo* (Silvio F. Balbuena y Manuel Caño, 1962).
La Rueda de Alcantarilla.



Junto a estas imágenes urbanas, estuvieron también presentes otras que focalizaron su atención en el patrimonio inmaterial de la capital del Segura, a través de sus Fiestas de Primavera, y, especialmente, del Bando de la Huerta y el Entierro de la Sardina. La película, por tanto, es un testimonio visual de primer orden que nos permite comprender la evolución de las fiestas hasta la actualidad o conocer ese legado artístico efímero como son las carrozas. De hecho, la película recoge algunas de las primeras carrozas tiradas por maquinaria agrícola para el transporte de los diferentes diseños en detrimento de caballos, como se hacía en los años anteriores. Este cambio fundamental en la tradición es un claro ejemplo de cómo el patrimonio inmaterial también se adapta a las transformaciones económicas y sociales de cada tiempo.



Fotograma de *Siempre en mi recuerdo* (Silvio F. Balbuena y Manuel Cañio, 1962).
Bando de la Huerta de 1961 a su paso por la plaza Hernández Amores.



La muestra, inaugurada el lunes 18 de marzo de 2024 por Carmen Conesa como representante de la Consejería de Turismo, Cultura, Juventud y Deportes, Manuel Cebrián López, director del Instituto de las Industrias Culturales y las Artes, y Diego Avilés, concejal de Cultura e Identidad de Murcia junto al comisario, José Javier Aliaga Cáceres y el catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, Joaquín Cánovas Belchí, se mantuvo en la calle Almudena hasta el 14 de abril de ese mismo año. En definitiva, los visitantes tuvieron una oportunidad única para ver esa ciudad que fue hace más de sesenta años y compararla con la que hoy día conocemos.



FOTOPERIODISMO 2024

Coordinador:

Juan Francisco Moreno

Exposición:

ARCHIVO GENERAL DE
LA REGIÓN DE MURCIA

Fecha:

DEL 05 DE MARZO
AL 20 DE MAYO DE 2025

Murcia

Albal (Valencia), 12.11.2024. Eugenia García, estudiante lorquina de Filología Inglesa en la Universidad de Murcia, aparece fotografiada en un polígono industrial de Albal, donde colabora como voluntaria en la ayuda a los afectados por la DANA en Valencia.

José Fernando Vázquez Casillas

Universidad de Murcia

<https://orcid.org/0000-0001-9443-4982>

Puede parecer poco atractivo e incluso repetitivo que cada año se realice una exhibición pública de los trabajos de los reporteros gráficos de la región de Murcia. Sin embargo, considerando un aspecto fundamental como es el concepto de lo fotográfico y su vínculo con la sociedad contemporánea que lo define, este tipo de exposiciones y sus respectivas publicaciones adquieren una gran importancia para construir nuestro archivo visual particular.

Un año más, y con este ya suman diecinueve, el Archivo General de la Región de Murcia cumple con el compromiso adquirido con la Asociación de Informadores Gráficos de Prensa de la Región de Murcia al ofrecer su espacio principal como sede expositiva para la fotografía documental e histórica local, así como para conservar estas imágenes dentro de su destacado fondo fotográfico.

El fotoperiodismo, por su propia esencia, constituye una de las manifestaciones creativas más relevantes para registrar distintos aspectos de nuestra existencia y perpetuar en la memoria colectiva los acontecimientos contemporáneos. Su papel documental, al configurar nuestra historia común, es crucial para el conocimiento y el reconocimiento de la cultura y la sociedad en cada periodo histórico. Es en esta disciplina donde el binomio creación-sociedad, e incluso su vinculación con el ámbito artístico, alcanza su máxima expresión y equilibrio.

No debemos olvidar que la historia del arte es tan amplia como variadas son las manifestaciones creativas existentes, y tampoco que el fotoperiodismo ha formado parte, desde sus orígenes, de una de las trayectorias más coherentes dentro de la historia de la fotografía. Aunque a menudo no se considera al fotoperiodismo como una manifestación artística, fundamentalmente porque no se autodefine como "Arte", es evidente que esta disciplina ha encontrado su propio espacio dentro de las redefiniciones contemporáneas de lo plástico y lo artístico. Esto es posible gracias a los nuevos parámetros proporcionados por la historia del arte y sus magníficos ejemplos de integración, reconociendo así la importancia de los documentos fotográficos al incluirlos en las colecciones de los museos más destacados del arte contemporáneo, instituciones que han sabido valorar la fotografía documental como un medio plástico capaz de capturar tanto lo ordinario como lo extraordinario de nuestro día a día.



© Loyola Pérez de Villegas

Cartagena, 13.03.2024. Tamadou Diop, un joven senegalés de 21 años, partió de su país a bordo de una pequeña embarcación y desembarcó siete días después en la isla de El Hierro. Desde su traslado a la península, vive provisionalmente en el campamento de acogida de migrantes del Hospital Naval de Cartagena. En la imagen, posa en una explanada cercana al centro de la ciudad.



© Kiko Asunción

Murcia, 05.10.2024. El cantautor y compositor español Manolo García abanica a una fan acalorada durante el concierto que ofreció en la plaza de toros de Murcia.

En este sentido, la Asociación de Informadores Gráficos de Prensa de la Región de Murcia, fundada en 1991, lleva realizando desde 1992 exposiciones que difunden su imprescindible labor. La muestra *Fotoperiodismo 2024* reúne, como su nombre lo indica, una cuidada selección de imágenes que sintetizan visualmente los eventos más significativos ocurridos en esta región durante ese año. En esta ocasión, se presentan noventa fotografías realizadas por autores como Alfonso Durán, Carlos Trenor, Domingo J. Casas, Enma Kent, Enrique Martín-

ez Bueso, Francisco Peñaranda, Gloria Nicolás, Goio Villanueva, Guillermo Carrión, Inma G. Pardo, Iván Urquiza, J. M. Villalgordo, Jaime Insa, José Luis Ros Caval, Juanchi López, Juan Francisco Moreno, Kiko Asunción, Loyola Pérez de Villegas, Marcial Guillén, Nacho García, Pablo Sánchez del Valle, Pilar Morales, Rubén Juan Serna y Vicente Vicens.

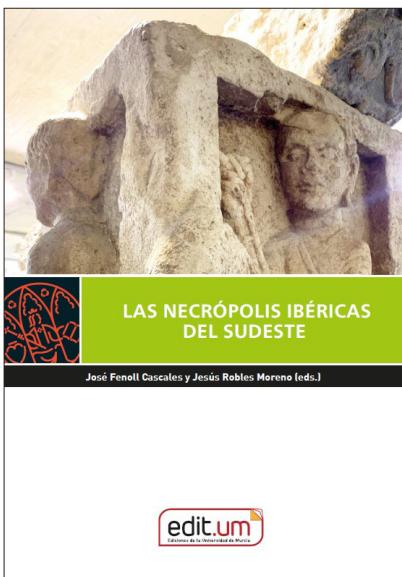
Estos trabajos, caracterizados por interesantes composiciones y dinámicas narrativas que abarcan desde el retrato hasta vistas generales, y desde lo estrictamente documental hasta lo plástico, se organizan en temáticas como: sociedad, política, fiestas y tradiciones, cultura y espectáculos, y deportes. A estos apartados se suma como elemento imprescindible y definitorio del año, una sección especial dedicada a la Dana. Todas estas categorías se presentan mediante imágenes documentales sinceras, elocuentes y veraces que, sin perder respeto a la crónica de los hechos, destacan por su cuidada estructura visual y narrativa, situándose así dentro de un valioso contexto estético-plástico.



Murcia, 06.10.2024. Cientos de personas se manifiestan en contra de la sentencia que evitó la entrada en prisión de seis empresarios, de entre 60 y 80 años, acusados de abusar de once menores de edad, de entre 15 y 17 años. Ninguno de los acusados ingresó finalmente en prisión debido a la dilación del juicio, que se prolongó durante diez años, y al hecho de que mostraron arrepentimiento.

© Gloria Nicolás

RESEÑAS



LAS NECRÓPOLIS IBÉRICAS DEL SUDESTE.

José Fenoll Cascales y
Jesús Robles Moreno (eds.)

Editorial:
EDIT.UM

ISBN:
9788410172180

Año de edición:
2024

Murcia

José Luis Martínez Boix
INAPH – Universitat d'Alacant
jluis.martinez@ua.es

El presente libro ofrece una panorámica de estudios sobre las necrópolis ibéricas del sureste, actualizando una temática que, aunque de largo recorrido, no deja de ofrecer respuestas y nuevos interrogantes. Como homenaje al magisterio del Dr. García Cano, responsable de la excavación, estudio y publicación de varias de las principales necrópolis del área murciana, J. Fenoll y J. Robles editan un libro que reúne 18 contribuciones divididas en 4 bloques, el primero dedicado a los estudios cerámicos, el segundo vinculado con la arquitectura y escultura funeraria, el tercero relacionado con el ritual funerario y la deposición de armas en tumbas y el último concerniente a la historiografía y nuevos enfoques en el estudio de las necrópolis.

La magnífica edición se inicia con un prólogo de los editores en el que destacan que desde la publicación de las actas del I Congreso de Arqueología Ibérica de 1991 no existe una obra colectiva acerca de las necrópolis ibéricas a pesar de los avances que se han dado en estas más de tres décadas. Por ello, justifican la obra con la intención de actualizar este tema, delimitándolo, eso sí, al ámbito del sureste peninsular o Contestania ibérica.

La obra se inicia con el bloque dedicado a las importaciones y cerámicas locales de las necrópolis murcianas, con cuatro capítulos que enfatizan en la singularidad de las piezas depositadas, la presencia de determinados tipos o la atención por las decoraciones pintadas.

Así, Virginia Page aprovecha el hallazgo de un *skyphos* del pintor de Marlay en la necrópolis del Castillejo de los Baños en Fortuna para presentarnos esta área funeraria, estudiar el ajuar de la sepultura y la iconografía de la pieza importada. Las conclusiones señalan la presencia de un repertorio de 14 piezas relacionado con el simposio, algo que refuerza la presencia de la copa ática. Esto añade un punto más a un eje comercial que, desde Empúries, distribuiría estas producciones por el área ibérica mediterránea.

Por su parte, Carlos García Cano repasa las urnas de orejetas que aparecen en la necrópolis ibérica de Los Nietos en Cartagena, la necrópolis del sureste donde esta forma es más abundante. Estas piezas se sitúan en su contexto de aparición, donde mayoritariamente sirvieron como urna cineraria con gran homogeneidad y larga perduración.

Las cerámicas ibéricas pintadas son atendidas a través de dos estudios. El primero, de Miguel Pérez Blasco, analiza una urna con decoración singular procedente de El Cigarralejo. La pieza se relaciona con el estilo Amarejo, algo que permite cuestionar aspectos cronológicos de la sepultura vinculándola con el s. III a.C. La reflexión sobre los talleres, estilos y comercio interregional de cerámicas pintadas dentro del territorio ibérico arroja luz sobre un momento para el que se cuenta con pocos datos en El Cigarralejo.

El segundo estudio sobre decoraciones pintadas ibéricas es el de José Fenoll, quien ahonda en la simbología del lobo a partir de su representación sobre cerámicas ibéricas en Cabecico del Tesoro. Desde esta premisa se investiga sobre la producción por encargo de estas piezas decoradas con el objetivo de emplearse directamente como elementos de ajuar dotados de una lectura simbólica y apotropaica.

El segundo bloque trata de arquitectura y escultura funeraria ibérica, con seis aportaciones que abordan la expansión territorial del fenómeno, la escultura antropomorfa y zoomorfa, así como la iconografía de los pilares-estela. También se estudia el uso memorístico de elementos arquitectónicos como la voluta de gola o las atribuciones mágicas de la arquitectura funeraria ibérica.

La profesora Carmen Aranegui reflexiona sobre los hallazgos funerarios aislados y disociados de un hábitat coetáneo del s. VI a.C. interpretándolos como testimonio de las incursiones coloniales y elementos de apropiación del territorio. Este fenómeno conquistaría simbólicamente el espacio y permitiría el desarrollo posterior de necrópolis en generaciones posteriores, quienes se legitimarán como herederos del entorno.

Rubí Sanz y Teresa Chapa investigan sobre la Dama sedente del Llano de la Consolación de Montealegre del Castillo desde una reconstrucción historiográfica que reconstruye el hallazgo de la pieza. La descripción y el análisis iconográfico permiten a las autoras proponer que esta dama se aparta del modelo de la estatuaria ibérica sedente y, a través de un análisis de paralelos, se invita a la reflexión sobre su significado e identificación, con la hipótesis de que representen personajes reales de alto estatus.

Siguiendo con la escultura, Isabel Izquierdo actualiza el conocimiento sobre la iconografía de los pilares-estela del territorio valenciano con la adición de los últimos descubrimientos. La autora plantea el papel de estos pilares como representaciones de poder de los linajes aristocráticos, emplazados en un lugar visible cerca de vías de comunicación; además, aboga por la necesidad de profundizar en la caracterización de los posibles estilos que permitan la identificación de talleres y circuitos de artesanos itinerantes especializados.

Por su parte, el profesor Almagro-Gorbea relaciona las formas arquitectónicas ibéricas con su simbolismo mágico. A través de abundante bibliografía, el capítulo vincula el lenguaje arquitectónico ibérico con la tradición proximoriental y griega, trasvasada a la península a través de la cultura funeraria fenicia y orientalizante. Las comunidades ibéricas heredarían este lenguaje mágico, perpetuando la memoria de ciertos cultos con el tallado de cubetas en elementos arquitectónicos como sucede en Pozo Moro o Jumilla. Así, se liga la arquitectura funeraria ibérica con un concepto simbólico, mágico y político vinculado con el poder y la trascendencia.

El reempleo de una voluta de gola en una sepultura doscientos años posterior en la necrópolis del Cigarralejo sirve a Jesús Robles para aportar una reflexión sobre el fenómeno del reciclaje significativo y la reutilización de piezas arquitectónicas y escultóricas funerarias. El reempleo es comprendido por Robles como parte del proceso histórico, dotado de intencionalidad, significado y simbolismo y se vincula no solo con su significado pasado, sino que también dialoga con la carga simbólica y religiosa de su momento de reciclaje. Por ello, se concluye con la propuesta de que nos encontramos ante una reliquia, conservada con la intencionalidad de amortizarse en el momento adecuado en la sepultura.

Carlos Espí estudia el fenómeno de los toros funerarios en la Contestania ibérica. A partir de un análisis estilístico se destaca la influencia de los modelos áticos en su concepción artística y significado, proponiendo que las esculturas suplantasen el sacrificio real del animal. Estas hipótesis tratan de validarse desde el ejemplo del Pilar de los Jinete de Jumilla, concluyendo con la aportación de todo un catálogo de estas esculturas zoomorfas en la Contestania y la relación de estas con espacios religiosos y sagrados vinculados al agua.

El tercer bloque trata acerca de los ritos funerarios, las armas y el género en las necrópolis ibéricas. Con tres aportaciones, repasan aspectos como el modo en que se llevaron a cabo las cremaciones así como el papel de elementos destacados del ajuar como armas y espuelas rígidas.

M. Eulàlia Subirà estudia el modo en que se realizaron las cremaciones de la necrópolis de El Poblado de Coimbra del Barranco Ancho. Así, se atiende a aspectos como quiénes se

enterraron en el poblado, sus edades y patologías identificables; también la existencia o no de una selección intencional de los restos depositados o cuáles fueron las condiciones de la cremación y la documentación del efecto refractario no solo de las paredes de la fosa, sino de la propia urna cineraria. El estudio concluye con que, a tenor de lo observado, no pueden inferirse pautas concretas en el tratamiento de las cremaciones ni en su deposición.

Fernando Quesada aporta una completa puesta al día del significado de la deposición de armas en tumbas ibéricas, atendiendo especialmente a la relación entre armamento y género. Desde la excepcionalidad de la sepultura 155 de Baza se reflexiona sobre el fenómeno de las tumbas femeninas con armas en sus ajuares, justificando mediante un vaciado bibliográfico que el acompañamiento de armas es un hecho excepcional para casos femeninos en el área ibérica. A esto se añade la comparación con otras culturas antiguas y la atención a las fuentes antiguas, las cuales no mencionan este fenómeno para el caso ibérico.

Por su parte, Emiliano Hernández repasa los tipos y la cronología de las espuelas rígidas, un elemento de prestigio vinculado con el caballo cuya presencia en tumbas es infrecuente, vinculada siempre a la deposición de armas en sepulturas de gran riqueza tanto masculinas como femeninas. En conjunto, se remarca la idea de que estos elementos, fechados mayoritariamente en el s. IV a.C., indican la presencia de una escasa pero poderosa caballería ibérica que se asociaría a personajes de gran relevancia política, económica y social.

El cuarto y último bloque mira al pasado y al futuro de los estudios sobre necrópolis, abordando a través de cinco contribuciones tanto las perspectivas historiográficas como el empleo de nuevos enfoques de análisis para los espacios funerarios ibéricos.

Mª del Carmen Valenciano inicia el bloque con una recapitulación historiográfica sobre el Llano de la Consolación en Montealegre del Castillo. Tras el estado de la cuestión, Valenciano presenta los resultados de aplicación del LIDAR al área del yacimiento con la intención de detectar tanto la continuidad de la necrópolis como la posible ubicación del poblado coetáneo, concluyendo que a pesar de no hallarse evidencias significativas sería interesante poder ubicar el poblamiento relacionado con probabilidad con la explotación de la sal de la región.

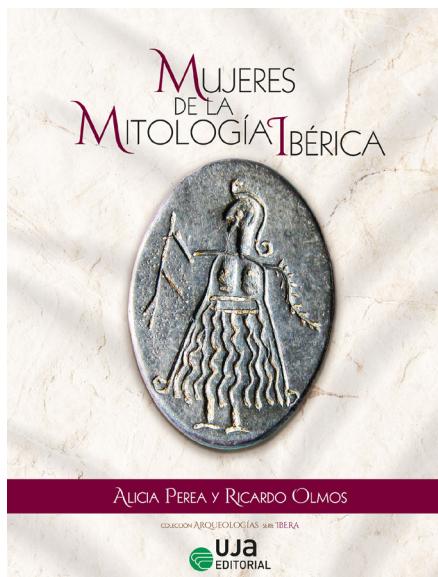
Con el objetivo de presentar una revisión de la historiografía de las necrópolis albacetenses, Juan Blánquez remarca la labor del Museo de Albacete y su personal en la excavación y estudio arqueológico de la región a lo largo de más de un siglo. Diferenciando cuatro etapas, se nombran los principales responsables de este avance del conocimiento, así como los yacimientos y las publicaciones que fueron fruto de su sacrificio. Por último, se añade una reflexión sobre la relación de las necrópolis del área albacetense con las vías de comunicación y el rol que esto les otorgó como puntos de unión con el resto de la Contestedia.

Enric Verdú se centra en la historiografía de las necrópolis alicantinas de El Molar y l'Albufereta. La puesta en común de la investigación de sendos espacios y la reconstrucción de sus principales datos permiten reflexionar acerca de las características los enterramientos, ritos y ajuares contestanos. Un enfoque que ha sentado las bases para los reestudios de estos espacios y sus materiales, algo indispensable a la hora de avanzar en el conocimiento del mundo funerario ibérico.

El equipo encabezado por Raimon Graells y Alberto Lorrio ahondan en el reestudio de esta misma necrópolis de El Molar. Así, se propone ampliar la cronología del cementerio hasta ca. 550 a.C., coincidiendo con el abandono de la Fonteta y la fundación de El Oral. Se complementa esto con una propuesta distinta para la ubicación concreta de la necrópolis a través de la revisión de la fotografía antigua. Además, se exponen las relaciones entre esta área y su adscripción a las poblaciones de La Fonteta y, sobre todo, a El Oral. Así, El Molar manifestaría los cambios culturales de los grupos que habitan de manera ininterrumpida el territorio de la desembocadura del Segura.

Por último, Rosa M. Gualda revisa los estudios de género que se han llevado a cabo a partir de la necrópolis de Coimbra del Barranco Ancho. La investigadora se centra en el fenómeno de las armas en tumbas femeninas, puesto que Coimbra ofrece sepulturas femeninas osteológicamente probadas con armamento. De nuevo se llega a la conclusión de que estas tumbas no permiten plantear la existencia de mujeres guerreras, a pesar de que estos elementos sí marquen la preeminencia y riqueza de individuos femeninos.

En resumen, estamos ante un libro que refresca y renueva los datos y perspectivas con los que comprendemos las necrópolis ibéricas del sureste peninsular. El homenaje a la labor de José Miguel García Cano se plasma en una obra que no solo es interesante, sino que hace justicia a la calidad y cantidad de los trabajos publicados por el profesor y sus colaboradores a lo largo de los años. Estos son responsables en gran medida del conocimiento que hoy podemos tener sobre la relación de la sociedad ibérica con la muerte y el más allá a través de la materialidad de las necrópolis.



**MUJERES DE LA MITOLOGÍA
IBÉRICA.
Colección Arqueología, serie Ibera**

Alicia Perea y
Ricardo Olmos

Editorial:
UNIVERSIDAD DE JAÉN

ISBN:
978-84-9159-612-7

Año de edición:
2024

Jaén

Raimon Graells i Fabregat
Universitat d'Alacant
Dept. Prehistoria, Arqueología,
H^a. Antigua, F^a. Griega y F^a. Latina
orcid.org/0000-0002-9057-7510

Alicia Perea y Ricardo Olmos, dos reconocidos arqueólogos del mundo prerromano de la península ibérica, nos han obsequiado con un trabajo que sorprende, muy agradablemente, por varias razones. Primero por su breve extensión, por el tema afrontado centrado en el estudio de piezas singulares de cultura material metálica y, por último, por un enfoque que mezcla, como comentaré, tipología, tecnología e iconografía. Para llevarlo a cabo, han retomado trabajos y proyectos que habían realizado previamente o tenían previsto realizar tanto conjunta como individualmente, y los han combinado aquí para tratar de manera exhaustiva solo cuatro obras maestras de la joyería ibérica conservadas en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid: dos anillos de plata y dos arracadas de oro ricamente decoradas. Sin embargo, el hilo conductor que da título al libro es el de las representaciones que dominan cada una de estas joyas, mujeres o personajes femeninos (si atendemos a las alas de las figuras de las arracadas que invitan a pensar más en seres alados, probablemente *nikai*, como ya indican los autores). Solo un brevíssimo texto de Juan Pedro Bellón sale de este guión, pero lo hace en el lugar oportuno para contextualizar el área de Santiago de la Espada, lugar de procedencia supuesto para uno de los anillos y las dos arracadas.

La estructura del trabajo es la de fichas completas en las que el peso recae en la tipología e iconografía, dejándose la parte tecnológica para un capítulo final. Esto supone una anomalía en los estudios arqueológicos actuales que se generan en la península, pues el estudio de piezas seleccionadas, sin contexto o de colecciones antiguas han quedado relegadas a un segundo papel, aunque la información que aportan este tipo de estudios es fundamental para actualizar cronologías, tipologías, distribuciones o, como ocurre gracias a este libro, replantean aspectos sobre un tipo particular de iconografía o de joyería. Para ello, la contextualización es fundamental. Pero no desde una perspectiva espacial, o no solo, sino funcional, tecno-tipológica o iconográfica. Y lo es para cualquier objeto, especialmente para aquellos desprovistos de información sobre su lugar de procedencia o hallazgo, pero más si cabe para aquellos que llamamos obras maestras. El porqué lo ha sintetizado brillantemente Georges Didi-Huberman (2013, 9) al afirmar que “La notion de chef-d’œuvre est sans doute impossible à comprendre isolément, abstrairement,

absolutum. C'est là un premier paradoxe, puisque chaque chef-d'œuvre devrait pouvoir se donner comme un absolu, une étoile isolée, le comble du *pour-soi*. Mais c'est un fait que les chefs-d'œuvre n'existent que *pour un monde*. Il faut bien en effet, pour les apprécier en tant que tels, les référer au monde, à la constellation qui les a découverts ou inventés". Con esta premisa, AP y RO afrontan la contextualización de cada uno de los anillos desde una aproximación tipológica que toma como referencia las clasificaciones propuestas para los anillos griegos, tal como se propuso hacer en Almagro *et al.* 2016. De todos modos, esta aplicación del esquema griego está pendiente de una contrastación sistemática que podrá realizarse únicamente después de un estudio sistemático de los anillos peninsulares (en curso de realización por un equipo coordinado desde la Universidad).

La discusión iconográfica de los dos anillos y las arracadas está llena de observaciones y estimulantes afirmaciones que a menudo pueden ser compartidas. Lo sorprendente es el limitado elenco de referencias iconográficas que, además, no siempre corresponden a un mismo ámbito espacial o a una misma cronología. Comento esto sin ánimo de polémica sino como reflexión metodológica en la que la proximidad espacial y cronológica de los paralelos permite dar unidad y coherencia a la comparación, mientras que la toma de coincidencias iconográficas entre piezas dispersas en el tiempo o en ámbitos culturales alejados o inconexos, dificulta la comprensión de que formen parte de una misma dinámica y no a una coincidencia casual. A tal efecto, está claro que la voluntad del trabajo que se comenta es la de ir al grano y presentar las iconografías de los dos anillos como herederas de tradiciones de largo recorrido, pero creo que esto debería explicarse de manera más completa. Me explico. Si se supone una datación de s. IV-III a.C. y una procedencia meridional de los dos anillos, con mayor seguridad el de Santiago de la Espada, comparaciones con el monumento de Pozo Moro, la Emporion griega o la cerámica pintada ibérica tardía de la Alcudia de Elche no son sencillas de entender, como tampoco lo son algunas referencias a Creta o al Mediterráneo Oriental de la Edad del Bronce. De todos modos, el trabajo se entiende y el discurso sobre la figura femenina y el rol desarrollado es convincente.

Sin dejar aún el análisis iconográfico, me pregunto sobre la ausencia de referencias a las culturas itálicas o a la griega misma, válida para la comparación tipológica de los anillos, pero ausente en la discusión de los modelos iconográficos representados en los dos anillos, que corresponden a una dama sentada y a otra de pie con atributos complejos cada una de ellas. Y otra reflexión acerca de la falta de indicaciones a los distintos estilos de grabado entre los dos anillos, que dejando de lado la iconografía, podrían indicar detalles sobre el área de producción, o su datación. Evidentemente, esto enlaza con la anteriormente comentada falta de un trabajo sistemático sobre los anillos ibéricos y su relación con estilos figurativos ibéricos que conocemos bien gracias a la escultura o cerámica, y que permitirá (si somos optimistas) un mapeo de los distintos motivos, tipos de grabado o formas de los anillos ibéricos de oro, plata y de aleación de base cobre, los más recurrentes.

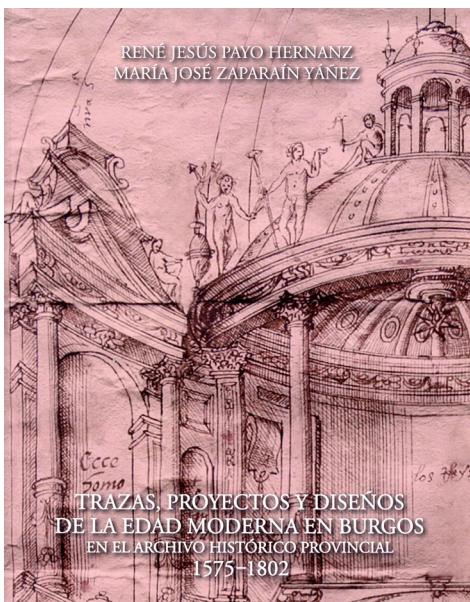
El presente libro, alcanza su punto álgido con el análisis de las dos arracadas de oro, robadas en la segunda mitad del s. XX, y desde entonces desaparecidas. Los autores consideran aspectos tecnológicos como el granulado, y tipológicos como la forma y las figuras de personajes femeninos alados, a partir de una serie de fotografías realizadas por J. Cabré que quedan como único testimonio de su existencia. Las dos arracadas, se asociaban a uno de los anillos considerados y procederían de Santiago de la Espada (prov. Jaén). Quizás por esta asociación, los autores han querido ver una relación entre la iconografía del anillo y la de las figuras aladas. De todos modos, y pese a lo sugerente de la propuesta, las arracadas con el cuerpo articulado y figuras de *nikai* son conocidas en el Mediterráneo y posiblemente los ejemplares objeto de estudio podrían entenderse como adaptación ibérica de un modelo exitoso de carácter circunmediterráneo que tiene como objetivo la exhibición de la *techné* (*τέχνη*) y *tryphé* (*τρυφή*) más que una exaltación de la figura femenina de la sacerdotisa, divinidad o gran dama ibérica.

El apartado tecnológico se centra en los dos anillos de plata, que pudieron ser analizados y estudiados en detalle mostrando las características de su producción mediante fundición, lo que permitirá una comparación con los anillos que más abundan en el repertorio peninsular, los de lámina producidos mediante martilleado.

Sin duda, con este trabajo al lector le surgirán otras muchas reflexiones, puesto que el estudio de los objetos cotidianos, los ornamentos y los marcadores de posiciones sociales determinadas son elementos vividos por sus poseedores y concentran múltiples argumentos convergentes cuya comprensión resume la cultura que los produjo y los consumió. Pero es evidente que el trabajo de AP y RO rompe con la desatención que muchos investigadores prestan a estos objetos pese a su potencial informativo a múltiples escalas: iconografía, sociedad, tecnología, circulación, consumo, etc. y este libro debería estimular a estudiar objetos singulares para poner en valor el patrimonio de los museos y la memoria material de la cultura ibérica.

BIBLIOGRAFÍA

- M. Almagro-Gorbea / P. Camacho / R. Graells i Fabregat / A.J. Lorrio / M.D. Sánchez de Prado, Anillos con équido de la Hispania prerromana: consideraciones tipo-cronológicas. *BSAA Arqueología*, LXXXII, 2016, pp. 87-153.
- G. Didi-Huberman: *Sur le fil*, Lonrai 2013.



TRAZAS, PROYECTOS Y DISEÑOS DE LA EDAD MODERNA EN BURGOS EN EL ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL 1575-1802

René Jesús Payo Hernanz y
María José Zaparaín Yáñez

Editorial:

CÁTEDRA DE ESTUDIOS DEL PATRIMONIO
ARTÍSTICO ALBERTO C. IBÁÑEZ Y JUNTA DE
CASTILLA Y LEÓN

ISBN:

978-84-09-47053-2

Año de edición:

2022

Burgos

Concepción de la Peña Velasco
Universidad de Murcia
<https://orcid.org/0000-0002-6777-7258>

Las publicaciones de corpus de dibujos de arquitectura española están permitiendo conocer mejor las construcciones públicas y privadas y la forma de trabajar de los artistas y de debatir con los comitentes. La llegada de las Reales Academias de Bellas Artes cambió la dinámica de formación de los artífices y de aprobación de los proyectos de obra pública, que debían recibir el visto bueno de una de estas instituciones académicas.

Frente a los repertorios de las artes figurativas, que en el pasado despertaron mayor atención por parte de los investigadores –Angulo y Pérez Sánchez constituyen un testimonio pionero y excepcional de ello–, los referentes a los diseños de arquitectura tardarían en llegar como recopilación de conjunto, salvo ejemplos importantes de alguna institución, caso del trabajo precursor de Elena M. Santiago Páez en la Biblioteca Nacional o de los realizados en las academias, con los proyectos con los que los alumnos concurrieron a los premios y al examen para obtención del título, que los capacitaba para ejercer la profesión. Para los historiadores del arte, la fortuna de encontrar un dibujo de arquitectura en un archivo solía conllevar su estudio y difusión, pues son contadas las ocasiones en que aparecen. Las trazas eran, fundamentalmente, un material de uso atesorado en los talleres y, como tal, se deterioraban, copiaban y, a veces, desaparecían, pero también eran un elemento utilizado para tratar y debatir con quien encargaba la realización.

Reunir y abordar un análisis global de los dibujos conservados en un territorio concreto o en un archivo es una labor ardua y compleja. Exige una planificación a largo plazo, pues las trazas suelen estar dispersas y cada diseño tiene su singularidad y especificidades. Estudiar este tipo de documentos requiere, cuando menos, conocimientos de técnicas y de historia del arte y de la construcción. Una publicación de este tipo aporta un material relevante para especialistas e investigadores de variadas disciplinas.

Habitualmente, estas representaciones gráficas se encuentran dispersas en archivos y hay distintos tipos de documentos que las contienen. Empero, no es extraño localizarlas en archivos históricos, al ser incorporadas con cierta asiduidad en escrituras de obligación suscritas ante notario por los maestros y clientes que hacían los tratos. Unos se comprometían a realizar las obras y los otros a pagarlas. Se añadían las condiciones fijadas y los derechos y obligaciones de las partes.

El libro *Trazas, proyectos y diseños de la Edad Moderna en Burgos en el Archivo Histórico Provincial 1575-1802* de René Jesús Payo Hernanz y María José Zaparaín Yáñez reúne cerca de un centenar de dibujos de diferente tipo, que se ordenan por orden cronológico, lo que

permite advertir la evolución estilística de los modelos y de los repertorios ornamentales. La mayoría son de Burgos y de lugares cercanos. Se trata de un corpus compuesto por diseños conservados en el citado archivo. No es un mero trabajo de recopilación, que ya por sí mismo sería importante. El valor esencial de este proyecto ha sido organizarlos y efectuar un catálogo modélico que puede servir de referencia. Se añade un estudio previo con el sugerente título de «Un lenguaje para mostrar, ver, entender y garantizar», donde se analiza la casuística acontecida y se ilustra con láminas de tratados de arquitectura y dibujos de otra índole atesorados en los protocolos notariales y en otros archivos, como el Municipal de Burgos. Todo ello contribuye a enmarcar el panorama de lo acontecido.

Hay diseños de conjunto y de detalle, con propuestas de opción para ser elegidas por el cliente y ejecutadas por el artífice en quien recayese la ejecución de la obra, que podía ser o no quien la hubiera proyectado. El material gráfico recopilado es excepcional y también el acercamiento que hacen los profesores Payo Hernanz y Zaparaín Yáñez, dos investigadores que conocen en profundidad el tema y dominan el contexto cultural y artístico en el que se forjaron las obras.

El catálogo se inicia en 1575 con la planta para una pescadería y concluye en 1802 con un proyecto de Joaquín Antonio de Elosegui para un caserío. Lo mismo se incluye el dibujo de la planta o alzado para un túmulo, un retablo, un tabernáculo, unas puertas, una bóveda, una portada, que una cárcel, un humilladero, un molino, un mesón, una casa, el remate de una torre y un largo etcétera. Hay papeles inéditos, que se unen a los ya publicados.

Cada dibujo lleva una completa ficha con la identificación, autoría, localización, contenido, soporte y técnica, dimensiones, estado de conservación, anotaciones, escala, observaciones, documentación relacionada y bibliografía específica. Prosigue con un extenso y meticuloso comentario. Se agregan fotografías en las ocasiones en que se conserva la obra, de modo que se comprueba la materialización de los dibujos bidimensionales que sirvieron de referencia. El trabajo demuestra, también, cómo ha cambiado a lo largo del tiempo la percepción de los dibujos y lo que se busca en ellos. Interesan muchos aspectos y no solo identificar qué es y quién lo hace, a quién se atribuye o si permanece anónimo. El documento es una fuente esencial e inagotable de datos y las líneas de investigación ponen su foco de atención en unos u otros aspectos, según interese en cada época y ocasión.

Los archivos han avanzado en la ordenación, catalogación y digitalización de sus fondos. Unas veces se detalla en sus páginas Web la existencia de las trazas y otras se permite el acceso a los dibujos y al documento completo que los contiene, pero la reflexión sobre los mismos queda por hacer. En consecuencia, un trabajo como el que aquí se presenta es importante y necesario. Los diseños suelen aportar mucha información sobre del proceso de ideación total o parcial de una obra. Lo manifiesta con acierto en el prólogo la directora del Archivo Histórico Provincial de Burgos, María Juncal Zamorano Rodríguez, quien resalta que son excepcionales en la documentación.

La catalogación y el estudio de dibujos de diferente carácter constituye el paso previo para abordar la primera parte del libro. René Jesús Payo Hernanz y María José Zaparaín Yáñez, profesores de la Universidad de Burgos, tienen años de experiencia en la investigación de archivo y dominan la terminología de los contratos de obra y el tenor de los acuerdos. Metodológicamente el trabajo es impecable. Cabe destacar la pormenorizada revisión que efectúan de los aspectos de pacto entre clientes y artistas. Los contratos de obra contienen cláusulas que refieren que el maestro que ejecuta se compromete a llevar a efecto el diseño aprobado por el comitente. Unas veces lo ha hecho el propio artífice y otras no. El diseño puede quedar en manos de una de las partes que suscribe el convenio, normalmente el artista. Por esta razón, muchas veces no se conservan junto a las escrituras notariales. El papel es el único soporte utilizado en el conjunto de las obras analizadas, aunque se menciona el pergamino, usado en casos más tempranos y, excepcionalmente, en el periodo analizado, que abarca de 1575 a 1802.

Poco a poco se van publicando corpus de diseños de arquitectura dispersos por la geografía española, que son esenciales para conocer los dibujos y su uso, y que contribuyen a la comprensión de los procesos de creación, cambios estilísticos, tratos y universos de comportamientos y situaciones. El libro *Trazas, proyectos y diseños de la Edad Moderna en Burgos en el Archivo Histórico Provincial 1575-1802* de René Jesús Payo Hernanz y María José Zaparaín Yáñez se inserta en una línea de investigación emergente y constituye una aportación importante, que los autores han hecho con profesionalidad, saber y profundo amor por su tierra.



Jonatan Jair López Muñoz
Universidad Complutense de Madrid

Considerado como un auténtico pionero de los estudios histórico-artísticos de nuestro país, Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) aplicó el método crítico ponderado por la Ilustración en la investigación sobre las bellas artes. Unas artes que fueron adquiriendo una importancia creciente en la configuración cultural de las diferentes nacionalidades europeas. De ahí nacieron toda una serie de fenómenos como la crítica artística, la creación de los museos y, en definitiva, el estudio del pasado de los artistas, al que Ceán dedicó su obra más conocida y todavía útil, el *Diccionario de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, publicado en seis tomos en el año 1800.

El profesor David García López viene trabajando sobre la figura del erudito asturiano desde hace ya algunos años. Además de participar en la exposición dirigida por Elena María Santiago Páez, que la Biblioteca Nacional de España le dedicó en 2016, publicó junto a Daniel Crespo una edición de su *Historia del Arte de la Pintura*, que había quedado manuscrita a su muerte. Igualmente, le ha dedicado otros libros y artículos. También la profesora Miriam Cera Brea se ha ocupado de Ceán Bermúdez en anteriores estudios, especialmente gracias a su tesis doctoral, en la que investigó la redacción de las *Noticias de los arquitectos*, la obra que Ceán dirigió al estudio de la arquitectura española con el apoyo de los textos anteriores escritos por Eugenio Llaguno y Amírola (1724-1799).

Por todo lo dicho, se entiende la profunda renovación que han gozado los estudios sobre Ceán Bermúdez en los últimos años. Si hasta hace poco, su figura estaba totalmente vinculada con Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811), y, en muchos casos, su labor se entendía meramente vicaria, como la de un secretario del magistrado gijonés, a quien se atribuía toda ideación original, ahora se comprende mucho más adecuadamente su relación y el profundo interés que Ceán dedicó a las artes desde su primera juventud. De hecho, llegó a escribir que fue él quien influyó en Jovellanos para que este se interesara por las bellas artes y comenzara a colecciónar pinturas y dibujos, además de redactar textos de tan gran influencia como el *Elogio de las bellas artes* (1781).

Otra de las novedades de las investigaciones de los últimos años, ha sido el estudio de la última etapa de la vida de Ceán, una vez se produjo el fallecimiento de Jovellanos en 1811. El erudito tuvo un papel importante en el Ministerio de Negocios Eclesiásticos del gobierno de José I Bonaparte y todavía vivió lo suficiente para ser reconocido como el gran historiador artístico del primer tercio del siglo XIX, publicando abundantemente durante el reinado de Fernando VII.

OCIOS Y OTROS ESCRITOS SOBRE BELLAS ARTES Y ARQUITECTURA

Juan Agustín Ceán Bermúdez.
Edición de David García López y
Miriam Cera Brea.

Editorial:
TREA EDICIONES

ISBN:
978-84-19525-765

Año de edición:
2023

Gijón

Es a esta época a la que se remite el libro del que hablamos aquí. Se trata de una edición de los estudios y escritos llevados a cabo por Ceán desde 1812 hasta 1822, obras de muy distinto tipo pero que en general abarcan textos más o menos breves, que en varios casos fueron redactados para la prensa periódica. Lo fascinante de ellos es que fueron escritos en una época de gran incertidumbre política, que incluye el desmoronamiento napoleónico y la breve instauración de la Constitución de Cádiz, el absolutismo posterior de Fernando VII y parte del llamado Trienio Liberal (1820-1823). Son, por lo tanto, muy representativos del escritor que trata de adaptarse a la nueva realidad política y social, en la que el Antiguo Régimen se resiste a morir para dejar paso al nuevo Estado Liberal.

Esta situación se refleja en los propios escritos, que se pergeñan en un ámbito tan dieciochesco como el de la Real Academia de la Historia, pero que se publican en ocasiones en periódicos de gran importancia política, como *El Censor*, una de las cabeceras más significativas del moderantismo durante el Trienio, o que tratan sobre dos de los grandes fenómenos artísticos de las bellas artes en la época, las exposiciones periódicas (y la crítica hacia ellas) y la fundación del Museo del Prado (y el estudio de sus fondos). Además de los textos ya conocidos, esta recopilación incluye algunos inéditos importantes y explica las variantes de los manuscritos que quedaron en el archivo del propio Ceán, lo que, en ocasiones, revela sustanciosas novedades. Otro importante descubrimiento es la nueva versión de la *Vida de Juan de Herrera*, uno de los textos más significativos en cuanto a la reivindicación nacionalista del arquitecto de El Escorial.

Ambos editores realizan sendos estudios introductorios a los textos. Especialmente interesante es el extenso dedicado a Ceán Bermúdez como hombre de letras en una época de revoluciones, que va delimitando los avatares biográficos del autor junto a las tensiones políticas y los novedosos enfoques historiográficos que surgen de los escritos. Un libro, por lo tanto, pleno de novedades documentales y con una imagen renovada de uno de los autores fundaciones de nuestra disciplina.



DE LA GLORIA DEL CULTO AL BRILLO DEL PODER. AJUARES DE PLATERÍA EN EL REINO DE MURCIA

Ignacio José García Zapata

Editorial:

SILEX

ISBN:

978-84-19661-02-9

Año de edición:

2022

Madrid

Maurizio Vitella

Università degli studi di Palermo

<https://orcid.org/0000-0001-7199-0759>

El conocimiento de la platería del sureste español continúa dando sus frutos con nuevas e interesantes publicaciones. Una vez más, el profesor Ignacio José García Zapata se adentra en el estudio de este fenómeno artístico con una cuidada publicación centrada en los ajuaires de platería del antiguo Reino de Murcia. Un trabajo que cuenta a su vez con un excepcional prólogo del catedrático Jesús Rivas Carmona, cuyo magisterio ha guiado al autor en este campo de investigación. El propio Rivas ya señala el profundo trabajo que se ha llevado a cabo su discípulo, algo con lo que estamos totalmente de acuerdo, especialmente en lo que respecta a la bibliografía manejada y a la documentación de archivo que respalda el texto, a través de la cual el autor demuestra una gran capacidad de investigación, tratando el tema de forma rigurosa.

Realmente, esta publicación supone un gran avance en la materia, en cuanto contribuye a completar el panorama de la platería española. No obstante, sería esta una visión muy limitada, pues lo verdaderamente importante de este trabajo se encuentra en el planteamiento expuesto por el autor, quien no se limita a los aspectos artísticos, que también expone, sino que aborda una historia del arte global. El estudio del objeto en su totalidad, situándolo en su contexto histórico, económico, social, religioso y cultural, enfatizando su uso, función y la integración de este en un ajuar o colección, formando parte de un todo mucho mayor. De este modo, la platería se muestra ante el lector como un testigo de tiempos pasados, a modo de documento histórico. En definitiva, un programa que amplía los límites de estas piezas de oro y plata más allá del simple inventario y catalogación.

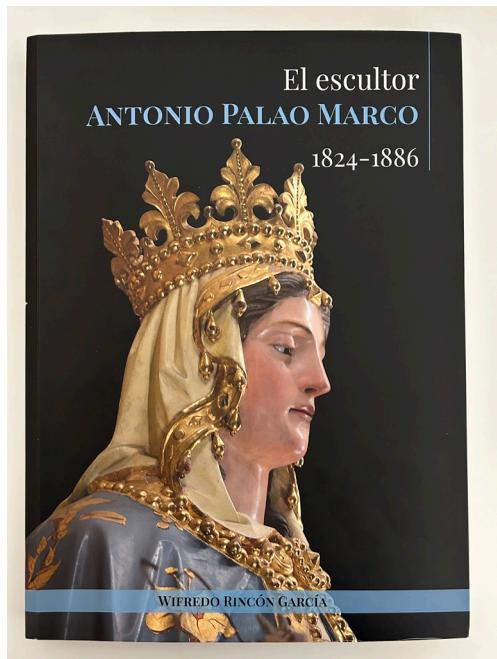
Esta idea la desarrolla el autor a través del análisis de los principales ajuaires de platería de los territorios del antiguo Reino de Murcia, es decir, más allá de las actuales fronteras de la comunidad autónoma. Como no puede ser de otra forma, la catedral de la diócesis de Cartagena constituye el principal exponente de esta publicación. Su tesoro, conformado a lo largo de varios siglos, desde la Edad Media hasta nuestros días, es un perfecto testimonio de la realidad social del sureste español, así como de la historia local y nacional. En esta colección se advierte el valor que la platería tiene, más allá de su material, como objetos reservados a

una alta función cultural, relacionada con lo divino. A su vez es expresión de poder, no solo religioso, sino también personal, pues en su configuración participaron numerosas personas, miembros del clero y de la sociedad civil que, a través de sus dadivas, demostraron su autoridad.

Al estudio del ajuar catedralicio le siguen otras colecciones de suma relevancia para la historia de este reino, como es el caso de la Colegiata de San Patricio de Lorca, que por su condición y aspiración conformó un tesoro acorde a su rango. También da el autor un gran protagonismo a las parroquias, tanto de las principales ciudades como aquellas más destacadas de las diversas localidades del territorio. Por su puesto, tampoco falta la platería conventual y la de los monasterios, ni aquella asociada a cofradías y hermandades, que también cumple con una función. También tiene su apartado la platería civil que, aunque escasa, debe valorarse. De este modo, a través de la catedral, la colegiata, las parroquias, los conventos, los monasterios y las cofradías y hermandades, el profesor García Zapata ofrece una radiografía perfecta de este arte y de sus particularidades.

Con todo, hay dos aspectos en el libro que merecen especial atención. En primer lugar, como ya se ha señalado, el papel que el investigador da a los patrocinadores, como elementos fundamentales para la configuración de los ajuares de platería, cuyos deseos, anhelos y gustos se ven reflejados en este arte. Por otro lado, quizás el más importante de los temas abordados en la monografía, es el capítulo que se adentra en definir la identidad de la platería murciana. Una platería que está caracterizada por la influencia levantina, conquense, toledana, madrileña, cordobesa e italiana, fruto de la fuerte presencia de alhajas y artífices procedentes de estos lugares que han ido definiendo la idiosincrasia de los ajuares de platería murcianos.

En definitiva, se trata de una obra muy completa, bien organizada y sistematizada, que deja ver la meticulosidad del autor y su capacidad para investigar. Con ella, la Historia del Arte española y, en particular, murciana, suma un hito más para significar el arte de la platería.



EL ESCULTOR ANTONIO PALAO MARCO 1824-1886

Wifredo Rincón García

Editorial:
PRAMES

ISBN:
978-84-8324-362-6

Año de edición:
2024

Alicante

Ignacio José García Zapata
Universidad de Murcia
<https://orcid.org/0000-0003-0559-7232>

A lo largo de su historia, han sido varias las catástrofes que han afectado a la Catedral de Murcia, como la terrible riada de 1651 o el fortuito incendio que en 1854 asoló el altar mayor. Este último suceso conllevó la necesaria realización de un nuevo retablo, cuya proyección fue llevada a cabo por el escultor Antonio Palao Marco. La ejecución de este encargo supone una parte importante de la última monografía del investigador del Centro Superior de Investigaciones Científicas Wifredo Rincón García, historiador del arte de reconocida trayectoria que continúa con este libro abordando la figura de Palao.

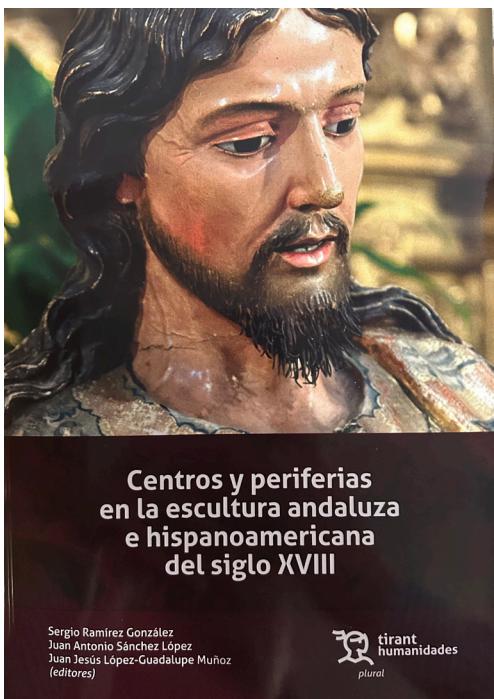
Ciertamente, la publicación de Rincón García se advierte necesaria para conocer la génesis y materialización del mencionado retablo, con lo que ello supone para la historia del arte murciano. No obstante, se trata de un trabajo de investigación mucho más amplio, que aborda otros aspectos, como la formación de Palao en Valencia y Madrid antes de adentrarse en su prolífica etapa zaragozana. Esta es, sin duda, la más abundante y destacada de su trayectoria y la que más presencia tiene en el libro. En la capital aragonesa se convirtió en un personaje destacado de la escena artística local, aunando su faceta como escultor a la de profesor de la Escuela de Bellas Artes, de la que llegó a ser su director.

Rincón García traza con precisión el recorrido escultórico de Palao a través del análisis de sus obras, desde sus primeras creaciones en la década de 1850 —entre las que destaca la urna funeraria para el Santo Cristo del Sepulcro de Yecla (Murcia), su localidad natal, además de otras esculturas para Zaragoza, Huesca, Teruel y Navarra— hasta encargos posteriores, como el mencionado retablo de Murcia y otros trabajos de relevancia. Entre estos, cabe destacar aquellos que ejecutó para el templo de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, donde dejó obras significativas, caso del retablo de San Pedro de Arbués. Asimismo, es notable su faceta en la creación de pasos procesionales para la Real Hermandad de la Sangre de Cristo de la capital aragonesa, para la que realizó, entre otras, la imagen de Nuestra Señora de la Piedad, una de sus obras más excepcionales. Como demuestra el autor de la monografía, Palao también participó en la configuración de diversos monumentos civiles, como el destinado a homenajear a Juan Sebastián Elcano en Guetaria.

El riguroso análisis que de la obra de Palao hace Rincón García es completado con un excelso corpus fotográfico, que resulta fundamental para comprobar la destreza de la gubia

de este artista, con noticias extraídas de la prensa periódica del momento y con un catálogo final que deja patente la elevada producción del artista. Todo ello permite valorar mejor la dimensión de la actividad escultórica de Palao.

Sin duda, en su conjunto, se trata de un trabajo admirable, bien sistematizado y ameno, a los que nos tiene acostumbrado Rincón García, quien se preocupa de hacer comprender al lector las claves artísticas de Palao y de su tiempo. En definitiva, un libro indispensable para conocer la vida y actividad de este escultor del siglo XIX.



CENTRO Y PERIFERIAS EN LA ESCULTURA ANDALUZA E HISPANOAMERICANA DEL SIGLO XVIII

Sergio Ramírez González,
Juan Antonio Sánchez López y
Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz (editores)

Editorial:
TIRANT HUMANIDADES

ISBN:
978-84-1183-894-8

Año de edición:
2025

Valencia

Ignacio José García Zapata
Universidad de Murcia
<https://orcid.org/0000-0003-0559-7232>

La obra colectiva *Centros y periferias en la escultura andaluza e hispanoamericana del siglo XVI-II* se inscribe con pleno derecho en los renovadores horizontes metodológicos de la historiografía artística actual, que viene cuestionando las visiones monolíticas y jerárquicas sobre los procesos creativos del Antiguo Régimen. Lejos de reproducir los esquemas historiográficos decimonónicos, articulados sobre la supremacía de grandes núcleos metropolitanos como Sevilla o México, el volumen abraza una lectura policéntrica de los fenómenos escultóricos del siglo XVIII, incorporando no solo a centros emergentes y a talleres de trayectoria itinerante, sino también a nuevas relaciones interregionales y transatlánticas que matizan o desdibujan la clásica dicotomía centro/periferia.

El libro es resultado del proyecto *Entre Barroco e Ilustración. Estudio comparado de la escultura andaluza e hispanoamericana entre 1750 y 1810* y aglutina a más de una veintena de investigadores e investigadoras pertenecientes a diversas universidades españolas e hispanoamericanas. La estructura del volumen se organiza en cuatro grandes bloques temáticos, que permiten al lector transitar desde la revisión de las escuelas tradicionales hasta los diálogos con América y los procesos de hibridación artística.

El primer apartado, *La tradición de las escuelas andaluzas*, revisita la continuidad de los centros escultóricos hegemónicos en la región, sin renunciar a su complejidad interna. Así, se actualizan perfiles como el de Cristóbal Ramos o Blas Molner, y se revalorizan figuras hasta ahora marginales como Juan de Salazar Palomino. A través de estudios de caso bien documentados, se pone de relieve la pervivencia de modelos tardobarrocos, así como las tensiones entre fidelidad a los lenguajes tradicionales y apertura a nuevas formas académicas.

Por su parte, el segundo bloque, *Trashumancia y emergencia*, ofrece una mirada caleidoscópica sobre los núcleos escultóricos que emergen con fuerza durante el Setecientos en ciudades hasta ahora consideradas periféricas. La proyección del escultor malagueño Fernando Ortiz, el papel de Córdoba como puente entre platería y escultura, o los talleres de Jerez, Estepa y la Subbética cordobesa, son analizados aquí con enfoques rigurosos, a menudo sustentados en documentación inédita y con una renovada atención al contexto sociopolítico de

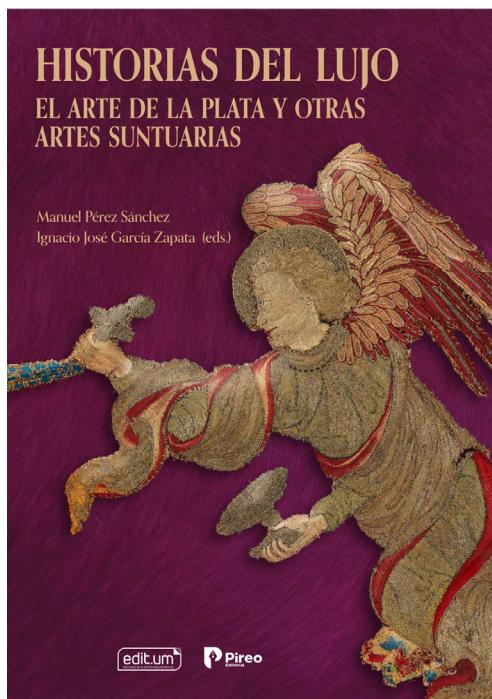
la producción artística. La categoría de escultor itinerante cobra especial relevancia en este bloque, ejemplificada en trayectorias como la de José de Medina Anaya.

Particularmente interesante resulta el tercer apartado, *Entre Barroco y Academia. El control del gusto*, que introduce una variable esencial para la comprensión del arte dieciochesco: la creciente intervención del aparato ilustrado, materializado en órganos como la Real Academia de San Fernando. Desde la censura sobre proyectos escultóricos en Cádiz y Almería hasta la llegada de escultores italianos como Olivieri o Giusti, se plantea un mapa de fricciones y adaptaciones entre la libertad expresiva del Barroco y el nuevo orden estético promovido por la Ilustración borbónica.

Cierra el volumen el apartado *Polaridades de ultramar*, de especial valor para los estudios transatlánticos. Aquí se analiza la escultura en relación con la retablística novohispana, la producción escultórica en Guatemala, la pervivencia del belenismo quiteño, los focos emergentes en Colombia y la singular aportación de la orfebrería hispano-filipina en marfil. Estos estudios evidencian cómo las periferias coloniales no fueron simples réplicas de modelos metropolitanos, sino espacios de elaboración simbólica autónoma y, a menudo, de radical originalidad formal.

Desde el punto de vista metodológico, el volumen asume con naturalidad los postulados más recientes de la Historia del Arte en clave territorial, al tiempo que incorpora las aportaciones de la cultura material, los estudios de redes artísticas y las dinámicas de movilidad y circulación. Cada uno de los ensayos se sustenta en fuentes sólidas, en análisis formales atentos a los matices y en una reflexión crítica sobre el lugar que ocupan los artistas y los objetos en los relatos históricos.

En conjunto, *Centros y periferias en la escultura andaluza e hispanoamericana del siglo XVIII* constituye una aportación imprescindible para el conocimiento del arte del Setecientos en el ámbito hispánico. Lejos de presentar un simple inventario de escultores y obras, el volumen se erige como una propuesta de revisión de los relatos historiográficos, capaz de incorporar voces, espacios y agentes largamente olvidados. Su publicación por Tirant Humanidades, en una cuidada edición científica por parte de sus editores, refuerza su vocación de permanencia y de diálogo con la comunidad académica internacional.



HISTORIAS DEL LUJO. EL ARTE DE LA PLATA Y OTRAS ARTES Suntuarias

Manuel Pérez Sánchez e
Ignacio José García Zapata (eds.)

Editorial:

SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA
UNIVERSIDAD DE MURCIA Y
PIREO EDITORIAL

ISBN:

978-84-125489-9-0

Año de edición:

2024

Murcia

Edgar Antonio Mejía Ortiz
*Departamento de Historia del Arte,
Universidad de Granada, España.*
edgarmejiaortiz@ugr.es

Actualmente, las artes decorativas han dejado de ser consideradas meros elementos ornamentales o expresiones secundarias de las llamadas “artes mayores” para ser reconocidas como manifestaciones artísticas con identidad y complejidad propias, cuya significación puede igualar e incluso superar la de otras disciplinas. Este libro adopta ese enfoque innovador, reflejado en los estudios de especialistas que, a través de diversas perspectivas sobre la platería y demás artes suntuarias, evidencia la renovación conceptual en este campo. Como señala Jesús Rivas Carmona en la instrucción: “Esta identificación de lujo, élite, poder y sagrado ratifica que las artes suntuarias son más que objetos preciosos”.

La publicación de este libro, editado por Manuel Pérez Sánchez e Ignacio José García Zapata del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, se presenta como una obra de referencia en el estudio del arte suntuario. Con una sólida base metodológica, producto de un riguroso proceso de revisión, esta compilación se enmarca dentro de una línea de investigación que revaloriza las artes decorativas más allá de su tradicional consideración como artes menores.

La obra se inscribe en la dinámica contemporánea de revisión del concepto de lujo, no solo como ostentación material, sino como un fenómeno cargado de significación simbólica y sociopolítico. Lejos de una aproximación reduccionista que vincule las artes suntuarias exclusivamente con el ornato, los ensayos reunidos en este volumen ponen de manifiesto su papel en la construcción de identidades culturales, la manifestación del poder y la conformación de discursos de magnificencia tanto en ámbitos civiles como religiosos.

El libro es una contribución de gran alcance para la historia del arte, particularmente en el ámbito de las artes suntuarias o decorativas, al ofrecer estudios detallados sobre la platería, la orfebrería, sus gremios, la indumentaria, los textiles y otros objetos suntuarios en diferentes contextos históricos y geográficos. La obra reivindica estos objetos como manifestaciones de riqueza material y cultural, que refleja estructuras de poder, gusto estético y redes de intercambio global.

A lo largo de sus 27 capítulos, el volumen examina cómo la monarquía, la aristocracia y la iglesia han utilizado el arte suntuario para consolidar su prestigio y autoridad. Ejemplos notables incluyen el papel del exotismo en los ajuares, la influencia de la orfebrería helenística y romana en el lujo mongol, o la significación simbólica de las joyas y relicarios en contextos litúrgicos. A través de estos estudios, se resalta la relación entre el lujo y la sacralidad, mostrando cómo ciertos objetos suntuarios han funcionado como instrumentos de legitimación religiosa y política.

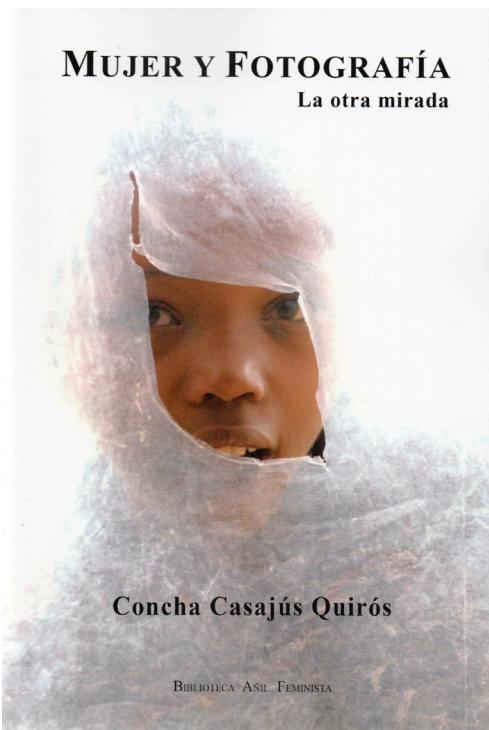
Uno de los aspectos más innovadores del libro radica en su enfoque interdisciplinario, que articula metodologías de la historia del arte, la antropología y los estudios culturales y patrimoniales. Cada capítulo de esta obra, se fundamenta en fuentes documentales –como registros notariales, inventarios y testamentos– para reconstruir la circulación, el encargo y la función de los objetos suntuarios en diversas épocas. Además, aporta nuevas interpretaciones sobre la producción y el consumo del lujo en distintos contextos geográficos, desde la platería clásica y la nazarí, pasando por la hispana, americana, portuguesa y leonesa hasta la manufactura textil de San Leucio.

Asimismo, se destaca la incorporación de estudios sobre el papel de los gremios de orfebres en la configuración de redes trasnacionales de intercambio artístico, así como investigaciones sobre la transformación de la orfebrería en períodos de crisis y guerra, como lo exemplifica el análisis de la gestión del patrimonio suntuario durante la Guerra Civil Española.

Los editores del volumen, Pérez Sánchez y García Zapata, se han consolidado como referentes en la investigación de las artes suntuarias en España y Europa en general. Su trabajo ha permitido establecer puentes entre la historia del arte y los estudios sobre el lujo, reivindicando la centralidad de esos objetos en la cultura visual y material.

Entre los autores que contribuyen a la obra, se encuentran investigadores de renombre con amplia trayectoria en el estudio de la platería, la joyería y la indumentaria histórica, provenientes de universidades e instituciones especializadas. La diversidad de enfoques, que abarca desde los estudios de caso hasta aproximaciones metodológicas innovadoras, convierte este volumen en un referente imprescindible para futuras investigaciones sobre el arte suntuario.

En definitiva, *Historias del lujo. El arte de la plata y otras artes suntuarias* no solo amplía el conocimiento sobre la platería y otras manifestaciones del lujo, sino que redefine su lugar dentro de la historia del arte. Gracias a su enfoque crítico y a la exhaustividad de su análisis, la obra contribuye a la superación del concepto de “arte menor” y sitúa las artes suntuarias en el centro del debate sobre la materialidad, la representación del poder y la función social del arte.



MUJER Y FOTOGRAFÍA. LA OTRA MIRADA

Concha Casajús Quirós

Editorial:

ALMUD EDICIONES DE
CASTILLA-LA MANCHA

ISBN:

9788412822625

Año de edición:

2024

Toledo

Pilar Cabañas Moreno

Dpto. Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9786-040X>

E-mail: pcabanas@ucm.es

La Dra. Concha Casajús presenta un perfil muy completo, tanto en su formación como en el ejercicio de la profesión, para abordar con gran rigor y solvencia el tema planteado en este libro: una escogida selección de fotografías sobre las que levantar una particular historia de la fotografía. A su formación como historiadora del arte y el ejercicio de la docencia universitaria en distintas materias afines con su perfil, tanto en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universidad CEU San Pablo como en la Universidad Complutense de Madrid, se suma su formación como fotógrafa, el ejercicio de esta profesión, y la autoría de las primeras críticas fotográficas especializadas en revistas españolas surgidas en los años ochenta del pasado siglo XX.

Sus trabajos y publicaciones previas, ya desde la tesis titulada *Imágenes instantáneas: una aproximación a la estética del reportaje fotográfico* (1985) y su tesis doctoral *Historia de la fotografía de moda: aproximación estética a unas nuevas imágenes* (1993), han ido siempre encaminados a construir una teoría de la fotografía, desgranando su estética y la particularidad de su propio lenguaje.

La obra está prologada por Sandra Balsells, primera mujer española fotoperiodista en cubrir una guerra. Balsells, muy acertadamente, reclama más publicaciones como esta, en las que se de visibilidad a los logros y las trayectorias profesionales de muchas mujeres que de un modo silencioso y acallado hicieron avanzar la técnica, el lenguaje, la estética y el arte de la fotografía. «De silencios, olvidos y desdías», título del mencionado prólogo, es muy elocuente de cual es uno de los objetivos fundamentales de esta obra: impedir que “fotografías imprescindibles continúen abandonadas en las cunetas de la historia”, lo que implica reescribir necesariamente determinados aspectos de la historia que nos ha sido transmitida, en la que las mujeres han ocultado sus nombres en la búsqueda de mayores oportunidades.

Es por esta razón que la autora se ha centrado exclusivamente en aquellas que centraron su actividad, no en ser musas o modelos, sino en quienes tomaron la cámara entre sus

manos, reflexionaron, teorizaron, y de algún modo hicieron avanzar la fotografía desde el punto donde lo dejó la generación anterior.

Balsells, buena conocedora del tema, señala en el prólogo el gran trabajo de investigación llevado a cabo por la autora, dada la dificultad para acceder a todo el material que el análisis desarrollado ha requerido. Si bien este es un gran mérito, igual o más destacable es la estructura que la autora ha desarrollado. Solo quien ha interiorizado a fondo el tema, puede ser capaz de manejar una historia del papel femenino en la fotografía de este modo. Concha Casajús huye de la facilidad de un desarrollo cronológico o un diccionario biográfico a favor de la creación de una red de interconexiones en la que las protagonistas escogidas sirven como nodos que generan cavidades intersticiales en las que ubicar en el futuro tanto a fotógrafas como fotógrafos, quienes no hubieran desarrollado sus carreras o no lo hubieran hecho del mismo modo sin ellas.

El libro se articula en torno a cinco grandes bloques: Pioneras, Fotoperiodistas, La visión femenina de la realidad, Persuasión y Finalidad artística. En este orden hay una lógica en cuanto al orden de desarrollo y las primeras utilidades que van definiendo la fotografía, ya sea utilizando “el lápiz de la naturaleza”, o reproduciendo del modo más fielmente posible la realidad que la cámara tiene delante. En el tercer capítulo, el desarrollo del lenguaje fotográfico y la familiaridad que la sociedad tiene de él, permite agrupar a toda una serie de autoras que aportan un nuevo modo de mirar, muy personal, que contribuye a ser conscientes de todas aquellas otras realidades de las que no participamos en el día a día, pero que existen y ellas subrayan. El cuarto, titulado Persuasión, señala otro de los rasgos más propios del medio que ha configurado todo un modo de hacer, por ejemplo en la fotografía de moda o publicidad. Por último, en el quinto, se centra en una selección de aquellas que han trabajado la fotografía como una categoría artística, contribuyendo a que fuera considerada más allá del testimonio y el documento. En todos y en cada uno de ellos se han ido introduciendo de un modo nada forzado y muy natural, algunas autoras españolas, elegidas por sus propios méritos así como por su relevancia internacional.

Ahora bien, la gran novedad de esta historia de la fotografía en femenino radica en que en cada capítulo, de un modo un tanto sugerente en el título del epígrafe, se apunta hacia aquello que aporta la autora a esta narración. Lo hace eligiendo una obra representativa, que no es mera ilustración, sino un documento, lenguaje y forma de la específica mirada de la fotógrafa en cuestión, que Casajús nos enseña a leer en sus distintas capas. Hay mucho de pedagogía en este modo de articular la exposición. Únicamente después de haber desentrañado una de las obras y conocer cuál fue la aportación específica por la que la autora ha sido seleccionada para formar parte de esta particular historia de la fotografía, se nos expone una breve y muy cuidada biografía, en la que aquellos detalles que carecen de relevancia para el hilo trazado, han sido omitidos. Hay en todo este trabajo una ingente labor de decantación, imposible de llevar a cabo si no estás empapado del tema hasta la médula. Esto que hace que la investigación de esta profesora sea fácil de asimilar, incluso para aquellos que no son especialistas en el tema. De manera que cuando cierras el libro, protagonistas como Anna Atkins, quien realizó el primer libro científico ilustrado con fotografías, *British Algae: Cyanotype Impressions* (1843), adelantándose a la famosísima publicación de William Fox Talbot, *The Pencil of Nature* (1844); Julia Margaret Cameron, responsable de romper la distancia de seguridad con el retratado y con el espectador; Imogen Cunningham, quien buscó la fusión de ciencia, arte y fotografía; la inadvertida catalana Sabina Muchart Collboni; Dorothea Lange, buscadora de la verdad física y psicológica de las personas, y protagonista del llamado documentalismo utópico; Gerda Taro, fotoperiodista alemana quien impulsó la búsqueda de la instantánea; Tina Modotti, Margaret Bourke-White, Inge Morath, Martine Franck, las españolas Joana Biarnés, “Colita”, Marisa Flórez y Sandra Balsells, la berlinesa Gisèle Freund, quien consideró la historia de la fotografía ligada inseparablemente a la política y a la sociedad; o Diane Arbus, quien normaliza lo extraño y provoca extrañeza con lo normal; la institutriz Vivian Maier, o la barcelonesa, prácticamente desconocida, Milagros Caturla; todas ellas entre muchas otras, sentimos que cobran vida y un justo protagonismo, no otorgado por el hecho de ser mujeres, como sí sucedió con el olvido, sino por sus aportaciones a la fotografía.

Antes de concluir este comentario a la publicación *Mujer y Fotografía. La otra mirada*, de Concha Casajús, quisiera destacar que la imagen de la portada, un detalle de una foto titulada *Curiosidades* (Etiopía, 2007), es obra de la propia autora de libro, que refuerza con ella el título de la publicación invitándonos a entrar y a mirar, para descubrir insertada antes del prólogo una segunda foto, también de su autoría, perteneciente a la serie *Mujeres que rompieron el silencio* (2015), titulada *Unión y recuperación*. En este caso, Casajús nos invita a seguir el ejemplo de fortaleza de estas excelsas mujeres de la República Democrática del Congo, quienes violadas como arma de guerra, son descartadas por la misma sociedad que es incapaz de protegerlas. Ellas se ponen en pie para contar su propia historia. En el caso de Concha Casajús, investigar y escribir la historia de la fotografía en base a la realidad de quienes fueron injustamente silenciadas o simplemente ignoradas, es también rendir un homenaje a las heroínas de la cámara.



Jesús Saorín Medina
Universidad de Murcia
 Orcid: 0000-0002-4133-6403

FRANQUISMO DE CARTÓN PIEDRA: ARQUITECTURA EFÍMERA Y DE PROPAGANDA EN LOS PRIMEROS AÑOS DE LA DICTADURA **JOSÉ GÓMEZ DEL COLLADO (1942-1948)**

Jorge Bogaerts

Editorial:
 EDICIONES TREA, S.L.

ISBN:
 978-84-19525-98-7

Año de edición:
 2023

Gijón

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).

el autor realiza un recorrido biográfico de la vida de este arquitecto que, tras su brillante trayectoria como arquitecto, diseñador y dibujante, le supondría alcanzar el puesto de jefe de propaganda del régimen franquista. Básicamente, la trayectoria de José Gómez del Collado queda trazada a partir de los cuatro capítulos que conforman este libro. Asimismo, Bogaerts utiliza material de archivo fotográfico como base de lo que cuenta sobre las obras efímeras de Gómez del Collado.

Aborda desde sus comienzos como estudiante de arquitectura, algunas coordinaciones realizadas para exposiciones provinciales hacia 1940, hasta su nombramiento un año posterior como el principal cabeza de la Sección de Organización de Actos Públicos y Propaganda. Prosigue, en el siguiente capítulo, es decir, el segundo, con José Gómez del Collado ya en acción, realizando una serie de montajes para los protocolarios actos del programa de Franco, a lo largo de sus sucesivas visitas a los pueblos y ciudades de la meseta-norte. En este capítulo subyace un férreo mensaje, perceptible en esa restrictiva ideología, basado en decorados profundamente religiosos, dejando ver uno de los importantes pies sustentantes de la política de Franco. Será en mayo de 1947 cuando reciba la visita de la Primera Dama de la Nación Argentina Eva Perón, quién llegó a España con la intención de divisar las obras del arquitecto y diseñador.

El tercer capítulo sigue con la misma idea, destacando la tremenda decoración escenográfica presidida por la estatua ecuestre de Felipe III acompañado grandes globos terráqueos, guirnaldas o flores, en la Plaza Mayor de Madrid. En esta sección del libro, se muestra por parte del autor, a un Gómez del Collado más renovado, al hilo del detrimento del régimen que comenzaba a levantar la mano en cierta manera. Así, tras haber adquirido la condecoración de la Orden de Isabel la Católica y tras una estelar carrera, será imputado por fraude de fondos públicos. Con ello, el cuarto capítulo analiza todo el proceso judicial, su paso penitenciario por Carabanchel, acabando con su puesta en libertad algún tiempo después al eximirse de culpa a Gómez del Collado, gracias la intervención de Luis Ortiz y al pago de una fianza de 50.000 pesetas. De nuevo, el arquitecto retomaría su faceta de arquitecto en Asturias, su tierra.

Como conclusión, se puede decir que la obra que nos presenta Jorge Bogaerts se basa en un grueso desarrollo argumentativo sobre la obra de Gómez del Collado, a partir de un gran número de referencias bibliográficas e imágenes, los cuales dotan a trabajo de un estupendo cariz académico. Se trata pues, de un excelente material que sirve como ayuda indispensable para entendidos en materia histórica, artística y documental, centrado en los albores de la dictadura franquista, empleando a su vez un discurso para nada árido con el fin de llegar a todos los públicos.

OBITUARIOS

IN MEMORIAM

Francisca del Baño Martínez (2/5/1978 - 29/8/2024)



Germán Ramallo Asensio
Universidad de Murcia

En el tanatorio de Pliego, su pueblo natal, cuando fui a expresar mi sincero dolor a padres, esposo e hija de Paqui, encontré a la que había sido su profesora en sus primeros años y nos sentamos a hablar; lógicamente, de ella. Era una mujer mayor, pero aún vivaz y de aspecto refinado que, a las claras, demostraba su vocación y entrega al trabajo en su vida: la de enseñante. Me contaba sobre una niña despierta e interesada por aprenderlo todo, dotada al tiempo de una bondad y simpatía cautivadoras; sí, ciertamente, me hablaba de Paqui.

Yo la conocí como estudiante de la especialidad de Historia del Arte cuando cursaba las asignaturas que he venido impartiendo desde el inicio de mi carrera como docente, Medieval y Barroco, así como también se matriculaba en alguna optativa y en los cursos que se programaban paralelos a la enseñanza reglada. Su presencia pronto se hacía notar por el rostro atento y mirada comprensiva, servían de apoyo y motivación al docente, así como por verla anotar lo importante de lo explicado: parecía que ya fuera con la lección aprendida. Fue una alumna brillante, sacaba las mejores notas, y eso quedó ratificado al obtener el Premio Extraordinario de licenciatura en 2002, así como también el Premio Extraordinario de Doctorado en 2009.

Sus primeros trabajos de investigación se orientaron a la arquitectura civil y, en concreto, a la de su localidad, a Pliego: “Aproximación a la Arquitectura Doméstica en Pliego”, *Imafronte*, 16, 2004. El de la arquitectura civil y edilicia era un tema en el que se manejaba bien (como en cualquier otro y así lo iría demostrando su trayectoria) y por él hubiera seguido de

no habersele concedido la Beca de Formación de Personal Investigador de la Fundación Séneca (programa Séneca, 2002), que solicitó para trabajar en el proyecto I+D: *El comportamiento de las catedrales españolas del Barroco a la Restauración*, que yo mismo coordinaba y dirigía como Investigador Principal.

En él se encargó de la investigación del estudio de los espacios de uso y representación en las catedrales españolas; el profundo cambio y desarrollo que experimentaron estas zonas, al servicio de la mejor funcionalidad del Templo y, de sus usuarios. Se trataba de un tema inédito del que supo sacar todo provecho y se convirtió en el de su tesis doctoral, defendida en 2008 y que llevó por título: *Estancias de uso y representación al servicio de las catedrales españolas durante el Barroco*, publicada en digitum.um.es <http://hdl.handle.net/10201/2314>. Fue calificada con sobresaliente cum laude por unanimidad y con ella consiguió el Premio Extraordinario de Doctorado. Es éste un estudio ambicioso que abarca todo el territorio nacional y por ello aporta mucha información sobre estos espacios catedralicios, pocas veces frecuentados por los fieles, pero tan necesarios para el Cabildo y su representatividad que, en todas las ocasiones y en estos tiempos de la Edad Moderna, llegaron a adquirir dimensiones y nobleza palaciegas: sacristías, salas capitulares, archivos, librerías, contadurías, salas del chocolate o “cuartos del desayuno”. Para el buen desarrollo del tema le fueron necesarias varias estancias de investigación en los archivos Histórico Nacional y General de Simancas (año 2003), así como consultas en la Biblioteca Nacional. También, en el curso 2004-05, hizo otra estancia en la Universidad de Roma Tre para consultar los archivos del Vaticano. Completando en el curso siguiente otra en Universidade do Porto, a fin de investigar el importante periodo en que Portugal formó parte de la Corona de España por las influencias que de ello se pudieran derivar. A todo ello unamos multitud de salidas de campo para reconocimiento directo de lo estudiado. La tesis fue muy bien valorada y, como antes he dicho, premiada.

Pudo aplicar sus conocimientos al estudio concreto de esas estancias en la catedral de Guadix al tiempo de la redacción de su monografía *La catedral de Guadix. Magna Splendore*, Coordinación: Antonio Fajardo Ruiz, 2007.

Por la entidad específica del elemento “sacristía”, se desglosó y amplió de la Tesis y se editó como libro independiente, con el título: *La sacristía catedralicia en la Edad Moderna. Teoría y Análisis*, Editum, 2009. Se estudia su materialidad, pero más importante, su origen, su desarrollo y su función en el tiempo; se profundiza en fuentes antiguas y se plantean conclusiones a las que nunca antes se había llegado en una visión de conjunto.

Su inmersión en los estudios catedralicios comenzó por analizar el pasado de aquellos lugares que fueron cambiando con el tiempo. De esto trata su interesante aportación al Congreso *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos* (Editum, Murcia, 2003), con título “El ‘Oratorio del Obispo’ de la catedral de Murcia, un espacio con diversas funciones a través del tiempo”. O también “El uso del claustro de la catedral de Murcia como espacio devocional”, recogido en *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca*, Editum, 2010.

Muy importante fue el hallazgo de los planos para la ampliación de la catedral de Orihuela que impulsaba el obispo Gómez de Terán, hacia mediados del siglo XVIII. Fueron publicados en *Archivo Español de Arte*, 81, 2008, y con ello, podemos comprobar esa vida interna de renovación y cambio que siempre hubo en las iglesias mayores del Reino.

Fueron varios estudios más los que abordó en sus años como becaria y, más tarde como participante en los proyectos sobre “catedrales españolas en el Barroco”, que se prolongaron hasta 2010, que se pueden consultar en los bancos de datos que existen para ello. Pero al conseguir la “*Venia Docendi*” pudo hacerse cargo de unas asignaturas en el Departamento que impartió con su probada altura de nivel universitario y el talante afable que siempre le acompañó. Fue docente también en la escuela de Turismo, donde impartió un máster de Patrimonio, así como en los cursos para universitarios senior, impartidos en la Asociación Rector Sabater. Su trabajo, en capacidad de dedicación, minuciosidad científica y análisis se puede considerar ejemplar. Su relación con el alumnado, de cualquier edad, con compañeros de trabajo, o con cualquier persona, resulta inolvidable por su buen criterio y encanto personal.

En 2007 fue becada por la Comunidad Autónoma para que desempeñara su labor en el Museo Salzillo y dos años más tarde, en 2009, fue contratada como conservadora del citado Museo.

Pero, demasiado pronto, en este drama que es la vida misma, se le presentó *Melpómene* y fue justo en el momento en que *Talía* le era más favorable. Acababa de salir de la imprenta su primer libro, el de *La sacristía Catedralicia* y al tiempo, recibía el golpe traidor que le informaba de una grave enfermedad. Con el mismo tesón que trabajaba los temas más difíciles, peleó contra ella durante tres lustros, tiempo en que no cesó en el trabajo como investigadora y como conservadora en el Museo; como esposa de Alonso y como madre de Beatriz, su luz, como ella misma la llama en la dedicatoria de la Tesis. Optimista, pero con los pies en el suelo, no escondía la verdad, ni la disfrazaba; lo que era, era. Y ella con su sonrisa más limpia, así lo exponía: sus progresos y sus recaídas.

Es doloroso escribir un *obituario* destinado a una persona cuando la vida, en su optimista juventud, manaba por todos sus poros. Cuando va destinado a alguien en quien confias-te plenamente, trasladaste tus proyectos y éstos fueron interpretados con talento y desarro-lados con máximo acierto y dedicación. No es de justicia que se corte en seco una vida tan rica. Pero miremos y reconozcamos aquello que dejó hecho, que es mucho y bueno, y puede servir para seguir construyendo sobre ella y así acrecentar su figura y prolongarle los años que el destino le robó.

Con su temprano adiós, la Historia del Arte ha perdido una gran investigadora y el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, una excelente compañera y profesora.

IN MEMORIAM

María Manzanera (Murcia, 1946-2024)



Foto © Juan Manuel Abellán

José Fernando Vázquez Casillas
Universidad de Murcia

María Manzanera Molina-Niñirola falleció el 4 de abril de 2024 a los 78 años en Murcia, poco tiempo después de la inauguración de su exposición retrospectiva en el Museo Arqueológico de Murcia, MAM, titulada *María Manzanera*. A través de la cámara, comisariada por la historiadora del arte Laura Cano Martínez. Esta muestra antológica se inauguró el 22 de febrero de 2024 y estuvo abierta al público del 23 de febrero al 21 de abril de 2024, extendiéndose hasta el 19 de mayo a raíz del fallecimiento de la fotógrafa. La exhibición fue un reconocimiento significativo a toda su trayectoria plástico-documental, respaldado por la tesis doctoral de Cano Martínez, titulada *María Manzanera: Fotógrafa, Investigadora y Conservadora del Patrimonio Fotográfico Murciano*, defendida en la Universidad de Murcia en 2022.

La muerte de Manzanera deja un vacío profundo en la cultura visual de Murcia, no solo por su trabajo, sino por su compromiso con el mundo de la fotografía –en todos sus aspectos-. Más que una fotógrafa, María fue una apasionada de la imagen, destacándose como investigadora, historiadora, conservadora y colecciónista, roles que desempeñó con un profundo respeto hacia la fotografía y la historia de Murcia. Y es que su labor abarca tanto una producción creativa, acorde con la evolución de la fotografía en el último cuarto del siglo XX y el primero del XXI, como un ejercicio teórico dedicado a rescatar la memoria visual de este territorio.

Su producción fotográfica, siguiendo a Cano Martínez, se estructura en tres etapas diferenciadas, cada una reflejando la evolución de su estilo y su sensibilidad compositiva. La primera (1970-1980) se centra mayoritariamente en el retrato, explorando el alma humana a través de un lente que busca autenticidad sin adornos –en blanco y negro-. En esta fase también experimenta con la macrofotografía, capturando texturas imperceptibles al ojo humano, y con el color en ensayos retratísticos como *La Atmósfera de Venus*. En su segunda etapa (década de 1990), Manzanera explora el movimiento en series como *Ritmos* y *Captar lo Intangible*, atrapando el dinamismo del flamenco y de cuerpos desnudos en movimiento. Estas obras, en blanco y negro, destacan por su habilidad para transmitir la energía del instante y plas-

mar el desarrollo de un momento en una imagen estática, sin olvidar la belleza, el concepto reflexivo y la estética del acto. La tercera etapa (2000-2024) muestra una evolución hacia una poética más introspectiva y versátil, en la que explora, por ejemplo, lo urbano en ciudades como Nueva York y París, además de los paisajes de la huerta murciana –uno de sus últimos trabajos reivindicativos-. Series como *Murcia, día y noche* y *Siempre nos queda París* sobresalen en este periodo, reflejando una visión íntima. Con estas imágenes, María se consolidó como cronista visual, documentando con lirismo y crítica la transformación de los paisajes urbanos y naturales, al tiempo que representaba toda su belleza.

Su interés por la historia de la fotografía murciana la llevó a realizar una investigación pionera en este campo. Su tesis doctoral, *Orígenes de la fotografía en Murcia (1839-1920)*, defendida en 2002 en la Universidad de Murcia, constituye el primer estudio académico sobre la historia fotográfica de la región, sentando las bases para futuras investigaciones y destacando la importancia de la fotografía local como documento histórico-cultural. Fruto de esta labor es el libro *La Imagen Transparente*, donde analiza el inicio y desarrollo de la fotografía en Murcia, desde 1840 hasta 1920. La obra ofrece una visión detallada de los primeros fotógrafos, las técnicas empleadas y la evolución del medio en la ciudad, siendo un recurso fundamental para entender y valorar el patrimonio fotográfico murciano. Su proyecto continuó con la colección *Nuestro pasado fotográfico*, que incluye volúmenes como *Murcia memorable*, *Cartagena inolvidable* y *Huerta y ciudad: la Murcia de Guirao Girada*, libros-catálogo que ofrecen un retrato exhaustivo de la vida en estos municipios, desde el siglo XIX hasta principios del XX, constituyéndose en una fuente trascendental para nuestra historia visual.

María Manzanera fue también una de las primeras coleccionistas de fotografía en la región de Murcia. Su colección incluye daguerrotipos, ferrotipos, ambrotipos y diversas cámaras antiguas, así como un significativo grupo de positivos fotográficos de diferentes autores históricos de la zona, a los que se suman los negativos estereoscópicos del notable Luis Federico Guirao Girada. Manzanera recogió este material con sensibilidad y rigor, evaluando cada pieza por su relevancia histórica y artística, para preservar el legado visual del territorio y hacer accesible a la sociedad estos registros de incalculable valor.

Además, desempeñó un papel significativo en la promoción de la fotografía en el ámbito académico, fundando, por ejemplo, *Univerfoto*, el primer festival universitario de fotografía de la región. Este evento reúne a fotógrafos y críticos, promoviendo un espacio de intercambio y desarrollo. Como docente en universidades como las de Valladolid y Murcia, permitió a varias generaciones de estudiantes comprender y valorar la fotografía como medio de expresión y documento histórico-cultural lleno de aspectos antropológicos. Un contexto profesional al que sumamos su contribución como documentalista en el Centro de Recursos Audiovisuales de la Universidad de Murcia, CRAV.

En definitiva, la obra de María Manzanera deja un legado profundo y multifacético, siendo una inspiración para todos aquellos que amamos la fotografía.